



## Black Swan

Sophie Boutin

*La jouissance de l'Autre, n'est pas le signe de l'amour<sup>1</sup>*

L'écriture et le récit du film *Black Swan*<sup>2</sup> délivrent un savoir sur le sujet moderne, la langue qui constitue son monde et avec laquelle il prend corps.

Le monde de la danse sert de propos à ce film. Celui-ci inscrit dans la modernité le conte qui a inspiré Tchaïkovski : *le lac des cygnes*. S'agit-il d'un film sur la danse ? Ce scénario conforte nos préjugés quant au narcissisme des artistes et à la rigueur torturante d'une discipline qui exige une performance. Mais il n'ouvre pas à l'énigme de ceux qui acceptent de souffrir dans leur corps pour l'amour de l'art. Nous avons affaire à une danse défaite de son mystère. La torture du corps y est montrée sur un versant de jouissance mortifère, lié à l'exercice désarticulé d'une pratique artistique.

L'héroïne du film : Nina, fait un rêve. Une jeune-fille a pris corps de cygne et ne pourra être délivrée que par l'amour du prince charmant. Mais celui-ci sera séduit par une autre et la jeune aimée se suicidera. C'est le thème de la tragédie mise en scène par le maître de ballet Thomas Leroy. Nina s'exerce pour passer une sélection, poussée par le désir d'être la doublure de son modèle, Beth M., diva du corps de ballet. Faire un rêve, ce n'est pas rêver. Ce rêve vient à Nina non comme l'expression d'un désir mais selon l'injonction d'un vœu. Et c'est à celui-ci, bien plus qu'au désir que la jeune fille confie la logique de son être au monde. Elle apprend par la rumeur, avec effroi, que la Reine des cygnes est en fin de carrière et que sa place est libre. Elle croyait se présenter comme doublure potentielle, elle a passé l'épreuve pour le premier rôle. La voilà précipitée vers la réalisation de son idéal : être sur le devant de la scène et donner à voir au monde la perfection qu'elle vise. Mais peut-elle faire le saut d'avoir un nom sur la scène et quitter le cocon gris de la doublure où elle pouvait se satisfaire, dans l'espace privé des toilettes, d'une cruauté sur elle-même en réponse aux exigences de son idéal ? Nina s'arrache la peau, se griffe jusqu'au sang. Excellente élève, les exercices sont autant d'occasion de faire craquer ses os avec une rage manifeste, de torturer son corps pour une performance toujours plus réussie. Ce corps vivant est l'obstacle majeur à la perfection qu'elle veut incarner : « *Je veux être parfaite* ». La jeune fille est sous l'emprise d'une mère qui a raté sa carrière de danseuse étoile et couve son éternel bébé de son narcissisme blessé, d'un amour-propre qui a figure de haine pour l'enfant pris comme cause de son ratage. Elle l'a vouée à venger son destin de femme meurtrie, de danseuse ratée. À cette volonté féroce, Nina se soumet sans réserve.

Avec le chorégraphe qui la choisit pour jouer le rôle de la Reine des cygnes, elle rencontre le partenaire ravage qui précipite son destin.

Thomas, le maître de ballet se comporte comme un œil qui a vision de ce qui anime au plus intime le corps des danseuses. Il décide de confier le rôle de la Reine des cygnes selon les signes aperçus de la jouissance des candidates. Le défi qu'il présente à Nina n'est pas sans

---

<sup>1</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, Le Seuil, 1975, p. 11. Citation complète : « la jouissance de l'Autre, de l'Autre avec un grand A, du corps de l'Autre qui le symbolise, n'est pas le signe de l'amour. »

<sup>2</sup> Black Swann \*Film de Daren Aronofsky (2011).

indiquer son propre fantasme selon lequel la jouissance ferait signe de l'amour. Il choisit Nina pour danser le cygne blanc car il a vu en elle la faille qui en appelle à l'amour : « *Tu es belle, vulnérable, craintive.* » Il partage avec elle l'idéal de la perfection comme performance. Mais sauvagement, il dénude sa maîtrise au service de son goût de l'excellence. Le cygne blanc, c'est elle. Dans la langue de Thomas, pas de place pour une interprétation possible du rôle. Il s'agit de l'incarner. Mais pourra-t-elle réaliser la Reine des cygnes, incarner le cygne noir ? Il faut qu'elle renonce à sa maîtrise, qu'elle soit Autre. Il l'intime à un défi: elle doit être deux, vulnérable, craintive et sensuelle, affranchie, et faire de deux, Un, la Reine des cygnes.

La doublure qu'il lui choisit : Lili, elle, a tout pour incarner le cygne noir. Elle sait y faire pour séduire un homme. « *Vois, regarde la, lui intime-t-il, elle au moins elle ne triche pas !* » Dans le dire de Thomas, la part d'ombre qui divise le sujet est mensonge, la transparence est vérité.

Nina se laisse capter par cette figure du maître moderne qui la pousse vers une réalisation de sa perfection sans division subjective. Il ne lui demande rien mais ordonne qu'elle mette sa jouissance dans ce rôle. Et pour cela qu'elle apprenne à jouir selon les normes qui siéent à la chorégraphie construite par lui. En cela, il n'est nullement un maître sadien, mais un détenteur des codes du bien jouir. « *Sois spontanée, libère-toi, séduis, jouis !* » Thomas Leroy croit en ce qu'il voit. Nina se fera cet objet qu'il veut voir, répondant ainsi à une exigence qu'elle reçoit comme demande d'amour.

Réponse qui va déclencher un délire, ordonné au fantasme de son partenaire-ravage.

La mise en abîme des mirages du dédoublement se déploie, pour Nina, à partir de l'œil et de la vision de Thomas et s'effectue selon la logique d'une jalousie féminine intimée par le maître. Nina évolue dans un espace où elle est vue de partout. Ses yeux écarquillés n'arrêtent pas de voir, les limites de la perception s'évanouissent. Le labyrinthe de miroirs lui renvoie l'image vide de la lucidité : Nina se voit sans pouvoir se regarder. Ce vide objectif insoutenable, elle le comblera avec des images de cauchemars. La jeune fille évolue alors dans un espace vertigineux où, avec le jeu des miroirs et des portes à battants, le dedans : l'intime est en continuité métonymique avec le dehors : le monde extérieur. L'espace du dedans lui arrive au devant d'elle : hallucination. La réalité est aussi hallucinée d'être identique à ce qu'elle voit, c'est-à-dire arrachée à sa dimension d'énigme. Certitude d'angoisse atroce, celle d'un « œil sans paupière », pourrions-nous dire, en reprenant l'expression de Gérard Wajcman. Plus d'espace d'interprétation possible, son corps devient signe de la jouissance de l'Autre : il lui pousse des plumes de cygne. Dans cet univers de cauchemar où les miroirs renvoient des images réelles, il n'y a aucune place pour le vide, faute de nouage qui permette de circonscrire un trou. Alors ce trou, Nina le cherche éperdument, d'abord dans les blessures corporelles réelles de la danseuse qui a représenté son idéal, dans les dessins de sa mère qui sont autant d'yeux qui la voient, dans sa propre chair qu'elle perce, déchire, arrache. Un trou qui lui permettrait d'avoir un corps, de s'extraire de la frigidité glacée qui lui tient lieu de libido.

Après avoir halluciné qu'elle tranchait la gorge de sa doublure et découvert l'horreur de sa solitude, elle porte le bris de verre d'un miroir éclaté vers son ventre pour y faire un trou. Elle réalise sur scène la tragédie du lac des cygnes et c'est son versant horrifiant et comique qui se donne à voir quand tombe littéralement à plat la dialectique du désir et que choit sur la scène l'objet regard auquel Nina s'est identifiée à son insu ! Triomphe de la pulsion de mort où le sujet béat d'avoir su conjointement parfaitement son image idéale avec le vouloir de l'Autre, peut dormir de ce sommeil profond qu'est la mort. « *Je suis parfaite* » peut-elle énoncer, radieuse, dans son dernier soupir à son partenaire ravage.

Avec Nina, le spectateur du film perdra la limite du vrai et du faux, du vraisemblable et de l'irréel. Monde de la transparence sans équivoque possible et où le jugement d'existence renvoie à un perpétuel indécidable. L'écriture cinématographique permet ce traitement de

l'espace non euclidien où le sujet avance dans le déroulement de deux surfaces qui ne cessent de glisser l'une sur l'autre. Sommes-nous dans le rêve de Nina, dans son délire, dans la création artistique ? Un certain traitement de l'image suscite les sensations du spectateur en deçà du dicible de l'émotion. Serons-nous du côté du sentiment de l'enfance éveillé par l'image énorme du livre de conte ou sur le versant de l'obscénité, de la scène qui s'ouvre à l'horreur de la chose vue ?

Le dire du film à entendre de ses dits est le suivant : nous sommes seuls au monde puisque le monde est identique à ce que nous sommes capables d'en rêver.