



### **3. Logique de la perfection chez Darren Aronofsky**

Rodolphe Gauthier

## Logique de la perfection chez Darren Aronofsky

Deux constantes majeures dans le cinéma de Darren Aronofsky : un désir d'accomplissement et la présence ambivalente de la mort. De *Pi* (1998) à *Black Swan* (2010), en passant par *Requiem for a Dream* (2000), *The Fountain* (2006) et *The Wrestler* (2008), tous les personnages sont en quête de la perfection - au sens étymologique du terme : Max (*Pi*) cherche la « séquence » et par là-même le « sens » de la vie ; Harry, Marion, Tyrone ainsi qu'Ellen (*Requiem for a Dream*), recherchent tout simplement le bonheur ; Tom (*The Fountain*) a une quête plus complexe : un absolu proche du mysticisme que ce soit du point de vue de la résurrection ou de la transcendance ; Randy (*The Wrestler*) et Nina (*Black Swan*) ont cela en commun que leur quête passe par un accomplissement dans leur discipline. S'il est un point commun entre tous ces personnages, c'est que tous côtoient la mort. Si celle-ci peut apparaître comme un échec ou, au contraire, comme une réussite, c'est que le rapport quête/mort, sensible à travers une esthétique plus parlante que la trame narrative, évolue au fil des films.

Un cinéma symbolique

Baroque, symbolisme, expressionnisme, nous pourrions évidemment retrouver chez Aronofsky des similitudes avec des courants anciens, mais dont les résurgences sont continues. La rigueur logique et formelle de *Pi* peut évoquer Borromini (l'église *San Carlo alle quattro fontani* à Rome, ou même la perspective Borromini au palais Spada) ; la palette des couleurs dans *Requiem for a Dream*, la confusion entre imaginaire et réalité, théâtre et réalité (la télévision, les vieilles spectatrices alignées dans la rue, les voyeurs sexuels, nous-mêmes devant ce flot de tragédies). Les hallucinations et les métamorphoses de Nina dans *Black Swan*, nous ramènent à un baroque plus démonstratif, celui de Bernini (Sainte-Thérèse, Apollon et Daphné, etc.) jusqu'au Rococo. La symbolique abondante et mystique de *The Fountain* rappelle cette fois-ci le XVII<sup>e</sup> siècle (siècle du succès de Saint Ignace de Loyola, Charles Borromée, Saint-Thérèse, etc). La déclinaison du mouvement et l'attrait du Baroque - encore - pour le non statique se retrouvent dans plusieurs films : mouvement dans les techniques cinématographiques - avec cette usage de la fixation de la caméra au personnage vu de face dans *Pi* et *Requiem for a Dream* [1], de dos dans *The Wrestler* (*snorricam*) ; mouvement chez les personnages (catcheur, danseuse...), ou encore mouvement dans la rapidité des images, la succession des percepts visuels ou auditifs (le générique de *Pi*, le *gimmick* de la prise de drogues dans *Requiem*, etc). Même dans la volonté de rendre le corps plus sensible - volonté présente dans *Pi*, qui s'efface un peu dans les deux films suivants, puis revient pleinement dans *The Wrestler* et dans *Black Swan* - on peut retrouver le fantasme baroque de faire de l'art l'équivalent de la vie - les toiles du Caravage, les premières statues du Bernin, notamment son *David* à la Villa Borghese - ou le constant désir de rendre par l'art la matière - le Christ voilé de Sanmartino à la chapelle Sansevero à Naples, les filets de pêche, les perles, les tissus. On peut aussi y voir une conscience aiguë de l'éphémère comme dans *vanitas vanitatis*. Pourtant, il n'est pas sûr que le réalisateur ait en tête ces références, il s'agit de la culture occidentale commune, plus ou moins présente à tous, ou elles ont leurs limites : la mort, par exemple, n'est pas le début d'une autre vie (comme dans le Christianisme), il n'y a pas de Jugement Dernier, et l'apothéose n'ouvre pas sur un monde meilleur, un monde divin. Du moins, ce n'est pas ce qu'on peut comprendre des cinq longs-métrages réalisés par Aronofsky qui, même s'il ressasse jusqu'à la monomanie certains thèmes, a suivi une évolution minutieuse dans ses réalisations.

### 3. Logique de la perfection chez Darren Aronofsky

---

#### Les processus du passage

Inconstance de la réalité, transformations du corps, métamorphoses conduisent les films d'Aronofsky à leur fin plus sûrement que le passage du temps. Le temps n'est pas opératoire, à part dans *The Fountain* peut-être, mais même là, il ne constitue pas le moteur narratif : la juxtaposition de trois époques, dont l'une est intemporelle, et le jeu des identités renvoient davantage à l'espace et au temps. La conception linéaire laisse place à une conception cyclique et nous sommes plus proches de l'éternel retour que d'un processus téléologique. Ainsi, ce que nous appelons « passage » n'est pas transcendance, mais glissement, glissement toujours plus subtil au fil des films. La répétition de l'acte est répétition d'un « archétype » [2] (prise de médicaments et migraines dans *Pi*, prise de drogues - dont des médicaments - dans *Requiem*, matchs dans *The Wrestler*, hallucinations, gestes à maîtriser dans *Black Swan*, et même dans *The Fountain* les épisodes dans le passé - la conquête de l'Amérique comme origine - et dans un temps idéal) qui, plus que la régénération du temps, permet, dans une perspective nietzschéenne, une transformation de soi. Ainsi la dichotomie noir/blanc, dans *Pi*, n'est pas manichéenne ou transcendantale, en opposant par exemple le blanc du Ciel au noir de la terre, mais renvoie à la perception daltonienne de Max. La surexposition floute les contours. Elle permet au réalisateur à la fois de traduire cette tension qui grille la cervelle du protagoniste - sa quête d'absolu est proche d'un mysticisme athée - qui grignote des pans entiers de la matière pour, au final, non pas percer une quelconque *maya*, un voile au-delà duquel on trouverait ce qui constitue réellement la réalité, c'est-à-dire la « séquence » : l'équation absolue, le nombre d'or, etc. Au contraire, il faut atteindre un être fatale. S'il y a un mystère, puisque le film sous-entend l'existence de la « séquence », il n'est pas accessible à l'homme, du moins de son vivant : le professeur Sol Robenson, soleil - l'absolu - et Robinson - exclu de l'humanité - qui sera aussi le nom de Randy qui avait autrefois renoncé à sa quête en en connaissant les risques, repris par son désir, son *hybris*, meurt, en l'ayant finalement trouvée. C'est également un « passage » : apothéose (de nouveau le Baroque...) ou *catabase*. Dans *Requiem*, la drogue est une forme de passage. Présente déjà dans *Pi*, on la retrouve dans *Black Swan* comme une des étapes initiatiques de la libération de Nina - désinhibition, libération vis-à-vis de ses désirs contraints par la chape maternelle -, et comme élément de désintégration de la réalité, qui ne peut être que subjective, et de l'individu. C'est un détachement, une brisure, un délestage.

Ces passages, qui se déclinent sous de nombreux autres aspects, correspondent à des régimes esthétiques qui constituent la pensée cinématographique d'Aronofsky. D'abord assez secs et hachés (*Pi*, *Requiem*), les passages deviennent plus souples à partir de *The Fountain*. On pourrait, suivant un *topos* critique, opposer des œuvres de jeunesse, brutes et fougueuses à des œuvres plus matures, plus assurées, plus subtiles. Le silence de six ans. La couleur peut-être. Un rythme rapide et violent dans les deux premiers opus qui fait que la situation évolue par à-coups - passage du matérialisme au mysticisme, les juifs sauvent Max des agressifs capitalistes, passage de la drogue voluptueuse à la drogue douloureuse - pour laisser place un rythme plus lent, plus nuancé, dans les films suivants. Une gradation subtile qui trouve son accomplissement dans *Black Swan*. L'étape mystique a dû contribuer à assouplir le processus. Une échelle mystique, une quête dont les échelons marquent une évolution mentale lente, continue, progressive et sans rupture. Dans *Black Swan*, ce passage continu de la réalité au rêve finit par perdre le spectateur, et même par perdre un intérêt *en soi*. C'est-à-dire que la perte de la limite entre réalité et rêve n'est pas, comme dans beaucoup de films, l'intérêt principal. Mais ce « passage » présente au moins deux autres finalités : faire ressortir le *subconscient* - plus que « l'inconscient », Aronofsky semble assez loin de la psychanalyse) - et parvenir à représenter dans toute sa force, d'une manière assez expressionniste, la confrontation entre l'individu et la société.

### 3. Logique de la perfection chez Darren Aronofsky

---

La volonté d'accomplissement de l'individu contre la société

Il y a aussi dans ces « séquences » une volonté de rendre la confrontation entre les instincts ou les aspirations individuelles et plus ou moins conscientes et dépeindre par là-même une image de la société qui les contraint. « Séquences » et non « récits », et ce, pour deux raisons ; à la fois pour reprendre le vocabulaire de *Pi* - qui, allégoriquement, ou sous forme de synecdoque, peut renvoyer à la quête créatrice -, et pour mettre en évidence l'émaciement des trames narratives. L'issue n'apparaît pas d'ordre politique mais « artistique », au sens de « savoir-faire », de moyen d'accomplissement de soi par une technique. La vision de l'art véhiculée par Aronofsky dépasse largement celle des « beaux-arts », de « l'avant-garde » et de tout ce qui se rapporte à un « marché de l'art ». Le cinéma, tributaire autant d'un savoir-faire artistique que d'une industrie parfaitement s'inscrivant dans une économie capitaliste, a certainement permis au réalisateur de dépasser cette conception caricaturale. La possibilité de s'accomplir soi-même, d'atteindre la perfection, un idéal concret ou concrétisé, d'assouvir une quête, ou tout ce qu'on voudra bien mettre derrière l'obsession entéléchique d'Aronofsky, n'est pas réduit à la pratique d'arts traditionnels. Les mathématiques, la médecine, le sport, la danse, sont autant de disciplines, de domaines, d'activités qui permettent d'atteindre ce but. On imagine aisément Aronofsky faire un chef-d'œuvre d'un joueur de football ou d'un accroc aux jeux vidéos. Y avait-il une matière plus banale que *Le Lac des Cygnes* ? La puissance d'accomplissement que chacun porte en soi, et qui est contraint par les sociétés, ses règles, ses normes nécessaires peut, ou plutôt, doit s'exprimer sous n'importe quelle forme. Cette constante métadisciplinaire a son travers métaphysique voire mystique. Mais qu'elle soit matérialiste ou métaphysique, cette constante trouve sa finalité logique dans son propre terme : la mort.

Une évolution de la pensée de la mort

On observe un tournant marqué dans l'œuvre d'Aronofsky entre une première phase et une seconde : dans les deux premiers films, la mort est un danger et s'apparente presque à un échec. A partir de *The Fountain*, elle apparaît comme un accomplissement, voire comme une apotheose dans *Black Swan*. Si elle est presque toujours violente, elle n'est jamais subie. Il y a une forme de suicide, mais qui n'a rien à voir avec l'image qu'on se fait du suicide habituellement, que ce soit désespoir personnel ou donnée sociologique - degré de civilisation ou machines sociales, *habitus*, etc. C'est une volonté de puissance qui, dans un premier temps, était rejetée au profit de la vie. En effet, Max abandonne ses facultés et son projet pour jouir de la matière - le bruissement des feuilles - et de l'amour ; les protagonistes de *Requiem*, en cherchant la drogue - moyen de bonheur facile, en soi et par l'argent que sa vente rapporte -, ont tous une mauvaise fin, même si le recroquevillement foetal évoque autant la mélancolie qu'une forme, déjà, de résurrection, pour ensuite être exploitée pleinement. La mort, d'abord négative, accède de plus en plus à un statut positif. Tom, dans *The Fountain*, accepte la mort, après l'avoir combattue. Robin lutte jusqu'à la fin, contre tout avis contraire. Nina danse parfaitement et meurt. Jamais la mort n'est filmée ; non par pudeur mais par volonté de rendre plus subtile l'évolution des personnages. On échappe au pathos, on échappe au message.

La mort est donc la fin nécessaire, logique, à l'accomplissement. L'individu accompli est un individu mort. La perfection, en tant que fin d'un moyen, ne peut s'actualiser qu'en échappant aux contingences et à l'évolution inhérente à la vie. La vie est devenir, par définition elle est imparfaite. Toute volonté de perfection ne trouve son terme que dans la mort.

[1] Pour faciliter la lecture nous ferons mentionnerons *Requiem* pour faire référence à ce film. [2] Voir à ce sujet *Le Mythe de l'Eternel Retour*, Mircea Eliade, Folio, Paris 1989.