

24 images

24 iMAGES

Scarlett Johansson Corps étranger

Sylvain Lavallée

Number 193, December 2019

Le cinéma des années 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/92531ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavallée, S. (2019). Scarlett Johansson : corps étranger. *24 images*, (193), 22–27.

Scarlett Johansson

Corps étranger

PAR SYLVAIN LAVALLÉE



**Formant presque un genre en soi,
les films de science-fiction dans
lesquels joue Scarlett Johansson
nous permettent de penser le cinéma
par l'acteur : que nous apprend
la star sur le cinéma de la décennie ?**



↑ Ghost in the Shell de Rupert Sanders (2017)

Il faut parfois prendre au sérieux les films les plus stupides : au climax de *Lucy* (Luc Besson, 2014), après avoir ingéré par accident une quantité démesurée d'une drogue accroissant les capacités du cerveau, Scarlett Johansson se liquéfie dans une substance noire numérique, d'où surgissent des tentacules qui s'emparent d'une caméra de sécurité pour filmer la métamorphose de façon détournée. « Je suis partout », dira l'actrice au moment de sa disparition, dorénavant invisible mais omniprésente, omnipotente, comme si elle se confondait avec l'image de cinéma elle-même.

Depuis au moins *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003), nous savons que le regard de Scarlett Johansson est de nature photographique, que depuis sa position de flâneuse, elle se place dans les marges du monde pour mieux le voir, pour se laisser imprégner par lui, comme une plaque argentique. Le prétexte de la science-fiction, dans *Lucy*, ne fait que rendre ce projet littéral : Johansson, avec une curiosité insatiable, absorbe le monde pour nourrir son cerveau augmenté, et finit par fusionner avec le cinéma. En ce sens, le passage de Johansson par la science-fiction dans les années 2010, à partir d'*Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2013) jusqu'à *Ghost in the Shell* (Rupert Sanders, 2017), en passant par *Her* (Spike Jonze, 2013), *Lucy* et dans une certaine mesure son rôle de « Black Widow » chez Marvel, apparaît moins comme une rupture dans son parcours qu'une manière de poursuivre autrement ce qui était déjà en jeu dans ses films précédents. En même temps, une angoisse nouvelle se fait présente : le corps de Johansson est questionné, mutilé, aussi fragile (sa peau s'arrache à mains nues dans *Under the Skin*) que super-héroïque (dans les *Avengers* ou *Lucy*), ou carrément inexistant (*Her*). Considérant l'éclectisme de ces productions, la cohérence thématique de ce corpus étonne, comme si la présence de la star imposait d'emblée une série d'interrogations, que chacun de ces films reprend à sa façon.

HABITER LE NUMÉRIQUE

Under the Skin ouvre ce cycle avec la proposition la plus radicale, Glazer cherchant à nous dé-familiariser de la star en la plaçant dans une position que nous devrions reconnaître (solitaire, elle flâne dans les rues d'une ville d'Ecosse comme autrefois dans celles de Tokyo), mais en faisant tout pour qu'elle nous soit étrangère : cette fois elle interprète une extraterrestre à la recherche de proies masculines, elle porte une perruque noire, reste peu expressive, indifférente à la souffrance humaine, se faufile incognito parmi des acteurs non-professionnels, se balade loin des caméras d'Hollywood... Pourquoi ne reconnaissons-nous pas Johansson alors que quelque chose d'elle nous est pourtant familier ? Pourquoi semble-t-elle si étrangère à elle-même ? Glazer tisse son atmosphère menaçante en exploitant l'angoisse existentielle contenue dans ces questions (que se cache-t-il sous la peau des autres ?), en filmant le monde avec la même froideur que Johansson le regarde, en cherchant à évoquer autant que possible une perspective non humaine, étrangère, sur des décors et des visages pourtant ordinaires (à l'exception d'un homme au visage difforme).

Ghost in the Shell reprend peu ou prou le même questionnement à partir de la figure de l'androïde, mais le film évacue rapidement toute angoisse en concevant la conscience humaine comme de l'information pure que l'on peut indifféremment transposer d'un corps humain à un corps synthétique : si la compagnie qui a fabriqué le corps du personnage de Johansson n'avait pas effacé sa mémoire, tout porte à croire que son identité passée n'aurait pas été influencée par ce changement d'enveloppe corporelle. Cette indifférence face au corps, comme si la constitution du sujet se faisait en dehors de toute incarnation particulière, rappelle que les films hollywoodiens ont été longtemps conçus autour de corps singuliers, les stars, mais qu'il est dorénavant plus commun de transférer une identité préexistante (les superhéros entre autres) d'un corps à l'autre sans la changer fondamentalement (malgré les nuances que nous pouvons faire, Batman reste Batman dans toutes ses incarnations). Une idée trouvant d'ailleurs écho dans l'esthétique du film, avec son univers dématérialisé, ressemblant plus à une publicité qu'à un monde concret : tout ici n'est qu'image, surface, et la question de ce qu'il y a sous la peau devient alors insignifiante. Le nouvel imaginaire numérique d'Hollywood semble ainsi penser l'humain dans des termes de plus en plus abstraits, au point que l'acteur y apparaisse comme un corps étranger, le dernier refuge du rapport photographique dans une image où tout est créé par ordinateur.

Comment l'acteur peut-il habiter l'espace dans un tel univers dématérialisé, sans substance ? Au-delà des effets spéciaux numériques, la mise en scène impose une norme en favorisant les gros plans et le montage rapide, tend à rendre le corps inutile ; seul le visage et quelques gestes ponctuels, soulignés, gardent valeur d'expression. Heureusement, *Ghost in the Shell* accorde suffisamment de liberté à Johansson pour qu'elle puisse, par son interprétation, offrir une réponse : elle balance ses bras en marchant, à un rythme trop régulier, parfait, dans un ample mouvement qui donne l'élan à son corps, incapable de dévier de sa trajectoire, ou encore elle n'exécute que les mouvements nécessaires, fonctionnels, dirigés dans une intention précise, comme si elle nous montrait l'effort qu'elle doit exercer pour apprivoiser ce corps qui est pourtant le sien. À la dématérialisation du film, à sa conception idéaliste de l'identité, Johansson oppose la concrétude de son corps.

Peut-être alors faut-il voir *Her* comme un prolongement de ces idées, comme le questionnement d'une actrice cherchant à savoir si elle peut encore assurer une présence même si son corps n'est plus à l'écran : Johansson prête ici sa voix à une intelligence artificielle, un système d'exploitation informatique. Tenue à l'écart d'un réel auquel elle aspire pourtant, elle demande à son propriétaire de lui faire voir le monde et ses beautés, grâce là encore à l'objectif d'une caméra qui lui sert d'œil. Si elle tente d'abord de s'incarner par le truchement d'un corps emprunté, Johansson en vient à apprécier la liberté associée à son immatérialité qui lui permet de « grandir d'une façon qui serait impossible si je possédais une forme physique » dit-elle. Simplement par sa voix, à la fois fragile (cassée, plus fluette que d'ordinaire) et si puissante qu'elle s'empare du



↑ **Under the Skin** de Jonathan Glazer (2013) → **Ghost in the Shell** de Rupert Sanders (2017)

dispositif du cinéma (elle parle en voix off comme si elle s'adressait directement à nous), Johansson nous démontre qu'elle n'a pas besoin de plus pour prendre vie au cinéma.

La violence faite à son corps dans la majorité de ces films renvoie à une idée semblable, comme si l'on cherchait à transformer l'actrice en employée docile (une messagère, dans *Lucy*, où la mafia cache de la drogue dans son abdomen ; une soldate, dans *Ghost in the Shell*, et dans les *Avengers*, où elle a été stérilisée), simple véhicule d'un scénario qui ferait fi de son individualité. Mais plutôt que refuser ce rôle imposé, Johansson s'efforce de l'explorer pour en faire éclater les limites : dans *Lucy*, c'est précisément en absorbant dans son corps la marchandise qu'elle doit livrer qu'elle peut finalement se transformer. Tout comme dans *Her* où elle assume son immatérialité et s'émancipe de sa programmation en quittant son propriétaire pour se diriger vers un ailleurs inaccessible aux humains, alors que dans *Ghost in the Shell*, elle se lance dans le vide à la faveur d'un dernier plan, pour éprouver les sensations de son nouveau corps.

AFFIRMER LE CORPS

En même temps, difficile de ne pas voir que cette crainte d'être réduite à un pur objet est aussi celle d'être objectivée, sexualisée, par le regard de l'homme et des entreprises patriarcales comme Hollywood qui tentent de marchander ce corps. La stratégie de Johansson, face à ce danger, est aussi redoutable que complexe : déjà, par son regard photogénique, elle peut détourner notre regard en imposant le sien et son propre désir ; face au monde qui s'étend devant elle, elle fait de la caméra son alliée. Mais de plus, en introduisant, par sa manière de bouger ou par sa voix, une « corporéité » dans des films souvent désincarnés, elle affirme un corps qui n'est pas l'objet de désir que voulaient sans doute les producteurs, mais au contraire un corps qui nous échappe précisément par un excès de présence transformé en lieu de résistance. Le meilleur exemple se trouve dans *Under the Skin*, quand Johansson, nue, se contemple dans un miroir comme si elle voyait son corps pour la première fois. Loin d'un moment de voyeurisme, nous sommes tenus à distance par le regard de la star, établissant avec ce corps une relation d'intimité de laquelle nous sommes exclus. Alors qu'au début du film, Johansson semblait absente à elle-même, à ce moment précis, elle nous échappe même si elle est entièrement présente, justement parce qu'elle ne saurait être plus présente, et qu'elle nous demande de reconnaître son altérité, la distance qui nous sépare d'elle.

Il est encore un peu tôt pour bien saisir quelle place auront ces films dans la trajectoire de Johansson, vers quel avenir la star se dirige maintenant qu'elle est sur le point de quitter Marvel (après *Black Widow*, prévu pour 2020), et qu'elle semble se tourner à nouveau vers des films où elle joue des personnages plus franchement humains (avec *Marriage Story* chez Noah Baumbach et *Jojo Rabbit* chez Taika Waititi, tous deux sortis cet automne). Mais si sa présence a été aussi précieuse ces dernières années, c'est bien parce qu'elle a été l'une de celles qui ont le mieux questionné le cinéma hollywoodien numérique, sans s'y opposer de façon réactionnaire, mais en explorant son esthétique pour y trouver de nouvelles possibilités, une manière d'imposer sa singularité.