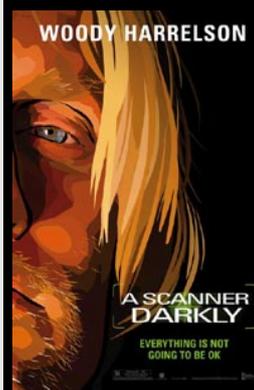
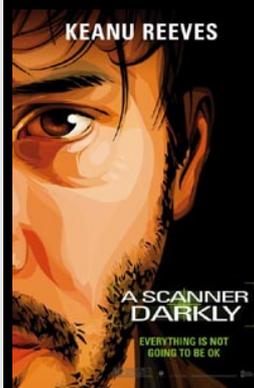


# Stardust Memories.com

[Magazine](#)
[Tournages](#)
[Liens](#)
[Contacts](#)
[Forums](#)

## A Scanner Darkly

vu par Daniel Dos Santos



« Substance D... D.... D is for Dumbness and Despair and Desertion. The desertion of your friends from you, you from your friends, everyone from everyone. Isolation and loneliness and hating and suspecting each other. D is finally Death. Slow Death. From the head down. »

Extrait de *A Scanner darkly* (Linklater, 2006)

D, ce pourrait être aussi pour « *Dream* » (rêve) tant *A scanner darkly*, dans toute l'inconstance de ses traits, semble perpétuer la fascinante mélancolie de l'inconscient. Loin de n'être qu'une habile technique déployée avec ruse, Richard Linklater a bel et bien réalisé un des plus intéressants films de science-fiction de ce siècle, adapté de façon personnelle et imaginative mais aussi, pour la première fois, fidèle, de l'œuvre de K. Dick.

D, ce pourrait être aussi pour Doute tant le film poursuit une réflexion complexe sur l'image cinématographique critique et expression du doute, sous ses formes les plus psychotiques et paranoïaques. Ce doute, paradoxal puisque s'exprimant plastiquement comme esthétiquement par des principes constants et inéluctables (constance qui aura parfois épuisé ou lassé les journalistes cannois), fera de *A scanner darkly* le digne héritier de Kafka (comme on aime à le comparer à K. Dick). La recherche par l'individu d'une place dans la société se transformera peu à peu en quête identitaire levant le voile sur l'isolation, le désespoir, la solitude du monde moderne.

*A Scanner darkly* n'est donc pas un film de science-fiction, ni un brûlot contre les drogues, mais une quête existentielle, maquillée par le drame et la comédie, qui remonte à l'origine de l'homme, à l'image du titre du film. Celui-ci prend source dans la première épître de Paul aux Corinthiens dans le Testament (Chap. 13, verset 12) : « Aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir d'une manière obscure ("we see in a mirror darkly"), mais alors nous verrons face à face. » Le film est donc cette réflexion sur l'image, le miroir, le reflet, la réalité, l'identité, Dick interrogeant la prémonition de Paul : Peut-on voir au-delà du miroir ? Ou à travers celui-là ? Faut-il briser le miroir ? Ou briser l'image même ?

### « *Dream is destiny* »

Où se trouve la limite entre le monde réel et le monde vécu ?

Déterminer l'origine mentale de notre existence est sans doute le mal de l'homme, éternellement en manque de réalité objective. *A Scanner darkly* se développe autour d'un paradoxe : les images n'y sont pas réelles mais sont des copies d'images réelles. Il est donc impossible de ne pas se figurer le réel (c'est-à-dire il est impossible de croire que le dessin que nous voyons n'est pas une reproduction de Keanu Reeves ou Winona Ryder mais qu'il est bel et bien Keanu Reeves et Winona Ryder) mais il est tout autant impossible de le déterminer (les règles esthétiques de cette copie sont en décalage avec la réalité). De même que dans *Waking life* en 2001, cette image (que Deleuze définirait comme « image à transformation ») tend à séparer plastiquement le corps physique de l'esprit qui le détermine.

Esthétiquement *Waking life* et *A Scanner darkly* sont donc les expériences cinématographiques qui, dans tout le cinéma narratif contemporain et peut-être plus encore, se rapprochent le plus du rêve pur. Entrer dans ces films cryptiques, c'est un spectacle dont aucune ligne, aucun trait, aucune forme ne sont constants.

L'image elle-même, et non plus les adjuvants de l'action qu'elle représente, génère ses propres déformations.

ces règles dérivées de la pensée surréaliste, c'est comprendre comment les personnages s'autodéterminent et un premier pas pour en découvrir le pourquoi.

Le personnage principal est ici Bob Arctor et le film est son illusion. Le personnage de Bob Arctor se trouve alors dans un paradoxe : il est à la fois observateur et observé. Se met alors en place, plastiquement et esthétiquement dans le film, un système d'articulation binaire de ce concept métaphysique.

L'articulation présence /absence joue sur deux niveaux.

Le premier, narratif, consiste à alterner les récits de la vie de Bob Arctor et ceux d'autres personnages, proches de lui. Ces personnages proches de lui forment une communauté fonctionnelle pour Bob Arctor car ils sont le moteur de son seul objectif en rapport au monde qui l'entoure : faire son travail. Son travail, en tant que policier de la brigade des stupéfiants, est de surveiller incognito les agissements de cette communauté. Donc, lorsque Bob Arctor est absent de l'écran, c'est son travail qui est en train d'être fait (puisque lorsque celui-ci est absent de l'écran, nous ne voyons exclusivement que la communauté de junkies). Ceci se confirme plastiquement dans un passage du film par le défilement en accéléré de la vie des junkies. Les images sont clairement celles d'une bande magnétique défilant en accéléré, donc d'images enregistrées suivant ces junkies en somme, les surveillant.

Le second niveau, plastique, est représenté par l'apparence et identité de Bob Arctor. Pour la communauté de junkies qu'il est chargé de surveiller, il est Bob Arctor mais pour la brigade des stupéfiants, il est Fred, une forme humaine dans un *scramble-suit*, un simple gribouillis. Ni les junkies, ni ses collègues et patrons de la brigade des stupéfiants, n'ont connaissance des deux identités. Chacune de ses identités se relaie donc et est, dans un premier temps, nécessaire à l'autre. Donc, lorsque Bob Arctor est présent, Fred ne l'est pas et inversement.

Le problème qui se pose alors est de déterminer l'identité de Bob Arctor /Fred car le paradoxe est que ni l'un ni l'autre ne peuvent représenter l'identité définitive du personnage interprété par Keanu Reeves. Celui-ci possède justement la particularité de

n'être pas définissable par et dans le présent. Ainsi, s'offrent à nous deux scènes particulières, parenthèses intercalaires exclues d'une continuité narrative temporelle classique (soit allant toujours de l'avant), qui vont se propager et diviser le film lui-même en deux parties bien distinctes. Ce sont les véritables esquisses de la personnalité du personnage de Bob Arctor/ Fred.

« O temps suspends ton vol ! » c'est le vœu du poète, nous dit Alain, mais qui se détruit par la contradiction, si l'on demande « combien du temps va-t-il suspendre son vol ? ». Ce que marque cette contradiction, c'est l'impossibilité de se débarrasser du temps, du moins définitivement. A la fin de *Waking life*, un des personnages de Linklater cite Philip K. Dick et plus précisément une théorie de ce dernier selon laquelle le temps ne serait qu'un voile, qu'une illusion. Le passé et le futur n'existent alors pas. Il n'existe qu'un éternel instant. A *Scanner darkly* épouse l'idée de *Waking life* selon laquelle il est impossible de sortir du rêve qui nous englobe comme il est impossible de se détacher de l'illusion du temps (comme il est impossible aussi de voir le monde réel, un monde qui ne serait pas dessiné, qui ne serait plus illusion). Ainsi donc, considérant le temps comme une illusion, les moments du film qui s'excluent d'une continuité temporelle apportent la vérité. Se basant du point de vue de Bob Arctor, ces scènes définissent et agrémentent l'individu qu'il est, n'étant selon ce principe d'instant éternel qu'un être limitable (comme ses traits) enchaîné à sa destiné.

### **Première esquisse : la pause.**

Dans la seconde séquence du film, Fred est chargé faire un speech sur la nécessité et la complexité de son travail et les dangers de la drogue. Il se voit alors rapidement interrompre par Bob Arctor, à l'intérieur du « complet-brouillé » appelé *scramble-suit*.

Première interruption, première fêlure : l'agent chargé de présenter Fred ce réfère à lui comme l'homme dans le *scramble-suit* « *making him the ultimate everyman* ». Ce à quoi Arctor répond par « *this is terrible* ». Cette première interruption définit la présence de Fred /Arctor sur un plan temporel, spatial et psychologique. Sur le plan temporel, cette phrase est un aparté qui réagit à une phrase passée mais elle n'est ni mentale (ce n'est pas une voix off que l'on pourrait définir comme une réflexion interne en action) ni n'influe de quelque façon sur le cours des événements qui se déroulent (puisque'elle n'est pas entendue). Cette hypothèse de l'absence du plan suivant le cours temporel (en ligne droite) de l'action peut être acceptée par le fait qu'aucun espace n'est représenté. Arctor n'est pas définissable dans un espace, et devient donc (sans rattachement visible ou hypothétique dans l'espace et l'esthétique de la séquence) indéfinissable temporellement. Il vit donc dans un espace à part. Psychologiquement, cette phrase est un commentaire critique qui marque l'acceptation de la remarque du présentateur : il est « le monsieur tout-le-monde ultime » soit : il n'est personne et vérifie donc son exclusion temporelle et spatiale de la scène.

Quatrième interruption, deuxième fêlure : dans une logique de montage alterné Fred /Arctor, la quatrième interruption marque le retour des dialogues réflexifs de Arctor. Il brise alors un des points importants d'un discours sur la lutte contre la drogue. Celle-ci est d'ordinaire considérée sur deux points : le social et l'économique. Ici, il ne sera pas question d'argent. Arctor aura, qui plus est, quitté le terrain du social pour passer directement à un point de vue différent de celui d'un agent des stupéfiants ordinaire.

Son point de vue est même plus directement contradictoire avec ce qui est attendu de lui : c'est le point de vue d'un drogué. La drogue n'est plus un vice, mais une nécessité. L'argent n'est plus un problème mais la moralité criminelle est alors mise en avant. La drogue est considérée comme nécessaire et le problème n'est plus de réduire voire anéantir la demande mais de la mener à une offre dont l'accès serait plus logique et plus respecté. La notion même de drogue est remise en question. L'insuline est-elle une drogue ? Si l'on considère la définition de « médicament pouvant provoquer un état de manque ou de besoin », elle serait classée dans cette catégorie. Fred prend cet exemple précis : « *if you were diabetic and haven't got the money for insulin...* » Arctor prend le relais de Fred, posant la question « *would you steal to get the money or just die?* ». Cette question révèle la problématique morale liée à l'obtention des drogues. Si l'on est drogué, faut-il obtenir ses drogues de façon immorale, si l'on ne possède pas d'autre alternative ? Cette question peut être interprétée plus généralement : faut-il vivre dans la malhonnêteté ou mourir la conscience pure ? Malhonnête, par sa double identité, Fred /Arctor l'est déjà. Sa réponse personnelle est donc claire et la personne à qui il s'identifie directement est celle d'un drogué, pas d'un agent des stupéfiants. Qui plus est, cette phrase peut être comprise comme la justification de ses actions envers ses compagnons drogués et la brigade des stupéfiants qu'il trahit tout deux.

Les interruptions suivantes conforteront cette idée, Arctor ira même jusqu'à dire à son supérieur (dans son espace intime à l'intérieur du complet brouillé) que ce genre de discours officiel est le genre de chose qui rend les gens drogués.

Ces interruptions marquent d'ores et déjà une fêlure dans la personnalité d'Arctor qui a déjà conscience de son inexistence provoquée par le partage en deux êtres contradictoires (Fred et Bob), et une fêlure plus importante encore qui marque l'inconstance de chacune de ses identités dans l'espace qui leur est confiné. L'invisible Bob sous le *scramble-suit* est non seulement vu mais ses pensées s'opposent très directement aux responsabilités de Fred, rendant ses deux identités inconciliables. Celles-ci ne feront alors, au mieux, que tenter mentalement de se repousser l'une l'autre.

### ***Deuxième esquisse : le souvenir***

La seconde clé de la personnalité complexe de Bob Arctor est une scène fantasmatique qui redouble les interruptions de Arctor dans la seconde séquence du film. Elle est, non plus dans son morcellement mais dans sa forme et fonction en général, coupée de la narration. Elle est soit le fragment d'un passé depuis longtemps révolu pour Bob Arctor soit un rêve, mais quoiqu'il en soit fait partie, comme cette seconde séquence, de l'espace mental et intime du personnage de Arctor.

Cette séquence met en scène Bob Arctor (ou plutôt Fred) dans une maison à l'architecture identique de celle dans laquelle il vit. Cette maison semble être le négatif de celle qu'il habite dans la réalité effective du film. Elle est propre, bien rangée et est donc l'image parfaite du foyer familial tel qu'il est représenté dans le cinéma américain depuis le temps du muet jusqu'à la fin des années soixante. Bob Arctor vit le rêve américain. Il est marié, a deux enfants, est présenté comme un être ordinaire de ce cinéma classique américain, propre sur lui, bien habillé, bien rasé : le patriarche idéal. Mais, pour Bob Arctor, cette scène est loin d'être celle d'une vie idéale. La routine l'insupporte, il a l'impression d'avoir perdu son individualité, d'avoir été (selon

l'expression de Jean-Baptiste Thoret) *podisé* par la société.

La famille, les enfants auxquels il se prétendait attaché lorsqu'il parlait d'eux dans la seconde séquence du film, il ne les aime pas. Il possède une aversion pour l'aseptisation de son environnement car celui-ci symbolise, comme le patriarche qu'il représente, la responsabilité.

On retrouve ici l'idée fondatrice du film, moteur de chaque personnage : la responsabilité s'oppose et empêche l'individualité. Si Bob Arctor méprise cette vie parallèle, c'est qu'elle semble s'opposer pour lui au caractère propre même de l'être humain : la liberté consciente, c'est-à-dire la surprise. La responsabilité enchaîne les êtres les uns aux autres et détruit la surprise. Dans cette scène, Bob Arctor se cogne la tête et saigne. C'est le seul passage du film où son sang est montré. Cette action nous montre que cet environnement soit disant parfait dans lequel évolue Bob ne lui est pas adapté, cet environnement est plus dangereux pour Bob que l'univers peuplé de criminels dans lequel il vit. moins douloureux.

Plus que la division du personnage interprété par Keanu Reeves en deux entités (un Bob Arctor du passé et un actuel) qui ne correspondent pas exactement aux identités de Bob Arctor et Fred, cette scène dévoile le désir du personnage de s'exclure de la société comme organisation dans laquelle il ne serait qu'un rouage et donc où il perdrait son individualité. Cette machine que représente la société dans le rêve-souvenir de Bob Arctor peut aisément être mise en parallèle avec *Orange County*, centre de la brigade des stupéfiants. On peut alors déduire que par ce rêve, il exprime son désir de séparation définitive entre le milieu qu'il a infiltré et la surface. Bob Arctor se laisse submerger et rejette tout rôle qui le rendrait dépendant non plus de lui-même, non plus de la drogue, mais d'autres personnes. A ce titre, les personnes qu'il croise à *Orange County*, qui ne sont pour lui que de totaux inconnus dépourvus d'individualité, sont semblables à la famille de Bob telle qu'il se la représente dans son rêve-souvenir.

Si cette scène qui brise la narration aurait esthétiquement l'apparence d'un rêve, quelques indices nous mettent sur la voie du souvenir.

Son influence sur la narration, du point de vue du montage externe, sépare le film en deux parties. Il aura déterminé dans cette scène sa volonté d'émancipation, volonté qui ne peut être exaucée pleinement qu'en quittant la brigade des stupéfiants et choisissant la vie de junkie. Cette action de rejet de ses responsabilités vis-à-vis de la société sera alors répétée. En tant que rêve-souvenir, cette séquence s'exclut du temps présent et par sa centralité au film est la ligne de démarcation entre le mode du « n'être plus » et celui du « n'être pas encore », l'un se réfléchissant dans l'autre, les deux modes déterminant psychologiquement le personnage d'Arctor. Cette réflexion est due très directement à un processus mental. La séparation des deux hémisphères du cerveau de Bob Arctor (lésion due à sa toxicomanie) sépare le perceptif du cognitif. Techniquement, Bob Arctor perçoit le monde comme une réflexion. Il ne voit pas à *travers* le miroir mais le reflet *dans* le miroir, donc un monde inversé entre gauche et droite. Le patrimoine mnémonique se mélange alors dès à présent au perceptif. Ce passé n'est donc, selon nous, ni véritable ni imaginaire. Plus précisément, il représente un passé réel transformé par la perception de Arctor, un passé exagéré. Le mnémonique et l'inconscient cohabitent alors dans un même espace homogène et s'y mélangent.

### *Good trip, bad trip*

Le film en soi peut se diviser en deux parties. Ces deux parties représentent le parcours de l'effet répété d'absorption de drogues dures, ici la *Substance D*. L'inévitabilité de cette représentation est clairement expliquée par la phrase de James Barris (Robert Downey Jr.) dans le film : « *you're either on it or... you haven't tried it* ». La première partie est donc le trip, la folie, les longs discours surréalistes qui ne mènent à rien, l'euphorie, les conclusions improbables, les dialogues aux effets comiques involontaires et incompris des protagonistes mêmes. Cette première partie représente l'échappée aux responsabilités que les drogues peuvent offrir. Tout n'est qu'éphémère, rien n'est jamais constructif, l'avenir (s'il n'est pas extrêmement proche) n'existe pas. Chaque progression d'une intention vers un acte fini est soit traitée en ellipse soit (comme nous le verrons dans une séquence où Barris veut fabriquer de la cocaïne et par le travail de vidéosurveillance de Fred) traitée sous le régime de la vidéosurveillance et accélérée. De l'intention au résultat, il n'existe donc nulle progression à proprement parler puisqu'il n'y a aucune valeur d'évolution dans cette première partie. Le changement est alors sans importance.

La deuxième partie est la conséquence de la durée de la première et son revirement brutal : le bad-trip. L'euphorie est finie et laisse place à la paranoïa, la schizophrénie et toutes sortes de psychoses permanentes et irréversibles dues à la détérioration chimique du cerveau et donc de la perception. Les dommages de la perception de Bob Arctor sont inévitables.

Bergson dira qu'entre les deux formes hétérogènes par lesquelles est appréhendé le *hic et nunc*, la propension à l'action privilégie toujours la forme-perception au détriment de la forme-souvenir. Plus précisément encore, « l'attention générale à la vie » (autre appellation de l'impulsion pratique orientée vers le futur) interroge, certes, le patrimoine mnémonique, mais uniquement pour en tirer des informations qui permettent de s'acquitter des tâches urgentes proposées par la perception. Or si plus aucune communication ni échange n'est possible entre l'hémisphère gauche et droit du cerveau de Bob Arctor, sa perception n'est plus fiable, elle est brouillée tout comme le *scramble-suit*. Les êtres se confondront alors pour lui. Un de ses compagnons junkies se transformera sous ses yeux en aphide géant, insecte généralement vu chez les psychotiques atteints d'une forte paranoïa. Ce délire sera l'écho de la première séquence du film, traitée alors sur un mode plus anecdotique, moins tragique. En une fille d'une nuit, il verra, l'espace d'un instant, Donna (Winona Ryder). Cette scène sera un rappel de l'idéal qu'il aura imaginé plus tôt et montre la contradiction même du personnage de Arctor, fuyant la vie familiale mais y revenant sans cesse sous des

formes détournées ou illusives. Dans cette même maison, Arctor, patriarche d'un genre, serait dans sa chambre avec Donna, la mère, alors que les enfants Freck, Luckman et Barris jouent dans le jardin.<sup>1</sup>

### *Paranoïa et schizophrénie*

En considérant Freck, Luckman et Barris comme symboles des enfants de Arctor et Donna, il est facile de répondre à la question que se pose Arctor lorsque Barris dénonce à la police le danger qu'il représente : « *what have I done to him ?* ». En remontant à la quatrième séquence du film, mettant en scène Barris et Freck dans un coffee shop, on entrevoit l'explication du problème. Barris semble avouer maladroitement avoir fait des avances à Donna et a, en conséquence, mis au point un système visant à l'attirer au lit. Freck lui explique non seulement que l'attirer au lit ne l'intéresse pas mais que, quoiqu'il en soit, elle est la petite amie de Bob Arctor celui qui l'héberge, s'occupe de

lui. Freck, lui, se fiche de cela et prouve d'emblée sa rivalité avec Arctor, figure paternelle. Il veut ainsi éradiquer le père et le remplacer dans le lit maternel, classique complexe d'Édipe. Seulement la naissance de celui-ci chez Barris semble plus compliquée et cache une rivalité plus ancienne. Comme Barris, Arctor est le seul drogué du groupe à ne pas avoir sombré dans l'apathie, et il est avec Barris intellectuellement alerte. Il possède aussi, autant que Barris, une connaissance technologique des objets. Il est donc le rival le plus proche de Barris d'autant plus que ce dernier vit chez Arctor et donc peut se sentir inférieur à lui puisque dépendant de lui. C'est cet équilibre qu'il semble d'abord vouloir renverser. Mais Barris semble insister à se disculper comme responsable des accidents ou actes terroristes provoqués contre Bob Arctor. Le seul et unique autre suspect est donc Bob Arctor lui-même dont la destruction de son « céphascope » sera utile à Fred et la brigade des stupéfiants (puisque'elle provoquera le prétexte qui fera quitter leur résidence au groupe de junkies pour que la brigade des stupéfiants y pose un système de vidéosurveillance). La sabotage de la voiture de Fred offrira aussi plus de temps à la brigade pour accomplir sa tâche. Il est donc possible de conclure que Bob Arctor ait lui-même provoqué tous ces accidents. La réaction de Barris serait ainsi, du même coup, justifiée : Bob Arctor est dangereux pour lui-même et pour son entourage.

Arctor est neurasthénique, ce qui est dû à un dérèglement psychosomatique. Fred est l'identité efficiente du personnage. La rivalité Fred /Arctor semble alors avoir provoqué une division en l'individu qu'est Bob Arctor, reproduisant psychologiquement ce qui lui arrive psychiquement : ses deux identités, comme ses deux hémisphères cérébraux, se concurrencent, se combattent.

C'est l'inadéquation fondamentale entre le modèle normatif de l'identité sociale et l'identité personnelle du protagoniste qui provoque, avant la drogue mais renforcée par celle-ci, la crise identitaire qui va s'exprimer par un dédoublement du moi. La question de l'identité remet donc en cause l'apport des structures sociétales qui la fondent. Ce dédoublement ne sera pourtant jamais vérifié. Arctor, masqué par le *scramble-suit* qu'il porte, n'est pas définissable comme Arctor ou son double alors qu'à l'intérieur du *scramble-suit* ne se trouve assurément qu'Arctor et non son double. Ce double semble alors aussi invisible que la fêlure cérébrale de Arctor. Il est dit qu'un hémisphère comble les dommages de l'autre aussi bien qu'il le peut mais seule la perception est visiblement altérée, donc altérée de façon vérifiable, sensible. Alors l'influence de l'hémisphère droit du cerveau de Arctor est, elle aussi, physiquement invisible. La recherche du double invisible de Arctor est pourtant figurée plus directement dans le film par une propension et une fascination pour lui-même. Arctor non seulement s'observe par le biais de caméras de surveillance mais plus encore il observe avec une grande fascination son propre reflet dans une glace, dans un passage significatif du film (ponctué de dialogue intérieur tel que « *What happened?* » ou « *How did I get here?* » et précédant la séquence du rêve-souvenir) vérifiant la phrase de Bernd Herzogenrath : « *les troubles de personnalité multiple sont un type d'organisation narcissique de la personnalité* ».

Dans une logique tragique, épousant le parcours de la prise de drogue répétée où aucune amélioration n'est jamais possible, la lutte pour le contrôle du moi que mènent Arctor et son double ne pourrait être qu'infinie si la drogue n'entraînait pas en cause. Celle-ci détruira à un niveau neuronal la psyché, entraînant ainsi toutes les identités de Arctor avec elle. Arctor deviendra alors Bruce, victime des drogues, qui s'est autodétruit en tentant d'en combattre la production. Cette tentative l'aura non seulement privé de ses facultés mentales mais aura, au final, fait de lui l'outil ironique d'une production dont il avait tenté de découvrir la localisation.

**Daniel Dos Santos**

1. Richard Linklater a d'ailleurs déclaré que ceux-ci forment « une sorte de famille de substitution dégénérée. »

[Abonnez-vous à Stardust Memories...](#)

Stardust Memories © 2005-2006