

Borderline (2008) de Lyne Charlebois: le déplacement d'une condition mentale

Steven Urquhart

University of Lethbridge (Canada)

Résumé : Cet article examine la question du déplacement dans le sens le plus général du terme dans *Borderline* (2008) de Lyne Charlebois, film qui s'appuie sur les romans *Borderline* (2000) et *Labrèche* (2002) de l'écrivaine québécoise Marie-Sissi Labrèche. Renvoyant à une dislocation à la fois physique et figurative, la notion de déplacement agit comme un outil heuristique qui éclaire ce qui est en jeu dans le film tout en déconstruisant les jugements patriarcaux sur le trouble de personnalité qui affecte le personnage principal.

Abstract : This article examines the question of displacement in broadest sense of the term in Lyne Charlebois's film *Borderline* (2008), based on Quebec author Marie-Sissi Labrèche's novels, *Borderline* (2000) and *Labrèche* (2002). Referring at once to physical and figurative dislocation, the notion of displacement acts as a heuristic tool that provides insight into what is at stake in the film while deconstructing patriarchal judgments about the borderline condition that plagues the main character.

Mots-clés : déplacement – Québec – cinéma -- borderline condition – subversion



orti en 2008, le film *Borderline* de Lyne Charlebois s'inspire de deux romans de l'écrivaine québécoise Marie-Sissi Labrèche – *Borderline* (2000) et *La Brèche* (2002). Ayant remporté quatre prix Jutra dont celui de la meilleure réalisation, le film mêle l'intrigue de ces deux récits pour mettre en scène l'histoire originale d'une jeune femme nommée Kiki Labrèche qui souffre du trouble de la personnalité borderline.¹ Sans être directement abordé dans le film, ce trouble se définit dans un épigraphe au milieu du roman éponyme comme une anomalie psychique caractérisée par “a pervasive pattern of instability of interpersonal relationships, self image and affects, and marked impulsivity beginning in early adulthood and present in a variety of contexts” (73). Située entre la psychose et la névrose,² cette condition mentale est reflétée à travers la fragmentation du film, composé d'une série de flashbacks sur l'enfance et l'adolescence troublantes de Kiki. Ayant grandi sans père, avec une mère

¹ Le prénom du personnage principal “Kiki” fait penser à “qui, qui” et semble renvoyer à sa quête identitaire dans le film. Employé dans l'expression “C'est parti, mon kiki,” le nom est rattaché par Jacques Cellard et Alain Rey dans le *Dictionnaire du français non conventionnel* (1991) à la description dans les années 30 et 40 d'une aventure sentimentale inattendue et rapide.

² Voir aussi “Borderline States: An Historical Perspective” de John E. Mack dans *Borderline States in Psychiatry* où il passe en revue l'histoire de la condition et cite en particulier l'étude psychanalytique de Wilhelm Reich en 1926 (6).

psychotique, chez sa grand-mère qui la maltraitait psychologiquement, la jeune femme essaie de combler l'absence d'amour dans sa vie avec Tchéky, son directeur de mémoire de maîtrise, un homme de vingt-trois ans son aîné, marié et père de famille. Quelque peu exploitée par ce dernier, Kiki retourne chez sa grand-mère ("Mémé") pour s'occuper de la santé défaillante de cette dernière, et se libère peu à peu du cercle vicieux qu'est sa situation avant de rencontrer par hasard Mikael. Pâtissier de son âge et homme doux qui cherche un rapport à base de respect mutuel et d'amour, il permet à la jeune femme de prendre pleinement conscience de sa valeur personnelle et enfin de s'aimer malgré ses défauts.

Faisant face à la nature autodestructrice de sa conduite et dysfonctionnelle de sa famille, Kiki qui fusionne les caractéristiques de Sissi dans *Borderline* et d'Émilie dans *La Brèche*, se trouve à un tournant de sa vie; elle essaie de trouver sa place et de se sentir enfin bien dans sa peau qu'elle décrit comme étant "à l'envers" (0:00:47) au début du film. Négociant entre des sentiments d'auto-dévalorisation et d'idéalisation excessive, Kiki erre tant sur le plan réel que métaphorique du film qui peut être analysé en fonction de l'espace et surtout de la question du déplacement. Associé souvent aux diasporas et à la postmodernité, le déplacement est une notion polysémique qui permet de rendre compte de ce qu'on retrouve dans le film autant sur le plan concret qu'abstrait. Défini en général en fonction d'un changement de lieu, voire d'une délocalisation, le déplacement relève aussi d'un écart par rapport à une action. Rotation en géométrie et puis substitution en chimie, le déplacement renvoie à une transformation et s'emploie dans la psychologie pour décrire le rapport d'énergie physique liée à un désir inconscient sur un objet de substitution. Comme l'explique Nataly Tcherepashenets en parlant de la notion psychanalytique du terme, le déplacement renvoie à ce qu'elle appelle "de-centering" et à la "subversion" de toute notion fixe par rapport à la subjectivité, à la spatialité et à la réalité.³ Dans *Borderline*, la question du déplacement constitue un outil heuristique qui permet de saisir les enjeux de l'histoire. C'est ce qu'on verra en se penchant d'abord sur la scène d'ouverture, pour ensuite passer à l'examen des déplacements physiques et psychologiques de Kiki, et enfin à la nature de sa vie amoureuse. Pour conclure, on s'interrogera sur le parcours de Kiki à l'aide de la notion philosophique qu'est "la chôra," telle qu'elle est abordée par Julia Kristeva et Jacques Derrida. Considérée comme un "borderline concept" (193) selon Richard Kearney, la chôra nous permet de situer les enjeux de l'histoire dans un cadre théorique et de mieux comprendre la conclusion du film où on est témoin de l'épanouissement (au moins partiel) du personnage principal.

La scène d'ouverture: le déplacement des intertextes

La scène d'ouverture du film, avant le générique, constitue le premier déplacement du film et est un moment important pour comprendre le sens global de

³ "any fix notions of subjectivity, spatiality and reality" (108)

Borderline. Comme un avant-propos ou une préface au film, qui retourne à cette scène à la fin pour faire le point sur l'histoire de Kiki, l'ouverture consiste en une prise de vue de la jeune femme toute nue allongée sur un matelas avec les bras tendus en croix en dessous de son amant, Tchéky. Provocatrice, cette scène permet de se faire une idée de la disposition psychologique de la jeune femme et d'entrevoir ce qui relève d'une prise de position quant au jugement des personnes atteintes du trouble de personnalité borderline. Filmée d'en haut en faisant une plongée sur les personnages, la scène représente Kiki comme une sorte de figure christique contre un arrière-fond dont le motif est un mélange nuageux de blanc et de bleu. Assez particulier, le tableau que forment ces corps nus fait effectivement penser aux fresques de la Chapelle Sixtine dans le sens où la nudité semble avoir pour référent, non des scènes d'amour gratuites et typiques qu'on retrouve dans le cinéma, mais plutôt les nus de la peinture et de la sculpture.

Dans ce contexte, il faut dire que Kiki, qui est filmée de biais ici, forme davantage un "X" qu'une croix et que sa pose semble ainsi déplacer "le jugement dernier" qu'on retrouve dans l'œuvre de Michel-Ange. Représentée dans la position sexuelle du missionnaire et en quelque sorte "crucifiée," la jeune fille s'avère subversive dans cette scène dans la mesure où il s'agit d'une femme engagée non dans un acte pieux, à savoir de sacrifice personnel tel Jésus sur la croix, mais plutôt dans celui que l'Église considère comme un geste d'indulgence personnelle, appartenant à la luxure. Pécheresse et séductrice, Kiki l'est certes dans cette scène, mais non de façon gratuite. En effet, en affirmant pour ainsi dire sa sexualité, elle ne cesse d'incarner une sorte de bouc émissaire, ici la victime de Tchéky. C'est ce qu'on constate lorsqu'elle s'adresse au public pour identifier son amant qui, en se retournant sur le dos après avoir montré ses fesses au public, s'expose entièrement. Grotesque et dépourvu de conscience, ce dernier déplace ainsi l'attention initiale qu'on porte sur Kiki qui assume pleinement la position du crucifié et qui semble ainsi rappeler la valeur purificatrice de la crucifixion et souligner le fait qu'"elle" symbolise le pardon. Bien que la signification de cette scène ne soit pas explicite, il serait difficile d'ignorer la nature des renvois intertextuels et la façon dont leur déformation défait tout jugement et préjugé quant à l'hystérie des femmes que le titre du film peut suggérer à certains.⁴

Mentionné par le personnage principal du troisième roman de Labrèche, *La Lune dans un HLM* (2006) où le narrateur fait aussi allusion au film que fait Charlebois,⁵

⁴ Janet Wirth-Cauchon associe la condition mentale borderline à l'hystérie des femmes (87-89) et examine les raisons socio-culturelles contribuant au fait que bien plus de femmes que d'hommes reçoivent ce diagnostic.

⁵ Dans ce roman complexe, Labrèche mélange l'histoire de Léa, follement amoureuse de la peinture qui doit s'occuper de sa grand-mère, à des lettres adressées à sa mère. *Le jugement dernier* est mentionné dans une description des pensées de Léa sur la nature grotesque de sa grand-mère embaumée. En s'imaginant peindre "une murale d'êtres défigurés par des couleurs violentes," Léa pense "Ma murale réduirait à néant toutes les faces à claques en un coup d'œil, *Le Jugement dernier* en version interactive!" (20). Dans une des lettres du roman, la narratrice semble renvoyer au film de Charlebois en disant que "le

le “Jugement dernier” n’est pas le seul intertexte présent dans cette scène. En effet, on retrouve dans l’exposition initiale des corps une autre œuvre d’art italienne datant de l’époque des fresques de Michel-Ange, celle de *L’Homme de Vitruve* (1492) de Léonard de Vinci. Ayant non seulement les bras étendus, mais aussi les jambes légèrement écartées comme si elle se tenait debout, Kiki fait penser, contre le carré que forme le matelas, à une sorte de déformation de la figure centrale de ce croquis, figure associée à la proportion et à l’équilibre. Filmée légèrement de biais et recouverte par le corps de Tchéky, Kiki, qui est dépossédée de son corps en se faisant posséder par son amant, semble remettre en cause la question de l’unité véhiculée par cette œuvre formellement intitulée, *Étude de la proportion du corps humain selon Vitruve*. À ce propos, il faut aussi dire qu’identifier Tchéky en tant que “Français”⁶ semble correspondre à une mise en cause d’un certain cartésianisme et même inviter le spectateur à se demander si une analyse allégorique du rapport entre Kiki et son amant ne serait pas possible. Sans aborder cette question qui paraît cependant fort intéressante, il convient d’autant plus de la mentionner qu’elle est reliée à un autre rapport bien plus explicite que la juxtaposition de ces deux personnes évoque à la fin de cette scène, à savoir celui d’Adam et d’Ève.

Ce sont effectivement les figures qui viennent à l’esprit lorsque Tchéky se retourne et s’allonge à côté de Kiki. Filmés d’abord dans une espèce d’“eXposition,” voire de sexe-position, les deux personnages font penser une fois juxtaposés aux diverses représentations de ce couple biblique dans les tableaux de Lucas Cranach l’ancien (1472-1553).⁷ Bien que ce référent soit moins explicite que les précédents, il est difficile ne de pas y penser dans la mesure où la jeune femme et son amant viennent de s’adonner au plaisir de la chair et où ils ont tous les deux le visage barbouillés de maquillage.⁸ Comme une version “interactive” de cette toile, la scène soulève la question du péché et de nouveau déplace la responsabilité, la mettant sur l’homme qui est loin d’être innocent. Montrant ses fesses au public dans un premier temps, Tchéky fait voir dans cette position qu’il ne s’intéresse qu’au “cul” dans son rapport avec Kiki et qu’il est une sorte de serpent qui profite de la vulnérabilité de la jeune femme. Sur le plan symbolique, cette scène renvoie ainsi à un déplacement du Nom du Père, cette figure lacanienne associée à l’ordre et à la rationalité que représente le professeur. Inconscient

scénario avance. On travaille avec la réalisatrice et moi [...] on pige dans mes souvenirs passés, dans *Borderline*, ce roman qui raconte une partie de ma vie” (145).

⁶ Voir de nouveau Wirth-Cauchon qui, en parlant des femmes en tant que l’Autre, cite Susan Bordo sur les *Méditations* de Descartes: “Descartes’ scheme inaugurates a world in which a ‘clear and distinct sense of boundaries of self has become an ideal” (83).

⁷ On pense en particulier à une version du tableau intitulé simplement *Adam et Eve*, datant de 1526, qui figure dans l’ouverture de la série télévisée américaine très populaire, *Desperate Housewives* ou *Beautés désespérées* au Québec (2004-2012). Il va sans le dire que Charlebois et Labrèche connaissaient cette émission.

⁸ À ce propos, il convient de mentionner que *Borderline* est aussi le titre d’un film muet suisse sorti en 1930 où il est question d’un triangle amoureux interracial qui soulève effectivement bien avant Charlebois la question de l’infidélité.

et entièrement exposé, Tchéky représente une sorte de “père-version” de ce qu’il est censé représenter et fait ainsi penser dans le contexte québécois à un rejet de la phallocratie du dogme chrétien qui a si longtemps dominé la province. En insistant sur les corps et donc indirectement la “réalité” corporelle du monde, cette scène conteste le discours moralisateur et paternaliste qui assimile Kiki à une femme légère. En effet, la mise à nue de Kiki lorsque Tchéky se retourne déplace l’ordre masculin vers un ordre plutôt féminin et sémiotique pour emprunter un terme de Kristeva où le jugement, comme force ordonnatrice, est définitivement remis en question.

Fort provocatrice, cette scène comme on vient de le voir, s’avère aller bien au-delà d’un moment destiné à piquer l’intérêt du spectateur de *Borderline*. Bien que les trois intertextes évoqués ici soient implicites, on ne peut nier leur présence latente ni leur portée critique sur l’héroïne et donc sur la condition psychique borderline. Faisant écho au caractère double de l’acte considéré en même temps comme agréable et pécheur, cette scène invite le lecteur à voir l’autre côté de ces intertextes qui véhiculent des jugements patriarcaux, une certaine vérité ontologique et l’idée que la femme est responsable de la chute de l’humanité. Prêchant par l’exemple puisqu’elle constitue l’ouverture et la clôture du film, cette scène s’avère clé pour comprendre l’importance de l’entre-deux dans l’histoire ainsi que le déplacement dans la mise en perspective des jugements absolutistes se rapportant à Kiki qui confronte sa situation en se mettant à nue.

Déplacements physiques et psychologiques

Cette mise en perspective se remarque d’abord dans un déplacement mémoriel à travers le temps et l’espace dans la vie de Kiki qui à la suite de l’ouverture, apparaît en fillette menaçant ses poupées de violence sexuelle et physique dans le domicile de sa grand-mère. Ayant adopté le discours de Mémé, Kiki prononce certains passages du prologue du roman *Borderline* où la narratrice rapporte les menaces auxquelles recourait sa grand-mère pour la faire tenir tranquille. Traitant celles-ci de bêtises, elle dit: “ma grand-mère m’a toujours racontés des niaiseries. . . . Par exemple . . . ‘Si t’es pas gentille, un fifi va entrer par la fenêtre et te violer ou je vais te vendre à un vilain qui fera la traite des Blanches avec toi ou encore un assassin va venir te découper en petits morceaux avec un scalpel” (11). Déplacées, voire totalement inappropriées dans la bouche d’une fillette, ces déclarations fort perturbantes renvoient à la violence psychologique de la grand-mère à l’encontre de Kiki : tout en adorant sa petite-fille, Mémé souhaite lui transmettre le parti-pris qu’elle a contre les hommes qu’elle considère comme des êtres dénaturés et pervers. Échantillon du caractère dysfonctionnel de la vie de famille de Kiki où le désir de protéger la petite fille du mal s’avère ironiquement malsain et nuisible, cette scène explique indirectement l’ironie caractérisant certaines des actions subséquentes de la jeune femme qui essaie de trouver son chemin, à savoir sa place dans la vie, à travers des aventures sexuelles avec des hommes.

Cette idée se manifeste de façon détournée dans la deuxième scène, responsable du premier déplacement physique de Kiki qui quittera l'appartement, qu'elle partage avec une amie, à cause des bruits que produit celle-ci lorsqu'elle fait l'amour avec son copain dans la pièce voisine de celle où Kiki travaille à sa thèse de maîtrise. Paradoxale dans le sens où c'est le sexe, voire la propre dépendance de Kiki qui l'oblige à déménager, cette scène montre à l'instar de la première que la jeune femme est la victime de circonstances ironiques et qu'elle n'est pas entièrement responsable de sa situation qui relève d'un cercle vicieux et sadomasochiste.⁹ Involontairement déplacée, Kiki assume cependant cette situation en allant chez sa grand-mère où le film la représente souvent en train de travailler à sa thèse.¹⁰ Bien que le retour à son ancien domicile paraisse d'abord être un pas en arrière, on voit bien dans la scène suivante que Kiki ne tourne pas en rond, mais avance par détours. Le parcours qui lui permettra de se libérer n'est pas un chemin direct, mais plutôt circulaire, voire en forme de spirale.

Assise dans un fauteuil à bascule dans une salle qui sert de lieu de rencontre aux obsédés sexuels, Kiki écoute ceux-ci raconter à tour de rôle des bribes de leurs difficultés à séparer l'amour physique de l'amour affectif. Bien que Kiki n'intervienne pas dans cette discussion, on voit à travers le parcours circulaire de la caméra et l'oscillation de la jeune fille qu'elle effectue un retour sur elle-même et que son comportement, comme celui des autres, fait d'elle une sorte d'esclave. Dépendante d'un homme et d'un rapport sans lendemain, Kiki bascule littéralement dans cette scène qui semblerait renvoyer sur le plan symbolique au début d'une sorte de retour intra-utérin. Cette idée est d'ailleurs suggérée par les retours en arrière métonymiques du film menant à cette scène et aux suivantes où le spectateur est témoin du retour de Kiki à la maison de la grand-mère et d'une série de souvenirs de sa vie de jeune adulte où elle boit à excès et se donne aux hommes en tant que jeune rebelle perturbée, trop maquillée et trop blonde. Formant une sorte de labyrinthe, ces scènes dénotent la difficulté de l'acheminement de Kiki qui ne peut renaître avant d'avoir fait face aux fantômes de son passé.

Arrivée au point où elle assiste à la réunion d'obsédés sexuels, Kiki est dépeinte dans une scène suivante où on la voit se faire violemment prendre à quatre pattes par un ancien ami obèse nommé Éric. Réduite au statut de "chienne" dans cette scène qui a lieu le soir de son vingtième anniversaire, Kiki est représentée par la suite avec son propre chien sur un pont où elle croise, justement par hasard dix ans plus tard, Éric qui est devenu père de famille. Incarnant le retour du refoulé, cette scène où les deux évoquent maladroitement leur dernière rencontre illustre la nature perturbée du parcours de Kiki et la prise de conscience de la jeune femme qui doit accepter les bêtises

⁹ Selon Nataly Tcherepashenets, "territorial displacement [...] emphasizes the characters' divided identity [and] is a recurring motif [...] where protagonists, strangers to their own selves, endlessly search for fulfillment and self-definition" (126).

¹⁰ À plusieurs reprises, on y voit Kiki travaillant à son mémoire avec les mots qu'elle écrit et prononce, projetés contre les murs de la pièce.

de son passé pour assumer sa vie. C'est ce qui est communiqué lorsque celle-ci se souvient de son indifférence à l'égard de la violence des ébats pour lesquels Éric s'excuse et de la gêne de ce dernier qui se souvient qu'elle ne l'avait jamais embrassée. Allant à l'encontre des attentes du spectateur, l'attitude de Kiki, quelque peu déplacée, rappelle paradoxalement celle de Tchéky qui plus loin dans le récit prendra la jeune femme par derrière, tel Éric, mais sans demander que sa maîtresse l'embrasse.

Jouant sur la différence entre le substantif "baiser" et le verbe, cette scène renforce le caractère paradoxal de la vie de Kiki qui tente de combler son manque d'amour propre à travers une aventure sexuelle qui ne la comble que physiquement. Le caractère littéralement indéterminé de la vie de Kiki se voit à travers les scènes suivantes où elle est représentée circulant à vélo et enfin, tel un vagabond, emménageant chez sa grand-mère. En effet, le caractère itinérant de Kiki à ce moment du film reflète l'idée qu'elle est métaphoriquement perdue et qu'elle cherche son chemin dans la vie. Sans être explicite, cette hypothèse semble se manifester à travers l'attention que, dans un flashback où elle revient à son enfance, Kiki porte à l'autoroute qu'elle a vue à la télé et au trou dans le grillage à travers lequel elle passe pour se rendre chez Mémé. Située dans une sorte de terrain vague ou *no man's land* enneigé, cette clôture percée renvoie au fait que Kiki est passée à travers les mailles du filet, voire celles de la société, et qu'elle ne peut aller chez Tchéky. Passage difficile comme l'est celui de la naissance, ce déplacement où on voit Kiki portant son sac représente une étape importante dans la confrontation puis l'acceptation de sa situation : elle se fraie ici son propre chemin dans la vie.

Venue chez sa grand-mère dans des scènes antérieures pour lui rendre visite, Kiki y revient pour s'occuper de celle-ci. Agissant ici telle une adulte, non une enfant, Kiki retrouve une place dans cet ancien domicile d'enfance où elle était toujours à l'étroit. À ce propos, il faut dire que la duplicité associée au déménagement de Kiki se reflète dans la configuration et la couleur de l'appartement qui, doté d'une entrée faite de deux portes, occupe le tiers d'un immeuble, peint en un bleu clair grisâtre. Les portes de l'entrée, objet que Gaston Bachelard associe à "un cosmos de l'Ent'ouvrer" (200), semblent désigner la nature partagée des sentiments de Kiki qui fait face à son passé et à la bipolarité des deux femmes de sa vie.¹¹ C'est ce qu'on constate lorsque Kiki est transformée en une petite fille franchissant le seuil de l'appartement et qu'elle revoit une scène de son enfance où sa mère et Mémé pleurent toutes les deux sur un lit dans une chambre sans savoir pourquoi. Dans cette scène qui a lieu le jour de sa fête, Kiki est effectivement exclue du monde de ces deux femmes et ressemble à une sorte d'orpheline. Dépassée dans le corridor par la version enfant d'elle-même qui fuit cette scène lorsqu'elle retourne à l'appartement de sa grand-mère tombée par terre dans la cuisine, Kiki aide son aïeule à se mettre au lit. Mémé explique sa condition en disant

¹¹ L'appartement de la grand-mère semble être une sorte de version ironique de la maison chez Gaston Bachelard qui l'associe à un "grand berceau" (26).

qu'elle est allée chercher un gâteau d'anniversaire pour sa petite fille. Endroit dystopique dans l'enfance de Kiki, ce lieu ne devient pas celui de la rêverie, certes, mais un espace de repos et de rétablissement pour la jeune femme qui y confronte la maladie dans le sens général du terme. Cette évolution devient explicite dans un flashback où Kiki, en tant que rebelle "maganée" (1:05:46), revient à l'appartement après une tentative de suicide et une rupture chaotique avec Antoine, son copain de l'époque. Sorte de pied-à-terre pour Kiki, l'appartement est pour elle un "lieu" de passage, de même que son anniversaire est un "rite," ce qui se confirme vers la fin du film lorsque Kiki déménage du domicile après le décès de Mémé. Cadre d'un déplacement véritable à ce moment du récit, l'appartement est le lieu où Kiki confronte Mikael à ses véritables intentions. C'est aussi le lieu où se déroule la scène d'ouverture. Rattachée explicitement ainsi à la délocalisation, l'appartement de Mémé permet à Kiki de resituer son passé dans le présent et d'y faire face. C'est une fonction liminaire que semble aussi remplir le pont dans le film, autre espace de transition.

Endroit où elle croise Éric, le pont, qui est doté de la même nuance de bleu clair grisâtre que l'immeuble de la grand-mère, est également un lieu de passage important pour Kiki et un point d'articulation quant à l'importance du déplacement dans la compréhension du film. Espace que Kiki traverse à plusieurs reprises en tant qu'adulte, jeune femme et enfant, le pont constitue une sorte de plaque tournante qui aide à souligner la recherche d'une direction de la jeune femme dans la vie. C'est au moins ce que suggère un flashback sur l'enfance de Kiki où elle explique à son amie, Céline, que sa mère a fait une overdose. Courant entre les deux bords du pont en attendant son amie qui représente une certaine forme de régularité dans sa vie, Kiki lui parle de la condition mentale de sa mère et de son "placement" dans un hôpital psychiatrique.¹² Quant à elle, Kiki explique qu'il se peut qu'elle soit, elle aussi, "placée," mais dans une famille où, selon Mémé, elle pourrait tomber sur une bonne famille ou une mauvaise où un père violent voudrait qu'"elle mette [sa queue] dans la bouche" (0:52:38). En rappelant l'appropriation des menaces de Mémé au début du film, ce commentaire signale le rapport entre la question du déplacement et celle du comportement sexuel de Kiki qui finira par revoir dans un autre flashback une rencontre imprévue avec son père véritable. Sorte de carrefour entre le passé et le présent, le pont est un point de rencontre entre les deux pôles qui travaillent la jeune femme dans le film.

La rencontre a lieu dans une scène qui débute par une vision de Kiki, rebelle, en train de traverser le pont pour se rendre chez sa grand-mère après la rupture avec Antoine. Lorsque Kiki dépasse ces trois femmes, la caméra se concentre sur le visage de Mémé et sur sa réaction envers le père biologique de Kiki qui, en les reconnaissant, souhaite se présenter à sa fille. Ayant l'air mal entretenu, mais agissant de façon plutôt rationnelle, le père est déplacé telle une figure phallique par les femmes qu'il accuse de

¹² En parlant de son avenir avec Céline, Kiki lui dit : "Peut-être que Mémé va être obligée de me placer dans une autre famille. Tu sais ce qui peut m'arriver si elle me place ?" (0:52:16).

rendre Kiki “folle” (1:04:17) lorsqu’elles s’enfuient. Sans que la signification de cette scène soit explicite, on voit que le père, représenté debout sur place dans l’arrière-fond, incarne l’opposé de la mère qui s’éloigne de lui en courant et constitue aussi une sorte de menace pour la grand-mère. C’est ce que révèle un autre retour en arrière à l’enfance de Kiki où celle-ci explique, en parlant de la signification d’un dessin auprès d’un agent du bien-être de l’enfant, que son père a été une fois assommé par une brique et un fanal que Mémé lui aurait lancés à la tête. Sans expliquer pourquoi, la fillette, qui remarque l’état d’inconscience de son père, ne reproduit pas le fanal et fait comprendre qu’elle n’avait pas de point de repère masculin dans sa vie et qu’elle a grandi dans une sorte d’obscurité. Implicite certes, cette remarque en dit long sur la confusion caractérisant la vie de Kiki où, en tentant de la protéger, sa grand-mère semble avoir participé à la création de la condition psychique borderline de sa petite fille qui recherche une figure paternelle et essaie de combler ce vide dans son enfance en embrassant le mal ou le côté animal, voire “noir” du genre masculin.

On voit cette idée dans la scène de l’entretien de Kiki avec l’agent, scène où Mémé est représentée comme montant un étage de trop dans le grand escalier en spirale de l’immeuble de l’agence. Redescendant par la suite au bon niveau en disant “ils me prendront pas celle-là. *No sir*” (0:47:12), la grand-mère, malgré ses bonnes intentions, malmène Kiki et montre que sa peur de perdre sa petite-fille est responsable en quelque sorte de leur errance dans le bâtiment. À ce propos, il faut dire que l’escalier, de par sa forme et de par l’angle de prise de vue (il est filmé d’en haut), représente le caractère tordu, pour ne pas dire inversé du monde de Kiki qui se trouve tiraillée entre des hauts et des bas. En effet, ce constat est renforcé dans une autre scène où un escalier en spirale sert d’arrière-fond à la mise en scène d’une dispute entre la version rebelle de Kiki et Antoine. Antoine n’arrive pas à tolérer le comportement jaloux, erratique et ivrogne de la jeune femme le jour de son anniversaire.¹³ Dépeinte ici comme déchaînée et comme désirant à la fois retenir et rejeter Antoine, Kiki explique dans une autre scène datant de cette même époque, époque où elle rompt avec son amant, qu’elle n’arrive pas à se contrôler.

Symbolique d’une certaine perte de contrôle dans la vie de Kiki, l’escalier dans le film, et surtout dans la scène de l’agence, fait penser à ce qu’on retrouve dans le tableau intitulé *Relativité* (1953) d’M.C. Escher.¹⁴ Bien que cette référence intertextuelle ne soit nullement explicite, sa mention paraît justifiée si on considère l’importance de la symétrie pour cet artiste ainsi que le parallèle qui s’établit entre la vie des trois femmes à travers le thème du dessin. Associé d’abord à la marginalisation de Kiki, le dessin se rattache à une mise en perspective et à un déplacement progressif de l’aliénation que ressent Kiki à l’égard de sa mère et indirectement à l’égard de celle de Mémé.

¹³ Dans cette scène qui semble avoir lieu dans une boîte de nuit, Kiki s’enivre et s’offre en spectacle en dansant follement en même temps qu’elle se met à nue devant ses amis.

¹⁴ À ce propos, il faut dire que l’agencement de trois grands escaliers en forme de triangle semble constituer une sorte de métaphore du rapport entre les trois femmes.

On note aussi ce déplacement à travers le souvenir d'un dessin du visage de sa mère que Kiki a fait à l'école et de la gêne subséquente que ressent la jeune fille quand sa mère arrive à l'école en robe de chambre avec un gâteau d'anniversaire qu'elle lâche au beau milieu de la classe lorsqu'elle voit son portrait. Projetée à ce moment du film au ralenti au fond de la classe en une pose christique, Kiki s'éloigne de sa mère, mais touche dans ce geste au vif du caractère tragique de la folie. En effet, en rappelant l'ouverture, la pose de Kiki désigne l'injustice des rires de la classe qui devraient être plutôt des pleurs dans le sens où Kiki, comme sa mère, est victime d'une situation qu'elle ne contrôle pas. Folle, la mère de Kiki fait aussi preuve de l'innocence de son enfant dans cette scène et mérite la pitié et non le dédain, sentiment qui se manifeste dans les critiques du portrait par les camarades de classe et dans l'accrochage du portrait par l'enseignant au fond de la salle. Disant qu'il est profond, mais effrayant,¹⁵ l'enseignant n'apprécie pas à sa juste valeur le portrait qui rappelle un autoportrait de Picasso et le *Cri* d'Edvard Munch et qui constitue ainsi une tentative de faire littéralement "face" à ce qu'elle voit et vit.¹⁶ Commencant toutes les deux par un gros plan du visage de Mémé allongée dans son lit, les deux scènes se lient avec celle où Mémé décide de rendre visite à sa fille, qu'elle n'a pas revue depuis des années, à l'hôpital où elle est "placée" depuis son overdose.

Dans cette scène, on ne retrouve pas la mère de Kiki dans sa chambre, mais dans la salle de peinture de l'établissement où elle a été séquestrée, à l'instar du portrait de sa fille accroché au fond de la classe. Reconnaisant Mémé en dépit de son état catatonique, la mère de Kiki pleure en l'embrassant avant de se peindre le visage avec les doigts, riant comme une folle. Coupé en deux scènes, cet épisode renvoie au portrait de Kiki et semble célébrer en quelque sorte la misère que partage ces deux femmes avec Kiki qui découvre cette scène après avoir contemplé un tableau de sa mère, accroché dans sa chambre, où elle l'attendait. Caractérisé par un trou rouge au centre, et par ce qui ressemble à une version brouillée d'un sapin de Noël, le dessin représente un moment de l'enfance de Kiki et semble ainsi lui permettre de prendre une certaine distance vis-à-vis de son passé. Il y a une certaine lumière et une certaine chaleur dans ce trou qui rappelle aussi les cercles qu'on met sur les joues d'un clown. Figure ambiguë dont parle Kiki en parlant d'elle-même avec Éric et qu'elle évoquera de nouveau vers la fin du film lorsqu'elle rompt avec Tchéky, le clown représente la transformation du caractère cauchemardesque de l'enfance de Kiki. Bien que la signification de ces scènes ne soit pas claire, on voit que Kiki s'allège peu à peu de ce qui la tracasse dans la suite du film.

¹⁵ "Il fait peur, hein" (27:56).

¹⁶ Ici on pense en particulier à ceux de 1907 et de 1972. Dans *La Lune dans un HLM*, Léa explique que Picasso est son peintre préféré (20) et mentionne indirectement "le tableau de Munch" en parlant d'un "schizophrène qui hurle comme sa mère" (241). Voir aussi la page 28 pour confirmer l'importance du "cri".

La vie amoureuse: entre rejet et renaissance

Tirillée entre deux femmes, Kiki l'est entre deux hommes après sa rencontre de Mikael, que son amie lui présente lors d'une rencontre par hasard dans la rue. Le caractère transitoire de ce moment dans la vie de la jeune femme se manifeste dans une scène passagère et abstraite où plusieurs hommes parcourent le corps nu de Kiki qui ressemble à la fois à Ève, à une Madone, puis à Vénus. Renvoyant à l'ancienne passivité de Kiki, cette vision semble aussi soulever les différents aspects de l'amour que la jeune femme doit négocier dans le triangle amoureux qu'elle forme avec Tchéky et puis Mikael, ce dernier lui paraissant trop idyllique et au-dessus d'elle.

L'opposé de Tchéky, Mikael met Kiki au centre de sa vie telle une figure presque maternelle alors qu'elle occupe la périphérie dans la vie de Tchéky qui se comporte de façon égoïste avec elle. Sous le corps de Tchéky dans la scène d'ouverture, Kiki occupe également cette place inférieure dans les autres scènes d'amour avec son professeur. Par exemple, lors d'une réunion dans le bureau de Tchéky où il explique qu'il a peu de temps pour la voir, il accepte toutefois une fellation en disant "vite fait" (0:16:30). À genoux dans cette scène, Kiki est physiquement située plus bas que Tchéky : elle est aussi traitée en inférieure. On constate de nouveau son statut inférieur lors d'un rendez-vous dans un hôtel où Tchéky et Kiki se déshabillent frénétiquement, avant qu'il lui demande soudainement de le sucer: "suce-moi" (0:37:48). Allongé sur Kiki au point où elle disparaît plus ou moins de l'écran, Tchéky écrase Kiki et l'empêche de s'exprimer et donc de s'épanouir. Bien qu'après leurs ébats il lui dise de trouver un homme de son âge et que Kiki lui dise qu'elle aime jouer dans son "complexe d'Œdipe," on voit que Tchéky ne fait qu'essayer de se déculpabiliser. Cette idée devient claire lorsqu'il lui donne une montre banale pour son anniversaire avant de se doucher et de retourner à sa vraie vie. Symbolique du temps artificiel qu'il lui accorde, la montre annonce la suite de la scène où Tchéky n'entend pas les propos de Kiki qui lui demande, enroulée dans les draps au pied du lit dans une position fœtale: "Tchéky, quitteras-tu ta femme pour moi?" (0:40:10). Noyée par le bruit de la douche, cette position souligne que Kiki se fait "rouler" dans ce rapport; elle n'a de place ni dans le lit ni dans la vie de Tchéky qui la considère plutôt comme un enfant prodige, voire douée sur le plan de l'écriture, mais qu'il ne veut pas revoir à la maison.

S'étant par la suite penchée sur les propos de Tchéky qu'elle avait enregistrés pour s'en servir dans la rédaction de sa thèse, Kiki prend visiblement conscience du fait qu'il est "temps" de décider de son avenir. C'est au moins ce qu'on comprend par son déplacement et son arrivée impromptue chez Tchéky où elle lui remet son mémoire de maîtrise qu'elle semble avoir enfin terminé. Paniqué par la présence de Kiki qui explore l'entrée de son foyer, il lui demande si la remise des documents n'aurait pas pu "attendre" (0:59:06). Renforçant le symbolisme de la montre, la mention de ce terme semble aussi renvoyer au caractère peu tendre des rapports dans cette scène où Kiki, voyant à quel point sa "pénétration" dans le monde de Tchéky le perturbe, s'offre à lui en disant: "Maintenant, tu peux me rentrer dedans" (0:59:25). N'ayant pas compris

l'ironie de l'offre de Kiki qui teste l'appétit sexuel de son amant, Tchéky profite de l'occasion pour la retourner et la prendre brutalement par derrière en face des photos de sa famille. Dans ce moment qui rappelle l'aventure avec Éric, Tchéky n'embrasse pas Kiki et lui fait comprendre ce qu'elle représente pour lui quand elle lui redemande de quitter sa femme en disant: "Ah, putain, c'est pas vrai" (1:00:45). Symbolique du rôle que Kiki joue dans la vie du professeur, cette déclaration insiste sur l'absence de sentiments véritables chez Tchéky pour cette femme qui n'est qu'un réceptacle pour lui et qu'il prend effectivement pour un "con."

Sortie en colère de la maison de Tchéky en lui donnant rendez-vous pour le lendemain dans un petit restaurant, Kiki se fait abandonner par ce dernier qui ne vient pas. Symbolique du fait que Kiki ne commande pas les déplacements dans son rapport avec Tchéky, cette situation est cependant renversée lorsqu'elle se fait aborder par Mikael. Bien qu'il accepte l'invitation de Kiki de coucher avec elle *chez lui*, faute d'avoir une place à elle,¹⁷ Mikael bouleverse son monde en exigeant qu'elle passe la nuit avec lui. L'embrassant devant une laverie où est écrit sur la vitrine "Service complet disponible – Gratuit" (1:17:25), Mikael refuse que Kiki se serve de lui pour se purger de Tchéky. Il représentera un tournant dans la vie de la jeune fille qui se verra refuser le rôle de prostituée.

Préfiguré par la première rencontre de Mikael à un coin de rue, ce tournant se manifeste dans le refus par Mikael des rapports bucco-génitaux que lui offre Kiki en arrivant chez lui. Ayant dit à Kiki que "ce n'est pas de même que j'avais imaginé ça" (1:16:03), Mikael reste fidèle à la galanterie dont relève cette déclaration en remettant à Kiki le pull-over qu'elle avait rapidement ôté. L'obligeant ainsi à se conduire de façon plus pudique, il remet Kiki à sa place et fait face à la situation, idée transmise par la nature des rapports qui sont en grande partie face à face. Filmés au ralenti, les ébats relèvent d'une sensualité qui insiste sur l'importance du temps et du plaisir mutuel. Faisant ainsi contraste avec les autres scènes du film, cet épisode fait réfléchir Kiki qui est représentée dans la scène suivante lorsqu'elle explique la nature paradoxale de son caractère au milieu du groupe d'obsédés sexuels: "quand on m'aime . . . , je me sauve" (1:11:31). Prononcée contre l'arrière-fond d'une croix en biais, située au centre d'une fenêtre dont les rideaux rappellent le drapeau français inversé, cette phrase anticipe la scène à venir où Kiki s'enfuit de chez Mikael qu'elle croise dans la cuisine. La caméra s'arrêtant sur la table et "la place" que Mikael a réservée à Kiki, cette scène montre l'importance du déplacement pour saisir la nature du parcours de la jeune femme. Elle montre aussi les enjeux d'une rencontre où Mikael ne cherche pas à dévorer la jeune femme ou à se faire dévorer par elle. En effet, pour lui, il ne s'agit pas d'une simple aventure, mais du début d'une relation chaleureuse et pleine de bonne volonté, symbolisée par les pâtisseries qu'il a soigneusement préparées pour le petit déjeuner.

¹⁷ Après lui avoir demandé s'il est *safe*, elle lui dit: "on s'en va chez vous" (1:15:19).

S'étant levé tôt pour apprêter le petit-déjeuner, Mikael s'avère être l'antithèse de Tchéky que Kiki va voir par la suite à l'université pour l'accuser de ne s'être jamais occupé d'elle : "Ça fait un an que tu me baises et j'ai jamais déjeuné avec toi" (1:24:26). Ayant d'abord lieu dans les corridors de l'institution, la prise de vue de Kiki diffère de sa représentation dans le couloir de l'hôtel et des autres lieux où elle erre ou se cherche. Dans cette scène, on voit que Kiki sait où elle va et que le couloir blanc symbolise le nouvel état d'esprit de la jeune femme. En effet, le corridor illuminé que Kiki emprunte pour entrer et repartir évoque l'image d'un tunnel, espace souvent associé à la mort et à la renaissance, voire au canal de la naissance. Sans que la rupture entre Tchéky et Kiki soit officielle ici, on voit bien qu'il s'agit de la fin de cette relation basée sur un amour non partagé et le début d'une appréciation de ceux, qui comme Mikael, tentent de s'occuper d'elle.

C'est effectivement le message que transmet la scène suivante où Kiki rentre et découvre sa grand-mère, agonisant par terre dans le "living" de l'appartement. Faisant face à la disparition de celle qui l'a élevée en réalité, Kiki se penche littéralement sur celle qui lui est "chère," pour ne pas dire "chair," dans la vie et passe la nuit par terre avec Mémé. Se réveillant à côté de la défunte, Kiki rebondit à la fois littéralement et figurativement de ce traumatisme, mouvement qu'on remarque dans la scène suivante où la caméra représente Kiki dans une rue étroite portant dans ses bras et sur sa tête une sorte de couronne qui est en réalité l'urne contenant les cendres de sa grand-mère. Sorte de reine, cette représentation de Kiki symbolise sa nouvelle sagesse qui se révèle lorsque celle-ci remplace la scène de la nativité dans l'appartement par l'urne de Mémé en disant: "En tout cas" (1:31:48). Ambiguë certes, cette déclaration, accompagnée de l'inscription sur l'urne, "Je t'aime" fait allusion à l'acceptation par Kiki des défauts non seulement de la grand-mère, mais aussi des siens et semble ainsi ironiser sur la circularité associée à l'effacement du péché par la naissance *et* la crucifixion du Christ. Écartant cette référence pour mettre en relief les cendres de sa grand-mère, le geste de Kiki renvoie toutefois au pardon, mais s'inspire d'un sentiment de pitié humaine et d'un raisonnement, non d'un diktat religieux. Remplaçant la naissance par la mort, Kiki fait penser à une autre sorte de résurrection, à savoir celle du phénix, symbole de la renaissance, période qu'évoque l'intertextualité citée dans notre lecture de l'ouverture du film.¹⁸ Époque humaniste qui met en cause, voire déplace l'autorité de Dieu, la Renaissance est certainement un référent implicite dans cette scène où Kiki, dotée maintenant d'une nouvelle perspective sur la vie, informe sa mère de la mort de Mémé.

Représentée dans une sorte de corridor permettant de quitter l'aile des malades, Kiki, qui récupère le portrait d'écolière qu'elle avait peint de sa mère, avance vers l'écran tandis que les patients se penchent tour à tour et de part et d'autre pour la voir sortir.

¹⁸ À ce propos, Paul-Augustin Deproost explique que "[t]rès tôt, le phénix a été reçu dans le christianisme comme une figure éminente de la résurrection, celle de Jésus, mais aussi la résurrection personnelle de chaque homme. Dès la fin du premier siècle, Clément de Rome évoque le mythe en ce sens dans sa première Épître aux Corinthiens."

Revêtant ainsi un air quelque peu carnavalesque, cette scène signale que Kiki a traversé la folie et que cette époque est maintenant derrière elle. Cette interprétation est d'ailleurs confirmée dans la scène précédente où la caméra superpose Kiki à la fillette tenant la main de sa mère qui quitte sa chambre d'hôpital après avoir remis son portrait entre les mains de Kiki. Renvoyant certes à l'acceptation de la disparition de Mémé, ce geste de la part de la mère de Kiki permet à sa fille de reprendre "en main" son dessin et de savoir que la mère n'avait jamais oubliée sa fille. Elle avait entendu le cri de sa fille malgré son incapacité à le lui dire.

Le je(u) de la maîtresse

La nouvelle disposition psychologique de Kiki devient évidente lorsqu'elle revoit Mikael chez sa grand-mère. Encombré de cartons, l'appartement renvoie à l'espace psychologique de Kiki qui met de l'ordre dans ses idées et qui déménage afin de passer à d'autres choses. On voit l'importance de la transition dans la question qu'elle pose à Mikael: "Toi là, en tant que pâtissier, qui êtes-vous?" (1:34:50). Mélangeant le tutoiement et le vouvoiement ainsi que la profession de Mikael avec la personne, Kiki joue sur la galanterie initiale du pâtissier et cherche à comprendre cet homme qui agit en fonction de son nom de famille "Robin." Disant qu'il a été marié pendant quatre ans, qu'il est timide mais qu'il est aussi téméraire, il explique à Kiki qu'il n'a pas peur des "dangers privés" (1:59:55). Bien que l'issue de cette scène où Mikael donne de nouveau un baiser à Kiki soit incertaine, on comprend que le jeune homme n'a pas peur de tenter sa chance et de vivre avec Kiki. Allant vers elle, Mikael rejoint Kiki sur le plan symbolique et concret et montre ici que la jeune fille a une place non seulement dans son lit, mais aussi dans son cœur. C'est effectivement l'opposé de Tchéky qui dans la scène suivante arrive dans l'appartement de Mémé, largement vidé de ses meubles à l'exception du matelas qu'on voit dans l'ouverture du film.

Allongée sur ce matelas alors que Tchéky entre, Kiki se trouve au dépourvu quand il lui demande: "Est-ce que tu habitais ici?" (1:37:28).¹⁹ Dévoilant le peu d'intérêt qu'il prenait à la vie de Kiki, Tchéky se déplace mais c'est pour rompre avec la jeune femme et lui demander de changer les noms dans les textes qu'il lui remet. La perspective inversée de Kiki au début de cette scène renvoie à la nature des événements suivants : elle accepte la demande de Tchéky et la fin de leur rapport, mais en retournant la situation contre lui. C'est ce qu'elle demande lorsqu'elle lui dit qu'elle veut *son corps* une dernière fois avant de se séparer définitivement.

Renversant l'ordre des choses, Kiki met ainsi fin à l'aventure et déplace le rapport de pouvoir dans le couple : ce geste devient explicite quand elle transforme Tchéky en clown et lui maquille le visage. Figure importante à travers le film, le clown que devient Tchéky constitue une carnavalesque de son rôle de professeur et du

¹⁹ Dans les sous-titres, on dit "Est-ce que tu vas habiter ici?" Ceci n'est pas la seule erreur dans la transcription des paroles que prononcent les personnages et n'a pas de sens dans le contexte du récit puisque Kiki déménage.

rationalisme qu'il incarne. En effet, il s'agit d'un geste subversif qui transforme la hiérarchie dans le couple en ce sens que Kiki n'est plus la créature du professeur, mais une véritable maîtresse. Assise à cheval sur Tchéky, elle le domine et a enfin le dessus sur celui qui finit par devenir la création de la jeune femme. Elle lui donne effectivement une leçon et prend sa revanche en le revêtant du même air de triste clown qu'elle portait tout au long du film.

Cette idée est aussi manifeste dans la dernière prise de vue qui nous ramène à l'ouverture du film où Kiki incarne une tête parlante et Tchéky un corps grotesque et dépourvu de conscience dans le sens concret et abstrait du terme. En effet, il incarne une figure bestiale alors qu'elle revêt un air de Madone qui surmonte, semble-t-il, son complexe d'Œdipe. Enfin déplacé et mis de côté, Tchéky n'est plus au-dessus d'elle et n'agit plus comme une figure paternelle, c'est-à-dire un "surmoi," pour Kiki. Dépossédée de son corps auparavant, Kiki se le réapproprie et retrouve ainsi en partie au moins, son "moi," c'est-à-dire un certain équilibre physique et psychique. Dans ce contexte, le spectateur ne peut s'empêcher de penser que Kiki fait en quelque sorte "peau" neuve. En effet, sa nudité dans cette scène renvoie à une composante importante de l'humanité et à une certaine plénitude dans la fragilité.

Délivrée dans le contexte métaphorique de la tutelle française, Kiki semble accepter la nature bipolaire de son passé et même embrasser ce trait qui correspond au caractère du Québec et en fin de compte du Canada. Dans un contexte plus concret, il faut dire que Kiki finit son mémoire de maîtrise, ce qui renvoie par homophonie à une sorte de nouvelle "maîtrise de la mémoire." En maquillant le visage de Tchéky tel un clown ou une de ces poupées, Kiki revendique son enfance, c'est-à-dire le jeu, ce qui lui permet de retrouver par conséquent son propre "je," aussi tordu soit-il.²⁰ Comme l'explique Russell Meares dans *The Metaphor of Play. Disruption and Restoration in the Borderline Experience*: "the play of the child is not mere diversion. It is vital to the evolution of mature psychic life. . . . The field of play is where, to a large extent, a sense of self is generated" (5).

L'importance du jeu, où selon Meares "the child is often telling a story" (151),²¹ devient claire dans le contexte de la maîtrise de Kiki en ce sens qu'elle explore ses "tripes" (0:14:47) pour écrire. Employé par Tchéky pour désigner les sentiments viscéraux qu'exprime Kiki dans ce travail qui constitue une façon de donner naissance, ce terme renvoie également au mot anglais *trip* signifiant "voyage" qu'on emploie couramment au Québec pour décrire le moment à la fois troublant et incroyable ressenti sous l'effet de la drogue. Dans le contexte du film, on est témoin du "trip" de Kiki, qui se redécouvre à travers une série de déplacements à la fois physiques et métaphysiques. *Bildungs*film, *Borderline* commence à partir de l'extérieur pour ensuite transporter peu à

²⁰ Marie-Sissi Labrèche semble confirmer cette idée lors d'un entretien avec Marc Cassivi de *La Presse* en disant que l'écriture était thérapeutique pour elle: "À l'écriture, je pouvais jouer dans le passé."

²¹ Meares renforce cette idée en citant L. Murphy: "In play, children project the 'basic time-space patterns of their lives'" (151).

peu le spectateur à l'intérieur de la vie sentimentale et psychique de Kiki qui finit par renverser l'image scandaleuse qu'elle offre d'elle-même en parlant dans un premier temps de sa peau à l'envers.

Kiki et la chôra: le surnom de la différence

Rempli de scènes que d'aucuns pourraient considérer comme relevant de la pornographie, *Borderline* "aims for provocative, not perverse"²² selon B. Kelly et reste effectivement dans le cadre de l'esthétique, à savoir du bon goût, tout en posant un défi au *statut quo*. Dans le contexte du film, la scène finale qui fait revenir à l'ouverture contextualise l'importance de la sexualité comme participant au voyage cyclique et à l'évolution personnelle de Kiki. Associée ainsi à l'humanité et à son développement, cette circularité constitue un motif caractérisant plusieurs moments du film et renvoie tout bien considéré à un retour vers la mère. Ce déplacement se comprend en fonction de l'écriture de Kiki, qui ne rédige pas un mémoire de maîtrise typique, mais plutôt une œuvre de création dont la réalisation et le succès ne dépendent pas de l'obéissance à un cadre analytique et rigide qu'on associe habituellement à ce genre de travail. Exploitée dans un premier temps par la loi du Père, Kiki s'en libère au fur et à mesure qu'on avance dans l'histoire pour enfin retrouver sa propre voix à travers celle de sa grand-mère qu'elle reprend au début de l'histoire.

Peu rassurante et même troublante, cette voix maternelle participe néanmoins au jeu de Kiki et lui permet malgré tout d'obtenir une certaine "maîtrise" de sa vie. L'opposée de la voix paternelle et paternaliste qu'incarne Tchéky, cette voix rappelle en quelque sorte la chôra que Platon décrit dans *Timée* dans le sens d'un réceptacle nourricier et maternel, mais informe et chaotique. Décrit par Kearney comme "[a] recurring stamping ground for several contemporary thinkers" (193) dont Julia Kristeva et Jacques Derrida, la chôra représente selon lui "a placeless place" (193) sur le plan spatial et puis une figure postmoderne qui met au défi sur le plan conceptuel des idées reçues ou ce qu'il appelle "our normal categories of rational understanding" (193).

Concept difficile à cerner, la chôra nous aide de par son ambiguïté à mieux comprendre les enjeux de l'épanouissement de Kiki qui déclare tout au début du récit: "Je suis sans frontières J'ai un problème de limites" (0:00:36). Quittant l'appartement de sa grand-mère à la fin du film sans qu'on sache où elle se rendra par la suite, Kiki n'est pourtant plus la vagabonde qu'elle semble être lorsqu'elle se rend chez Mémé au début. Elle incarne plutôt cette "placeless place," voire une femme qui se cherche toujours, mais qui a une certaine vision de sa place dans le monde et d'elle-même dans le sens où elle refuse désormais de se laisser définir par une présence masculine. Associée à la condition de sa mère et à celle de sa grand-mère, cette disposition que Kiki ressent sans pouvoir la saisir entièrement relève de ce que Kristeva

²² C'est l'expression que B. Kelly emploie dans le titre de son article dans *The Gazette* où il parle de la scène d'ouverture et la collaboration entre Marie-Sissi Labrèche et Charlebois qui dit du romancier: "She really likes to mix things up. . . . Also it was like having the character there with you."

dit de la chôra, ce “principe ambivalent qui tient d’une part, de l’espèce, de l’autre – d’une catastrophe d’identité qui fait basculer le Nom propre dans cet innommable qu’on imagine comme la féminité du non-langage ou du corps” (1983, 226).²³ Innommée dans la scène d’ouverture, Kiki y laisse parler effectivement son corps lorsque Tchéky se retourne et met en scène la nature de sa condition borderline qui résiste à toute explication simple et nette. Sorte de clé pour comprendre le film, cette scène à double fonction désigne l’entre-deux caractérisant Kiki et fait effectivement penser à ce que Kristeva dit de la chôra qui est un “[l]ieu d’engendrement du sujet” et “de sa négation, où son unité cède devant le procès de charges et de stases la produisant” (1974, 27). Sorte de réceptacle “non encore unifié en un Univers, car Dieu en est absent” (1974, 25), Kiki est habitée dans un premier temps par Tchéky, mais se défait de sa présence paternaliste dans cette scène qui, même en tant que la conclusion du film, renvoie à une ouverture. Interprétée ici en fonction de références intertextuelles et d’une remise en question des jugements religieux et moralisateurs, la scène n’est pas porteuse de signification explicite et constitue ainsi un lieu de signification ouverte, mais qui “ordonne les rapports entre le corps (en voie de se constituer comme corps propre), les objets et les protagonistes de la structure familiale” (1974, 26) comme la chôra selon Kristeva.

Façon de saper l’hégémonie masculine chez Kristeva, la chôra constitue un concept déconstructif chez Derrida qui l’associe non à une “essence” ou à “l’être stable d’un *eidōs*” (28), mais plutôt à “un X” (33), forme qu’incarne la pose ambiguë de Kiki dans la première et dernière scène du film.²⁴ Ne s’étant jamais nommée en tant que personne borderline dans l’histoire, Kiki incarne cependant la différence dont “la khôra est le surnom” selon John Caputo²⁵ qui rapproche ce concept chez Derrida à ce qui se trouve “beneath us, before us, behind us: anterior rather than ulterior” (198). Rejoignant ici Kristeva qui insiste sur une position “antérieure au juger” (1974, 29) en parlant du “rôle fondamental des processus de *déplacement* et de condensation dans l’organisation du sémiotique” (1974, 28, je souligne), la déclaration de Caputo décrit de façon indirecte la pose de Kiki ainsi que la place et la signification de cette scène dans la chronologie du film où la jeune femme incarne effectivement un être “destinerrant” (Kearney, 198).

Figure implicitement tripartite dans le film, voire à part “en tiers,” Kiki déplace la trinité masculine associée à Dieu, et remet ainsi en question tout jugement monolithique ou fixe des individus borderline.²⁶ En parlant de “l’invention” reliant la définition de la chôra chez Ulmer, Derrida et Kristeva, Thomas Ricker saisit

²³ Wirth-Cauchon se sert de la notion de l’abject de Kristeva pour parler de la femme en tant qu’Autre et personne “borderline” (85-87).

²⁴ Derrida écrit ce même mot avec un “k”.

²⁵ “Différance: Khôra Is Its Surname” (96-105) est un sous-titre dans la section intitulée “Khôra: Being serious with Plato” dans *Deconstruction in a Nutshell*.

²⁶ En rapportant la description de la khôra de *Timée*, Derrida note “tantôt la *khôra* paraît être ni ceci, ni cela, tantôt à la fois ceci et cela” (16).

indirectement l'idée que Kiki se réinvente justement au cours du film: "if we think along with Ulmer, Kristeva, and Derrida, we see that, like the Platonic *polis*, there is a movement to invention, a going beyond boundaries and returning, that precludes it being fixed in place, even though it simultaneously emerges in and through place" (273).

La conclusion ultime du film renvoie effectivement à cette idée en ce sens que Kiki se retrouve au milieu du pont, ce "mi-lieu" dans l'histoire lorsque la bande sonore se met à jouer. Cette position, doublement déplacée, symbolise sa différ(a)nce ou ce qu'on peut appeler (des)équilibre(s) de Kiki qui finit en fin de compte par s'accepter. Sans être "guérie" à la fin du film, Kiki est visiblement différente, à savoir changée et mieux en mesure de négocier les hauts et les bas sur son chemin et l'incertitude caractérisant la vie. Relâchant le portrait de sa mère, assise sur les garde-fous du pont, Kiki effectue un geste qui correspond à sa nouvelle (dis)position et laisse entendre le cri silencieux des gens souffrant du trouble de la personnalité borderline. C'est en effet ce qu'on comprend lorsque la jeune femme offre son fardeau psychologique au public dans une pose qui rappelle l'envol d'un oiseau et qui relève ainsi d'une certaine liberté, concept que Soeren Kierkegaard associe pour sa part à la question du déplacement: "'displacement is what returns us to our selves...to our true place or to our place in truth'" (Houe 359).

Une conclusion ouverte

Concept incontournable pour comprendre le film à un niveau plus approfondi, la question du déplacement permet aussi de rendre compte de la production de *Borderline*. Issu de la condensation de l'histoire de deux, voire trois romans, le film est le produit de la transposition de nombreux éléments littéraires dans un nouveau médium qui les combine et les adapte à ses propres fins. Sorte de sublimation des œuvres de Labrèche, *Borderline* déconstruit la perception de la personnalité borderline à travers une histoire synthétique, mais qui montre la complexité de ce trouble mental tout en donnant à voir à quel point les préjugés jouent sur la perception de cette condition psychique. En effet, comme l'autofiction dont il est issu, le film joue sur la liminalité de ce genre littéraire que Madeleine Ouellette-Michalska décrit comme déstabilisant nos "assises de jugement" en faisant "subir un important déplacement au pacte de lecture" (71). Plus évident dans la scène d'ouverture qui en est en réalité la fin, ce déplacement se voit à travers tout le film qui met en relief l'importance de la fragmentation dans la compréhension de l'ensemble d'une histoire et donc d'une vie humaine.

Tout en restant accessible au grand public, *Borderline* s'avère être un film engagé et provocateur qui incite les spectateurs à s'interroger sur son point de vue comme sur leurs propres prises de position tranchées quant aux troubles mentaux. Dans le film, l'insistance sur le besoin de bien saisir tous les éléments et les enjeux d'une histoire avant d'en juger fait d'un trouble psychologique mal compris et associé à une folie mal

définie une condition reconnaissable et profondément humaine. En effet, en jouant sur l'idée que des individus comme Kiki constituent des déplacés, *Borderline* leur offre donc une place sur le grand écran et dans l'esprit du public. Comme l'autofiction selon Ouellette-Michalska, le film parvient en "ajout[ant] à la confusion" à "replacer le sujet au centre du discours et à le pourvoir de marques distinctives pouvant confirmer son existence, signaler sa pensée, renforcer sa singularité" (146).

Lorsque la caméra s'éloigne de Kiki en montant dans le ciel à la toute fin du film, c'est justement ce qui vient à l'esprit dans le sens où cette ascension renvoie à une sorte de prise de recul par rapport à la situation et donc à l'idée qu'on ne devrait plus regarder de haut cette femme qui mérite bel et bien notre attention et notre pitié ici-bas.

ŒUVRES CITEES

- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. 3^e édition. Paris: PUF, 1961.
- Bakhtine, Mikhail. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970.
- Caputo, John. "Khôra: Being serious with Plato." *Deconstruction in a Nutshell*. New York: Fordham UP, 1997.
- Cassivi, Marc. "Marie-Sissi Labrèche: sortir de soi." *La Presse* le 10 février 2009. Web. 2 août 2012.
- Cellard, Jacques et Alain Rey. *Dictionnaire du français non conventionnel*. 1980. Paris: Hachette, 1991.
- Deproost, Paul-Augustin. "Les métamorphoses du phénix dans le christianisme ancien." *Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve) Numéro 8, juillet-décembre (2004). <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/08/Phenix1.htm>>
- Derrida, Jacques. *Khôra*. Paris: Galilée, 1993.
- Houe, Poul. "Place and Displacement in Kierkegaard – Place and Displacement of Kierkegaard." *Edda: Nordisk Tidsskrift for Literatureforskning/ Scanadanavian Journal of Literary Research* 4 (1997): 358-363.
- Kearny, Richard. "God or Khora?" *Strangers, Gods and Monsters*. New York: Routledge, 2003. 191-212.
- Kelly, B. "Borderline director aims for provocative, not perverse." *The Gazette* [Montréal] le 4 février 2008. Web 3 août.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- . *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.
- . *Histoires d'amour*. Paris: Denoël, 1983.
- Labrèche, Marie-Sissi. *Borderline*. 2000. Montréal: Boréal Compact, 2003.
- . *La Brèche*. 2002. Montréal: Boréal Compact, 2008.
- . *La Lune dans un HLM*. 2006. Montréal: Boréal Compact, 2008.
- Mack, John E. *Borderline States in Psychiatry*. New York: Grune & Stratton, 1975.

- Meares, Russell. *The Metaphor of Play. Disruption and Restoration in the Borderline Experience*. New Jersey: Jason Aronson, 1993.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: XYZ, 2007.
- Rickert, Thomas. "Toward the Chōra: Kristeva, Derrida, and Ulmer on Emplaced Invention." *Philosophy and Rhetoric* 40.3 (2007): 251-273.
- Tcherepashenets, Nataly. *Place and Displacement in the narrative worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*. New York: Peter Lang, 2008.
- Wirth-Cauchon, Janet. *Women and Borderline Personality Disorder. Symptoms and Stories*. New Jersey: Rutgers UP, 2001.