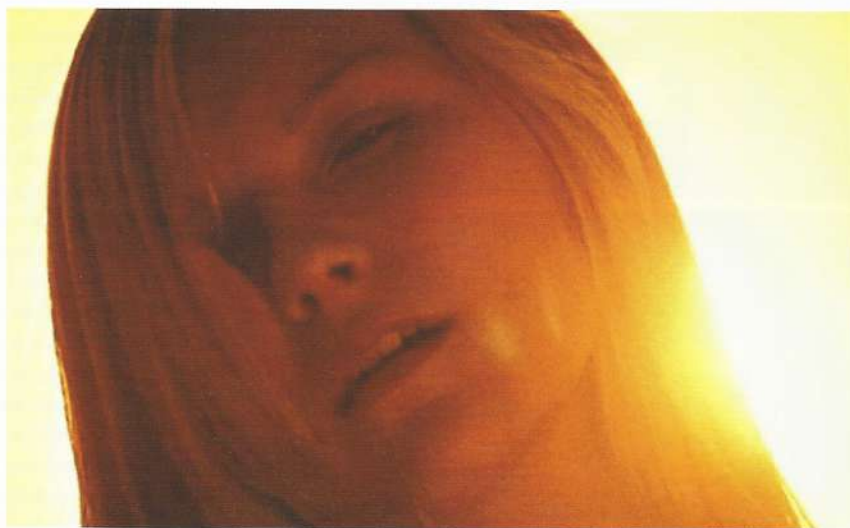


## ÉROTIQUE DES ACTEURS KIRSTEN DUNST ET SCARLETT JOHANSSON

par Diane Arnaud



## PROBLÈMES DE CROISSANCE DES PIN-UP DE SYNTHÈSE

**Deux** jeunes et jolies blondes du cinéma américain, Kirsten Dunst (vingt-trois printemps) et Scarlett Johansson (vingt et un hivers) s'affichent sur les écrans, dans le Cameron Crowe (*Elisabeth Town*) et dans le Woody Allen (*Match Point*), à quelques jours d'intervalle. Mon intime sensation est que ces deux joueuses se rapprochent davantage qu'elles ne s'affrontent par films interposés. Plusieurs coïncidences mettent en parallèle leur *moving* image depuis dix ans. Toutes deux ont commencé à tourner dans leur enfance. Elles ont ensuite interprété des personnages de bandes dessinées tout juste sortis du lycée : la convoitée Mary Jane dans *Spiderman* (Sam Raimi, 2000), la meilleure amie délaissée dans *Ghost World* (Terry Zwigoff, 2003). On pourrait même aller jusqu'à dire qu'elles cultivent, de Gondry aux frères Coen, une relation postmoderne à la référence en oscillant entre la femme faussement ordinaire, le mannequin pour parfum et le modèle historique réinterprété – de *Marie-Antoinette* (Sofia Coppola, 2006) à *La Jeune fille à la perle* (Peter Webber, 2003). Contrairement à des actrices pure souche, telles Julia Roberts et Cameron Diaz, leur mode d'éclosion et de développement prend racine sur un autre sol que celui de la démesure du triomphe américain.



Au-delà des considérations culturelles à entrées multiples, ce qui fait jouer dans la même ligue les deux actrices au visage pâle et au regard clair, c'est leur mode de croissance. Un même processus de formation est à l'origine de leur sensualité en demi-teinte – entre l'inachèvement et la surdétermination de leur sexualité, entre la niaiserie et le mystère de leur personnalité, entre l'ingratitude et la grâce de leurs traits. La tendance naturelle à l'étirement osseux pour la lumineuse et gracile Kirsten (1,70 m, elle fait plus grande) et les quelques excroissances charnelles bien placées dans le cas de la rebondie et boudeuse Scarlett (1,63 m, elle fait plus petite) laissent planer un certain doute sur l'authenticité de leur pouvoir de séduction, toujours susceptible de s'évaporer dans l'image ou de tomber à plat. Intermittence du spectacle. La gestuelle de ces beautés imparfaites apparaît bien souvent maladroite. Leur jeu très peu généré n'a rien d'électrique ou d'élastique. Il a à voir avec

une latence qui dépasse le procès attendu de l'adolescence et de ses avatars. Le non-dit est celui d'un risque corporel – les séquelles de l'accident pour Scarlett et les affres de la dépendance pour Kirsten – qui a été initié par un rôle formateur. Leur statut de créature ordinaire et paradoxale, de *pin-up* de synthèse en souffrance virtuelle, vient de leur invention en chair et en os de cinéma. Kirsten et Scarlett ont toutes les deux incarné une jeune fille, à l'aube de la puberté, dont l'épanouissement physique a été détourné par les privilèges de la fiction. Cette exposition fondatrice, alors qu'elles n'avaient que douze et quatorze ans, a excité un pouvoir de modelage dans le regard des cinéastes et imposé leur mal de croissance de film en film. Une torsion fictive, implantée dans leur jeu, explique l'ancrage de leur *sex-appeal* dans quelque chose qui déforme les bienfaits physiques de la nature. Quelque chose qui puise dans des besoins et des blessures d'essence cinématographique. Car le corps des actrices ne reproduit ni à l'identique, ni au présent les contours anatomiques. Il construit, à travers différents temps du réel et de l'imaginaire, un agrégat complexe de chair filmée, de texture imagée, de gestes feints et de fantasmes renaissant. Souvent à partir d'une première peau qui a collé et qui recolle aux desseins des personnages.

Kirsten fait ses vrais débuts à l'écran, ceux qu'on n'oublie pas, pour interpréter la petite Claudia, une enfant pauvre et orpheline, dans *Entretien avec un vampire* (Neil Jordan, 1994). Croquée, sucée, transfusée, elle se voit réinventée en insupportable poupée vampire par des parents terribles (Tom Cruise et Brad Pitt, très incisifs en perruque). La déclaration de renaissance du personnage, «J'en veux encore» (du sang des autres !), est associée à la frustration sexuelle de ne jamais grandir. La jeune actrice compose avec un aplomb redoutable cette femme capricieuse et passionnée enfermée à jamais dans le corps miniature d'une infante à bouclettes dorées. Claudia finit réduite en statue de cendres, fossilisée par la lumière du jour. Kirsten aurait pris le contre-pied d'un tel destin en grandissant outre mesure et en se nourrissant, non plus du sang (métaphore de la vampirisation entre l'actrice et le rôle), mais de la lumière (ouverture à l'imaginaire plein cadre de la figure).

C'est la chaleur de l'ambiance lumineuse qui la transforme en éclat de soleil, en corps rayonnant, capable de supporter le cuivré flamboyant des cheveux de Mary Jane Watson. Avec autant de lumière, la croissance n'a plus de limites dans le cadre. Son personnage de Lux Lisbon consacre le pouvoir sexuel d'un tel épanouissement pour une adolescente sur-exposée et sous-habillée. Les fines bretelles de ses débardeurs soulignent l'élongation d'un buste étroitement modelé, quasi «insectueux». Tout comme ses cuisses de grenouille athlétiques sont davantage allongées par les



sursauts euphoriques de Mary sur le lit dans *Eternal Sunshine* (Michel Gondry, 2004). Son attitude de prédilection est d'intégrer pareil allongement en restant debout, plantée, ancrée à quelque terre rêvée, au seuil de la porte ou de la fenêtre. Et ce, pour voir l'homme qu'elle aime à en crever s'éloigner : le trippant Trip Fontaine (Josh Hartnett), le volatile Peter Parker (Tobey Maguire) dans le dernier plan de *Spiderman 2*. Rien de maniériste pourtant dans l'aspect graphique du surplace agité car le visage est resté rond, vaguement souriant, et la voix toujours sucrée.

Seulement, flétrissement et immobilité se font sentir quand la lumière manque. Il n'y a qu'à voir en gros plan la défaite de ses traits et la crasse soudaine de ses cheveux qui tout d'un coup dévoilent l'impermanence colorée d'une grande toxico de lumière. Au lendemain de la nuit d'amour dans *Virgin Suicides*, et après le souvenir retrouvé dans *Eternal Sunshine*, Kirsten est comme l'ombre d'elle-même. Douche froide du petit matin sur la blonde en feu. Pâleur grise sur la face blafarde et pluvieuse. Triste devenir pour une actrice dépendante de la photosynthèse qui a l'habitude de se faire planter par les garçons. Kirsten gagnerait ainsi à approfondir son potentiel d'actrice sans histoire en perdant la tête, tête brûlée ou décapitée.

Scarlett a été enfantée de façon plus classique dans un film de Redford, *L'homme qui murmurait à l'oreille des chevaux* (1998), qui la déplace d'est en ouest. Grace MacLean est une gamine traumatisée depuis qu'elle a eu un accident avec Pilgrim son cheval bien-aimé. « Qui voudra de moi ? », pleure-t-elle alors, recroquevillée sur une jambe en plastique, suite à une amputation à peine cicatrisée. Le jeu de Scarlett a depuis été marqué par la gageure d'intégrer un accessoire rigide à sa démarche et de masquer cette motricité artificielle par la création d'une ligne corporelle gainante. Ses rôles l'ont rendue désirable sous l'égide de placides hommes mûrs, du barbier velléitaire (Billy Bob Thornton) à l'acteur indolent (Bill Murray). Certains regards « mépriseurs » de chair lui reprocheront une certaine lourdeur, et il est en effet sidérant de voir à quel point le poids, au plutôt le volume de Scarlett, change en fonction de l'angle de prise de vue, et de la moulure du vêtement. Sa silhouette connaît des passages difficiles en plan américain : la masse excessive des seins sur une taille pourtant marquée mais qui tend à disparaître, la cambrure tassée qui cache la gracilité des jambes.

Cette tension entre la rondeur des formes et la finesse des attaches se retrouve inscrite dans le visage, étroite structure d'accueil pour des lèvres voluptueuses et des narines relevées. De telles concentrations pulpeuses menacent, surtout en cadrage resserré, de rendre étranger à lui-même le *continuum* corporel. Une des

poses favorites est donc d'être allongée dans le champ, les jambes à l'air mais repliées, pour tenter une harmonie des pleins et des déliés : sur un lit noir et blanc pour Birdy, fausse oie blanche en jupe longue dans *The Barber*, contre une baie vitrée de grand hôtel nippon pour Charlotte, adorable pie-grièche, dans *Lost in Translation*. Le relief accidentel de Scarlett appelle aussi une composition qui libère des énergies (désir du spectateur, motricité de l'actrice) dans l'enchaînement des plans. Mais la mise en branle inopinée de ses réserves d'inertie la met dans des situations risquées : l'accident provoqué suite à une distraction sous la ceinture du conducteur récalcitrant (*The Barber*, Coen, 2001), les folles poursuites à travers toutes formes de véhicules véloces et ergonomiques (*The Island*, Michael Bay, 2005).

Des prothèses de soutien sont ainsi nécessaires pour dynamiser et épanouir son allure : le déshabillé couleur chair, la tenue col-légienne près du corps, la combinaison cuir noir vintage, la petite robe blanche. La couverture protectrice et uniformisante qui va même jusqu'aux cheveux (coiffé hollandaise, casque platine, peruque rose, dégradé branché) la renvoie cependant plus d'une fois à un vacuum intérieur. Son rôle de beauté dans *The Island* n'a pas séduit car c'est un commentaire redondant sur son double jeu superficiel entre le clone vivant, Jordan Two Delta, et l'humaine originale, Sarah Jordan, elle-même mannequin. La quête d'une ligne parfaite va peut-être être à nouveau brisée, à l'instar de sa voix éraillée, dans *Le Dahlia noir* de De Palma.

Il n'est pas anodin que Kirsten et Scarlett aient été consacrées par leur passage dans l'univers musico-visuel de Sofia Coppola, fille naturelle d'un monstre du cinéma. *Virgin Suicides* (1999) et *Lost in Translation* (2003) ont mis à nu la nécessité d'une seconde peau synthétique pour qu'elles continuent de grandir en tant qu'actrices : l'éclat orangé du soleil sur une figure éblouie (déca-drage) et la transparence de la petite culotte sur le bas du corps allongé (recentrement). L'intégration d'un geste artistique dans leur événement à l'écran – la couleur luminée pour l'une, la ligne enveloppante pour l'autre – rend l'approfondissement psychologique de leur interprétation relativement hors sujet. La synthèse de leur jeu est tout en surface. Déjà confrontées à leur limite, celle de la couleur et du dessin, de l'éclairage et de la composition, la question qui se pose finalement est celle d'une possible évolution face à l'étiollement et à la cassure de leur jeunesse. À l'heure où un cinéma américain de la rétro-vision permet à ses vieilles actrices (re)tirées de revenir à l'écran, pour montrer l'emprise du temps sur un désir de perfection éculé, y a-t-il un avenir muséologique pour les pin-up de synthèse ?