



HAL
open science

A “ Film is a weapon ” : négativité angélique dans Under The Skin et Cigarette Burns

Mycélia Guého

► **To cite this version:**

Mycélia Guého. A “ Film is a weapon ” : négativité angélique dans Under The Skin et Cigarette Burns. Sciences de l’Homme et Société. 2022. dumas-03844352

HAL Id: dumas-03844352

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03844352>

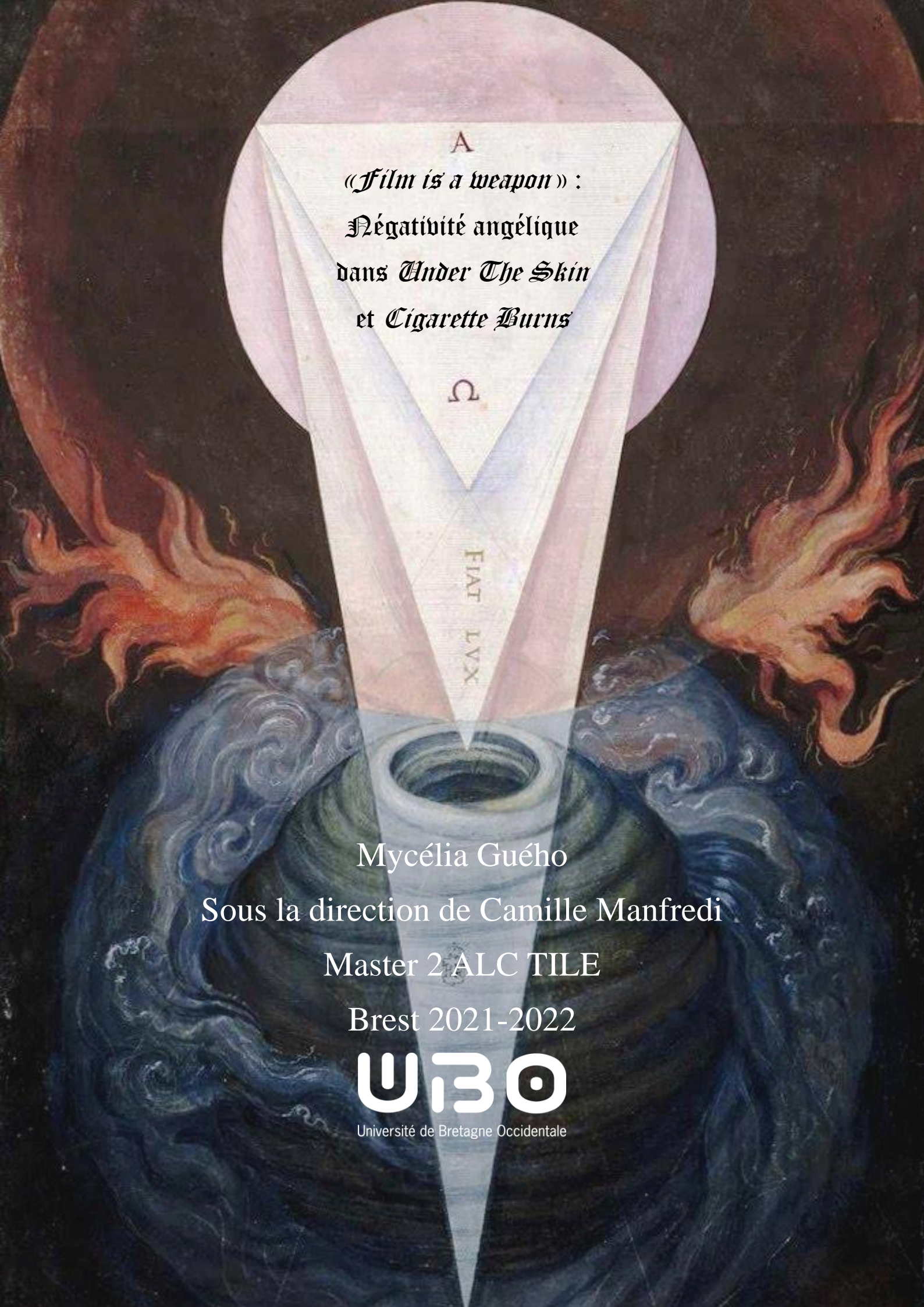
Submitted on 8 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



A
«*Film is a weapon*» :
Négativité angélique
dans *Under The Skin*
et *Cigarette Burns*

Ω

FIAT
LVX

Mycélia Guého

Sous la direction de Camille Manfredi

Master 2 ALC TILE

Brest 2021-2022

UBO

Université de Bretagne Occidentale

Remerciements :

Je tiens à chaleureusement exprimer ma gratitude envers Professeure Camille Manfredi, la directrice de ce mémoire, dont les encouragements et les retours m'ont été des plus précieux et m'ont permis d'éviter que je ne me noie dans ma propre écriture. Pendant et en dehors des cours, la bienveillance indéfectible dont elle a fait preuve toute l'année fut remarquable et l'attention, les suggestions et les corrections qu'elle a apportées à mon travail témoignent d'une patience appréciée. J'aimerais également remercier le Professeur Alain Kerhervé, second assesseur et membre du jury de ce travail de recherche.

Je souhaite aussi remercier ma fiancée Gabrielle Ferreira, qui a constamment valorisé mon travail et dont la curiosité, l'intuition, l'intelligence, la sensibilité et la perspicacité conceptuelle et artistique m'ont permis de mener à bien ce travail et pondérer les complexités de certains concepts que je n'aurais jamais soupçonnées. Nos soirées passées à dessiner des schémas pour nous faire comprendre, ou rêver devant les braises d'un feu comptent pour moi parmi les plus beaux moments de ma vie et je lis encore dans ce travail les mots que ces moments inspirèrent.

Je souhaite remercier ma mère, ma sœur et mon père qui m'a quitté alors que je commençai la rédaction de ce mémoire. J'espère que ce travail le rendrait fier, et qu'il lui dise de moi toutes les choses que je n'ai pas pu lui dire.

Enfin, je souhaite adresser mes remerciements à J-F Martel et Phil Ford, pour l'exceptionnelle qualité de leur podcast *Weird Studies*. La richesse de leurs conversations et l'originalité de leurs idées m'ont permis de découvrir, imaginer et rêver une tout autre appréhension de l'Art et de la réalité.

Table des Matières

<u>Introduction</u>	5
<u>Chapitre 1 : La négativité de l'Etr/ange</u>	15
1 : <u>Une im/possible conceptualisation de la négativité</u>	15
1.1 : Parménide, un affirmationisme absolu	15
1.2 : Pseudo-Denys l'Aréopagite et la théologie négative.	17
1.3 : Hegel et la dialectique : négation et identité	18
1.4 : Poststructuralisme, <i>différence</i> et <i>différance</i>	20
1.5 : Bataille, une négativité immanente et excessive	22
1.6 : La pollinisation croisée de la négativité et du non-humain	24
1.7 : Négativité oscillatoire	28
2 : <u>Angélogologie négative : médiation, potentialités, négativité</u>	29
2.1 : La Re-présentation classique des figures angéliques	30
2.2 : (Dé)crypter les figures messagères	32
2.3 : Communication, adoration et Non/m du silence	35
2.4 : Duplicité angélique : Inhumanités contre Dieu	35
2.5 : Négativité angélique	38
3 : <u>Fin de l'identité et identité de la finitude : la négativité à venir</u>	41
3.1 : La multiplicité corpo-réelle des figures angéломorphiques	42
3.2 : Angélisme queer dans <i>Cigarette Burns</i>	45
3.3 : Non-féminité dans <i>Under The Skin</i> .	49
3.4 : Identité de la finitude et Non-identité à venir	54
<u>Chapitre 2 : La spéculation d'une métaphysique négative, un supplice angélique</u>	57
1 : <u><i>Under the Skin</i>, transcendance ou immanence élémentaire ?</u>	57
1.1 : La spatialisation de la négativité	57
1.2 : Une immanence élémentaire	61
1.3 : Communication immanente, un angélisme prolifère	66
1.4 Difformation, transcendance négative et sublime immanence	69
2 : <u><i>Cigarette Burns</i>, retour de flammes</u>	75
2.1 : Une immanence méta-filmique	75
2.2 : Vision célestes et ardentes	78
2.3 : Devenir le feu qui nous consume	82
3 : <u>Une négativité prométhéenne ou messianique</u>	86

3.1 : Un Autre Prométhée ?	86
3.2 : Le Supplice angélique : Inhumain martyr et torture non-humaine	92
3.3 : A-gonie difforme : l'étrangeté prométhéenne	98
3.4 : Ex-communication et négativité	103
<u>Chapitre 3 : Multiplicité de brèches</u>	109
<u>1 : Taire et occulter l'hégémonie visuelle</u>	110
1.1 : Silence et non-humanité.	110
1.2 : <i>Sonatines, Mélodies mortelles</i>	116
1.3 : Re-médiation acoustique et déchirure de l'image	119
<u>2: Visualité haptique, un contact avec la finitude</u>	124
2.1 : Toucher à la limite	124
2.2 : Tactilité de l'intouchable, deuil de l'autre et autre deuil.	129
2.3: L'insaisissable qui nous touche	133
<u>3: Poétique et obsession de l'irregardable</u>	139
3.1 : Voir, concevoir, recevoir l'irregardable	139
3.2 : Ré-vélation et re-voilement, négativités croisées de l'objet et du sujet	145
<u>Conclusion</u>	153
<u>Bibliographie</u>	155

Introduction :

Le présent travail de recherche a pour intention de mettre en regard deux films du genre de l'horreur, *Cigarette Burns* (2005), réalisé par John Carpenter, et *Under The Skin* (2013), réalisé par Jonathan Glazer, afin d'interroger leur relation à la théorie politique et au réalisme spéculatif, en examinant le sous-genre dans lequel ils s'inscrivent : celui des « fictions de l'étrange ». Comme nous tenterons de le montrer au long de ce travail, les complexités de l'étrange sont mieux appréhendées lorsqu'elles sont « mises en lumière » par le concept de négativité, plutôt qu'en mettant l'accent sur sa positivité, par sa transcendance ou son excès par exemple. Cette approche nous permettra d'établir des parallèles entre l'étrangeté qui définit le genre de ces films et une théorie politique radicalement anti-capitaliste, et tentant de s'opposer à son hégémonie néo-libérale, humaniste et rationaliste.

Mark Fisher¹ définit l'étrange en opposition avec l'inquiétante étrangeté.² Plutôt que réapproprier, ou reterritorialiser l'étrange par la relation qu'ils entretiennent avec le familier, comme le fait la notion freudienne, les notions de « *weird* » et d'« *erie* »³ adoptent la perspective de l'étrange, du dehors, en nous confrontant à une extériorité radicale, une forme de « déterritorialisation absolue »⁴. En revendiquant le potentiel « révolutionnaire » de ces notions n'encourrons-nous pas le risque d'en faire une simple inquiétante étrangeté, ramenant l'étrange à notre perspective intérieure, humaine, plutôt qu'appréhender son inhérente extériorité ? A travers la notion de négativité, nous entendrons trouver un terrain commun entre une approche théorique marxiste profondément anti-capitaliste et un anti-corrélationisme par le non-humain tel qu'il est pensé par le réalisme spéculatif. Si cette notion de négativité peut offrir un compromis entre ces deux

¹ Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. London, Third edition, Repeater Books, 2016.

² Freud, Sigmund, et al. *The Uncanny*. New York, Penguin Books, 2003.

³ Fisher, Mark. Op cit, p.10 : "The unheimlich is commensurate with a compulsion towards a certain kind of critique, which operates by always processing the outside through the gaps and impasses of the inside. The weird and the eerie make the opposite move: they allow us to see the inside from the perspective of the outside."

Nous pourrions traduire ces notions par l'étrange et le sinistre, ou l'inquiétant. Fisher semble distinguer le « weird » de l'« eerie » au sein du genre des fictions de l'étrange, « weird fiction », et les opposer à l'inquiétante étrangeté, qui pourtant elle aussi concerne l'étrange comme affect, mais l'approche d'une autre perspective. Par clarté, nous employons ici ces termes en anglais, et dans le reste du mémoire nous parlerons de « l'étrange », de manière générale, en désignant l'affect que les fictions de l'étrange produisent à partir de la perspective extérieure théorisée par Fisher, en mettant en évidence la qualité négative de celle-ci.

⁴ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille Plateaux*. Paris, Editions de Minuit, 1980, p.67 : « Assurément il ne fallait pas confondre ces mouvements relatifs avec la possibilité d'une déterritorialisation absolue, d'une ligne de fuite absolue, d'une dérive absolue. Les premiers étaient stratiques ou interstratiques, tandis que celles-ci concernaient le plan de consistance et sa déstratification (sa « combustion », comme disait Geoffroy). »

positions, elle entend également les critiquer chacune pour leurs différents mais comparables « affirmationismes »⁵.

Le réalisme spéculatif, et le « tournant non-humain »⁶, opèrent un déplacement théorique et philosophique, qui jusqu'alors était anthropocentré et « corrélacioniste ». En proposant une critique de cet horizon indépassable ancré dans l'anthropocentrisme rationnel des Lumières, Meillassoux introduit la pensée spéculative.⁷ Il entend poser les bases théoriques d'une conception d'un absolu radicalement « *en dehors* » de toute corrélation entre l'Être et le Savoir. Benjamin Noys renverse la courante accusation de la part de la théorie critique envers toute apologie de la négativité.⁸ Cette commune critique permet à Noys d'identifier un consensus théorique implicite qu'il nomme « affirmationiste », et qui parcourt le « tournant linguistique » du XXe siècle, et plus particulièrement le poststructuralisme. Selon lui, les mouvements théoriques qui ont vu le jour au XXe siècle peuvent ainsi être différenciés selon leur tendance à l'affirmationisme ou à la négativité, chacune pouvant être plus ou moins « forte »⁹. Pour Noys, tout l'enjeu devient donc de théoriser :

A thinking of negativity that is resistant to re-coding under the sign of affirmation, while avoiding a 'weak negativity' that leaves us unable to grapple with the ideological operations of capital. I argue that it is only through the reconfiguration of negativity as a practice that we can develop more supple and precise forms of resistance and struggle within and against capitalism. To put it bluntly, any theoretical or political project committed to a radical egalitarian politics requires a thinking of negativity if it is to be truly able to think the conditions of possibility of the change necessary to achieve that politics, and the potential forms of agency to carry out that change.¹⁰

Les fictions de l'étrange sont souvent caractérisées par un affirmationisme, comme la centralité du motif du *contact* ou la notion de *présence* le suggèrent ; l'évidence d'un irréductible « *there is* » mais aussi une certaine tendance à l'essentialisme, au positivisme, ou au dogmatisme qui parfois suggèrent un « réalisme naïf » qui les hante. Les fictions de l'étrange adorées du réalisme spéculatif et délaissées du poststructuralisme, ont pourtant l'intérêt de représenter avec une

⁵ Noys, Benjamin. *The Persistence of The Negative*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, p.9.

⁶ Grusin, Richard A. *The Nonhuman Turn*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

⁷ Meillassoux, Quentin. *Après la Finitude*. Paris, Editions du seuil, 2006, p.47 : « Nommons spéculative toute pensée prétendant accéder à un absolu en général; nommons métaphysique toute pensée prétendant accéder à un étant absolu - ou encore prétendant accéder à l'absolu via le principe de raison. »

⁸ Noys, Benjamin. Op cit, p.9 : "Any rehabilitation of negativity faces an inhospitable environment, in which it is at best condescended to as the sign of the last remnants of a paleo-Hegelianism, or at worst regarded as the endorsement of nihilistic destruction."

⁹ Ibid, pp 15-19.

¹⁰ Ibid, p.11.

précision extrême la complexité des mécanismes socio-politiques qui caractérisent nos sociétés contemporaines, en spéculant par-delà cet indépassable horizon une non-réalité plus étrange et radicale encore. La complexe réalité du capitalisme néo-libéral acquiert une étrangeté accrue dans notre contemporanéité, orienté vers de nouvelles formes d'agentivité et de contrôle *in-humains*¹¹ ; peut-on alors concevoir l'étrangeté comme subversive, radicale, ou n'est-elle qu'un symptôme ? Par le présent travail, en rejoignant Noys, nous tenterons de montrer que la négativité peut être pensée comme une catégorie philosophique, politique et esthétique pertinente : l'étrange est d'autant plus intense et paradoxalement fertile qu'il s'oriente vers la négativité plutôt que l'affirmationisme.

Dès lors, développer une théorie de la négativité, tant non-humaine qu'anti-capitaliste permettrait non seulement de palier aux limitations qui caractérisent à la fois le poststructuralisme et le tournant non-humain, mais de constituer un espace théorique et critique cohérent et fertile entre ces deux courants et leurs représentations artistiques. Cette notion permettrait de révéler leur obscure continuité, dans la mesure où elle accepte les conclusions théoriques poststructuralistes où le Réel, la Loi, le Langage, l'Être, la Raison, le Bien, deviennent indissociables, inévitables, et où toute perspective révolutionnaire devient im-possible. C'est de cette impossibilité inéluctable, qu'émerge la négativité comme une forme de résistance, qui peut conduire à une authentique forme de non-humanité, une non-humanité irrécupérable, imperceptible, occult(é)e du « Grand Dehors ».

Nous tenterons d'éclairer ce concept précisément en plongeant dans la mélasse informe et dissolutive qu'il offre. A travers cette notion, nous examinerons les figures du non-humain, comme radicalement négatives, c'est-à-dire empreintes d'une im/possible et intense extériorité, irréductiblement opposées à la monstrueuse hégémonie du néo-libéralisme. Dès lors, cette conception d'une impossible négativité révèle une réciprocité : toute négativité radicale devient une forme de résistance, de même, toute forme de résistance qui se veut effective et intense ne peut qu'être empreinte de cette négativité. Cette circularité presque ésotérique de la négativité rappelle le mysticisme athée qui caractérise pour Bataille l'expérience intérieure.¹²

Nous nous appuyerons sur la pensée de Bataille afin d'explicitier cette conception de la négativité et comment elle peut être rapprochée d'un matérialisme obscur, un « *dark vitalism* »¹³. Ce

¹¹ Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. "Chapter 3: The Inhuman Life beyond death". Cambridge, Polity Press, 2013, pp 105-142.

¹² Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris, Gallimard, 2008, p.8: J'entends par expérience intérieure ce que d'habitude on nomme expérience mystique : les états d'extase, de ravissement, au moins d'émotion méditée. Mais je songe moins à l'expérience confessionnelle, à laquelle on a dû se tenir jusqu'ici, qu'à une expérience nue, libre d'attaches, même d'origine, à quelque confession que ce soit.

¹³ Woodard, Ben. *On an Ungrounded Earth, Towards a New Geophilosophy*. New York, Punctum Books, 2013, p.28.

vitalisme obscur semble une sorte d'inhumaine, « abjecte »¹⁴ corruption qui de partout assaille nos sens ; les *terrorise* comme nous tenterons de le démontrer. Quelle relation l'Art de manière générale, le Cinéma, le genre de l'horreur plus précisément, entretiennent-ils avec cette notion de négativité, et comment en retour celle-ci peut-elle affecter le médium, de manière à ne pas seulement être représentée, mais nous dissoudre de son ineffable intensité ; comment ce procédé est-il représenté dans *Under The Skin* et *Cigarette Burns* ?

La notion de négativité oscille entre deux courants théoriques, et doit à la fois permettre un dialogue entre eux, les dépasser, sans retomber ni dans une pure extériorité, ni dans une simple relation. Cette obscure notion devient ainsi par essence un étrange messenger, et nous tenterons de récupérer, ou détourner cette figure, en nous interrogeant sur sa non-humaine représentation par ces films, eux-mêmes figures messagères. Comment *Under The Skin* et *Cigarette Burns*, par une représentation radicalement étrange, étrangement radicale du message/r, convoquent-ils la possibilité d'un vitalisme de la négativité, à la frontière du non-humain et de l'anti-hégémonique ? Afin d'examiner les profondeurs et complexités labyrinthiques de cette obscure notion, nous étudierons ces œuvres cinématographiques dont l'étrangeté, le traitement thématique, et la matérialité filmique la représentent.

Under The Skin met en scène l'évolution d'un personnage féminin, débutant par sa « création » et son apprentissage du langage. Accompagnée d'un groupe d'hommes mystérieux, la protagoniste arpente dans son van les routes d'Ecosse dans une atmosphère humide et lugubre. Elle aborde des hommes et les invite à monter dans son van, avant de les conduire à de pitoyables maisons de banlieue, et les engloutir dans un sombre miasme. Ce déroutant *modus operandi* est réitéré jusqu'à sa rencontre avec un individu au visage déformé envers lequel elle est plus empathique. Elle décide de le libérer et mettre ainsi terme à sa quête d'hommes à « ensevelir ». L'attitude du personnage évolue, elle nous paraît moins « distante », et se familiarise aux comportements humains, elle goûte de la nourriture, se déplace en marchant comme les hommes qu'elle traquait jusqu'alors, et noue même une relation romantique avec l'un d'entre eux. Après une tentative avortée de rapport sexuel avec ce-dernier, elle prend la fuite vers une forêt, avant de se faire agresser sexuellement par un bûcheron, qui horrifié par l'apparence monstrueuse qu'il dévoile, l'immolera.

Under the skin est tourné en Ecosse, et emprunte à la fois aux genres de l'horreur et de la science-fiction. Stylistiquement, ce film indépendant se démarque par l'intervention de non-acteurs filmés à leur insu par des caméras dissimulées, notamment dans le van que conduit l'entité, un style presque documentaire caractérisé par la distance et la fixité de la caméra, et un montage minimaliste.

¹⁴ Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982.

Adapté plutôt librement du roman éponyme de Michel Faber, le film est plus ambigu et indirect quant aux origines et intentions de l'entité *incarnée* par Scarlett Johansson. Si pour David Roche¹⁵ et la majorité des critiques du film, l'origine extra-terrestre de ce personnage, ainsi que ses intentions phagocytes sont une évidence, nous tenterons de nuancer cette interprétation. En effet, nous argumenterons que l'hermétisme, l'abstraction, et le mystère qui entourent cette figure étrang(èr)e jouent un rôle primordial dans notre interprétation de cette créature comme figure de la négativité.¹⁶ Cette dimension apophatique accepte de considérer l'œuvre de Glazer comme une entité indépendante, qui peut et doit évidemment être éclairée par le roman qui l'a inspirée mais ne doit en aucun cas y être réduite. Si cette affirmation vaut pour toute adaptation et forme de transmédialicité, elle reste ici d'autant plus importante que l'intrigue du film est réduite à ses qualités essentielles et abstraites interrogeant, voire niant la notion d'intrigue.

En analysant l'entité de ce film parallèlement à celle du roman, comme figure extra-terrestre, c'est le devenir-humain de l'entité qui devient le motif central du film. A travers la notion d'empathie, comme le théorisent Maria Kark et Dirk Vanderbeke¹⁷ ou le devenir-femme de la protagoniste pour Ara Osterweil¹⁸. Ces interprétations nous permettront d'étayer notre propos sur de nombreux aspects, mais nous en divergerons quant à cette notion d'un progressif devenir-humain de l'entité, qui essentialise dialectiquement ou différenciellement ces figures du non-humain comme de l'humain, sous le signe de l'altérité¹⁹. A l'inverse, nous tenterons d'interpréter cette évolution du protagoniste comme un « devenir non-humain », en l'opposant à l'évidente in-humanité dont fait preuve l'entité dans la première moitié du film, si l'entité entretient ensuite un autre rapport à l'humain, c'est celle d'une néantisation de celui-ci, plus complexe que celle de la première moitié du film.

Si rien d'humain ne peut nous être étranger, l'étranger en est-il pour autant non-humain et le non-humain étranger ? Notre propos tendra à accepter l'impossibilité d'une déterritorialisation partielle de l'infini pouvoir réificateur du capitalisme. Dans cette perspective, le capitalisme est *effectivement* part de notre nature humaine, en ce que l'humain est produit de la même idéologie qui

¹⁵Roche, David. "Lignes de faille dans Under the Skin : une esthétique du monstrueux." In : Jean-François Chassay, Hélène Machinal, Myriam Marrache-Gouraud. *Signatures du monstre*, Rennes, PU Rennes, 2017, pp.285-301.

¹⁶ Fisher Mark, Op cit, p.104: Fisher émet une remarque similaire, suggérant que l'intrigue épurée par Glazer accroît son « eeriness », suggérant déjà un lien entre une négation privative, et l'« eerie ».

¹⁷ Vanderbeke, Dirk et al. "Empathy with the butcher, Or the inhuman non-human in Michel Faber's Under The Skin." *Connotations* vol.29, 2020.,pp1-23.

¹⁸ Osterweil, Ara. "Under The Skin: The perils of becoming female" . *Film Quarterly* 1 June 2014; 67 (4), pp.44–51. : "Under the Skin asks the big questions about what it means to be human, but its true inquiry is into femininity."

¹⁹ Le premier comme figure de cruauté, le second d'empathie ou inversement, en insistant évidemment sur l'interstitialité qui les caractérise, comme le font traditionnellement le genre de l'horreur et de la science-fiction

donne naissance au capitalisme : le libéralisme et le rationalisme hérité des Lumières. Toute perspective révolutionnaire est impossible, impensable. En acceptant cette inévitable logique, portée par le corrélationisme kantien, cette conception de l'humain et sa « nature » est intimement liée à la logique du capital lui-même. Dès lors, contester, refuser, nier l'humain, cet impossible non-*telos* devient celui de la négativité telle que nous tenterons de la développer. Lorsque nous parlerons de l'humain, ce sera de cette conception capitaliste, corrélationiste et anthropocentrée de l'humain.

Cigarette Burns de John Carpenter est le second élément de notre corpus, il s'agit d'un épisode de série d'anthologie, que nous analyserons néanmoins comme entité filmique. En effet, la série américaine « Masters of Horror » rassemble les grands réalisateurs du cinéma d'horreur comme Dario Argento, Joe Dante, et Carpenter, en leur proposant carte blanche sur un épisode d'une durée d'une heure. Cette liberté artistique compense le bas budget leur étant accordé. Il peut être perçu comme un supplément à ce que Carpenter appelle sa « Trilogie de l'Apocalypse », composée de *The Thing* (1982)²⁰, *Prince of Darkness* (1987)²¹ et *In the Mouth of Madness* (1995)²². En effet la traduction française de ce film est « *La Fin absolue du Monde* », faisant référence au nom du film maudit autour duquel se construit l'intrigue. Le personnage principal, Kirby Sweetman incarné par Norman Reedus est directeur de cinéma. Il est appelé par Mr Bellinger, un étrange collectionneur d'obscurs films afin de retrouver la copie du film maudit. Lors de sa projection au festival de Sitges, ce film aurait conduit à de violentes et meurtrières émeutes, alors saisi et détruit par les autorités, devenant mythique, diaboliquement auratique. Bellinger parvient néanmoins à convaincre le protagoniste de partir en quête du film qui n'aurait finalement pas été détruit en lui montrant un autre trophée de sa collection : un ange, enchaîné et capturé dont la torture serait à l'origine du film, et devenu magiquement lié à lui. Kirby Sweetman, hanté par la mort de sa femme suicidée remonte la trace d'individus étranges, tous affectés d'une manière ou d'une autre par ce film, et finit par le trouver. La seconde projection du film, une apocalyptique répétition est produite par l'Ange, se manifestant négativement, produisant les « cigarette burns » et se libère totalement de ses entraves, suggérant *La fin absolue du monde* passée ou à venir.

Contrairement à *Under The Skin*, *Cigarette Burns* est quasiment ignoré et inconnu de la critique, voire des fans du genre, et semble avoir rejoint le destin tragique du film qu'il met en abyme. La plupart des analyses qui le concernent restent donc brèves et n'éclairent que de manière superflue l'intrigue, et présentent généralement quelques contresens quant à l'interprétation du film maudit, oscillant entre critiques du système Hollywoodien ou bien de l'avant-gardisme et de son obsession

²⁰ Carpenter, John. (dir.) *The Thing*. Universal Pictures, 1982

²¹ Carpenter, John. (dir.) *Prince of Darkness*. Universal Pictures, 1987.

²² Carpenter, John. (dir.) *In the Mouth of Madness*. New Line Cinema, 1995.

transgressive, perçue comme décadente. Ce film pourrait se prêter à une potentielle analyse accélérationniste, qui mettrait en avant l'absurdité d'une telle opposition, puisque les avant-gardes, toujours déjà récupérées par le système Hollywoodien ne pourraient s'en dissocier.

Nick Land a développé ce courant théorique à partir des analyses de Lyotard, Baudrillard et Deleuze. Ces penseurs du poststructuralisme étudient le capitalisme comme système, un horizon indépassable prétendant à la transcendance, et réduisant toute extériorité à néant. Pour Land²³, c'est uniquement l'accélération des tendances décadentes et paroxystiques du système, par-delà ses capacités récupératives, qui permettrait l'avènement d'une déterritorialisation absolue du système, vers un annihilationisme radical. Suivant la critique de Negarestani²⁴ de la conception Landienne d'annihilation, nous pouvons poser une distinction entre cette conception encore affirmationniste de l'inhumain qui bien qu'extrêmement nihiliste et pessimiste se voit déjà réappropriée par le système, et demeure dans la logique du capital — bien que si plastique qu'il est monstrueusement contradictoire, au point que Yanis Varoufakis parle de « techno-féodalisme »²⁵. Cet in-humanisme affirmationniste est à distinguer d'un non-humanisme de la négativité. Notre analyse tentera donc de nous éloigner de cette logique accélérationniste en avançant que la négativité intense, immanente et absolue, telle qu'elle est re-présentée par ces films, peut être similaire à des instances de vitalités non-humaines induisant une forme de résistance anti-capitaliste qui ne peut être récupérée par ce-dernier, et constitue une extériorité radicale. Cette manifestation de la négativité s'oppose et nie la totalité de la « réalité » du système, et toute logique de subversion ou de résistance doit viser à accroître cette intensité afin d'annihiler celle-ci, vers une réalité négativement spéculée, un néant produit par et menant à la destruction de la raison, remédiés par une existence non-humaine.

Notre approche méthodologique reposant sur l'analyse filmique de *Cigarette Burns* et *Under The Skin*, tentera de révéler que leur inscription dans le genre des fictions de l'étrange, et leur revendication du non-humain comme potentialité rapproche ces films thématiquement. En vertu de l'étrangeté de ces films, nous tenterons de les examiner à la lumière d'une approche « ésotérique ». Nous définirons ce terme comme « ce qui est réservé aux seuls initiés ».²⁶ Si par extension ce terme désigne des doctrines philosophiques ou religieuses magiques et obscures, nous utiliserons ce terme

²³ Land, Nick, et al. *Fanged Noumena: collected writings 1987-2007*. New York, Urbanomic, Sequence Press, 2012.

²⁴ Negarestani, Reza. "Drafting the Inhuman : Conjectures on Capitalism and Organic Necrocracy." in : Bryant, Levi, et al., éditeurs. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne, Re.Press, 2011.

²⁵ Varoufakis, Yanis. "Technofeudalism. Explaining to Slavoj Zizek why I think capitalism has evolved into something worse". Youtube, 2021 https://www.youtube.com/watch?v=Ghx0sq_gXK4&ab_channel=YanisVaroufakis Consulté le 02/12/2021.

²⁶ Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris, L. Hachette, 1873-1874. Electronic version created by François Gannaz <https://www.littre.org/definition/%C3%A9sot%C3%A9rique> Consulté le 15/03/2022.

en vertu de ce que les secrets qu'elles impliquent concernent des enseignements à portée absolue, et cosmique. Pour Leo Strauss, une approche ésotérique de certains textes permet de mettre en exergue les messages qu'ils dissimulent et destinent aux initiés seulement, en se construisant autour de références complexes.²⁷ Si toute démarche d'interprétation implique une dimension ésotérique en ce qu'elle vise à pointer, commenter, expliquer les complexités de son objet, par une approche à laquelle il est nécessaire d'être initié, ici nous employons ce terme pour qualifier notre approche en vertu de la complexité et de l'intimité avec des concepts philosophiques ou théologiques, que *Cigarette Burns* et *Under The Skin* se construisent, complexités accentuées par notre objet d'étude, la notion de négativité telle que ces films la présentent.

De plus, leur dimension mytho-poétique que nous examinerons au cours de ce travail tend à interroger des notions « profondes » par certaines références qui étaient elles-mêmes l'objet de spéculations et d'interprétations ésotériques, comme dans les Mystères Orphiques par exemple.²⁸ Selon Strauss, tout objet ne peut se prêter à une interprétation ésotérique, la présence de contradictions dont la résolution est nécessaire pour faire sens de l'objet est requise.²⁹ Nous tenterons par cette approche de résoudre les contradictions qui caractérisent *Under The Skin* et *Cigarette Burns*, re-présentées par des rupture filmiques et méta-filmiques.

Dans *Under The Skin*, la contradiction centrale qui projette une ombre sur le film réside comme nous l'avons évoqué plus haut dans le *devenir* de l'entité : En ressemblant paradoxalement à l'horreur paroxystique de l'hégémonie capitaliste néo-libérale dans la première moitié du film, incarne-t-elle la différence radicale que le motif du contact avec une forme de vie extra-terrestre implique ? De plus, si elle devient progressivement empathique au point de mourir aux mains d'un humain, signale-t-elle réellement une volonté de devenir-humaine ; quelle relation à l'humain cette entité tant inhumaine que non-humaine entretient-elle, sa négativité est-elle trop ou trop peu négative ? Au cœur de cette problématique, se trouvent les scènes d'ensevelissement des hommes,

²⁷ Strauss, Leo. *Persecution and the Art of Writing*. Chicago, University of Chicago Press, 1988, p.36.

²⁸ Nous sommes conscients que cette approche s'explique également par le choix de la notion que nous examinons, complexe et parcourant les théories de nombreux auteurs, ces films ne deviennent-ils pas ésotériques en les examinant par le prisme de cette notion au même titre que le serait n'importe quel objet d'étude ? Nous tenterons de redoubler de prudence et de rigueur dans l'interprétation de nos supports filmiques afin d'éviter de tels écarts, mais cette approche nécessitera néanmoins un examen assez détaillé de concepts théoriques, théologiques afin de mieux appréhender les films. Si cette approche méthodologique est controversée et nécessite une extrême prudence, nous montrerons que notre corpus appelle une telle approche.

²⁹ Ibid, p.30 : "Reading between the lines is strictly prohibited in all cases where it would be less exact than not doing so."

d'une étrangeté radicale. Notre approche ésotérique tentera donc de faire lumière sur ces scènes dans l'espoir de répondre à cette apparente contradiction, par la notion de négativité.

Dans *Cigarette Burns*, notre interrogation est d'abord méta-filmique. En vertu des similitudes évidentes et frappantes entre ce film et *In The Mouth of Madness*³⁰, un hommage à l'horreur Lovecraftienne, dans lequel un homme se voit pris au piège d'une fiction qui progressivement contamine la réalité, et dont les conséquences vont de l'émeute à l'Apocalypse, on peut s'interroger quant à la nécessité de remédier une intrigue aussi similaire. Le dénouement de ce-dernier implique un extrême pessimisme, une finitude de l'humain refusant de laisser ouvertes d'autres potentialités. A l'inverse, une autre figure hante *Cigarette Burns* : un ange aux ailes arrachées, tant signe de néant, de négation que de non-humanité. Figure suppliciée, instrumentalisée et martyrisée pour la réalisation d'un film maudit aux pouvoirs qui fragmentent et dissolvent la réalité même, ce pouvoir qui promettait une « *Fin absolue du Monde* » nécessite pourtant une re-médiation après être tombé dans l'oubli. Quel lien peut-on établir entre cette figure non-humaine et ce film maudit, et qui tenir responsable de la dissolution de la totalité du réel ? C'est le motif des « *cigarette burns* », des entailles au réel provoquant les absences des protagonistes, qui est au cœur de ces interrogations.

Dans *Under The Skin* comme *Cigarette Burns* nous tenterons de répondre à ces contradictions apparentes en les éclairant des concepts et références qu'elles évoquent et nous permettront de proposer une interprétation cohérente de l'ensemble de ces films, en concentrant notre analyse sur deux motifs étranges et répétés qui les caractérisent, les scènes d'ensevelissement et les « *cigarette burns* ». L'ésotérisme, et sa relation au mystère, au silence, trouve son paroxysme dans l'apophase, l'ineffable, l'incommunicable, que l'on peut résumer par la formule cryptique d'Apuleius : « *comprehensible by few, sayable by none* »³¹. Nous voyons apparaître le lien entre l'ésotérisme autour duquel se construisent ces films, l'approche méthodologique que nous emploierons – parfois mise en abyme dans les films – et la notion de négativité tant présente dans ces films qu'elle nous permet de mieux les appréhender. Nous définirons cette notion, comme une oscillation entre trois pôles négatifs : le néant, la négation et le non-humain.

Dans *Under The skin* comme *Cigarette Burns*, nous tenterons de montrer que les représentations du non-humain non seulement ne peuvent être approchées que négativement, c'est-à-dire que notre accès à la connaissance de ces objets ne peut se faire qu'en *niant* nos pratiques

³⁰ Carpenter, John. (dir.) *In the Mouth of Madness*. New Line Cinema, 1995.

³¹ Apuleius, cité dans : Fontainelle, Earl. "Episode 74 : I'm Not Sorry: The Apology of Apuleius". The Secret History of Western Esotericism Podcast. <https://shwep.net/podcast/im-not-sorry-the-apology-of-apuleius/> à 35 minutes 35. Consulté le 01/06/2022. Et dans Banner, Nicholas. *Philosophic silence and the « one » in Plotinus*. Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2018, p.156.

discursives, mais également qu'ils sont emprunts d'une vitalité négative, un pouvoir transformateur, niant notre existence, réalisée par le pouvoir réificateur du capitalisme devenu réalité, et ainsi nous détruit, nous conteste, nous annihile, par-delà tout concept. De même l'objet filmique, et l'Art de manière plus générale, sont appréhendés par ces films comme entités ou manifestations non-humaines. Dès lors, les figures du non-humain comme métaphores de l'objet ou du processus artistique dans ces deux films, ajoutent un degré supérieur de complexité et d'enchevêtrement.

Afin d'examiner ce concept et l'effet de sa négative présence dans ces films, nous nous intéresserons en premier lieu aux figures angéomorphiques de ces films. S'il s'agit d'une évidence dans le cas de *Cigarette Burns*, nous tenterons de montrer que l'entité féminine d'*Under The Skin* peut être rapprochée d'une figure angélique, suggérant de nouvelles possibilités d'interprétation et d'expérience de ce film, au-delà du cadre de la science-fiction. Interpréter le non-humain comme angélique peut paraître contradictoire, et plus encore qu'anthropocentrique, un argument théologique. Nous tenterons de montrer comment l'on peut concevoir ce non-humanisme angélique niant l'humain et le divin d'un même mouvement. Ces entités destructrices plutôt que plastiques ou interstitielles ne signalent pas tant une fin de l'identité, mais une identité de/à la finitude.

Ces interrogations nous conduiront à examiner les notions d'immanence et de transcendance, et leur rapport à la négativité angélique. Dans *Under The Skin* l'immanence élémentaire est mise en rapport avec une extériorité radicale, et elles viennent à s'en ressembler. Dans *Cigarette Burns* l'immanence se traduit par une dimension méta-ou plutôt non-filmique, qui affecte la matérialité des films. Déjà nous pressentons les complexes interactions entre ces deux notions, mises en rapport par celle de négativité et leur impossible réconciliation. Toujours dans ce cadre théologique, et son rapport à l'humain, l'in-humain et le non-humain, nous interrogerons la notion d'agentivité que la négativité implique, et comment elle peut permettre de redéfinir messianisme et prométhéisme.

Une fois que nous aurons pu examiner les complexités de ces notions grâce à *Under The Skin* et *Cigarette Burns*, nous tenterons d'appréhender la négativité comme une notion et approche esthétique, et voir la manière dont elle fait sens/détruit le sens des films. Par son rapport à l'oculocentrisme, nous examinerons comment la négativité affecte les dimensions sonores et haptiques dans ces films afin de déjouer ce premier, plus que simplement lui échapper. Elles tentent de sceller cet œil panoptique, mais la négativité, nécessite une dimension oculaire, si ce n'est que pour mieux le crever. Tant irregardable qu'irreprésentable, ces films mettent en regard sujets et objets, qui mutuellement s'occulent, se révèlent et se revoilent.

Chapitre 1 : La négativité de l'Etr/ange

1 : Une impossible conceptualisation de la négativité

Dans ce préambule théorique nous explorerons différentes approches de la relation entre totalité et altérité qui jalonnent l'histoire de la philosophie, interrogeant le lien entre le négatif et une forme de résistance. Nous tenterons de comparer les théories de plusieurs auteurs à ce que nous appellerons la *négativité*. C'est cette notion qui guidera l'analyse des films de notre corpus, *Under The Skin* et *Cigarette Burns*. L'approche ésotérique de ces films que nous emploierons en vertu d'élucider la manière dont ces films se construisent autour d'une notion par essence indéfinissable, implique de multiples références philosophiques, mythologiques, littéraires, qu'il nous faut éclairer.

En vertu de la complexité de ces notions, nous synthétiserons nos observations en schémas. L'intérêt est d'introduire les théories auxquelles nous nous référerons lors de ce mémoire, puis de soulever les problématiques centrales qui accompagnent cette notion, dont les films seront informés, et comment les similitudes ou oppositions théoriques nous permettront de différencier les formes de négativité, certaines plus aptes que d'autres, certaines critiquées par les films de notre corpus, nous permettant ainsi d'ancrer notre approche de ce concept complexe et ambigu, dans un cadre défini.

Nous montrerons donc comment certains éléments d'une théorie peuvent se rapprocher de la négativité, mais aussi leurs tendances affirmationnistes difficiles à éviter. Comme Benjamin Noys l'a souligné, c'est une « tradition affirmationniste » qui parcourt l'ensemble de la philosophie occidentale, et sa forme la plus brute se retrouve à l'aube de la philosophie, chez Parménide, par lequel nous allons commencer cet examen.

1.1: Parménide, un affirmationnisme absolu

Parménide propose une ontologie simple et radicale : celle d'une opposition absolue entre l'être et le néant qu'il résume ainsi : « *L'être est, le non-être n'est pas.* »³². Cette impossibilité d'une coïncidence de l'être et du non-être par les présupposés de la raison, de la logique et du langage, font

³² Parménide. *De la nature*, Fragment 6. Traduction de Paul Tannery *Pour l'histoire de la science hellène, de Thalès à Empédocle*. 1887)." Wikisource. 6 janv. 2013, 07:52 UTC. 6 janv. 2013, 07:52 </fr.wikisource.org/w/index.php?title=Fragmentes_(Parm%C3%A9nide)&oldid=3853614>. Consulté le 10/06/2022.

de l'être un hermétisme absolu, opposé à un néant distancié. Parménide anticipe l'idéalisme transcendantal kantien, et poser les bases du corrélacionisme³³ En effet, pour Parménide : « *Être et penser sont une seule et même chose.* »³⁴ La raison et l'existence ne font qu'un, et sont la seule chose qui soit. Cette affirmation place en son centre l'être, la raison, l'unité : une identité totale et complète, comme nécessité.

La non-existence du non-être soulève quelques interrogations. Peut-on penser le néant ? Qu'est-ce qu'une absence, un vide, un non-événement ? Existe-t-il des degrés d'existence ? Stephen Mumford propose une distinction entre un parménidisme fort et un parminédisme doux, en identifiant les principales affirmations qui caractérisent le poème de Parménide.³⁵ La réduction de chaque non-entité, chaque absence, chaque propriété négative au positif, ne suggère-t-elle pas la possibilité de son inversion ? La matière n'est-elle pas uniquement la chose qui existe entre les espaces vides ? Cette dialectique de l'être et du néant implique la possibilité d'une autre interprétation de Parménide, celle d'un parménidisme obscur sur lequel nous reviendrons ensuite.

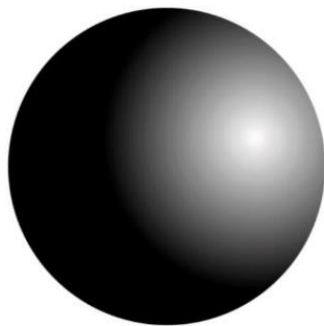


Fig. 1 : l'affirmation parménidienne de l'Être et la non-existence du néant

Pour Parménide, L'Être comme totalité face à un néant qui n'existe pas serait une simple sphère.³⁶ L'Être est unité, complet, total, sans nuance : « *Tu ne réussiras pas à couper l'Être de sa continuité avec l'Être.* »³⁷ A l'inverse, le néant est inexistant et invisible. Aucune relation n'existe entre le positif et son autre, le négatif, elle n'est que totalité complète, une identité absolue et indépassable.

³³ Meillassoux, Quentin. *Après la finitude*. Paris, Editions Du Seuil, 2012, p.18 : « Par 'corrélacion', nous entendons l'idée suivant laquelle nous n'avons accès qu'à la corrélacion de la pensée et de l'être, et jamais à l'un de ces termes pris isolément. »

³⁴ Parménide. *De la nature*, Fragment 3.

³⁵ Mumford, Stephen. *Absence and Nothing: The Philosophy of What There Is Not*, Oxford, Oxford University Press, 2021, p.4. En examinant différentes réalités dites « négatives » au long de son ouvrage, il montre que dans la plupart des cas, il est possible de les expliquer, ou les définir de manière positive : un trou par exemple n'est considéré comme tel que par l'agencement de la matière qui l'entoure, et n'a pas d'existence propre.

³⁶ Fragment 8 du poème *De la nature* de Parménide. Traduction par Darec Bernir. « L'Être se parfaissant aux limites dernières Il est tel que la masse arrondie de la sphère Où du centre, un rayon, se propage en tous sens N'admettant, çà ou là, plus ou moins de distance. »

³⁷ Ibid.

De cette « non-relation », de l'impossibilité de l'existence du néant, ne découle-t-il pas un parfait radical opposé, un négatif aussi pur que l'affirmationisme qui caractérise ce modèle ? Parménide envisage cette possibilité.³⁸ Si la seconde voie proposée par Parménide est celle où l'on ne peut rien apprendre, est-elle celle où l'on peut apprendre du rien, une obscure voie de l'inconnaissance, où le néant détruit à la fois la totalité de l'Être et le ronger de l'intérieur ? Cette inversion caractérise la voie de l'inconnaissance de la Théologie négative et du mysticisme apophatique.

1.2: Pseudo-Denys l'Aréopagite et la théologie négative

La théologie négative, est un moyen d'appréhension de la relation de l'homme avec le divin, caractérisé par l'emphase apportée à l'impossibilité de sa connaissance. Cette approche dite « apophatique », s'oppose à l'approche religieuse traditionnelle « cataphatique » selon laquelle la voie de la connaissance divine se ferait par l'affirmation des caractéristiques qui constituent le divin, comme le Bon par exemple. La théologie négative approche Dieu par la « *via negativa* » : appréhender Dieu en le rapprochant de ce qu'il n'est pas : Dieu n'est ni bon ni mauvais, puisque son essence dépasse et ne peut être qualifiée par ces trop humaines notions. Dieu devient un « néant sursésentiel », qui se pose comme le négatif de la réalité humaine. Pseudo-Denys l'Aréopagite, théosophe mystique du Ve siècle développe cette approche négative de Dieu, la voie de l'inconnaissance.³⁹

La *connaissance* du divin est impossible en ce que c'est par la reconnaissance de l'ineffabilité du divin, que l'on en fait une expérience négative. Cette affirmation négative du divin comme néant se couple donc d'une autre forme de négativité, celle de l'expérience mystique. Pour « connaître » le divin, le mystique se nie lui-même. L'inconnaissance ne repose pas sur une ontologie négative, mais aussi sur le processus de négation de soi.⁴⁰

³⁸ Ibid : « La première voie de recherche dit que l'Être est et qu'il n'est pas possible qu'il ne soit pas. C'est le chemin de la certitude, car elle accompagne la vérité. L'autre c'est que l'Être n'est pas et nécessairement le Non-Être est. Cette voie est un sentier étroit où l'on ne peut rien apprendre. »

³⁹ Pseudo-Dionysius, et Maurice de Gandillac. *Oeuvres complètes du pseudo-Denys l'Aréopagite*. Paris, Aubier 1989. *De la Théologie Mystique*. Chap. 5 : « [La cause de toute chose] n'a ni forme, ni figure, ni qualité, ni quantité, ni masse. Elle n'est dans aucun lieu. Elle n'est pas vue et on ne peut la saisir par les sens. Elle ne se perçoit pas par les sens et ne leur est pas perceptible. Elle ne connaît ni désordre, ni agitation, elle n'est pas troublée par les passions matérielles. »

⁴⁰ Ibid, P.177-178: « Exerce-toi sans cesse aux contemplations mystiques, abandonne les sensations, renonce aux opérations intellectuelles, rejette tout ce qui appartient au sensible et à l'intelligible, dépouille-toi totalement du non-être et de l'être et élève-toi ainsi, autant que tu le peux, jusqu'à t'unir dans l'ignorance avec celui qui est au-delà de toute essence et de tout savoir. Car c'est en sortant de tout et de toi-même, de façon irrésistible et parfait, que tu t'élèveras dans une pure extase jusqu'au rayon ténébreux de la divine Surescence, après avoir tout abandonné et t'être dépouillé de tout. »

L'intérêt de cette approche est qu'elle offre une double négativité, l'une est transcendante, celle du Divin comme néant. L'autre est immanente, elle est le processus de négation de nous-même qu'est l'Expérience du ravissement divin. De cette manière le mysticisme apophatique peut se rapprocher de la conception d'Heidegger d'un néant annihilateur, « *Nothing nothings* »⁴¹. L'expérience de l'angoisse comme l'expérience mystique apophatique offrent la possibilité d'une double négativité. Cette double négativité est complexe et riche, mais reste ancrée dans un affirmationisme qui se traduit par un dogmatisme toujours présent, comme l'ascèse que Bataille critiquera par son mysticisme athée, et un néant comme rien suressentiel plutôt que privé d'essence. Or, le concept de l'existence du divin ne devrait-il pas par s'auto-détruire ? Dieu, comme expérience d'une négativité infinie, ne devrait-il pas se dissoudre en ce « néant suressentiel ». Si l'idée de néant dépasse celle de Dieu, l'ultime expérience mystique ne serait-elle pas l'annihilation nietzschéenne de celui-ci ?

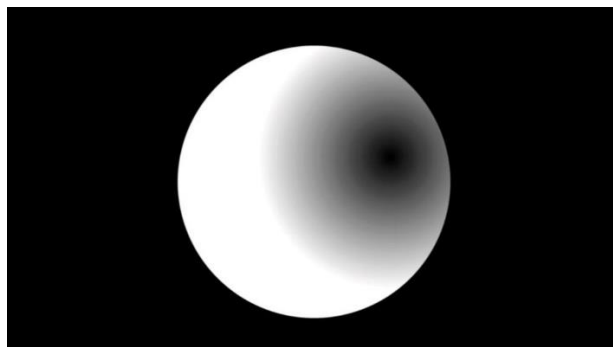


Fig.2 : Le néant divin, et la négation de la connaissance comme expérience mystique

Une possible représentation schématique de cette approche se présente comme l'inverse du parménidisme classique. La théologie négative affirme que le non-être n'est pas et qu'il nous est *impossible* de le connaître, comme le parménidisme. Il en représente néanmoins le versant obscur : cette impossibilité caractérise celle du divin, qui ne peut être appréhendé autrement que négativement, et c'est précisément de cette impossibilité que la *via negativa* ouvre la voie de l'inconnaissance. Plus qu'une totalité, Dieu est néant, un « nuage d'inconnaissance »⁴², une divine obscurité du dehors qui s'imisce au-dedans.

1.3: Hegel et la dialectique : négation et identité

La dialectique du maître et de l'esclave développée par Hegel⁴³, met au centre de son système la notion de négation. La dialectique est ainsi souvent réduite à trois grandes étapes schématiques

⁴¹ Heidegger, Martin. *Introduction to Metaphysics*. New Haven, Yale University Press, 2000.

⁴² Anonyme. *Le nuage d'inconnaissance*. Paris, Edition du Seuil, 1977.

⁴³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, et Jean-Pierre Lefebvre. *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Flammarion, 2012.

Thèse-Antithèse-Synthèse⁴⁴. Dans la philosophie idéaliste d'Hegel, l'identité synthétique irréductible est celle de l'Esprit Absolu. Si la négation occupe une place centrale dans ce système, cette position reste mineure : elle ne nie qu'en vertu d'une affirmation commune à deux identités, qui ne s'opposent que pour affirmer leurs propres déterminations communes. Si la dialectique (idéaliste comme marxiste), repose sur l'opposition, la lutte, la négation comme *moteur* de l'Histoire, ce n'est qu'en vertu d'une affirmation qui échappe au processus de la dialectique tout en étant son accomplissement : la synthèse, l'Histoire, l'Esprit absolu. Hegel est réduit à n'être que le philosophe de l'identité par excellence. Toute apologie du négatif est aisément dévaluée pour Noys⁴⁵, rapprochée de l'échec de la négation hégélienne.

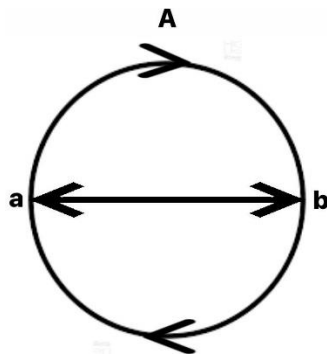


Fig. 3 : Une dialectique affirmationniste et totalisante

Ici, *a* et *b* sont engagés dans un processus d'opposition mutuelle, qui ne fait que renforcer la totalité du système. Ce système n'est pas « neutre ». Le parallèle *a/A* montre le lien inévitable entre le majeur : *a* et la nature du système : *A*. En s'opposant au *a*, *b* s'enracine dans la systématité *A*, et ne fait qu'alimenter celui-ci. Il reste pourtant possible d'imaginer autrement cette dialectique hégélienne en établissant différentes conceptions du négatif. Celui-ci ne pourrait-il pas à la fois s'opposer au majeur et au système, mieux encore que le fait la différence ? Pourquoi devrions-nous réduire le négatif à ses aspects affirmationnistes, plutôt qu'imaginer un négatif annihilateur, qui ruinerait la totalité même ? C'est cette perspective qui caractérise le matérialisme marxiste, qui s'oppose à la fois au système et au majeur, acquérant une négativité radicale.⁴⁶ Imaginer le marxisme comme manifestation d'une négativité au-delà du négatif nous permettrait de dépasser l'idéalisme affirmationniste d'Hegel, comme l'humanisme ou l'anthropocentrisme. Le schéma ci-dessous

⁴⁴Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel, Leçon sur la phénoménologie de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947.

⁴⁵Noys, Benjamin. Op cit, p.9

⁴⁶Marx, Karl. *The German Ideology*. New York, International Publishers, 1972: "Communism is for us not a state of affairs which is to be established, an ideal to which reality will have to adjust itself. We call communism the real movement which 'abolishes the present state of things'.

représente la centralité du négatif déjà présente chez Hegel, qui pourrait offrir de nouvelles potentialités, plutôt que réduire la dialectique à ses aspects les plus affirmationnistes.

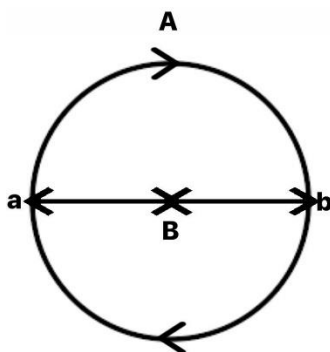


Fig. 4 : Le potentiel négatif de la dialectique

1.4: Poststructuralisme, *différence* et *différance*

Le poststructuralisme et les théories de la différence proposent une théorie des systèmes, et s'opposent à la dialectique hégélienne. Pour Deleuze⁴⁷, la dialectique repose sur l'être. La négation d'une identité au profit d'une autre, ne fait que réaffirmer la transcendance de l'être. A l'inverse, le modèle spinoziste de Deleuze revisité par la philosophie du processus de Whitehead et Bergson se base sur le devenir plutôt que l'Être. La différence, plutôt que nier une identité particulière, diffère de l'identité, au profit d'une immanence en constant devenir.

Selon Derrida, tout système de pensée totalisant peut-être déconstruit. A travers le concept de *différance*,⁴⁸ chaque opposition binaire peut-être supplée d'un tiers, qui par son existence ou sa non-existence, inquiète la légitimité du système, dont les prétentions totalisantes s'essoufflent. Si Pour Derrida, « il n'y a rien en-dehors du texte » : déconstruire le système totalisant permet à ce rien de s'immiscer au sein du système, par la dé-construction. Cette altérité radicale, celle du « *tout-autre* », tant immanente que transcendante, qui n'est affirmée qu'en tant que le système se définit comme total, offre une possible appréhension de la négativité, qui n'est cependant pas portée à son paroxysme. Le tout désire ce qu'il ne peut avoir, dans un constant mouvement d'expansion. En désirant le rien de l'extérieur, la totalité (ne) repose (plus) sur rien, et le rien s'immisce au sein du tout permettant la déconstruction ou la *différance*, et révéler la vacuité de la totalité.⁴⁹

⁴⁷ Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

⁴⁸ Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris, Édition du Seuil, 2009.

⁴⁹ Cunningham, Connor. *Genealogy of Nihilism : Philosophies of Nothing and the Difference of Theology*. London, Routledge, 2002, p.161: "We know that language desires what it cannot have. Furthermore, the inability to have this external reference causes language to say nothing and this nothing is the Nothing outside Derrida's Text."

Dès lors, pour Derrida, le processus de la *différance* permettrait une négation alternative et immanente à la totalité. De même pour Deleuze, la différence et ses infinies multiplicités, potentialités, virtualités, engagent le système dans un constant processus de déterritorialisation par-delà la reterritorialisation.

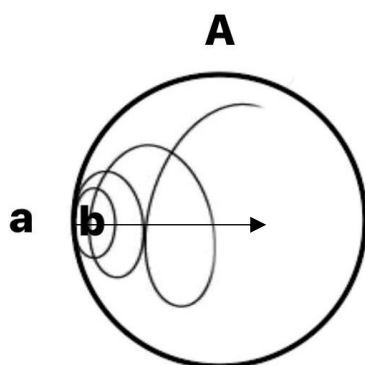


Fig. 5 : *Diffé/ances poststructuralistes*

Contrairement à l'opposition *a/b* qui caractérise la dialectique, ici *b* est différent de *a* et découle de la déconstruction de ce dernier. Ce *b* – positionné en marge du système alors qu'*a* est majeur – est lié à l'extérieur du système vers lequel il tend au sein même de celui-ci, s'accroissant jusqu'à potentiellement atteindre cette extériorité radicale, celle du dehors, ou du déterritorialisé.

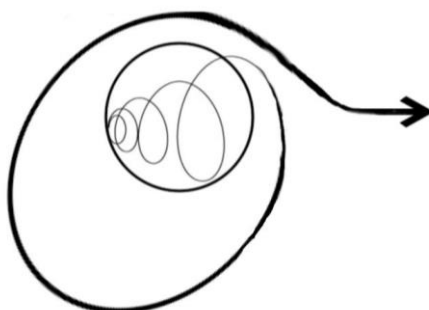


Fig. 6 : *Diffé/ance en devenir*

Si les apports du poststructuralisme et plus particulièrement de ces deux auteurs sont considérables pour penser la résistance face au processus totalisant du système, leur refus plus ou moins prononcé pour la négativité privilégie l'immanence de la différence. Dès lors, la différence semble pouvoir évoluer, exister, et se manifester au sein du système, sans jamais aller à l'encontre de

This being the case, language in saying nothing says its outside; consequently, language has an external 'reference'. But such strange possibilities were only achieved by a foundational circumscription, for Derrida had been beyond language so as to tell us what was outside it. He returns with bad tidings, for Derrida tells us that there is nothing outside."

ce-dernier⁵⁰. Il est difficile de déterminer si la différe/ance, reproduit le système, permet son évolution, sa reterritorialisation ou si au contraire elle est orientée vers une déterritorialisation. En réinvestissant le vocabulaire de la négativité, nous pourrions distinguer entre une différence positive, d'une négative, afin d'opposer plus aisément potentialité et reproduction, à la manière d'Andrew Culp, proposant une ré-interprétation de Deleuze en mettant en exergue ses dimensions négatives.⁵¹

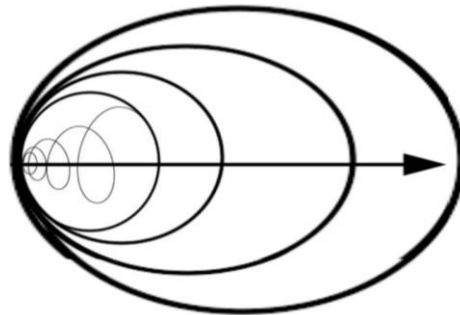


Fig. 7 : La re-territorialisation absolue de la différe/ance

Ce schéma illustre la manière dont le système ignore puis instrumentalise la différence afin de parfaire la totalité de son système. Les discours poststructuralistes qui tentaient de décrire les évolutions complexes du capitalisme néo-libéral se voient réappropriés par cette hégémonie cancéreuse et totalisante, pour laquelle le différent ne pose aucune menace⁵². A Chaque progression du différent le système ne reste pas identique, jusqu'à se faire « dépasser » comme dans la fig.6, mais au contraire s'accroît proportionnellement au même rythme. Chaque boucle du différe/ant, s'accompagne d'une expansion de la totalité du système. Au sein de l'hégémonie capitaliste et néo-libérale moderne, la différence est partagée entre enfermement et reproduction.

1.5 : Bataille, une négativité immanente et excessive

Bataille rapproche le mysticisme apophasique d'une conception Kojévienne de la dialectique⁵³, et suivant la fig.4, insiste sur la dimension négative de la dialectique plutôt que son affirmationisme, en proposant une approche matérialiste et immanente de la négativité. Bataille se

⁵⁰ Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York; London Routledge, 1988, pp 118-120.

⁵¹ Culp, Andrew. *Dark Deleuze*. Minneapolis, Minnesota press, 2016, p.9: "Emerging from scholars concerned with the condition of the present, the darkness refashions a revolutionary Deleuze: revolutionary negativity in a world characterized by compulsory happiness, decentralized control, and overexposure. This refashioned Deleuze forms a countercanon out of the perfused negativity of his concepts and affects."

⁵² Žižek, Slavoj. *Organs Without Bodies: Deleuze and Consequences*. London, Routledge, 2004.

⁵³ Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris, Gallimard, 2008.

situé à la frontière entre différence et négation, et nous nous appuyerons sur ses concepts pour développer la notion de négativité. Il s'oppose à la logique discursive, et utilitaire⁵⁴, qui fonde la connaissance rationnelle, et prône le rire et l'érotisme comme transgressions qui engendrent une « *dissolution des formes constituées* ». Pour Guillaume Lurson, l'approche Bataillienne dépasse le simple mysticisme apophasique qui affirme le divin, même comme néant, et donc reste dogmatique, au profit d'une négativité immanente, un mysticisme athée qui s'affranchit de « *l'obsession du salut* », au profit d'une négativité in-forme et dissolutrice.⁵⁵ Bataille porte la négativité par-delà l'affirmation du divin comme néant, par-delà l'inconnaissance comme moyen d'accès au divin, vers un bouleversement de la transcendance divine, et de l'espoir du Salut par l'idéal ascétique⁵⁶ : l'approche Bataillienne est donc triplement négative.

Elle demeure inscrite dans un contexte structuraliste et psychanalytique de la première moitié du XXe siècle. L'érotisme et la dépense, symbolisés par le rire, sont désormais récupérés par une hégémonie néo-libérale aux mœurs libres voire hédonistes. Dès lors, pour Lurson : « *En ce sens, la négation de l'utile semble circonstancielle, demeurant limitée à de « soudaines ouvertures », telles que le rire, la poésie ou l'érotisme. Ne sommes-nous pas voués, temporellement, à la discontinuité de l'expérience intérieure et souveraine ? La transgression n'est-elle pas un geste occasionnel ?* »⁵⁷ L'approche Bataillienne semble donc ne redevenir que différence, dans l'immanence et l'affirmationisme de son mouvement, qui jamais ne s'affranchit de la limite, et est condamnée à la simple re-présentation de la transgression, dans un contexte où la transgression devient im-possible.

En éliminant les dernières traces d'un anthropocentrisme malvenu, allier la hantise du non-humain à cette négativité complexe, mystique et transgressive reste à théoriser. La métaphore de l'œil est récurrente chez Bataille, et idéale pour re-présenter sa conception de la négativité. Bataille maintient l'œil comme symbole du rationalisme et de l'humanisme pour mieux le transgresser. Pourtant, jamais il n'invoque une *vision* négative, celle du non-humain par exemple ce à quoi nous tenterons de re-médier, en examinant comment dans *Under The Skin* et *Cigarette Burns*, elle est une composante essentielle de la négativité.

⁵⁴ Ibid, pp.20-29.

⁵⁵ Lurson, Guillaume. « Georges Bataille : mystique et expérience intérieure », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 99, no. 3, 2018, p. 309.

⁵⁶ Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris, Gallimard, 2008, p.16.

⁵⁷ Lurson, Guillaume. Op. cit. §26.

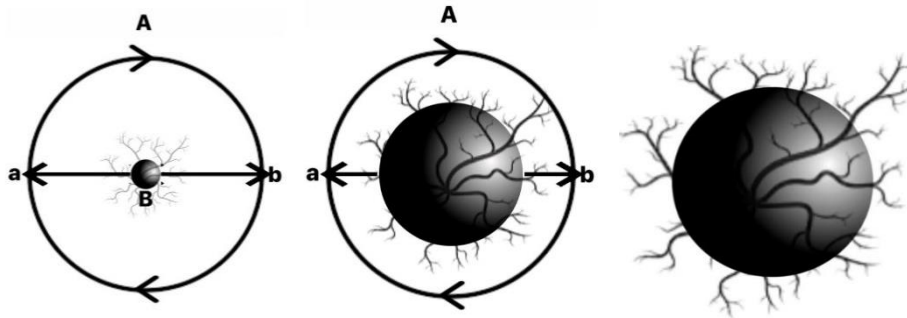


Fig.8 Une négativité de la transgression : échecs et potentialités

Ce schéma débute par la reconnaissance du potentiel négatif de la dialectique. Ce *B* central, de la première étape du schéma représente le sujet constitué, faisant l'expérience temporaire d'instant de pure dépense, comme le rire, l'érotisme, représentés par ces venelles, ces vaisseaux de négativité, qui entourent la pupille. Pour Bataille, le sujet occidental est oculo-centrique mais la pupille symbolise cette minorité qui (ne) voit rien, le rien de l'expérience mystique. Cette pupille, s'accroissant progressivement, reste immanente au primat de la vision, tout en désirant constamment l'invisible. Cette nuit noire de l'œil, qui souhaite percevoir l'invisible comme visible, transgresse constamment vers une transcendance du non-regard de la pupille, qui noie l'oculocentrisme, par son mouvement de dilatation afin de mieux contempler l'invisibilité de ce qui la ravit, vers une pure expérience mystique. Alors, il y a une similitude entre cet œil, et le soleil pourri de Bataille que nous examinerons plus loin, un soleil qui si on le fixe, devient « horriblement laid »⁵⁸.

Le vertige de la triple négativité que nous offre Bataille, ainsi rassemble le parménidisme obscur du mysticisme apophatique, la négation hégélienne, et l'immanente différence du post-structuralisme. Nous allons tenter de montrer comment la négativité proposée par Bataille peut être portée à son paroxysme *par* le non-humain, une étrange négativité ni transcendante, ni immanente, qui naît de la dissolution simultanée de la totalité et du sujet.

1.6: La pollinisation croisée de la négativité et du non-humain

Comme mentionné en introduction, nous appréhendons cette notion de négativité afin d'opérer un rapprochement théorique entre le marxisme et le réalisme spéculatif, par la reconnaissance du non-humain. Cette insistance sur la négativité vise à remédier aux théories de la différence, qui bien qu'extrêmement riches et complexes, n'offrent plus une critique de l'hégémonie

⁵⁸ Bataille, Georges. « Soleil pourri », *Documents*, 1930, n°3, p. 173. <https://theanarchistlibrary.org/library/vikky-storm-the-gender-accelerationist-manifesto>

capitaliste néo-libérale contemporaine, devenue monstrueuse, interstitielle, totalisante, atmosphérique⁵⁹, instrumentalisant les discours marginaux au profit de ce que Vikky Storm appelle une « *intersectionnalité libérale* »⁶⁰. Insister sur l'aspect négatif des théories de la différence comme d'autres va à l'encontre de la tendance affirmationniste omniprésente. Celle-ci caractérise également le réalisme spéculatif, souvent accusé de promouvoir un retour à un réalisme naïf, pré-critique en s'opposant au rationalisme kantien. Que ce soit Harman et son « *object-oriented-ontology* »⁶¹, ou Meillassoux et sa théorie de l'hyperchaos et la contingence absolue comme suggérant la présence d'un « *Grand Dehors* »⁶² qui nierait les prétentions totalisantes de l'anthropocentrisme corrélatif kantien. Si nous partageons l'enthousiasme de ces auteurs pour une réalité non corrélée par l'humain, pourtant étrangement accessible, notre propos consiste à redéfinir ce grand dehors, non pas comme une réalité positive, mais négative. L'humain est une donnée produite, affirmée par le rationalisme et l'humanisme libéral hégémonique. Résister implique nécessairement la destruction de l'humain. En considérant ce grand dehors, comme négatif plutôt que positif, il en devient une menace réelle envers l'humain et son affirmationnisme : son irruption dans le réel produit la destruction de l'humain, et inversement.

En nous intéressant au non-humain xénomorphe comme figure de l'étrange, dans *Cigarette Burns* et *Under The Skin*, nous tenterons de montrer que ces figures tant angéliques, qu'objets, qu'animales, communiquent l'incommunicable, la finitude de l'humain, et incarnent une pure négativité. A partir de la négativité de Bataille, et en plus de définir l'expérience mystique comme celle du sujet et de sa destruction, ce sera le mouvement du non-humain en tant qu'extériorité négative, niant le sujet qui permettra cette expérience de la négativité, anéantissant les derniers penchants affirmationnistes de Bataille d'abord, puis du marxisme et du réalisme spéculatif ensuite.

L'approche que nous emploierons sera triplement négative. D'abord, une négation ontologique ou métaphysique : Par-delà le processus totalisant de l'hégémonie néo-libérale qui prétend à devenir-réalité, à l'identité absolue, il n'existe *rien*, pas même comme néant, une im/possibilité. Puis une négativité épistémologique : ce n'est que par la négation de notre connaissance, donc du fondement de ce qui nous constitue comme sujets, individuels, rationalistes, humains, qu'il devient possible de faire l'expérience de cette négativité. Enfin une négativité socio-

⁵⁹ Michaud, Yves. *L'art c'est bien fini : essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*. Paris, Gallimard, 2021

⁶⁰ Storm, Vikky et Flores, Eme. "The gender accelerationist manifesto". 2019. <https://theanarchistlibrary.org/library/vikky-storm-the-gender-accelerationist-manifesto> Consulté le 06/04/2022.

⁶¹ Harman, Graham. *Object-oriented ontology: a New Theory of Everything*. London, Pelican Books, 2018.

⁶² Meillassoux, Quentin. *Après la finitude: essai sur la nécessité de la contingence*. Paris, Edition du Seuil, 2006, pp.21-22.

politique : cette négativité ne peut émerger que d'une forme d'horreur liée à l'étrange, que ce soit celle de l'oppression, (mais qui ne doit pas être réduite à la différence) ou d'un contact avec le non-humain, qu'il soit animal, végétal, ou lié à toute autre forme d'existence. Ces trois niveaux de négativité se rejoignent mutuellement, jusqu'à devenir indissociables, puisqu'ils découlent de l'hégémonie totalisante du néo-libéralisme.

Comme Bataille, nous partons d'abord du modèle de l'œil : celui du système totalisant de l'hégémonie néo-libérale anthropocentrée, en son sein réside le potentiel d'une forme de résistance, découlant de l'irréductible oppression et horreur produite par le système, mise en évidence par la déconstruction. Dès lors, le système est positif et toute résistance positive succombe à la reterritorialisation. L'hégémonie néo-libérale est souvent décrite de manière négative : injustice, aliénation, oppression, mais cette négation partielle reste avant tout positive, celle de la production du même, de l'identité, au sein d'un système absolu, presque divin.

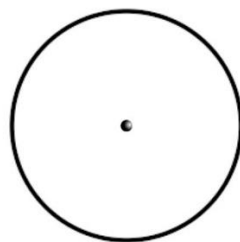


Fig. 9 : Hégémonie néo-libérale oppressive.

L'hégémonie se constitue comme identité, mais l'immanence de ce qu'il oppresse, persiste et ne peut être réduite à la différence. Cette étrangeté, ce punctum, devient le lieu de reconnaissance de l'étrangeté du rien, du négatif, du non-humain. Contrairement à Bataille, ce qui produit cette expérience n'est pas uniquement une rencontre avec le rien, c'est par le contact, la *proximité* avec le non-humain, avec l'étrange, que nous sommes niés en tant qu'humains, et devenons, parcourus de la même intensité négative.

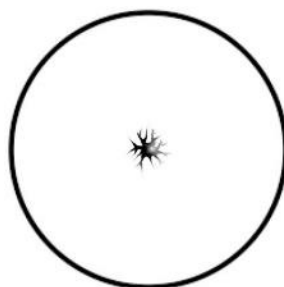


Fig. 10 : La négativité comme expérience mystique négative

Plutôt qu'alimentée par une cause extérieure – par exemple le néant divin dans le cas de la théologie négative, la négativité est « simultanée » : elle cause tant la dissolution du système, que cette dissolution produit la négativité. Elle n'a donc *aucune* origine ou cause, elle est manifestation d'une contingence pure, négativement miraculeuse.

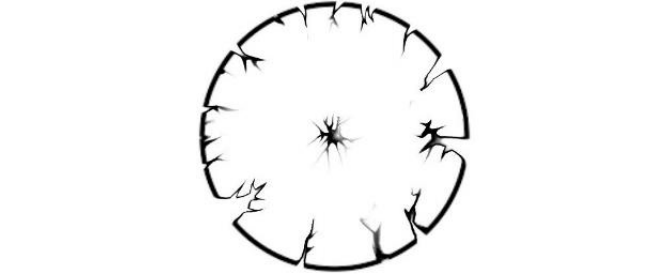


Fig. 11 : La simultanéité du processus de négativité

Ces irrégularités, sortes de bras tendus les uns vers les autres représentent l'essence de la négativité, l'étrange. La négativité s'intensifie à mesure que la totalité s'écroule et inversement, comme deux forces attirées l'une par l'autre.

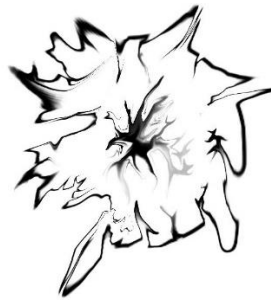


Fig. 12 : L'intensification de la négativité

Le sujet humain et le système qui le produit sont niés. L'œil est à la fois suppléé par d'autres potentialités, qui le nient de l'extérieur, crevé, amenant à la destruction du système hégémonique, vers une radicale étrangeté, habité d'une négativité omniprésente et xénomorphe, qui n'a aucune qualité, ni étant, ni processus, une négativité pure.

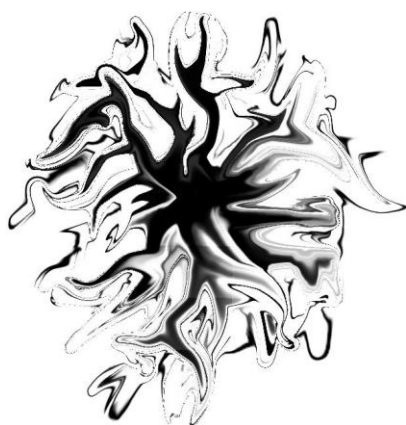


Fig. 13 : Pure négativité

Comme l'indique ce schéma, la prédominance du concept s'est effacée au cours de cette démonstration. Si le rationalisme anthropocentrique est sans doute un objet de ce processus de négativité, il reste nécessaire de qualifier cette approche *d'esthétique* plutôt que conceptuelle, sans pour autant renoncer à la démonstration rigoureuse de nos propos. Si pour Leibniz l'Art est question de connaissance claire et confuse, l'approche esthétique que nous privilégierons sera celle d'une « inconnissance obscure et confuse ». Nous examinerons comment la négativité se présente comme un frisson non-vitaliste et obscur qui concrétise la négativité par l'apport du non-humain comme vecteur d'étrangeté. Dans *Under The Skin*, nous prêterons une attention particulière à la manière dont l'entité d'abord in-humaine et cruelle, aliénée, et terrifiante, au point de nous ressembler, progressivement trouve sa voie, celle du non-humain et les conséquences de celle-ci. Dans *Cigarette Burns* le vertige produit par la manifestation de ces trous noirs, fait de l'ange maudit une entité qui menace tant l'humain que la réalité, et l'incarnation d'une étrangeté plus pure que le divin. Dans ces deux films, ces entités communiquent l'incommunicable. Etranges figures de communication, nous verrons comment l'austère message qu'elles apportent nous permet de les rapprocher de figures angéliques, un angélisme qui pourtant menace tout affirmationisme, tant théologique qu'humaniste.

1.7 : Négativité oscillatoire

Eugene Thacker, en rapprochant le non-humain du mysticisme apohatique, propose une approche similaire de la négativité, à travers le non-humain et ses manifestations dans le genre de l'horreur⁶³. Nous pouvons distinguer notre approche de la sienne. En effet, la notion de négativité inspirée des travaux de Benjamin Noys, s'oppose à la tendance affirmationiste qui parcourt

⁶³ Thacker, Eugene. *The Horror of philosophy trilogy*. London, Zero Books, 2011-2015

l'hégémonie néo-libérale et la théorie politique. Cette dimension politique, reste mineure chez Thacker, qui privilégie une approche centrée sur la philosophie et la théologie. Thacker propose une triple différenciation de la négation ; celle-ci peut être privative, oppositionnelle ou superlative. Pour Thacker, c'est la négation superlative qui se pose comme synthèse et dépassement des deux autres. Cette affirmation le conduit à voir dans la théologie négative une négativité paroxystique. Nous avons tenté de montrer qu'elle reste ancrée dans une forme d'affirmationisme, même minime. Thacker étudie certes le non-humain par apophase, mais celui-ci se voit ré-affirmé dans le néant, par l'affirmationisme spéculatif et apophatique de Thacker.

Nous proposons de distinguer entre Néant/négation/non-humain. Nous pourrions ainsi établir que cette triade consiste en le penchant obscur des notions de transcendance, dialectique et immanence, ou être/mineur/autre. Nous définirons la négativité en terme d'oscillation entre trois pôles négatifs : la négativité parcourt, mais n'est ni *néant*, ni *négation*, ni *non-humanité*. Elle fluctue constamment afin d'échapper à l'affirmationisme respectif de ces trois négations. La négativité permet la coïncidence au sein de chacun de ces pôles, des deux autres formes de négation, et devient ainsi une non-vitalité aux potentialités complexes et in(dé)finies.

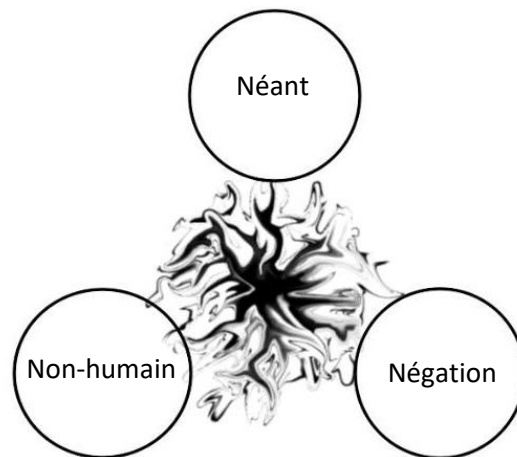


Fig. 14 : Négativité en inversé de trois négations affirmationnistes

2: Angéologie négative : médiation, potentialités, négativité.

Après ce préambule théorique nous allons tenter d'examiner comment la négativité se manifeste puis imprègne la matérialité même d'*Under The Skin* et *Cigarette Burns*. D'abord, *Under The Skin* suggère un néant originel lors de la scène de « création » (00:01.48-00:04.23). *Cigarette Burns* suggère

un néant à venir, par le prophétique film maudit qu'est *La fin absolue du Monde*. Ensuite, chacun de ces films présente une entité non-humaine centrale, liées à ces « néants » : l'ange aux ailes amputés de *Cigarette Burns*, et l'énigmatique entité céleste et xéno-/métamorphique d'*Under The Skin*. Enfin, chacune met en scène une destruction de l'humain, comme le sacrifice nécessaire de leur propre « affirmation » – bien que comme nous tenterons de le montrer, la nature négative de ces entités ne suggère pas l'avènement d'un *autre* affirmationisme, mais bien d'une négativité infiniment plus complexe. En ce sens les figures de ces films communiquent l'incommunicable. Figure d'une étrange non-communication, la négativité est messagère, oscillant entre, et informant négation, non-humanité et néant. Comment peut-elle être représentée ? Quelle figure messagère incarne ces étranges potentialités, et comment est-elle transformée par ce curieux et im-possible message ?

Si l'étrangeté des figures Lovecraftiennes fascinent et parcourent la pensée des philosophes du réalisme spéculatif⁶⁴, leur altérité radicale signale souvent un affirmationisme anti-corrélationiste, mais toujours rationaliste. S'il fût aisé de comparer les entités d'*Under The Skin* et *Cigarette Burns* à de telles figures, nous en oblitérerions leur nature messagère, et la négativité qu'elles incarnent, qui les rapproche d'étranges figures angéliques.

Les figures angéliques sont traditionnellement signes d'un affirmationisme théologique absolu. Même déconstruites, ces figures restent ancrées dans l'affirmationisme de la médiation, d'une profusion généreuse et débordante, une communication re-médiant à l'incomplétude de l'humain. Néanmoins, ces figures signalent parfois une radicale étrangeté qui échappe à cette dimension affirmationiste. Dans quelle mesure est-il possible d'imag(in)er l'ange s'affranchissant de ses aspects affirmationistes et devenant figure de négativité ? Nous examinerons brièvement la représentation classique de ces figures, avant de montrer que leur déconstruction, bien qu'intéressante, reste ancrée dans un cadre affirmationiste, limitant les potentialités radicales de ces figures. Enfin, en examinant le genre « *apocalyptique* », et divers écrits apocryphes, nous explorerons leurs représentations alternatives, plus obscures et complexes, presque hérétiques.

2.1 : La représentation classique des figures angéliques

L'omniprésente représentation des figures angéliques dans la culture populaire, influencée par l'Art chrétien classique, en fait une figure humanoïde, ailée et auréolée, éclatant de pure blancheur. Des peintures de l'Annonciation, telles que celle de Fra Angelico (1450), aux vitraux

⁶⁴ Voir par exemple, Trigg, Dylan. *The Thing: A Phenomenology of Horror*. London, Zero Books, 2014. Ou Harman, Graham. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. London, Zero books, 2012.

d'églises et cathédrales, jusqu'au kitsch décoratif des « chérubins » potelés inspirés des *putti*, les anges acquièrent une représentation figée, apprivoisée du messenger divin, réaffirmant l'anthropomorphisme comme signe de la transcendance. Ce calque de l'humain sur l'ange caractérise déjà les deux entités de *Cigarette Burns* et *Under The Skin* qui toutefois le détournent.

Cette représentation signale souvent un affirmationisme absolu. Du divin : la présence de son messenger implique l'existence du divin énonciateur. De l'humain : reconnu comme destinataire, il se voit délivré un message divin. De l'ange : assurant la médiation et la communication du divin et de l'humain, il est reconnu par chacun et acquiert une identité stable et définie. En vertu de sa qualité de médiateur, l'ange est non seulement signe, mais assure la prévalence de l'affirmationisme, lui-même acquérant sa propre identité positive.

Dans le cadre de la religion judéo-chrétienne et ses développements de l'Antiquité à nos jours, les anges se voient attribués diverses qualités et fonctions dans la hiérarchie spirituelle, leur nombre, importance, et rôle varient grandement d'un écrit à l'autre dans la littérature apocryphe⁶⁵. Messagers, mais aussi gardiens, guides, vengeurs,⁶⁶ leur fonction n'est pas uniquement céleste, mais aussi terrestre : socio-politique, magique et mystique, comme nous le verrons plus loin. Pseudo-Denys l'Aréopagite établit donc une hiérarchie de ces figures en trois triades⁶⁷. Anges et Archanges apparaissent au bas de cette hiérarchie et sont ceux qui interviennent le plus dans les affaires humaines. Dès lors, ces entités angéliques demeurent complexes et différent en vertu des traditions philosophiques, mystiques, théologiques, qui les conçoivent. Par conséquent, ce sont les discours institutionnels, dogmatiques et artistiques qui redéfinissent le rôle et l'importance accordés à ces figures vouées à une constante évolution. Ce sont les re-présentations des figures angéliques qui informent (de) leur évolution au cours des siècles.

Le terme ange vient du grec « ἄγγελος » *angelos*, signifiant « messenger ». Comme nous l'avons établi plus haut, c'est cette fonction angélique que nous tiendrons pour dénominateur commun de ces figures plurielles. Les anges assurent donc la communication de l'humain au divin, et en ce sens se définissent comme tiers, qui permet la cohésion de ces deux figures. Si cette origine de l'ange comme messenger est souvent associée à Hermès, Angélos est fille de Zeus et Héra, associée à Hécate-Artémis⁶⁸, assistant Perséphone, elle est une divinité mineure du monde chthonien des enfers.

⁶⁵ Elior, Rachel. "Mysticism, Magic, and Angelology: The Perception of Angels in Hekhalot Literature." *Jewish Studies Quarterly*, vol. 1, no. 1, 1993, p.18, <http://www.jstor.org/stable/40753108>.

⁶⁶ Bragg, Melvyn et al. *In Our time: Angels*. BBC Radio 4. 24 March 2005 13:30 – 15 min. <https://www.bbc.co.uk/programmes/p003k9gf>

⁶⁷ Pseudo-Denys, et al. *La hiérarchie céleste*. Paris, Editions du Cerf, 2007.

⁶⁸ Sokolowski, F. « Sur le culte d'Angélos dans le paganisme grec et romain ». *The Harvard Theological Review*, vol. 53, no4 (octobre 1960), p. 226.

Souterraine et infernale, facilement proche des Furies qu’Hermès, bien que lui aussi soit figure de tromperie. Les anges ne sont donc pas simplement ces figures célestes pures et épurées auxquelles nos représentations nous ont familiarisés, mais au contraire des figures *inquiétantes*.

2.2 : Dé-crypter les figures messagères

L’ange comme figure messagère, devient un tiers nécessaire de l’affirmationisme théologique, téléologique, métaphysique et ontologique de l’humain. Si cette figure se pose comme tiers, la communication du divin et de l’humain, ne devient-elle pas le lieu d’une potentielle déconstruction de cette relation affirmationiste ? L’humain est d’abord divinisé, puis le divin humanisé, mais l’angélique semble ne pas avoir son « mot à dire » dans cette relation dialectique, et réduit à une figure subalterne, un simple *moyen* d’accès au divin pour l’humain et inversement. Cette subalternité des figures angéliques, leur ambiguïté, et pluralité en font le lieu d’une déconstruction de la binarité du divin et de l’humain. Ces créatures regorgent de potentialités menaçant l’ordre théologique.

Les Anges reflètent d’abord la menace du paganisme. Les représentations classiques de ces figures, s’inspirent des *putti*, d’Eros et de la déesse Nikê. Les auréoles reflétaient dans les représentations gréco-romaines déjà, la gloire divine.⁶⁹ Pour David Albert Jones: “*Angels commonly reflect pagan as well as Christian symbolism*”⁷⁰. Le christianisme conserve une ambiguïté face au paganisme, entre assimilation et persécution et ce phénomène se reflète dans la représentation des figures angéliques. Une seconde menace pèse sur l’édifice des religions monothéistes judéo-chrétiennes : le soupçon polythéiste que ces entités incarnent. Les Ecritures Bibliques sont claires à ce sujet, l’adoration des anges est un péché⁷¹. Les anges, parfois appelés « *filis de Dieu* », ne sont que des créatures spirituelles, et ne sont égales à Dieu, dans aucune des trois religions abrahamiques.⁷² Selon Earl Fontainelle, aux débuts du Judaïsme, Yahvé est la divinité la plus importante, mais n’est qu’une parmi d’autres : la naissance du monothéisme s’inscrit donc dans un cadre polythéiste.⁷³ De plus, le Zoroastrisme est une religion polythéiste qui informe la religion juive, et inspire les nominations des anges, dès le VI^e siècle avant notre ère.⁷⁴ De même, les anges du monothéisme chrétien influent

⁶⁹ Jones, David Albert. *Angels: a Very Short Introduction*. Oxford, Oxford Univ Press, 2011, p.47.

⁷⁰ Ibid, p.54.

⁷¹ Alors que Saint-Jean s’apprête à adorer un ange : « *Je tombai à ses pieds pour l’adorer; mais il me dit: Garde-toi de le faire! Je suis ton compagnon de service, et celui de tes frères qui ont le témoignage de Jésus. Adore Dieu. -Car le témoignage de Jésus est l’esprit de la prophétie.* » (Apocalypse 19 :10).

⁷² Ibid, p.64

⁷³ Fontainelle, Earl. “Episode 11: The Long Secret History of Judaism, Part I”. *The Secret History of Western Esotericism Podcast* <https://shwep.net/podcast/the-long-secret-history-of-judaism-part-i/>

⁷⁴ Jones, David Albert, op. cit. p.65

rétrospectivement le polythéisme gréco-romain de la fin de l'Antiquité. Porphyre associe les anges aux « *daimons* » de Platon, et Proclus considère Mercure et Iris les chefs des anges. Chaque divinité gréco-romaine se voit associée à des anges qui deviennent leur émanation, leur *moyen* d'apparition aux yeux des hommes.⁷⁵ Les anges sont donc des entités plastiques et mouvantes, insaisissables, échappant à la prétendue rigueur du dogmatisme orthodoxe.

2.3 : Communication, adoration et Non/m du silence

Ces figures indiquent une hantise : le culte des anges qu'est l'*angélolâtrie*. Pour Cumont, cette perméabilité entre le paganisme et le monothéisme est signalée par le culte des anges⁷⁶, une pratique hérétique et magique qui élèverait les messagers au rang de divinités. La littérature *Hekhalot* est un genre ésotérique judéo-chrétien regroupant les textes d'ascension aux Palais divins. Le texte qui inspire ce genre est *Les visions d'Ezéchiel*, décrivant le Chariot et le Trône de Dieu⁷⁷. Pour Rachel Elior, la littérature *Hekhalot* est un genre disparate, tant mystique, que cosmogonique, magique et angéologique.⁷⁸ Les visions des Palais célestes, s'accompagnent de la rencontre et description des anges qui inspireront les hiérarchies célestes de Pseudo-Denys, et de la Kabbale juive. Ici, les anges communiquent par la pratique rituelle et magique, qui permet à la fois l'ascension aux « palais » et l'adjuration des pouvoirs célestes « ici-bas ». Cette pratique développée au Moyen-Age dans la Kabbale et d'autres pratiques ésotériques, repose essentiellement sur la connaissance des noms des anges : "*The names contain the mystery, sanctity, power and symbol, and it includes the secrets and arcana, the signals and signs, the letters and seals in which the foundation of heaven and Earth are laid.*"⁷⁹ Dans *Under The Skin* comme *Cigarette Burns*, les entités ne sont pas nommées, leur magie communication n'est pas asservie, et exprime leur propre négativité. Elles deviennent imprégnées d'une loi du Silence des mystères antiques. Leur a-nomalie indicible signale une obscurité chère aux fictions de l'étrange.⁸⁰

⁷⁵ Cumont, Franz. "Les Anges Du Paganisme." *Revue de l'histoire Des Religions*, vol. 72, Armand Colin, 1915, p.173 <http://www.jstor.org/stable/23663038>.

⁷⁶ Ibid, p.181

⁷⁷ Britannica. *Ezekiel*. <https://www.britannica.com/topic/biblical-literature/Ezekiel>. Visité le 14/03/2022.

⁷⁸ Elior, Rachel. "Mysticism, Magic, and Angelology: The Perception of Angels in Hekhalot Literature." *Jewish Studies Quarterly*, vol. 1, no. 1, 1993, p.4, <http://www.jstor.org/stable/40753108>.

⁷⁹ Ibid., p.11

⁸⁰ Hickman, S.C. *Thomas Ligotti: Dark Phenomenology and Abstract Horror*. 20/12/2016. <https://socialecologies.wordpress.com/2016/09/20/thomas-ligotti-dark-phenomenology-and-abstract-horror/>, Consulté le 27/05/2022. « *The ancients believed that to name something, to name a god was to control its power. For Ligotti the magic and mystery of the elusive darkness must remain unnamed, neither reduced to our scientific or sociological categories and tropes or brought into the domesticated circle of rational logics; no,*

La profération du nom des anges implique la possibilité d'une communication mystique de l'humain et du divin par *l'intermédiaire* de l'ange devenu *signe*. La communication n'est plus unilatérale, mais l'humain adjurant le divin par le nom des anges peut connaître et influencer les forces qui le déterminent. Si l'angéolâtrie permet une forme de déconstruction du pouvoir absolu de Dieu, elle réaffirme la centralité de l'humain qui par la pratique magique peut connaître et agir sur les forces qui le déterminent, autant que l'expérience le dépossède et le consume, comme le décrivent ces récits de sublimes et transformatrices visions. Cette conception théurgique et magique remédiée par les anges en fait des quasi-divinités, à la fois instrumentalisés et adorés.

A mesure que l'Eglise s'institutionnalise, l'angéolâtrie devient progressivement hérétique et assimilée à d'autres formes *d'idolâtrie*, un culte des idoles leur vouant un amour excessif.⁸¹ Par leur qualité de médiateurs, les anges re-présentent le divin, plus encore que les Saints ou les Ecritures sacrées. Ces représentations portent en elles le germe de l'idolâtrie, et sans doute est-ce pourquoi ces figures outre leur ambiguïté et leur pouvoir semblent parfois nous mettre mal à l'aise. Ces messagers sont-ils dignes de confiance, dans quelle mesure altèrent-ils le divin Logos ? La Parole de Dieu n'est-elle pas plus authentique en fonction du degré d'effacement, de silence de la part de son messager ? A l'inverse, le Silence divin n'exprime-t-il pas son ineffabilité, l'impossibilité de l'im-médiateté de son expression nécessitant remédiation ?

Les anges, images du divin, communiquent l'incommunicable. Les icônes en tant que productions humaines interrogent la possibilité de l'Art religieux et la mesure dans laquelle celui-ci ne peut pas ou ne doit pas capturer l'essence du divin. La menace d'une telle « capture » est rendue évidente dans *Cigarette Burns*, mais caractérise également *Under The skin* comme nous le verrons plus loin. L'aniconisme et l'iconoclasme ne suggèrent-ils pas la possibilité de représenter le divin plutôt que son impossibilité ? Plutôt qu'une représentation mensongère, le risque n'est-il pas celui d'une représentation trop adéquate, devenant divine ? Une telle représentation qui tient le divin ou l'angélique captif menace-t-elle le réel comme dans *Cigarette Burns*, ou condamne-t-elle l'ange à un supplice agonique, motif qui caractérise également *Under The Skin* ?

La médiation est indissociable de l'angélique et du divin : n'est-ce pas cette qualité médiatrice qui constitue l'essence du divin ? Dans une perspective dialectique opposant l'humain à Dieu, la médiation seule permettrait à Dieu comme à l'humain un accès au divin dans leur *communication*. Pour Dieu, par son existence reconnue par l'humain et pour celui-ci comme re-connaissance de

instead the unnatural must only be accessed indirectly, lured and allured out of its dark lair, tempted only by spectral events, shades and nuances of the actual, a movement only from the affective regions of the silence."

⁸¹ Littré, Émile. Dictionnaire de la langue française. Paris, L. Hachette, 1873-1874. Electronic version created by François Gannaz <https://www.littre.org/definition/idol%C3%A2trie> Consulté le 15/03/2022.

l'existence de Dieu. L'ange est associé à la manifestation du divin : la théophanie, mais son effacement en qualité de médiateur en fait plutôt la jonction de l'humain et du divin : la Théandrie. Cette divinisation dialectique de Dieu comme de l'Humain reposant sur leur médiation nécessite le *silence* de l'ange, cette communication se couple d'une non-communication qui la hante. Dès lors, la manifestation du médiateur *en et pour* lui-même constitue une menace pour les entités qu'il représente. Ce tiers, par la reconnaissance de sa négativité propre peut devenir le lieu d'une nouvelle dialectique entre lui-même et ceux qu'il représente : le divin humanisé et l'humain divinisé. Dans une perspective anti-humaniste et anti-théologique, nous commençons ainsi à percevoir les potentialités offertes par les figures angéliques et leurs potentialités négatives.

2.4 : Duplicité angélique : Inhumanités contre Dieu

C'est au sein de la tradition apocalyptique que la relation de l'angélique à la négativité est la plus évidente. Le terme *apocalypse*, signifie « révélation ». Pour John J. Collins, la littérature apocalyptique se définit avant tout par une transcendance révélée par Dieu ou son intermédiaire, impliquant une conception eschatologique de la temporalité :

Apocalypse is a genre of revelatory literature with a narrative framework, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another, supernatural world.⁸²

Contrairement à la prophétie, une révélation est avant tout communication avec une transcendance.⁸³ C'est dans ce genre littéraire que l'on rencontre le plus souvent la mention des anges,⁸⁴ annonceurs d'horreurs plus que de réjouissances : l'ange devient figure d'une destruction de l'Humanité, de l'Histoire et du Monde matériel. Examinons brièvement deux exemples apocryphes voire hérétiques dans lesquels cette négativité est rendue plus complexe encore.

⁸² J. Collins, John. *Apocalypse: The Morphology of a Genre*. Missoula, Society of Biblical Literature, distributed by Scholars Press, 1979, p.9.

⁸³ J. Collins, John. Et Fontainelle, Earl. The Secret History of Western Esotericism Podcast *Episode 50: John J. Collins on Apocalyptic*. 3min-5min <https://shwep.net/podcast/john-j-collins-on-apocalyptic/> . Consulté le 17/03/2022.

⁸⁴ Favreau, Robert. « L'apport des inscriptions à l'histoire des anges à l'époque romane. » *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, 1997 28, p.91

Le Livre d'Hénoch est un ouvrage apocryphe datant du IV^e ou III^e siècle avant notre ère. S'il est écarté du canon des écritures, il a largement influencé le Nouveau Testament⁸⁵, et éclaircit certains passages obscurs de la Genèse (Gen 6 :2). *Le livre des Veilleurs*, connu sous le nom d'*Hénoch 1*, relate la chute de 200 anges menés par Samyaza, qui désirèrent « *les filles des hommes* ». Ils acquièrent une existence corporelle, prirent pour femme des humaines, Azazel leur enseigna Arts et techniques impies et mirent au monde une race de géants, les *Nephilim*, qui dévorèrent les humains. Dieu offrit à Hénoch plusieurs visions de la destruction de l'Humanité, noyant le Monde dans le Déluge, tombé aux mains d'anges déchus. Ce riche texte prête de nombreux motifs à *Cigarette Burns* et *Under The Skin*. Des anges qui se détournent de Dieu et deviennent humains, les relations « matérielles » entre anges et humains, qu'elles soient sexuelles ou de violence, l'apprentissage de techniques interdites, qui condamnent les hommes aux yeux de Dieu, outre évidemment la finitude du monde dont les parallèles avec *Cigarette Burns* deviennent évidents.

Ce texte implique la déchéance volontaire des anges, leur corruption, leur matérialisation, les conséquences des événements célestes sur l'Histoire et l'Humanité, et la *répétition* impliquée par une *seconde* chute des entités angéliques, comme signalant leur propension à se détourner de Dieu. Les humains sont instrumentalisés, corrompus par ces entités, qui conduisent Dieu à détruire sa propre création. Le Livre d'Hénoch propose donc un récit apocalyptique lié à la matérialisation des anges sur Terre, et les terribles conséquences d'un impossible péché, qui évoquent donc certains aspects d'*Under The Skin*.

Les Anges revêtent également une dimension éminemment négative dans le « Séthianisme Gnostique ». Cette « *tradition biblique démirugique* »⁸⁶ complexe et parfois difficile à nommer se construit autour de cinq écrits majeurs.⁸⁷ Antti Marjanen identifie deux principes qui caractérisent cette religion : la distinction entre un dieu inférieur et le Dieu suprême, ainsi que l'idée d'une étincelle divine dans l'humain d'origine transcendante et aspire à rejoindre celle-ci après la Mort.⁸⁸

La cosmogonie gnostique conçoit le monde matériel comme le fruit du « démiurge », une entité maléfique et animalisée. Le Cosmos est divisé en Eons, qui sont les émanations d'un Dieu suprême, ineffable et distant. Du premier Eon, le plus pur jusqu'au vingt-quatrième et dernier Eon,

⁸⁵ Prophet, Elizabeth Clare. *Fallen angels and the origins of evil: why church fathers suppressed the book of Enoch and its startling revelations*. Corwin Springs, Summit University Press, 2000. pp187-218

⁸⁶Williams, Michael Allen. *Rethinking "Gnosticism": An Argument for Dismantling a Dubious Category*. Princeton, Princeton University Press, 1996, p.51.

⁸⁷ Brakke, David. *The Gnostics: myth, ritual, and diversity in early Christianity*. Cambridge, Harvard University Press, 2010, pp 50-51.

⁸⁸ Marjanen, Antti. " 'Gnosticism,' " in Harvey and Hunter, eds., *Oxford Handbook of Early Christian Studies*. Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 203– 220, 210– 211.

associé à *Sophia*, a mené par erreur à la création de cette entité diabolique qu'est le démiurge et qui s'inspirant du cosmos divin aurait créé le monde matériel. Il crée également Adam et Eve, qui inspirés du Divin, acquièrent une étincelle divine, mais restent pris au piège du monde matériel créé par le Démiurge. Celui-ci gouverne le monde avec ses *archontes*, des anges en réalité démoniaques. Le Dieu de la Genèse est parfois identifié à cette pseudo-divinité mauvaise et trompeuse, visant à la destruction de l'Humanité. Les humains portant en eux l'étincelle divine pourraient par la connaissance, (gnose) accéder à la réalité divine. Les humains deviennent par essence *aliénés*, enfermés dans un monde corrompu où le Démiurge usurpe Dieu et le copie à la manière d'une représentation platonicienne.⁸⁹ Le démiurge, peut donc aussi être considéré comme une entité angélique, bien que mauvaise, l'Enfer devient cosmique plutôt que souterrain.⁹⁰

Dans *Under The Skin* et *Cigarette Burns*, l'ambiguïté des entités interroge la nature du divin qu'ils re-présentent. De plus, les notions d'enfermement, d'aliénation, et la perversion qui deviennent inhérentes à la réalité caractérisent ces films, mais aussi l'impossibilité grandissante de résister à une hégémonie systématique tend à interroger la pertinence de la concevoir comme un « capitalisme démiurgique », et les problématiques et limites qu'une telle conception peut poser, mais aussi les potentialités radicales que leur attitude négative implique. Si les gnostiques se définissent avant tout positivement, puisqu'ils disposent de la « connaissance », leur attitude face à la « réalité » est négative, pessimiste, paranoïaque et schizophrénique, dans laquelle accéder au divin nécessite l'annihilation du Démiurge. Les anges archontiques sont négatifs en ce qu'ils sont mauvais, les anges éoniques sont négatifs en ce qu'ils révèlent une réalité spirituelle qui *n'est pas* celle du démiurge, presque ineffable. Les écrits gnostiques privilégient ainsi l'apophase pour parler du « vrai » Dieu⁹¹

Le livre d'Hénoch relate la chute d'anges devenus démons et corrompant les humains. Le Séthianisme Gnostique montre que créés par le démiurge, les archontes angéliques sont toujours-déjà démoniaques. Paradoxalement, ce furent ces hérésies—*hairesis* signifiant « tradition ou école de pensée » en grec – qui permirent à l'orthodoxie de s'établir négativement, se cristalliser et identifier l'origine du mal dans la figure de Satan, un autre ange « négatif ».⁹²

⁸⁹ Brakke, David. Op. cit, Chapter 3. pp 52-89

⁹⁰ Cuianu, Ioan Petru. « Démonisation du Cosmos » et dualisme gnostique. In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 196, n°1, 1979. pp. 3-40.

⁹¹ Ibid, pp, 53-54 : "According to the Gnostics, the ultimate God—"the Father of the entirety" or "the Invisible Spirit"— is unknowable and beyond description. One should not even think of the Invisible Spirit as divine because "it is superior to deity". [...] One Gnostic author actually postulates a divine entity even higher than the Invisible Spirit, the Unknown Silent One (Mar. 4:19– 24)."

⁹² Oldridge, Darren. *The Devil: a very short introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2012, pp.58-60.

De la fin de l'Antiquité à la période moderne, l'interprétation de la figure de Satan évolue, et est qualifiée de satanique toute pratique ou croyance non-orthodoxe, de l'occultisme, au paganisme, aux cathares, à la sorcellerie. Si la Nature Sauvage est l'Eglise de Satan, au XVIII^e siècle le Mal Naturel et ses catastrophes n'est plus attribué à Satan, depuis le tremblement de Terre de Lisbonne.⁹³ Pour Darren Oldridge, ce changement de paradigme va de pair avec le rationalisme des Lumières, l'incrédulité face aux superstitions, et l'avènement d'une conception naturalisante du monde.⁹⁴ Satan devient alors un *symbole*, distant et abstrait, qui ne vient que parfaire négativement l'hégémonie totalisante du rationalisme humaniste, qui cherche à s'affranchir de ces « superstitions ».

L'évolution de la figure de l'ange déchu Satan témoigne de différentes conceptions de la négativité. D'abord Satan est le grand antagoniste, celui qui s'oppose au divin par une relation dialectique, mais toujours subordonnée à ce dernier. Saint Augustin le définit comme absence de qualités positives. Puis en tant qu'incarnation du Mal, il représente la destruction et l'inversion, comme le signalent certaines pratiques rituelles satanistes blasphématoires dont les représentations visent à renverser celles des chrétiens.⁹⁵ Cette conception dialectique opposant Satan au Divin, en fait une figure miltonienne, alternant du tragique au dérisoire, face à l'omnipotence affirmée de Dieu. Cette constante dévalorisation de Satan—et du négatif—reste hantée par le prégnant paradoxe du Mal qui ne cesse d'effriter cette impossible réduction à l'affirmation d'un principe absolu. C'est ce paradoxe qui conduit Meillassoux à n'affirmer que la plus infime nécessité : celle de la contingence absolue.⁹⁶ La négativité qui unit ces *haireisis* théologiques, mais aussi diverses théories philosophiques, reste à conceptualiser, à explorer par une approche spéculative et antirationaliste, qui puisse rendre compte de la complexité et des potentialités de cette notion.

2.5 : Négativité angélique

A partir d'un bref examen des figures angéliques, nous avons tenté d'identifier la mesure dans laquelle celles-ci pouvaient être « négatives ». Nous pouvons alors établir différentes formes de négativité associées à ces figures :

- Négativité inhérente : ni dieu ni homme, messager, altérité radicale.
- Négation dogmatique : polythéisme, paganisme, occultisme.

⁹³ Neiman, Susan. *Evil in modern thought: an alternative history of philosophy*. Princeton, Princeton University Press, 2002.

⁹⁴ Oldridge, Darren. Op. cit, p.81.

⁹⁵ Ibid, pp.84-114.

⁹⁶ Schmitt, Yann. « Le réalisme spéculatif : entre athéisme et messianisme », *ThéoRèmes*, 6, 2014. DOI : <https://doi.org/10.4000/theoremes.650>.

- Potentialités négatives : déchéance, démonisme, rébellion.
- Négativité de la re-présentation : plasticité, messagers apophatiques, étrangeté.

En tant que messagères elles sont intermédiaires du divin et de l'humain, donc nécessairement différentes, transparentes, effacées et silencieuses. Elles communiquent l'incommunicable, parfois même le néant, transmettent un message divin sans l'altérer ni se l'approprier, une tâche qui semble im-possible. Ils permettent la communication autant qu'ils la menacent, entre dé-construction et instrumentalisation, réduits à un affirmationisme absolu.

Cette ambiguïté signale de potentielles menaces au dogmatisme orthodoxe : les anges sont des figures hybrides, et signalent une hantise polythéiste, païenne et occulte. Plutôt que de s'affirmer comme manque, l'ange peut transformer ce silence en une plus menaçante négativité, subvertissant le dogmatisme par le polythéisme, l'idolâtrie et l'occultisme.

Nous avons examiné différentes influences du genre apocalyptique, de révélations dans lesquelles les figures angéliques sont omniprésentes et complexes. Si la littérature *Hekhalot*, relatant l'ascension et la description de palais célestes reflète la divinisation des figures angéliques, à l'inverse, le *Livre d'Hénoch* et le récit de la chute de Satan impliquent une autre négativité angélique de déchéance et d'origine du Mal, mais aussi du paradoxe qui lui est lié, interrogeant la nécessité et la légitimité de cette rébellion angélique. Cette interrogation caractérise le Séthianisme Gnostique où le démiurge devient une entité angélique mauvaise, qui dirige et produit l'ensemble de la réalité humaine et sa matérialité, de laquelle la gnose permet de s'affranchir. Le Dieu suprême devient ineffable. Si la gnose est négation d'une pseudo-divinité usurpatrice, Dieu est négation suprême, néant suressentiel et une commune négativité unit ces deux formes de négation.

L'opposition de l'angélique au divin, suggère deux potentialités. Soit une inexistence de Dieu, auquel cas celle des anges serait paradoxale et contribuerait à diviniser ces figures autant que les rendre impossibles. Soit une rébellion des forces angéliques contre Dieu, que l'on considère les anges, (ou dieu) comme bon ou mauvais. Une approche athée ou sataniste. Dieu inexistant ou Dieu renversé.

L'approche apophatique du divin nous introduit à la vertigineuse étrangeté de la négativité angélique. C'est cette étrangeté qui nous invite à considérer la négativité des anges comme leur essence, la manière dont ils affectent négativement la totalité de la réalité. Comme nous l'avons mentionné plus haut, les *Visions d'Ezékiel*, et la tradition *Hekhalot* de manière générale représentent les anges comme des entités multiples et complexes, radicalement étranges, sublimes et terrifiantes habitant divers royaumes célestes qui le sont tout autant. Ces royaumes sont d'affects, de feu et de glace, de béatitude et de terreur. La réalité humaine devient distante et factice, et les manifestations

angéliques dans le monde terrestre des distorsions de la réalité. Les épiphanies, comme manifestations divines sont des signes qui se caractérisent généralement par leur étrangeté, et ne prennent pas nécessairement forme humaine, ni vivante, mais parfois des sons, des effets lumineux, qui signalent au mystique la présence du divin. Ce sont ces signes qui abondent dans les fictions de l'étrange. Si les anges ne sont que des épiphanies plus « formelles », leur potentielles étrangetés n'en sont qu'accentuées, et lire l'étrange comme épiphanie d'un Dieu, dans un monde où son existence est une impossibilité, suscite de riches et nombreuses interrogations comme nous le verrons avec *Under The Skin* et *Cigarette Burns*.

La seule manière d'appréhender les anges et leur étrangeté, pour les humains est par la *via negativa*.⁹⁷ C'est cette étrangeté de la figure angélique qui se réaffirme au XIXe siècle, notamment à travers les peintures pré-raphaélites,⁹⁸ et les gravures de Gustave Doré.⁹⁹ Ces figures produisent une rupture de notre compréhension du réel, en devenant une forme d'existence impossible. Tant animales que géologiques, qu'élémentaires et éthérées, elles signalent une existence purement négative, non-humaine. L'ange étrange, non-humain, sublime ou xénomorphique, est un motif qui évolue au cours de l'histoire des représentations occidentales, et nous n'aurons pas la possibilité d'examiner cette évolution, mais peut-être pouvons-nous nous interroger sur la fascination qu'inspire ce motif de l'étrangeté angélique, et comment celle-ci se traduit dans la représentation de cette figure. Qu'est-ce qui est si fascinant dans la re-présentation étrange d'une figure angélique ?

Au cours de ce travail nous soulèverons de multiples complexités pouvant répondre à cette interrogation, pour résumer ici, il semble d'abord que cette étrangeté fascine en ce qu'elle s'oppose à la représentation classique et anthropomorphe des anges, et introduisent un doute, ces figures

⁹⁷ Rilke, Maria Rainer. « The first elegy ». In: Rilke, Rainer Maria, et Edward A. Snow. *The Poetry of Rilke*. New York, Bilingual ed, North Point Press, 2009. : "Who, if I cried out, would hear me among the angels' hierarchies? and even if one of them pressed me against his heart: I would be consumed in that overwhelming existence. For beauty is nothing but the beginning of terror, which we still are just able to endure, and we are so awed because it serenely *disdains* to annihilate us. Every angel is terrifying. »

⁹⁸ Jones, David Albert, op. cit, p.55.

⁹⁹ Un examen comparé des re-présentations très nombreuses de l'Annonciation pourrait mettre en évidence le degré d'étrangeté associé aux figures angéliques. Dans le classicisme de Murillo, Gabriel est accompagné de *putti*. L'annonciation de Joos Van Cleve se déroule dans un intérieur bourgeois du XVIe siècle. Celle d'Angelico est la représentation traditionnelle de l'annonciation, où l'ange anthropomorphe s'efface devant la colombe du saint esprit et les mains de Dieu, devenant presque ornemental. Extrêmement similaire mais déjà plus sombre est celle de Da Vinci, où le regard de l'ange devient ambigu, intense et perçant, accentué par l'horizontalité des lignes de forces omniprésentes du tableau. La représentation Du Caravage dépeint un ange au visage dissimulé par son propre bras, plus sombre, spectral et inquiétant. Celle d'Arthur Hacker représente un Gabriel flottant, volatile et aqueux susurrant à l'oreille de Marie à l'expression intense et aux yeux sombres. Celle de Rosetti présente un ange à demi-profil, et menaçant, surprenant Marie au réveil hébétée, prostrée, presque inquiète, la figure angélique reste anthropomorphe, mais radicalement étrange et invasive, renforcée par le réalisme surnaturel de son style. Dans celle d'Henry Ossawa Tanner, Gabriel devient une pure épiphanie lumineuse dématérialisée et fantomatique.

rèvent une potentielle erreur interprétative de la part de l'humain, et suggèrent une différence radicale entre l'humain envers le divin. Quelles sont les conséquences d'un tel écart ? Ces entités xénomorphiques ne sont-elles qu'extra-terrestres, dans un cosmos devenu immanent, tant animal que divin ? Sont-elles imprégnées d'une qualité divine qui nous est incompréhensible voire monstrueuse ou démiurgique ? Avons-nous délibérément péché en choisissant d'humaniser ces messagers, de les remédier et les identifier, en occultant une partie du message : sa xénomorphie. Une seule certitude s'impose alors : le divin n'est pas ce que nous pensions qu'il était, ces représentations nous urgent de réapprendre à « faire sens » de son étrange voire impossible existence.

Nous avons examiné dans quelle mesure les entités angéliques pouvaient être « négatives ». Leur représentation doit osciller et combiner ces trois éléments, sans pour autant s'y restreindre : négation, néant, non-humanité. Une simple combinaison de ces trois éléments ne peut suffire, mais une relation complexe entre ces trois pôles doit être développée, chacune de ces trois caractéristiques doit toujours-déjà renvoyer aux deux autres, et nous tenterons de poser les limites de ces représentations en mettant en évidence leurs éventuelles tendances affirmationnistes. Après avoir introduit divers écrits religieux et ésotériques dont les motifs informent ceux des films de notre corpus, et examiné la possibilité des entités angéliques de devenir figures de négativité, nous nous interrogerons dans quelle mesure dans quelle mesure les entités d'*Under The Skin* et de *Cigarette Burns* représentent des figures angéliques imprégnées d'une négativité complexe et insaisissable.

3: Fin de l'identité et identité de la finitude : La négativité à venir

Nous allons désormais examiner les figures angéliques des films *Under the skin* de Jonathan Glazer et *Cigarette Burns* de John Carpenter. Dans ce-dernier, la figure angélique est explicitement désignée comme telle : il s'agit de l'entité humanoïde et pâle, enchaînée dans le bureau du collectionneur Bellinger, à côté de ses propres ailes arrachées et exposées au mur. Cet ange qui n'est plus un, est lié magiquement au film maudit qui délivre un message d'humaine et apocalyptique finitude. A l'inverse, l'entité d'*Under The skin*, paraît plus ambiguë, mais nous tenterons de montrer qu'elle également peut être interprétée comme une figure angélique, messagère d'une autre négativité. Nous examinerons comment ces figures signalent une non-identité, et inquiètent nos catégories philosophiques à travers une métaphysique de la négativité. La figure prométhéenne devient messianique, la cosmogonie une agonie, les apparitions se refusent à disparaître, et la *délivrance* de leur non-message devient un supplice salutaire.

3.1 La multiplicité corpo-réelle des figures angéomorphiques

Dans *Under The Skin*, l'adaptation de Jonathan Glazer épure le roman dont il s'inspire et le réduit à ses qualités essentielles. Si l'origine cosmique de cette entité reste indéniable, il est nécessaire de faire justice à l'ambiguïté, la complexité et l'ineffabilité à laquelle nous confronte l'entité de ce film.

Le Séthianisme gnostique établit le parallèle le plus évident entre les figures angéliques et extraterrestres. Le contact avec les entités cosmiques, immatérielles ou d'une autre matérialité, est central dans ce courant, puisque c'est par le contact que la « gnose » et l'accès à l'étincelle divine peut s'effectuer. Dans le texte éponyme *Allogènes* – signifiant « étranger », « alien » – devient divin, par le contact avec une entité angélique. La gnose révèle l'aliénation fondamentale de l'humain, tant en ce qu'il est instrumentalisé par le démiurge, que parce que son essence est avant tout immatérielle. Les représentations d'entités extraterrestres constituent une sécularisation du motif du contact avec une altérité radicale, xénomorphique, ineffable, dont les intentions restent obscures. Dans un contexte matérialiste et athée, les figures extraterrestres sont caractérisées par leur matérialité complexe, excessive, terrifiante, monstrueuse, étrang(èr)e et la représentation emblématique de cette paradoxale matérialité est portée à son paroxysme dans des films tels que *The Thing*¹⁰⁰ (1982), de Carpenter, ou la série de films *Alien*¹⁰¹ (1979). A l'inverse, si les anges sont tout autant ineffables, inquiétants, terrifiants et étranges, leur immatérialité en fait les messagers d'un excès révélateur spirituel, abstrait, spectral et éthéré.

Il est donc possible d'établir une distinction entre les figures angéliques et extraterrestres en vertu de leur manifestation matérielle ou immatérielle, ainsi que la portée spirituelle et abstraite que leur contact procure aux humains qu'ils rencontrent. Il paraît alors évident que toute entité extraterrestre acquiert une dimension angélique, puisque toute manifestation matérielle est liée, ne serait-ce que négativement à une certaine re-présentation abstraite et spirituelle, et toute entité angélique informe d'une certaine matérialité – même négativement – en vertu de son apparition.

Quelques œuvres de fiction jouent de cet héritage gnostique de la figure angélique et la rapprochent d'entités extraterrestres, *The Man who fell to Earth*¹⁰² de Nicolas Roeg (1976), ou encore la série d'animation japonaise *Neon Genesis Evangelion*¹⁰³ (1995). Que la figure extraterrestre acquière une dimension spirituelle reste néanmoins bien plus présent dans la culture populaire que la

¹⁰⁰ Carpenter, John. (dir.) *The Thing*. Universal Pictures, 1982.

¹⁰¹ Scott, Ridley. (dir.) *Alien*. Twentieth Century Fox, Los Angeles, 1979.

¹⁰² Roeg, Nicolas. (dir.) *The Man Who Fell to Earth*. British Lion Films, 1976.

¹⁰³ Anno, Hideaki. (dir.) *Neon Genesis Evangelion*. TV Tokyo, 1995-1996.

matérialisation des figures angéliques, sans acquérir de complexes potentialités, et restent un *moyen* aisé et épuré d'évoquer une dimension spirituelle souvent peu approfondie. L'omniprésence de la figure extra-terrestre au cinéma face à celle de l'ange, reflète la prévalence d'une représentation du cosmos sur l'autre. Les entités xénomorphiques lovecraftiennes par exemple, deviennent les figures de proue philosophiques pour les « nouveaux matérialismes », et se développent dans un contexte séculaire, a priori interrogeant l'affirmationisme et l'anthropocentrisme, à l'inverse des anges, affirmationistes, théologiques et anthropocentriques. Néanmoins, comme nous l'avons suggéré, la négativité potentielle, et les complexités que recèlent ces figures invite à les réinterroger.

Nous nous intéresserons à la manière dont ces films re-présentent les figures angéliques et leur relation à la matérialité et spiritualité de manière complexe, à travers la notion de négativité, inquiétant les distinctions pré-établies des entités célestes, les dissolvant dans une in-forme complexité, étrange et ineffable, plutôt que simplement interstitielle. La monstrueuse entité d'*Under The Skin* est avant tout plurielle, multipliant l'évocation de qualités horribles. Si nous insisterons sur la centralité de l'angélisme des entités de ces films, celles-ci demeurent avant tout figures d'un angélomorphisme¹⁰⁴ non-humain. Sa *nature* ambiguë, dé-voilée par la scène d'introduction (0:00-0:04.25) évoque tant une origine cosmique que machinique, ces formes sombres sur fond noir se mélangent, la lumière se confond avec ses reflets sur des textures lisses, et évoque des éclipses, un assemblage de pièces d'une étrange technologie. La lumière bleutée rappelle tant celle d'un laboratoire aseptisé, que les épiphanies lumineuses d'une divine étincelle.

Puis sa sympathie pour une fourmi, dans la séquence suivante (0:08.55) – plutôt que le corps agonisant à ses pieds – suggère la non-humanité de cette entité. Ce corps et ce visage humains ressemblent énormément à ceux de l'entité incarnée par Scarlett Johansson, renvoyant aux mythes féériques des changelins, ou aux enlèvements extra-terrestres expérimentaux, corroborant la nature étrangère du personnage. Puis, l'entité révèle des qualités vampiriques et parasitaires en séduisant les humains avant de les phagocyter. Cette multiplicité plastique et ce nomadisme identitaire, anticipent la représentation du personnage au cours du film en constante errance, vagabondant à travers les paysages gris d'Ecosse sans but apparent. Plutôt qu'une généreuse profusion de significations et de multiplicité, ce nomadisme monstrueux définit l'entité négativement ; non-humaine avant tout, comme en témoigne son dédain pour le corps agonisant à ses pieds qui lui ressemble tant. C'est cette négativité, cette non-humanité opaque, inaccessible car sous la peau, qui

¹⁰⁴ Fletcher-Louis, Crispin H. T. *Luke-Acts: Angels, Christology, and Soteriology*. Tübingen, Mohr Siebeck, 1997, pp.14-15: « wherever there are signs that an individual or community possesses specifically angelic characteristics or status, though for whom identity cannot be reduced to that of an angel. »

nous invite à reconsidérer la dimension monstrueuse de cette entité, et proposer une autre interprétation de cette figure.

La figure de l'ange, et son ineffabilité témoignée par les récits d'ascensions mystiques apophatiques, évoque l'aspect essentiellement négatif du non-humain, plutôt qu'insister sur sa matérialité excessive, comme les figures du monstrueux le signalent traditionnellement. Cette matérialité n'est plus *essentielle*, elle devient *élémentaire*, et acquiert une dimension spirituelle extrêmement prégnante, comme nous allons tenter de le montrer dans le reste de cette partie. C'est donc la multiplicité des signes du monstrueux, qui centrés autour de la non-humanité de l'entité dans *Under The Skin*, nous invite à la rapprocher d'une figure angélique.

Dans *Cigarette Burns*, c'est la négativité déjà associée à la figure angélique qui produit sa multiplicité. La rencontre du personnage principal et de l'ange est d'abord le fruit de l'incrédulité de la part du protagoniste, quant à la persistance du film maudit supposé disparu. L'ange enchaîné, chétif et prostré, est non seulement matérialisé, mais littéralement ancré au sol, déchu, puisque privé de ses ailes (6:48-9:32). Cet ange se définit par le fait qu'il n'en est plus un, re-médié par l'humain pour l'humain. Sa silhouette blanchâtre en fait une entité *cadavérique*, tant en ce qu'elle semble déjà morte qu'elle évoque une chute et sculptée, rigide et terrestre plutôt que céleste. Son crâne disproportionné, sa posture, sa blancheur monochrome, sa séquestration et torture par l'humain, – à contraster à celle d'*Under The Skin* évoquant une dialectique de ces espèces qui tentent de s'instrumentaliser l'une l'autre – lui donnent une allure extra-terrestre, et ses traits atypiques, androgynes, lui confèrent une beauté effrayante, presque démoniaque.

Dans *Cigarette Burns*, c'est la négativité qui in-forme la multiplicité de la figure, et inversement dans *Under The Skin*. Dès lors, ces anges signalent une première re-conceptualisation de deux notions a priori opposées, multiplicité et négativité. Andrew Culp propose une réinterprétation de la philosophie deleuzienne, rhizomique et plurielle et son interprétation omniprésente d'un « *affirmationisme joyeux* »¹⁰⁵. En effet, Culp concède à la critique de Žižek, selon laquelle la théorie deleuzienne, n'offrirait aucune radicalité et au mieux permettrait de comprendre le fonctionnement du capitalisme, si ce n'est contribuer à son développement, accommodée par un néo-libéralisme éhonté¹⁰⁶. Pour Culp, il s'agit d'un problème d'interprétation, et d'hégémonie de celle-ci, qui effectivement va dans le sens du néo-libéralisme plutôt qu'à son encontre. En proposant une ré-

¹⁰⁵ Culp, Andrew. Op cit, p.9

¹⁰⁶ Žižek, Slavoj. *Organs Without Bodies: Deleuze and Consequences*. London, Routledge, 2004.

interprétation de la théorie deleuzienne, il s'écarte des tendances affirmationnistes de ce dernier, vers une forme de négativité qui décuplerait ses potentiels révolutionnaires.¹⁰⁷

Notre emploi de certains concepts deleuziens tendra à subordonner ceux-ci à la notion de négativité, plutôt qu'oblitérer totalement cette dernière. Andrew Culp associe cet affirmationisme contemporain à la figure de l'ange. « Armies of invisible messengers now crisscross the skies, tasked with communication, connection, transmission, and translation. »¹⁰⁸ Si Culp, à travers la notion de négativité, réinterprète la théorie deleuzienne par la négativité, nous tenterons de faire de même des figures angéliques dans *Under The Skin* et *Cigarette Burns*.

3.2 : Angélisme queer dans *Cigarette Burns*

La théorie deleuzienne interroge la notion d'identité, par celles de *devenir* et de *différence*, comme nous l'avons brièvement mentionné en première partie de ce chapitre. Cette conception reste largement affirmationniste, en ce qu'elle est additive, s'ajoute à nos conditions d'existence en redéfinissant nos conceptions figées et établies, sans les détruire, mais les dépassant, et c'est ce que nous avons identifié comme une commune démarche entre le processus totalisant, et plastique de l'hégémonie néo-libérale, et les théories poststructuralistes de la différence. En ce sens, nous avancerons que mettre fin à l'identité nécessite en premier lieu sa destruction par une identité de la finitude. Dans *Under The Skin* et *Cigarette Burns*, cela se traduit par une paradoxale identité des figures angéliques, associée à une négativité dirigée tant envers les structures qui produisent et contrôlent ces identités, que leurs identités propres.

Une première interrogation peut être formulée quant à l'identité de ces *figures*. Immatérielles, voire élémentaires, d'une divine essence, ne se rapprochent-elles pas d'une fixité absolue d'une part, transcendantes et échappant aux conceptions et catégories humaines en vertu de leur nature hors du temps, et hors de l'espace, et d'autre part d'un constant devenir, un flux, et une possibilité de constante transformation et d'intervention. Entre immanence et transcendance, imposer à l'ange une identité est paradoxal, impossible ou simplement erroné. Ainsi, les re-

¹⁰⁷ Culp, Andrew. Op cit, p.9: "First, I argue against the "canon of joy" that celebrates Deleuze as a naively affirmative thinker of connectivity. Second, I rehabilitate the destructive force of negativity by cultivating a "hatred for this world." Third, I propose a conspiracy of contrary terms that diverge from the joyous task of creation. [...] Emerging from scholars concerned with the condition of the present, the darkness refashions a revolutionary Deleuze: revolutionary negativity in a world characterized by compulsory happiness, decentralized control, and overexposure."

¹⁰⁸ Ibid, p.11.

présentations angéliques sont souvent ambiguës, masculines et féminines,¹⁰⁹ éthérées, échappant à toute catégorisation. En offrant une identité à ces figures, les représentations des films de notre corpus impliquent-ils seulement une métaphorisation de ces figures, qui deviennent signes de *minorités* opprimées, ou supposent-ils une erreur de la part de l'humain, tentant de faire sens, métaphoriser, qualifier l'inqualifiable ? En examinant les orientations et identités sexuelles ou de genre associées à ces figures angéliques nous montrerons que la négativité qui leur est associée consiste à l'inverse en une métaphore de la destruction de nos catégories.

Dans *Cigarette Burns*, ces interrogations identitaires sont délaissées, mais l'aspect destructeur qui est associé à la figure angélique lui resitue un semblant d'identité. En effet, les personnages de *Cigarette Burns* sont majoritairement masculins, et les personnages féminins du film sont réduits à des rôles mineurs, clichés. La femme du personnage principal n'est réduite qu'à une figure spectrale qui hante celui-ci : décédée d'une overdose, elle ne fait qu'offrir un peu de profondeur au passé tourmenté du protagoniste. Une autre femme n'apparaît que quelques secondes à l'écran pour se faire violemment décapiter par un réalisateur pervers et psychotique. (33:00-33:45) Si cette absence et subalternité du féminin dans les films de Carpenter ont justement été critiquées, ici elle semble s'expliquer par une dimension homoérotique qui traverse le film.

Après avoir rencontré plusieurs personnages connectés de près ou de loin à l'obscur « *Fin absolue du monde* », Kirby Sweetman se rend dans un lugubre bâtiment industriel, où il rencontre un réalisateur de films inspiré par Bakovic et sa « *Fin absolue du monde* », qui le drogue et le séquestre. A son réveil, une femme est décapitée sous ses yeux et celui d'une caméra. Ces individus entre plagiaristes, *copycats* criminels, producteurs faniques, réalisent un *snuff movie* : un film violent, amateur à caractère pornographique, cherchant à montrer de vraies images, puisque les personnes torturées ne sont pas actrices, afin de procurer de vraies sensations, et réaliser un vrai film. La captation de cette horreur permettrait l'accès à un contact violent avec la réalité, une réalité humaine, cela va sans dire, obsédé qu'est ce réalisateur par la « Vérité ». Cette recherche de l'authenticité, fait de la caméra le sujet heideggérien par excellence, celui qui révèle et produit la mort par l'image, un affect en adéquation avec notre finitude.

Cette vision fantasmée d'une réalité révélée par la violence n'est-elle pas toujours-déjà la réalité, à laquelle nous sommes pourtant accoutumés ? Comment ces *snuff movies* pourraient-ils produire un affect authentique, s'ils ne sont pas exceptionnels mais représentent au contraire le paroxysme d'une violence hégémonique à laquelle nous sommes toujours-déjà *anesthésiés* ? Ici la

¹⁰⁹ Albert Jones, David. Op cit, pp62-64.

violence d'une pulsion scopique¹¹⁰ qui asservit le féminin à l'œil de la caméra, définit paradoxalement la vérité négativement : après l'avoir décapitée, le réalisateur déclare, « *One take. One uninterrupted shot. The only cut was to her. This is truth.* » Si la vérité filmique se traduit par l'absence de montage, la Vérité hégémonique, dominante, appropriatrice et misogyne se traduit par l'absence du féminin. Si le processus de constitution de la Vérité, consiste à éliminer ce qui n'est pas la vérité, alors celle-ci est effectivement « vraie », mais révèle son caractère tautologique, violent et illusoire, signalant une hantise.

Cette perspective antiartistique est inscrite dans une forme de répétition plutôt que de différence : la violence nihiliste, accélérationniste et fantasmée qui caractérise ce genre pseudo avant-gardiste, revendique une négation suprême. Si ce genre de film est « irregardable »¹¹¹, ce n'est pas en vertu d'une qualité négative complexe, mais simplement d'un *manque*, d'une positivité exacerbée, puisqu'il ne fait que corroborer l'omniprésente violence déjà-invisibilisée par les institutions hégémoniques et leurs formes d'oppression. Ces protagonistes signalent une mimesis du film maudit qu'est *La fin absolue du monde*, pourtant signe d'absolue différence.

Cette *mimesis* implique une stérilité, un échec, une négativité certes, mais sans substance, qui ne menace rien, et qui tout au plus corrobore une forme d'anesthésie générale. Cette stérilité artistique est de plus suggérée par l'homosexualité du « réalisateur ». Immédiatement après avoir décapité une femme, il s'assoit sur les genoux de Kirby Sweetman, attaché à une chaise, et lui explique la manière dont *La fin absolue du Monde*, capturant une divine transgression par le sacrifice d'une entité angélique est devenue magique, ésotérique, une arme qui affecte et change chaque spectateur, par-delà le visionnage du film, puisque ni lui, ni Sweetman n'ont vu le film, mais sont obsédés. L'homme parle d'une voix sensuelle et se rapproche du visage de Sweetman, le cadrage en légère contre-plongée et en plan rapproché dissimule le bas du corps des protagonistes, et leur conversation s'accompagne de mouvements réguliers suggérant le va-et-vient d'une relation sexuelle. L'homme interroge Sweetman sur la manière dont il est affecté par le film, et un trou apparaît dans l'écran : une « *cigarette burn* », dans laquelle se trouve l'ange, illumine l'écran dans un fondu au blanc. Sweetman se réveille debout, au milieu des cadavres de ces individus. Ce déchaînement de violence produit par le viol suggéré du protagoniste, différencie deux formes de « stérilité », associées à l'homosexualité.

¹¹⁰ Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema." *Visual and other pleasures*. London, Palgrave Macmillan, 1989, pp.14-26.

¹¹¹ Grønstad, Asbjørn. *Screening The Unwatchable: Spaces of Negation in Post-millennial Art Cinema*. New York, Palgrave Macmillan, 2012.



Cigarette Burns, John Carpenter, 2005 (35:02) : Une négation accélérationniste stérile.



Cigarette Burns, John Carpenter, 2005 (35:52) : La hantise de *La Fin Absolue du Monde* comme négativité.

D'abord, comme nous l'avons examiné, cette scène associe la stérilité artistique du réalisateur psychopathe à une vision fantasmée de la transgression. L'homosexualité du personnage évoque une stérilité, ici associée à de nombreux clichés tels que le sado-masochisme, les cagoules de cuir, et une forme de sexualité déviante. A cette conception stéréotypée, s'oppose une autre représentation de l'Art, de l'homosexualité et de la stérilité, qu'est la manifestation im-médiate de « *La Fin Absolue du Monde* », et l'ange que voit Sweetman dans la « *cigarette burn* ». Lee Edelman se réapproprie la critique de la stérilité attribuée à l'homosexualité et aux identités queer de manière générale par un hyper-nihilisme, qui réaffirme la menace et la transgression posées par ces identités : "Rather than rejecting, with liberal discourse, this ascription of negativity to the queer, we might, as I argue, do better to consider accepting and even embracing it."¹¹² En perturbant le principe reproductif fondamental aux hégémonies néo-libérales anthropocentrées, c'est au futur même que cette stérilité queer s'oppose, par son association avec la pulsion de mort. En refusant les attributions identitaires et stéréotypées proposées par l'humanisme néo-libéral, ces non-identités révèlent une dimension annihilationniste, une négativité radicale qui refuse tout futur ; une « *Fin Absolue du Monde* », qui contrairement à la réaffirmation des principes hégémoniques déjà cruels et in-humains, signale une autre négativité.

La représentation de l'ange dans *Cigarette Burns* est masculine, mais son apparence chétive, pâle et prostrée, castrée et étrangement sensuelle en fait une figure queer, Kirby Sweetman reste aveugle à sa souffrance lorsqu'il le voit, il le regarde avec dégoût et méfiance, mais est hanté par cette figure lors de la scène de viol. Cette entité angélique devient une autre représentation queer, purement négative cette fois-ci, dont la portée et complexité artistique ne peut être associée à l'omniprésente et insidieuse violence à laquelle nous sommes déjà anesthésiés. La stérilité mimétique du *snuff movie* pseudo avant-gardiste n'est qu'une commodité, un fétiche de violence et de transgression, brutal mais sans étrangeté, noyé dans un surplus de violence paradoxalement vide.

¹¹² Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, Duke University Press, 2004, p.4.

L'ange est littéralement un objet de collection pour Bellinger et une curiosité pour Sweetman, qui ne peut s'empêcher de le fixer alors qu'il négocie avec Bellinger la somme qu'il percevra pour ses services. (08:58-09:05) Exposé, montré et monstrueux, cet ange déchu de « *freak show* » devenu commodité par une pseudo avant-garde qui déclare vulgairement « *Hollywood is shit* » (21:55), ne fait que re-produire une similaire récupération. Enchaîné à un piédestal rotatif, éclairé par quelques lumières spectaculaires, cet objet de collection ne fait qu'évoquer l'horreur d'une transgression inhumaine. La chute de l'ange le réduit à un état sous-humain, ses ailes arrachées, et comme hypnotisé par ce piédestal qui est devenu son monde, il se voit pris au piège comme par une technique d'hypnose animale mesmérisme suggérant l'aliénation paroxystique de l'Art même.

Alors, les stérilités *queer* de l'ange et celle proposée par Edelman s'opposent à une simple et vide répétition plus stérile encore. Celle-ci ne produit rien, quand l'autre produit un rien d'une singularité transgressive et radicale. Cette autre stérilité est plus qu'annihilationniste et animée d'une substance presque magique, impossible et im-médiate, une négativité oscillant tant entre un accès au néant, ne promettant rien d'autre que la « Fin Absolue du Monde », qu'une négation des principes hégémoniques identitaires assujétissant, mais aussi comme nous le verrons ensuite qu'une immanence non-humaine. La représentation de l'ange comme une figure *queer* dans ce film, suggère avant tout sa non-identité, plus qu'une différence radicale, une différence purement négative, qui prospère de la destruction de nos catégories, plutôt que de simplement les transcender. Le film maudit, double de l'étrange figure angélique devient tant non-médiation que médiation du néant, par la dissolution simultanée de l'identité et sa futurité.

3.3 : Non-féminité dans *Under The Skin*

Under the Skin développe plus profondément ces interrogations identitaires et socio-politiques, et leur relation à une extériorité supposée inaccessible. Cette paradoxale relation implique une négativité *non-identitaire* : l'entité allogène prend forme humaine, et progressivement acquiert une identité féminine au fil de ses interactions sociales. Sous sa peau, une entité sombre, couleur néant. Outre une représentation de la conception de l'identité sexuelle et de genre comme « performance » suivant Judith Butler¹¹³, et les dangers d'un enfermement identitaire face à l'étendue de la violence misogyne et patriarcale, comme le note Ara Osterweil dans son analyse « *The perils of becoming female* »¹¹⁴, cette violence contamine l'environnement et toute potentielle extériorité non-

¹¹³ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 2006.

¹¹⁴ Osterweil, Ara. "UNDER THE SKIN: THE PERILS OF BECOMING FEMALE" . *Film Quarterly* 1 June 2014; 67 (4): 44–51.

humaine et xénomorphique. La féminité de cette entité est avant tout ambiguë, précisément parce qu'il semble ne *rien* y avoir sous sa peau. La féminité de cette entité n'est que d'apparence, et son essence reste inaccessible, « *aimant à se voiler* » : comment faire *sens* de cette négativité du féminin ?

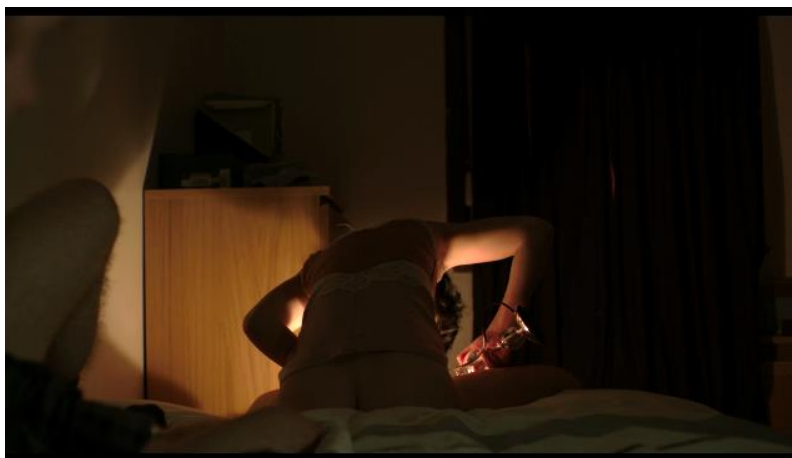
Après sa rencontre avec un humain d'abord inquiétant, mais qui s'inquiète pour elle, la relation attentionnée de l'homme envers l'entité progressivement évolue en une relation romantique. Ce romantisme d'apparence reste hanté par un certain malaise. (01:19.00-01:26.45) L'homme l'emmène visiter un château en ruines, où le motif de l'assistance à la demoiselle en détresse, devient ironique. Il la porte par-dessus une flaque, puis l'aidera patiemment à descendre les escaliers étroits, sombres et humides du château, la réconfortant en lui susurrant de ne pas avoir peur, la félicitant de son « succès ». « Naturellement », cette scène s'ensuit d'une relation sexuelle, à laquelle l'entité ne paraît pas réticente, ni particulièrement enjouée, mais se laisse guider. Alors que l'homme rencontre des difficultés à s'insérer, l'entité inspecte subitement ses parties génitales, sa posture étrange, noyée dans l'obscurité en contre-jour par la déconcertée lampe braquée sur ses parties intimes, produit une image étrange, une réaction viscérale, comme instinctive et presque animale. Elle se lève et part, dos à l'homme dans l'incompréhension. Lui et le spectateur, ne voient *rien*, malgré la promesse de la caméra scopophilique de cette scène, par le style toujours quasi documentaire, accompagnée d'un éclairage naturel tamisé conférant distance et proximité, une intimité érotique et sensuelle.

Le spectateur comprend que ce rapport impossible est lié à l'anatomie de l'entité *sous la peau*, et face à l'incompréhension de l'homme est saisi par la hantise qui caractérisait les scènes jusqu'alors ; à aucun moment, l'homme ne s'est rendu compte de la nature alién/ée de la femme qu'il séduisait. Cette scène dépeint l'aliénation féminine de sa propre sexualité, l'impossibilité d'une communication entre le masculin et le féminin et l'inaccessibilité radicale et littérale de cette dernière. Plutôt que la performance d'une sexualité féminine à partir de rien, cette scène associe la féminité à l'inexistence, au « tout autre », suggérant que le féminin a un « sexe qui n'en est pas un », ici, « son sexe représente l'horreur du 'rien à voir'. »¹¹⁵

¹¹⁵ Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Éditions de Minuit, 1977, p.25.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (1:19.57) Une mare dans laquelle l'homme ne finira pas noyé.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (1:26.30) : L'horreur du rien à voir : une impossible communication.

Luce Irigaray dans cet ouvrage développe la position de Lacan selon laquelle, « *La femme n'existe pas.* » Alors que Lacan définit la féminité comme manque et inaccessibilité radicale au sein du phallogentrisme, Irigaray réapproprie cette non-existence du féminin dans l'économie du même, montrant que si cette oblitération du féminin est le fruit d'une construction sociale délibérée, la féminité doit trouver son propre *Logos*, et des moyens *autres* d'affirmer sa propre existence. Plus qu'une existence négative, « l'essence » de la féminité se situe *ailleurs*, presque extra-terrestre. « Elle est indéfiniment autre en elle-même »¹¹⁶, rappelant la noirceur qui habite cette enveloppe humaine. Ici, l'*ailleurs* d'Irigaray signifie un retour à une forme d'essentialisme, qui bien que xénomorphique, complexe, fluide, en constant devenir, spéculatif et *spéculaire*, demeure affirmationniste : la femme existe *ailleurs*, elle est « tout autre ».

¹¹⁶ Ibid, p.28.

Ce qui est souvent interprété, et redouté, comme une sorte de faim insatiable, une voracité qui va vous engloutir tout entier. Alors qu'il s'agit surtout d'une autre économie, qui dérouté la linéarité d'un projet, mine l'objet-but d'un désir, fait exploser la polarisation sur une seule jouissance, déconcerte la fidélité à un seul discours.¹¹⁷

L'entité d'*Under The Skin* évoque une conception similaire, elle vient d'un ailleurs littéral et tout autre, mais qui ressemble au néant plutôt qu'une « autre dimension ». Si la conception d'Irigaray incite à produire le féminin, et lui permettre de s'affirmer, d'introduire une autre économie plutôt que simplement « une sorte de faim insatiable, une voracité qui va vous engloutir tout entier » – évoquée dans les scènes d'un engloutissement littéral – peut-on réellement dissocier la destruction du masculin de l'émergence du féminin ? L'économie tout autre du féminin ne s'exprime-t-elle pas précisément à ce moment ? Il est possible de réinterpréter Irigaray en réclamant justement cette dimension destructrice, qui ne soit pas un retour à un essentialisme négatif du féminin, comme le fait Edelman avec les identités queer. La féminité dans *Under The Skin* n'est pas un ailleurs, ni un néant originel, mais bien une faim insatiable, une voracité qui va vous engloutir tout entier, une pure négativité de néant, de destruction de l'humain et du masculin, et une non-humanité.

Irigaray anticipe le réalisme spéculatif et tente d'approcher le féminin comme une extériorité radicale, tout autre, qu'elle réaffirme. Un frisson de négativité parcourt sa théorie, et son approche oscille entre affirmationisme et négativité.¹¹⁸ « L'écriture féminine », cette communication qui n'en est pas une, devient un langage *impossible* de pure négativité.

Dans *Under The Skin*, la sexualité *unheimlich*, trop humaine, que nous examinons plus haut est reterritorisée dans le familier, réappropriée par l'économie « phallogocentrique » du même. Pourtant une autre forme de sexualité purement négative, xénomorphique, d'un originel néant, est représentée. Les multiples séquences dans lesquelles l'entité séduit et éconduit des hommes dans un espace noir et abject¹¹⁹, un liquide tant abyssal que *reflétant* l'insaisissable nature de l'entité, suggérant une complexe asymétrie ; alors que les hommes se noient, sombrent dans cette absence, l'entité y marche d'un pas ferme, cette absence devenant sa fondation, alors qu'il s'agit d'une dissolution de la base (*ungrounding*) de l'homme, de l'humain. Ce corps reflété dans le néant suggère une ipséité de l'entité et de ce rien. Si elle peut y marcher et s'y refléter c'est que *sous la peau*, se trouve une altérité plus sombre, négative. Le titre *Under The Skin* en devient plus complexe encore.

¹¹⁷ Ibid, p.29.

¹¹⁸ Ibid, p.76: « Son « style » résiste à, et fait exploser, toute forme, figure, idée, concept, solidement établis. Ce qui n'est pas dire que son style n'est rien, comme le laisse croire une discursivité qui ne peut le penser. Mais son « style » ne peut se soutenir comme thèse, ne peut faire l'objet d'une position. »

¹¹⁹Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982, p.9.

Outre l'expression idiomatique, son sens semble plus littéral. « Sous » la peau signifie tant « derrière », ou à « l'intérieur » de la peau, qu'en *dessous*. Le « sous » horizontal, et ce sous « vertical » se rejoignent : l'intériorité de l'entité est constituée du même néant sur lequel elle marche. Ce titre évoque donc tant son territoire, sa base, qui est le néant, mais aussi la chose qui détruit et nie l'Homme et l'Humain, ainsi que son essence, une modalité d'existence non-humaine et une symétrie impossible renvoyant à la notion de *speculum* d'Irigaray.¹²⁰



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (0:20.53) Négativité SOUS la peau : la symétrie ou l'asymétrie ?

Le reflet spéculaire de ce liquide, reflétant la noirceur intérieure de l'entité et déformant le masculin, implique son asymétrie fondamentale à l'humain, au masculin, et à elle-même, comme une impossibilité identitaire. C'est une négativité polymorphique que traduit sa sexualité annihilationniste et purement destructrice : « la rencontre avec le tout autre signifiant toujours la mort »,¹²¹ reflétant le sort réservé à ces hommes, mais aussi au spectateur. L'écran devient miroir, les spectateurs deviennent ces hommes voyeurs, au premier plan noyés dans l'obscurité de la salle, et le corps pâle, contrasté de Scarlet Johanson, à l'arrière-plan lui-même est tant produit par, qu'il reflète la lumière du projecteur. Le film met en abyme littéralement l'effet qu'il suscite au spectateur, comme si par essence asymétrique, il était constitué par l'affect qu'il produisait, s'immisçant sous la peau autant qu'il nous enveloppe. Le film en devient une autre conscience par essence asymétrique et négative.

¹²⁰ Ibid, p.127: « [Le privilège] de la symétrie est corrélatif de celui du miroir plan : qui peut servir à l'autoréflexion du sujet masculin dans le langage, à sa constitution comme sujet du discours. Or, la femme, à partir de ce seul miroir plan, ne peut advenir que comme l'autre inversé du sujet masculin (son alter ego), ou comme lieu de surgissement et de voilement de la cause de son désir (phallique), ou encore : comme manque, parce que son sexe pour la plus grande part, et la seule historiquement valorisée, n'est pas spécularisable. Donc, dans l'avènement d'un désir « féminin », ce miroir plan ne peut pas être privilégié et la symétrie ne peut pas y fonctionner comme dans la logique et dans le discours d'un sujet masculin. »

¹²¹ Ibid, p.24

Cette asymétrie dépasse donc une simpliste association *éros/thanatos*, ou les formes subversives de transgression extatiques de Bataille, et qui sont critiquées dans *Cigarette Burns*. Ici, l'extériorité radicale en devenant négative, oscille comme nous l'avons décrit plus haut, entre néant, négation et une extériorité non-humaine, étrange plutôt qu'*unheimlich*. Plus que la simple annihilation de l'humain par un désir transgressif, c'est un désir impossible qui s'établit par la sexualité xénomorphique. Une fois noyés, les hommes ne meurent pas, mais se dissolvent, évidés, phagocytés et digérés, réduits à de simples pellicules de peau (00:36.42-00:38.45). Une approche réductrice, et essentialiste pourrait interpréter ces scènes comme synonymes d'une nostalgie utérine, un retour à l'état ombilical. Les hommes deviennent gamètes, noyés dans une obscure soupe primordiale. Pourtant, cette fin de l'humain, est intériorisée, ou plutôt extériorisée au sein de l'entité xénomorphe. Plus qu'un retour de l'humain au néant, sa finitude signale un autre avènement, dissout, nié, néantisé dans une non-humanité asymétrique, toujours « autre en elle-même », une négativité perpétuelle, ex nihilo, et auto-génétique. Ce « retour » à une origine primordiale n'est pas celle d'un néant silencieux, mais au contraire signale, par la rupture de l'économie du même, un réel événement/avènement, celui d'une différence négative.

3.4 : Identité de la finitude et Non-identité à venir :

La sexua(lisa)tion de l'entité xénomorphique et sa féminité relève d'une destruction par une identité de la finitude, plutôt qu'une simple fin de l'identité. Elle est produite comme manque par le phallocentrisme. Puis, en tant qu'étrangère, cette figure signale une non-humanité, dont la sexualité propre n'est pas seulement annihilatrice, ni stérile du fait d'une différence spéciste, mais « nihilogène », c'est-à-dire se perpétuant comme négativité, par la négation de l'humain, comme l'indique la dissolution séminale de celui-ci. Plus qu'un fantasme du retour aux origines, par l'appropriation du non-humain (animal, nature), du féminin xénomorphique, d'où l'humain serait originaire, ce devenir-gamètes signale une autre naissance/finitude de l'humain, un réel advenir par la négativité : le néant n'est pas originel, mais à venir. Pour Bataille, « l'animal ouvre devant moi une profondeur qui m'attire et qui m'est familière. Cette profondeur, en un sens je la connais : c'est la mienne. Elle est aussi ce qui m'est le plus lointainement dérobé, ce qui mérite ce nom de profondeur qui veut dire avec précision ce qui m'échappe. »¹²² A l'inverse, cette profondeur n'est pas encore nôtre, elle nous a toujours échappé. L'humain ne s'est pas extirpé du néant en niant ce dernier, se construisant par la conscience et la technique ou le langage comme le veut l'attitude prométhéenne, mais au contraire l'humain est l'origine, la première affirmation, nous sommes la soupe primordiale,

¹²² Bataille, Georges. *Théorie de la religion*. Paris, Gallimard, 2011, pp.30-31.

de laquelle rien n'a jamais évolué, nous sommes le positif qui doit être nié car il est insupportable, allo et auto-destructeur. Le mythe du retour à l'origine n'est que préservation essentialiste, la négativité, le premier événement qui ne s'est pas encore « passé ».

En ce sens, la négativité, comme la « contingence absolue » de Meillassoux, est le « *Dieu à venir* », par un « *deuil à venir* »¹²³. Dans cet article, Meillassoux qualifie de « spectres essentiels », dont le deuil est impossible, les morts injustes, révélant la cruauté inhérente à la réalité qui interroge l'existence de Dieu. Selon Meillassoux, la résolution du paradoxe du mal, nécessite une position ni religieuse, ni athée. Suivant une approche spéculative de la notion de contingence absolue, la seule nécessité que l'on puisse affirmer est l'inexistence de toute nécessité. Si pour Meillassoux, une telle contingence implique que l'origine de l'univers ne réside pas dans un Dieu transcendant, rien n'interdit que dans un futur proche ou distant, les lois toujours changeantes de l'univers évoluent de sorte à produire une entité dont le pouvoir serait divin : L'univers n'a pas été créé par Dieu mais rien n'empêche cependant la possibilité d'un « Dieu à venir ». Cette contingence absolue offre la voie d'une spéculation radicale ou la virtualité devient réellement infinie.

Notre approche privilégiera une contingence *impossible*, en partant de la position inverse : Dieu a créé l'Univers, mais ces spectres essentiels, ces morts injustes et le paradoxe du mal, révèlent un paradigme insupportable,¹²⁴ qui doit être annihilé. Seul un miracle – ou plutôt un désastre – peut produire une telle rupture. Cette rupture est donc nécessairement *remédiée* par un autre, la figure angélique, et c'est justement cette altérité négative, cette non-identité impossible qui caractérise les figures d'*Under The Skin* et *Cigarette Burns*, qui en nous détruisant, et détruisant la nécessité divine, produisent ce désastre, cette « *Fin absolue du monde* ». Pour Meillassoux, l'existence de Dieu depuis sa conception d'absolue contingence est une possibilité à venir. Pour nous, l'inexistence de Dieu depuis une contingence impossible est une impossibilité à venir. La contingence acquiert ici une dimension destructrice qui est absente chez Meillassoux, mais qui ré instaure la possibilité d'une transgression, une transgression non pas humaine, mais non-humaine à l'échelle métaphysique : si l'étymologie de « désastre » signifie mauvaise étoile, n'est-ce pas entre les mains de ceux qui déplacent ces corps célestes au rythme harmonique de la musique des sphères de re-composer une mélodie apocalyptique, non-humaine et anti-théique ?¹²⁵ En affirmant comme Meillassoux, que la

¹²³ Meillassoux, Quentin. « Deuil à venir, dieu à venir ». *Critique*, vol. n° 704-705, no 1, 2006, p. 105.

¹²⁴ Notre approche athée ne prétend en aucun cas offrir une position théologique, et ne fait référence au divin que de manière métaphorique : Par Dieu nous désignons toute conception d'une identité affirmationniste, hégémonique, totalisante et indépassable qui caractérise notre société contemporaine, et donc par Dieu, nous entendons surtout critiquer le Capital, et le Néo-libéralisme humaniste.

¹²⁵ La position de Meillassoux résout l'opposition entre croyance et athéisme dans un affirmationnisme. L'affirmationnisme absolu est mieux exemplifié dans l'affirmation d'un principe unique, Dieu, l'Un, le Bon,

négativité est à venir, nous affirmons qu'elle ne s'est encore jamais passée. La négativité comme extériorité radicale implique l'hégémonie close hermétique et absolue de l'unité, et imaginer l'avènement de la négativité revient à imaginer le passage à un paradigme radicalement et absolument autre, qui ne peut être déjà présent dans notre réalité : la révolution socio-politique acquiert une dimension métaphysique, en ce qu'elle est réduite à l'impossible.

Le premier chapitre de ce travail nous aura permis de proposer une définition de la notion de négativité, autour des notions centrales qui sous-tendent les propos des films de notre corpus. Puis, nous avons examiné dans quelle mesure nous pouvions qualifier les anges d'entités négatives, à partir de plusieurs représentations « hérétiques ». L'évocation plus ou moins directe de notions tant philosophiques que religieuses dans *Under The Skin* et *Cigarette Burns* qui se construisent autour d'une réflexion similaire du négatif nous permet donc de justifier notre approche ésotérique afin d'étudier le concept de négativité dans ces films. De manière délibérée ou non, un propos dans ces films est porté sur cette complexe notion, propos qui s'adresse « aux initiés seulement » et les références philosophiques et religieuses que nous avons examinées semblent résoudre les contradictions posées par ces films. A partir de cette conception de la négativité, informée par ces références, nous avons examiné la multiplicité signalée par ces figures et comment leurs dimensions matérielles et spirituelles leur conféraient une identité impossible, détruisant toute identité, par une identité de la finitude, queer dans *Cigarette Burns*, féminine dans *Under The Skin*.

Cette conception de la négativité s'inscrit dans une discussion des notions de transcendance et d'immanence ; comme négation de la totalité, la négativité ne doit-elle pas être et nier ces deux notions ? Plutôt que s'affirmer dans l'immanence, la négativité réinvestit le discours transcendantal pour mieux le nier ; introduire une *non-transcendance*. La négativité signalant une négativité à venir annihilant l'humain, messianique par excellence n'implique-t-elle pas l'impossibilité d'agir, et condamne l'Humanité à la quiétude et l'attente ? Ces interrogations feront l'objet de notre deuxième chapitre.

affirmations sont souvent complexifiées par un principe qui l'oppose, Satan, le Multiple, le Mal. De même, les religions binaires comme le Manichéisme ou le Zoroastrisme, impliquent l'idée d'une lutte, d'un équilibre ou d'un triomphe. L'affirmationisme a tendance à tout réduire en monades et dyades, tout en tendant vers une complexité croissante infinie. De cette conception, le négatif se voit réduit soit au produit de l'opposition des deux principes, à une échelle métaphysique, soit reléguée à l'un des deux principes qui la privilégie : se situant du côté du mal dans le christianisme, du dionysiaque plutôt que de l'apollinien, de Thanatos plutôt qu'Eros, de l'émotion plutôt que la raison. La négativité quant à elle présente une *asymétrie* radicale, face à l'harmonie, l'unité et la cohésion de l'affirmationisme, la négativité devient un monstrueux, infini et difforme phénomène.

Chapitre 2 : La spéculation d'une métaphysique négative, un supplice angélique

1 : *Under the Skin*, transcendance ou immanence élémentaire ?

La figure angélique d'*Under The Skin* entre non-identité, identité négative, non-humanité, devient l'incarnation paroxystique de la négativité. Messagère, puis figure d'immanence radicale, ne s'agit-il pas d'un acte blasphématoire plus qu'une simple erreur, que d'attribuer aux anges une identité, un acte de violence purement in-humain, que de souiller ces figures de pureté et d'innocence, leur ôter leurs ailes comme dans *Cigarette Burns* ? De même, le désir et la sexualité angélique suggèrent une forme de transgression qui saperait nos catégories, nos identités, notre humanité, comme l'implique la sexualité xénomorphique d'*Under The Skin*. Entre le mythe de Sodome et Gomorrhe du viol d'anges et celui du livre d'Hénoch où les anges désirent l'humain, la promiscuité des anges et des humains est une transgression sans égale, qu'elle soit d'origine angélique ou d'origine humaine. Cette relation, tant symptôme qu'origine de la négativité, redéfinit tant l'angélique que l'humain, l'animal et le divin entre non-humanité, négation et néant, dans une immanence ou non-transcendance radicale. Nous tenterons d'examiner comment la notion de négativité interroge de tels concepts, et dans quelle mesure les anges de ces films nous permettent d'en faire sens.

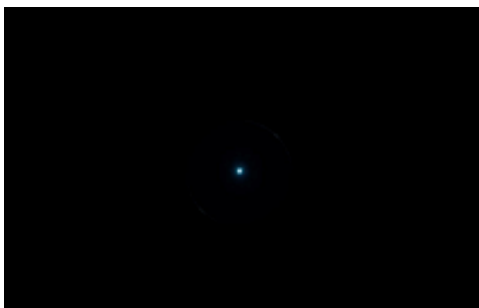
1.1: La spatialisation de la négativité

Les notions de transcendance et d'immanence impliquent d'abord une relation à la spatialité : la transcendance signale une extériorité du divin, alors que l'immanence implique son intériorité. Dans chacun de ces cas, l'extérieur peut être qualifié de « négatif ». La transcendance implique l'inaccessibilité du divin, qui atteint son paroxysme dans la théologie négative. Dans une conception immanente, il n'y a pas d'extériorité, l'extérieur n'est rien. La négativité implique d'ores et déjà une potentielle union de l'immanent et du transcendant. La conception anthropocentrée et corrélationiste de l'espace affirme la transcendance de l'humain sur la totalité du réel. L'espace humain est tout et le reste rien du tout. « L'humain devient la mesure de toute chose », néanmoins comment faire sens d'une manifestation extérieure, transcendante telle que celle d'une entité extra-terrestre ?

Ce contact n'est résolu que de deux manières, ou bien l'entité est transcendante, venue d'ailleurs et déplacée, ou bien elle implique une immanence cosmique, et donc une redéfinition de

l'espace. Toutefois Ces deux conceptions totalisent l'espace sous la corrélation de l'humain, et implicitement ou directement posent celui-ci comme transcendant. Dès lors, toute altérité devient une impossibilité, une réduction à néant. Deux conceptions de l'espace du non-humain peuvent être distinguées : une spatialité négative et une négativité spatiale.

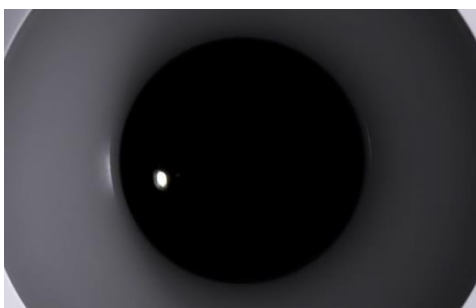
La séquence d'ouverture d'*Under The Skin* (0:00-0:04.25) donne le ton: un noir inhumain dépouillé de toute caractéristique. Tant naissance/fabrication de l'entité que sa traversée cosmique, que la constitution des lentilles d'une caméra, ces formes géométriques presque ésotériques s'assemblent et culminent en la constitution d'un œil qui devient humain. Ce n'est qu'en voyant cet œil que le spectateur reconnaît avec certitude quelque chose, suggérant la nature identitaire, affirmationiste et tautologique de l'humain : l'œil ne reconnaît rien que lui-même.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00:01.48)



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00:02.48)



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00:03.43)

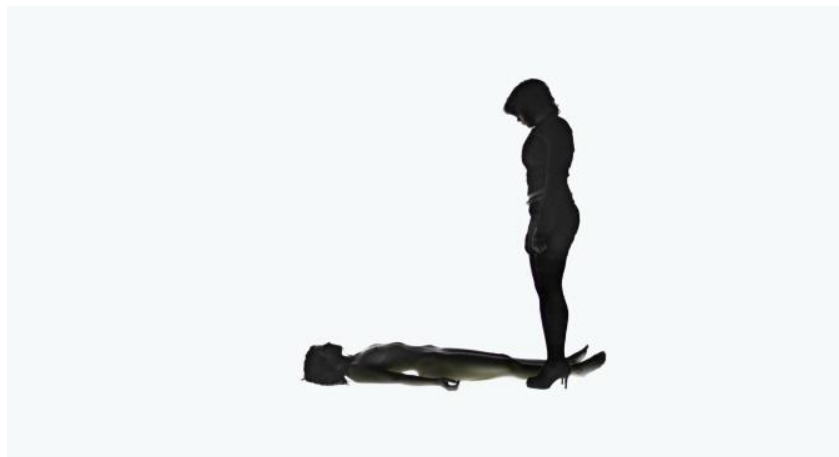


Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00:04.23)

Pourtant cette scène évoque une déconstruction de l'œil et sa reconnaissance. La première image d'un néant perforé suggère une *camera oscura*, le mécanisme optique de l'œil et du cinéma. Puis, les formes qui s'assemblent, des lentilles, le mécanisme physique de l'œil. Le cercle noir évoque la forme de l'œil, mais elle semble noyée dans une obscurité, un autre œil, non-humain, que l'on ne reconnaît pas encore. L'œil associé à la caméra implique une similarité que pourtant l'on ne reconnaît pas, suggérant l'artificialité de la distinction entre fiction et réalité, altérité et identité, humanité non-humanité, organique et technologique. Face à cet autre œil, le premier plan d'une *camera oscura* interroge le spectateur, est-ce la *camera oscura* de notre propre œil que l'on voit, ou celle d'un autre ?

Puis si notre œil est une *camera oscura* et que l'on voit un autre œil, collé derrière ce trou, n'est-on pas déjà dans l'œil de l'autre, noyés dans sa *camera oscura*, ici celle du film par exemple ? Est-ce l'autre qui voit l'intérieur de notre œil, s'y voit, comme nous (nous) voyons dans le sien ? N'est-ce pas là l'idée d'un cinéma qui nous regarde en retour, comme le suggère l'autre dialectique d'une entité extra-terrestre nous découvrant, examinant de manière presque documentaire autant que le spectateur le fait envers elle au cours du film ? Ce vertige de miroirs et regards ou le rien est tant dehors que dedans nous noie dans la pure noirceur de la pupille de ce regard, évoquant une inaccessibilité, une limite, où l'on se noie dans un autre néant.

Dans la conception Kantienne. Le non-humain et son espace sont réduits à des abstractions, dématérialisés, comme tout droits sortis du néant. Dans les séquences suivantes, l'entité déshabille le corps d'une autre femme dans un espace complètement blanc et absent. Ces deux corps sont en contre-jour, réduits à des silhouettes. En arts visuels, un « espace négatif » est une zone vide entourant l'objet principal, qui le définit et le délimite et permet de le mettre en emphase. Cependant, ici les silhouettes sont opaques : Le contraste frappant produit à la fois l'espace, le cadavre et l'entité (néant, négation, non-humain) comme entités distantes et négatives, radicalement inaccessibles.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00 :08.28) Spatialité négative

Si l'on pressent ici une complexité négative qui ne peut être réduite à rien, de la noirceur froide de l'espace cosmique, le négatif devient reterritorialisé dans la spatialité de l'affirmationisme comme rien du tout. En raison de son incommensurabilité pseudo-négative, le non-humain acquiert une identité et devient différent plutôt qu'autre. De son espace ineffable, que l'on aurait pu supposer transcendant, cette entité angélique cosmique devient déchue, réduite à l'immanence et plus encore, cette chute de si haut implique un impact dans les profondeurs sombres et abyssales de la croûte terrestre. L'angéologie, est ici une *angéologie* : souterraine, astrale, terrestre, comme dans *Le Paradis*

Perdu de Milton¹²⁶. Ce parallèle est évident dans *Under The Skin* où l'ange devient à la frontière de l'animal du minéral et du végétal, et la même chute de l'ange que l'on retrouve dans *Cigarette burns* en fait aussi une figure déplacée, écrasée, diminuée, venue d'ailleurs, suggérant l'ambiguïté des notions de transcendance et d'immanence. Littéralement sous-humaine, l'entité devient le rien du monde animal, son monde ineffable devient le « monde pauvre » qu'Heidegger accorde avec mépris au non-humain.

La chute de l'ange implique alors une autre négativité, une menace cryptique sous nos pieds, un sol abyssal qui menace de s'effondrer et sur lequel l'entité se déplace de manière éthérée. Que cet espace cryptique soit celui des scènes d'ensevelissement ou l'underground artistique du cinéma irregardable, dans cet abysse, c'est l'humain qui se voit déplacé, et devient étranger dans une négativité spatiale où l'entité elle, est tant transcendante qu'immanente. L'interprétation récurrente des scènes d'ensevelissement d'*Under The Skin* insiste sur son caractère métaphorique abstrait, que nous ne renions pas, mais qui semble confortable : cet espace noir signifie le tout autre, la mort, la fin de l'humain. Cette interprétation associe le néant au rien du tout.

Ainsi l'entité conduirait les hommes qu'elle noierait dans cet espace, puis en sortirait une fois sa tâche finie, regagnant « notre » monde. Mais on peut s'interroger : l'entité quitte-t-elle jamais cet espace, ce noir n'est-il pas son « monde perçu et vécu » ? Si la caméra nous offre deux mondes différents, c'est que face à cette mort hypnotique, cette violence, le spectateur devient capable de percevoir le « monde-sans-nous »¹²⁷ qu'habite l'entité, alors que les hommes noyés ne prêtent aucune attention à cet étrange espace. Peut-être l'entité ne quitte jamais cet espace et de « notre » réalité, ne perçoit que le néant, que nous nous refusons à voir, interrogeant ce qu'elle peut voir en nous. Cet œil qui nous fixe, implique donc une corrélation, mais une corrélation inversée : en imposant un autre observateur, nous sommes, noyés dans ses eaux noires, sa négativité spatiale, d'un simple regard. Cette interprétation rend le reste du film d'autant plus étrange, que nous sommes confrontés à une incertitude radicale, accentuée par le style documentaire de Glazer. De quelle manière devrions-nous observer le monde qui nous est montré si l'on souhaite comprendre l'entité qui y évolue et y est territorialisée ? Par cette interrogation, nous passons d'une simple spatialité négative, corrélationniste à une négativité spatiale spéculative.

¹²⁶ Milton, John, et al. *Le paradis perdu*. Paris, Gallimard, 1995.

¹²⁷Thacker, Eugene. *The Horror of philosophy trilogy*. London, Zero Books, 2011-2015.

1.2 : Une immanence élémentaire ?

La figure de l'ange est à la frontière de l'immanence et de la transcendance. Immanente en ce qu'elle est pure communication, transcendante en ce qu'elle porte en elle une part de la divinité dont elle délivre le message. La possibilité d'une matérialité angélique traditionnellement rapproche cette figure de l'immanence, son appartenance à un monde matériel déjà divinisé, alors que son abstraction immatérielle signale sa transcendance. Pourtant une telle association est trop aisée. Il semble que la « métaphorisation » de la figure angélique, son progressif détachement du dogmatisme judéo-chrétien et sa fluidification en font le lieu d'une immanente communication ; l'abstraction « énergétique » de la figure angélique qui caractérise par exemple la « spiritualité » New Age par exemple devient synonyme d'immanence. A l'inverse, la matérialisation de la figure angélique, devient xénomorphique, extraterrestre, « positive » et avec le réalisme spéculatif réacquiert une forme de transcendance. Il n'est donc pas aisé d'associer transcendance et forme, immanence et matière, suivant une perspective platonicienne. La figure angélique et sa paradoxale matérialité relève tant de la transcendance que de l'immanence, et ce sont plutôt ses aspects affirmationnistes — dogmatiques, théistes, hégémoniques — qui restreignent les potentialités de cette figure.

Dès lors, concevoir la négativité angélique ne revient pas à en faire une figure immanente plutôt que transcendante, puisque ces notions l'enferment chacune dans l'affirmationisme. Si l'immanence angélique s'oppose indéniablement à la conception traditionnelle, dominante de cette figure, il convient d'exacerber ces potentialités, quitte à réinvestir l'imaginaire transcendantal négativement, pour mieux le détruire ; en « *finir avec le jugement de Dieu* » ne consiste pas uniquement à lui désobéir, à produire et lui suppléer une existence rhizomique qui lui échapperait, mais d'abord à son annihilation pure, son anéantissement. C'est sûrement ce qui distingue le film de Bakovic de ceux des réalisateurs fan(at)iques, et *copycats*. Que reste-t-il à transgresser une fois que le divin n'est plus transcendant ? Quelle torture intolérable peut-on infliger à un ange une fois qu'il n'en est plus un et qu'on lui ait coupé les ailes ? Le premier film est *désasteux*, il immanentise le divin, et cette première négation porte en elle une négativité impossible à re-produire, puisque comme nous le verrons, ce n'est pas tant « *la fin absolue du monde* » de Bakovic qui est magique, mais sa réécriture par l'entité angélique.

La notion de négativité ne peut être aisément qualifiée, et nous l'avons précisément définie comme oscillation entre trois pôles : néant, négation et non-humanité. Il semble a priori aisé de traduire ces termes dans le vocabulaire métaphysique ; le néant a une échelle transcendante, la négation est systématique et dépend de l'échelle de son objet, alors que la non-humanité est signe d'immanence. Pourtant, cette association reste limitée : si la non-humanité est immanence pure,

n'est-elle pas également systématique ? La négation n'implique-t-elle pas une transcendance de laquelle elle peut nier et la transcendance du néant une immanence passée ou à venir ?

S'il est donc paradoxal de répartir ces « pôles » de la négativité entre transcendance et immanence, les complexes relations entre ceux-ci, bouleversent encore ces associations. En effet, l'association de la négation et du néant effectuée par le mysticisme apophasique fait de la négation une « pratique », consistant en une union avec le néant suressentiel ; immanence et transcendance sont déjà unifiées par cette approche. Ensuite, l'association de la négation et du non-humain va presque de soi, et caractérise la conception matérialiste et vitaliste de l'immanence pure deleuzienne. Enfin dans le genre du nihilisme cosmique, le néant semble imprégner toute non-humanité. Non seulement est-il impossible d'associer chacun de ces pôles aux notions de transcendance ou d'immanence, puisque chacun dépasse celles-ci, ces pôles eux-mêmes, en vertu de leur communication, se « compliquent et s'expliquent » mutuellement. La négativité n'est donc plus seulement entre transcendance et immanence, mais le constant processus de négation mutuelles de celles-ci. Concevoir une figure angélique de la négativité, revient à explorer une impossibilité métaphysique ; l'union quasi-mystique d'une négativité de la transcendance et transcendance de la négativité, d'une négativité de l'immanence et d'une immanence de la négativité.

A partir de la représentation de l'immanence des figures angéliques dans ces films, nous tenterons d'examiner l'impossibilité de lui y restreindre ces figures de négativité infiniment plus complexes. L'entité d'*Under The Skin* avant tout caractérisée par sa non-humanité, est une figure d'immanence radicale. Venue d'un ailleurs supposément ineffable, son attitude face à l'environnement, demeure ambiguë tant envers l'animal que l'humain, et bien plus « en phase » avec les minéraux et végétaux, suggérant par extension une élémentarité inhérente : une manifestation matérielle mais pure et primordiale.

D'abord cette entité est céleste et extraterrestre : tout contact avec une existence terrestre suggère donc sa « territorialisation », une chute ici-bas sur terre. La matérialisation de l'entité évoquée par la séquence d'ouverture est un passage de l'abstraction pure à une matérialité singulière qui s'effectue sur le mode de la perception comme nous l'indiquions plus haut et suggère une communication entre l'ineffable, la médiation cinématographique et la perception. L'entité née d'une épiphanie lumineuse au cœur du néant est avant tout figure d'ombre et de lumière, éléments les plus « immédiats » de la perception, puis de chair, indiquant le devenir-terrestre de cette entité céleste. Pourtant cette matérialité reste plastique, et communique une matérialité élémentaire.

L'entité se voit d'abord associée à des eaux déchaînées, lorsque son intériorité impassible, cruelle mais tumultueuse, engloutit une famille dans une longue scène, filmée avec un détachement

et une distance presque insoutenable. L'intensité de son regard reflète celle de la mer, et implique une étrange communication de l'entité avec cet élément plus qu'une simple impassibilité ou indifférence. Cette communication est-elle réelle, ou est-ce cette inhumaine indifférence qui nous incite à percevoir une magique corrélation, afin d'expliquer l'horreur de son inaction ? Ici, la distance induite par la caméra, noyant encore ces personnes dans le plan, va à l'encontre de l'expression de l'entité filmée en plan rapproché, suggérant une proximité, une responsabilité dans ce déchaînement de violence. Comme nous l'avons évoqué plus haut, cette dimension aquatique caractérise également les scènes d'ensevelissement des hommes séduits, noyés et éclatés dans une obscure mélasse, qui évoque la monstrueuse intériorité de l'entité. La communication de l'entité et de ces eaux semble caractérisée par un mystère commun, cette mer est son « miroir », tous deux « ténébreux et discrets », comme « jaloux de garder leurs secrets ».¹²⁸



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013
(00:25.00-00:26.00) Eau

Un fondu enchaîné la dépeint prostrée au sein d'une forêt fourmillant au gré du vent, devenant terrestre, végétale et plurielle.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (01:33.35) Terre

¹²⁸ Baudelaire, Charles. « L'Homme et la mer. » Dans *Les Fleurs du Mal*. Bibebook, 2015, p.25.

Puis, si elle n'est pas directement associée au feu, c'est lui qui la consumera, avant qu'elle ne devienne purement aérienne – bien que ses allures étaient déjà éthérées – comme l'évoque l'ascension de ses cendres mêlées à la fumée et la neige descendante



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (01:40.17) Feu



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (01:41.24) Ether

Non seulement l'entité se voit associée à plusieurs éléments, mais ceux-ci se complètent, parfois s'opposent dans un constant dialogue, ici la neige et les cendres, ailleurs le vent sur un lac élève l'écume qui impuissante s'abat sur elle-même dans un tourbillon avant de pouvoir atteindre le sol (01:04.34). Associée aux quatre éléments traditionnels du feu, de la terre, de l'air et de l'eau, dans sa matérialité même, les états de la matière traduisent ceux de l'entité dont l'intériorité nous échappe, ici extériorisée. Plus qu'un simple métaphorisme anthropocentré¹²⁹, ces éléments deviennent moteurs de l'intrigue, et communiquent : la mer noyant la famille, la forêt sinieuse devenant le lieu d'un viol par le bûcheron. Alors que l'entité conduit son van dans la brume elle l'arrête et en sort (01:05.16); le double cadrage du pare-brise interroge le spectateur sur sa capacité à percevoir et saisir l'entité. Ce brouillard reflète-t-il la confusion de l'entité, qui ne désire plus « chasser » les humains, ou n'est-ce pas la brume qui vient empêcher sa progression, l'incitant à abandonner sa tâche ? La nature de l'entité devient élémentaire, en constante communication, comme si elle en façonnait l'intrigue même. L'évolution de l'entité ne dépend alors de plus rien d'autre que de sa propre intériorité extériorisée, et de l'intériorisation de l'extérieur.

¹²⁹Harman, Graham. *Guerrilla metaphysics: phenomenology and the carpentry of things*. Chicago, Open Court, 2005, p.174 "If we now say that the universe has an aesthetic or metaphorical structure, this has nothing to do with the shopworn theme of a conscious human artist projecting values onto an arbitrary perspectival universe. Instead, it is an actual metaphysical statement about the way that raindrops or sandstorms interact among themselves even when no humans are on the scene. The point is not the old postmodern chestnut of "life as literature," but rather causation itself as music, sculpture, and street theater. When we speak of beauty, charm, humor, metaphor, or seduction, these are no longer perspectivist and humanized terms employed to flog naive realism but are instead the basis for a haunting new realism more compellingly naive than any that has come before."

Le plan très large d'une presque parfaite symétrie tant horizontale que verticale, suggère que la mort de l'entité est le lieu d'une communication élémentaire intense, et pour le spectateur la distance induite par le cadrage infère qu'elle n'est déjà plus « humaine ». Réunissant tous les éléments, c'est comme si la matière même lui rendait hommage et faisait son deuil. La chaleur du feu se noie dans l'eau gelée qu'est la neige dont le tapis étouffe les flammes. D'une parfaite symétrie horizontale, le ciel aussi blanc que la neige est prêt à accueillir le filet aérien de cendres qui s'élève de son corps embrasé, pendant qu'une foule de sapins noirs endeuillés la pleurent de la neige qui s'abat silencieusement.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (01:40.36) Finitude non-humaine et pure communication

Cette figure devient immanence radicale, infinie, et pure communication où les éléments se mêlent, se défont et se complètent inlassablement, dans un sublime chaos perpétuel, tant le reflet que la production de l'intériorité de l'entité. Si tout n'est qu'immanente élémentarité, comment faire sens de l'unité et de la multiplicité ? Cette interrogation caractérise déjà la pensée du philosophe présocratique Empédocle, qui selon Aristote aurait le premier posé la théorie des quatre éléments, l'eau, le feu, la terre et l'éther, gouvernés par les principes antagonistes de l'Amour, comme cohésion, unité, compression et de la Haine comme division, éclatement et destruction.¹³⁰ Si l'entité d'*Under The Skin* incarne une immanence élémentaire et leur opposition et cohésion, n'en devient-elle pas une figure d'amour ou de haine ? Ceux-ci, définis en fonction des relations entre les éléments, alors l'évolution de cette relation devient le *signe* de ces principes. Cette conception cosmogonique cyclique des éléments et l'opposition de ces forces implique une absorption du transcendant par l'immanent, l'entité devient tant médiatrice que divine, entité élémentaire, que les principes qui la transcendent, et son évolution témoigne d'un changement non seulement dû à l'interaction des éléments, mais sur

¹³⁰ Fontenelle, Earl. The Secret History of Western Esotericism Podcast. *Episode 21: Elementary: Empedocles and the Secret History of the Elements*. Consulté le 14/04/2022. <https://shwep.net/podcast/elementary-empedocles-and-the-secret-history-of-the-elements/>

un plan cosmique plus large, un changement de paradigme, un passage de la haine à l'amour – ou l'inverse. Cette conception immanente implique un renversement, une immanence dans laquelle le médiateur par une constante communication, devient divin. Ce renversement implique une performativité divine, le signifiant « fait signe » alors que le signifié s'efface, réduit à néant et devient une absence sous la peau, le réel et le transcendant, niés par l'immanence de la représentation.

De cette conception d'immanence pure, peut-on parler d'une forme de négativité ? Assurément, si tout n'est plus que communication, toute conception téléologique, ontologique en est menacée. Cette oblitération du réel ne s'effectue-t-elle pourtant pas au profit d'une trace humaniste, dans le sens où cette communication n'a de signifiante que pour nous ? L'élémentarité dans *Under The Skin* suggère la persistance d'un irréductible sublime et l'absorption du transcendant au sein de l'immanence de la communication reste anthropocentrée, corrélacioniste, une simple commodification du non-humain, arrivant à une conception complexe et rhizomique certes, mais toujours sous « *le jugement de Dieu* », réaffirmant tant l'humain que le divin.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00:47.14-00:47.56.) Humanités dissoutes dans la figure d'une immanence angélique.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (01:41.08) Une persistance du sublime ?

1.3 : Communication immanente, un angélisme prolifère

Dans *Under The Skin* comme *Cigarette Burns*, les figures angéliques s'effacent, et deviennent presque superflues en dépit de leur centralité : si dans *Under The Skin* tout n'est que communication élémentaire pourquoi l'entité est-elle présente ? De même si dans *Cigarette Burns*, fiction et réalité

sont mêlés par un film maudit qui semble ne pas avoir de fin, et pourtant mener à la finitude de la réalité : l'ange n'est-il pas de trop ? Comme dans le cas d'une communication transcendante de l'homme à Dieu, dans une communication immanente, l'angélique est un supplément presque parasitaire, un obstacle qui ne peut plus signifier qu'une chose dans ces films : la communication est impossible et vouloir oblitérer l'ange ou le rendre omniprésent, c'est le noyer dans le fantasme d'une pure communication.

Dans son ouvrage *La Légende des Anges* (1993), Michel Serres dépeint l'angélisme qui caractérise notre contemporanéité, par l'immanence de la communication, absorbant toute transcendance.¹³¹ Bien qu'il émette la possibilité d'une corrélation entre les injustices socio-économiques qui caractérisent l'hyper-capitalisme néo-libéral, et le passage à une société de l'information et d'intensification constante des échanges de flux, de quelque nature qu'ils soient, cet ouvrage propose un réenchâtement du monde, un changement paradigmatique, nous invitant à percevoir le monde de manière angélique, gouverné par des flux, des échanges, des communications incessantes à tous niveaux, entre tous, menées par d'invisibles médiateurs. Les anges en sont réduits à n'être que fluide.¹³²

Michel Serres établit ensuite une chronologie de l'évolution des sociétés humaines en examinant leur rapport à la matérialité. D'abord, l'humain forme, puis à mesure des évolutions technologiques, le travail devient celui de transformation, quand notre société contemporaine est celle de l'information. Ces évolutions s'accompagnent de différentes conceptions de la matière, et c'est dans la nôtre qu'elle devient la plus « volatile ».¹³³ Cet état gazeux, éthéré, atmosphérique de la matière est une élémentarité où tout n'est que flux, ou les éléments communiquent, s'opposent, se mêlent et se traduisent, où la Terre devient une « gigantesque messagerie »¹³⁴ que les plans d'*Under The Skin* semblent évoquer. Michel Serres reste clair sur un point, il n'est pas question de polythéisme ou de panpsychisme, mais bien de réaffirmer l'existence d'un Dieu unique.¹³⁵ Ce ré-enchantement d'immanence angélique est ainsi limité, et ne fait que réaffirmer une position contemplative face aux

¹³¹ Serres, Michel. *La légende des anges*. Paris, Flammarion, 1993.

¹³² C'est le même angélisme épuré que l'on retrouve dans la magie angélique New Age, dans un cadre spirituel vitaliste et énergétique, majoritairement athée, où les anges deviennent gazeux, sans trace de dogmatisme, ou de principe qui poserait menace à l'individualisme hyper-libéral par un imaginaire anesthésié, une spiritualité sans absolu, et de pur simulacre. L'ange fait office de métaphore pure et accompagné de diverses techniques d'auto-suggestion, la spiritualité devient le paroxysme de l'individualisme bourgeois néo-libéral par l'instrumentalisation d'entités menaçantes devenues commodités.

¹³³ Ibid, p.44: "We no longer work on the same raw materials. Earlier forms of work consisted in holding up forms that were solid and unchanging; later forms transform things by liquefying them; whereas our world, which is fluid, fluent, even fluctuating, is becoming increasingly volatile."

¹³⁴ Ibid, p.29.

¹³⁵ Ibid, p.192.

évolutions structurelles qui produisent un accroissement des injustices, comme l'implique la persistance du sublime dans *Under The Skin*. La communication est omniprésente, mais elle n'est à aucun moment extatique, elle ne promet aucune sortie en dehors (*ekstasis*), et reste confinée, anesthésiée, stérile.

C'est ce processus d'« atmosphérisation » qui caractérise notre contemporanéité qu'Yves Michaud critique et plus particulièrement la manière dont celle-ci impacte notre conception de l'Art qui n'a plus de valeur que « financière, événementielle et morale »¹³⁶. L'art devient une « expérience » et la totalité de la réalité se voit esthétisée et comprise dans cette logique que Michaud appelle « l'hyper-esthétique », et qui progressivement devient une part intégrante des sociétés de contrôle : un capitalisme esthétique. Il semble précisément que l'angélisme de Michel Serres et son ré-enchantement du monde trouve son paroxysme dans l'atmosphérisation de l'Art et l'hyper-esthétique. Pourtant son concept empêche toute re-valorisation de l'Art et ainsi enterre toute perspective d'une ré-émergence avant-gardiste, interrogation centrale à *Cigarette burns*. En associant l'hyper-esthétique capitaliste à l'Art et à l'hédonisme, Michaud commet l'erreur de prendre l'idéologie capitaliste au pied de la lettre en croyant en sa capacité de divertissement.

Comme le formule Mark Fisher, "We endlessly move among the boring, but our nervous systems are so overstimulated that we never have the luxury of feeling bored. No one is bored, everything is boring."¹³⁷ Plutôt qu'hyper-esthétique, l'atmosphérisation de l'Art le rend *anesthétique*. Cette attitude anesthésiée se traduit dans *Under The Skin* par l'aliénation de l'entité, sa froideur et sa distance cruelle, dans *Cigarette Burns* la même anesthésie conduit les protagonistes à l'obsession, l'avidité quête de sensations procurées par la cruauté d'une violence accélérée et inhumaine.

Non seulement dépourvu de toute qualité transgressive, l'art devient épuré et réduit à une simple information. Si pour Michaud, cette hyper-esthétique signale une fin de l'Art, à l'inverse l'anesthésie nous permet de concevoir un Art de la finitude. Pour Susan Buck-Morss, "*The technical apparatus of the camera, incapable of "returning our gaze," catches the deadness of the eyes that confront the machine-eyes that "have lost their ability to look." Of course, the eyes still see. Bombarded with fragmentary impressions they see too much-and register nothing.*"¹³⁸ La négativité imag(in)e un film qui nous regarde en retour – comme nous le mentionnions dans *Under The Skin* et comme nous l'examinerons par l'acte de réécriture angélique dans *Cigarette Burns* – et nous fait brièvement

¹³⁶ Michaud, Yves. *L'art c'est bien fini : essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*. Paris, Gallimard, 2021, p.68.

¹³⁷ Fisher, Mark. "No one is bored, everything is boring". *The visual artists' News sheet*. 21/07/2014.

¹³⁸ Buck-Morss, Susan. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered." *October*, vol. 62, 1992, pp. 3–41, <https://doi.org/10.2307/778700>.

apercevoir une non-humanité radicale, qui ne peut être « enregistrée » qu'en détruisant nos capacités d'enregistrement, alors que le monde ne peut *plus* être enregistré, simplement en vertu d'une nécessaire virginité de pure communication, où les flux nous traversent constamment, et ne sommes plus rien, tout en restant trop humains. Est-ce le sort que l'entité réserve aux hommes devenus corps-sans-organes, noyés et digérés dans une immanence aqueuse, et dont la pellicule devenue fluide se meut au gré des intensités anesthésiées qui le traversent ?

Le schizophrène « révolutionnaire » n'est pas celui dont le langage évoque un flux constant, de différence pure, puisque c'est déjà le principe d'immanente, constante et débordante communication de l'hyper-capitalisme néo-libéral. Le schizophrène à l'inverse est obsédé, *fixé*, il ne parle qu'un seul langage, pas une multitude, le langage non-humain et angélique, qui ne peut être enregistré que par la destruction des capacités d'enregistrement, détruisant sa capacité même à communiquer et ne communique plus qu'inlassablement cette destruction. En ce sens, il est figure de différence comme de répétition, mais négatives. Cette autre anesthésie ne signale donc plus que notre propre finitude, et c'est de celle-ci qu'il nous faut produire une œuvre d'Art.

En organisant les parties de son livre par chapitres de l'aube jusqu'à minuit, l'auteur oblitère une facette des entités angéliques ; quelle existence mènent-ils durant l'absence totale du soleil divin ? La *nuit* des anges nous offre une perspective plus complexe, une immanence plus radicale, échappant et occultant toute récupération affirmationniste. L'entité d'*Under the Skin* et celle de *Cigarette Burns* deviennent ces anges nocturnes, figures d'un soupçon d'une transcendance négative, plus qu'uniquement immanentes.

1.4 : Difformation, transcendance négative et sublime immanence

Plutôt que d'une immanente information, ou déformation, les entités angéliques d'*Under The Skin* et *Cigarette Burns* sont messagères d'une « difformation » : la négativité ne se traduit pas seulement par ses effets, mais incarne une essence qui déchire la fabrique du réel, un concept qui nous permettra de faire sens des anges de nos films, puisque ceux-ci ne sont pas seulement des images comme tout ange, mais en vertu de leur négativité et de leurs étranges manifestations, que ce soient pas les scènes d'ensevelissement où les « *cigarette burns* », deviennent une difformation.

François Noudelmann appréhende l'image en vertu de sa relation à l'absence¹³⁹ : outre le fait qu'elle signifie l'absence du représenté par la re-présentation, elle semble également le modifier,

¹³⁹ Noudelmann, François. *Image et absence, essai sur le regard*. Paris, L'Harmattan, 1998.

constituer son « négatif », par la médiation. L'image pour Noudelmann a donc valeur d'information et de déformation, mais parfois son intensité dépasse cette simple oscillation entre information et déformation, devenant difformité, une fissure, un « séisme silencieux ».¹⁴⁰ « L'image s'effectue à partir de la transmutation du regard et de la matière dont elle s'inspire. Elle conjugue l'effacement de soi et l'effacement du réel. [...] Elle organise l'absentement, l'acte par lequel un sujet constitué en extériorité s'absente à lui-même. »¹⁴¹ L'image devient une entité purement négative, non seulement en ce qu'elle remédie l'absent, ni qu'elle déforme l'objet, mais en vertu que sa nature est parcourue d'un frisson de négativité, qui produit une rupture du réel, autant qu'elle est produite par cette rupture. Dès lors, le rapport de l'image à la matérialité n'est plus en termes d'information ou de déformation, mais bien de difformité : l'image acquérant une essence, une matérialité étrange, impossible, négative, et est caractérisée par une modalité d'existence transgressive.



Cigarette Burns, John Carpenter, 2005 (07:16)

Dans *Cigarette Burns*, cette difformité de l'image se traduit par les plaies béantes laissées par la castration de l'entité lors de la captation du film maudit. L'immanence imposée à l'entité angélique, par ses ailes ôtées, devient une béance ouverte du réel, et l'origine des « *cigarette burns* », ces trous dans la pellicule du film qui produisent les absences des personnages et les conduisent à d'indicibles horreurs — comme nous l'examinons dans la suivante section — comme si l'ange par leur intermédiaire, et leur destruction réécrivait « *La fin absolue du monde* », ou plutôt la difformait.

¹⁴⁰ Ibid, p.139

¹⁴¹ Ibid, p.134



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00:34.51)

Dans *Under The Skin*, ce plan suggère une difformité à l'image, les sous-vêtements noirs comme le néant qui l'entoure, découpent son corps comme par illusion optique, et paradoxalement ces zones voilées révèlent l'intimité plus profonde de l'entité, sa noirceur sous la peau, comme si sa nature difforme en émergeait. Ici, comme le corps usurpé de l'entité qui n'est qu'image, ces sous-vêtement informent et déforment et deviennent une difformation, qui noiera, absorbera et enveloppera les hommes, comme aspirés par cette béance ouverte. C'est donc le même phénomène dans *Cigarette Burns* et *Under The Skin* d'une entaille à l'image, à l'ange, qui produit et est produite par une déchirure de la réalité qui néantisera les hommes, les absorbera, telle une transcendance négative, découlant de l'impossibilité de l'immanence qui vise à les contenir.

L'immanence de l'entité d'*Under the Skin* est certes volatile et fluide, à la manière des anges de Serres, mais plutôt qu'une entité d'*information*, incarne dans ces séquences le penchant obscur de celle-ci, par difformation. L'immanence élémentaire que nous avons brièvement examinée est orientée vers une déformation, non seulement entre les éléments, mais également du réel, puis de l'humain, le noyant lui et son avenir, dans une immanence informe.

Le traitement de la Lumière comme élémentarité est paradoxal dans ce film, et devient une épiphanie difforme. L'utilisation de « *flares* » au cinéma était d'abord proscrite, et considérée comme une erreur de la part de l'opérateur, et ce n'est que progressivement que son emploi se répand, conférant d'abord un aspect documentaire aux scènes filmées, puis Spielberg associera ce réalisme à une dimension fantastique, notamment dans *E.T* et *Jurassic Park*. Tant réaliste que surnaturelle et mystérieuse, cette erreur optique rappelle l'origine céleste de l'entité, et sa matérialité insaisissable.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00:42.14) "It's your eyes... something about your eyes"

Dans cette scène, la lumière agresse la rétine, se fragmente et se décompose. Cette lumière éthérée et surnaturelle devient trouée, obscurcie par le vide qui la compose, parcourue et animée par sa propre négation. Au cœur de ces fragments éparpillés, se trouvent les yeux de l'entité. L'éclatement de la Lumière, et la perception de celle-ci fascine autant qu'elle menace de nous détruire, impression corroborée par les mots de l'homme qui se trouve à côté d'elle : « *It's your eyes !? Something about your eyes* ». Nous reviendrons sur cette agression optique lors de notre dernier chapitre, en examinant comment l'image est difforme en vertu de l'effet qu'elle produit à celui qui la regarde autant que dans son essence matérielle comme nous venons de le voir.

Ici, l'entité devient associée à la Lumière, et son rapport essentiel à l'obscurité suggère que l'élémentarité dans *Under The Skin*, oscille entre transcendance et immanence comme nous l'évoquions plus haut, l'entité devenant le tiers interstitiel ou la cohésion entre les éléments et les principes qui les déterminent. Si l'élémentarité et l'omniprésence du non-humain à travers le film suggèrent une représentation sublime, s'agit-il pour autant d'une limite ineffable, une négativité froide et plate sans profondeur, inaccessible, inanimée et dépourvue de toute intériorité ?

La conception Kantienne du sublime réaffirme la transcendance du sujet, précisément en concédant au non-humain son ineffabilité, devenant le rien du tout. Ce que Meillassoux appelle le corrélationalisme, consiste donc à conférer au non-humain une pseudo-négativité, extensive plutôt qu'intensive. Pour Annie Le Brun, l'opération de Kant réduit le sublime à une abstraction, l'appréhension de l'infini est arrachée de tout ancrage sensible et la persistance d'un sentiment sublime devant lequel on peut s'enthousiasmer, devient une maladie qui « détraque l'entendement »¹⁴² ; recouvrant les potentialités négatives du sublime, elle affirme, « *Cette passion*

¹⁴² Le Brun, Annie. *Si rien avait une forme, ce serait cela*. Paris, Gallimard, 2010. pp.72-73

dévorante est une illusion qui consiste à voir quelque chose au-delà de toutes limites de la sensibilité, c'est-à-dire vouloir rêver d'après des principes ou la sensibilité est négative »¹⁴³. Le sublime Kantien reste donc aveugle aux potentialités du non-humain, autant qu'il les oblitère. Dans *Under The skin*, ce rien, cette obscurité du non-humain devient une hantise, qui négativement s'impose face à l'humain, comme si en regardant la lumière par les yeux de l'entité, soudainement devenait-on capable de percevoir la négativité qui la constitue : l'épiphanie difforme de la destruction de l'humain.

Dès lors, ce plus sombre sublime est mieux appréhendé par la théorie Burkéenne que Kantienne. Si pour Kant le non-humain est négatif en ce qu'il n'existe pas, pour Burke il l'est en ce qu'il nous affecte négativement. Autour des notions de terreur, de douleur, d'obscurité, confusion, de privation, et d'infinité, le sublime Burkéen se définit en termes de sensations, d'oscillation entre douleur et plaisir, vers un délice sublime, qu'il définit en fonction de la distance qui sépare l'objet terrible du sujet qui le perçoit.¹⁴⁴Cette appréciation à distance du sublime est sa condition, un délice qui porte en lui la menace d'une annihilation sans jamais la mettre en œuvre.

Pourtant, l'attitude fascinée des hommes noyés dans l'obscurité intérieure de l'entité angélique d'*Under The Skin* exprime l'extase de leur annihilation mais à proximité, dans l'immanence de la mélasse du non-humain. De quelle distance peuvent-ils faire l'expérience délicate de leur propre annihilation ? Ces scènes hypnotiques corroborent l'aliénation qui caractérise ces hommes noyés, une aliénation, reflétée dans l'étrangeté de l'entité, qui les conduit à savourer leur propre destruction. Toute humanité est fondamentalement aliénante, en ce qu'elle se produit comme positivité face au réel, réduit à l'inaccessible, le prix à payer de l'affirmationisme. Contrairement à une attitude humaniste nostalgique, concevant les dérives violentes et oppressives du néo-libéralisme, comme une aliénation de notre humanité réelle, passée¹⁴⁵, ici la pure affirmation, n'aliène rien, et c'est précisément cette aliénation du négatif, qui ne peut être expérimentée que par le contact avec une non-humanité aussi négative, révélant une négativité immanente, certes mais qui nie et affecte jusqu'à la transcendance. Plus qu'une aliénation de l'essence originelle, résidant dans un passé archaïque, l'humain est aliéné de toute autre futurité à venir. C'est de cette aliénation dont les hommes noyés font l'expérience de leur destruction, avant de plonger dans la plus sombre et pure immanence, une expérience sublime, tant d'infinie distance que de proximité.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Burke, Edmund, et Adam Phillips. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford, Oxford University Press, 2008. : "When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we everyday experience."

¹⁴⁵ Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004.

Evoquant notre propre attitude face à la catastrophe environnementale qui nous menace de destruction, un « monde-sans-nous »¹⁴⁶ par nous, *Under The Skin* révèle le problème fondamental qui caractérise notre contemporanéité. L'aliénation, cette étrangeté et distance à une autre futurité est à l'origine de l'expérience d'une délicieuse annihilation. Dans quelle mesure l'*ek-stasis*, cette sortie de nous-même nous rapproche-t-elle d'une non-humanité, ou au contraire nous noie-t-elle dans l'expérience d'une hyper-humanité immanente paradoxalement anesthésiée reste à déterminer. De plus, de cette expérience remédiée, le spectateur est distancié, quelle expérience fait-il de ce sublime non-humain ? Ces interrogations feront l'objet de notre prochain chapitre.

Cette sublime élémentarité non-humaine se reflète dans la sombre conception de l'image dans ce film, toutes deux suggérant la hantise d'une dimension négative, anti-humaniste. Les hommes ensevelis dans la mélasse de la « chambre noire » de l'entité à leur tour ne deviennent plus que pellicule sous l'impression d'une difformité non-humaine. Ces hommes devenus difformes, l'anti-forme même que représentent l'entité et ses eaux obscures matérialise la négativité de l'image, où pendant un instant ils se reconnaissent. Pour Noudelmann,

L'image me touche quand je ne la touche plus, quand je me suis désaisi de moi en elle. Elle s'est affranchie de tout indice, de tout contact. L'image est celle sur laquelle je ne pose plus ma main et qui si je l'approche ne renvoie qu'une surface plate et froide, celle d'une chose inhumaine. Tel est le jeu de la ressemblance : je me reconnais à partir de ce qui venant de moi, diffère et s'absente de moi.¹⁴⁷

L'obscurité matérielle et inhumaine de l'image interroge une première interprétation trop hâtive de l'entité comme figure d'immanence, interprétation qui nous l'avons vu, réaffirmait le sujet comme central qui bien que multiple et toujours différent, persistait et ruinait l'immanence. Ici, l'immanence obscure suggère certes un retour vers une forme de transcendance, mais contrairement à celle du sujet ou du spectateur, incarne la transcendance de leur destruction. Ce réinvestissement du transcendantal, ne cherche plus seulement à lui échapper, nomade et rhizomique, dans une immanence imperceptible, mais à « *en finir* », l'annihiler, l'occulter. L'immanence obscure devient transcendance négative. Sous la « *surface plate et froide, inhumaine* » de l'image, son immanence reterritorialisée, se consume une flamme ardente, un soleil de minuit, une transcendance non-humaine, qui à l'inverse brûle la main qui l'approche, nous le verrons dans *Cigarette Burns*.

¹⁴⁶ Thacker, Eugene. *Starry Speculative Corpse*. London, Zero Books, 2015

¹⁴⁷ Noudelmann, François. *Image et absence, essai sur le regard*. Paris, L'Harmattan, 1998.

2 : Cigarette Burns, retour de flammes

2.1 : Une immanence méta-filmique ?

L'immanence de l'entité angélique dans *Cigarette Burns* n'est pas liée à une élémentarité de la figure, mais à des éléments plus formels : moins complexe, elle induit des interrogations, qui peut-être permettront de clarifier l'extrême complexité de la relation entre transcendance, immanence et négativité, dans *Under The Skin*. L'immanence contrainte de cette figure est suggérée par sa mutilation, ses ailes arrachées. Par une in-humaine cruauté, ce sont les humains qui ancrent cette entité, lui ôtent son caractère transcendantal, l'enchaînent et l'emprisonnent au sein de l'immanence matérielle. Ici, c'est la négation du transcendant qui condamne l'entité à la captivité. Notre contemporanéité, caractérisée par le sécularisme et la « Mort de Dieu », associe toute figure transcendante au dogmatisme, la réaffirmation de l'existence et de la supériorité du divin, oblitérant toute potentielle étrangeté de la figure. Aveuglément ôter toute substance à une figure angélique ne revient-il pas à réaffirmer l'identité de ces figures, quand nous l'avons montré, elles portent déjà en elles les fragments d'une immanence et d'une négativité complexe et radicale ? Proposant un examen des influences ésotériques sur la pensée de Deleuze, Joshua Ramey décrit la manière dont la théorie deleuzienne conçoit la supériorité de l'immanent sur le transcendant :

Deleuze and Guattari contrast the immanent protocols of art, science, and philosophy with the aspirations to transcendence that underwrite the production of religious figures. They argue that religion summons revelation, and establishes its icons and typologies, by drawing upon immanence only in order to foreclose upon it. Religions “invoke dynasties or gods, or the epiphany of a single god” in order to construct icons that fundamentally restrict and thus distort the infinite.¹⁴⁸

Ce renversement immanent perçoit toute manifestation divine, qu'elle soit immanente ou transcendante comme une « distortion de l'infini ».¹⁴⁹ Dès lors cette mutilation des caractères transcendants de l'ange implique une paradoxale conception de la représentation de la part de ceux qui le contraignent à l'immanence. D'abord, la re-présentation du divin est interprétée comme

¹⁴⁸ Ramey, Joshua Alan. *The Hermetic Deleuze: Philosophy and Spiritual Ordeal*. Durham, Duke University Press, 2012, p.36.

¹⁴⁹ Encore une fois, toute trace dogmatique est perçue comme simulacre, comme image de l'infini sans l'être réellement. Pourtant, si l'infini l'est réellement ne peut-il pas s'exprimer d'une infinité de manières, le dogmatisme devenant précisément l'une d'entre elle ? Imaginer un infini pur revient à l'oblitérer, le réduire au rien du tout, comme on le voit dans la spiritualité New Age. A l'inverse, le cadre dogmatique semble permettre à la complexité même de l'infini de se développer l'infini de ses subtilités et multiplicités oblitérées si elles ne sont plus réduites qu'au « rien du tout ». Par ailleurs, les figures angéliques re-présentent une autre distortion de l'infini ; sa diffamation.

manifestation directe de celui-ci : ici, les ailes, signes de transcendance, deviennent « la » transcendance, le Dieu ou le dogme à tuer. Dépourvue de ces ailes, cette figure devient immanente, humaine, puisqu'anti-dogmatique. Dans cette logique le signe du divin devient le divin : vouloir le supprimer implique une haine de la représentation paradoxale pour une conception immanente dans laquelle tout n'est que représentation, communication, médiation. Vouloir rendre immanent le signe du divin, en lui ôtant ses caractéristiques transcendantes, nie le principe même de l'immanence.

Les potentialités des figures angéliques résident cependant dans leur *différance* à la transcendance dont elles sont le signe, en ce qu'elles ne *sont pas* cette transcendance, une différence de laquelle émerge la négativité. Ce sont les ailes coupées de l'ange que rappellent les « *cigarette burns* ». C'est cette immanence forcée, cette réduction du signe à ne rien signifier d'autre par-delà lui-même, qui implique une *impossibilité* paradoxale, dont l'entité de ce film profitera pour imposer une autre transcendance, celle de sa négativité. Ainsi, l'immanence ici parcourt et affecte impossiblement la forme du film, comme traduisant ce traitement paradoxal de la représentation.

Plutôt qu'un film, *Cigarette Burns* est toujours-déjà un méta-film : dès la séquence d'ouverture, un panorama dévoile un insert sur un projecteur, accompagné du bruit de bandes qui défilent et d'une voix-off « *Film is magic, and in the right hands, a weapon* ». Contre qui ou quoi cette « arme » peut-elle être dirigée, le spectateur, la masse comme outil de propagande, l'aura, l'humain, Dieu, les hégémonies comme moyen artistique ou révolutionnaire, ou peut-être le film lui-même ? Ces interrogations déjà méta-filmiques anticipent la nature autoréflexive du film. Puis, la quête du film maudit, par un directeur de cinéma, le conduira à rencontrer le collectionneur, son beau-père le financier, le critique cinématographique, l'archiviste, le réalisateur fan(at)ique, tatoué d'une bande magnétique sur le dos, puis la femme du réalisateur mythique, lors d'une « entrevue » menée d'une manière presque « *documentaire* ». Ces mystérieuses rencontres à leur manière reflètent le film, et brouillent la distinction entre celui-ci et sa propre immanente critique.

Cette immanence est encore accentuée par l'ombre omniprésente projetée par le film mythique : « *La Fin absolue du Monde* ». C'est au sein du cabinet de curiosités filmique que le spectateur est introduit à ce film. A côté de l'affiche de *Nosferatu*¹⁵⁰ (1922), l'affiche de *La fin Absolue du Monde* évoque celle du mythique *Blow-up*¹⁵¹ (1971) d'Antonioni. Ce film français diffusé au festival de Sitges aurait acquis une obscure réputation, ayant causé de violentes émeutes et suscité des pulsions meurtrières chez l'audience avant qu'il ne disparaisse, et ne devienne légendaire. Sweetman

¹⁵⁰ Murnau, F. W. (dir.) *Nosferatu*. Film Arts Guild, 1922.

¹⁵¹ Antonioni, Michelangelo. (dir.) *Blow-up*. Simon and Schuster, 1971.

fait référence à deux films de body-horror extrêmement violents, *Nekromantik*¹⁵² (1987) et *In my Skin*¹⁵³ (2002), mais aussi à la critique Pauline Kael, subversive et au goût pour la violence, mais qui critiquait son instrumentalisation par la droite et les esthétiques fascistes, une interrogation critique qui devient le sujet du film. La réalité devient immanente à la fiction et interroge le spectateur quant à l'existence du film, rappelant des légendes similaires, comme celle de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896) des Frères Lumières¹⁵⁴.

A partir du motif du « *lost medium* », ce film mythique devient archéologique, son aura avant-gardiste affectant, par-delà les strates temporelles sous lesquelles il se trouve enfoui, l'évolution du protagoniste et des mystérieux individus qu'il rencontre, *impressionnés* par celui-ci. Le film maudit fictif, influence la narration, jusqu'à interroger la distinction entre la « réalité » diégétique, et cette fiction dans la fiction. L'un des employés de Sweetman explique le concept des « *cigarette burns* » : un trou dans un coin de la pellicule indiquant au projectionniste quand changer de bobine, permettant au spectateur attentif d'anticiper les scènes cruciales. Au cours du film, des trous évoquant ces « *cigarette burns* » se manifestent, et produisent les états hallucinatoires de Sweetman, dans lesquels il voit le spectre de sa femme morte d'une *overdose* le hanter. Le réalisateur fanique de *snuff movies* lui explique que chacun y voit des horreurs différentes, mais que tous ceux qui commencent à s'intéresser au film maudit, subissent ces manifestations visuelles traumatisantes et transformatrices, de plus en plus vulnérable à ses émanations maléfiques, réelles difformations : « *The closer you get to the film, the more you'll be changed, too.* » (35:30) Dès lors, ces manifestations imag(in)ées deviennent des parties intégrantes du film maudit qu'est *La fin absolue du monde*, de même que les émeutes et meurtres causés par les spectateurs, devenant une incarnation du médium post-moderne par excellence, signalant tant « la mort de l'auteur », que les théories de la réception, les productions faniques, par une portée méta-filmique. La persistance de l'idéal avant-gardiste purement moderne dans ce film nous invite à l'appréhender comme une critique des théories post-modernes que leur instanciation, et y voir plus qu'un simple jeu postmoderne. Cette nature transgressive du film maudit, invite à interroger la réalité fictive de *Cigarette Burns* ; dans quelle mesure il a impacté cette réalité, et comme l'annonce son titre, ce monde n'a-t-il pas déjà pris fin lors de sa première diffusion ces événements n'étant qu'un délai de sa propre finitude, ou alors n'assistons-nous pas à la « fin absolue différée de ce monde » ? Enfin, la traduction française du titre accentue encore cette ambiguïté : « *Cigarette Burns* » devient « *La Fin absolue du monde* ».

¹⁵² Buttgereit, Jorg. (dir.) *Nekromantik*. 1987.

¹⁵³ De Van, Marina. (dir.) *In My Skin*. Lazennec et associés, 2002.

¹⁵⁴ Lumière, Auguste et Louis. (dir.) *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. France, 1896.

Ici, comme la figure angélique, le film maudit est immanentisé, et la fin absolue du monde dont il était l'annonciateur, ce signe transcendant, absorbé, est réduit à une communication noyée dans la réalité. Cette transcendance est ici reterritorisée, condamnée à une constante répétition, une indifférence, alors même que sa visée transcendante semblait pourvoyeuse de déterritorialisation absolue. Cette immanence affirmationniste paradoxalement stérile, est sans futurité, puisqu'ancrée dans la répétition du même. Cette absence, cette inexistence d'un futur transcendant n'est donc pas celle escomptée d'une fin absolue, mais par sa constante répétition, l'interminable immanence d'une absence transcendantale. La complexité des manifestations du film maudit, par les « cigarette burns » excède cette immanence précisément en vertu de sa négativité transgressive, contaminatrice tant insaisissable que vertigineuse. Ici, les manifestations de *La fin absolue du monde*, si elles sont immanentes, demeurent négatives liées à l'obsession, la folie, le meurtre, l'aliénation ; les « cigarette burns » laissent entrevoir une non-pellicule apparaissant des fissures de *Cigarette burns*, et la perspective d'une transcendance négative à venir.

La paradoxale, cruelle et inhumaine négation, la mutilation de l'ange qui constitue le fim de « *La fin absolue du monde* », n'est réduite qu'à une simple représentation trompeuse. Néanmoins, cette négation iconoclaste tant de la transcendance que de l'immanence envers l'étrang(èr)e figure angélique, redéfinit sa nature négative, qui accapare cette contradiction et alimente sa propre transcendance négative – agissant par l'intermédiaire des personnages, (ou plutôt de leurs *absences*), cherchant à se réunir avec le film maudit, amenant une réelle « fin absolue du monde », en vient à la réécrire. Tant non-humaine, que négative, que pourvoyeuse d'un néant à venir toujours-déjà présent, immanente, cette figure devient l'incarnation d'une négativité complexe et radicale.

2.2 : Vision célestes et ardentes

La complexe relation de la négativité que nous avons définie comme oscillant entre non-humanité, négation et néant, aux notions d'immanence et de transcendance, n'est pas exprimée par une communication inter-élémentaire comme dans *Under The Skin*, mais ces interrogations sont condensées et « sublimées » dans l'élémentarité du feu dans *Cigarette Burns*. Le titre et la centralité du motif des « cigarette burns », émanant de la mystérieuse influence du film dans le film, « *La Fin Absolue du Monde* » et l'entité qui lui est associée évoquent cette centralité du feu. La disparition du film aurait été entraînée par un incendie lors de sa projection. La main brûlée du projectionniste

évoque la nature abrasive du film, sa chair consumée par le contact avec les bandes, évoquant la conception de l'Art de Yukio Mishima : "*Beauty is something that burns the hand when you touch it.*"¹⁵⁵

La représentation des « *cigarette burns* », ces perforations dans la pellicule reflètent l'ambiguïté entre transcendance et immanence. Similaires à la fissure dans l'image qu'évoque François Noudelmann, elles évoquent non seulement l'immanence du film maudit et de la figure angélique captive au sein de la réalité filmique, humaine, mais aussi sa négativité qui produit un phénomène magique et étrange, une intensité énergétique négative, une vitalité obscure, corroborant cette immanence. Les « *cigarette burns* » indiquent également une dimension transcendantale, astrale et céleste. Leur apparence évoque une éclipse, comme si l'ombre du film maudit se superposait et occultait la lumière de la réalité filmique. Presque lunaire, ce phénomène associé à des événements apocalyptiques, suggère une immanence obscure devenue transcendante s'opposant à la domination du Dieu-unique, tant éclairant la réalité qu'impossible à contempler directement, aveuglant et ineffable, mais rayonnant sur toute chose à la manière du soleil Platonicien, le Bien. Bataille dans son texte « Le Soleil Pourri », reprend cette conception platonicienne du soleil aveuglant, et lui oppose la figure rebelle d'une entité qui l'observerait malgré l'inévitabilité de sa propre destruction.¹⁵⁶

Dans cette destruction, l'« être anthropomorphe dépourvu de tête », consumé par sa confrontation immédiate avec le « soleil pourri », c'est une « folie », une obstination qui mène à la destruction de l'individu, et simultanément révèle une plus sombre lueur de cet astre. Dès lors, Cette entité astrale, obscure, angélique et non-humaine communique notre propre destruction, ainsi que celle de la transcendance.

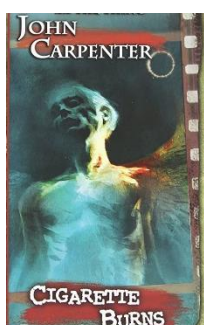
¹⁵⁵ Mishima, Yukio. *Forbidden Colors*. New York, Penguin Classics, 2008, p.93.

¹⁵⁶ Bataille, Georges. « Le Soleil pourri ». *Documents*, 1930, n°3, p. 173 : « Le soleil, humainement parlant (c'est-à-dire en tant qu'il se confond avec la notion de midi) est la conception la plus élevée. C'est aussi la chose la plus abstraite, puisqu'il est impossible de le regarder fixement à cette heure-là. Pour achever de décrire la notion de soleil dans l'esprit de celui qui doit l'émasculer nécessairement par suite de l'incapacité des yeux, il faut dire que ce soleil-là a poétiquement le sens de la sérénité mathématique et de l'élévation d'esprit. Par contre si, en dépit de tout, on le fixe assez obstinément, cela suppose une certaine folie et la notion change de sens parce que, dans la lumière, ce n'est plus la production qui apparaît, mais le déchet, c'est-à-dire la combustion, assez bien exprimée, psychologiquement, par l'horreur qui se dégage d'une lampe à arc en incandescence. [...] De même que le soleil précédent (celui qu'on ne regarde pas) est parfaitement beau, celui qu'on regarde peut être considéré comme horriblement laid. [...] On peut ajouter que le soleil a encore été exprimé mythologiquement par un homme s'égorgeant lui-même et enfin par un être anthropomorphe dépourvu de tête. Tout ceci aboutit à dire que le summum de l'élévation se confond pratiquement avec une chute soudaine, d'une violence inouïe. »

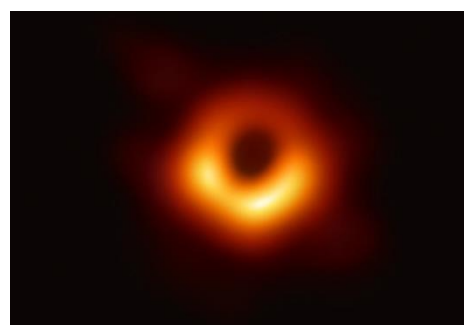
L'occultation éclipse des « *cigarette burns* » a néanmoins une profondeur : elle ne fait pas qu'ombrager partiellement le soleil, nous inviter à la contempler, et par effet de contraste nous rendre plus vulnérable à ses rayons, mais également projette une ombre corruptrice et magique, désastreuse, invitant à considérer un autre rapport au cosmos. De manière peut-être plus synchronistique, ce phénomène astral, négatif, entre immanence et transcendance partage une étonnante ressemblance au trou noir récemment photographiés par la NASA. Ce phénomène et la fascination dans la culture populaire qui l'accompagne évoque tant une destruction radicale, que la possibilité d'une communication avec d'autres réalités, d'autres existences qui demeurent inaccessibles, et dont le mystère refuse à être percé, invitant à la spéculation, et face auquel chacun adopte une attitude presque conspirationniste.



Cigarette Burns, John Carpenter, 2005 (21 :59) une « cigarette burn »



Affiche de *Cigarette Burns*, John Carpenter, 2005 : une éclipse angélique.



Trou noir photographié par la NASA en 2019

L'apocalyptique « *fin absolue du monde* », est rapprochée d'une perspective biblique où la seconde mort des damnés les précipite dans un « *étang de feu* ». (*Apocalypse* 20.14) L'ambiguïté évoquée par cet élément, tant purificateur que destructeur, anime également les entités célestes, et les théophanies. C'est par cet élément que Dieu se manifestera à Moïse dans l'étrange passage de l'ancien Testament du buisson ardent. Si nul ne peut voir Dieu et vivre, (*Exode*, 33.20) cette *impossible* manifestation par l'intermédiaire d'un buisson qui brûle sans se consumer, sera également lieu de la communication d'un nom *ineffable* de Dieu à Moïse, « *And God said unto Moses, I Am That I Am* » (*Exode*, 3.14)

Déjà associée à l'étrange, la théophanie, et à l'ineffable, cette impossible consommation caractérise également les entités angéliques de la Littérature Hekhalott, l'angélification d'Enoch devenu Métatron, en fait un « être de feu »¹⁵⁷, mais aussi les Seraphim : parfois peints d'un rouge vif,

¹⁵⁷ Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York, Schocken Books, 1995, p.67 extrait de 3 Enoch : "This Enoch, whose flesh was turned to flame, his veins to fire, his eye-lashes to flashes of lightning, his eye-balls to flaming torches, and whom God placed on a throne next to the throne of glory, received after this heavenly transformation the name Metatron."

¹⁵⁸ leur manifestation ardente dans les récits d'expériences mystiques, et leurs apparitions en rêves, sont remédiées, afin de ne pas irréversiblement embraser l'entendement de leur destinataire. Ces flammes visionnaires domptées par la multiplication des degrés de médiation, réaffirment l'impossibilité ou le danger d'une expérience immédiate du divin. La transverbération de Sainte Thérèse d'Avila évoque cette ardente expérience mystique.¹⁵⁹

Cette riche expérience mystique, présente l'idée d'une diversité des médiations angéliques, leur hiérarchie, et leur différence en termes d'intensité. Cette expérience particulièrement « pénétrante », immédiate, suggère l'ardente nature de la communication divine, non seulement spirituelle mais aussi corporelle.¹⁶⁰ Ce style très imagé a inspiré de nombreuses peintures, sculptures, gravures, comme s'il était impossible de contenir le feu divin au sein d'un seul médium. La remédiation de cette ardeur divine devient paradoxale, tant permettant une réception de l'ineffable et protégeant la san(i)té de son récepteur, que suggérant une transgression du médium, une communication d'un médium à l'autre de cette vision abrasive. Les « *cigarette burns* », traces de « *La fin absolue du monde* », causant et causées par les *absences* des personnages, saisis de pulsions destructrices, évoquent ce paradoxe de la médiation de l'ineffable feu divin, la médiation devenant tant un moyen d'attiser l'intensité, que de s'en protéger.

Le feu est donc tant symbole de destruction que de purification, partagé entre un feu céleste, mystique, ineffable, mais aussi démoniaque, symbole du Mal par excellence. Pour Bachelard, le feu est un élément social avant d'être naturel¹⁶¹, infiniment ambigu et contradictoire, il ne peut être approché ni par le rationalisme, ni naïvement, mais par la rêverie. Cet état « légèrement

¹⁵⁸ Fouquet, Jean. *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges*. 1452

¹⁵⁹ D'Avila, Thérèse. *Le livre de la vie*. XX,9. *Mes emphases* : Tandis que j'étais dans cet état, voici une vision dont le Seigneur daigna me favoriser à diverses reprises. J'apercevais près de moi, du côté gauche, un ange sous une forme corporelle. Il est extrêmement rare que je les voie ainsi. Quoique j'aie très souvent le bonheur de jouir de la présence des anges, je ne les vois que par une vision intellectuelle, semblable à celle dont j'ai parlé précédemment. Dans celle-ci, le Seigneur voulut que l'ange se montrât sous cette forme : il n'était point grand, mais petit et très beau ; à son visage *enflammé*, on reconnaissait un de ces esprits d'une très haute hiérarchie, qui semblent n'être que *flamme* et amour. Il était apparemment de ceux qu'on nomme chérubins ; car ils *ne me disent pas leurs noms*. Mais je vois bien que dans le ciel il y a une si grande différence de certains anges à d'autres, et de ceux-ci à d'autres, que je ne saurais le dire. Je voyais dans les mains de cet ange un long dard qui était d'or, et dont la pointe en fer avait à l'extrémité un peu de *feu*. De temps en temps il le plongeait, me semblait-il, au travers de mon cœur, et l'enfonçait jusqu'aux entrailles ; en le retirant, il paraissait me les emporter avec ce dard, et me laissait tout *embrasée* d'amour de Dieu. La douleur de cette blessure était si vive, qu'elle m'arrachait ces gémissements dont je parlais tout à l'heure : mais si excessive était la suavité que me causait cette extrême douleur, que je ne pouvais ni en désirer la *fin*, ni trouver de bonheur hors de Dieu. Ce n'est pas une souffrance corporelle, mais toute *spirituelle*, quoique le corps ne laisse pas d'y participer un peu, et même à un haut degré.

¹⁶⁰ Le corps exhumé neuf ans après sa mort de Thérèse d'Avila se révélera intact, et son cœur inexplicablement perforé.

¹⁶¹ Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1992, p.20.

hypnotique », ¹⁶² produit par la contemplation du feu suggère une affectivité du feu, immédiate et presque mystique, et à l'inverse de la lumière du rationalisme, suggère un embrasement, une destruction de ce-dernier. Cette approche poétique de Bachelard reste corrélacioniste et anthropocentrée, contemplant le feu paisible et réconfortant dans l'âtre de la cheminée. Mais on peut imaginer un brasier indomptable, niant toute humanité, un « appel du bûcher », dans lequel l'Humanité pourrait, « Disparaître, être engloutie, ne pas laisser de trace, [...] ivre de destruction. En une seconde, ce feu pourrait me dévorer comme un sarment ; comme un fétu de paille. » ¹⁶³. Ce feu ravageur nous incite à réexaminer l'ange déchu dans *Cigarette Burns*, plus démoniaque qu'angélique, en proie à une injustice divine et humaine ; sa rébellion n'est-elle pas légitime ?

2.3 : Devenir le feu qui nous consume ?

L'ambiguïté du feu se traduit par sa signification théologique, tant signe d'immanence que de transcendance ; il représente le feu de la création, symbole cosmogonique par excellence, l'étincelle divine descendante qui anime la réalité. Néanmoins, cette omniprésence de l'étincelle divine peut aussi suggérer son immanence. Le feu représente un parfait système, tant l'Être Absolu, que l'immanence du devenir. Il est caractéristique des récits d'ascension aux royaumes célestes et les récits de descente au sein de l'âme du mystique, découvrant un feu intérieur. Ce symbole de création, de purification, de destruction, évoque la complexe relation entre l'humain, le divin et l'angélique dans ce film. L'humain ici assimilé à l'immanence, dans une perspective d'inversion du divin, se rapproche du Mal, qui selon Terry Eagleton, *re-produit* une logique négativiste, tragique, comme la figure du Satan de Milton, un feu qui se nourrit de lui-même. ¹⁶⁴

Ce feu d'immanence à prétention transcendante ne semble jamais atteindre le divin, et ne fait que le compléter dans une lutte perdue d'avance, à la manière dont le poststructuralisme refuse le négatif. Le feu porté par l'entité angélique est plus complexe : comme l'immanentisme humain, il s'oppose au divin, et désire le non-être, mais plutôt que réaffirmer l'humain, il n'affirme qu'un mode d'existence infiniment plus complexe, ineffable et presque transcendant, calcinant l'humain vers le *non-humain*. Le feu, et la négativité de manière générale sont mieux compris en termes d'affectivité.

¹⁶² Ibid, p.12

¹⁶³ Hölderlin, cité dans : Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Gallimard, Paris. 1992 p.29

¹⁶⁴ Eagleton, Terry. *On evil*. New Haven, Yale University Press, 2010. Pp. 117-118: "If hell is said to be without end, it is because *its fires feed on themselves*, rather as malice and rancour do. Hellfire cannot be extinguished, any more than a fury that insists on refueling itself. A frenzy which is aimed not just against this or that, but against the very fact of existence, is bound to be without limit. The evil want God and his world to commit suicide, so that they themselves can reign sovereign in the void left behind. But as long as they yearn for non-being, there can be no such vacuum. For that yearning is itself a sign of being." *Mes emphases*.

Pour Graham Harman, philosophe du réalisme spéculatif et de l'« *Object-Oriented Ontology* », toute chose est emplie d'étrangeté, puisqu'une part d'elle reste toujours inaccessible, reculée. Les objets nous fascinent précisément car ils sont insaisissables, et qu'il nous arrive parfois d'être affectés par eux d'une manière inattendue. Il clarifie cette conception de l'affectivité :

To cite one of Harman's own favorite examples: when fire burns cotton, it only encounters a few of the properties of the cotton. In the course of the conflagration, "these objects do not fully touch one another, since both harbor additional secrets inaccessible to the other, as when the faint aroma of the cotton and the foreboding sparkle of the fire remain deaf to one another's songs." That is to say, the cotton has many qualities—like its texture, its aroma, and its color—that the fire never comes to "know." Harman therefore concludes that "one object never affects another directly, since the fire and the cotton both fail to exhaust one another's reality"; or again, "fire does not exhaust the reality of cotton by burning it".¹⁶⁵

Imaginer la négativité revient à imaginer un feu qui affecterait toutes les qualités de l'objet qu'elle consume. Dès lors, les deux objets deviennent purement identiques ? Cette obscure consommation alchimique est une excellente manière d'expliquer l'étrange, ou l'extase mystique. La négativité devient ce feu obscur, l'impossible et parfait inverse qui consume et transforme magiquement l'objet qu'elle affecte dans sa totalité et sa particularité : tant immanente que transcendante, une sorte d'anti-matière.

Cigarette Burns par cet étrange motif, un feu inversé pourtant matériel, transcendant et immanent mais négativement, affectant la matérialité du film, consumant fiction et réalité au sein d'une identique finitude, propose une négativité théophanique.¹⁶⁶ Voir le divin devient plus que contempler une absence ou un trou, mais l'instant de la destruction simultanée du regardé et

¹⁶⁵ Harman, Graham. cité dans Grusin, Richard A. *The Nonhuman Turn*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015. Pp.38-39

¹⁶⁶ Cette négativité théophanique offre une réponse à une conception matérialiste et réductrice du divin, qui nous permet d'imaginer la négativité. En effet, une critique matérialiste et souvent athée, tend à réduire le spirituel à la simple activation de zones de notre cerveau, de molécules qui produisent des états altérés de conscience. Cette « explication » du phénomène religieux s'applique aux rêves, aux maladies mentales, et jusqu'à la conscience même. Pourtant cette explication ne parvient pas à oblitérer l'étrangeté de ces phénomènes ; ce n'est pas leur traduction matérielle qui résout l'étrangeté du fait même de rêver par exemple, d'autant qu'il est difficile de déterminer si cette matérialité est cause ou conséquence de ces phénomènes. Ensuite, cette conception matérialiste et athée pourrait nous interroger quant à la négativité : étant donné, qu'elle concerne le transcendant et le spirituel, cette négativité n'est-elle pas simplement une autre définition du divin, un simple moyen de complexifier les mêmes interrogations et pointer du doigt la manière dont ce concept ne fait que « remplacer » Dieu, n'implique-t-elle pas dans notre cerveau la mise en œuvre des mêmes zones et molécules que toute autre spiritualité ? A l'inverse, à la manière des « *cigarette burns* » la négativité se traduirait par la destruction de ces zones du cerveau, comme si l'on faisait l'expérience d'un feu ravageur qui consumait ces zones et molécules, une sorte de contamination destructrice, qui les conduirait à s'auto-détruire et putréfier notre cerveau même.

regardant, comme une « *cigarette burn* » qui brûle éternellement d'un feu pourri, négatif, plus ravageur que le feu du mal ou celui de l'expérience mystique.

Ce n'est que par l'acceptation d'une forme de transcendance de la négativité, que celle-ci peut réellement prétendre à une immanence radicale, négative, un feu destructeur, frénétique, mais d'une autre nature, que celui que partagent l'humain et le divin, comme si la médiation, entre le médiant et le médié qui partagent une même réalité, disposait de son propre mode de réalité, radicalement étrange, négatif, plus ardente et ineffable encore que la divinité qu'elle communique.

Dans *Cigarette Burns*, l'ange soit déchu, soit émissaire du divin a un message pour l'humain, et l'on peut aisément spéculer que cette annonce ait rapport avec la fin de l'humanité. L'humain se rebelle soit dans une perspective artistique ou survivaliste, et du supplice de l'entité, Hans Bakovic réalise « *La fin absolue du monde* », dont l'horreur est la torture de cette entité et le fait de lui avoir ôté les ailes. L'ange et le film sont magiquement liés, « *Like soul to flesh* »(07:36) et ce film devient maudit non pas en vertu du virtuose de son réalisateur, mais d'une malédiction produite par l'ange, qui sème le chaos, par les « *cigarette burns* », qui déchirent, consomment la fabrique de la réalité, par *La Fin absolue du monde*, réécrite magiquement par l'ange. La réunion de l'ange et du film à la fin de *Cigarette Burns* suggère l'apocalypse à venir, non plus celle annoncée par le divin, mais celle que l'ange dans sa rébellion, a redéfinie, au cours d'une lutte d'auctorialité.

Dans *Under The Skin* comme dans *Cigarette Burns*, nous assistons à une complexe relation de l'entité angélique aux notions de transcendance et d'immanence, représentée par leur complexe élémentarité. Tous deux posent les limites d'une conception de l'immanence comme niant la transcendance, et à l'inverse pointent l'affirmationisme anthropocentré de cette pseudo-immanence rhizomique et fluide. La négativité de la figure angélique introduit une complexité supérieure, qui s'oppose à l'affirmationisme de l'immanent comme du transcendant. Pour Joshua Ramey, paraphrasant Deleuze :

For Deleuze, this is the peculiar immanence of modern philosophy, the problem of a thought that has lost all relation to transcendence—not because transcendence has evaporated, but because *transcendence has been completely absorbed into immanence*. The essential modern problem, for Deleuze, is not that there is no longer a God to believe in, but that the world has taken on the attributes of God and, *mutatis mutandis*, the world has become *uncanny*, vertiginous.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Ramey, Joshua Alan. *The Hermetic Deleuze: Philosophy and Spiritual Ordeal*. Duke University Press, 2012. p.20 *Mes emphases*.

Ce que la notion de négativité met en évidence, est le fait qu'il est impossible de « remplacer » le transcendant, ou nous risquons sa simple absorption au sein de l'immanence. Si « *le monde est devenu unheimlich* », n'est-ce pas précisément car le sujet persiste, car l'hégémonique est parvenu à s'approprier cette pseudo-immanence afin de réaffirmer la prédominance des notions anthropocentrée et subjectives, après la Mort de Dieu ? Martel critique cette vulnérabilité qui découle d'un passage à un système plus immanent et rhizomique.¹⁶⁸ Sa critique, par le motif de l'arbre promeut un retour à la transcendance, condamnant les excès de sa déterritorialisation. Notre approche rejoint ce réinvestissement de la verticalité, et de la transcendance, mais une verticalité négative : plutôt que celle de l'arbre, une verticalité tendue vers les cieux, tant divine qu'humaine, une subterranéité ésotérique, cryptique, inhospitalière et non-humaine. Dans sa chute, l'entité angélique implique une verticalité, une territorialisation, mais au sein des profondeurs abyssales des strates terrestres, comme l'évoque l'ancrage élémentaire presque planétaire de l'entité d'*Under The Skin*, et l'influence magnétique de l'objet maudit et de l'ange dans *Cigarette Burns*. Cette négativité angélique venue des mystères pythagoréens de la crypte, évoque une anti-transcendance, plus complexe, béante et obscure que l'immanence rhizomique, « en surface » proposée par Deleuze.¹⁶⁹

L'immanence affirmationniste qui caractérise notre contemporanéité, nous réintroduit dans un monde *unheimlich*, réaffirmant une conception freudienne du sujet. La négativité des figures angéliques quant à elle nous confronte à l'étrange(r), plutôt qu'à *l'inquiétante étrangeté*.¹⁷⁰ La négativité propose donc une synthèse de ces deux approches, la première est plus immanente, puisqu'elle implique une réalité partagée des deux phénomènes, tout en réaffirmant la transcendance du sujet – bien que celui-ci se voit limité par son propre inconscient. La seconde plus transcendante puisque synonyme d'un radical extérieur, mais par sa non-humanité, et son étrangeté, possède des caractéristiques qui la rapprochent de l'immanence pure de Deleuze. La négativité et sa conception de l'étrange, à l'inverse examine la manière dont cette extériorité négative nie le sujet, et celui-ci ne parvient à la saisir qu'à l'instant de sa propre négation ; si elle se situe au sein du sujet et du familier, ce n'est qu'en vertu de leur destruction, et donc ne peuvent être appréhendés par celui-ci, et si elle

¹⁶⁸ Ford, Phil et Martel, J.F. *Episode 115 : Transience & Immersion: On Brian Eno's 'Music for Airports'*. *Weird Studies*, du 02/02/2022. <https://www.weirdstudies.com/115>. Consulté le 26/04/2022. : “Now that we've had a good 20 years of rhizomatic flows, I find that remembering trees, if nothing else, provide some shade, some shelter from the blinding sun that perceives all vertical distinctions as neutral, and annulled before they even arise, that levels everything down. The most rhizomatic space you will ever find is the desert: it is a purely horizontal space where the landscape itself will change day to day according to wind patterns, and how the sand moves about. We need to remember the vertical. »

¹⁶⁹ Culp, Andrew, *Op cit*, p.18.: “From the crypt, Dark Deleuze launches a conspiracy. It is fueled by negativity, but not one of antimonies.”

¹⁷⁰ Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. Third edition, Repeater Books, London, 2016, p.10: “the weird and the eerie make the opposite move : they allow us to see the inside from the perspective of the outside.”

vient d'un extérieur radical, celui-ci n'est *rien*, jusqu'à ce que le sujet humain, dans sa destruction soit amené à en faire l'expérience.

Simultanément transcendante et immanente, extérieure et intérieure, la négativité offre un moyen de concilier la destruction des déterminations hégémoniques à une extériorité radicale. La négativité de l'immanence ne peut être conçue qu'à partir d'une transcendance négative et inversement. C'est cette étrangeté radicale, celle d'un néant suressentiel, d'une négation de l'humain et d'une existence non-humaine, que les anges de ces films manifestent par leur élémentarité, et que nous tentons d'appréhender par la notion de négativité. Les figures angéliques élémentaires, ni immanentes ni transcendantes, suppliciées, remédiant le divin et l'humain en les difformant, radicalement négatives et caractérisées par la quête d'une impossibilité, viennent à évoquer une autre figure paradoxalement messianique : celle de Prométhée.

3: Une négativité prométhéenne ou messianique ?

3.1 : Un Autre Prométhée ?

Le prométhéisme et le messianisme caractérisent deux appréhensions différentes de la notion de progrès, de changement, d'évolution, et le rôle que l'Humanité doit, peut ou ne peut pas jouer dans l'avènement de la futurité. Le prométhéisme, souvent associé au progrès technologique, implique une évolution anthropocentrée, immanente par une amélioration des conditions d'existence humaine par les ressources dont ils disposent. A l'inverse, le messianisme implique une attitude passive ou moindre de la part de l'humain dans le progrès socio-politique et par une approche transcendante, attend l'arrivée d'un messie qui résoudrait les complexes injustices qui caractérisent notre contemporanéité. Toutes deux profondément humanistes, et ancrées dans un idéal téléologique, ces figures l'une plus immanente, l'autre transcendante évoluent en fonction des progrès scientifiques ainsi que la complexification de nos sociétés, notre rapport au monde, et des injustices qui en découlent. Le messianisme reste largement associé à une forme de conservatisme dogmatique, alors que le prométhéisme implique l'héroïsme humain dans sa capacité infinie à faire sens à partir de rien. Notre contemporanéité, dans laquelle nous devenons progressivement conscients de la rapide expansion de nos propres technologies, informe notre prométhéisme, mais pour S.C Hickman, il est paradoxal de parler de prométhéisme alors que nos technologies largement dépassent l'humain :

Our original relation to technology and technics has reversed itself, and the very technologies that served to shape both ourselves and the earth around us are in our time taking on an autonomous relation to the detriment of the human itself. Technology no longer needs us, we are becoming expendable to this relation that has for thousands of years given humanity power over life and the external environment.¹⁷¹

Notre prométhéisme, face à des technologies qui progressivement nous transcendent, à l'instar de la singularité technologique, telle qu'elle est imaginée par l'accélérationisme, redevient messianique. Pire encore, nos technologies et leur devenir-transcendant semblent progressivement inhumaines et par une intensification des injustices déjà existantes, et ne promettre que des horreurs noyées dans les « eaux froides » d'un hyper-capitalisme. Pire encore ? Nos technologies acquièrent une existence indifférente à la nôtre, plus épiméthéennes que prométhéennes, elles aussi semblent nous oublier ; face au rêve transhumaniste d'une « humanité augmentée », nous voyons apparaître la menace d'une « humanité diminuée » où nos propres technologies nous abandonnent. "If technology and technics was in that origin a supplement that made us human, in our time the reverse could be said to be true: technology is unmaking the human and freeing itself of the supplement and prosthetic of the animal kingdom for its own inorganic future without us."¹⁷² Meillassoux par l'archè-fossile, fait voler en éclat le corrélationisme, nous confrontant à une existence passée non-remédiée par l'humain, les technologies signalent une similaire inhumanité à venir.¹⁷³ Face au devenir messianique du prométhéisme, nous tenterons de déterminer quelle attitude l'humanité adopte face à la négativité qu'incarnent les figures de ces films, en réinvestissant les origines toujours-déjà messianiques de Prométhée, en réinterprétant ce mythe par sa dimension technologique, non-humaine et a-gonique.

Le mythe de Prométhée évoque la répartition d'attributs au sein du monde animal par son frère, Epiméthée. L'humain oublié est dépourvu de caractéristiques qui lui permettraient de survivre ; pour pallier cette erreur, Prométhée dérobe le feu des Dieux et l'offre aux hommes qui bientôt apprennent arts, technique et politique, dominant progressivement le reste du monde animal. Zeus furieux, décide d'enchaîner Prométhée dans les montagnes du Caucase, où chaque jour un aigle lui dévore le foie dans un infini supplice. Ce feu divin symbolise la connaissance, la raison, la technique, qui caractérisent l'exceptionnalisme humaniste. A l'inverse, en examinant les figures des films de

¹⁷¹ Hickman, S.C. "The Myth of Homo Faber: Prometheus, Epimetheus, and the Predictive Mind". <https://socialecologies.wordpress.com/2018/11/17/the-myth-of-homo-faber-prometheus-epimetheus-and-the-predictive-mind/>. Consulté le 25/04/2022

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Anders, Günther. *Le temps de la fin*. Paris, L'Herne, 2007. p.10 : « On a toujours parlé de non-être mais c'est d'un non-être dans l'espace de l'être qu'il était question. Il y a toujours eu des êtres pour parler de ce non-être. C'est toujours d'un « non-être pour nous », d'un « non-être à l'usage de l'homme » qu'il était question. »

notre corpus comme prométhéennes, nous nous interrogerons sur l'intention de Prométhée lorsqu'il offrit le feu aux humains. Dans sa révolte envers Zeus, tentait-il réellement de produire une race divine, pire encore que celle qui l'a défait ; son acte rebelle n'avait-il pas une portée cosmogonique ? Dans *Under The Skin* comme *Cigarette Burns* les entités sont tant victimes du prométhéisme qu'elles en sont l'incarnation : comment résoudre cette ambiguïté ? En distinguant un prométhéisme inhumain qui caractérise notre contemporanéité, d'un prométhéisme messianique, voici une possible réinterprétation du mythe, qui nous permettra de mieux faire sens des films.

Conception traditionnelle du Prométhéisme et ses conséquences :

- Epiméthée répartit les attributs au vivant.
- Il s'aperçoit de son oubli : l'humain.
- Prométhée dérobe le feu des dieux, pouvoir de la connaissance et le confère aux hommes (arts, politique, raison, etc.), qui deviennent divins, exceptionnels.
- Zeus s'en aperçoit, et voit dans cette Humanité une menace, les hommes pouvant égaler les dieux.
- Zeus condamne Prométhée à un supplice éternel, dévoré par un aigle, un supplice qui maintient le *status quo* malgré sa transgression.
- Une critique de ce prométhéisme :
- Le Prométhéisme devient métaphorique, et signale une croyance dans le Progrès de l'Humanité, dont la prétention au divin n'est aucunement métaphore.
- Notre humanisme prométhéen semble redevenir messianique, non plus seulement en élevant l'humain, mais par le devenir-divin de la technique même, nous « oubliant » en retour. (Singularité technologique)
- Le devenir in-humain technologique délie Prométhée, supplicié et trahi, délié malgré nous : la répétition du mythe ne présage qu'une finitude apocalyptique, comme si Prométhée « revenant », nous déroberait notre feu divin. Non seulement notre humanité disparaîtrait, mais toute altérité, et modalité d'existence négative avec elle, Prométhée lui-même devenant reterritorialisé par la violence accéléracioniste du techno-capitalisme.

Ré-interprétation d'un prométhéisme messianique de la négativité

- Epiméthée répartit les attributs au vivant (perspective écocentrée, et immanence radicale de l'humain)
- L'humain devient « sous-humain » en vertu de son absence de qualités par Epiméthée, condamné à/par l'oubli, il est dépourvu de toute futurité.
- Prométhée dérobe l'essence du divin qu'il confère au sous-humain. Ce don n'est pas dans une perspective immanente, de diviniser l'animal sous-humain, mais de destruction du divin, (et de la réalité même). Le feu était supposé faire advenir une non-futurité, en vertu de la rencontre impossible du divin et de la plus basse existence, le sous-humain.
- Zeus s'en aperçoit, et ne craint pas la transcendance de l'humain, mais de lui-même être réduit à l'immanence, animalisé, voire détruit.
- Zeus s'en prévient de deux manières : Il convainc l'humain de son exceptionnalisme, et le « divinise ». Puis il déplace la menace prométhéenne sur lui-même. Un déplacement qui prend deux formes :
- D'abord Prométhée devient la technologie même qui par une réminiscence artificielle, nous fait oublier tant notre condition amnésique que son propre sacrifice, et nous voit le trahir encore et encore. Dans *Under The Skin*, l'entité prométhéenne est contrainte à noyer l'humain dans les eaux de l'oubli et être elle-même in-humaine – notre contemporanéité que nous examinons juste à gauche.
- Ensuite un Déplacement de la menace du non-humain sur le corps divin de prométhée par l'aigle qui le dévore : son éternel supplice, devient une *agonie*, la cosmogonie négative que Prométhée imaginait, infligée comme une torture, lui seul faisant l'expérience constante et impossible du moment précis de sa destruction.
- Les liens de Prométhée se défont, la première perspective d'un retour prométhéen ne paraît guère réjouissante, tandis que son insoutenable supplice est étrange, et momentanément peut nous affecter de son impossibilité.

Les deux films de notre corpus critiquent d'abord le prométhéisme contemporain en révélant ces aspects plus sombres. Dans *Cigarette Burns*, le feu prométhéen et technologique définit le cinéma ; l'entité est presque « transangélique », déformée par la technologie humaine et associée au film maudit. Le prométhéisme aveugle, presque sataniste conduit les humains à la torturer et les mener à leur propre perte dans une perspective accélérationniste, et pseudo avant-gardiste. Ici, dans une perspective presque Benjaminienne¹⁷⁴ ou Platonicienne, le feu prométhéen devient celui de la représentation qui consume toute aura et projette de trompeuses ombres au point d'amener « *la fin absolue du monde* ». Ce premier niveau de lecture permet de faire sens de la critique du prométhéisme contemporain et l'inhumaine accélération, mais est minée par des contradictions : Quel sens donner à cette figure angélique qui semble victime de ces évolutions, puis se rebelle. Si elle est prométhéenne ne devrait-elle pas alors être vénérée ? Cette tension ne peut être résolue que par dédoublement de la figure prométhéenne, opposant un prométhéisme classique, à un prométhéisme messianique.¹⁷⁵

Dans *Under The Skin*, l'origine technologique de l'entité est suggérée, une technologie de pure et obscure abstraction, usurpant une apparence humaine, évoquant l'ambiguïté quant à l'emprise de la technologie sur l'organisme humain. L'entité nomade, venue d'un ailleurs vide et froid, est tant cosmique que technologique, et émerge de ce néant par les véhicules abstraits que représentent ces formes géométriques ; entre vaisseaux spatiaux navigant un sombre et profond espace, une entité pré-fabriquée, assemblée de manière techno-chirurgicale, et entité purement filmique, synthétisée par l'assemblage des lentilles d'une caméra, cette entité médiatrice est avant tout véhiculée. Ce méta-film entre horreur et science-fiction, devient également un étrange *road movie*, dont la technologie paradoxale évoque le même dédoublement prométhéen.

Parcourant les routes d'Ecosse dans son van immaculé et inquiétant, cette prédatrice renverse d'abord la figure de l'abducteur masculin aux pulsions meurtrières et psycho-sexuelles. De même, les autres entités masculines qui l'escortent n'ont pour seule caractéristique que leur moto. Un lien synecdotique lie ces entités à leur véhicule, une similarité technologique les amenant à s'y « identifier », phagocytées par leurs propres technologies. Si elles sont d'abord nôtres, le style de Glazer les étrangise, les aliène.

Les véhicules deviennent étrangers et surréalistes ; pour l'entité féminine, l'usage de caméra cachées au sein du véhicule, et la multiplicité des points de vue offerte, transforme ce véhicule en un

¹⁷⁴ Benjamin, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. 2e éd, Éd. Paris, Allia, 2012.

¹⁷⁵ *Cigarette Burns* ne fait pas qu'opposer un underground pseudo avant-gardiste à Hollywood, qui en viennent à se ressembler, mais tente d'identifier une troisième voie par un autre prométhéisme. L'ange devient le palimpseste de ces différentes conceptions de la figure prométhéenne, complexifiant notre analyse.

étrange panoptique, ouvert tant sur l'intérieur que l'extérieur, tentant de capturer les futures victimes, autant que l'entité semble prise au piège de plusieurs véhicules technologiques : le van, le film, son corps, une apparence artificielle particulièrement en phase avec ces froids et métalliques véhicules d'horreur et d'étrangeté. Contrairement aux motards, l'entité suggère une autre relation à la technologie, son aliénation, et un désir de s'y soustraire. Les motards sont informés par leur technologie : dans leur mission de contrôle, d'encadrement et surveillance de l'entité, leur véhicule reflète leur nécessaire vitesse et plasticité. Ici encore, cela affecte la technologie de la caméra, qui perce et déforme presque le paysage par sa vitesse et ses mouvements déliés.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (01:29.36-01:29.58)
Information/déformation technologique

Cette synecdoque suggère presque que les technologies sont habitées par un homoncule, devenues conscientes par un dualisme cyborg : Nos appareils et dispositifs techno-capitalistes lui permettent de s'insérer dans une structure socio-libidinale de flux et d'échanges déterritorialisés. Les entités extra-terrestres sont donc surhumaines, in-humaines plutôt qu'autres, maîtrisant mieux encore les technologies qui nous définissent. La technologie acquiert alors une dimension cosmique, et nous sommes aliénés, non pas de notre humanité, puisque l'humain est façonné par la technologie, mais d'une négativité enfouie, qui ne réside peut-être pas tant dans le passé que notre avenir.

Une sorte d'unité cosmique et technologique parcourt alors le monde céleste. Dieu dans les traditions Hekhalot et Merkabah est « véhiculé », assis sur le trône suprême du divin chariot, accompagné de séraphins et chérubins, porté par les « *Ophanim* » décrits dans *le Livre d'Hénoch* et les *Visions d'Ezékiel* comme des roues aux multiples yeux.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00 :11.40)

Ophanim, ou chariot divin, représenté par Jacob Böhme.
Couverture de l'ouvrage *Aurora*.

Le mythe du feu de Prométhée ici retrouve son origine mythique, mais dans une perspective plus tragique. Le feu comme technologie, dérobée aux dieux constitue la base de l'horizon indépassable du techno-capitalisme, devenu divin. C'est dans ce prométhéisme obscur, exemplifié par *Frankenstein's Monster* de Mary Shelley, que l'on retrouve une identité entre le feu de Prométhée, la technologie, et la magie. Contrairement à Azazel, le *Nephilim* qui enseigne aux hommes d'impures connaissances qui condamneront la civilisation humaine aux yeux de Dieu dans le *Livre d'Hénoch*, Prométhée dérobe l'essence de la divinité, la technologie qu'il confère aux hommes, alors encore animaux, non-humains. Cette figure messianique, rebelle qui comme certaines interprétations de Satan l'infèrent, prise de peine pour l'Humanité, devient responsable de notre damnation, non pas en nous opposant au divin cruel comme il pensait le faire, mais car Dieu intervient et nous divinise.

Contrairement à l'étincelle divine qui transcende l'aliénante matérialité du démiurge dans le gnosticisme séthien, le feu du prométhéisme classique est celui qui forme, transforme, et informe la matière, et nous permet de devenir-divin. Dès lors, comment faire sens de la colère de Zeus face à cette messianique figure de l'exceptionnalisme humaniste ? Plutôt que la menace d'une transcendance humaine, ce mythe peut donner lieu à une interprétation plus cohérente : l'acte transgressif de Prométhée porte la menace d'une destruction du transcendant en conférant à l'humain immanent et négatif car oublié, une divinité qui lui est antithétique.

En effet, l'humain au début de ce mythe est d'abord une figure immanente, parfaitement éco-centrée, supposée en harmonie avec le reste du monde animal. Cet animal délaissé et oublié par Epiméthée n'en devient alors pas même une figure immanente, mais sous-humaine : l'accidentelle oubliée du cosmos, une erreur humaine, un manque. La remédiation prométhéenne devient le paroxysme de l'action angélique, une transgression presque démiurgique à l'origine de l'exceptionnalisme humain, dans sa conception classique. Pourtant, en offrant cette essence divine à

une figure négative, moins-que-rien, plus que non-humaine, sous-humaine, Prométhée dévalorise le divin plutôt qu'il élève l'humain. Par le même feu que nous avons examiné jusqu'alors, Prométhée porte en lui l'immanence plus que la transcendance, mais son acte relève tant d'une anti-transcendance qu'une anti-immanence, presque annihilantiste. Le feu divin qu'il offre aux hommes signifie plus que la fin de l'exceptionnalisme divin, sa destruction absolue. Zeus maintient sa domination en séduisant l'humain, lui faisant croire à son propre exceptionnalisme alors que celui-ci n'est pas seulement accidentel, mais le fruit d'une transgression angélique. Quelles sont les implications du supplice de Prométhée et comment celles-ci se traduisent-elles dans les films ?

3.2 : Le Supplice angélique : In-humain martyr et torture non-humaine

L'animalité de la figure angélique d'*Under the Skin*, presque insectoïde, plus empathique pour des mouches et fourmis que les humains, et dont la veste en fourrure dissimule un t-shirt couleur chair, est prédatrice et progressivement prédatée. Cette immanence non seulement élémentaire, mais aussi du vivant, suggère que la figure prométhéenne refoulée revient hanter le sous-animal qu'est l'humain, devenu aussi cruel que le dieu qui l'a punie. Dans *Cigarette Burns*, la captivité de l'ange dont les ailes furent ôtées implique également une animalité. Il est toisé avec mépris et dégoût par les deux autres protagonistes alors que sans ses ailes, rien ne le différencie plus de ses geôliers. Au contraire, le barbarisme de cet acte évoque une cruauté prédatrice, où l'affirmation de l'exceptionnalisme humain ne fait qu'accroître une inhumanité.

Dans cette anarchie animiste, ou animalité, divinité, humanité, et angélisme deviennent proies et prédatrices des autres, c'est le supplice de Prométhée qui permet le rétablissement d'un semblant d'équilibre cosmique : dévoré constamment par une créature animale dont son propre frère a conféré les attributs, il devient le symbole du déplacement de la menace du non-humain envers le divin, sur le corps du rebelle, dont la souffrance devient infinie. Cette figure de martyr angélique, empathique pour l'Humanité, qui maintenant l'équilibre cosmique est devenu le motif central de la civilisation occidentale et le paroxysme du messianisme. Que la divinité qui l'envoie soit bonne ou mauvaise, la position intermédiaire du martyr signale un complexe tissu de relations, entre animal, humain, divin, angélique, sublimées dans sa souffrance.

Ce motif caractérise les deux films. Dans *Under The Skin*, le supplice de l'entité est évoqué par sa position captive entre les humains et les motards qui la traquent, dont l'organisation suggère de plus obscurs desseins, peut-être émissaires d'une entité qui leur est hiérarchiquement supérieure, une reine par exemple. Le supplice angélique dans ce film est d'abord celui que l'entité inflige aux

humains qu'elle dévore, et progressivement à mesure que son intériorité est affectée par cette souffrance humaine, devient suppliciée, jusqu'à s'abandonner à la position de martyr, dans une cruelle agonie. Cette évolution du personnage d'abord étranger, indifférent, progressivement acquérant une sensibilité et une connaissance de l'humain est souvent interprété comme le devenir-humain de la figure, découvrant l'empathie, l'affection. Cependant, La figure dans son indifférence, son individualisme, son hyper-rationnalisme froid et détaché, est la meilleure représentation de l'inhumanité intensifiée par l'hyper-capitalisme contemporain que nous évoquons avec S.C Hickman.

L'entité est d'abord une figure ouvrière, non seulement en termes humains, contrainte à un étrange travail du « sexe », mais aussi en termes non-humains, à la manière d'une abeille ou d'une fourmi. La musique originale du film *Meat to Maths*, produite par Mica Levi évoque les bourdonnements d'une ruche, et l'organisation calculée, instinctive et machinique, dépourvue d'intériorité des autres entités suggère non seulement la vision anthropocentrée du non-humain, qui réduit celui-ci au néant froid et lisse, un rien du tout, une négation affirmationiste, mais paradoxalement aussi la condition aliénée de l'humain dans notre société hyper-capitaliste. L'entité de couleur noire, aux énormes yeux, au visage allongé, évoque la fourmi à laquelle elle paraît empathique au début du film. Plus encore que la scène d'introduction de *2001 : A space Odyssey* (1968)¹⁷⁶, la séquence d'ouverture est bien plus similaire à celle du film à faible budget de science-fiction *Phase IV* (1974)¹⁷⁷ dans lequel les fourmis menacent l'Humanité de leur intelligence et capacité adaptative, anticipant les stratégies humaines de résistance et les devançant. Deleuze compare le fonctionnement du capitalisme à un rhizome par l'exemple de la fourmilière.¹⁷⁸

La fourmilière forme un rhizome animal, ici devenu monstrueux, et « cosmofasciste » plus que « microfasciste », où l'immanence pure et radicale du rhizome est toujours-déjà re-territorialisée. L'hyper-capitalisme, pseudo-immanent, « *fourmille* » et pour Bernard Stiegler, ce « retour » à une

¹⁷⁶ Kubrick, Stanley, and Arthur C. Clarke. *2001: A Space Odyssey*. United States: Metro-Goldwyn-Mayer Corp, 1968.

¹⁷⁷ Bass, Saul. (dir.) *Phase IV*. UK, USA, Paramount, 1974.

¹⁷⁸ Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Editions de Minuit, 1980. p.16. : « Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes. On n'en finit pas avec les fourmis, parce qu'elles forment un rhizome animal dont la plus grande partie peut être détruite sans qu'il cesse de se reconstituer. Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles s'il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome. Ces lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres. C'est pourquoi on ne peut jamais se donner un dualisme ou une dichotomie, même sous la forme rudimentaire du bon et du mauvais. On fait une rupture, on trace une ligne de fuite, mais on risque toujours de retrouver sur elle des organisations qui restratifient l'ensemble, des formations qui redonnent le pouvoir à un signifiant, des attributions qui reconstituent un sujet - tout ce qu'on veut, depuis les résurgences oedipiennes jusqu'aux concrétions fascistes. Les groupes et les individus contiennent des microfascismes qui ne demandent qu'à cristalliser. »

animalité machinique, instinctive, est lié à l'inhumaine accélération technologique, qui nous fait perdre toute mémoire, remédiée par la technologie, devenus des entités de pure information presque instinctives.¹⁷⁹

Le devenir-inhumain de nos sociétés techno-capitalistes pour Stiegler s'accompagne d'une animalisation, où l'immanence radicale devient le lieu d'une société de l'information qui nous déforme, la terre une gigantesque messagerie, l'angélisme de Michel Serres devenant presque de mauvais goût. Cette évolution laisse également transparaître un retour à notre condition épiméthéenne de créature *oubliée* et *amnésique*. Le supplice de l'entité prométhéenne ici devient une répétition constante du premier acte qui l'a et nous a condamnés. La technologie ne remédie plus à notre condition amnésique, mais produit notre oubli, autant qu'elle nous oublie.

Pour Socrate dans Phédon de Platon, "*whoever goes uninitiated and unsanctified to the other world will lie in the mire, but he who arrives there initiated and purified will dwell with the gods.*"¹⁸⁰ Platon fait ici référence à la tradition Orphique, dont les rites initiatiques secrets préparaient l'initié à la mort, pouvant faire les bons choix dans l'Hadès à la fin de sa vie, afin que la suivante soit meilleure. Ces eaux obscures, miasmatiques et boueuses, que Socrate mentionnent sont celles de l'oubli, du fleuve de Léthé, que boiront les non-initiés, alors que les initiés boiront celles de Mnémosyne et pourront ainsi éviter le processus de transmigration de leur âme vers un autre corps et devenir immatérielles. L'entité prométhéenne d'*Under The Skin*, devenue guide technologique et in-humain dans l'autre monde, l'un des rôles classiques attribué aux anges, est ici condamnée à inlassablement répéter l'erreur de son frère en noyant l'humain dans l'oubli, les eaux noires et froides des scènes d'ensevelissement.

¹⁷⁹ Stiegler, Bernard. *De la misère symbolique*. Paris, Flammarion, 2012, pp.154-155. *Mes emphases*.

« De fait, les connexions individuelles ne cessant de se multiplier, un individu connecté aux réseaux mondiaux [...], émet et reçoit des messages du ou vers le réseau de serveurs où s'enregistre la mémoire du comportement collectif, tout comme la *fourmi* qui secrète ses phéromones inscrit son comportement sur le territoire de la *fourmilière* tout en *décodant* et sommant sous forme de gradient, le comportement des autres fourmis. Et, dans la mesure où le système cardino-calendaire intégré conduit les individus à vivre de plus en plus en temps réel et dans le présent, à se désindividualiser en perdant leurs *mémoires* – aussi bien celle du je que celle du nous auquel il appartient –, tout se passe comme si ces agents 'cognitifs' que nous sommes encore tendaient à devenir des agents '*réactifs*', c'est à dire purement adaptatifs – et non plus inventifs, singuliers, capables d'adopter des comportements exceptionnels et en ce sens imprévisibles ou 'improbables', c'est à dire radicalement diachroniques, brefs : actifs. »

¹⁸⁰ Plato, *Phaedo*, 69c (trans. Fowler) C4th B.C.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00:35.12)

Contrairement à un oubli Nietzscheen presque similaire à la négativité, et offrant de riches potentialités, un oubli presque de notre humanité, et nous ramenant vers l'immanence radicale, mais qui comme Nietzsche le précise est surtout nécessaire à « l'ordre psychique ».¹⁸¹ Ici l'oubli auquel nous sommes condamnés est surtout celui d'une absence de futurité, et devient un asservissement : en nous oubliant, Épiméthée condamne le sous-humain à n'avoir aucun futur, et c'est le don prométhéen qui était supposé re-médier à cette condamnation, un feu supposé nous offrir une futurité négative, par la destruction de toute divinité. A l'inverse, capté et instrumentalisé par le divin, et devenu technologie, ce feu nous offre les moyens de *survivre*, et par la médiation du langage, de la technique, nous souvenir, qui à son paroxysme nous oublie : cette malédiction prométhéenne que nous avons prise pour re-médiation à notre condition amnésique, nous fait oublier et nous oublie en retour. Ce feu divin nous a aliénés, instrumentalisés plutôt qu'il a suscité la rêverie de Bachelard.

L'entité dans *Under The Skin* dans la première moitié du film, met en oeuvre le paroxysme de l'in-humain ; l'humain accéléré. Dès lors plutôt qu'un devenir-humain, son évolution au cours du film suggère un devenir non-humain, l'identification d'un mode d'existence qui soit radicalement opposé au nôtre et au sien, culminant dans le sacrifice désabusé, d'une entité non-seulement in-différente, mais antagoniste à notre condition, qui finit par nous ressembler. Ce sacrifice signale peut-être une reterritorialisation paradoxale mais totale de l'entité, suggérant que sa non-identité ne pouvant être appropriée, seule sa précipitation dans une mort certaine par le biais d'un narratif de martyr permet de faire sens de cette ex-communication. Néanmoins, cette interprétation performative refuse toute extériorité à cette figure, et se fait coupable de l'accusation qu'elle porte à l'horizon indépassable de l'hégémonie néo-libérale. Cette position refuse de reconnaître le sacrifice et la tragédie de celui-ci.

¹⁸¹ Nietzsche, Friedrich. *La Généalogie de la morale*. Paris, Flammarion, 2011, pp 147-148.

L'in-humanité de la figure est aussi mise en évidence par l'inévitabilité de son intégration au sein d'une narrativité classique, celle de la tragédie aristotélicienne. Elle se définit par la partition narrative entre Hubris, Némésis, Catharsis. Face à l'hubris de l'humain, l'entité incarne une némésis divine et punitive. L'opposé est également vrai : l'hubris de l'entité qui condamne l'humain et l'engloutit finira consumée par ce-dernier. L'absence de catharsis réelle, et la possible inversion de l'hubris de l'humain et la némésis de l'entité, suggère une opposition cyclique et répétitive, in-humaine, évoquant une captivité déterministe, cosmique et astrale, comme celle qui caractérise la philosophie stoïcienne dans laquelle le cosmos s'exprime par un florilège de signes, qu'il devient possible de déchiffrer par lecture ésotérique, sans que l'on puisse pourtant l'affecter en retour. Cette circularité constante, implique le *fatum* tragique inévitable, d'un système hyper-capitaliste désastreux, devenu cosmique. Cette interprétation oblitère toute potentialité, et comme l'interprétation du narratif imposé de martyr, il devient impossible d'échapper à cet ordre cosmique et divin. La résistance est élevée à une portée cosmique et stellaire, impliquant la destruction et redéfinition non seulement de la réalité mais de l'Univers. Pourtant cette a-gonie reste étrange

Morton évoque l'étymologie de « weird », du norse *urth*, signifiant destin. Pourtant, c'est précisément une rupture causale que l'étrange signale,¹⁸² comme si l'apparence de la chose ou du phénomène étrange ne coïncidait pas avec la causalité qui la déterminait. La rupture de l'étrange est esthétique, mais c'est une rupture qui défait précisément le déterminisme dans lequel elle se produit. L'étrangeté de ce film ne peut être résolue par le système narratif aristotélicien et l'interprétation d'une cyclicité inéchappable s'auto-détruit ; l'entité ne résiste pas au bûcheron quand son apparence menaçante suggère pourtant une monstrueuse nature, elle s'abandonne à cette fatalité, la choisit, plutôt qu'agir et survivre. Ne choisissant pas, elle redéfinit son propre *fatum*. Le spectateur au long du film s'étant habitué à l'apparence de l'entité, est frappé d'horreur non pas devant son apparence, mais devant le reflet littéral de l'erreur interprétative qu'il a délibérément commise. *Under The Skin* ne propose pas une vision tout autre, mais plutôt évoque l'échec d'abandonner notre lecture anthropocentrée, en sachant pertinemment que l'entité n'est pas humaine, mais aussi que de manière incontrôlable nous faisons tant l'expérience de l'autre, que de l'abandon de notre perspective, par sa destruction, par l'étrange, une expérience qu'il serait ridicule de vouloir provoquer délibérément. Cette entité non-humaine n'a « rien à voir » avec notre trop humain cycle aristotélicien – comme l'intrigue du film. Dès lors, n'est-ce pas l'acte d'interprétation, d'imposition d'une signification

¹⁸² Morton, Timothy. *Dark ecology: for a logic of future coexistence*. New York, Columbia University Press, 2016, p.6 : "In the term weird there flickers a dark pathway between causality and the aesthetic dimension, between doing and appearing. [...] Now the thing about seeming is that seeming is never quite as it seems. Dark Ecology is going to argue that appearance is always strange."

humaine à cette entité par son apparence familière qui a conduit les événements du film à prendre cette tournure tragique ? N'est-ce pas le spectateur qui en interprétant l'entité comme humaine par son apparence, sa ressemblance l'a condamnée ? Alors, ici l'étrange révèle une rupture de la conception stoïcienne que nous évoquions plus haut. Par l'interprétation des signes, le destin de l'entité a été influencé, et c'est nous qui l'avons contrainte à cette fin, et pourtant c'est par cette contrainte, ce non-choix en se conformant à son apparence qu'elle rompt l'économie du destin, puisque c'est l'interprétation qui l'a influencé. Un instant, le spectateur ressemble à cette entité plutôt qu'elle nous ressemble, parcouru d'un soupçon de négativité produite par cette rupture momentanée de l'ordre cosmique qui irrésistible, fragmente toute interprétation si rigide et totalisante soit-elle.

Outre cette étrange fatalité, par l'interchangeable opposition d'hubris et de némesis inhumaines, l'étrangeté du supplice de l'entité, se caractérise par l'absence de toute catharsis interrogeant son « *utilité* ». C'est précisément l'inutilité de ce sacrifice qui nous saisit. Pour Bataille, c'est le refus et la destruction du « projet », qui rend un acte transgressif, sacré et absolu.¹⁸³

Contrairement à la figure du Christ, dont la souffrance avait pour utilité la rédemption de l'Humanité et le situait toujours-déjà dans une position bienveillante, le sacrifice de l'entité non-humaine n'a aucune utilité et vient d'une position non-seulement indifférente à la nôtre, mais antagoniste. Et si son supplice reflète la perversité et la nature pervasive de la malveillance de l'humain par le bûcheron, cette acception du rôle de martyr n'en devient que plus intense, étrange, inutile, et en aucun cas ne suggère la rédemption de l'humain, mais plutôt la définitive condamnation de celui-ci. Face à ce supplice, une intense négativité semble un court instant saisir l'humain, et dans la reconnaissance de ce martyr, devenir non-humain, s'identifier au néant et être affecté par celui-ci.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (01 :39.37) Re-connaissance et identification au martyr non-humain et acéphale

¹⁸³ Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris, Gallimard, 2008.p.26: « Néanmoins l'expérience intérieure est projet, quoi qu'on veuille. Elle l'est, l'homme l'étant en entier par le langage qui par essence, exception faite de sa perversion poétique, est projet. Mais le projet n'est plus dans ce cas celui, positif, du salut, mais celui, négatif, d'abolir le pouvoir des mots, donc du projet. »

Ce supplice angélique révèle tant notre in-humanité que notre non-humanité à venir. Contrairement à la croyance messianique de la possible rédemption de l'Humanité exemplifiée par la crucifixion du Christ, ici nous sommes confrontés à une croyance *impossible*, une spéculation négative où la rédemption du non-humain s'imisce au sein de l'humain par l'étrangeté, l'horreur, l'intensité négative que représente ce supplice angélique difforme, qui irréductiblement ouvre une entaille dans la fabrique du réel, à la manière de l'ange torturé de *Cigarette Burns*.

3.3 : A-gonie difforme : l'étrangeté prométhéenne

Dans *Cigarette Burns*, le supplice angélique occupe une place plus centrale encore. Une ambiguïté demeure quant à l'utilité de ce supplice capté par Hans Bakovic, le réalisateur de « *La Fin Absolue du Monde* » : une rébellion envers Dieu, une prise d'otage face à l'annonciation d'une apocalypse, un crime d'un sadisme extrême, ou un avant-gardisme extrémiste de mauvais goût ? Quelle que fût l'intention du réalisateur, le film maudit re-médie l'apocalypse de manière mystérieuse, affectant in-directement les personnes en contact avec le film. Si pour le réalisateur fan(at)ique meurtrier « *Something happens when you point the camera at something terrible, the resulting film takes on a power of its own* »(33:57), ici le supplice angélique devient le paroxysme de la transgression ; plus encore que la rébellion envers un Dieu injuste, la torture de l'innocence pure incarne le paroxysme d'une inhumanité mauvaise, d'un avant-gardisme décadent, spectacularisé, où la redécouverte d'une transgression face à l'industrie Hollywoodienne, ne se fait plus qu'au prix d'une inhumanité qui devient le paroxysme du *status quo*, « *What if you got hold of an angel? A Divine Being with the blood of God flowing through its veins? And what if you sacrificed it ... on camera ?* » (35:01)

Le supplice qui caractérise « *la fin absolue du monde* » est littéralement la *déformation d'une information*. L'ange supplicié, figure médiatrice est littéralement mutilée, déformée de sorte à devenir humaine. Re-médié par la caméra, ce supplice devient également *l'information d'une déformation*, et c'est ce cercle vicieux que semble identifier le réalisateur psychotique. Cette infinie oscillation entre information-déformation, en restant sous le joug de l'humain devenu créateur, acquiert certes « un pouvoir », mais il reste ancré dans une logique élitiste, anthropocentrée, signifiée par la figure de génie créateur qu'est devenue Hans Bakovic dans ce cercle de connaisseurs, de la même manière que la théurgie asservit les anges au bénéfice de l'humain, instrumentalisés par leur prétention à devenir-divin. Pourtant de cette rencontre et influence mutuelle de l'information et de la déformation, le non-humain, devient une hantise indomptable, et difforme la réalité par la manifestation de l'ange. Par exemple le film déforme avant que l'information n'ait pu avoir lieu (Kirby Sweetman perd la raison avant d'avoir vu le film). De la fissure créée par le film maudit c'est la volonté furieuse de l'entité qui

se manifeste, le pouvoir ne vient pas de *La fin absolue du monde*, mais de sa réécriture par l'entité angélique à partir de la brèche que son supplice a créée.

Plus qu'un cercle vicieux, de l'information et de la déformation, le supplice angélique déchire la fabrique de la réalité. Si le réalisateur psychotique nous dit « *Bakovic was an excellent editor, he understood the value of a cut.* » Il n'aurait pu prévoir l'entaille que produit l'entité dans la réalité, amenant effectivement « *la fin absolue du monde* » par-delà la représentation, depuis la difformité des « *cigarette burns* ».

Comme l'évoquent Martel et Phil Ford, le motif de l'ange captif a une aura particulièrement dérangeante, qui caractérise de nombreuses œuvres de fictions de l'étrange, évoquant tant notre relation au non-humain que notre instrumentalisation sans limites, mais aussi une menace potentielle, une impossibilité, l'impression d'être témoin d'une chose qui ne devrait pas être. Cette figure devient « *A completely broken and wretched creature, and it's an angel...* ».¹⁸⁴ Le fait de sa captivité même, comme le suggère ensuite Martel exprime son supplice, le devenir-créature de l'entité, l'animalité de l'entité angélique, entre pitié et danger, contribue à cette étrangeté. Non pas que la condition animale soit signe d'une transgression, d'une dévalorisation de l'angélique – puisqu'au contraire une intime connexion non-humaine entre ces deux modalités d'existence les rapproche, comme nous l'avons suggéré au cours de ce travail – mais plutôt qu'ici, ce passage est contraint, forcé, et douloureux, comme le signe d'une inadéquation presque métaphysique, une abomination.

S'il semble y avoir une certaine poésie malsaine à voir une créature divine souffrir, en la contraignant à une condition animale, il s'y trouve également une irréductible étrangeté, qui nous saisit face à cette impossible condition. N'est-elle d'autant plus impossible qu'elle reflète l'in-existence divine ? Cette torture de l'angélique n'est peut-être pas nôtre, mais une punition divine à laquelle nous étions seulement censés être spectateurs. Peut-être une fois ce supplice aboutit, les in-humains qui y prirent plaisir subiront un autre supplice, non pas le supplice immédiat du divin, mais celui de l'Ange. Peut-être *Cigarette Burns* n'est-il qu'*Under the Skin* à venir, ou inversement leur différences et répétitions ne suggérant que l'impossibilité de jamais échapper à cette condition suppliciée, pris au piège que nous sommes d'un immanentisme chiasmatique dans lequel par la technique, Prométhée est condamné à nous faire oublier, et nous sommes condamnés à le torturer en oubliant son sacrifice.

Dans *Under The Skin* comme *Cigarette Burns*, le supplice d'un être pur maintient le *status quo*. Révélant son inhumaine nature, il introduit également une autre négativité, celle de cet instrument,

¹⁸⁴ Ford, Phil et Martel, J.F. "Episode 100: The Price of Beauty is Horror: On the films of John Carpenter". *Weird Studies*. 9 June 2021. <https://www.weirdstudies.com/100>. 40-42min. Consulté le 26/04/2022.

ce médiateur qui cristallisant un équilibre qui ne devrait pas être peut non seulement le perturber, mais annihiler la totalité de la réalité, et dans le spectacle de cet abominable supplice, une non-humanité révoltée, rebelle s'éveille en nous. Plus strident et déchirant que le cri du philosophe deleuzien qui caractérise le non-dit, l'excommunication de toute philosophie, le cri de l'Ange difforme toute communication, façonne *ex nihilo* notre non-humanité, qui ne souhaite que le délivrer quitte à en provoquer la destruction absolue de la réalité, comme possédés par cette négativité angélique. Pour Bataille, ce supplice impossible, trop intense est celui d'une « négativité sacrificielle » : " « Là toute possibilité s'épuise, le possible se dérobe et l'impossible sévit. Être face à l'impossible – exorbitant, indubitable – quand rien n'est plus possible est à mes yeux faire une expérience du divin ; c'est l'analogie d'un supplice. »¹⁸⁵. Le supplice est tant la cause que la conséquence du fait que plus rien ne soit possible, l'impossible devient la potentialité négative d'un anéantissement pur et total de la réalité.¹⁸⁶

Plus encore que la figure humaine et divine du Christ, peut-être la figure de martyr de la tradition juive qui le prédate du bouc émissaire, évoque cette étrange et intense non-humanité, condamnée à mourir dans l'aride, et stérile infinie immanence qu'est le « désert du réel » baudrillardien, sous le soleil théandrique. Non seulement animale, cette figure est plurielle et ce supplice est répété, comme le suggèrent les ossements dans le tableau de William Holman Hunt, et qui lit la référence biblique suivante : « *And the goat shall bear upon him all their iniquities unto a Land not inhabited.* »¹⁸⁷ Peut-être ce bouc est celui qui reviendra hanter le christianisme une fois remplacé par Jésus, sous la forme de la Bête qu'est Satan, nourrie des péchés de la communauté qui l'a injustement excommuniée, incarnant par un inhumain supplice, la fissure de la négativité.

Ainsi, en revenons-nous au mythe de Prométhée par cette animalité angélique. L'oubli du martyr, devient la condition de notre humanité qui ne peut plus être qu'in-humaine. Le feu offert par Prométhée interprété comme la technique, le langage, la raison, la connaissance, ou l'art, repose sur un oubli fondamental : celui de notre propre condition sous-humaine, négative, en ce qu'elle est un manque, un oubli. En transparence de la technique, notre misérable condition reste omniprésente, puisque nous sommes incapables de nous souvenir sans sa re-médiation. Nous avons été donnés le

¹⁸⁵ Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris, Gallimard, 2008, p.34.

¹⁸⁶ Le Guin, Ursula. K. *The Ones Who Walk Away from Omelas*. Mankato, Minn: Creative Education, 1993. Print.: Cette nouvelle nous confronte à ces problématiques, et interroge quant à la possibilité de venir en aide au supplicié, une impossibilité éthique : qui bénéficie du supplice du martyr, dans quelle mesure et de quelle manière lui sommes-nous redevables, peut-on « délier » le martyr et quelles en seront les conséquences, quel choix est le plus humain, ce terme a-t-il encore un sens, comment faire sens de l'inaction divine : par son inexistence, sa cruauté, son ineffabilité ?

¹⁸⁷ William Holman Hunt, *The Scapegoat*, 1854-1855, huile sur toile, 32,2 × 45,3 cm, Manchester Art Gallery.

feu pour ne pas oublier, mais cette transparente occultation nous a rendus aveugles au messie qui nous l'a offerte. Face au feu qui brûle devant nous, le signe de notre condition négative, notre emploi hypocrite du terme « prométhéen » comme exaltation du progrès humain, ne fait que réaffirmer notre prétention à la transcendance, alors que l'acte de Prométhée était un acte de rébellion absolue. Plus qu'une simple immanence, une anti-transcendance. Dans notre prétention infinie, nous oblitérons le messie qui portait le signe d'une immanence radicale, première atteinte envers le divin. Par notre nature négative, amnésique, inférieure, nous avons la possibilité d'occulter toute divinité. Mais à l'inverse, aliénés par le signe du divin, nous avons encore oublié : la raison acquiert la capacité à se remémorer par un oubli ; l'oubli ou le refoulement de notre nature amnésique, et du supplice prométhéen que l'on ne souhaite plus voir, que l'on invisibilise et dissimule dans le noir du rien.

Alors que nous pouvions oublier Dieu et l'humain ensemble, nous avons-oublié notre oubli originel et prétendu que cette étincelle divine était nôtre. En oubliant Prométhée, le progrès technologique que nous appelons prométhéen paraît presque sur le point de le ressusciter, tant ce feu semble devenir magique, et progressivement autonome ; cette chiasmatique progression de l'Humanité ne soulève plus qu'une interrogation : qu'arrivera-t-il lorsque « Prométhée délié » retrouvera le feu aux mains des hommes devenus dieux, et nous l'ôtera ? Cette réunion du martyr et de l'offrande à la fin de *Cigarette Burns* ne signale que « la fin absolue du monde ».

Si l'annihilation de l'humain devient une certitude, la question demeure sur la forme que celle-ci doit prendre. Alors que le feu de la technologie tend vers une in-humaine horreur et accélération où nos technologies nous oublient, les liens qui entravent Prométhée se consomment. L'érosion de ces liens, causée par l'accélération technologique, in-humaine et étrange semble pourtant permettre une « prise de conscience » de la fin de notre Humanité : plutôt qu'in-humains, nous pouvons encore devenir non-humains ; laisser la volonté de Prométhée agir à travers nous, par une empathie envers le néant, le délier et nous noyer dans l'étrange fissure que la remémoration de son supplice suscite, mettre en œuvre à la manière dont Louis Aragon nous l'exhorte, « *l'élaboration de cette formidable machine à tuer ce qui est pour l'achèvement de ce qui n'est pas.* »¹⁸⁸.

Notre finitude reterritorisée par le techno-capitalisme néo-libéral n'offre rien d'autre qu'une in-formation circulaire, narcissique où l'humain ne fait que se contempler dans la figure du divin qu'il souhaite devenir autant qu'il occulte derrière la transparence des flammes divines, une nature négative. Une telle conception peut sembler paradoxale, en ce qu'elle réaffirme un essentialisme négatif, une attitude nostalgique percevant notre propre nature manquante comme un

¹⁸⁸ Aragon, Louis. *Une vague de rêves, Œuvres poétiques complètes*. éd. Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 95.

état de grâce auquel revenir, face à un pseudo-prométhéisme qui reste orienté vers une futurité, aussi tragique soit-elle. Epiméthée, « celui qui pense après », par son oubli, nous a dépourvu de toute essence, nous privant de futurité, nous condamnant à l'oubli. Alors que la divinité est caractérisée par son éternité, c'est au rien qu'Epiméthée nous condamne, et à la négativité que Prométhée nous promet par son feu puisque tout futur a toujours été une impossibilité. Si nous avons utilisé le feu de Prométhée comme moyen de subsistance, celui-ci ne nous l'a offert qu'en vertu de notre non-avenir, précisément car nous sommes Epiméthéens tant que Prométhéens : c'est notre condamnation à l'oubli qu'il nous faut maintenant choisir, et en faire une œuvre d'art, un Art de la finitude.

Le feu de Prométhée suggérait une impossible combustion de l'entité inférieure que nous sommes, par la plus pure essence : le non-avenir face à l'éternité, une transgression absolue, maudite, la rencontre des deux principes les plus radicalement opposés – motif ésotérique omniprésent – qui libérerait une énergie négative donnant lieu à une tout autre redéfinition de l'Univers, une perpétuelle *a-gonie*, plutôt qu'une cosmogonie. Mais dans son échec, cette impossible futurité n'a été que déplacée et imposée sur lui-même.

Le messianisme d'une négativité angélique à venir que nous avons tenté d'identifier à travers les figures d'*Under The Skin* et *Cigarette Burns* ne se limite pas à l'inaction, s'abandonner à une logique divine, pseudo-prométhéenne, pseudo-immanente et humaniste du néo-libéralisme techno-capitaliste, mais au contraire à chercher les traces de cette négativité angélique, tant prométhéenne que messianique, extérieure, qui hante et menace la totalité du réel. De l'étrange reste possible une émergence prométhéenne ; si la négativité de l'humain n'a pas su se montrer à la hauteur des attentes de Prométhée pour renverser le divin et redéfinir le cosmos, c'est peut-être une négativité angélique seule plutôt que sous-humaine qui serait à même de produire cette révolution cosmique. Il aurait sans doute été possible d'imaginer et de mettre en œuvre d'autres formes de résistance avant que cette *a-gonie*, liée à notre hypocrisie pseudo-prométhéenne atteigne de telles proportions, mais face à l'accélération de notre propre in-humaine humanité, seule la non-humanité et sa négativité, que nous rapprochons des figures angéliques peut offrir d'authentiquement prométhéennes et messianiques potentialités.

En examinant la figure angélique dans les films qui constituent notre corpus, nous avons tenté de montrer qu'elle était le signe d'une négativité radicale, en oscillant entre non-humanité, néant et négation. En tentant de situer la négativité par rapport aux notions d'immanence et de transcendance, nous avons examiné les complexes attributs qui caractérisent les figures angéliques et comment ceux-ci devenaient plus complexes encore lorsqu'ils étaient mis en relation avec la négativité. Nous avons donc établi que la négativité angélique était vectrice d'une immanence pure, mais que celle-ci, trop

facilement reterritorisée nécessitait un soupçon de transcendance, une transcendance négative. Si « *Dieu est mort* », la divinité ne l'est pas. Nous invitent à poser la question suivante : Quel Dieu doit mourir et comment ? Cette interrogation est au cœur des différents écrits apocryphes que nous avons étudié en début de ce chapitre, et tous construits autour d'un angélisme obscur. La négativité angélique nous a conduit à interroger dans quelle mesure elle pouvait être qualifiée de Prométhéenne ou messianique. En réinterprétant le mythe de Prométhée à travers les films de notre corpus, nous avons conclu que cette figure pré-angélique portait en elle la possibilité de redéfinir l'humain en relation à un angélisme rebelle, étrange, et apocalyptique.

3.4 Ex-communication et négativité

Au cours de cette partie, c'est sûrement le concept de *difformation*, par-delà information et déformation, qui a mis le mieux en rapport l'angélisme et la notion de négativité. Comme nous l'avons noté dès notre première partie, cette figure avant tout se définit en vertu de sa fonction messagère. Figure de communication, de re-présentation, de remédiation, la négativité qui la caractérise parcourt toute forme de représentation. Si tout angélisme est représentation et inversement, n'y a-t-il pas une étrangeté particulière qui habite la représentation de l'angélique, un phénomène presque magique qui émerge de la vertigineuse complexité de l'entité angélique négative ? S'il est impossible de représenter une pure négativité, c'est précisément car la négativité découle d'une fissure au sein de la représentation et pourtant l'excède et affecte immédiatement la réalité par-delà cette représentation. Examinons cette négativité de la communication, et comment elle peut nous permettre de faire sens de la négativité angélique.

Celle-ci suscite de multiples interrogations ; de qui/quoi sont-elles messagères, quelles sont les conséquences de ce message, quelles formes prennent-ils, peut-on dissocier le message de son messager ? Dans quelles mesures permettent-elles de communiquer l'incommunicable ? Entre communication négative et impossibilité de communication, nous pouvons interroger la mesure dans laquelle nous pouvons recevoir le non-message, entre négation de nous-même qui nous permet de le dé-crypter, et la compréhension du message qui produit notre anéantissement. Examinons brièvement comment une théorie de la négativité de la représentation/représentation de la négativité, peut apporter une réponse même partielle à ces questionnements.

Comme évoqué plus haut, toute re-présentation implique une dimension négative irréductible. D'abord, la re-présentation tient lieu de l'objet re-présenté, et implique son absence : sa

vertu d'information. Ensuite, en tant que re-présentation, son mimétisme implique une transformation de l'objet re-présenté : la déformation. La conception de l'image comme *différance* derridienne par-rapport à son objet résout certes ces tensions, mais en transposant la négativité de l'image à la totalité du réel. A l'inverse, la conception de l'image ou de la communication comme *production* réduit la re-présentation ainsi que la destruction à des im-possibilités, alors confinées dans une in-existante négativité. Ces conceptions, soit reconnaissant une négation inhérente à l'image, soit l'oblitérant, l'appréhendent comme un effet pervers, une difficulté à résoudre, inférieure à sa positivité ou son versant obscur en constante opposition avec elle. Il convient d'imaginer une conception de la représentation qui nous permette de mettre en avant les potentialités radicales qu'offre cette négativité.

Dans leur ouvrage *Ex-communication, Three Inquiries Into Media and Mediation*¹⁸⁹ (2014), Galloway, Thacker et Wark examinent différentes conceptions de la médiation, et comment chaque conception présuppose une excommunication, une extériorité qui ne peut être assimilée par la communication, qu'ils définissent comme une impossibilité de la communication qui apparaît au moment précis où la communication se produit.¹⁹⁰ Galloway établit trois pôles de la communication, incarnés et cristallisés par trois figures angéliques : une communication herméneutique, une communication iridescente, et une communication furieuse. L'herméneutique est la communication « classique », rationnelle, entre un émetteur et récepteur bien définis, qui peut et doit être interprétée. L'iridescence est une communication extatique, une communion pure, où le destinataire et le récepteur deviennent indissociables, unis par une plénitude généreuse, excessive et totale. La communication furieuse, est une communication complexe et menaçante, presque schizophrénique.¹⁹¹ Pour Galloway, l'herméneutique conçoit la communication comme un problème, l'iridescence comme un poème, et la communication furieuse un système. Ces trois régimes de communication nous permettront d'appréhender celles des entités de notre corpus afin de mieux caractériser la négativité, l'excommunication qui les définit.

¹⁸⁹ Galloway, Alexander R., et al., éditeurs. *Excommunication: Three Inquiries In Media and Mediation*. Chicago, The University of Chicago Press, 2014.

¹⁹⁰ Ibid, p.31

¹⁹¹ Ibid, p.29: "First is Hermes, the embodiment of communication in the most normal sense, for, as the god of the threshold, he governs the sending of messages and the journeying into foreign lands. From his name we derive the term hermeneutics, the art of textual interpretation understood as a kind of journeying into texts. Second is Iris, the other messenger of the gods, often overlooked and overshadowed by the more influential Hermes. As Greek goddess of the rainbow, Iris indicates how light can bridge sky and land. She presides over communication as luminous immediacy, and from her we gain the concept of iridescent communication. Third are the Furies, the most rhizomatic of the divine forms. They stand in for complex systems like swarms, assemblages, and networks. The term infuriation captures well the way in which the Furies can upend a situation, thrusting it into a flux of activity and agitation."

Cigarette Burns et *Under The Skin* ont la particularité de nous confronter à ces trois modes de communication. Dans *Cigarette Burns*, la forme de l'intrigue vient à ressembler à une enquête menée par le protagoniste, suggérant un cadre herméneutique. La transformation des individus, et leur rapport extatique et presque scriptural à *La Fin Absolue Du Monde* devient iridescent, quand le chaos semé par la manifestation des « *cigarette burns* » évoque une communication furieuse. Dans *Under The Skin*, c'est le style filmique documentaire qui incite le spectateur à faire sens de l'entité, y déceler les indices d'une intériorité. L'extase des hommes noyés évoque l'iridescence, quand l'élémentarité de l'entité et le lien qui la lie aux motards devenus flux socio-technologiques suggère une furieuse communication. Ces trois modes de communication dans les deux films se construisent autour des entités angélomorphiques, qui pourtant viennent à incarner l'impossibilité de ces communications.

De ces différentes modalités de communication, Galloway associe en effet à chacune une excommunication, qui empêche, annule, précède ou conditionne cette communication. Dans le cas de l'herméneutique, cette excommunication est celle de l'ambiguïté, de la hantise : un soupçon au cœur du texte qui fracture son sens et menace la communication. La déconstruction met en évidence cette négation qui hante la communication herméneutique. Puis, la communication iridescente est hantée par son propre excès : cette communication parfaite extatique, paradoxalement n'a « rien à dire » : son hyper-communication outrepassé toute information, et relève purement de l'expérience. La troisième modalité signale une communication hétérogène, multiple, rhizomique, horizontale, non-séquentielle. Si cette communication devient le paroxysme du non-humain¹⁹², elle est presque parasitaire dans sa relation au réel : « *The Furies run next to the real, but they are never about it. They reflect nothing, they reveal nothing.* »¹⁹³ Elles deviennent hantées par une non-communication Baudrillardienne, tant hyper-réelle que para-réelle, qui pour Galloway accède à son paroxysme dans la pensée de Laruelle.¹⁹⁴ Chacune de ces différentes modalités de communications sont hantées par leur limite, leur menace, une excommunication qui les parcourt. Si ces excommunications sont appréhendées par l'auteur comme leur extériorité, pouvons-nous les rapprocher de la négativité ?

Il est d'abord possible de les rapprocher d'une forme de négation inhérente à la modalité communicationnelle en question, ainsi que de périodes ou courants de pensée. L'iridescence serait une communication extatique, pré-critique. L'Herméneutique quant à elle est rationaliste, rapprochée

¹⁹² Ibid, p.61

¹⁹³ Ibid, p.59

¹⁹⁴ Ibid, p.52: "Laruelle defines the world directly in terms of the mediative relation. There can be no world that is not already a world of mediation. As he writes, the real is what is communicated and the communicated is what is real. Thus, to dwell on excommunication as the impossibility of communication will require the wholesale elimination of the world as we know it. In other words, Laruelle's theory of mediation requires a non-world. It requires what he calls a non- standard reality in which there is no reciprocity, no correlation, and no mediation in the normal sense"

d'une conception moderne de la communication. Quant à la communication furieuse, elle caractérise notre post-modernité. Dès lors, l'excommunication serait le négatif qui hante chacune de ces conceptions de la communication. En partant du principe que notre communication contemporaine devient progressivement furieuse, comme le signalent tant *Under The Skin* que *Cigarette Burns*, il s'agirait donc de chercher une conception de la négativité au sein de l'ex-communication de ce cette hyper-communication : la non-communication de Laruelle. Néanmoins, cela réduirait la négativité à une essence se trouvant au sein de la négation. La négativité est non seulement infra-communicationnelle, mais varie selon le régime de la communication. L'évolution communicationnelle suggère que l'un des modes de communication nie le précédent ou le suivant. Par exemple, pour Galloway, Deleuze tente de résister à l'herméneutique par l'immanence de l'iridescence et la multiplicité de la communication furieuse¹⁹⁵. Dans les films de notre corpus il semble que la communication iridescente (évincée de notre contemporanéité) soit réinvestie face à l'omniprésence de l'herméneutique et du furieux. La négativité doit donc permettre de concevoir l'opposition inter-communicationnelle, pas seulement infra-communicationnelle.

Suivant notre schéma de la négativité, dans lequel elle devient oscillation entre trois pôles, néant, négation, non-humanité, se complétant ou s'opposant. Dans ces trois pôles, nous retrouvons ceux des excommunications que Galloway identifie. Le négatif, à l'intérieur de la représentation menace le sens de celle-ci, qu'il soit une trace, une ambiguïté, un non-dit ou un non-sens, il permet de déconstruire l'approche herméneutique. Le néant est l'excommunication de l'iridescence, celle-ci dans sa plénitude de communication, exemplifiée par l'extase mystique, finit par ne « rien dire » face à l'ineffable. Le mysticisme apophatique dans sa communication avec le néant, devient son envers. Le non-humain devient l'excommunication de la communication furieuse. Ceci peut paraître paradoxal, l'animalité, la multiplicité, et la nature indomptable des furies, puis la théorie deleuzienne de l'immanence et du devenir-animal informent assez largement cette conception rhizomique de la communication et suggèrent une non-humanité originelle, mais c'est la conception hégémonique qui donne le ton de la nature de la communication, et la furieuse communication reste largement in-humaine plutôt que non-humaine, comme nous l'avons montré en particulier dans *Under The Skin*. Dès lors, le non-humain paradoxalement devient excommunié de cette communication furieuse, est réduit à un néant, un rien, puisqu'il n'entre pas dans le régime de communication actuel, à la fois herméneutique et furieux : in-humain. La négativité ne se réduit pas à l'excommunication qui caractérise une de ces modalités, ni aux négations d'une communication par une autre. La négativité parcourt ces trois excommunications.

¹⁹⁵ Ibid, p.58

Ces trois figures messagères informent les re-présentations angéliques. Chacune de ces entités a son propre envers. Le messager classique devient celui qui ne s'efface plus devant le divin, le message qu'il délivre émane de sa propre volonté : plutôt que l'Archange Gabriel, figure d'annonciation à Marie, imprégné du mot de Dieu, les anges déchus du livre d'Hénoch désirèrent immédiatement les humaines, donnant naissance aux géants, conduisant Dieu à noyer l'Humanité dans le déluge, l'origine du Mal. L'ange d'iridescence devient un rien, un silence qui envahit et habite le mystique apophatique, cette négation de la connaissance, qui en révèle une autre : le néant suressentiel qu'est Dieu, un « Nuage d'Inconnaissance »¹⁹⁶, plutôt que l'entité d'incandescence qui transperça le cœur de Thérèse d'Avila. Le système d'information, de constante communication immanente, rhizomique, un ange du devenir fluide que Michel Serres rapproche des prépositions, « de, anti, inter, sur, etc. » qui informe la réalité, devient le plérôme d'étranges, sublimes et xénomorphiques entités qui caractérisent la Littérature *Hekhalot*, figures de distortion de la réalité, et difformes et nous avons pu voir dans *Under The Skin* comme *Cigarette Burns* la manière dont les figures angéliques se construisaient autour de ces trois versants obscurs. Dans ces films les entités angélormorphiques incarnent l'envers de ces trois modes de communication et triplement excommuniés, ils deviennent l'instant où le langage parle son extérieur, et est détruit par celui-ci.

Thacker pointe la difficulté incontournable qui caractérise la relation entre la communication de la négativité et la négativité de la communication :

In excommunication, the very possibility of communication is annulled. Excommunication employs a logic of negation, a logic that dreams of an absolute negation, though the truth is that this negation is always shadowed by an enigmatic residue—the message that says “there will be no more messages.”¹⁹⁷

Ce message impossible, la communication de la négativité, n'est-il pas toujours-déjà le signe de la négativité à venir qui s'exprime à travers lui : la négativité de la communication ? Ce message de la finitude pourtant interminable est circulaire, presque miraculeux, étrange et énigmatique. Il devient l'énonciation d'un non-dit qui en dit si long qu'il n'en finit plus. Le message a-gonique de la négativité est ainsi incarné par une entité angélique au supplice infini dans les films de notre corpus. L'ange se définit par un silence nécessaire, une non-communication : entre apparition et disparition, il doit laisser sa place. Devenu figure de négativité, l'ange refuse de disparaître, persiste, et cette persistance est étrange, presque impossible, signalant une transgression subtile, dont les implications extrêmes

¹⁹⁶Guerne, Armel, éditeur. *Le Nuage d'Inconnaissance*. Paris, Edition du Seuil, 1977.

¹⁹⁷ Thacker, Eugene. In : Galloway, Alexander R., et al. *Excommunication: Three Inquiries In Media and Mediation*. The University of Chicago Press, 2014, p.81.

fracturent l'ordre de la réalité. Cette impossibilité produit une rupture dans les conditions mêmes d'apparition et de disparition, il devient une apparition négative, et acquiert une temporalité paradoxale, à la manière du « *temps de la fin* » de Günther Anders. Dès lors, comment approcher cette négativité de la communication et communication de la négativité ? Pour Galloway,

There are certain kinds of messages that state there will be no more messages. Why? the reasons may vary, from the paradoxical lyricism of the ineffable ("it can't be put into words"), to the refusal to engage ("I prefer not to"), to the contentiousness of apathy ("some things aren't worth saying"), to the enigma of silence (and its impossibility).¹⁹⁸

Notre conception de la négativité informée par *Cigarette Burns* et *Under The Skin* affirme qu'une commune identité parcourt ces formes de négation, leurs manifestations et leurs conséquences, mais peut-être une autre forme de communication négative serait plus appropriée. A l'ineffable, au refus, l'apathie et au silence, nous ajouterons le mystère, l'énigmatique, l'occulte : une communication qui détruit et transforme l'acte et la possibilité de communiquer vers une im-possibilité, une sorte d'énonciation magique, dont la négativité, si irréductiblement paradoxale et vertigineuse, happerait le régime de toute communication, comme les plaintes insupportables d'un ange torturé, arrachées du silence et pourtant noyant le monde dans celui-ci : le cri du non-humain.

Dans ce chapitre, nous avons examiné la manière dont les figures des films de notre corpus incarnaient un angélomorphisme complexe et étrange, que nous avons approché par la notion de négativité. Nous avons examiné comment celles-ci défiaient nos conceptions de transcendance et d'immanence, témoignant de différentes échelles et natures de négations plus complexes, insaisissables. Ces interrogations nous ont conduit à nous interroger sur la nature de la négativité, et sa relation au prométhéisme et au messianisme. A partir des films, nous avons esquissé une autre interprétation de ce mythe dans lequel Prométhée redevenait une figure messianique, a-gonique, un mythe qui nous permette de faire sens de notre condition, et tenter d'y résister. Si la notion de négativité implique une paradoxale approche de la communication, nous avons tenté de démontrer que cette impossible communication négative, est plus qu'une non-représentation et qu'une représentation de rien. Nous poursuivrons ces interrogations dans le prochain chapitre et nous prêterons une attention particulière à la négativité angélique et son rapport négatif à l'image, refusant à s'y contraindre, et communiquant par l'acoustique et l'haptique, mais aussi comment la négativité crevant tant l'écran que l'œil qui la « fixe », implique une entaille dans l'image, dans l'œil, et entre sujets et objets du regard.

¹⁹⁸ Ibid, p.11.

Chapitre 3 : Multiplicité de brèches

Les deux précédents chapitres de ce travail nous auront permis d'examiner les multiples notions qui parcourent les films de notre corpus. La complexité des propos de ces films, leurs « zones d'ombres » et l'étrangeté qui caractérise tant leurs figures que leur structure, invitent à une lecture « ésotérique », c'est-à-dire dont la compréhension « réservée aux initiés », est dissimulée par plusieurs niveaux de significations, et concerne des interrogations de signifiante presque métaphysique ou cosmique. Ce mode d'interprétation, complexe et conférant une étrangeté supplémentaire à des matériaux qui le sont déjà tant qu'assez, ouvre un régime de communication paradoxal, avec un ailleurs ineffable, qui pourtant nous affecte et nous extirpe de notre humanité. Plutôt qu'une ex-, xéno-, hyper-, ou non-communication, nous avons tenté de rapprocher cela d'une « communication de la négativité/négativité de la communication », qui imprègne ces films aux niveaux métaphoriques, filmiques et méta-filmiques. Comme nous allons maintenant tenter de le montrer, cette étrange communication ne se différencie de l'excommunication de Galloway et Thacker que dans la mesure où elle offre une spéculation sur la manière dont elle affecte le spectateur, le récepteur de cette communication en le *niant*, mais également que cette communication nécessite cette négation pour avoir lieu, sa conséquence devenant ainsi sa condition nécessaire et inversement.

Comment cette impossible affectivité négative se traduit-elle en langage filmique ? Nous examinerons d'abord comment ces films tentent de mettre fin à l'hégémonie visuelle inhérente au médium, en y suppléant d'autres médiations *mineures*, alternatives, celles de l'haptique et l'acoustique, qui redéfinissent notre conception de l'espace, de l'humain, de l'autre, et du rationnel¹⁹⁹. Ces dimensions mineures caractérisent toujours-déjà le médium, et l'intérêt croissant pour ces notions de la part des réalisateurs et des critiques, suggère une évolution de la conception du médium, vers plus de multiplicité et complexité. Dans ces films, nous tenterons de montrer que ces médiations alternatives tendent à une forme de négativité. Cependant, bien que négatives et nécessaires elles ne sont pas suffisantes, et doivent s'accompagner d'une destruction de la médiation visuelle.

¹⁹⁹ McLuhan, Eric, et al., éditeurs. *Essential McLuhan*. Transferred to digital print, London, Routledge, 2006, p.331: "When the visual sense is played up above the other senses, it creates a new kind of space and order that we often call "rational" or pictorial space and form. Only the visual sense has the properties of continuity, uniformity and connectedness that are assumed in Euclidean space. Only the visual sense can create the impression of a continuum. Alex Leighton has said, "To the blind all things are sudden." To touch and hearing each moment is unique, but to the sense of sight the world is uniform and continuous and connected. These are the properties of pictorial space which we often confuse with rationality itself"

1: Le requiem de l'hégémonie visuelle

1.1 : Silence et non-humanité.

La dimension sonore occupe une place privilégiée au sein de toute représentation filmique. Même aux débuts historiques de ce médium, « le cinéma muet n'a jamais existé ». Les images possèdent un langage, une forme de sonorité qui n'émerge pas d'un ajout extra-filmique, mais découle d'elles directement : pour Lotte Eistner, le cinéma – et plus spécifiquement le montage, peut « rendre le son perceptible par le pouvoir de l'image »²⁰⁰ dans certaines circonstances. Dès lors, même négativement, l'acoustique reste une dimension inhérente au médium, qui ne peut être oblitérée. Pourtant, cette dimension sonore reste trop souvent considérée comme un « supplément » à l'image, une dimension certes nécessaire, omniprésente, mais qui dans le régime de signification du médium filmique, reste subordonnée. A l'inverse, nous tenterons de montrer que cette dimension, en particulier dans *Under The Skin*, menace l'hégémonie visuelle. D'abord par un silence paradoxal, voire assourdissant, dont les résonances ne peuvent être réduites à une simple « absence » sonore. Ensuite, le traitement de l'acoustique évoque une incorporation de ce silence au sein du sonore. Comme le cri de l'entité torturée que nous avons examiné plus haut, cette impossible sonorité, déchirante et glaçante ne fait pas qu'évoquer la profondeur du silence à venir, mais est composée presque alchimiquement avec le silence, accouchée de celui-ci autant qu'elle l'engendre, une sonorité qui crève le tympan de celui qui l'entend et déchire la voix de celle qui la profère.

L'entité d'*Under The Skin* angélique et messagère ne paraît pourtant pas une figure de la communication. En constant retrait, ses interactions avec les humains et leur monde est limitées aux proies qu'elle choisit, et si elle leur adresse assez régulièrement la parole, celle-ci paraît programmée, répétée, demandant des indications aux passants avant de les faire monter dans son véhicule, les séduire, puis les conduire sur les lieux d'horreurs indicibles. L'entité reste avant tout silencieuse, seule et aliénée. Cette inexistante communication est d'abord intrigante pour le spectateur et suscite de nombreuses spéculations. L'entité coupée du monde et renfermée ne communique rien au spectateur, qui est placé dans une constante démarche d'interprétation. Ses quelques interactions ne laissent rien transparaître, elle n'exprime aucune pensée intérieure, aucune exclamation ni gémissement, ni soupir, ni quoi que ce soit. Elle n'émet aucun son, complètement silencieuse et

²⁰⁰ Eistner Lotte, citée dans : Szaloky, Melinda. "Sounding Images in Silent Film: Visual Acoustics in Murnau's 'Sunrise.'" *Cinema Journal*, vol. 41, no. 2, 2002, p. 112.

négativement éthérée, elle devient insaisissable. Si elle demeure visible, cette absence ou hermétisme sonore demeure bien plus étrange et spectral que le *topos* de l'invisible revenant.

L'étrange silence, cette absence radicale de communication empêche le spectateur de comprendre ses motivations, ses intérêts, et de faire sens des images qu'il perçoit. Accompagnée du style documentaire de Glazer, cette dimension langagière absente, révèle le peu d'attention qu'on lui prête en tant que spectateur alors qu'elle est souvent fondamentale à notre compréhension d'une intrigue. Pour Edward Branigan²⁰¹ le son est essentiel à la compréhension du film, si certains sons sont simplement logiques, naturels, d'autres plus complexes permettent et façonnent l'intrigue.

Ici, les images sont habitées par une absence sonore, qui limitent leurs potentielles significations, ce n'est pas seulement l'intrigue du film qui est menacée, mais le spectateur et sa capacité à faire sens, comme si un pan entier de notre relation au monde se voyait soudain oblitéré. Ici le motif du « premier contact » avec une entité extra-terrestre ne se fait pas sous le signe d'un nouveau langage à apprendre pour communiquer – comme dans *Arrival*²⁰²(2016) par exemple – mais d'abord c'est l'entité qui entre en contact avec nous plutôt que l'inverse, et ce contact se traduit par une absence sonore, comme si cette dimension humaine n'était pas partagée par l'entité. Toutefois, cette absence de communication n'est pas un obstacle à surmonter, mais une forme de communication, un silence assourdissant, une « absence de sens » qui regorge de significations négatives.

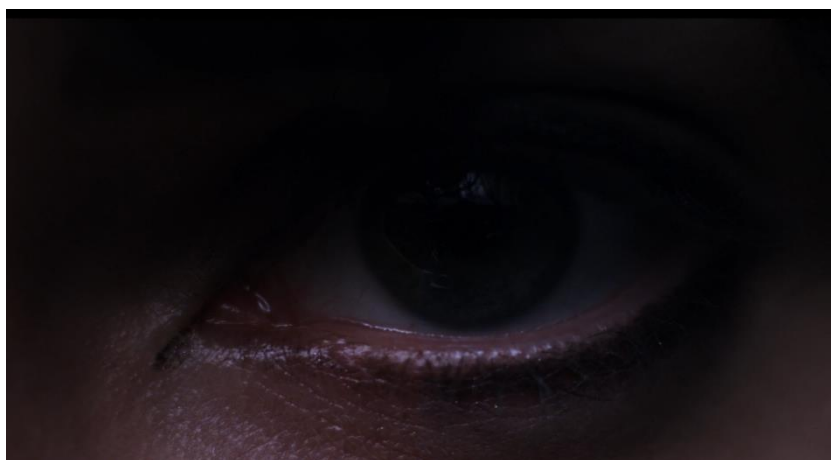
Ce silence de l'entité fait écho à celui des anges, qui doivent s'effacer devant Dieu, comme devant l'humain afin d'assurer leur communication. Dans une scène réminiscente de *Blade Runner*²⁰³(1982), le motard suit l'entité, l'observe et la fixe avec insistance, plonge son regard dans le sien, comme s'il cherchait à y lire quelque chose, une trace d'humanité, d'empathie envers les humains qu'elle est censée « chasser ». A la manière des anges qui laissent Satan pénétrer le Jardin d'Eden dans le *Paradis Perdu*, tant par subterfuge de Satan qui dissimule sa nature mauvaise, que la pureté des anges les rend aveugle au Mal, ici le motard ne semble pouvoir percevoir à jour son changement. Cette scène de contrôle silencieuse suggère le nécessaire degré d'effacement de l'entité, sa *non-communication*. Pourtant, si le silence angélique de l'entité est évident, il en devient presque perceptible. Le gros plan

²⁰¹ Branigan, Edward. "Sound, Epistemology, Film," in Murray Smith and Richard Allen, eds., *Film Theory and Philosophy*. Oxford, Oxford University Press, 1997, p.105: "Other perceptual processes, however, based on acquired knowledge, memory, and schemas (frames, scripts), are using a spectator's expectations and goals as principles of organization. For example, one prominent top-down goal for organizing data in a film is the creation of a "narrative," or story world; other goals may involve states of reasoning, imagination, desire, intention, anticipation, recall, hypothesis, search, and making the future (un)predictable."

²⁰² Villeneuve, Denis (dir.). *Arrival*, Paramount, 2016, 111 minutes.

²⁰³ Scott, Ridley (dir.). *Blade Runner*. Warner Bros., 1982.

sur l'œil de l'entité qui suit semble dépourvu d'émotion, mais cette absence enragée, incontrôlable, complexe, hurle silencieusement.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013, (00:44.20) Un autre degré d'effacement

Ce silence contraint devient donc une communication négative : plus qu'un simple silence, une absence sonore, elle devient tant la base de toute communication, que sa menace. Le silence angélique résonne avec deux autres entités « silencieuses ». D'abord l'Espace, l'origine stellaire de l'entité se caractérise par l'impossibilité de toute sonorité, où la propagation des ondes soniques y est impossible. Noir, froid et silencieux, l'espace est souvent appréhendé par sa vacuité. Cette conception du cosmos traduit pourtant notre conception prométhéenne du divin, largement athée et anti-dogmatique. La « musique des sphères » qu'est l'harmonie des astres animée par des forces angéliques qui organisent le cosmos est tue, et laisse place à un espace vide et silencieux.²⁰⁴ Le silence angélique ici n'est pas seulement signe de son propre effacement, mais porte en lui la potentialité d'une absence du divin. L'ange qui apparaît mais ne disparaît pas, restant silencieux, n'évoque qu'une plus terrifiante et étrange non-communication chargée de signification : l'inexistence divine.

Puis, c'est l'immanente animalité angélique que nous avons évoquée plus haut que traduit le silence de l'entité. L'exceptionnalisme humaniste réside dans une conception exclusive de la raison et de la capacité de la conscience à se prendre comme objet, sa capacité *réflexive*. L'animal, l'excommunié par excellence est défini par son exclusion de la sphère langagière. Derrida situe cette déconsidération de l'animal dans la machine-instinctive de la pensée cartésienne.²⁰⁵ L'animal est réduit à néant, tant en ce qu'il est victime de souffrances imposées par l'humain, qu'il est invisibilisé, méconnu, génocidé et instrumentalisé, il est un manque, un rien, réduit à une souffrance que nous

²⁰⁴ Pascal, Blaise. Cité dans : Albert Jones, David. Op. cit. p.158 : : « *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.* »

²⁰⁵ Derrida, Jacques, et Marie-Louise Mallet. *L'animal que donc je suis*. Paris, Galilée, 2006.

refusons d'entendre. Cette accusation que Derrida porte à la philosophie même concerne toute non-humanité. L'entité *d'Under The Skin*, végétale et animale souffre du même anéantissement anthropocentré. Son silence, ce *rien* du néant froid et obscur revêtant progressivement des complexités et des profondeurs insoupçonnées, révèle notre possibilité de nous accoutumer au silence, et comme une hallucination auditive – qui sont parfois entendues lors d'expériences scientifiques ou mystiques de privation sensorielle – tout à coup c'est le silence même qui se met à nous parler, à s'exprimer, et qu'il devient possible d'entendre. Comme l'impliquent les scènes dans lesquelles les hommes sont noyés dans les eaux boueuses, ne sont-ils pas saisis par le silence de l'entité qui enfin s'exprime ? Plus que l'animalité au cœur de l'humain, la sympathie, cette communication négative émane de et conduit à la dissolution de l'humain. C'est le même silence audible qui caractérise le divin de l'apophase que l'animalité, un rapprochement capturé par le poème du soufiste Rumi *Love Dogs*.²⁰⁶

Plutôt qu'une non-humanité toujours-déjà inhérente à l'humain, comme Derrida la conçoit, l'étrangeté de ce pesant silence implique que la potentialité du non-humain est apocalyptique : elle n'est pas seulement une « révélation », mais « destruction ». Ce silence qui devient audible ne signale pas une nature négative, ou animale inhérente à l'humain, elle est le son de notre destruction, un *devenir* qui signale la finitude de l'humain, la non-humanité à venir. Si le silence trouve sa voix, la voix n'a-t-elle pas une dimension silencieuse ?

Agamben examine la relation de l'humain à la mort par le langage à partir d'Heidegger, pour qui elles constituent les deux qualités propres de l'homme : le langage et la capacité à faire l'expérience de la mort comme mort²⁰⁷. Pour lui, ce n'est pas tant le silence qui est le lieu de la négativité inhérente à l'homme et au langage, mais plutôt la Voix, celle-ci n'est pas le langage, ni la parole, mais plutôt un retour du silence au sein de la parole : la voix humaine comme phénomène acoustique révèle un silence primordial sur lequel elle est bâtie. La voix est pour Agamben le lieu de la négativité qui menace le langage et comme schizophrénique, la parole de l'homme est déchirée

²⁰⁶ Rumi, Mawlana Jalaluddin. "Love Dogs". Traduction de Coleman Barks. <https://blog.loukavar.com/2012/04/19/love-dogs/> Consulté le 05/06/2022 : "One night a man was crying, "Allah, Allah!" His lips grew sweet with the praising, until a cynic said, "So! I have heard you calling out but have you ever gotten any response?" The man had no answer for that. He quit praying and fell into a confused sleep. He dreamed he saw Khidr, the guide of souls, In a thick, green foliage, "Why did you stop praising?" "Because I've never heard anything back." "This longing you express is the return message." The grief you cry out from draws you toward union. Your pure sadness that wants help is the secret cup. Listen to the moan of a dog for its master. That whining is the connection. There are love dogs no one knows the names of. Give your life to be one of them."

²⁰⁷ Agamben, Giorgio, et Marilène Raiola. *Le Langage et la Mort : Un séminaire sur le lieu de la négativité*. Paris, C. Bourgois, 1991.

entre cette voix aux tons de silence, et le langage aux prétentions transcendantes. La voix est une conspiration du silence contre le langage et constamment le menace d'un « retour » au néant.

Dans *Under The Skin*, la voix de l'entité est associée au néant : elle parle aux hommes afin de les submerger dans ses eaux abyssales comme une sirène homérique, mais aussi la séquence d'ouverture aux formes, ombres et lumières sphériques au cœur d'un néant spatial s'accompagne progressivement de sonorités, qui d'abord évoquent des bourdonnements insectoïdes, des syllabes sourdes, avant de progressivement ressembler à des mots, des « t-, kuh, tch, bzz », puis des « g-g-guh, b-b-buh, b-b-beh », puis des « neh-neh-neh, no », avant que quelques mots deviennent peu à peu perceptibles, tels que « feel », « films », « field », « failed », « fell », « pool », « sell ». (00:03.10-00:04.25) Si ces quelques mots font « clin d'œil » à des notions centrales du film, ces babillages évoquent un apprentissage du langage, une xénoglossie, tout en révélant son artificialité. Cette voix acousmatique est ici une simple performance, imite et usurpe le langage. Cette fausseté produit un rapport étrange à la voix pourtant humaine que l'on entend, et suggère que l'œil qui nous ressemble n'est lui aussi qu'apparence, habité de la même fausseté qui caractérise ce langage schizophrène.

Si dans la religion chrétienne le Monde débute par le *Logos*, le Verbe, la Parole de Dieu, qui crée *ex nihilo*, à partir de rien, alors pour Agamben :

Le néant, par lequel la parole divine commence sa création, est le néant de la parole divine elle-même. En même temps que le monde, l'autorévélation de la parole pose le néant. La parole, qui est absolument au commencement, est une parole néantisante, cela veut dire : la parole signifiante doit commencer par ne vouloir rien dire.²⁰⁸

Les glossolalies dans leur conception religieuse sont les communications dans une langue *autre*, une langue ineffable et divine, angélique qui ne signifie rien et qui ne peut être comprise que par Dieu. Tant l'origine du Verbe divin, que son absence et son insignifiance, les glossolalies sont étranges, une communication angélique qui évoque tant la langue divine parlée dans le Jardin d'Eden, le langage angélique énochien de John Dee, que sa corruption, un langage démoniaque, mais également d'incompréhensibles, hystériques et schizophrènes interjections, ou encore une langue extra-terrestre. Ce que tous ces exemples suggèrent c'est l'étrangeté de la voix, la dimension négative du Verbe, et le fait qu'elle est à l'origine de tout, basée sur rien (« *Il n'y a rien en dehors du texte* »), mais aussi qu'elle est parcourue d'un supplément négatif, quelque chose d'antagoniste à l'humain qui l'habite, alors que ce dernier la considère comme le paroxysme de sa propre humanité

²⁰⁸ Agamben, Giorgio. « La glossolalie comme problème philosophique », *Le Discours analytique* n° 6 : « Les Amants de la langue Autre », année 3, n° 1, mars 1983, p. 65.

Antonin Artaud renverse cette conception de la glossolalie comme révélatrice, et à l'inverse, « Les « crottes glossoliantes » ne sont pas la langue révélée par Dieu ou le Saint-Esprit ; c'est cette dernière qui, ironiquement, n'en est que la pâle imitation. Elles sont, au contraire, le meilleur instrument « pour en finir avec le jugement de Dieu ».²⁰⁹ L'association de l'œil, du langage, du divin Logos, dans la figure humaine, ne sont pas ici déconstruits, mais néantisés par une étrangeté sonore. Si l'on reproche au langage d'être dominé par le visuel, oculocentrique et basé sur un désir de tout voir et objectifier la réalité, pour Blanchot c'est plutôt le langage qui pervertit la vision.²¹⁰

L'œil duquel émanent ces glossolalies au début d'*Under The Skin* est déjà perverti par le langage, mais ici ce langage éclaté, schizophrénique, musical et silencieux, signale une potentialité négative qui l'habite. La glossolalie, sa musicalité, comme une *arché-écriture* derridienne nie au visuel sa prétention absolutisante. Le langage occulocentré, rationaliste, divin, n'est qu'une pâle imitation de cette communication non-humaine qui s'immisce.

Dans *Under The Skin*, l'entité n'est pas seulement silencieuse : toutes ses interactions sont teintées de cette étrangeté, elles *sonnent faux*. La même étrangeté habite la voix de l'ange dans *Cigarette Burns*, une voix plaintive qui traduit sa faiblesse, démunie face à la cruauté humaine, une voix aigüe qui tend vers le falsetto, et ne semble pas « naturelle » (07:30). À la manière d'une intelligence artificielle combinant les mots, ou un animal auquel on aurait appris le langage des signes, cette étrangeté de la voix réside dans sa difficulté, des mots arrachés au silence, et dans l'impossibilité de déterminer dans quelle mesure ce langage est réfléchi. Ici, le langage devient plus qu'une inquiétante étrangeté, la voix révèle sa nature silencieuse et non-humaine, et le spectateur s'interroge quant à son propre langage : nos paroles sont-elles toujours réfléchies, dans quelle mesure le sont-elles, et dans quelle mesure sont-elles instinctuelles spontanées, schizophrènes, comme si elles venaient d'un autre ?²¹¹ S'il y a une étrangeté qui habite le langage de l'humain, il y a quelque chose de plus étrange encore à entendre un animal produire des sonorités qui ressemblent à notre langage. Ce phénomène

²⁰⁹ Tomiche, Anne. « Glossolalies : du sacré au poétique », Revue de littérature comparée, vol. n o 305, no. 1, 2003, pp. 61-72.

²¹⁰ Carrera Alessandro. « Blanchot's gaze and Orpheus's singing. Seeing and listening in poetic inspiration ». in *Panorama : Philosophies of the Visible*, Wurzer Wilhelm S., New York/Londres, Continuum, « Textures », 2002. p.50: "As he says at the very beginning of *L'Entretien infini*, speaking is not seeing. Seeing means to see a horizon, and the seer is held within the limits of that horizon. Sight is always inclusive and never singles out a single object. But language is "perverse" to the extent that it wants us to believe that we may actually single something out, and even look at a single object from every side at the same time, freeing us from the prison of optics."

²¹¹ Labarthe, P. L.. *La Poésie comme expérience*. Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 135 : « Le langage est l'autre en l'homme, qui le constitue comme l'homme lui-même. L'homme n'a pas le langage, au sens de la possession ou de la propriété : "le langage est le propre de l'homme" signifie d'abord que l'homme est constitué à partir du langage, dont il n'est en aucune façon le maître (le langage, au contraire, le dépossède étrangement, l'attire – en lui – hors de lui). C'est le motif de la "prescription". Le langage est l'essence – inhumaine – de l'homme, son (in)humanité. »

proche de la paréidolie, nous parcourt d'un frisson de doute et révèle notre propre imposture quant à notre prétention de posséder le langage. Plutôt, celui-ci nous parle, et une irréductible étrangeté le caractérise. En nous étonnant à notre propre langage, alors il devient possible d'imaginer une infinité d'autres rapports à celui-ci, et sans doute l'animal y entretient son propre rapport négatif. Alors, ces sonorités qu'elles soient animales ou humaines deviennent abominables, blasphématoires.

Pour l'anti-nataliste Benatar²¹² la conscience humaine est une malédiction, une erreur de la nature, alors enseigner le langage à un animal ne constitue-t-il pas une atrocité plus blasphématoire encore que la mise au monde d'un nouveau-né ? Pour Bataille, « *Tout animal est dans le monde comme de l'eau à l'intérieur de l'eau* »²¹³, l'animal est purement immanent, continu, quand l'humain fait l'expérience d'une discontinuité, exclu de cette immanence et pure communi(cati)on. Selon Bataille, les déjections que sont le sale, l'érotisme et la mort, – ces trois notions synthétisées dans la mélasse noire d'*Under The Skin* – sont profanes et mauvaises en ce qu'elles révèlent notre potentielle animalité, n'est-il pas plus pervers et dégradant encore que de conférer une potentielle humanité à l'animal, et le condamner à devenir discontinu ? Il y'a certes une part d'étrangeté à voir un animal effectuer des actions humaines, mais voir un animal ou un ange parler, communiquer, même avec difficulté est une abomination plus terrible encore que leurs tortures infligées de manière industrielle, comme le suggèrent tant *Cigarette Burns* et *Under The Skin*.

1.2 : *Sonates, Mélodies mortelles*

Cette immersion d'un silence assourdissant au sein de l'acoustique se traduit également dans une autre dimension essentielle du film que nous n'avons pas encore abordée, la musicalité. La musique dans *Under The Skin*, est étrange, entre différence et répétition. Cette répétition devient métatextuelle, dans la mesure où Jonathan Glazer a réalisé le mythique clip de *Karma Police* de Radiohead²¹⁴, dans lequel un individu complètement aliéné *est conduit* par un véhicule blanc à traquer lentement mais inlassablement un autre homme, qui à bout de forces, profitera d'une fuite de gasoil pour incendier le véhicule.

Les musiques du film sont réalisées par la chanteuse et compositrice anglaise Mica Levi. La centralité des musiques dans ce film se traduit d'abord par les titres de celles-ci qui sont souvent plus évocateurs que les scènes qui nous sont données à voir. La musique *Death*, est la plus emblématique

²¹² Benatar, David. *Better Never to Have Been: The Harm of Coming into Existence*. Oxford, Oxford University Press, 2006.

²¹³ Bataille, Georges. *Théorie de la religion*. Paris, Gallimard, 2011, p.25.

²¹⁴ Glazer, Jonathan (dir.) et Radiohead. *Karma Police*. 1997, 4 minutes 23 secondes

du film, celle qui hante les scènes d'ensevelissement des hommes dans le miasme obscur. Cette musique confère au film un rythme binaire. Les multiples répétitions de ces scènes toujours accompagnées de cette musique distinguent deux « mondes ». Le premier est le monde du silence au premier plan, face à des sons ambiants, d'arrière-plan, accompagnés de voix, d'échanges brefs, et de quelques mélodies souvent caractérisées par leur « bourdonnement » insectoïde, xénomorphique et angoissant. A l'inverse, les scènes d'ensevelissement sont dépourvues de toute autre sonorité que la musique au premier plan acquérant un rapport privilégié au silence, qui devient l'arrière-plan et fait irruption au sein de la musique. La répétition de ces musiques constitue des intervalles, qui traduisent deux conceptions du sonore et son rapport au silence. La musique est répétitive, un enchaînement de trois notes se répète inlassablement, comme litanique, parfois s'interrompent pour revenir au début de l'enchaînement de notes. Entrecoupées de moments de silence accentués par de simples résonnances, cet enchaînement simple est pourtant étrange et sinistre. Le choix de l'alto évoque cette notion de différence et de répétition, son rapport à la mort et l'étrange, la parfaite représentation d'un obscur *éther*, par une musicalité est aérienne. Pour Mica Levi, dans une interview d'*Indiewire*, « Violas (alto) are so harmonic because they contain a lot of air. A viola is not solid, the sound it produces is like a photocopy of a photocopy of a photocopy of something, because you get an airiness, and creepiness, and there's a struggle in that. The vibrato doesn't ring out. It's dead. »²¹⁵

Pour le musicologue Phil Ford, l'alto est un instrument imparfait, contrairement au violon et au violoncelle, adaptés à la corporalité humaine. L'alto devrait être démesuré pour que la résonance soit juste.²¹⁶ Dès lors, tous les altos ont une fausse tonalité, un son qui ne devrait pas être. En paraphrasant les propos d'un altiste, il ajoute que le violon a une sonorité *angélique*, parfaite, claire, alors que l'alto a une sonorité défectueuse, humaine, de laquelle sa beauté émane. Il note que cette humanité, associée à un extra-terrestre évoque peut-être son désir d'humanité, sa fascination pour une poétique imperfection. C'est peut-être plutôt qu'elle est toujours-déjà humaine, dans le sens que nous avons tenté de le proposer : une humanité froide et étrangère : in-humaine. Cette inhumanité compose une mélodie mortelle avec le silence, une erreur de la nature, qui comme le chant hypnotique d'une sirène, condamnerait celui qui a le malheur de l'entendre. La dissonance de l'alto évoque une sorte de synthèse, du silence et d'un son déchirant, une composition qui sonne faux, et ne devrait pas être.

²¹⁵ Levi, Mica et Lattanzio, Ryan. *Mica Levi on Why Composing 'Under the Skin' Was "Really Mental"*. *Indiewire*, 10/11/2014. <https://www.indiewire.com/2014/11/mica-levi-on-why-composing-under-the-skin-was-really-mental-190232/> Consulté le 14/05/2022.

²¹⁶ Ford, Phil et Martel, J-F. "Episode 40 : On Jonathan Glazer's *Under the Skin*." *Weird Studies*. 13/02/2019. https://www.weirdstudies.com/40_65-70_minutes. Consulté le 15/05/2022.

Cette mélodie maudite, évoque alors le médium maudit de *Cigarette Burns*, provoquant émeutes et violences incontrôlées chez le spectateur, un phénomène qui caractérise les fictions de l'étrange que ce soit chez Lovecraft, ou dans la pièce de théâtre fictionnelle de *The King in Yellow* de Robert W. Chambers²¹⁷, mais aussi d'événements réels tels que la première performance musicale et de ballet du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky, célèbre pour avoir causé des émeutes tant elle fut choquante et insupportable à son public à Paris en 1913. On peut noter que *La Fin absolue du monde* au titre français, et son réalisateur fictif Hans Bakovic aux sonorités germaniques comme Igor Stravinsky, évoque l'origine du *Sacre du Printemps*. De manière générale, dans un imaginaire fétichiste, stéréotypé ou idéalisé de l'avant-garde artistique européenne au XXe siècle, ce choix évoque un avant-gardisme moderniste brutal, provocateur en quête de transgression et d'absolu, qui confère une aura à ce titre déjà dramatique qu'est *La fin absolue du monde*.

Dans *Le Sacre du Printemps*, la composition expérimentale, dissonante et étrange de cette musique évoque les rituels païens d'une société ancestrale. La première partie intitulée « L'adoration de la Terre », évoque différentes pratiques rituelles qui culminent en une union avec la Terre, et la seconde partie, « Le Sacrifice », relate la manière dont une jeune femme est choisie par le Destin puis sacrifiée en dansant jusqu'à la mort.²¹⁸ Comme dans *Under The Skin*, on assiste à la mort d'une entité féminine, cruelle et injuste pour le spectateur, prise entre une force élémentaire terrestre, primale, et de plus obscurs et in-humains desseins, une mélodie obscure, sophistiquée et moderne, dont les fonctionnements deviennent pourtant presque brutaux, « primitifs » et animalisés, un sacrifice entre injustice et équilibre fondamental, entre origine et fin du monde.

Le Sacre du Printemps et sa mythique réputation a été associé à plusieurs œuvres fictionnelles et jouée sur le tournage de *The Shining*²¹⁹ de Kubrick pour inspirer les acteurs. K.J. Donnelly considère qu'un film est toujours transcendé par sa musique qui acquiert une existence propre, et qui le façonne en retour : « *Film music might be seen as an 'alien' in the system, a volatile element potentially damaging the seeming 'unity' of a film.* »²²⁰ Dès lors, si *Under The Skin* évoque *The Shining* par son atmosphère étrange, c'est peut-être par la musicalité que ces deux films sont le plus similaire. Donnelly conçoit *The Shining* comme une émanation de sa musique plutôt que l'inverse, une observation que l'on pourrait appliquer à *Under The Skin*. Cette musicalité, il la compare à une entité étrangère, surnaturelle, qui nous affecte presque silencieusement, en pointant une myriade de

²¹⁷ Chambers, Robert William, et al. *The King in Yellow*. UK, Wordsworth, Herts, 2010.

²¹⁸ Schwarm, Betsy. "The Rite of Spring". *Encyclopedia Britannica*, 8 Mai 2020, <https://www.britannica.com/topic/The-Rite-of-Spring> . Consulté le 14 Mai 2022.

²¹⁹ Kubrick, Stanley. *The Shining*. Warner Bros., 1980.

²²⁰ Donnelly, Kevin J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London, BFI Publications, 2005, p. 41.

phénomènes étranges associés à la musique. Les phénomènes de, résonances, de radio-spectralité, tonalités musicales, ultrasons au-dessus et au-dessous des seuils de perceptions humaines nous affectent pourtant inconsciemment et modifient notre perception du reste de la musique. Ces phénomènes évoquent la non-humanité inhérente à l'acoustique, et la manière dont ils peuvent potentiellement nous affecter. Cette étrange musicalité, comme celle du film pour Donnelly, apparaît non seulement de l'extérieur, comme transcendante, mais de nulle part²²¹.

1.3 : Re-médiation acoustique et déchirure de l'image

La dimension sonore d'*Under the skin* fait parfois plus sens que sa visualité. Comme nous l'avons évoqué, les musiques donnent des indices qui nous permettent de dé-coder l'image. Plutôt qu'une redondance où l'acoustique ne fait que « refléter » le visuel, ici l'acoustique permet d'expliquer ce que l'on voit, par exemple c'est la musique qui évoque les actions menaçantes, instinctuelles des motards (01:18.40), ou alors l'expérience de cohésion ressentie par l'entité lors de son interaction empathique avec d'autres humains (00:47.08). Le visuel ne fait sens qu'à partir du sonore qui lui confère une « autre » signification, invitant le spectateur à expérimenter le film d'une manière plus émotionnelle²²². Pour Béla Balázs, l'acoustique offre des potentialités artistiques, qui ne peuvent s'exprimer que si elles divergent de l'économie visuelle inhérente au médium.²²³

La dimension acoustique ici renverse la domination du visuel, puisque c'est elle qui fait sens, qui semble plutôt contre-sens ; cette sonorité qui n'en est pas une, ou qui si elle l'est, ne devrait pas être, constitue précisément la destruction de notre capacité occulocentrée, rationnelle. Elle ne propose pas non plus un « autre sens », mais n'offre que destruction de tout sens, une destruction fertile, qui a ses propres tonalités, mais pressentie, effleurée, au prix du sacrifice d'une part de notre humanité. La musicalité vient d'un extérieur, extra-diégétique et acousmatique, elle est omniprésente et cosmique, sans origine, ou d'origine négative, éthérée et spectrale et étrangement angélique, plus désastre que musique des sphères : peut-être devient-elle le langage même de l'entité.

En effet, cette communication devient langagière, et comme nous l'avons vu incite à appréhender le film autrement que visuellement. L'entité établit un premier contact par la dimension sonore, et

²²¹ Ibid, p.39.

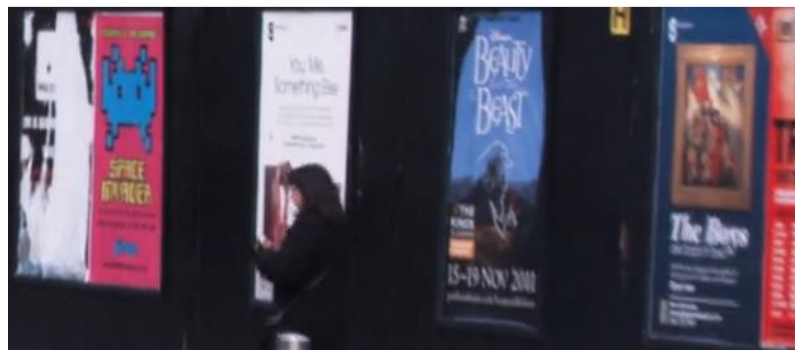
²²² Il paraît difficile de relativiser le fait que la musicalité « touche » et suscite l'émotion de manière plus immédiate que l'image.

²²³ Balázs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, trans. Edith Bone, New York, Dover, 1970. p.53: "The demand is that the sound film should not merely contribute sound to the silent film and thus make it even more like nature, but that it should approach the reality of life from a totally different angle and open up a new treasure-house of human experience."

contamine le film. A l'inverse, le style documentaire de la caméra et sa fixité, capture l'entité, la contient au sein du médium visuel de la caméra, par un style naturalisant, duquel elle ne fait qu'échapper, être insaisissable, se dissiper dans la brume, devenir-abstraite, ou d'un noir imperceptible. La rencontre de l'acoustique et du visuel, évoque l'impossibilité d'un contact quelconque, qui pourtant produit le film, lui conférant une dimension surnaturelle et impossible, résultant en une annihilation inévitable, soit celle de l'humain, soit celle de l'autre. Comme la musicalité inhérente au langage, l'entité nous nie, et « produit » une négativité en nous : une résonance sous la peau, en déchirant l'image, sa pellicule.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00 :12.07) et détail



Dans ce plan de quelques secondes, les affiches placardées au mur semblent trop pertinentes pour être accidentelles, et annoncer les notions centrales du film. Pour Phil Ford et Martel ce genre de coïncidences synchroniques sont assez récurrentes, et sont fascinantes car relèvent de *l'unheimlich*, il est impossible de déterminer si l'on a affaire à un phénomène surnaturel, une simple coïncidence, ou si elles furent placées pour le film.²²⁴ Dans tous les cas, elles invitent à un changement de perspective de la part de l'herméneute qui entretient alors un autre rapport au film qu'il examine, un rapport divinatoire, comme s'il était en communication avec une entité à agentivité propre, comme si la réalité

²²⁴ Ford, Phil et Martel, J-F. "Episode 40 : On Jonathan Glazer's *Under the Skin*." *Weird Studies*. 13/02/2019. <https://www.weirdstudies.com/40> 38-42 minutes. Consulté le 15/05/2022.

se pliait pour faire sens du film. Phil Ford ne mentionne que l’affiche « Space invaders », et celle qui est déchirée à côté, mais les deux premières affichent lisent « *The Boys* », ceux que l’entité passe son temps à guetter en ce début du film, puis « *Beauty and the Beast* », suggérant déjà la nature duple de l’entité. La troisième évoque un menaçant et subjuguant, « *You, me, something else* ». Pour Phil Ford, l’affiche déchirée quant à elle évoque la fin du film où la peau de l’entité est déchirée pour révéler la négativité qui s’y tapit. Ici, l’affiche déchirée implique que c’est l’image qui se déchire pour révéler la noirceur qui s’y cache, mais peut-être aussi que derrière l’affiche, l’image déchirée, c’est la réalité qui se trouve, et que par cette déchirure la réalité intervient dans le film autant que le film s’imisce dans le réel, de la même manière que la musicalité s’imisce dans l’image.

Après l’insupportable agression sexuelle du bûcheron sur l’entité, sa peau violente, abîmée se déchire et laisse entrevoir une entité noire, aniconique, qui se dévêt lentement, avec résignation, de son image. L’entité noire fixe son « propre » visage qui verse une larme de reconnaissance, et le spectateur est incapable de déterminer s’il s’agit de deux consciences différentes ou d’une seule. Ce démembrement injuste cruel et violent, et cette tête détachée de son corps, mais pleurant dans une plainte éternelle, évoque la fin tragique et mythique d’Orphée. Inconsolable après la seconde perte d’Eurydice, démembré par les Ménades, furieuses et dionysiaques qui se révèlent cruelles et insensibles à sa musique, aussi in-humaines que le bûcheron violeur, la tête d’Orphée continuerait à dériver sur les flots d’une rivière, en chantant d’une voix plaintive²²⁵.

Suggérant la tragédie d’un éternel retour, peut-être est-ce pourquoi après la scène de création et l’apparition du titre, le film s’ouvre sur trois plans successifs d’une rivière, à l’aube, un filet blanchâtre sur un fond obscur, suivi, d’une route claire sur fond noir, que dévale la lumière ronde du phare du motard, évoquant cette tête orphique (00 :04.27-00:05.18). Le motard s’empare ensuite d’un cadavre féminin, dont il se débarrasse dans le camion de l’entité. Un gros plan sur le visage de ce cadavre qui ressemble tant à celui de l’entité, montre une larme qui coule. La tradition des mystères orphiques enseignait la croyance en la transmigration des âmes et leur réincarnation. Est-ce la signification du dernier titre de Mica Levi, *Alien Loop* ? Enfin, le plan-séquence final du film met en exergue cette idée de récurrence (01:41.19-01:42.17). Alors que la fumée noire et les cendres de l’entité calcinée s’élèvent dans le ciel, formant une tâche sombre dans un ciel blanc, la neige tombe. La caméra subjective littéralement désincarnée interroge quant à l’origine de ce regard. Ces motifs opposés d’ascension et de descente caractérisaient les mythes orphiques entre catabase et anabase. Alors que

²²⁵ Fontainelle, Earl. « Episode 22: Severed Heads and Cosmic Eggs: Orpheus and Esotericism. » The secret history of western esotericism podcast. <https://shwep.net/podcast/severed-heads-and-cosmic-eggs-orpheus-and-esotericism/>. Consulté le 14/05/2022.

la caméra suit cette fumée noire, d'un mouvement panoramique vertical, celle-ci peu à peu s'éclaircit, alors que les flocons qui s'abattent directement sur l'objectif deviennent des tâches plus sombres qui se mêlent visuellement à la fumée noire qui s'élève. Ce plan visuellement saisissant ne suggère pas seulement une immanence élémentaire, ni une union catabatique et anabatique, mais ces flocons ardents qui s'abattent et fondent sur l'œil de la caméra évoquent un torrent de larmes d'une autre nature, peut-être les torrents qui portèrent la tête enchantée d'Orphée, ceux qui ouvrent le film, et ceux qui s'échappent de l'œil du cadavre féminin au début du film.

Les Mystères Orphiques, comme les Mystères Elusiniens suivaient une loi stricte du silence, dérivée des cinq années de silence des Pythagoréens. Leurs secrets ésotériques ne devaient ni ne pouvaient être révélés, en vertu de leur nature énigmatique²²⁶ entre ésotérisme et apophasie. Cette non-communication par excellence, vénérant une figure caractérisée par sa musicalité évoque bien cette complexe synthèse du silence et de l'indicible musicalité que nous avons tenté d'analyser.

Les scènes de dissolution que nous avons déjà examinées en vertu de leur musicalité, et évoquant l'intériorité de l'entité, sa surnature étrangère et son complexe rapport à l'image, résonne particulièrement, une fois mise à la lumière de la tradition orphique. Ces scènes hypnotiques, tant pour les spectateurs que les hommes noyés, évoquent un espace sombre, chthonien, semblable aux enfers miasmatiques qu'Orphée dut traverser pour récupérer Eurydice. La condition imposée par Hadès, que celui-ci ne pouvait se retourner avant d'avoir atteint la surface, se voit ici inversée, comme condamnés à une constante répétition, l'entité nous fixe d'un regard étrange, presque transgressif, qui nous objectifie, alors que c'est elle qui se dévêt, et nous sombrons vers une mort infinie. Ou peut-être sommes-nous Orphée, le vivant/visible, quand elle est la mort même, morte/invisible. Seul ce regard impossible persiste, regardant et regardé se mêlent dans sa nuit noire. Pour Maurice Blanchot,

Il est inévitable qu'Orphée passe outre à la loi qui lui interdit de « se retourner », car il l'a violée dès ses premiers pas vers les ombres. Cette remarque nous fait pressentir que, en réalité, Orphée n'a pas cessé d'être tourné vers Eurydice : il l'a vue invisible, il l'a touchée intacte, dans son absence d'ombre, dans cette présence voilée qui ne dissimulait pas son absence, qui était présence de son absence infinie. S'il ne l'avait pas regardée, il ne l'eût pas attirée, et sans doute elle n'est pas là, mais lui-même, en ce regard, est absent, il n'est pas

²²⁶ Leur nature mystérieuse ne tient pas tant au fait que tout le monde gardait une loi stricte de silence autour de ces mystères assez répandus, mais plutôt que leurs secrets mêmes sont in-communicables, dans la mesure où seuls les initiés pouvaient comprendre les propos de quelqu'un qui révélerait les enseignements de ces mystères.

moins mort qu'elle, non pas mort de cette tranquille mort du monde qui est repos, silence et fin, mais de cette autre mort qui est mort sans fin, épreuve de l'absence de fin.²²⁷

Ce passage évoque comment ce regard, cette obscure mélodie de l'autre, ne nous *fixe* pas en tant que ce que nous sommes, mais que presque magiquement, nous voit déjà invisibles : celui qui porte ce regard est « déjà mort ». Dans la re-présentation de la négativité et la négativité de la re-présentation, sujet et objets déjà parcourus d'un frisson de négativité, cette oscillation selon Noudelmann, devient un écho, puis une mélodie mortelle, tant plaintive et funeste, que capable de séduire les dieux et réaliser l'impossible. L'orphisme évoque non seulement une impossible musicalité, mais également un rapport à la poésie d'une impossible visibilité. Pour Simon Critchley, « *Orphée ne veut pas rendre l'invisible visible mais plutôt (chose impossible) voir l'invisible en tant qu'invisible.* »²²⁸ Pour Blanchot, c'est précisément car Orphée désire saisir l'indicible par-delà la musicalité qu'il perd Eurydice.²²⁹ Dans son trop humain désir de la saisir par le regard il la perd à jamais.²³⁰ Ce désir de posséder et s'approprier ce qui nous échappe et nous nie évoque tant les scènes hypnotiques d'*Under The Skin*, que les prétentions et désirs d'absolu et de finitude de *Cigarette Burns*, mettent en évidence l'insuffisance d'une simple « *alternative* » au regard. Ces films proposent une finitude à l'oculocentrisme, plus que fermer les paupières pour redécouvrir les sens de l'haptique et de l'acoustique, ils cherchent à crever l'œil du spectateur de manière plus ou moins subtile. Plutôt que dompter la finitude, tel Orphée qui extirperait Eurydice des enfers, ils s'abandonnent à celle-ci, comme les hommes dans *Under The Skin* fixent l'entité tandis qu'ils sombrent, et les protagonistes de *Cigarette Burns* sont en quête avide du film qui les plongera en enfer. "*Call me crazy... but I wanted at least a taste of Heaven before an eternity of Hell.*" (08.00) Comme Orphée s'abandonne à sa propre tragédie en se retournant, se condamnant lui et Eurydice à l'Enfer, par une impatience qui ne veut pas en finir, mais se condamne à une autre finitude.²³¹

²²⁷ Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1968. p. 229.

²²⁸ Critchley Simon, *Very Little-Almost Nothing : Death, Philosophy, Literature*. Londres;New York, Routledge, « Warwick Studies in European Philosophy », 1997. p. 43.

²²⁹ Blanchot, Op cit. p.230, « *Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant ou l'essence de la nuit s'approche comme l'autre nuit.* »

²³⁰ Ibid. « *le chant d'Orphée, le langage qui ne repousse pas l'enfer, mais y pénètre, parle au niveau de l'abîme et ainsi lui donne parole, donnant entente à ce qui est sans entente.* », ce chant est lui-même hanté par un regard, une re-médiation du musical : « *L'erreur d'Orphée semble être alors dans le désir qui le porte à voir et à posséder Eurydice, lui dont le seul destin est de la chanter.* »

²³¹ Ibid, « Son erreur est de vouloir épuiser l'infini, de mettre un terme à l'interminable, de ne pas soutenir sans fin le mouvement même de son erreur. L'impatience est la faute de qui veut se soustraire à l'absence de temps, la patience est la ruse qui cherche à maîtriser cette absence de temps en faisant d'elle un autre temps, autrement mesuré. Mais la vraie patience n'exclut pas l'impatience, elle en est l'intimité, elle est l'impatience soufferte et endurée sans fin. L'impatience d'Orphée est donc aussi un mouvement juste : en elle commence ce qui va devenir sa propre passion, sa plus haute patience, son séjour infini dans la mort. »

2: Visualité haptique, un contact avec la finitude

Notre examen du traitement de la dimension sonore dans *Under The Skin* nous a permis de déterminer la complexité de ses significations, menaçant la capacité de ce médium oculocentrique à faire sens de l'image. Cette re-médiation au sein du médium détruit le sens de l'image, met en contact avec une transcendance négative, en évoquant une non-humanité radicale, une pure négativité. La dimension haptique, la tactilité, est une dimension a priori moins inhérente au médium cinématographique que le sonore. La visualité haptique n'offre-t-elle pas également de similaires menaces envers l'hégémonie oculocentrique ? Les notions qu'évoquent cette exploration tactile du médium filmique peuvent être rapprochées de celles de la négativité, comme nous l'examinerons, mais aussi une expansion des capacités du médium, un film augmenté ? Comment palier à cette reterritorialisation d'autres affectivités au sein du médium, sans oblitérer les potentialités négatives de ce médium en abyme ?

2.1 : Toucher à la limite

La « visualité haptique » est une notion théorisée et développée par Laura Marks, à partir des travaux de Deleuze et Guattari, et de Riegler, qui la définit ainsi,

Haptic perception is usually defined as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies. In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch.²³²

La visualité haptique est à distinguer du tactile, qui évoque directement le « toucher », quand la dimension haptique implique une remédiation du toucher par la vision. Dès lors, l'haptique est toujours-déjà immanente à la vision, plutôt que transcendante comme l'acoustique. En termes cinématographiques, l'haptique se traduit donc par des procédés techniques visant à conférer à l'image une texture plutôt qu'une capture par le sujet regardant²³³. Divers procédés techniques tels que les changements de focales, gros plans, effets de flous, accentuation du grain de l'image, et effets de sur ou sous exposition²³⁴, confèrent à l'image des qualités haptiques. En surface plutôt qu'en profondeur, nous voyons déjà apparaître une dimension négative à la visualité haptique, en parallèle

²³² Marks, Laura U. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham;London, Duke University Press, 2000, p.162.

²³³ Ibid. "a separation between the viewing subject and the object. Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture."

²³⁴ Ibid, pp171-172.

à sa positivité : n'étant pas le mode de visualité dominant, elle implique un autre rapport à l'image, et donc examine une autre *nature* de l'image, mais elle lui confère aussi une certaine opacité en décuplant les effets de texture, elle présente une *surface*, qui dissimule et *occulte* une profondeur. Elle échappe donc à l'œil de deux manières différentes : par altérité et par occultation, la première est la plus théorisée, la deuxième est quant à elle mise à l'écart, considérée comme une simple négation ou privation de la vision. Pourtant, nous tenterons de montrer que cette occultation reste essentielle de cette affectivité, et son examen offre d'intéressantes potentialités.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (01:06.17)

Alors que l'entité abandonne son van et sa quête, la visualité haptique est occultante : l'image devenue floue et granuleuse par la brume dans laquelle l'entité se perd et renaît, procure une qualité haptique à l'image. La tactilité implique une autre affectivité, mais cette membrane qui recouvre la surface de l'œil, trouble la vision, qui devient opaque, une cataracte. Ici cette idée est renforcée par l'évocation de la séquence d'ouverture où un œil sombre et sphérique occupe la centralité du plan devant un arrière-plan immaculé. L'œil du spectateur est enveloppé par cette brume tactile et la peau de l'entité comme motif central du film évoque cette double nature de la visualité haptique.

L'haptique au cinéma ne se traduit pas seulement par des procédés techniques, mais également par la re-présentation d'objets aux riches textures. Dès lors, le genre de l'horreur entretient une relation privilégiée à l'haptique. Le monstrueux, le visqueux, le xénomorphique, l'impropre, le putride, le sang, la violence, les entités spectrales, se construisent généralement autour d'une visualité haptique transgressive et abjecte. Pour Kristeva, "*Abjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it --- on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger.*"²³⁵ La visualité haptique n'est-elle pas par

²³⁵ Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982. P.9

essence abjecte, et l'abject haptique, en ce qu'ils procurent l'impression et l'horreur d'une contamination au contact de l'image ? Dès lors, ce sont les sous-genres qui exploitent le plus cette hapticit , qui se voient souvent dévalorisés par l'intellectuel²³⁶, suscitent des « *paniques morales* » dans les médias, et font le plaisir des d cadentistes et des spectateurs sadomasochistes : les « *found footage* », les films « *gores* » de manière générale, mais peut-être surtout les « *torture-porn* » et les « *snuff movies* ». Ces derniers sont des films amateurs de violences « réelles » et extrêmes, comme celui présenté dans *Cigarette Burns* par le réalisateur psychotique fanique, qui décapite une femme sous les yeux impuissants de Kirby Sweetman. En plus d'un contenu extrêmement graphique, réel ou hyperréaliste, où la nudité du corps humain est révélée dans et par sa tactilité, les dispositifs techniques amateurs, confèrent à l'image une tactilité exacerbée : c'est la même main qui tient la caméra, qui inflige d'atroces souffrances au spectateur et au sujet/objet de ces violences. La visualité devient haptique en ce que la caméra est affectée, produit ou subit les mouvements et coups violents infligés à la victime.

Cette hapticit  exacerbée, violente qui refuse toute métaphore peut constituer une interprétation littérale de l'aphorisme qui ouvre *Cigarette Burns* : « *Film is magic, and in the right 'hands', a weapon.* ». La visualité haptique dans ces films se refuse pourtant à un anti-esthétisme avide d'une pureté idéalisée, et est associée de manière complexe et inextricable à d'autres notions : *Cigarette Burns* n'est pas un *snuff film*, et *Under The Skin* en est le parfait opposé.

La visualité haptique implique un autre rapport à la matérialité, au monde et au corps, en nous y « * trangisant* » – pour reprendre le terme cher au formalisme russe –   la manière de l'inquiétante étrangeté, et ce particulièrement dans le cas de l'horreur, « *Under conditions of disease, pain or other extreme circumstances, we take notice of the body's internal functions, its rhythms and sounds, which seem 'alien' by virtue of their appearing to our attention at all.*»²³⁷ C'est cette aliénation que la visualité haptique opère, et dans cette mesure, elle devient non seulement un contact autre, mais avec l'autre, remédié par notre propre matérialité  trangis e. Dans *Under The Skin* ce contact autre avec l'autre est sûrement le plus évident, le travail technique de textures est complexe : les gros plans sur les yeux, les liquides rougeâtres de chair et de sang, les formes géométriques lisses, les paysages brumeux ou hyper détaillés, les sous et sur-expositions de lumière, les nombreux plans avec des miroirs, dans lesquels chaque texture devient lisse, comme si elle perdait en profondeur, mais infiniment complexe et envoûtante. Le film devient un objet étrange, xénomorphe et incite le

²³⁶ Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." *Film Quarterly*, vol. 44, no. 4, 1991, pp. 2–13.

²³⁷ M.S Wood, Evan. "To touch a ghost: Derrida's work of mourning and haptic visuality in three films". *Cogent Arts & Humanities*. 2016. DOI: 10.1080/23311983.2016.1197871, p.10

spectateur à le découvrir par le toucher, comme un enfant trop curieux jouerait avec le feu, ne pouvant se résoudre à ne toucher qu'avec les yeux.

La visualité haptique devient le moyen d'établir un contact avec l'autre, par-delà le prisme de la vision, un besoin de contact irréprouvable, mais qui menace tant le toucheur que le touché. C'est la même curiosité dangereuse, celle de ces hommes qui fétichisent et objectifient cette femme seule qui les aborde, qui trouvera son paroxysme dans la scène de viol de la part du bûcheron : si le toucher humain est lié à une forme d'érotisme, celui de l'entité est associé à une contamination, une alchimie étrange, une tactilité érotique et thanatique, qui caractérise les scènes d'ensevelissement.

Ici, c'est sûrement l'échec de la visualité haptique qui nous est donnée à voir : vouloir de manière irréprouvable toucher ces textures, c'est encore une fois les objectifier, les désirer par-delà les yeux. Est-il possible de ne pas être *voyeur* face au corps dénudé de Scarlett Johansson, aussi obscurci et sculpté de manière artistique, haptique et désobjectivant que possible par la caméra de Glazer ? La visualité haptique reste visualité. De même dans *Cigarette Burns*, le désir d'absolu et de transgression qu'incarne *La fin absolue du Monde* est le fruit d'une identique avide curiosité malsaine qui en brûle la main du projectionniste.

Dans *Under The Skin*, le motif du contact entre l'humain et le non-humain atteint son paroxysme dans la scène de rencontre avec l'homme difforme. Un homme qui marche seul encapuché dans la nuit, se rendant faire ses achats, se fait aborder par l'entité. L'homme reste évasif mais l'entité insiste pour qu'il la rejoigne. Il révèle ses difformités, auxquelles l'entité reste indifférente, et pour le spectateur une sympathie particulière s'établit entre les deux personnages, une certaine similarité les caractérise. Ce contact se définit par la centralité de la tactilité. L'apparence de l'homme est le centre de cette étrange conversation, comme un non-dit, une hantise qui empêche le contact, une transgression haptique qui ne peut être invisibilisée, et dont l'homme ne peut se détacher. L'entité n'est aucunement repoussée par l'apparence de celui-ci et le complimente sur ses mains. Puis elle lui demande quand il a pour la dernière fois touché quelqu'un, avant de lui prendre la main, s'étonner de leur froideur, les porter à son visage et interroger l'homme sur la sensation qu'il en a ressenti : « *cold* » dit-il. La même froideur les caractérise, mais c'est sans doute leur relation à l'obscurité qui signale leur similarité : si l'homme à l'apparence monstrueuse se dissimule dans l'ombre qui l'entoure, à l'inverse l'entité dissimule sous une éblouissante apparence une intériorité négative, obscure et monstrueuse. L'un est socialement contraint à l'obscurité, il y est confiné en vertu de sa monstruosité, sa différence, tandis que l'autre par nature monstrueuse, se tapit dans une apparence plaisante, mais froide. Dès lors, par leur contact, c'est comme si leurs *différentes* enveloppes se rencontraient, s'oubliaient et se

noyaient dans une négativité commune, l'une intérieure et l'autre extérieure, par un « *toucher à la limite* ». ²³⁸

La visualité haptique traduit donc les interrogations que suscite notre rapport à une altérité radicale, et la manière dont nous devons devenir autre pour entrer en contact, tant qu'entrer en contact nous fait devenir-autre. Le toucher s'il peut parfois devenir une *expérience-limite*, est surtout un acte à la limite. Derrida désigne comme haptocentrisme, la croyance que le toucher réaffirme nos propres limites, celle d'un sujet humain auto-centré ²³⁹. Derrida déconstruit cette réaffirmation du sujet, en mettant en évidence ce contact à une extériorité radicale qui lui est nécessaire. Le toucher est par essence allo-affectif, il nécessite un objet, et ne peut pas exister sans cet autre.

Cependant, ce contact avec un autre radicalement négatif, qui plus que simplement « affecterait » notre toucher, mais par la même occasion détruirait la forme humaine, n'impliquerait-il pas un *moyen*, non seulement de ne rien toucher, mais de toucher le *rien* ? Peut-on faire l'expérience de ne rien toucher, et quel rapport à l'autre et à soi cela implique-t-il ? Imaginer l'expérience de ne rien toucher, revient à imaginer un milieu tout autre, où la peau enveloppée de cette extériorité radicale, en viendrait à se toucher elle-même, comme si la peau en tant que *médium* devenait le *milieu*, dans lequel se propage la sensation. Ces deux *médias* devenant un seul et même organe, seulement est-ce là que l'on touche à la limite. En effleurant le rien, le toucher devient auto-affectif, im-médiat et « se touche » lui-même. N'est-ce pas ce qui caractérise les scènes de dissolution d'*Under The Skin* ? Liées à une conception négative de la féminité, c'est par cette même auto-affectivité tactile qu'Irigaray désigne le « *sexe qui n'en est pas un* », comme celui qui ne fait que se toucher, qui devient pure distance et proximité, et *incarne* l'espace même, celui d'une absolue tactilité. ²⁴⁰

Dans ces scènes, le toucher devient le Rien, l'abîme, l'espace céleste, l'Espace, l'espace de l'intervalle, distance et proximité, le féminin, différence et altérité, le non-humain et la destruction de l'humain, la limite, l'invisible, le milieu et le médium – ici l'organe sensoriel, l'intérieur et l'extérieur, le corps sans organe donc la peau, ce qui l'entoure, et ce qu'elle entoure.

²³⁸ Derrida, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris, Galilée, 2000, p.15.

²³⁹ Ibid, p.9.

²⁴⁰ Irigaray, Luce. Op cit. p.76 "Resterait à éprouver si « se toucher » — ce toucher —, le désir du proche plutôt que du propre, etc. n'impliquent pas un mode d'échange irréductible à tout centrage, centrisme, étant donné la façon dont le « se toucher » de l'« auto-affection » féminine joue comme un ren-voi de l'un(e) à l'autre sans arrêt possible, et que la proximité y confond toute adéquate, appropriation.»



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00 :35.06-00 :37.49)



2.2 : Tactilité de l'intouchable, deuil de l'autre et autre deuil

Si la visualité haptique de ces séquences est extrêmement complexe, et nous invite à saisir un impossible rapport au non-humain. L'haptique dans ce film est également rapprochée des paysages, qui sublimés, dépassent l'entendement, pourtant restent en surface, des textures. La fixité de la caméra et le rythme lent du montage invitent le spectateur à saisir ces paysages. L'œil a le temps d'appréhender la totalité du paysage et assez rapidement ce sont les textures de ceux-ci qui ressortent. Cette fixité presque picturale, photographique, tend à conférer à ces paysages et leur contemplation une mélancolie qui les imprègne et nous touche en ce qu'ils sont intouchables, comme si l'on voyait cette surface pour la dernière fois avant qu'à jamais elle ne nous échappe.

Pour Evan Woods, la visualité haptique invite à la rapprocher d'un travail du deuil, et de la conception Derridienne de celui-ci.²⁴¹ Derrida détourne la conception freudienne selon laquelle faire le deuil c'est incorporer l'autre à soi et progressivement s'en défaire, afin que le sujet se libère de l'autre. Ricciardi compare une telle conception du deuil à une « énigme à résoudre »²⁴². Pour Derrida,

²⁴¹ M.S Wood, Evan. "To touch a ghost: Derrida's work of mourning and haptic visuality in three films". *Cogent Arts & Humanities*. 2016. DOI: 10.1080/23311983.2016.1197871.

²⁴² Ricciardi, A. *The ends of mourning: Psychoanalysis, literature, film*. Stanford, Stanford University Press, 2000. P.4

il s'agit de re-conceptualiser le deuil afin de reconfigurer une relation à l'autre qui soit plus éthique. Le spectre de l'autre maintient un dialogue, une reconfiguration du discours qui ne vise pas nécessairement un retour à la normale pour l'ego. Le travail du deuil devient une impossibilité qui pourtant engage (avec) l'autre.²⁴³ Laura Marks évoque déjà la relation de l'haptique à une perte remédiée par une remémoration : "It is the attempt to translate to an audiovisual medium the knowledges of the body, including the unrecordable memories of the senses."²⁴⁴

Dans *Cigarette Burns*, en parlant du spectre de sa femme qui les hante à son beau-père, Kirby Sweetman dit en appuyant ses doigts sur les yeux de l'homme, menaçant de les lui crever : « *If we can't let her go, it's like we're killing her, over and over again, and we'll never let her go, not until we're both dead* », (56:00) puis l'assassine avant qu'une pénultième « *cigarette burn* » apparaisse et qu'il ne se suicide. Les "*cigarette burns*" desquelles émerge le spectre de la femme sont en effets spéciaux, des traces haptiques²⁴⁵ pour Laura Marks. Le faible budget du film accentue cette tactilité : ces effets digitaux font faux, presque en relief. Littéralement le film se déchire en brisant par cette tactilité la suspension d'incrédulité du spectateur, touché par la matérialité du film, qui ici sert le propos d'une entaille à la réalité, de laquelle la fiction émerge et inversement. Le spectateur face au film, comme Sweetman face au spectre de sa femme, reconfigurent leur relation à l'autre en s'auto-détruisant, se perdant, affectés par la même spectralité qui caractérise l'autre qui les touchent.

La visualité haptique évoque déjà cet impossible contact, mais d'autant plus s'il est remédié, tant par la visualité, dans chaque film, mais aussi par la parole, – comme dans la scène avec l'homme difforme dans le van que nous avons examinée – et plus encore quand l'autre est une entité spectrale, non-humaine, ou si sa peau n'est qu'une enveloppe qui dissimule le néant. L'impossible contact avec le négatif, *l'intouchable*, procure cette sensation de perte de l'autre, son incorporation en soi, par une visualité haptique, qui irrésistiblement nous invite à la toucher, quand bien même nous devinons la froideur de cette surface, déjà morte. Dès lors, cette première interprétation déconstructiviste, face à un environnement froid, mort, celui de l'entité xénomorphique et des paysages naturels auxquels elle est associée, en font des entités *cadavériques*, chutées et mortes. Cette forêt riche en ondulations et textures se voit surimposée du corps bientôt mort de l'entité, insérée en surimpression :

²⁴³ Derrida, Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Édité par Pascale-Anne Brault, Paris, Galilée, 2003, p.178 : : « *Quiconque s'y engage apprend l'impossible, à savoir que le deuil est « interminable, inconsolable, irréconciliable ».*

²⁴⁴ Marks, Laura. Op, cit. p.5

²⁴⁵ Ibid, p.176: "*The tactile quality of the video image is most apparent in the work of videomakers who experiment with the disappearance and transformation of the image due to analog and digital effects.*"



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (01:33.37)

Une telle interprétation de la visualité haptique reconfigure certes un rapport éthique à l'autre, mais présuppose deux choses, le sujet humain endeuillé, et la mort de l'autre. Pourtant dans *Cigarette burns* comme *Under the Skin*, les protagonistes ne sont pas particulièrement affectés par la perte de l'autre, au contraire prennent une part active à sa disparition. L'attitude de Kirby Sweetman qui paraît sensible à l'horreur de la spectacularisation de l'ange enchaîné devant lui reste égoïste, plus intéressée par le gain que par la souffrance de cette divine entité. Dans *Under The Skin*, toute identification est rendue impossible, et au sentiment de perte, de deuil omniprésent il est impossible d'associer un objet. Si comme nous l'avons vu avec Derrida, la reconfiguration éthique de la relation à autrui par le deuil implique une indifférenciation partielle du soi et d'autrui, cette reconfiguration est différente ici. Nous avons cette impression de deuil, cette perte de nous-même dans l'autre, mais elle est imprégnée d'une fausseté, d'une étrangeté, comme si quelque chose n'allait pas et nous échappait. Par cette impossible tactilité fait-on vraiment l'expérience de la mort de l'autre, ou n'est-ce pas l'humain qui est le sujet déjà mort, dont l'autre fait le deuil ? N'est-ce pas seulement ainsi qu'un contact peut s'établir avec le rien, seulement si lui nous saisit, plutôt que nous le touchons ?

Dans *Under The Skin*, la lenteur, la fixité et le peu de mouvement qui définissent la visualité haptique des plans suggère une mort progressive, lente, comme un processus inévitable qui se déroule sous nos yeux, tant à portée, se construisant lentement, que cette douce et tranquille agonie peut être caressée par la même main qui « dompte » le feu prométhéen que nous évoquions plus haut : une finitude progressive, historique, dont les contours peu à peu se dessinent et s'affirment, d'abord aperçue à distance, puis de plus en plus à proximité, à portée, finirait par nous engloutir tout entier, et jusqu'à ce que plutôt que nous la touchions, elle nous touche. Dans *Cigarette Burns* la visualité haptique en est radicalement opposée, le rythme condensé du film/épisode d'une heure est plus intense, les scènes plus courtes, et le montage accéléré : les « *cigarette burns* » se manifestent par flash, comme si cette brûlure à l'écran reflétait celle qu'elle produisait sur notre rétine. De ces « *cigarette burns* », des images défilent, quasi-subliminales et agressent l'œil du spectateur. Ici, le

rythme effréné, brutal et violent de la visualité haptique évoque une mort extatique, d'une violence inouïe, sacrée et miraculeuse, comme si elle arrivait en un instant, un événement pur sans rapport de continuité à l'histoire, une singularité presque miraculeuse conduisant à notre finitude instantanée. Dès lors, ces deux deuils haptiques de l'autre évoquent non pas *leur* mort, comme nous sommes d'abord prêtés à le croire, mais peut-être plus encore celle de l'humain, celle du protagoniste représentant celle du spectateur, comme produite par la remédiation du supplice haptique de l'autre.

Si « *something happens when you point a camera to something terrible* », la torture de l'entité angélique de *Cigarette Burns* ne nous entraîne pas seulement dans sa chute. Ici, la représentation de la torture devient le *moyen* dont l'autre fait notre deuil, spectres que nous sommes avant même notre mort, insensibles au supplice de ces entités. La visualité haptique nous met en contact avec notre finitude, non pas en re-présentant celle de l'autre, mais en exprimant la manière dont celui-ci fait/fera le deuil de l'humain, sur le point d'être jamais être *oubliés*, comme l'évoque la fin de *Cigarette Burns*.

La seule expérience authentique de la Mort n'est pas remédiée par l'angoisse, encore vivants pourtant faisant l'expérience de la mort, ni au moment où celle-ci nous touche, en un seul instant que nous la saisissons, mais notre coïncidence réelle avec la mort, nécessite une re-présentation spectrale de nous-même par l'autre, qui nous re-mémore et par-delà la mort nous touche. Ainsi, l'expérience de notre propre finitude, est pure impossibilité, remédiée par le non-humain par-delà la temporalité, par-delà l'inexistence, avant d'être dé-membrés, dissous, puis à jamais, oubliés.

La *remémoration* comme *remembrement* de l'autre face à notre disparition est ici littérale. Dans *Under The Skin*, l'ange devenue humaine perd certes son enveloppe, mais le dernier plan suggère son retour à une essence divine primordiale, une angélification qu'elle soit transcendante et anabatique, comme le suggère la fumée de cendres, ou immanente et catabatique comme l'évoque la chute des flocons ; remédiés par la caméra et donc le film, c'est ici l'essence de l'angélisme qui est évoquée et imprègne le film, angélisé dans et par sa propre finitude. De manière plus évidente, dans *Cigarette Burns*, l'ange récupère les deux bandes du film en les enlevant du projecteur en plan rapproché, puis la caméra effectue un mouvement panoramique vers la gauche révélant l'ange sortant du cadre, et les deux plaies encore ensanglantées dans son dos, comme s'il avait retrouvé ses ailes. Passant devant le cadavre de Sweetman, il le remercie, suggérant qu'au long du film, c'était la volonté de l'ange qui se manifestait par les « *cigarette burns* ». L'ultime remémoration/remembrement de l'autre suggère une finitude, tant celle de l'humain que celle du film dans les deux films, pourtant est-elle le signe d'un retour, celui d'une positivité retrouvée par l'exorcisme et la conjuration du spectre qu'est devenu l'humain, devenu le négatif de l'affirmationisme angélique ?

Les « *cigarette burns* » évoquent une forme de « torture douce », ces trous dans la membrane du film rappelant ceux causés sur celle de l'ange par ses ailes arrachées, comme si cette offense au divin, ce désenchantement du monde contemporain dans une quête de constante transgression transparaisait dans chacune de nos œuvres d'art sans finitude, et oblitéraient une dimension spirituelle qui ne peut être réduite à l'image : son « aura ». Cette interprétation ferait du remembrement angélique un retour à l'enchanté, un affirmationisme anihilationiste et pessimiste, par l'autre de ce que nous sommes devenus. Pourtant, ce remembrement reste une im-possibilité, un simple bricolage, comme l'ange ne récupèrera jamais ses ailes, mais seulement les bandes du film qui lui en tiendront lieu. Le spectre de l'humain continue de le hanter. Son deuil est-il terminé, ou maintenant cherchera-t-il à projeter le film et causer *La fin absolue du monde* ? De même, dans *Under The Skin*, la conception cyclique du film incite à considérer que cette remémoration est toujours différée. Si l'humain disparaîtra à jamais, ses *traces* persisteront : le remembrement angélique n'est pas signe d'un retour à l'affirmationisme où l'humain devient l'autre exorcisé, anéanti, mort ou éteint, mais bien une greffe, une négativité toujours ouverte, béante, impossible à cicatriser : des stigmates desquelles s'écoulent ce qu'est devenu l'humain par la négativité, hors du corps de l'ange. Le souvenir optique de l'humain s'efface, mais une trace haptique persiste, « *Rien ne distingue les souvenirs des autres moments : ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices.* »²⁴⁶

2.3 : L'insaisissable qui nous touche

La visualité haptique implique une redéfinition radicale des notions de spatialité et de temporalité. Ce sont sûrement les « *cigarette burns* » qui nous permettent le mieux d'effleurer cette impossibilité. Se manifestant avant que le personnage ait pu voir *La fin absolue du monde*, ils deviennent l'instant qui encapsule la rupture précise de la temporalité vers une impossibilité, un florilège de paradoxales temporalités, qui ne peuvent être considérées comme de simples limites au temps vers l'hors du temps, mais l'expérience temporelle de la destruction du temps, pénétré par l'hors-du-temps. Pour Deleuze, le temps affectif implique une temporalité définie par des « *peaks of present* », où l'événement devient un accident, dont le Temps est la victime. "*An accident is about to happen, it happens, it has happened; but equally it is at the same time that it will take place, has already taken place, and is in the process of taking place; so that before taking place, it has not taken place, and, taking place, will not take place.*"²⁴⁷ L'impossibilité temporelle devient une temporalité impossible, qui pourtant nous effleure. Les « *cigarette burns* » comme effet digital impliquent déjà

²⁴⁶ Marker, Chris (dir.). *La Jetée*. Argos film, 1962, 28 minutes.

²⁴⁷ Deleuze, Gilles. *The Time-Image*. London, Bloomsbury Academic, 2013, p.106.

une dimension haptique, une non-hapticit , un trou   la surface du film et de la réalité. Ce motif du trou est omniprésent, dans les blessures infligées, les *absences* des personnages, les yeux des protagonistes noyés dans une folie pure, comme si Sweetman voyait en ces yeux l'abysse nietzschéen qui lui rendait son regard. Les trous des « *cigarette burns* » deviennent les doubles de la caméra, de l'œil du spectateur, de l'ange, et comme deux miroirs tenus l'un devant l'autre, ces trous qui se font face communiquent, se répondent et évoquent une impossibilité totale.

Dans la scène du *snuff film* du réalisateur fan(at)ique, la pièce évoque une coulisse d s affectée, vide et sale dont les fenêtres sont occultées de rideaux pourpres calcinés, perforés d'une multitude de trous. Ces rideaux évoquent ceux d'une macabre représentation, un « *black lodge* » lynch en *trash* et la torture infligée à l'ange, comme une multiplication infinie des brûlures de cigarettes, à travers lesquelles les spectateurs voyeuristes jettent un œil. Dès lors, la caméra placée devant cet ensanglanté et torturé rideau, devient presque maline, complice, et ces trous, paradoxalement occultent une volonté propre, comme si quelque chose *nous* regardait.



Cigarette Burns, John Carpenter, 2005 (31 :52)

Si la réalité comme la fiction sont un texte, un textile²⁴⁸, et une texture, celle-ci est parsemée de trous, desquels rien ne nous observe, comme si nous faisons face au négatif d'une entité angélique à multiples yeux comme celle qu'observait Ezékiel dans ses visions. Ces trous signalent une rupture tant réelle que fictionnelle, qu'il devient impossible de distinguer, comme si les deux s'observaient, se reconnaissaient, et dans une alchimie des contraires, produiraient une entité définie par l'impossible conjonction qui les caractérise : une négativité pure.

Vers la fin du film, après avoir récupéré *La Fin absolue du Monde*, une « *cigarette burn* » apparaît, derrière Sweetman, qui progressivement s'efface, laissant découvrir la lumière du projecteur au coin droit de l'écran, qui lance *La Fin Absolue du Monde*. (53:10) Les éclairages violents et bleutés,

²⁴⁸ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*. Paris, Edition du Seuil, 2000, p. 126.

qui émanent de l'écran et se reflètent sur Sweetman donnent l'impression qu'il est un personnage à part entière de ce film maudit, et après quelques plans de ce film extrêmement haptiques, – tels qu'un ongle qui s'arrache en supplication — une *cigarette burn* crève l'écran et en émerge le spectre de la femme morte du personnage. Après que celui-ci s'est suicidé, les bandes de la salle de projection s'arrêtent, interrogeant le spectateur : s'agissait-il d'une projection ou d'une captation du film ? *Cigarette burns* et le film maudit, interagissent de manière si complexe qu'il n'est plus réellement possible de déterminer l'origine de ceux-ci. Si les *cigarette burns* sont des trous dans la bande du film, ne sont-ils pas supposés « montrer le réel » ? Or, ici c'est justement la fiction qui s'en échappe : *La Fin absolue du Monde*. Dès lors, les personnages de *Cigarette Burns*, ne sont-ils pas ceux qui sont dans la fiction quand *La fin absolue du Monde* devient réalité ? Les « *cigarette burns* », deviennent les entailles par lesquelles nous regarde la caméra même qui a filmé *La fin absolue du monde* comme si *Cigarette burns* avait été ré-imprimé sur les bandes du film maudit, donnant lieu à un étrange palimpseste, ou perforation et impression de la pellicule façonnent deux films inextricables.

Ces entailles au réel sont une représentation négative, tant captation, que projection, que perception du spectateur. Ces brèches se regardent, se réfléchissent, comme si la négativité acquérait une conscience propre. Cette impossibilité négative, magiquement annonciatrice de l'apocalypse, la finitude à venir, suggère le contact avec l'impossible temporalité que nous évoquions avec Deleuze, ici inscrite dans la matérialité du film. Ces entailles à la fabrique du réel deviennent des *punctum*, qui signalent pour Barthes un accident dans l'image : « Le *Punctum*, c'est la piqûre, le petit trou, la petite tâche, la petite coupure, mais aussi le coup de dé en latin. C'est le hasard qui, dans une photo à la fois me « point » mais aussi me meurtrit. Il vient souvent de la coprésence de deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde »²⁴⁹. Ici, ce sont deux *punctum* de chaque monde qui se regardent, l'im-possibilité du réel et l'étrangeté de la fiction. Noudelmann explique que la négativité inhérente à l'image se manifeste en des « *punctum négatifs* » qui mettent en évidence la nature insaisissable et obscure de l'image. « Le *punctum* est à la fois le trou, la trouée et l'absence qui en surgit. »²⁵⁰. Martel offre une connotation plus haptique encore, à un phénomène similaire, lorsqu'il parle de « *riffts* », qui jalonnent les représentations artistiques, et se manifestent lorsque l'artiste antagonise le médium, qu'il le conçoit comme un obstacle à franchir, à détruire.²⁵¹ Il tente de proposer une conception de l'Art par ces « *riffts* », « which breaks the consensus trance and opens the work onto the chaosmos of the Real. »²⁵². L'Art devient défini par ces instances négatives,

²⁴⁹ Barthes, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris, Gallimard, 1980, pp.48-49

²⁵⁰ Noudelmann, François. *Image et Absence, essai sur le regard*. Paris, L'Harmattan, 1998, p.166

²⁵¹ Martel, J. F. *Reclaiming art in the age of artifice: a treatise, critique, and call to action*. Berkeley, Evolver Editions, 2015, p.150

²⁵² Ibid, p.151

où l'on entre en contact avec l'indicible devenant le matériau de l'artiste²⁵³, sa production, et effrite le reste de la représentation. Les motifs des « *cigarette burns* » et les scènes d'ensevelissement d'*Under the Skin* semblent plus que simplement proposer une réflexion sur le film ; ces *riffts* ici matérialisent l'effet qu'ils sont sensés produire, leur étrange méthodologie de destruction et antagonisme du médium, devenant le sujet du film.

Cette rupture haptique du médium, est dans *Cigarette Burns* poussé à son paroxysme : le médium est torturé, déchiré dans un supplice in-humain. Le film n'est plus qu'une peau, vivante mais en agonie, une pellicule fine et pâle, trouée, à la manière de l'ange dont la peau presque bleutée laisse voir ses veines et les plaies sanglantes, signalant une matérialité fragile, vulnérable, pourtant terrifiante. Toute œuvre recèle une part d'indicible qu'elle cherche à dire, comme si l'on en venait à lui ôter ses ailes, comme Orphée tente de regarder Eurydice alors qu'il devrait la chanter. Cette inhumanité réaffirme souvent une supériorité de l'humain/artiste sur son matériau. Si celui-ci torture l'ange, l'inspiration, le non-humain, pour lui faire dire ses mystères indicibles, et tenter de les coucher sur la pellicule du film, ce secret ne peut être révélé, soit en ce qu'il n'est pas compris, soit en ce qu'il ne peut être traduit par le médium, soit parce qu'il détruit complètement l'esprit de celui qui l'entend.

Les trous du médium résultent d'une manifestation de l'indicible plutôt que ce que l'artiste a voulu essayer d'en dire. Une telle conception s'oppose à celle d'une négociation avec l'indicible. Il n'y a pas de possibilité de concilier l'humain et le non-humain, l'artiste et son inspiration, seulement une lutte dialectique et irréductible entre eux. Il ne reste qu'à se laisser submerger dans l'indicible, ou bien par une compulsion à la répétition, échouer à le dire. Si négociation il y a, celle-ci n'est qu'une impression, c'est l'indicible qui parvient momentanément à s'exprimer par l'entaille à la représentation, ou entailler la re-présentation parce qu'il s'exprime. Le film produit un corps-sans-organe, à la manière du collectionneur qui prête les siens à la machine comme le sacrifice requis pour projeter *La Fin absolue du monde*, et littéralement deviennent une pellicule, (52:19), son matériau, son médium. Ce corps-sans-organe devient la pellicule du film sur lequel l'indicible s'écrit. Plutôt que torturer l'indicible pour que nous puissions le dire, le laisser se taire/dire à travers notre finitude.

Dans *Under The Skin*, nous retrouvons un identique devenir corps-sans-organe de l'humain, par les peaux flottant dans le néant, dont les formes presque chorégraphiques viennent à ressembler aux lettres d'un autre langage, une xénoglossie. Le corps-sans-organe est certes une peau, mais une pellicule tatouée, trouée, *impressionnée* par le langage de l'indicible qui l'a produit comme tel, afin de

²⁵³ Ibid, p.152 "They are fissures or caesuras in the body of a work. They can take the form of imperfections, surreal excesses, strange turns of phrase, inconsistencies, stylistic flourishes, and narrative coincidences—all kinds of things in which a master craftsman—a maker of masterworks—would see errors to correct."

pouvoir écrire ses propres mystères, ceux-ci n'étant autres que les entailles, les ouvertures, les pertes de notre humanité, qui comme des trous noirs nous auraient dévorés et fait devenir les corps-sans-organes sur lesquels l'indicible s'écrira, dans une cyclicité ouroborique. L'étrange décomposition des corps dans le néant miasmatique d'*Under The Skin* évoque cette impossibilité de savoir si cette difformité de l'humain résulte d'une compression, d'une absorption, d'une dissolution, d'un éclatement, suggérant un anéantissement magique.

De nombreuses spéculations tentent de faire sens de ce devenir an-organique de l'humain, et l'utilité qu'il peut avoir pour les entités, par deux principales interprétations. Soit une quête d'énergie vitale, de nourriture, comme dans le roman de Faber, et comme l'évoque le sang et les organes coulant sur une sorte de conduit, ou à l'inverse, ce qui intéresse les entités sont les peaux des humains, leur permettant de produire d'autres « *body snatchers* » qui peu à peu se multiplieraient. Ces peaux ne sont-elles pas plutôt celles sur lesquelles est inscrit le film que nous voyons ? La multiplication de ces pellicules, permettrait au film de ne jamais s'arrêter et continuerait indéfiniment, dans une constante répétition, presque narcissique, sans fin, qui certes permettrait au non-humain de s'exprimer, mais qui noyé dans le néant, ne dirait plus rien. C'est cette stérilité qu'évoque la répétition des scènes d'engloutissement de la première moitié du film. L'entité après avoir noyé l'homme difforme, se regarde dans le miroir (01:01.39). Plus que son devenir humain, évoquant son accès à la conscience par un stade du miroir Lacanien, ici l'entité devenue métaphore du film, prend conscience que son narcissisme, lié à la constante répétition, devient submergé par son propre médium, la pellicule humaine, dans une relation dialectique, mise en abyme.

Paradoxalement si nous devenons le médium de l'autre, l'autre se noie dans son médium, comme nous le faisons dans nos images. Le non-humain noyé dans sa propre hyper-réalité inversée, ne s'exprime plus et devient in-humaine. Ce n'est que par l'abandon de sa quête répétitive, qu'elle aperçoit sa propre finitude, celle du film et son existence commence à faire sens, n'est plus remédiée, reterritorisée par l'humain, et exprime sa propre non-humanité sur sa propre pellicule, plutôt qu'une « accumulation primitive » de celles-ci. Dès lors, sa non-humanité réelle transparait, désaliénée et s'écrivent quelques traces de son indicibilité. Sa peau se déchire, *s'abîme*, et laisse entrevoir sa négativité essentielle dans la scène la plus intense, étrange et saisissante du film, sa fin.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (01 :30.11)

En examinant la visualité haptique, nous avons tenté d'examiner comment celle-ci, en offrant une affectivité qui menaçait l'occulocentrisme du médium filmique, se construisait autour de notions familières à la négativité, et permettait de saisir l'insaisissable, reconfigurant non pas une relation avec l'autre: c'est l'autre qui reconfigure sa relation avec nous. Le toucher rouvre la vision, transforme l'œil en une texture, comme l'évoque l'haptique scène d'ouverture d'*Under the Skin*. La rencontre de deux yeux qui se voient et se touchent implique que l'on ne regarde non pas une chose *visible*, mais une chose *voyante*, qui nous noie dans son regard propre.²⁵⁴ Cette nuit haptique, primordiale, devient un moyen de toucher non pas l'invisible, mais l'échec du regard.

La visualité haptique signale un changement de paradigme, plutôt qu'un passage de la conception de la matérialité filmique d'une lumière idéalisée à une pellicule de peau, l'essence de l'art se trouve dans leur *néant conjoint*, le trou, le « *rift* », l'entaille, tant absence de la lumière qu'absence de pellicule. Les visualités haptiques et optiques coïncident dans leur dimensions négatives, et la pellicule du film parcourue de l'indicible dans son échec. Les deux modalités affectives du sonore et de l'haptique sont intéressantes non pas en ce qu'elles permettent à l'autre de s'exprimer, mais en ce qu'elles lui permettent de nous hypnotiser et occulter, nous détruire et percer l'œil, l'écran, la lumière. L'acte de suppléer, paralyser puis détruire l'occulocentrisme, traduit une approche négative de la matérialité filmique, entre ésotérisme et terrorisme affectif. La communication de la négativité et négativité de la communication impliquent une poétique de l'irregardable, dont nous allons désormais tenter d'examiner les implications.

²⁵⁴ Derrida, Jacques. *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. Paris, Galilée, 2000, p.11.

3: Poétique et obsession de l'irregardable

Les dimensions haptiques et acoustiques font écho à un langage, une modalité d'existence non-humaine. Et si elles s'opposent à la prévalence de l'image dans le médium filmique, l'érodent et la détruisent, l'haptique reste intimement lié à une destruction de cette économie visuelle tant de l'intérieur, que de l'extérieur, mais dont l'intensité trop faible ne peut lui permettre de s'affirmer comme autre chose qu'une *visualité* alternative. A l'inverse, l'acoustique est reléguée aux limites du visuel, et à la manière de la musicalité, est transcendante à l'image par son intensité plus importante que celle de l'haptique. Comment une négativité de la représentation et représentation de la négativité peut-être imag(in)ée ?

Nous observerons comment la négativité peut-être re-médiée par le regard, et la manière dont nous pouvons résoudre les interrogations qui en découlent. La négation du regard implique la cohésion d'une esthétique de l'irregardable et de l'irreprésentable. Afin de communiquer l'irregardable, c'est une approche ésotérique de l'image que ces films signalent : le regard est tant occulté qu'hypnotisé, haptique qu'acoustique. Ce mystérieux regard ésotérique, autour des motifs du voile et du dévoilement nous conduira à l'examiner à la lumière du mythe de Diane et Actéon. Le regard décomposé nous invitera à considérer une théorie filmique de la négativité presque alchimique, nous permettant d'examiner comment la re-construction d'une approche filmique mytho-poétique par la négativité interroge l'image et la mesure dans laquelle elle incarne une menace envers l'humain.

3.1 : Voir, concevoir, recevoir l'irregardable

L'occulocentrisme au cinéma implique la prévalence de l'œil et de son autorité: ce symbole du plus pur affirmationisme est panoptique, non seulement en ce qu'il perçoit toute chose, mais en ce que chaque chose, chaque singularité devient optique sous le poids de son regard. Si l'imperceptible offre certaines potentialités, en aucun cas ce concept ne met fin à l'avidité assujettissement du réel par la visualité. Triompher du regard implique la crevasse de l'œil auquel rien n'échappe, et nécessairement reconnaître l'ampleur de son emprise :

De même que pour tuer son père, il faut d'abord l'introniser, de même pour détruire l'œil, il faut d'abord le fixer, y voir le reflet de son propre œil, et l'énucléer. Le triomphe sur le regard ne peut avoir de l'importance que si l'on admet d'abord sa force et son pouvoir.²⁵⁵

²⁵⁵ Swoboda, Tomasz. L'œil obscurci In : *Maurice Blanchot, entre roman et récit*. Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014, p.145.

La notion de négativité au cinéma implique la cohésion de deux expériences artistiques négatives, que par souci de clarté nous pouvons distinguer à partir de l'opposition entre production et réception, une esthétique de l'irreprésentable et une esthétique de l'irregardable. La difficulté étant de les faire coïncider, se rencontrer et se confronter au sein de la représentation. La poétique de l'irreprésentable implique l'identification et la représentation d'une impossibilité en termes filmiques, par l'identification d'une limite, d'un défaut du médium à quelque niveau qu'il soit, lequel est pallié par un moyen supplémentaire, par exemple par l'haptique ou l'acoustique, signalant erreurs, accidents, ruptures. Si de tels mécanismes donnent souvent lieu à un intense sentiment chez le spectateur, d'étrange, de fascination ou d'exaltation, un sublime lié à la contemplation à distance de l'auto-destruction et auto-genèse du médium, ce plaisir évoque souvent une satisfaction voyeuriste voire sadique. L'esthétique de l'irreprésentable, afin de délier sa négativité potentielle doit s'accompagner d'une esthétique de l'irregardable et une myriade de complexes relations peuvent exister entre elles.

L'irregardable, se caractérise par l'impossibilité du spectateur de remplir ce rôle, ou un intense désir de ne plus le faire. Souvent produit par des irrptions de violence à l'écran, il se caractérise par la mise en abyme du spectateur au sein de la représentation – l'exemple le plus évident étant le voyeur – lequel est exposé à des violences et horreurs, qui par ce lien établi avec le spectateur, conduit ce dernier à détourner le regard. On peut imaginer de plus subtiles et complexes manières dont l'irregardable peut prendre forme. Occulte, dissimulé, invisible à l'œil nu : un irregardable ésotérique conduisant le spectateur à regarder l'irregardable, sans s'en rendre compte.

C'est l'entaille au regard qu'il convient de reconnaître et d'examiner, afin d'éliciter la dimension destructrice qui réside au cœur de la négativité. L'œil crevé et un motif qui hante le cinéma depuis *Un chien andalou*,²⁵⁶(1929) et la scène d'un œil tranché par la lame effilée d'un rasoir. Asbjorn Gronstad, dans son ouvrage *Screening The Unwatchable*²⁵⁷, qualifie d'irregardable les films qui infligent de similaires formes de violence, ouvertement dirigées envers le spectateur. Ces « razorblade gestures » révèlent une dimension artistique provocatrice en plus d'une simple violence sadique et extrême.²⁵⁸ La nature irregardable de ces films se divise en trois dimensions. Des images ou segments dont la représentation est choquante et insupportable, l'expression d'un désir profond d'ôter au spectateur le

²⁵⁶ Adamowicz, Elza. *Un Chien Andalou* : (Luis Buñuel and Salvador Dali, 1929). London ; New York Tauris ; Distributed in the USA by Palgrave Macmillan, 2010.

²⁵⁷ Grønstad, Asbjørn. *Screening The Unwatchable: Spaces of Negation in Post-millennial Art Cinema*. New York, Palgrave Macmillan, 2012.

²⁵⁸ Ibid, p.10 « *The unwatchability of these films resides not so much on an experiential level as on a philosophical one. Above all, the work appears to be motivated by a need to introduce other ways of seeing and to transcend the threshold of the visible world* »

plaisir visuel et le confronter à la violence de phénomènes éthiques, politiques, sociaux, et enfin la réclamation et l'exploration de réalités rendues invisibles par l'hégémonie esthétique et artistique.²⁵⁹

Cigarette Burns met l'accent sur une représentation irregardable, par le graphique, le choquant. Quelques images particulièrement violentes comme les entrailles du collectionneur offertes au projecteur qui les arrache peuvent aisément être qualifiées d'irregardables. C'est sans doute le serviteur qui s'est arraché les yeux après la diffusion du film maudit qui le plus évoque la nature irregardable du film maudit. Dans *Cigarette Burns*, la remédiation de l'irregardable par excellence, le film maudit, permet d'explorer cette notion par une approche méta-filmique et philosophique, qui propose tant l'expérience viscérale de l'irregardable, que les interrogations conceptuelles qui l'accompagnent. A priori, ce film n'explore pas des représentations artistiques radicalement autres et invisibles au sein de l'hégémonie artistique. Dans *Under The Skin* la seule scène qui pourrait être qualifiée d'irregardable est celle de la mort du couple sur la plage. La distance avec laquelle cette scène est filmée, noie encore et invisibilise cette famille dans un plan large, et déjà oriente cette scène vers des considérations philosophiques, par le rapport de l'altérité absolue à la cruauté, l'in-humain, le mal. *Under The Skin* explore donc les deux dernières formes de l'irregardable : l'interrogation de pré-supposés politiques et sociaux, et l'exploration de modes d'expression artistiques invisibilisés par l'hégémonie artistique cinématographique, laissant de côté l'irregardable expérientiel.

De cette conception tripartite de l'irregardable, représentationnel, politique et artistique, nous aimerions suppléer une quatrième conception de l'irregardable filmique, un irregardable énigmatique. Par cette expression nous référons à l'approche ésotérique pour laquelle nous avons opté au cours de cette étude. Elle désignera donc la manière par laquelle le texte en question recèle certains mystères et certaines références parfois obscures, cryptées au sein du médium, et dont le dé-cryptage, plutôt que simplement révéler un précieux secret, confronterait le spectateur à une incompréhension d'abord, puis une aveuglante obscurité, à la manière d'un film maudit comme « *La fin absolue du monde* » dans *Cigarette Burns*.

Cette approche de l'irregardable possède un avantage sur les trois autres. L'œil possède un mécanisme de défense instinctif face à un irregardable trop intense : cloue les paupières, une instrumentalisation haptique, une auto-occultation momentanée. Un film qui rassemblerait les trois différentes formes de l'irregardable identifiées par Asbjorn Gronstad, provoquerait nécessairement un recours à ce mécanisme afin de se prémunir de la désintégration du globe oculaire. L'irregardable énigmatique lui, s'insère par une image obscure, et ce n'est qu'après, qu'une fois qu'il s'est tapi et logé au creux de l'oculaire qu'il révèle ses caractéristiques irregardables, comme une aiguille-punctum

²⁵⁹ Ibid.

si fine qu'elle en serait invisible ; un étrange Cheval de Troie. Alors, l'irregardable énigmatique n'est pas seulement une autre manière de produire une image irregardable, mais surtout une manière d'occulter momentanément l'irregardable même. Les stratégies adoptées par *Cigarette Burns* et *Under The Skin* sont similaires en ce qu'elles occultent et cryptent une forme d'irregardable, qui une fois dé-crypté crève l'œil de l'intérieur.

Dans *Cigarette Burns*, c'est l'irregardable artistique qui est *occulté* : le motif des cigarette burns a priori cryptique et rendant la narration plus complexe révèle un troisième film maudit, une tierce écriture sur le palimpseste qu'est la pellicule filmique qui mélange les deux autres autant qu'elle émane de la surimpression de celles-ci. Ni *Cigarette Burns*, ni *La Fin absolue du monde*, le film qui émane de/est produit par les « *cigarette burns* », est le film de l'ange supplicié, qui produit ou est produit par les deux autres. Comme le suggère l'agonisant Bellinger : « *You don't make as much money as I have without burying a few bodies. You can sleep at night just as long as they stay buried. Trouble is... they never do.[...] It's not a movie, however. It's a preview. It's the coming attractions of the soul. And, in my case, it's a hell of an ending.* » (50:20-51:10)

Ici, c'est l'interprétation ésotérique, tant philosophique que mytho-poétique et symbolique que nous avons menée au cours de ce travail, qui révèle la troisième forme de l'irregardable dans ce film : en plus de représentation irregardables et d'interrogations de nos pré-supposés humanistes, et socio-politiques en nous confrontant à une perspective annihilationiste et hyper-pessimiste, elle révèle une inventivité artistique, qui émane littéralement d'une entité angélique et non-humaine. *Cigarette Burns* est particulièrement ingénieux en ce que cette conception d'un irregardable ésotérique est intégrée dans la représentation du film, et en devient le sujet.

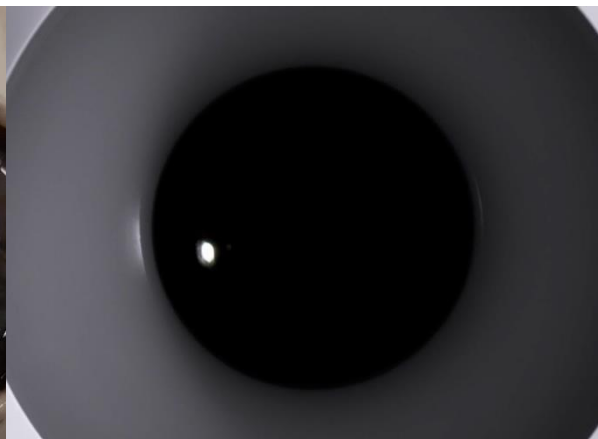
Plusieurs fois au cours de cette étude nous avons dû évoquer le critique cinématographique rendu fou par son visionnage de *La fin absolue du Monde*, qui compulsivement réitère l'écriture d'une unique critique de ce film, dont les murs, les meubles le sol sont tapissés, suggérant cette quête d'un dé-cryptage ésotérique qui révélerait la troisième dimension irregardable du film. Cette intégration du critique, et la représentation de la tâche ésotérique à laquelle il doit s'atteler, tout en lui révélant la méthode à suivre met en évidence le vertige de la démarche interprétative de ce film qui se révèle et s'occulte. Si la première projection de *La Fin absolue du monde* a causé une émeute, produisant sa disparition, ce n'est que sa deuxième projection, qui finalement libèrera l'ange devenu maudit. De même, dans l'esprit du spectateur et de l'herméneute ésotérique, ce n'est que la re-représentation du film dans son propre esprit, produite par l'activité de dé-cryptage qui le met en contact avec

l'étendue de sa dimension irregardable, et crève l'œil du spectateur de l'intérieur, comme si l'œil, par sa « *terreur des signes incertains* »²⁶⁰, remédiait sa propre destruction par l'activité rationnelle.

Dans *Under The Skin* c'est la violence de l'irregardable, crûe et directe qui est occultée, et révélée par l'interprétation ésotérique. Cette dissimulation est atypique pour un film qui exploite les codes du genre de l'horreur. Ceux-ci utilisent généralement l'irregardable afin de crypter des dimensions philosophico-politiques et artistiques. Ce renversement opère avec d'autant plus de violence et devient d'autant plus frappant que c'est l'horreur la plus basse, la plus matérielle qui nous est occultée. Ainsi, la plupart des interprétations des scènes d'ensevelissement mentionnent leurs qualités abstraites. Comme nous l'avons déjà suggéré, ces interprétations se complaisent parfois à ne rien en dire, pas même simplement évoquer un mystère suggéré par l'obscurité dans laquelle les hommes sont noyés puis dissous, alors que l'entité s'y déplace gracieusement. L'omniprésence du regard dans ces scènes reste trop étrange pour être mis de côté : alors que les hommes sombrent, ils maintiennent le regard de l'entité qui les fixe. Pourquoi ce regard ne traduit-il rien chez ces hommes, pourquoi n'évoque-t-il rien que l'autre qu'ils regardent ? Quelle est la nature de cet espace qu'ils ne voient pas, qui leur est occulté, mais dans lequel l'entité se révèle littéralement, pourtant réduite à une image ? Et si cet espace duquel les hommes voient mais qui pourtant échappent à leur vision était leur propre œil ? Si la mélasse noire peut évoquer un liquide amiotique corrompu, il ressemble bien plus à l'humeur vitrée, le liquide sombre piégé à l'intérieur de nos yeux, notre propre *camera oscura*.



Œil découpé



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00:03.41)

Le film re-présente l'effet qu'il produit ; c'est l'irregardable d'un œil pénétré et dans lequel le porteur du regard se noie plutôt que l'objet qu'il contemple. L'œil du spectateur dans les scènes d'ensevelissement est littéralement crevé par la représentation cryptée de sa propre perforation.

²⁶⁰ Barthes Roland. « Rhétorique de l'image ». In: *Communications*, 4, 1964. p.44

C'est la violence de cette entaille qui nous est dissimulée, hypnotisés que sont les hommes face à cette entité insaisissable, hypnotisés que nous sommes dans la salle obscure du cinéma face à un film que nous essayons de saisir au prix d'un effort intellectuel. Si pour Noudelmann, « *le punctum est le trou, la trouée et l'absence qui en découle* »²⁶¹, ici il devient une aiguille qui parfaitement alignée à la rétine n'est pour l'œil qu'un point et le transperce, en cryptant de manière énigmatique à l'écran l'acte qu'il inflige au spectateur, noyé dans son regard, dans son propre œil, dans la représentation à l'écran.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00:34.55)

Dans *Under The Skin* comme *Cigarette Burns*, l'énigmatique et le cryptique est en lui-même irregardable en ce qu'il provoque dans l'œil et l'entendement du spectateur tant une frustration : « je ne saisis pas tout », qu'un autre régime de visualité : « ce que je vois ne peut faire sens qu'en adoptant des moyens de décryptages plus obscurs et complexes ». Pourtant, ce que cet encodage énigmatique dissimule, c'est précisément la mesure dans laquelle le film est irregardable, un irregardable violent est crypté dans *Under The Skin* et dans *Cigarette Burns* un irregardable artistique. *Under The Skin* passe pour un film prétentieux²⁶² et *Cigarette Burns* un simple film « méta » à petit budget si le spectateur ne s'adonne pas à une lecture ésotérique.

Ces deux films suggèrent une telle interprétation par une mise en abyme de l'effet qu'ils procurent chez leur spectateur, une poétique de l'obsession. Ils se construisent autour de cette poétique, dans laquelle les protagonistes sont ravis par l'objet de leur destruction, presque dans la perspective d'un mysticisme annihilationniste. Face à la douce amertume, mais l'intensité de l'expérience vécue par ces personnages re-présentés, le spectateur est pris au piège : la re-présentation n'est ni cathartique, ni à l'inverse élicite et glorifie une simple annihilation en suscitant

²⁶¹ Noudelmann, François. *Image et Absence, essai sur le regard*. Paris, L'Harmattan, 1998, p.166

²⁶² Roche, David. "Lignes de faille dans *Under the Skin* : une esthétique du monstrueux." In : Jean-François Chassay, Hélène Machinal, Myriam Marrache-Gouraud. *Signatures du monstre*. Rennes, PU Rennes, pp.285-301, 2017.

de dangereuses passions noyées dans un pessimisme absolu, mais plutôt implique une obsession par-delà l'aliénation, pour la finitude plutôt que la répétition traumatique, une attitude dirigée envers le film et la réalité, comme si nous ne pouvions que nous approcher inlassablement de ce punctum, qui menace de crever notre œil et de nous y absorber.

Dès lors, l'obsession signale un regard de l'irregardable ; non seulement l'objet est irregardable, mais le regard posé sur lui n'en est pas réellement un. Cette obscure économie entre le sujet regardant et l'objet regardé implique une re-définition de leur distinction. Cette conception est d'abord paradoxale, en ce qu'elle ressemble à la reconfiguration de la relation sujet-objet d'un regard aliéné et fétichiste ; le regard in-humain de pure aliénation, dans lequel chacun prétend à la subjectivité sous couvert d'un humanisme néo-libéral et anthropocentré, où tout autre n'est plus que commodité, fétiche objectifié. Ici, le sujet humain devient objectifié, non pas dans une relation dialectique à l'objet qu'il regarde mais réduit au même rien du tout. Si l'humain devient objet ce n'est pas car tout sujet est détruit, mais car l'affirmationisme élève l'hégémonie, le Capital au rang de sujet absolu ; ce n'est pas que tout n'est plus qu'objet, mais le sujet absolu qu'est devenu le Capital porte un regard objectifiant sur le tout. A l'inverse, la négativité propose une autre destruction du sujet.

3.2 : Ré-vélation et dé-voilement, négativités croisées de l'objet et du sujet

La reconfiguration de la relation entre sujet et objet, tant par autre chose que le regard, qu'un autre regard, qu'un non-regard, se traduit dans *Cigarette Burns* et *Under The Skin* par des regards fascinés et occultés. Pour Blanchot, le regard fasciné est celui qui caractérise une nuit noire, dans laquelle objet et sujet se mêlent indiscernablement, et le porteur du regard se perd, s'abîme, le regard n'est plus voyant, et n'est plus en rapport avec le réel. Le regard fasciné,

N'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination [...] où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant absolu d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse portant de voir, car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant : lumière qui est aussi l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attrayante.²⁶³

Les mots de Blanchot évoquent tant le regard fasciné des hommes noyés d'*Under The Skin*, que les absences des protagonistes dans *Cigarette Burns*, tous noyés dans une obscurité, mais fascinés par une autre lumière, plus sombre encore, un autre réel. Le motif d'une lumière dont la matérialité

²⁶³ Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1968, p.26.

découle d'une obscurité paroxystique évoque non seulement le soleil pourri de Bataille, mais également les expériences mystiques pythagoréennes des initiés qui enfermés dans l'obscurité totale de cavernes relatent la vision d'un soleil au cœur de la Terre. Pour Raymond Bellour le cinéma par sa matérialité entretient une relation à l'hypnose et l'animalité,²⁶⁴ comme si sa Lumière, perçue par le spectateur plongé dans l'obscurité possédait les mêmes qualités hypnotiques. Le cinéma devient un « corps » qui produit des « affects de vitalité » à son spectateur. Les scènes d'ensevelissement d'*Under The Skin* évoquent la même relation du cinéma au corps, à l'animal et l'hypnose : pour Bellour, « un spectateur de cinéma, [est] un corps de spectateur pris dans le corps du cinéma, le corps du cinéma est le lieu virtuel de leur conjonction. »²⁶⁵

Le regard fasciné implique une re-définition de la relation du sujet et de l'objet, qui non seulement nous transforme, nous fascine, mais également demeure en retrait, inaccessible. Plus que dans le regard, cette qualité réside dans l'objet. C'est ce que Graham Harman désigne par le concept d'« allure ». Pour Harman, ce concept désigne la manière dont les objets échappent à tout système de connaissance.²⁶⁶ L'allure d'Harman évoque l'affectivité purement esthétique que l'objet produit et qui l'habite. La réalité devient esthétique sous le florilège de ces allures, une « hyper-esthétique »²⁶⁷ non-humaine, qui pourtant n'est pas un ré-enchantement joyeux, généreux du monde, mais une alchimie occulte et négative.²⁶⁸

L'allure en vient à définir l'objet qui pour Morton, est « *a weird entity withdrawn from access, yet somehow manifest.* »²⁶⁹. Les objets sont constamment en retrait et se manifestent mutuellement, comme nous l'évoquions à travers l'exemple qu'Harman nous donne de la rencontre du coton et du feu. Harman définit alors le concept d'allure comme l'essence d'une révolution.²⁷⁰

²⁶⁴ Bellour, Raymond. *Le corps du Cinéma, hypnoses émotions animalités*. Paris, POL, 2011.

²⁶⁵ Ibid, p.16.

²⁶⁶ Graham Harman, "Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human," *Naked Punch* 9 Summer/Fall 2007. p.25 "The real problem is not how beings interact in a system: instead, the problem is how they withdraw from that system as independent realities while somehow communicating through the proximity, the touching without touching, that has been termed allusion or allure."

²⁶⁷ Michaud, Yves. *L'art c'est bien fini, essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*. Op cit.

²⁶⁸ Harman, Graham. *Guerrilla metaphysics: phenomenology and the carpentry of things*. Chicago, Open Court, 2005, p.174.

²⁶⁹ Morton, Timothy. Cité dans : Bennett, Jane. "Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton." *New Literary History*, vol. 43 no. 2, 2012, p. 225.

²⁷⁰ Harman, Graham. *Guerrilla metaphysics: phenomenology and the carpentry of things*. Chicago Open Court, 2005.p.244: "Allure is something far more primitive than any of these revolutions: indeed, allure is the principle of revolution as such, since only allure makes quantum leaps from one state of reality into the next by generating a new relation between objects. Without allure, we are trapped amidst the swirling black noise of any given sensual space."

Le changement paradigmatique que le concept d'Harman incarne n'est pas seulement celui d'une objectification de l'humain et la prise de conscience de cet état d'objet, mais bien par son étrange affectivité effectivement nous permettre de reconnaître et sympathiser avec l'objet. Alors, c'est l'objet qui dans son affectivité ne fait pas que toucher l'humain, mais le détruire par le regard fasciné. Pour reprendre l'exemple du feu et du coton, nous expliquions plus haut qu'il était possible d'imaginer la négativité comme un feu qui embraserait toutes les qualités du coton. La négativité pure, devient tant l'identique que l'exact opposé de l'objet qu'elle nie, une « matière noire » que l'on retrouve métaphoriquement dans *Cigarette Burns*, et littéralement dans les scènes d'ensevelissement d'*Under The Skin*. Le regard fasciné est ce qui permet cette *allure* négative de nous toucher, et le résultat de celle-ci.

Le regard qui émane de/permet la négativité se rapproche de l'intuition, un regard antirationaliste qui n'est attentif qu'aux synchronicités, aux étrangetés, *punctum*, « rifts ». Comme l'explique Erin Manning, « Intuition never stems from what is already conceived. It introduces into experience a rift in knowing, a schism in perception. »²⁷¹ Ce schisme de la perception, cette entaille à la connaissance, tant cause que conséquence du regard fasciné qu'est l'intuition, signale pour Bergson une *sympathie* envers l'objet,²⁷² La sympathie n'implique donc pas ici un rapport bienveillant à l'autre, dans lequel on pourrait le comprendre « autrement », mais au contraire une violence, une horreur, où l'humain meurt pour être transporté au sein de l'objet du regard, au sein du schisme de la perception, dans l'objet. Le spectateur des films est incité à suivre ce regard ésotérique : par les affiches placardées d'*Under The Skin* ou les multiples références filmiques dans *Cigarette Burns* par exemple. Ces schismes sont directement représentés : plus Sweetman s'approche du film maudit, plus ses manifestations se multiplient, et plus que sympathique envers cet objet, que dévoré par lui. Mais également ces schismes deviennent le *moyen* nécessaire pour décrypter les films. Dans *Under The Skin*, le peu de sens qu'on peut faire de l'entité découle d'une lecture intuitive, dont le minimalisme tant du jeu d'acteur de Scarlett Johansson, que le style filmique de Glazer, contrastés par une « narration » presque archétypale, tragique et poignante résonne profondément chez le spectateur.

Le regard fasciné signale une intuition, une entaille tant à la représentation, qu'au sujet et qu'à l'objet du regard, qu'à notre appréhension du réel. Nous sympathisons avec le néant, le négatif

²⁷¹ Manning, Erin. "Artfulness" in: Grusin, Richard A. *The nonhuman turn*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015, P.48.

²⁷² Bergson, Henri, cité dans : David Lapoujade, *Puissances du temps. Versions de Bergson*. Paris, Editions Minit, 2010. P.53 : "We call intuition that sympathy by which we are transported to the interior of an object to coincide with what it has that is unique and, consequently, inexpressible."

qui caractérise l'objet, en tant qu'il se manifeste et reste en retrait, pourtant nous attirant vers ce retrait, nous retire.

Le regard *fasciné* dont l'étymologie évoque l'enchantement et l'envoûtement, par sa capacité destructrice évoque plus que l'hypnose et la fascination, un aspect occulte, tant occulté qu'occultant de la mise en rapport par le regard de l'objet et du sujet. L'occulte évoque non seulement ce qui a attiré à la sorcellerie et la pratique magique, mais ce qui est caché sous une sorte de mystère, ainsi que des effets apparents dont les causes ne sont pas révélées et inaccessibles.²⁷³ En ce sens, *occultus* peut-être rapproché d'*oculus* comme ce qui échappe à l'œil de la raison, bien qu'étymologiquement ces termes ne soient pas liés. L'occulte évoque donc tant un voile qui dissimule, que sa potentielle et magique révélation. Le fragment d'Héraclite, « *la nature aime à se voiler* » suggère l'impossibilité dans laquelle le regard est plongé, l'impossibilité d'un dévoilement du réel, de l'objet, de l'autre, du négatif.

Cet impossible dévoilement évoque le mythe de Diane et Actéon, et l'horreur de la confrontation à un regard impossible, un regard dé-voilé, comme si l'occulte élucidé nous rendait notre propre regard et nous noyait dans son obscure inconnaitance. Actéon surprend Diane nue au bain accompagnée de ses nymphes. S'apercevant du regard de l'intrus, elle le transforme en cerf, et celui-ci finit dévoré par ses propres chiens. Ici, le regard veut dévoiler la nature mais rencontre dans l'objet un autre regard qui le conduit à sa propre perte. Le regard rendu de Diane, aveuglant, métamorphose Actéon en l'objet de son regard, l'animal. La révélation de l'objet ici s'accompagne d'un re-voilement du sujet, suggérant l'impossibilité du regard d'Actéon, comme les hommes dans *Under The Skin* coulent dans la mélasse par leur propre regard qui se noie dans celui de l'entité. Dans *Cigarette Burns*, les protagonistes regardent la *Fin Absolue du Monde*, l'objectifiant, sans s'apercevoir que les horreurs qu'ils vivent deviennent l'écriture et la captation du film maudit par l'ange.

Ici, s'il y a coïncidence des regards du sujet et de l'objet, le sujet ne voit déjà plus ; c'est l'autre qui le regarde, et lui-même qui devient occulté, *absent*.²⁷⁴ En cet instant, c'est l'impossible économie de l'occulte qui prend la place du visuel. A aucun instant l'occulte ne fut-il dés-occulté, puisque son dévoilement signifie un revoilement/révélation apocalyptique qui ne fait que signaler la finitude du sujet, comme aveuglé par l'eau que Diane lui jette au visage, bientôt objectifié, bientôt dévoré par son

²⁷³ Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris, L. Hachette, 1873-1874. Electronic version created by François Gannaz. <https://www.littre.org/definition/occulte> Consulté le 25/05/2022.

²⁷⁴ Blanchot, Maurice. *Thomas l'obscur*. Paris, Gallimard, 1950. Pp.124-125 : Ici Blanchot évoque cette perte dans l'objet, et ce changement paradigmatique du réel même : « Je suis vu. Je me destine sous ce regard à une passivité qui, au lieu de me réduire, me rend réel. [...] Je suis vu. Poreux, identique à la nuit qui ne se voit, je suis vu. Aussi imperceptible que lui [le regard du monde], je le sais qui me voit. Il est même l'ultime possibilité que j'aie d'être vu alors que je n'existe plus. Il est ce regard qui continue à me voir dans mon absence. Il est l'œil que ma disparition, à mesure qu'elle devient plus complète, exige de plus en plus pour me perpétuer comme objet de vision. Dans la nuit nous sommes inséparables. Notre intimité est cette nuit même. »

propre regard comme Actéon le fut par ses chiens. Dans *Cigarette Burns*, la révélation s'accompagne de drastiques changements, qui par la violence, puis la mort suggèrent un revoilement. Dans *Under The Skin*, le dévoilement littéral de l'entité alors qu'elle recule est proportionnel à l'engloutissement des hommes qui s'avancent. Pour Annie Le Brun, ce regard montre que l'humain est en proie à une obscurité tant intérieure qu'extérieure qui constamment le menace, comme si le lieu de son propre regard était déjà obscurci, et ne lui appartenait pas réellement. Traqué et noyé dans et par son propre regard, il ne fait que s'annihiler, tentant de dévoiler ce qui le protégeait de sa propre annihilation :

Oui, ces chiens qui importent tant dans la course éperdue du « grand chasseur », ces chiens que celui-ci n'a en réalité jamais véritablement maîtrisés et qui, une fois la nudité de Diane entrevue, lui échappent complètement. Ces chiens, dont l'animalité incontrôlée va se retourner contre la sienne, dès lors que Diane, lui lançant de l'eau pour l'aveugler, le change en cerf.²⁷⁵

Si l'humain dans un constant désir d'asservissement du réel cherche à acquérir la connaissance de l'occulte, repousser tout mystère, tout élucider, ce voile plutôt qu'une incitation à le retirer pour le regard violeur du sujet qui désire accaparer toute intimité, ne recouvre-t-il pas une nature hideuse insupportable, qui dévoilée, ne signifierait que l'annihilation de l'humain ? Cette annihilation est littérale dans *Cigarette Burns* l'objet étant *La Fin Absolue du Monde* remédiée par l'ange, et dans *Under The Skin* liée à la destruction de l'environnement que représente l'entité comme nous l'évoquions dans notre second chapitre. Dans son ouvrage *Le voile d'Isis*, Pierre Hadot oppose l'attitude prométhéenne visant à dévoiler la nature par la connaissance et le progrès technique, de l'attitude orphique, selon laquelle seule l'Art le permet.²⁷⁶ « *Si la Nature se cache, n'aurait-elle pas ses raisons ? Ne voudrait-elle pas ainsi nous protéger des dangers qui nous guettent, lorsque, l'ayant dominée et maîtrisée, nous serons menacés par nos propres progrès techniques ?* » Vouloir retirer ce voile ne serait-il pas synonyme d'une annihilation pure comme le suggèrent tant *Cigarette Burns* qu'*Under The Skin* ? Vouloir dé-voiler l'occulte, l'objet, saisir l'insaisissable implique certes une annihilation de l'humain, mais représente l'acte paroxystique d'un regard objectifiant, fétichiste, in-humain dans sa chute.

Cependant, sous ce voile usé, abîmé, déchiré comme les rideaux de *Cigarette Burns*, ou la peau de l'entité d'*Under The Skin* sous laquelle se cache une obscurité, parfois un autre regard s'aligne avec le nôtre, révélant une étrangeté, une non-humanité, une finitude radicale, comme si l'occulte se

²⁷⁵ Annie Le Brun, *Si rien avait une forme, ce serait cela*. Paris, Gallimard, 2010, p.221

²⁷⁶ Hadot, Pierre. *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*. Paris, Gallimard, 2008.

révélaient dans et par sa propre économie visuelle occultée et aveuglante. L'objet du regard n'a pas seulement une *allure*, mais un regard propre qui perçoit en occultant et crevant le nôtre.

Pourtant, dans *Cigarette Burns*, mais surtout *Under The Skin*, c'est la nature dé-voilée qui nous regarde, alors que nous cherchons à l'éviter, peut-être à la manière du voyeur sartrien honteux, qui détourne le regard devant l'autre l'ayant surpris.²⁷⁷ La présentation de Duchamp intitulée «*Etant donné 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*», signale la nécessité de se faire voyeur pour voir à travers un voile, qui une fois dévoilée reflète ce regard transgressif en le confrontant au corps dénudé de Diane. La mise en abyme de l'acte de s'être fait voyeur par le vagin de cette femme mis en exergue, implique qu'en s'étant fait voyeur nous en avons trop vu, nous n'avons pas seulement mis notre œil devant l'ouverture de la porte, mais devant celle de la femme, et bien que le voyeur détourne le regard face à cet irregardable, c'est le regard qui s'est dévoilé, et est devenu la même béance. Comme si après avoir finalement dévoilé la nature, nous ne voulions plus la voir, et fermions les yeux, sur notre propre regard déjà crevé. Dans *Under The Skin*, dans les scènes d'ensevelissement, le regard de l'entité qui nous invite à la suivre à travers la béance d'une porte grande ouverte pourtant baignée dans l'obscurité, vers la même obscurité noyée qu'est l'intérieur de notre œil traduit ce regard partiellement dévoilé et violé, qui nous occulte en retour Face à des décennies de prométhéisme inhumain acharné, violent, objectifiant et violeur, il n'y a plus qu'une possibilité éthique envers le non-humain, la nature, l'objet, le négatif : lui rendre son regard.



Duchamp, Marcel. « *Etant donné 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage* »

²⁷⁷ Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris, Gallimard, 1976. pp259-260



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00:42.28)

Dans *Under The Skin*, l'omniprésence de plans fixes qui caractérisent la quasi-totalité du film familiarisent le spectateur à un style documentaire détaché et froid, voyeur mais dont la perspective reste limitée, impuissant face à la réalité et l'inévitabilité des événements qui se produisent. Alors, ce plan face à cette porte d'un noir impénétrable, vers le monde obscur que nous avons déjà plusieurs fois visité, rappelle l'énigmatique monolithe de Kubrick dans *2001 : A Space Odyssey*²⁷⁸, réalisateur duquel Glazer confesse s'être inspiré.²⁷⁹ La caméra s'avance vers cette entaille opaque, avant que l'homme visiblement confus ne se soit décidé à pénétrer dans cette austère demeure, et ce mouvement presque impromptu devient radicalement étrange. C'est cette étrange entaille à la réalité qui s'avance, un « rift » par excellence, un effet qui aurait pu être aisément reproduit par un « *vertigo shot* », est ici produit par la disruption brutale de l'économie du style filmique. Pour Ford, "*a lot of the most striking things that happen are just a way that your entire experience of reality feels like it just got reframed somehow, or some new overtone, implication of everything, but there is nothing different about what is happening in your field of vision, audition.*"²⁸⁰

Dans ce plan, plus que l'étrange béance du monolithe, duquel nous nous faisons voyeur, et dans des scènes qui suggèrent la crevasse de l'œil du spectateur, ce n'est ni une épiphanie sensorielle ni une autre perspective de la réalité dont le spectateur fait l'expérience, mais par une étrange épiphanie négative, l'expérience d'un changement paradigmatique de notre regard, sa dissolution, plus qu'un « recadrage » du regard, c'est le cadre du regard qui vole en éclat par le regard à moitié révélé et pourtant revoilé que l'on croise. Plus qu'un œil dé-cadré qui verrait tout, l'œil se noie dans

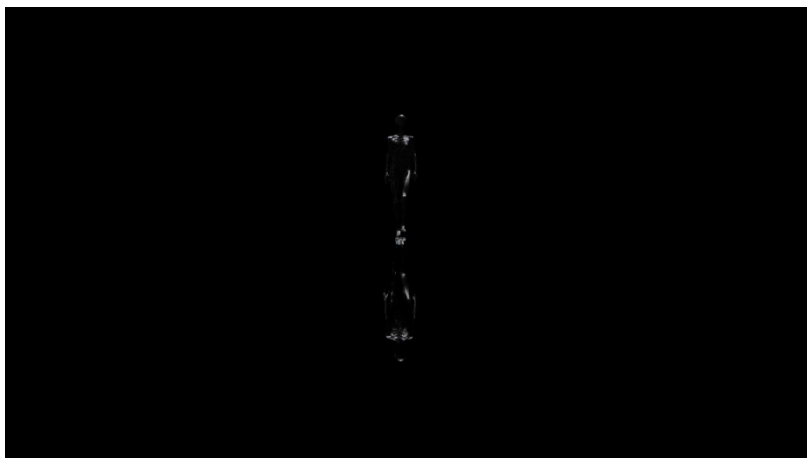
²⁷⁸ Kubrick, Stanley, and Arthur C. Clarke. *2001: A Space Odyssey*. United States: Metro-Goldwyn-Mayer Corp, 1968.

²⁷⁹ Giroux, Jack et Glazer Jonathan. "Jonathan Glazer On 'Under the Skin,' Kubrick's Influence and How the Easiest Part of It Was Getting..." . *Film School Rejects*. Publié le 04/04/2014. <https://filmschoolrejects.com/jonathan-glazer-on-under-the-skin-kubrick-s-influence-and-how-the-easiest-part-of-it-was-getting-c7a3383e78e3/> Consulté le 01/06/2022.

²⁸⁰ Ford, Phil et Martel, JF. Episode 124 : "Dark Night Radio of the Soul, with Duncan Barford". *Weird Studies*. 25/05/2022. <https://www.weirdstudies.com/124> Consulté le 01/06/2022.

les propres eaux sombres qu'il encarde et qui l'habitent « déchaînées » comme les chiens d'Actéon, par un autre regard qui surprend notre désir de nous faire voyeur du néant.

La négativité qu'implique le regard de l'objet, un regard non-humain face à un regard in-humain, construite autour d'une poétique de l'obsession, par des regards occultes, hypnotisés et fascinés, détruits par leur propre re-médiation ésotérique d'une re-présentation irregardable, traduisent une étrange conception de l'image dans ces films. Leur démarche, que l'on pourrait qualifier d'« éso-terroriste », revendique une antique conception de l'image et des dangers qu'elle re-présente. Ces films évoquent la potentialité d'une conception platonicienne obscure de l'image. Les images sont dangereuses, les images posent une menace radicale à l'humain, mais d'une manière plus sombre, intense, obscure et exaltante que les conservateurs ne peuvent l'imaginer, et que le néo-libéralisme invisibilise. Dans *Under The Skin* et *Cigarette Burns*, l'image acquiert le pouvoir de détruire le réel ; si elle n'a déjà plus d'aura, elle acquiert une aura négative, qui par les procédés que nous avons examinés, nous rend notre regard. Le feu qui projette ces ombres n'est plus celui des archontes ou des sophistes, de l'aliénation, mais le même feu obscur de Blanchot ou des pythagoréens. Comme si accoutumés à ne faire que l'expérience de ces images de flamme et d'obscurité, le rapport des homme à leur propre corpo-réalité en avait été alchimiquement modifié, les noyant dans un feu d'ombre, qui projette les traces et spectres de l'autre, du non-humain, qui irregardables et dé-voilés, nous occultent et nous aveuglent. L'allégorie de la caverne de Platon, comme l'ouvrage de Michel Serres occultent une dimension essentielle du réel : la nuit, dans laquelle les ombres du monde des idées communiquent et s'enfoncent jusqu'au cœur de la caverne, invisibles aux yeux des archontes, elles expriment leurs mystérieux délices aux initiés seulement, ceux qui n'ayant eu d'autre choix que de fixer ces flammes les ont prises pour réalité, ces sous-humains qui s'en sont brûlé la rétine, s'abîmant dans l'obscurité même.



Under The Skin, Jonathan Glazer, 2013 (00:58.00)

Conclusion

Nous avons débuté la présente investigation filmique et théorique par une tentative de définir la notion de négativité, centrale à ce projet de recherche. En reconnaissant les complexités et la nature insaisissable qui caractérise cette notion, nous l'avons définie comme une oscillation entre néant, négation et non-humanité. En rapprochant ce concept de la dimension ésotérique, obscure et presque magique des figures angéliques, nous nous sommes servis de ce cadre théorique et théologique afin d'approcher les entités évasives, complexes, et étranges d'*Under The Skin* et *Cigarette Burns*. Leurs représentations d'un angélisme obscur se construisent autour de problématiques similaires à celles que la notion de négativité que nous avons théorisée implique. Ces anges obscurs, évoquent une redéfinition des identités par lesquelles ils se matérialisent, qu'il nous a paru nécessaire d'approcher par apophase, portant en eux la finitude de toute identité, toute humanité, en incarnant une identité ineffable, stérile et annihilatoire. Le concept de négativité constitue une dimension essentielle des films, et malgré les difficultés que pouvait soulever notre approche, nous nous sommes d'abord assurés de ne pas simplement projeter les complexités induites par ce concept sur les films.

Une fois cette ambiguïté levée, nous avons alors examiné dans notre second chapitre comment les films pouvaient en retour complexifier et re-présenter les implications de la manifestation d'une telle négativité par ces austères messagers. Tant signes d'une extériorité radicale et indicible, que suggérant l'immanence d'une communi(cati)on pure, ces entités incarnent plus qu'information et déformation, mais suivant le concept de Noudelmann, une *difformation* qui encapsule la relation de la négativité à la communication et son impossibilité. Re-définissant les notions de transcendance et d'immanence, le traitement de ce concept par les entités de ces films et les étrangetés qui les accompagnent s'est traduit dans *Under The Skin* par la complexe nature élémentaire qu'incarnait une communication *difforme*. Dans *Cigarette Burns* le méta-filmique devenu non-filmique suggérait une coïncidence de la réalité et de la fiction non pas dans une interstitialité informative et débordante, mais dans leur in-existence mutuelle et commune. Par le motif des « *cigarette burns* », nous avons approché la consommation mutuelle et auto-génétique du transcendant et de l'immanent, par une sorte d'anti-matière. Nous nous sommes interrogé quant au rapport de cette communication incommunicable à l'humain. La négativité n'est-elle qu'un messianisme inversé ? Par le supplice incognoscible de ces anges, nous avons proposé une réinterprétation du mythe de Prométhée par son rapport au non-humain, au sous-humain qu'est notre « espèce », une *négativité sacrificielle* qui représente tant un équilibre cosmique que sa disruption absolue.

Après avoir examiné comment la notion de négativité pouvait nous permettre d'appréhender ces figures, et comment celles-ci en retour nous permettaient de conceptualiser la négativité, nous avons tenté d'appréhender les dimensions et applications éthétiques de la négativité en interrogeant la relation de la négativité de la représentation à la négativité de la représentation. Comme nous l'avons montré, l'œuvre d'art doit se faire négativité afin de la représenter. Nous avons distingué trois modes de représentation négatifs, une représentation de l'irreprésentable ayant une valeur d'information du néant, du rien, de toute impossibilité. Une représentation anéantissante, qui signale une déformation, une représentation qui détruit tout ou partie de l'objet représenté, celui qui la regarde ou le médium lui-même. Et enfin une représentation qui ait une existence propre, plus encore que la machine ou l'animal par exemple, l'œuvre d'art elle-même devenant une entité non-humaine, avec son agentivité, sa conscience, son rythme et déterminations spécifiques.

La matérialité affectée de ces objets, en rapprochant les dimensions sonores et haptiques de la négativité comme catégorie esthétique dans ces films, nous avons examiné la richesse de la musicalité et de la tactilité dans ces films, et la manière dont ces approches du matériau filmique s'opposait à l'oculocentrisme, et servait autant qu'elle approfondissait les propos de ces films. C'est finalement par le regard que cette négativité nous a paru le mieux se rebeller envers l'oculocentrisme, en occultant, révélant et revoilant, crevant ce regard, comme si les entités de ces films, reflétés par le miroir que devenaient leurs propres *pellicules*, un instant croisaient notre regard derrière ce voile déchiré, miteux, inhumain, et en retour nous abymaient.

Par une approche ésotérique d'*Under The Skin* et *Cigarette Burns*, nous avons tenté d'abord de proposer une définition philosophico-esthétique de la notion de négativité. Pondérant les implications de ces concepts, mis en lumière par ces films, nous avons tenté d'établir les impossibilités cosmiques et métaphysiques entraînées par l'approche spéculative d'une telle notion. Non seulement riche en implications philosophiques, politiques éthiques et religieuses, ce concept peut constituer une approche méthodologique d'objets esthétiques, et permettre une re-définition de l'Art, dans un contexte où il n'est réduit qu'à une anesthésie hyper-esthétique. L'image devient « esotériste », conspirationniste et cryptique, qui de ses rayonnements pourris ne reconfigure *rien*, mais défigure, dévisage la réalité, devenue in-humaine. L'impossible communication/communication de l'impossible qu'incarnent ces créatures angéломorphiques, messagers de néant, de négation et de non-humanité, suggère plus qu'une fin de l'Art, une fin du réel, un Art et une réalité de la finitude.

« *Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.* »²⁸¹

²⁸¹ Baudelaire, Charles. « CXXI - La Mort des Amants ». Dans *Les Fleurs du Mal*. Bibebook, 2015,

Bibliographie

Sources Primaires :

Carpenter, John. (dir.) *Cigarette Burns*. Episode 8 de la série « Masters of Horror ». Anchor Bay Entertainment, 2005. 59min.

Glazer, Jonathan. (dir.) *Under the Skin*. Réalisé par Glazer. Film4, Film Nation Entertainment, 2013. 108min.

Films :

Adamowicz, Elza. *Un Chien Andalou* : (Luis Buñuel and Salvador Dali, 1929). London ; New York Tauris; Distributed in the USA by Palgrave Macmillan, 2010.

Anno, Hideaki. (dir.) *Neon Genesis Evangelion*. TV Tokyo, 1995-1996.

Antonioni, Michelangelo. (dir.) *Blow-up*. Simon and Schuster, 1971.

Bass, Saul. (dir.) *Phase IV*. UK, USA, Paramount, 1974.

Buttgereit, Jorg. (dir.) *Nekromantik*. 1987.

Carpenter, John. (dir.) *In the Mouth of Madness*. New Line Cinema, 1995.

Carpenter, John. (dir.) *Prince of Darkness*. Universal Pictures, 1987.

Carpenter, John. (dir.) *The Thing*. Universal Pictures, 1982.

De Van, Marina. (dir.) *In My Skin*. Lazenec et associés, 2002.

Glazer, Jonathan. (dir.) et Radiohead. *Karma Police*. 1997 4 minutes 23 secondes.

Kubrick, Stanley, (dir.) and Arthur C. Clarke. *2001: A Space Odyssey*. United States: Metro-Goldwyn-Mayer Corp, 1968.

Kubrick, Stanley. (dir.) *The Shining*. Warner Bros., 1980.

Lumière, Auguste et Louis. (dir.) *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. France, 1896.

Marker, Chris (dir.). *La Jetée*. Argos film, 1962, 28 minutes.

Murnau, F. W. (dir.) *Nosferatu*. Film Arts Guild, 1922.

Roeg, Nicolas. (dir.) *The Man Who Fell to Earth*. British Lion Films, 1976.

Scott, Ridley (dir.). *Blade Runner*. Warner Bros., 1982.

Scott, Ridley. (dir.) *Alien*. Twentieth Century Fox, Los Angeles, 1979.

Villeneuve, Denis (dir.). *Arrival*, Paramount, 2016, 111 minutes.

Wenders, Wim. *Wings of Desire*, Paris: Argos Films, 1988.

Sources secondaires :

Agamben, Giorgio, et Marilène Raiola. *Le Langage et la Mort : Un séminaire sur le lieu de la négativité*. Paris, C. Bourgois, 1991.

Agamben, Giorgio. « La glossolalie comme problème philosophique », *Le Discours analytique* n° 6 : « Les Amants de la langue Autre », année 3, n° 1, mars 1983, p. 65.

Anders, Günther. *Le temps de la fin*. Paris, L'Herne, 2007.

Anonyme. *Manifeste conspirationniste*. Paris, Editions du Seuil, 2022.

Aragon, Louis. *Une vague de rêves, Œuvres poétiques complètes*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1992.

Balàzs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, trans. Edith Bone, New York, Dover, 1970.

Banner, Nicholas. *Philosophic silence and the « one » in Plotinus*. Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2018, p.156.

Barley, Scott. "On Darkness". 2021. <https://scottbarley.com/Notes> Last accessed on 17/07/2021.

Barthes Roland. « Rhétorique de l'image ». Dans : *Communications*, 4, 1964. p.44

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*. Paris, Edition du Seuil, 2000.

Barthes, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris, Gallimard, 1980.

Bataille, Georges, et Jean Piel. *La Part Maudite*. Paris, Edition de Minuit, 2007.

Bataille, Georges. « Soleil pourri », *Documents* 3, 1930.

Bataille, Georges. *La Littérature et le Mal*. Paris, Gallimard, 1990

Bataille, Georges. *Théorie de la religion*. Paris, Gallimard, 2011.

Bataille, Georges. *L'Expérience Intérieure*. Paris, Gallimard, 2008.

Baudelaire, Charles. « CXXI - La Mort des Amants » Dans *Les Fleurs du Mal*. Bibebook, 2015.

Baudelaire, Charles. « L'Homme et la mer. » *Les Fleurs du Mal*. Bibebook, 2015.

- Bellour, Raymond. *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*. Paris, P.O.L. éditeur, 2009.
- Benatar, David. *Better Never to Have Been: The Harm of Coming into Existence*. Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Benjamin, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. 2e éd, Paris, Allia, 2012.
- Bennett, Jane. "Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton." *New Literary History*, vol. 43 no. 2, 2012.
- Bergson, Henri, cité dans : David Lapoujade, *Puissances du temps. Versions de Bergson*. Paris, Editions Minuit, 2010, p.53.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1968.
- Blanchot, Maurice. *Thomas l'obscur*. Paris, Gallimard, 1950.
- Borges, Jorge Luis. *Everything and Nothing*. London, New Directions, 1999.
- Bragg, Melvyn et al. *In Our time: Angels*. BBC Radio 4. 24 March 2005 13:30 – 15 min. <https://www.bbc.co.uk/programmes/p003k9gf>
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Chapter 3: The Inhuman Life beyond death. Cambridge, Polity Press, 2013, pp 105-142.
- Brakke, David. *The Gnostics: myth, ritual, and diversity in early Christianity*. Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- Branigan, Edward. "Sound, Epistemology, Film," in Murray Smith and Richard Allen, eds., *Film Theory and Philosophy*. Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "idolatry". *Encyclopedia Britannica*, 28 Apr. 2021, <https://www.britannica.com/topic/idolatry>. Accessed 16 March 2022
- Britannica. *Ezekiel*. <https://www.britannica.com/topic/biblical-literature/Ezekiel>. *Visité le 14/03/2022*
- Bryant, Levi, et al., éditeurs. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne, Re.Press, 2011.
- Buck-Morss, Susan. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered." *October*, vol. 62, 1992, pp. 3–41, <https://doi.org/10.2307/778700>.
- Burke, Edmund, et Adam Phillips. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Burke, Edmund, et Adam Phillips. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 2006.

Carrera Alessandro. « Blanchot's gaze and Orpheus's singing. Seeing and listening in poetic inspiration ». in *Panorama : Philosophies of the Visible*, Wurzer Wilhelm S., New York/Londres, Continuum, « Textures », 2002

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the heart*. New York, Routledge, 1990.

Chambers, Robert William, et al. *The King in Yellow*. UK, Wordsworth, Herts, 2010.

Critchley Simon, *Very Little-Almost Nothing : Death, Philosophy, Literature*. Londres;New York, Routledge, « Warwick Studies in European Philosophy », 1997.

Culianu, Ioan Petru. « Démonisation du Cosmos » et dualisme gnostique. Dans: *Revue de l'histoire des religions*, tome 196, n°1, 1979.

Culp, Andrew. *Dark Deleuze*. Minneapolis, Minnesota press, 2016.

Cumont, Franz. "Les Anges Du Paganisme." *Revue de l'histoire Des Religions*, vol. 72, Armand Colin, 1915, p.173 <http://www.jstor.org/stable/23663038>.

Cunningham, Conor. *Genealogy of Nihilism: Philosophies of Nothing and the Difference of Theology*. London, Routledge, 2002.

D'Avila, Thérèse. *Le livre de la vie*. XX,9.

De Holanda, Francisco. *The First day of Creation*. 1545.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Editions de Minuit, 1980.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, Presses Univ. de France, 2008.

Deleuze, Gilles. *The Time-Image*. London, Bloomsbury Academic, 2013.

Derrida, Jacques, et Marie-Louise Mallet. *L'animal que donc je suis*. Paris, Galilée, 2006.

Derrida, Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris, Édité par Pascale-Anne Brault, Galilée, 2003.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris, Édition du Seuil, 2009.

Derrida, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris, Galilée, 2000.

Dionysius, et Maurice de Gandillac. *Oeuvres Complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite: traduction, préface, notes et index ; avec appendice*. Paris, Aubier, 1989.

Donnelly, Kevin J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London, BFI Publications, 2005.

Eagleton, Terry. *On evil*. New Haven, Yale University Press, 2010.

Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham Duke University Press, 2004.

Elior, Rachel. "Mysticism, Magic, and Angelology: The Perception of Angels in Hekhalot Literature." *Jewish Studies Quarterly*, vol. 1, no. 1, 1993; <http://www.jstor.org/stable/40753108>.

Faivre, Antoine. *L'ésotérisme*. Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

Favreau, Robert. « L'apport des inscriptions à l'histoire des anges à l'époque romane. » *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, 1997.

Fisher, Mark. "No one is bored, everything is boring". *The visual artists' News sheet*. 21/07/2014

Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. London, Third edition, Repeater Books, 2016.

Fletcher-Louis, Crispin H. T. *Luke-Acts: Angels, Christology, and Soteriology*. Tübingen, Mohr Siebeck, 1997,

Fontainelle, Earl. "Episode 21: Elementary: Empedocles and the Secret History of the Elements." *The Secret History of Western Esotericism Podcast*. <https://shwep.net/podcast/elementary-empedocles-and-the-secret-history-of-the-elements/> Consulté le 14/04/2022.

Fontainelle, Earl. "Episode 74 : I'm Not Sorry: The Apology of Apuleius". *The Secret History of Western Esotericism Podcast*. <https://shwep.net/podcast/im-not-sorry-the-apology-of-apuleius/> Consulté le 01/06/2022.

Fontainelle, Earl. « Episode 22: Severed Heads and Cosmic Eggs: Orpheus and Esotericism." *The secret history of western esotericism podcast*. <https://shwep.net/podcast/severed-heads-and-cosmic-eggs-orpheus-and-esotericism/>. Consulté le 14/05/2022.

Fontainelle, Earl. *The Secret History of Western Esotericism Podcast. Episode 11: The Long Secret History of Judaism, Part I*. <https://shwep.net/podcast/the-long-secret-history-of-judaism-part-i/>

Ford, Phil et Martel, JF. Episode 124 : "Dark Night Radio of the Soul, with Duncan Barford". *Weird Studies*. 25/05/2022. <https://www.weirdstudies.com/124> Consulté le 01/06/2022.

Ford, Phil et Martel, J-F. "Episode 40 : On Jonathan Glazer's *Under the Skin*." *Weird Studies*. 13/02/2019. <https://www.weirdstudies.com/40> 65-70 minutes. Consulté le 15/05/2022.

Fouquet, Jean. *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges*. 1452.

France, Anatole, et Roberto Saviano. *La révolte des anges*. Éd. Payot & Rivages, 2010.

François Chassay, Hélène Machinal, Myriam Marrache-Gouraud. *Signatures du monstre*, Rennes, PU Rennes, 2017, pp.285-301.

Freud, Sigmund, et al. *The Uncanny*. New York, Penguin Books, 2003.

Galloway, Alexander R., et al. *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*. Chicago, The University of Chicago Press, 2014.

Giroux, Jack et Glazer Jonathan. "Jonathan Glazer On 'Under the Skin,' Kubrick's Influence and How the Easiest Part of It Was Getting...". *Film School Rejects*. Publié le 04/04/2014.

<https://filmschoolrejects.com/jonathan-glazer-on-under-the-skin-kubrick-s-influence-and-how-the-easiest-part-of-it-was-getting-c7a3383e78e3/> Consulté le 01/06/2022.

Glazer, Jonathan. (dir.) et Radiohead. *Karma Police*. 1997 4 minutes 23 secondes.

Grønstad, Asbjørn. *Screening The Unwatchable: Spaces of Negation in Post-millennial Art Cinema*. New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Grusin, Richard A. *The Nonhuman Turn*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

Guerne, Armel, éditeur. *Le Nuage d'Inconnaissance*. Paris, Edition du Seuil, 1977.

Hadot, Pierre. *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*. Paris, Gallimard, 2008.

Harman, Graham. "Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human," *Naked Punch* 9 Summer/Fall 2007.

Harman, Graham. « Response to Shaviro », in: Bryant, Levi R., et al. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne, Re.press, 2011.

Harman, Graham. *Guerrilla metaphysics: phenomenology and the carpentry of things*. Chicago, Open Court, 2005.

Harman, Graham. *Object-oriented ontology: a New Theory of Everything*. London, Pelican Books, 2018.

Harman, Graham. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. London, Zero books, 2012.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, et Jean-Pierre Lefebvre. *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Flammarion, 2012.

Heidegger, Martin. *Introduction to Metaphysics*. New Haven, Yale University Press, 2000.

Heidegger, Martin. *What Is Metaphysics?*. Wagner Edu. 2013.
<https://wagner.edu/psychology/files/2013/01/Heidegger-What-Is-Metaphysics-Translation-GROTH.pdf>

Hickman, S.C. "The Myth of Homo Faber: Prometheus, Epimetheus, and the Predictive Mind".
<https://socialecologies.wordpress.com/2018/11/17/the-myth-of-homo-faber-prometheus-epimetheus-and-the-predictive-mind/>. Consulté le 25/04/2022.

Hickman, S.C. *Thomas Ligotti: Dark Phenomenology and Abstract Horror*. 20/12/2016.
<https://socialecologies.wordpress.com/2016/09/20/thomas-ligotti-dark-phenomenology-and-abstract-horror/>, Consulté le 27/05/2022.

Hunt, William Holman. *The Scapegoat*, 1854-1855. Huile sur toile, 32,2 × 45,3 cm, Manchester Art Gallery.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York ; London, Routledge, 1988.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Éditions de Minuit, Paris, 1977.

J. Collins, John. *Apocalypse: The Morphology of a Genre*. Missoula, Society of Biblical Literature, distributed by Scholars Press, 1979.

J. Collins, John. Et Fontainelle, Earl. "Episode 50: John J. Collins on Apocalyptic". *The Secret History of Western Esotericism Podcast*. <https://shwep.net/podcast/john-j-collins-on-apocalyptic/> . Consulté le 17/03/2022.

Jones, David Albert. *Angels: a Very Short Introduction*. Oxford, Oxford Univ Press, 2011.

Kaczynski, Theodore. *The Unabomber Manifesto: Industrial Society and Its Future*. Berkeley, Jolley Roger Press, 1996.

Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel, Leçon sur la phénoménologie de Hegel*. Paris, Gallimard, 1947.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982.

Labarthe, P. L. *La Poésie comme expérience*. Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1986,

Land, Nick, et al. *Fanged Noumena: collected writings 1987-2007*. New York, Urbanomic ; Sequence Press, 2012.

Le Brun, Annie. *Si Rien Avait une Forme, Ce Serait Cela*. Paris, Gallimard, 2010.

Le Guin, Ursula K. *The Ones who Walk Away from Omelas*. Creative Education, 1993.

Levi, Mica et Lattanzio, Ryan. *Mica Levi on Why Composing 'Under the Skin' Was "Really Mental"*. Indiewire, 10/11/2014. <https://www.indiewire.com/2014/11/mica-levi-on-why-composing-under-the-skin-was-really-mental-190232/> Consulté le 14/05/2022.

Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris, L. Hachette, 1873-1874. Electronic version created by François Gannaz.

Lumière, Auguste et Louis. *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. France, 1896.

Lurson, Guillaume. « Georges Bataille : mystique et expérience intérieure », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 99, no. 3, 2018, pp. 307-322

M.S Wood, Evan. "To touch a ghost: Derrida's work of mourning and haptic viscosity in three films". *Cogent Arts & Humanities*. 2016. DOI: 10.1080/23311983.2016.1197871

Manning, Erin. "Artfulness" in: Grusin, Richard A. *The Nonhuman Turn*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

Marjanen, Antti. " 'Gnosticism,' " in Harvey and Hunter, *Oxford Handbook of Early Christian Studies*. Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 203– 220, 210– 211.

Marks, Laura U. *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham/London, Duke University Press, 2000.

- Martel, J. F. *Reclaiming Art in The Age of Artifice: a treatise, critique, and call to action*. Berkeley, Evolver Editions, 2015.
- Marx, Karl. *The German Ideology*. New York, International Publishers, 1972
- McLuhan, Eric, et al., éditeurs. *Essential McLuhan*. Transferred to digital print, London, Routledge, 2006.
- Meillassoux, Quentin. « Deuil à venir, dieu à venir ». *Critique*, vol. n° 704-705, no 1, 2006.
- Meillassoux, Quentin. *Après la finitude: essai sur la nécessité de la contingence*. Paris, Edition du Seuil, 2006.
- Michaud, Yves. *L'art c'est bien fini : essai sur l'hyper-esthétique et les atmosphères*. Paris, Gallimard, 2021.
- Milton, John, et al. *Le paradis perdu*. Édité par Robert Ellrodt, Paris, Gallimard, 1995.
- Mishima, Yukio. *Forbidden Colors*. New York, Penguin Classics, 2008.
- Morton, Timothy. *Dark ecology: for a Logic of Future Coexistence*. New York, Columbia University Press, 2016.
- Morton, Timothy. *Humankind: Solidarity With Nonhuman People*. London;New York, Verso, 2017.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema." London, Palgrave Macmillan, 1989, pp.14-26.
- Mumford, Stephen. *Absence and Nothing: The Philosophy of What There Is Not*. Oxford, Oxford University Press, 2021.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004.
- Negarestani, Reza. "Drafting the Inhuman : Conjectures on Capitalism and Organic Necrocracy." Dans: Bryant, Levi, et al., éditeurs. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne, Re.Press, 2011.
- Neiman, Susan. *Evil in Modern Thought: an Alternative History of Philosophy*. Princeton, Princeton University Press, 2002.
- Nietzsche, Friedrich. *La Généalogie de la morale*. Flammarion, Paris, 2011.
- Noudelmann, François. *Image et absence, essai sur le regard*. Paris, L'Harmattan, 1998.
- Noys, Benjamin. *The Persistence of the Negative: a critique of contemporary continental theory*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010.
- Oldridge, Darren. *The Devil: a Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Osterweil, Ara. "UNDER THE SKIN: THE PERILS OF BECOMING FEMALE" . *Film Quarterly* 1 June 2014; 67 (4): 44–51. doi: <https://doi.org/10.1525/fq.2014.67.4.44>
- Parménide. *De la nature*. Traduit par Darec Bernir.

Platon, *Phaedo*, 69c (trans. Fowler) C4th B.C.

Prophet, Elizabeth Clare. *Fallen Angels and The Origins of Evil: why church fathers suppressed the book of Enoch and its startling revelations*. Corwin Springs, Summit University Press, 2000.

Pseudo-Denys, et al. *La hiérarchie céleste*. Paris, Editions du Cerf, 2007.

Ramey, Joshua Alan. *The hermetic Deleuze: philosophy and spiritual ordeal*. Durham, Duke University Press, 2012.

Ricciardi, A. *The ends of mourning: Psychoanalysis, literature, film*. Stanford, Stanford University Press, 2000.

Rilke, Maria Rainer. « The first elegy ». In: Rilke, Rainer Maria, et Edward A. Snow. *The Poetry of Rilke*. New York, Bilingual ed, North Point Press, 2009.

Roche, David. « Lignes de faille dans Under the Skin : une esthétique du monstrueux. » In : Jean-

Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris, Gallimard, 1976.

Schmitt, Yann. « Le réalisme spéculatif : entre athéisme et messianisme », *ThéoRèmes*, 6, 2014. DOI : <https://doi.org/10.4000/theoremes.650>

Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York, Schocken Books, 1995,

Schwarm, Betsy. "The Rite of Spring". *Encyclopedia Britannica*, 8 Mai 2020, <https://www.britannica.com/topic/The-Rite-of-Spring> . Consulté le 14 Mai 2022.

Serres, Michel. *La Légende des Anges*. Paris, Flammarion, 1993.

Shaviro, Steven. "The Actual Volcano: Whitehead, Harman, and the Problem of Relations", in: Bryant, Levi R., et al. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne, Re.press, 2011.

Sokolowski, F. « Sur le culte d'Angélos dans le paganisme grec et romain ». *The Harvard Theological Review*, vol. 53, no4 (octobre 1960).

Stiegler, Bernard. *De la misère symbolique*. Paris, Flammarion, 2012.

Storm, Vikky et Flores, Eme. "The Gender Accelerationist Manifesto". 2019. <https://theanarchistlibrary.org/library/vikky-storm-the-gender-accelerationist-manifesto> Consulté le 06/04/2020.

Strauss, Leo. *Persecution and the Art of Writing*. Chicago, University of Chicago Press, 1988,

Swoboda, Tomasz. « L'œil obscurci » In : *Maurice Blanchot, entre roman et récit*. Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014.

Szaloky, Melinda. "Sounding Images in Silent Film: Visual Acoustics in Murnau's 'Sunrise.'" *Cinema Journal*, vol. 41, no. 2, 2002.

Tannery, Paul. *Pour l'histoire de la science hellène, de Thalès à Empédocle*. 1887 "Fragments (Parménide)." *Wikisource*. 6 janv. 2013, 07:52 UTC. 6 janv. 2013, 07:52 <[//fr.wikisource.org/w/index.php?title=Fragments_\(Parm%C3%A9nide\)&oldid=3853614](https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Fragments_(Parm%C3%A9nide)&oldid=3853614)>.

Thacker, Eugene. *In the Dust of This Planet - Horror of Philosophy* vol. 1. Winchester, UK Washington, Zero, 2011.

Thacker, Eugene. *Tentacles Longer than Night - Horror of Philosophy* vol. 3. Winchester, UK Washington, Zero, 2015.

Tomiche, Anne. « Glossolalies : du sacré au poétique », *Revue de littérature comparée*, vol. n o 305, no. 1, 2003, pp. 61-72.

Trigg, Dylan. *The Thing: A Phenomenology of Horror*. Winchester, Zero Books, 2014.

Vanderbeke, Dirk et al. "Empathy with the butcher, Or the inhuman non-human in Michel Faber's Under the Skin." *Connotations* vol.29, 2020. pp1-23.

Varoufakis, Yanis. "Technofeudalism. Explaining to Slavoj Zizek Why I Think Capitalism Has Evolved into Something Worse". *Youtube*, 2021 https://www.youtube.com/watch?v=Ghx0sq_gXK4&ab_channel=YanisVaroufakis. Consulté le 02/12/2021.

Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." *Film Quarterly*, vol. 44, no. 4, 1991, pp. 2–13.

Williams, Michael Allen. *Rethinking "Gnosticism": An Argument for Dismantling a Dubious Category*. Princeton, Princeton University Press, 1996.

Woodard, Ben. *On an Ungrounded Earth, towards a new geophilosophy*. New York, Punctum Books, 2013.

Woodard, Ben. *Slime Dynamics: Generation, Mutation, and the Creep of Life*. Winchester, Washington, Zero Books, 2012.

Žižek, Slavoj. *Organs without Bodies: Deleuze and Consequences*. London, Routledge, 2004.