Under the Skin
(Jonthan Glazer, 2014)

Critique

L'école de la chair

par Michaël Delavaud le 27.07.2014

Le troisième long métrage de Jonathan Glazer fait partie de cette catégorie de cinéma qui, aujourd'hui, s'avère déstabilisante pour beaucoup et pour laquelle nous peinerions à trouver un qualificatif qui la résumerait définitivement. Un cinéma hypnotique et sans balise, qui convoquerait toutes les puissances du 7ème Art, des plus archaïques aux plus neuves, pour plonger son spectateur dans un grand bain sensoriel dont il ne sortirait que quelques temps après avoir vu le film. Un cinéma rare, quasi expérimental, bouffant la narration jusqu'à n'en rien laisser à part les os, dont les fleurons les plus récents sont David Lynch (le trio de films *Lost Highway* / *Mulholland Drive* / *INLAND EMPIRE*), Terrence Malick (la séquence des origines du monde dans *The Tree of Life*), Harmony Korine (*Spring Breakers*) ou Apichatpong Weerasethakul (*Tropical Malady* et *Oncle Boonmee*). Et, donc, Jonathan Glazer et son *Under the Skin*.

Très librement adapté d'un roman de Michel Faber, le film de Glazer est un précis de mise en scène visant à montrer notre monde réel par le point de vue glacé et sans émotion d'un extraterrestre (c'est ce qu'est le personnage dans le roman d'origine) qui a aussi tout de l'ange exterminateur, apparemment descendu sur Terre pour tuer les hommes prompts à être séduits. Tout l'enjeu de *Under the Skin*, éminemment cinématographique, se trouve dans ce conflit entre le réel sensible et une insensibilité surnaturelle. C'est la question passionnante que semble poser de façon permanente ce film fascinant, de la première à la dernière seconde : comment conjuguer la chair sensible du réel (la *carnation*) et la non-chair de l'irréel, de la fiction, qui est ainsi obligée de la re-fabriquer (l'*incarnation*) ?

Face au monde sensible

Cette conjugaison entre carnation et incarnation fonde toute la première partie du film, montrant la relation entre « l'être » venue d'ailleurs (elle est sans nom dans le film, nous l'appellerons donc simplement « Elle ») et les mecs intéressés qu'elle piège dans son étrange outremonde, comme le ferait une araignée vorace attrapant des insectes dans sa toile collante. « Elle » (Scarlett Johansson, admirable de rigidité bressonnienne) est un bloc de marbre glacial, feignant le rapport humain et flattant l'ego de ses victimes à la seule fin d'atteindre son but, c'est-à-dire attirer les hommes dans son antre. Lesdits hommes sont, eux, l'inverse : de la chair, du sang et des os, des êtres littéralement « en chaleur », soignant leur apparence (la première victime, ôtant sa casquette et faisant mine de se recoiffer dans la phase de drague), dansant, bandant, désirant. Elle est un personnage insensible et synthétique (l'époustouflant pré-générique), ils sont des personnes vivant dans la sensation jusqu'à s'y perdre.

Bien qu'il y en ait certainement plus dissimulés par-ci par-là dans les ellipses (par exemple, le premier gars qu'elle prend en stop et qui disparaît abruptement dans un pli de montage, ou encore le vagabond tchèque sur la plage), nous verrons quatre hommes attirés chez « Elle », et pour trois d'entre eux ce qui leur y arrive : dans ce lieu vide et noir, ils se déshabillent et, une fois nus, tentent de suivre celle qu'ils désirent, ceci tout en étant avalés par un sol qui a tout d'un lac d'encre de Chine dans lequel ils disparaissent et sur lequel « Elle » marche christiquement. Les séquences sont graphiquement effarantes, si saisissantes qu'il est peut-être difficile de voir dans leur enchaînement le signe, pourtant réel, de l'évolution de ce personnage d'ange exterminateur. Pour attiser le désir de ses proies, elle marche devant eux en se déshabillant elle-même ; au fil des trois séquences, elle en ôtera toujours un peu plus : si elle garde son jean devant le premier homme, elle se retrouve en sous-vêtements devant le second, puis totalement nue face au troisième. Cette évolution n'a l'air de rien mais elle implicite l'idée d'une trajectoire vers la corporéité, vers le charnel donc vers l'humain.

Ce troisième homme, défiguré par une maladie similaire à celle de John Merrick dans le *Elephant Man* de Lynch (1980), marginal comme « Elle » peut l'être, est libéré de l'outremonde. Pour quelle raison ? Par compassion pour une sorte d'alter ego ? Nous ne le saurons pas. Toujours est-il que c'est à ce moment-là que le personnage de synthèse va commencer à tenter de s'adapter, à s'inscrire dans le monde, à devenir un corps en lutte contre son environnement. Elle va goûter la nourriture humaine (le gâteau au chocolat), éprouver le froid des Highlands ou le vertige dans les ruines d'un château écossais, apprendre les joies simples (la main battant timidement le rythme d'une chanson pop), avoir besoin de l'aide d'autrui, avoir peur... En soi, *Under the Skin* peut se voir comme un véritable récit d'initiation, partant d'une innocence face au monde sensible (qui prend paradoxalement les traits de la prédation) pour atteindre à son appréhension, quitte à ne pas vraiment le maîtriser et à ce que ce monde sensible devienne dangereux voire mortifère (le final en forêt).

Enveloppes charnelles

« Elle » découvre la chair, la sienne, une corporéité dont elle n'avait pas conscience et qu'elle observe dans une scène apaisée et assez sublime. Nue, elle se regarde dans un miroir à la seule lueur incandescente du poêle à essence mis dans sa chambre par l'homme qui l'héberge un temps (la chair atteint enfin, grâce au poêle et au chromatisme orangé, une certaine température). Le corps, objet de curiosité à analyser, est filmé de manière absolument anti-érotique, comme il était paradoxalement asexué dans les scènes de séduction de la première partie du film : d'une part, les corps y étaient constamment réfrigérés par les décors monochromes noirs ou immaculés ; d'autre part, les hommes y disparaissaient par leur désir, mais ce désir était-il seulement assouvi ? De même, lorsqu'après s'être regardée dans le miroir, elle est sur le point de faire l'amour avec l'homme qui l'héberge, elle s'arrête brusquement au moment de passer à l'acte. L'inassouvissement de l'acte charnel prend ici un tour inattendu et loufoque et pose question : après avoir stoppé l'élan amoureux, « Elle » attrape une lampe de chevet et se regarde le sexe ; elle jette la lampe et s'en va, désarçonnée. La question qu'on peut se poser est celle-ci : qu'a-t-elle vu ? Un vagin qu'elle n'a pas dans son monde et qui la trouble ou... rien ? Un rien qui l'asexuerait définitivement et qui accréditerait l'hypothèse de l'ange exterminateur ?

Si « Elle » découvre son corps humain, à l'inverse, les corps des hommes qu'elle fait entrer chez elle se perdent. Ils s'évanouissent, disparaissent du monde sensible dans lequel ils frayaient avec aisance. Si « Elle » *s'incarne* au fil du film, ses victimes *se désincarnent*, voient leur chair s'anéantir, ne plus exister. Une séquence du film, la plus belle et troublante vue depuis des lustres au cinéma, le montre clairement : après qu'il a été avalé par le sol noir, l'un des hommes piégés se retrouve dans une sorte de bain amniotique. Tournant la tête, il voit un autre homme, précédemment piégé dans le même bain ouaté ; soudain, un déclic violent : l'homme perd alors littéralement sa chair, ne reste que sa peau, dansant gracieusement dans ce monde liquide et bleu. Pourquoi « Elle » est-elle descendue sur Terre ? Peut-être pour affronter le monde sensible, nier ce qui fait que l'Homme peut s'y inscrire : son propre corps. En faisant de la peau une simple enveloppe, une surface sous laquelle la chair ne doit plus exister, « Elle » combat le monde sensible. Par lequel elle va se faire piéger : en s'incarnant après avoir désincarné les humains, elle devient elle-même habitante, certes maladroite mais habitante tout de même, du monde sensible. Le final du film est une histoire d'arroseur arrosé : devenue proie d'un homme insensible qui essaie de l'agresser sexuellement, elle montre alors ce qu'elle est : un corps extérieur, indéfini, enveloppé lui aussi dans une peau qui ne lui appartient pas.

Un corps qui doit disparaître : la chair des hommes était aspirée, celle de l'ange exterminateur repenti sera immolée. Le dernier plan tarkovskien d'*Under the Skin* est sublime : « Elle » est redevenue une abstraction, un corps impalpable, une fumée qui monte vers le ciel d'où elle semble être tombée, tandis que les flocons de neige, comme autant de cendres de l'ange immolé, cheminent inversement du ciel au sol, prédisant peut-être le retour prochain d'un personnage-phénix.

Quoiqu'il en soit, le propos souterrain du film pourrait se trouver là, pas très éloigné de la philosophie cronenbergienne : quitter le monde sensible, c'est avant toute chose laisser fuir la chair et faire de la peau la seule relique du corps. En gros, sous la peau, l'âme.

Alien

Jonathan Glazer le dit à longueur d'interviews : Scarlett Johansson est le véritable *alien* de son film (« *Il y a quelque chose de génial dans le fait qu'elle est si réifiée par les médias, transformée en objet médiatique. Une star est toujours une sorte d'extraterrestre.* » *in* Les Cahiers du Cinéma n°701, p.83). *Under the Skin* est donc aussi, de façon assumée, un regard en creux sur l'acteur, sur sa place dans un réel dans lequel il doit s'inscrire comme « Elle » doit s'inscrire dans le monde sensible. Dans le rapport au monde qu'a l'acteur, on retrouve donc ce duel entre le réel et sa reproduction, son *incarnation*. Ou comment donner chair au réel.

Les deux séquences d'ouverture du film sont primordiales quant à cette idée. Le sidérant pré-générique, tout d'abord, aux dimensions kubrickiennes : nous y voyons des éléments épars et monumentaux s'assembler les uns aux autres, assemblage accompagné par les violons frénétiques et angoissés de la musique de Mica Levi (ce prologue rappelle irrésistiblement la séquence « Ainsi parlait Zarathoustra » de *2001 : L'Odyssée de l'Espace* de Stanley Kubrick, 1968). Une fois que les gigantesques blocs géométriques sont assemblés, on se rend alors compte que leur ensemble compose... un oeil ! L'organique est donc d'emblée considéré comme une artificialité ; l'oeil est un objet technique, créé de toutes pièces. La chair est vide, irréelle. Dans la séquence suivante, l'étrange motard qui assiste « Elle » (personnage étrange et flippant faisant penser au Mystery Man de *Lost Highway* [D. Lynch, 1997] et interprété par le pilote de moto Jeremy McWilliams) trouve le cadavre d'une jeune fille ; il met le corps dans une camionnette. L'intérieur du véhicule est un inframonde du même type que la maison où « Elle » piège ses victimes ; dans un décor d'une blacheur aveuglante, nue, elle prend les vêtements que porte la jeune fille morte. La théorie sur l'acteur et sa comparaison avec l'extraterrestre du film se trouvent dans ces deux séquences : l'acteur (en l'occurrence l'actrice) comme l'extraterrestre partent de rien, viennent du vide (le décor immaculé de la fourgonnette). Pour tous deux, la chair, l'*incarnation* est une technique (technique technologique pour l'E.T., procédés d'appropriation du personnage pour l'acteur). Se vêtir des oripeaux du réel dissimule leur nudité face à lui.

Comment s'approprier plus encore le réel ? En s'y plongeant. La mise en scène de Jonathan Glazer se fait ici très forte : il a l'idée de filmer sa star hollywoodienne en caméra cachée dans les rues et les *malls* de Glasgow, dans une démarche similaire à celle de Justine Triet quand elle tourne *La Bataille de Solférino* (2013). Ici, comme chez Triet, le réel documentaire cotoie le pur désir de fiction ; les femmes qui se font pomponner dans la boutique de produits cosmétiques voisinent dans le réel avec Scarlett Johansson, et dans la fiction dans laquelle elles n'ont même pas conscience d'apparaître, elles voisinent avec une extraterrestre, une personne qui vient d'ailleurs (ce qui revient finalement au même). Dans le fourgon, si l'actrice Scarlett Johansson demande son chemin aux hommes qu'elles croisent, l'extraterrestre piège dans son anglais très propre ses futures victimes écossaises à l'accent très prononcé. Cette idée de mise en scène semble toute bête, elle est en fait prodigieuse, permttant de voir en direct l'ambivalence de l'acteur dans l'image, simultanément *carnation* inscrite dans le réel (Scarlett Johansson en tant que personne) et *incarnation* créatrice de situations (le personnage qu'elle interprète).

En tâtant un réel auquel elle n'appartient pas, elle cherche à s'y inscrire... Mais de qui parlons-nous ? De l'actrice star ou du personnage ? Là se trouve tout le discours du film sur ce point : nous ne savons pas de qui nous parlons puisque nous parlons des deux, indissociables. De même que l'extraterrestre incarnant une humaine et qu'elle incarne elle-même, l'actrice Scarlett Johansson est une simulation, un ensemble d'artifices et de techniques qui fait que si elle *paraîtra* toujours être ce qu'elle incarne, elle ne le sera jamais véritablement. La scène finale d'*Under the Skin* est de ce point de vue épatante : l'extraterrestre, violentée par le garde-forestier, enlève son enveloppe de peau, que son agresseur a abîmée ; elle regarde alors le visage qu'elle avait, qui la regarde en retour en

clignant des yeux, hébété. L'extraterrestre a voulu se fondre dans le monde réel et n'y est pas parvenue, obligée par ce même monde réel à se débarrasser de ses artifices et à se désincarner, littéralement (l'immolation finale). De même, l'actrice Johansson a voulu se fondre dans son rôle et finit par se regarder dans le blanc des yeux : l'incarnation d'un rôle n'est qu'une enveloppe, un habit factice dont il faut se débarrasser, qu'il faut changer de film en film. En ôtant sa peau et en immolant son personnage, Jonathan Glazer ne fait rien d'autre que de parler de l'éphémère de l'incarnation, de l'impossibilité pour un acteur d'*être* ce qu'il ne fait qu'interpréter. Sous la peau du personnage, l'acteur ; sous la peau de la fiction, le réel.

par Michaël Delavaud le 27.07.2014
Site Revue Eclipses - Copyright