

# Le clonage des acteurs par duplication visuelle

André Caron

Number 177, March–April 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49696ac>

[See table of contents](#)

---

## Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

## ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

## Cite this article

Caron, A. (1995). Le clonage des acteurs par duplication visuelle. *Séquences*, (177), 55–56.



# LE CLONAGE DES ACTEURS PAR duplication visuelle



Le président Nixon avec Tom Hanks dans *Forrest Gump*

Au commencement, il y eut Coca-Cola. La compagnie fut la première à utiliser des acteurs décédés comme Humphrey Bogart ou James Cagney dans ses commerciaux. Les techniciens de l'image sélectionnaient l'extrait du vieux film qui convenait, *The Big Sleep* ou *Public Enemy* par exemple, puis isolaient optiquement le personnage noir et blanc qu'ils colorisaient et inséraient dans le commercial. Ce procédé se révélait artificiel et peu convaincant, mais il posait déjà un problème éthique et légal: qui autorisait l'emploi de cette image? Le studio, le producteur, le réalisateur ou les héritiers de la star? Et que percevait le public dans le commercial: le personnage (Philip Marlowe) ou l'acteur (Humphrey Bogart)? Ou bien ne percevait-il pas plutôt une image désincarnée, mythique et fantomatique,

symbolisant une entité iconographique substituée à l'être humain qui n'existe plus?

Puis vint James Cameron et les techniciens de l'image de synthèse générée par ordinateur. L'impressionnante colonne d'eau du film *The Abyss* (ou le ver d'eau...) imitait déjà par décalquage les expressions faciales de Lindsey (Mary Elizabeth Mastrantonio) et de Bud (Ed Harris). Dans *Terminator 2: Judgment Day*, l'androïde T-1000 (Robert Patrick) devenait lui-même liquide, dupliquant la forme d'autres personnages. La technique du *morphing* était ainsi créée. Elle fut subseqüemment exploitée avec succès pour engendrer les dinosaures de *Jurassic Park*. Bientôt, la technique permettra sûrement de cloner électronique-ment des acteurs disparus... ou en voie de disparition.

Enfin arrive Robert Zemeckis. Dans *Forrest*

1924



## GREED

Officier de cavalerie et familier de la cour de Vienne, mais aussi fils d'un modeste artisan du ghetto de la même ville, Stroheim débarque aux États-Unis vers 1906, y fait tous les métiers avant d'arriver à Hollywood en 1914. Bien vite, il est promu assistant de Griffith pour *Intolerance*. Acteur à la morgue hautaine, il sera cependant absent de son meilleur film, *Greed*, où il bat en brèche toutes les conventions hollywoodiennes. Fresque naturaliste à la Zola, où ne manquent ni les détails scabreux ni les personnages tarés, *Greed* raconte l'histoire d'un travailleur de la mine qui essaie d'exercer le métier de dentiste à San Francisco sans en avoir la qualification. Bientôt, on le poursuit et son mariage avec la cousine d'un ami commence à battre de l'aile. Un soir d'ivresse, il tuera la tendre épouse (devenue entre-temps une horrible mégère d'une avarice sordide) et mourra dans le désert de Death Valley, avec son ami, de haine et d'épuisement. Séquences célèbres: le baiser à pleine bouche d'une patiente anesthésiée, la cérémonie nuptiale avec un cortège mortuaire en arrière-plan et les scènes finales sous un soleil écrasant, dans une atmosphère de pourriture et de décrépitude. Dans sa mégalomanie, Stroheim avait conçu un film de huit heures, mais son producteur Irving Thalberg, exigea des coupures et le film fut progressivement réduit des trois quarts à la grande fureur de son auteur. Les démêlés de celui-ci furent nombreux par la suite et à partir de 1929, il dut abandonner la réalisation et se tenir au rôle d'acteur, où d'ailleurs il excella (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) jusqu'à sa mort.



# LE MÉDIUM



Les différentes étapes des trucages de *Forrest Gump*

Gump, l'acteur se transforme en corps étranger pénétrant dans une matière filmique préalablement existante. Le bien réel comédien Tom Hawks prête son corps au service du fictif Forrest Gump qui interagit avec les bien réels, mais bien morts, John F. Kennedy et John Lennon. Nous assistons alors au processus inverse des commerciaux de Coca-Cola: l'acteur est décolorisé et inséré dans des documents d'archives dont la valeur historique devient subordonnée à l'impératif narratif de la fiction commerciale. Si Zemeckis fusionnait auparavant dessins animés et acteurs réels dans *Who Framed Roger Rabbit*, il procède aujourd'hui à l'envers. L'acteur réel assume la fonction d'un *toon* qui se balade dans l'image synthétique au gré de l'imagination du réalisateur.

En ce sens, le défunt Brandon Lee se métamorphose en *toon* ultime. Un an après la mort de l'acteur et avec l'accord de sa mère, la veuve du légendaire Bruce Lee, l'image de Brandon est extraite d'une prise tournée dans une ruelle. Les techniciens la manipulent et la retouchent pour finalement l'implanter dans un autre décor. On peut contempler le résultat dans la scène de *The Crow* où Eric Draven, *ressuscité*, revient dans son appartement abandonné, *un an après sa mort*. À l'image de son personnage, Brandon reprend vie, sous nos yeux.

On le voit, cette technologie soulève des questions fondamentales pour les acteurs. Va-t-on un jour pouvoir définitivement se passer de leurs services? Comment peuvent-ils protéger leur image filmique, qui peut désormais être manipulée de multiples façons? Dans le magazine *Movieline* de janvier/février 1995, la grande comédienne Susan Sarandon (*Thelma and Louise*, *Little Women*) s'inquiète sérieusement de ces innovations techniques:

«Vous savez que [les producteurs d'Hollywood] feront? Ils nous prendront dans un autre film, comme ils l'ont fait dans *Forrest Gump*, et ils créeront de toute pièce le nouveau film. Je crois que nous devons penser à nous breveter nous-mêmes, de façon à demeurer propriétaires de notre image. Car, de toute évidence, c'est une solution que nous devons envisager. (...) Un jour, ils parviendront à nous éliminer complètement.»

Il s'agit donc d'un problème sérieux qui remet en cause l'intégrité de l'acteur, sinon le fondement même de sa profession. Si les techniciens de l'image synthétique parviennent à générer des acteurs artificiels, ou à puiser à volonté dans la filmographie des vedettes défuntées pour inventer de nouvelles émotions, de nouvelles expressions et de nouveaux personnages, Hollywood aura-t-il encore besoin de se payer des superstars au cachet astronomique? Pourquoi payer vingt millions de dollars pour Sylvester Stallone quand vous ne devrez n'en déboursier que cinq pour un *répliquant* virtuel, une vedette informatisée?

Ou peut-être assisterons-nous à un mélange de toutes ces options? À quand un film opposant Arnold Schwarzenegger à John Wayne, ou Jean-Claude Van Damme à Bruce Lee? La question cruciale demeure cependant: est-ce que le public va suivre? Après tout, même illusoire, la nécrophilie ne plaît pas forcément à tout le monde.

André Caron

**E**n rédigeant cette chronique trois semaines avant la grande fête hollywoodienne, je sais que je ris que de me fourvoyer royalement sur les résultats de cette soi-disant compétition, si injuste et prétentieuse, mais pourtant si fascinante qu'on ne peut s'empêcher de passer à côté. Si je me risque cette année à y aller de mes commentaires et de mes prédictions, c'est que pour une fois, qui n'est pas coutume, les augustes membres de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences qui nous ont tant de fois habitués au pire, du moins ceux qui ont mis en nomination les musiciens dans la catégorie de la meilleure musique de film, semblent cette fois avoir eu dans l'ensemble la main heureuse dans leurs choix...

## LA RELÈVE

Outre la qualité de la musique primée cette année, ce qui frappe est le jeune âge des candidats qui sont tous vers la fin de la trentaine ou presque. Elliot Goldenthal, Thomas Newman, Alan Silvestri et Hans Zimmer se sont fait connaître dans le cinéma au cours des dix dernières années pour la plupart. L'absence au palmarès des grands vétérans (John Williams se repose sur son Oscar bien mérité de *Schindler's List* de l'an dernier et Jerry Goldsmith n'a guère impressionné cette année) a laissé toute la place à ces jeunes musiciens qui ont pourtant déjà une imposante production derrière eux.

## «AND THE WINNER WON'T BE...»

De tous les candidats, Elliot Goldenthal est celui qui a le moins de chance de partir avec l'Oscar. Étrange d'ailleurs, cette nomination tout à fait méritée, mais obtenue pour une musique qui rejoint si peu les goûts habituels des membres de l'Academy. Preuve par l'absurde que ce que j'ai toujours dit est vrai: ces gens-là sont sourds. Pourtant, de toutes les partitions en nomination, celle de Goldenthal pour *Interview With a Vampire* de Neil Jordan est de loin celle qui a le plus de valeur sur le plan musical. Immense et funèbre symphonie nocturne, cette musique retrouve les accents sauvages et violents qu'on avait déjà découverts dans la magistrale musique dantesque d'*Alien*<sup>3</sup>. Les envolées lyriques de voix d'enfants sur les grondements d'un orchestre menaçant contribuent à créer un climat étrange et quasi religieux où évoluent de déchirants personnages