

Le sexe rédimé par l'amour. Regard sur l'adaptation cinématographique de *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche Love Redeeming Sex. A Glance at the Filmic Adaptation of Marie-Sissi Labrèche's *Borderline*

Évelyne Ledoux-Beaugrand

Volume 12, Number 2, 2009

Images et représentations de la sexualité au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000708ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000708ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ledoux-Beaugrand, É. (2009). Le sexe rédimé par l'amour. Regard sur l'adaptation cinématographique de *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche. *Globe*, 12(2), 83–94. <https://doi.org/10.7202/1000708ar>

Article abstract

Throughout the analysis of the movie *Borderline* (2008), directed by Lyne Charlebois and based on the novels *Borderline* but also *La Brèche* of Marie-Sissi Labrèche which served as the groundwork of the film, this paper questions the limits encountered by the visual representation of an explicit feminine sexuality. The post-pornographic aesthetics of Marie-Sissi Labrèche's narratives, the excess, not to say the grotesque characterizing women's sexuality in her novels are softened by the filmic adaptation to an extent that the sexual quest of the narrator is turned into a mere search for love. Regarding these aesthetical transformations — which are not without influencing the meaning given to sexuality — this paper explores the representation of women's sexuality as a threat to the social order.

LE SEXE RÉDIMÉ
PAR L'AMOUR. REGARD
SUR L'ADAPTATION
CINÉMATOGRAPHIQUE
DE *BORDERLINE*
DE MARIE-SISSI LABRÈCHE

ÉVELYNE LEDOUX-BEAUGRAND

Université de Montréal

Résumé — À partir de l'analyse du film *Borderline* de Lyne Charlebois, sorti en salle au Québec en 2008, et des récits de Marie-Sissi Labrèche qui ont servi de canevas au long-métrage, cet article interroge les limites rencontrées par la représentation visuelle d'une sexualité féminine ancrée dans l'explicite. Dans le passage des livres de Marie-Sissi Labrèche au film de Charlebois qui s'en inspire, l'esthétique postpornographique et la sexualité féminine excessive, voire grotesque, qui caractérisent les premiers s'édulcorent jusqu'à transformer la quête sexuelle de la narratrice en une quête amoureuse. Au regard de ces modifications esthétiques qui ne sont pas sans conditionner la signification du sexuel, on peut se demander si la représentation visuelle de la sexualité féminine n'est pas, encore aujourd'hui, placée sous le signe d'une menace de contamination du social.

✦ ✦ ✦

*Love Redeeming Sex. A Glance at the Filmic Adaptation
of Marie-Sissi Labrèche's Borderline*

Abstract – Throughout the analysis of the movie *Borderline* (2008), directed by Lyne Charlebois and based on the novels *Borderline* but also *La Brèche* of Marie-Sissi Labrèche which served as the groundwork of the film, this paper questions the limits encountered by the visual representation of an explicit feminine sexuality. The post-pornographic aesthetics of Marie-Sissi Labrèche's narratives, the excess, not to say the grotesque characterizing women's sexuality in her novels are softened by the filmic adaptation to an extent that the sexual quest of the narrator is turned into a mere search for love. Regarding these aesthetical transformations – which are not without

qu'en donne Mary Russo⁵, tant le corps qu'elle met en jeu déborde de toute part, secrète de façon incontrôlable et flirte avec l'abject, le film passe à une esthétique léchée, épurée, qui n'est pas sans modifier la signification accordée au sexuel. Au-delà des limites juridiques auxquelles toute représentation visuelle d'une sexualité (féminine) placée sous le signe de l'explicite est confrontée, on peut se demander à quels enjeux cette épuration du vulgaire est ici subordonnée.

BORDERLINE:

LE CINÉMATOGRAPHIQUE ÉPURÉ DU VULGAIRE

Adapté à la fois du premier récit, éponyme, de Marie-Sissi Labrèche et du suivant intitulé *La Brèche*⁶, le film issu du travail conjoint de Charlebois et de Labrèche retrace le parcours identitaire et social de Kiki Labrèche en empruntant également à l'objet composite qu'est *La Lune dans un HLM*⁷. Film d'apprentissage de l'amour plutôt que de la sexualité, qui laisse au final sa protagoniste libérée, apaisée, voire guérie, *Borderline* se déploie sur trois temporalités et présente une héroïne au triple visage, interprétée tour à tour par Isabelle Blais et Laurence Charbonneau. Dans le film, qui passe habilement, et souvent à l'intérieur d'un même plan, d'une époque à l'autre, s'entrecroisent trois Kiki. Entre l'étudiante en littérature parvenue à l'aube de la trentaine, qui entretient une relation amoureuse trouble et douloureuse avec Tchéky, son directeur de maîtrise, et l'enfant de dix ans qu'elle a été, coincée dans un univers exclusivement féminin où se côtoient au quotidien la folie et la misère sociale, trouve place une Kiki âgée d'une vingtaine d'années. Perdue, la jeune femme ouvre les jambes au premier venu et sur son corps s'inscrivent les marques d'un malaise qu'elle s'emploie à noyer dans l'alcool.

Si on reconnaît là, en dépit des variations onomastiques⁸, la protagoniste et les grandes lignes de l'univers fictionnel de l'auteure,

+ + +

5. Mary RUSSO, «Female Grotesques: Carnival and Theory», Teresa DE LAURETIS (dir.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 213-229.

6. Marie-Sissi LABRÈCHE, *La Brèche*, Montréal, Boréal, 2002.

7. Marie-Sissi LABRÈCHE, *La Lune dans un HLM*, Montréal, Boréal, 2006. Dans les comptes rendus du film parus dans les journaux, ce titre n'apparaît pas comme une des sources d'inspiration du scénario. Pourtant, plusieurs éléments présents dans *La Lune dans un HLM* et absents des récits précédents se retrouvent dans le film de Charlebois. Parmi eux, notons la présence en filigrane de l'histoire des tantes décédées en bas âge ainsi que le statut de la mère de l'héroïne. Morte dans *Borderline* et *La Brèche*, vraisemblablement à la suite d'un suicide, bien que les récits ne mentionnent pas les circonstances exactes et le moment de son décès, la mère s'avère toutefois bien vivante dans *La Lune dans un HLM*, tout comme dans le film.

8. La protagoniste est nommée Kiki Labrèche dans l'adaptation filmique, Sissi Labrèche dans *Borderline*, Émilie-Kiki dans *La Brèche* et Léa dans *La Lune dans un HLM*, alors que la voix narrative de la partie

essentiellement basé sur la constance des thématiques (rapport à la mère, à la folie, désir de création comme vecteur d'ascension et d'émancipation sociales) et sur une esthétique vernaculaire travaillée par les jurons et les références à la culture populaire, le film prend toutefois ses distances quant à la façon dont les récits de Labrèche représentent le sexuel. Venue à la littérature par l'œuvre de Michel Tremblay et se réclamant d'une filiation scripturaire à Charles Bukowski, Marie-Sissi Labrèche fait usage d'un langage cru et dans son œuvre abondent les descriptions explicites d'une sexualité qui n'épargne aucun détail, pas même le plus sordide. La traduction filmique de l'univers de Labrèche expurge cette vulgarité assumée qui inscrit l'œuvre aux côtés de ses pères littéraires.

Le film s'est vu attribuer par la Régie du cinéma du Québec le classement « 16 ans et plus⁹ » en raison de l'« intensité érotique [d]es images très fortes » du générique, où s'exhibe un corps féminin nu, immobile et statuesque sur lequel ruissellent de longues coulées de vin rouge, et des « scènes de relations sexuelles aux images tout aussi suggestives¹⁰ ». Or, malgré ce que laisse entendre le classement, force est de constater l'écart qui sépare la représentation visuelle de la sexualité, qui s'avère dans le film plus sensuelle que génitale, et sa représentation littéraire « postporno¹¹ », dont ce passage du récit *Borderline* cristallise la dimension explicite :

Un truc énorme essayait d'entrer dans mon ventre. Mon vagin s'est mis à faire des contractions stupides. [...] Et vlan ! Une forte poussée. Il est entré d'un coup, au complet, en moi. Un cri. AAAAAHHHHHHH ! J'ai cru que tout s'était déchiré. Ça brûlait drôlement fort. Malgré mon cri, il a commencé à se faire aller : en avant, en arrière, en avant, en arrière, en avant, en arrière, et avec vigueur. Il était sourd de désir. [...] Même si ça brûlait, j'aimais ça,

+ + +

épistolaire est identifiée comme l'*alter ego* textuel de l'auteure. Au-delà des variations onomastiques, il s'agit du même personnage, issu d'un milieu pauvre, né d'une mère folle et élevé par sa grand-mère.

9. Une recherche effectuée sur le site de la Régie du cinéma du Québec permet de constater la rareté de cette classification parmi les longs-métrages réalisés au Québec, en particulier lorsqu'il s'agit de films qui connaissent, à l'instar de *Borderline*, un certain succès populaire. Notons la présence, parmi eux, de *Yellowknife* de Rodrigue JEAN (Canada, 2002, 110 min.) et du *Party* de Pierre FALARDEAU (Canada, 1990, 103 min.), d'abord classé « 18 ans et plus », qui n'ont pas connu le même succès que le film de Charlebois. À la différence de *Borderline*, qui présente, dans une esthétique léchée, une sexualité surtout hétérosexuelle, les films de Jean et de Falardeau dépeignent quant à eux une sexualité beaucoup plus glauque, crue, voire violente, et traitent d'inceste, de prostitution masculine et de viol.

10. RÉGIE DU CINÉMA DU QUÉBEC, « Fiche technique *Borderline* », <http://www.rcq.qc.ca/fichetech/289874/289874.2.pdf> (27 mai 2009).

11. Marie-Hélène BOURCIER, *Queer Zones. Politiques des identités et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 [2001], p. 23.

surtout parce que sa bite était énorme, comme un paquebot. J'avais l'impression d'être remplie¹².

La visée vénale en moins, la postpornographie à l'œuvre dans les récits de Labrèche, née en partie, comme l'indique Marie-Hélène Bourcier dans *Queer Zones*, d'un réinvestissement du monde de la porno par les femmes, reprend certains codes de la représentation pornographique que sont notamment l'explicite, le langage cru et vulgaire, le gros plan et la génitalité. En réaction à la fois à l'objectivation des femmes dans l'industrie de la pornographie traditionnelle et à la tendance procensure, ou encore anti-sexe, d'un certain féminisme qui a pour figure de proue la juriste américaine Catharine MacKinnon¹³, les femmes identifiées au mouvement «*sexual politics*»¹⁴ travaillent non seulement à se faire sujet de la représentation pornographique, mais s'emploient également à en détourner les codes, notamment en faisant sortir la pornographie des lieux qui lui sont juridiquement assignés.

Pour justifier son choix de délaisser l'explicite postpornographique au profit d'un érotisme «de bon goût», Lyne Charlebois évoque des considérations d'ordre esthétique et affirme avoir voulu faire de *Borderline* un film poétique, «lumineux»¹⁵, loin du «film glauque»¹⁶ auquel l'univers narratif de Labrèche peut sembler d'emblée se prêter. Il est vrai que l'écriture de la romancière non seulement représente la misère sociale, mais revendique aussi une certaine matérialité du corps : le sang, la sueur et les déjections, qui participent de sa mise en spectacle, apparaissent pour les narratrices de ses récits comme autant de façon d'habiter un corps en manque de limites. La métaphore circassienne ajoute au grotesque des fictions de Labrèche, puisqu'elle convoque ce que le cirque a de plus vulgaire, lorsqu'il s'apparente à un *freak show* et associe l'excès au ridicule. Or, le lissage esthétique, pour ne pas dire le polissage du sexuel auquel procède l'adaptation cinématographique, par suppression du génital, de l'abject et du vulgaire qui sont autant de

+ + +

12. Marie-Sissi LABRÈCHE, *Borderline*, op. cit., p. 22.

13. Catharine A. MACKINNON, *Ce ne sont que des mots*, traduit de l'américain par Isabelle Croix et Jacqueline Lahana, Paris, Éditions des femmes, 2007 [1993].

14. Né dans les États-Unis des années 1990, ce mouvement, dont la «performeuse» Annie Sprinkle est l'une des représentantes, rassemble autant des créatrices que des intellectuelles. Déjà en 1984, on retrouvait l'expression dans un important article de Gayle RUBIN, «Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality», Carole S. VANCE (dir.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Boston, Routledge, 1984, p. 267-319. Rubin y posait les jalons d'une nouvelle approche de la sexualité par la théorie féministe.

15. Anne RICHER, «Lyne Charlebois. Personnalité de la semaine», *La Presse*, 5 avril 2009, cahier «Lectures», p. 10.

16. *Ibid.*

variations sur le thème du pornographique, semble également tributaire de la prééminence du juridique dans les dispositifs différenciateurs de l'érotique et du pornographique. Érotisme et pornographie procèdent d'un « contenu représentatif commun – la chair sexuée¹⁷ ». Ils se distinguent toutefois par la gestion différenciée qu'ils font du code de la représentation du sexuel. Là où le premier se caractérise par l'intermittence ainsi qu'une dialectique d'apparition-disparition¹⁸, la seconde obéit à un principe de « monstration absolue¹⁹ ». Ces catégories demeurent néanmoins arbitraires, comme le met en lumière la boutade attribuée à Robbe-Grillet : « la pornographie, c'est l'érotisme des autres ».

Aussi est-ce au juridique que revient le pouvoir non pas tant de fixer la définition de ce qui relève d'une représentation trop explicite du sexuel, définition « sans cesse évolutive et intrinsèquement obligée à la perpétuelle révision²⁰ », que d'assigner (temporairement) à certaines représentations, dès lors rapprochées du pornographique, des lieux circonscrits, espaces fermés différents de ceux dans lesquels est autorisé à circuler l'érotisme. Car c'est, semble-t-il, sa mise à demeure par une époque et une culture données, son assignation à demeurer hors scène, confinée à un espace éloigné des regards tel que le laisse entendre une découpe étymologique du vocable *ob-scène*, qui distingue véritablement la pornographie des autres représentations du sexuel. L'hypothèse d'une catégorisation productive du pornographique, posée notamment par Patrick Baudry²¹, ne change certes rien au fait que rendre à l'écran l'esthétique postpornographique des écrits de Labrèche équivaut à prendre le risque d'un confinement à des salles spécialisées dont l'accès est restreint à un public adulte et bien souvent exclusivement masculin. En témoigne le sort réservé, en France, au film *Baise-moi*²², adapté du livre du même titre²³, qui s'est vu retirer son visa d'exploitation et classer X, une étiquette qui interdit sa projection en salle, en raison de la présence de scènes dans lesquelles la sexualité s'avère aussi violente qu'explicite.

Qu'elle relève d'une préférence esthétique ou qu'elle cherche à esquiver les effets d'une sanction juridique qui balise et assigne des espaces

+ + +

17. Dominique BAQUÉ, *op. cit.*, p. 43.

18. On reconnaîtra ici la définition que donne Roland BARTHES de l'érotisme dans *Le Plaisir du texte* (Paris, Seuil, 1973).

19. Dominique BAQUÉ, *op. cit.*, p. 44.

20. Patrick BAUDRY, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 47.

21. *Ibid.*, p. 44 et suivantes.

22. Virginie DESPENTES et Coralie TRINH THI, *Baise-moi*, France, 2000, 77 min.

23. Virginie DESPENTES, *Baise-moi*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1999 [1984].

aux représentations visuelles de la sexualité, il reste que l'épuration à laquelle procède le film *Borderline* conditionne la signification du sexuel, privant celui-ci de son pouvoir qui repose, dans les récits de Marie-Sissi Labrèche, sur l'excès et le vulgaire. On peut penser que l'évitement de la censure aurait pu néanmoins donner lieu à une forme moins léchée et préserver quelque chose du vulgaire et du grotesque qui travaillent l'écriture de Labrèche.

D'UNE POLITIQUE DU SEXE EXCESSIF À UNE PATHOLOGISATION DU SEXUEL

Dans les récits *Borderline* et *La Brèche*, la sexualité ne participe d'aucun véritable érotisme et se met plutôt au service d'une quête identitaire. Inscrite dans un continuum qui « neutralise d'une certaine façon la puissance disruptive de l'érotisme²⁴ » dans la mesure où elle sature la trame narrative et se voit dès lors dépouillée de son caractère transgressif nécessaire à la jouissance érotique, la représentation du sexuel appartient chez Marie-Sissi Labrèche à ce qu'on peut nommer, à l'aune des écrits de l'auteure féministe transsexuelle et prosex Pat Califia²⁵, une politique du sexe excessif. « La nécessité de l'excès²⁶ » à laquelle en appelle Califia répond à une double visée. Non seulement la politique de l'excès cherche-t-elle à sortir la sexualité – terme sous lequel sont ici subsumées tant sa *praxis* que ses représentations – des lieux clos où celle-ci est confinée, la faisant ainsi passer de « l'*obscene* à l'*onscene*²⁷ », mais elle s'emploie également à faire naître, hors de la famille et des liens biologiques, un nouveau sujet. Portée par « le désir de vivre et de donner la vie²⁸ », cette sexualité excessive, qui flirte avec l'abject, se veut productive d'une nouvelle vie sans toutefois être reproductive. Le débordement du sexuel agit en somme tel le palliatif d'une filiation défaillante que la pratique d'un *ars erotica* permet de réinventer. « Il nous faut donc, écrit Califia, donner naissance à une autre personne, devenir pour nous-mêmes les sages-femmes, les mères et les pères qui nous accueillent dans de nouvelles vies comme des gens singuliers²⁹. »

Bien que la politique de l'excès de Califia s'adresse principalement, quoique de façon non exclusive, à des sujets homosexuels invités à réinventer

+ + +

24. Dominique BAQUÉ, *op. cit.*, p. 16.

25. Pat CALIFIA, *Sexe et utopie*, traduit de l'américain par Patrick Ythier, Paris, La Musardine, 2008 [1994].

26. *Ibid.*, p. 183.

27. Marie-Hélène BOURCIER, *op. cit.*, p. 23.

28. Pat CALIFIA, *op. cit.*, p. 193.

29. *Ibid.*, p. 193.

les modalités du lien social dans une ère marquée par le sida, la quête sexuelle de la narratrice chez Labrèche peut être interprétée, notamment à la lumière de la symbolique du nom qui traverse l'œuvre, comme une tentative de faire advenir un sujet singulier, dépris des liens incestueux qui l'attachent à celles que la narratrice nomme «[s]es deux mamans³⁰», même si la sexualité s'inscrit surtout dans un cadre hétérosexuel. Dans un univers où domine le féminin, l'identité de Sissi se perd dans un triangle, composé également de Môman et de Mémé. Celui-ci n'a rien d'œdipien et relève plutôt d'un jeu de miroirs dans lequel les femmes, à l'exemple de la répétition syllabique dont sont composés les noms des trois personnages, sont prises dans une logique incestueuse de redoublement du même. Aussi la multiplication des partenaires apparaît-elle comme l'outil permettant à Sissi de percer, par pénétration du masculin, la «bulle toxique³¹» qui la relie à ses mères. Les dernières pages de *Borderline* décrivent la sortie de la jeune femme hors de cette relation en miroir. D'un coup de poing, elle brise la glace qui reflétait son image et, avec les éclats de verre, procède à une mutilation symbolique de laquelle elle émerge dotée d'un nouveau visage. Mais cette libération ne met pas pour autant fin à sa quête sexuelle. Celle-ci se poursuit dans *La Brèche* qui, à l'instar du récit *Borderline*, ne fait pas l'économie de l'explicite. Le récit montre la narratrice, Émilie-Kiki, prise entre deux hommes. À travers la frénésie sexuelle qui l'habite, il s'agit pour elle de savoir qui de Tchéky, son directeur de maîtrise marié et père de famille, ou de Mikaël, son jeune amant qui souhaite passer avec elle des jours paisibles, la fécondera en premier. Ainsi, «[s]on cirque continue³²» et même se perpétuera dans ses deux «petites moi³³» qui forment sa descendance.

Dans chacun des récits de Labrèche, la narratrice «parle de [s]a place de femme toujours trop tout ce qu'elle est³⁴» : trop sexuelle, trop désirante, toujours en excès par rapport aux normes de la «bonne» féminité. En s'offrant au premier venu, en exhibant son sexe à qui mieux mieux et en initiant les rencontres sexuelles plus souvent qu'à son tour, elle fait, peut-on dire, mauvais genre. L'expression est à entendre ici doublement : alors que la vulgarité de son comportement lui donne mauvais genre, cette vulgarité l'amène, précisément, à ébranler les limites du genre (*gender*) féminin. Dans le film de Charlebois, un tout autre sort est réservé à ce débordement d'un

+ + +

30. Marie-Sissi LABRÈCHE, *Borderline*, op. cit., p. 124.

31. *Ibid.*, p. 65.

32. Marie-Sissi LABRÈCHE, *La Brèche*, op. cit., p. 157.

33. *Ibid.*, p. 155.

34. Virginie DESPENTES, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006, p. 11.

féminin immaîtrisable, assimilé, dans *La Brèche*, à une menace mortifère à l'égard du masculin qui ose s'y frotter. Mikaël ressortira blessé de sa relation avec Émilie-Kiki, « brisé en deux³⁵ », forcé à faire l'apprentissage d'un dou- leur et d'un univers de mensonges et de trahisons dont il ne soupçonnait pas l'existence. Un sort plus radical est réservé à Tchéky qui le paiera de sa vie au moment même où il admet son amour pour la jeune femme. Sur une route américaine, de retour de leur premier séjour en amoureux, la voiture du cou- ple heurte une biche. Tchéky ne survit pas à l'impact. De cette scène bucoli- que devenue cauchemardesque, seule Émilie-Kiki, qui porte alors les fœtus de ses descendantes, s'en tire, au prix toutefois d'une paralysie.

Cette sexualité féminine excessive, outrancière et même mortifère pour les éléments masculins mais qui soutient la quête identitaire des narratrices des récits de Labrèche se voit, dans le film *Borderline*, assignée aux limites d'une folie toute féminine, d'une hystérie que la « talking cure » de Kiki viendra guérir grâce aux rencontres des Dépendants Affectifs et Sexuels Anonymes (D.A.S.A). Ainsi, à une quête qui vise à se libérer, par le sexe, de l'emprise maternelle et à donner naissance à un sujet autonome, le film *Borderline* substitue un cheminement inverse qui a plutôt pour but de mettre un terme à ce sexe dérangeant... Dérangeant, toujours, en regard du couple sans cesse menacé de destruction. Kiki apparaît effectivement, du moins jus- qu'à sa rencontre avec Mikaël – personnage du poète-pâtissier qui incarne une certaine nostalgie d'un temps où les hommes courtoisaient longuement les femmes en les vouvoyant –, comme celle dont la sexualité *borderline*, en manque de limites, ne peut être contenue et déborde, jusqu'à les faire éclater, des balises du couple représentant, dans le film, le lieu d'une sexualité « légitime ». Il y a, en d'autres termes, pathologisation du sexuel dès lors que celui-ci ne s'inscrit pas dans le cadre de ce binôme qu'est le couple³⁶.

La sexualité s'apparente dans *Borderline* à une pathologie curable par une parole de l'aveu. C'est ce que suggère l'imagerie christique déployée tout au long du film. Tant par les mutilations renvoyant aux stigmates que

+ + +

35. Marie-Sissi LABRÈCHE, *La Brèche*, op. cit., p. 110.

36. À l'inverse, l'idée de la reproduction portée par le personnage de Caroline, meilleure amie de Kiki et jeune femme célibataire et lesbienne qui choisit d'avoir un enfant par insémination, se passe non seulement du couple, mais va jusqu'à évacuer l'acte sexuel lui-même. Au regard de cette valorisation d'une sexualité déployée à l'intérieur des limites du couple hétérosexuel, *Borderline* présente une certaine parenté avec les conclusions de quelques films à teneur érotique produits dans le Québec de la fin des années 1960 et du début des années 1970. On peut penser ici aux films de Denis HÉROUX, *Valérie* (Québec, 1968, 100 min.) et *L'Initiation* (Québec, 1969, 91 min.), dans lesquels les femmes aux mœurs légères se dispersent durant un temps dans les bras d'un homme puis d'un autre, mais finissent par réintégrer d'elles- mêmes l'espace domestique.

par les scènes de crucifixion visuelle³⁷ – notamment celle, très forte, où sur fond de musique liturgique une foule anonyme empoigne et porte à bout de bras le corps nu de la jeune femme –, c'est une véritable Passion que donne à voir *Borderline*. Passion qui trouve son apogée, et mène à la rédemption qui y est concomitante, avec la confession de Kiki³⁸. Assise au centre d'une table circulaire autour de laquelle prennent également place ceux et celles qui souffrent comme elle de dépendance affective et sexuelle, Kiki confesse ses débordements. À l'arrière-plan, derrière elle, la lumière pénètre à flots par deux grandes fenêtres entre lesquelles se tient un christ en croix. D'une quête et d'un apprentissage marqués du sceau de l'excès, le rapport au sexe devient ainsi, dans le film, l'une des figures d'une pathologie collective qui menace le couple et subséquemment l'ordre social. Libérée par l'aveu, absoute en quelque sorte de ses fautes, Kiki « qui ne sai[t] pas aimer³⁹ » apprendra dès lors non seulement à aimer mais également à jouir. Comme les hystériques du XIX^e siècle qu'on soignait à l'aide d'un vibreur inventé à des fins thérapeutiques – cette masturbation et la jouissance occasionnée devant libérer les femmes des tensions sexuelles accumulées qui menaçaient autrement de créer du désordre dans la famille –, Kiki sera pacifiée par la jouissance qu'elle connaît (enfin) dans les bras de Mikaël. D'ailleurs, ne lui répète-t-il pas « doux » et « tout doux » à plusieurs reprises durant cette scène que l'on pourrait dire de domestication par l'érotisme? Ramené dans le cadre de la bonne sexualité, le sexe est ici rédimé par l'amour, et l'héroïne, guérie d'un mal qui lui faisait ouvrir les jambes à tous vents. À la lumière des propos de Marie-Hélène Bourcier qui voit dans la pornographie traditionnelle la réalisation de « l'alignement du sexe "biologique", du genre et de la pratique sexuelle » (« on devient une femme quand on a été pénétrée⁴⁰ »), force est de constater qu'en voulant esquiver le pornographique, le film de Charlebois n'en réitère pas moins un semblable alignement. À la différence toutefois qu'il ne s'agit plus de devenir femme, et ainsi de réintégrer le « bon genre », par la pénétration, mais bien par une jouissance qui requiert, de la part de la protagoniste, passivité et soumission au rythme imposé par son partenaire.

+ + +

37. Notamment lorsque Kiki enfant est crucifiée par le regard que sa mère folle porte sur elle, mais aussi dans la scène d'ouverture et de clôture du film où le corps de Kiki, bras en croix, repose sous celui de Tchéky, effectuant ainsi une boucle complète (si on excepte toutefois la scène finale qui montre Kiki levant les bras au ciel en signe de libération).

38. Lyne CHARLEBOIS, *op. cit.*, 1 : 09.

39. *Ibid.*, 1 : 03.10.

40. Marie-Hélène BOURCIER, *op. cit.*, p. 17.

LA CONTAMINATION DU SOCIAL PAR LE SEXE

L'écart important, quant au traitement de la sexualité, entre le film *Borderline* et les récits dont il est issu cristallise les enjeux de cette adaptation cinématographique autour de l'esthétisation de la sexualité, devenue peut-être belle, lissée de sa vulgarité et de l'abject, mais corollairement désinvestie de sa charge subversive ou à tout le moins du rôle libérateur que lui accordent les récits de Labrèche. Loin de se limiter au traitement de l'image, l'épuration du vulgaire et de l'explicite au profit de l'érotisme *soft* de *Borderline* prive la protagoniste de sa colère, de sa rage, transformant du coup le récit d'une quête de soi en un conte de fées dans lequel même les princesses les plus *trash* finissent par aimer et jouir dans les bras d'un seul homme. *Borderline* serait-il, en ce sens, le symptôme d'une sexualité féminine encore pensée comme une menace pour l'ordre social? Une sexualité d'autant plus menaçante qu'elle se donne en images?

Dans un article qui tisse des liens entre le grotesque, la féminité et en particulier le corps féminin dont les frontières demeurent mouvantes en raison de ses rythmes biologiques, Mary Russo⁴¹ s'arrête brièvement aux diverses implications de l'expression «se donner en spectacle». Alors que le sujet de ce spectacle est presque toujours féminin, la phrase, qui a généralement pour destinataires d'autres femmes, fonctionne surtout comme une mise en garde. Là où «se donner en spectacle» équivaut à avoir mauvais genre, mettre en évidence sa vulgarité, outrepasser les limites de la décence, la femme qui offre ainsi son corps et son sexe à la vue de tous s'expose du même coup à la désapprobation, sinon au mépris. Son exemple dissuasif doit rappeler aux autres femmes l'opprobre qui guette celles qui s'aventurent du côté du mauvais genre, se font «mauvais sujet⁴²», deviennent en somme des *bad girls*. Mais si, rappelle Russo, l'image de la femme désordonnée et agitée appartient au registre des mises en garde, elle opère également à la façon d'un vecteur de contamination sociale. Lorsqu'il n'est pas balisé, son spectacle peut créer un effet d'entraînement chez celles qui le *regardent* et, qui sait, en jouissent peut-être. Aussi sa vulgarité et son grotesque portent-ils en eux la possibilité de se convertir en une force capable de bouleverser et, de ce fait, transformer l'ordre social.

Au regard de ce processus de contamination du social par *l'image* de la femme grotesque et vulgaire, le polissage esthétique à l'œuvre dans le

+ + +

41. Mary RUSSO, *op. cit.*

42. Marie-Hélène BOURCIER, *op. cit.*, p. 147.

film *Borderline* ainsi que l'épuration de l'explicite sexuel peuvent être interprétés comme une façon de déjouer, voire de juguler, la menace de désordre que représente la sexualité outrancière de Kiki. L'insistance sur les effets du grotesque féminin lorsqu'il apparaît dans un régime de représentation visuelle laisse penser que la littérature, ne serait-ce qu'en raison de l'intimité qu'elle requiert de ses lecteurs et lectrices et de la médiation qui lui est inhérente, représente un risque moindre de propagation du sexuel. Elle ne rencontre d'ailleurs plus, de nos jours, les mêmes limites juridiques que l'image : on imagine mal, à l'heure actuelle, un équivalent de la Régie du cinéma du Québec qui serait voué à classifier et à réguler la circulation des représentations littéraires selon leur teneur en érotisme ou en violence. Dans le film *Borderline*, si le risque de contamination est d'abord placé sous le signe du sida et attribué à Mikaël, auquel Kiki demande : « es-tu safe ?⁴³ », c'est cette dernière qui, par sa façon de donner à voir ses désirs sexuels, représente un véritable danger que le film parvient toutefois à domestiquer. Non pas un « danger privé » comme Kiki se plaît à se désigner, mais un danger social : celui d'une possible déferlante sexuelle de la part des spectatrices si sa sexualité excessive et vulgaire n'était pas, au final, ramenée et contenue dans le cadre du couple hétérosexuel.

+ + +

43. Lyne CHARLEBOIS, *op. cit.*, 1 : 15.