



**HAL**  
open science

# Le corps de l'actrice sert-il encore ? Les technologies de disparition du corps du comédien dans *Le Congrès* (Ari Folman 2013)

Samuel Saint-Pé

## ► To cite this version:

Samuel Saint-Pé. Le corps de l'actrice sert-il encore ? Les technologies de disparition du corps du comédien dans *Le Congrès* (Ari Folman 2013). *Journal International de Bioéthique*, A paraître. hal-03841734

**HAL Id: hal-03841734**

**<https://hal.science/hal-03841734>**

Submitted on 7 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.

# Le corps de l'actrice sert-il encore ?

Les technologies de disparition du corps du comédien dans *Le Congrès* (Ari Folman, 2013)

---

Samuel Saint-Pé

« Nous voulons t'échantillonner, te préserver et posséder cette chose qu'on appelle "Robin Wright" ! » Dans *Le Congrès* (Ari Folman, 2013), l'actrice Robin Wright, réduite à son milieu filmique, est aussi reproductible que ses films. Dans cette mutation dystopique du concept de reproductibilité technique de Walter Benjamin, Folman montre un univers cinématographique en proie à sa fin inévitable par excès d'innovation technologique. Confrontée à un effondrement du réel, Wright doit d'abord appréhender la disparition de son image corporelle. Pas son effacement en tant qu'être humain, mais son évanouissement en tant que comédienne, en tant que réceptacle de l'incarnation d'un personnage.

La technologie évolue vite, trop vite, et Robin Wright, incarnant son propre rôle, est une actrice tombée en désuétude depuis ses rôles de jeune première dans *Princess Bride* (Rob Reiner, 1987) et *Forest Gump* (Robert Zemeckis, 1994). Elle est contrainte de suivre le mouvement, d'accepter « un pacte faustien »<sup>1</sup> : céder les droits de son image, de son jeu d'actrice, de ses émotions pendant vingt ans, avec interdiction de réaliser une performance en public, quelle qu'elle soit. À la place, une version animée d'elle-même, la plus fidèle possible à son image, à sa *persona*, sera exploitée et intégrée numériquement dans ses films à venir ; à savoir une suite de films de science-fiction de série Z, renouvelée *ad nauseam*. Comble de l'ironie, ces films connaîtront un immense succès, bien au-delà de la carrière « réelle » de Wright (tout du moins, sa carrière fictive décrite dans *Le Congrès*).

Ainsi se présente la première partie du *Congrès*, avant d'exporter cette réflexion sur le cinéma à la société entière, se retrouvant alors piégée dans un monde de cartoon fuyant la réalité grâce à une drogue spécifique. Toutefois, si cette seconde partie du film porte d'autres idées intéressantes (notamment l'exploration du trouble de l'identité au sein de cette simulation ; ou la question du choix entre les réalités renvoyant inévitablement à la saga *Matrix*), c'est bien le propos consacré au cinéma et à sa dilution possible dans un magma d'animation qui attire notre attention dans la présente étude.

Ces nouvelles technologies, apportées par l'apparition du numérique, permettent de détricoter la réalité et d'accentuer les trucages, de recréer des mondes, de reconstituer des corps effacés et de faire disparaître des corps présents. La science-fiction, avant n'importe quel genre cinématographique, s'empare de ces possibilités inédites. Des réalisateurs tels que George Lucas ou James Cameron y voient une opportunité et sont décidés à ne jamais restreindre leurs ambitions technicistes, quitte à parfois essayer les pots cassés. *Motion capture*, *performance capture*, fonds verts et bleus, retouches et *liftings* d'anciens films, remplacement d'un comédien par l'incrustation d'un autre, rajeunissements numériques... : les comédiens de films de science-fiction sont confrontés à des conditions de travail peu habituelles, réservées encore à des productions à gros budget à l'heure actuelle. La science-fiction s'empare naturellement de telles techniques, par fascination, par ambition visuelle ; et nombreuses sont les alertes convoquant l'éthique du corps à chaque nouvelles performances.

Peu de films se penchent sur ce sujet méta-cinématographique — très spécifique — de l'évolution des conditions de travail des comédiens, liée à la technologie. *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) suit un comédien, incarné par Denis Lavant, dans une suite de performances hétéroclites : dans l'une d'elles, il enfile le justaucorps noir couvert de capteurs pour réaliser une scène en une *motion capture* imaginée. Ne demeure que la chorégraphie presque dansée de Lavant, sans montrer la finalité du processus, laissant l'imaginaire en suspens. Le questionnement éthique n'est pas posé dans cette séquence, mettant plutôt en scène l'ambiguïté entre le ridicule de gesticuler seul dans un espace vide et la beauté chorégraphique de cette imagination suspendue. *Le Congrès* est intéressant, en ce qu'il explore spécifiquement la supposée

---

<sup>1</sup> TESSÉ Jean-Philippe, « Robin Wright », in *Les Cahiers du Cinéma*, n°690, 2013, p. 54.

disparition du corps de l'actrice et du rapport qu'elle-même entretient avec cette évolution. Amateur de science-fiction, Folman moque le traitement de ce genre perçu comme « idiot » mais vendeur par les personnages du film, comme reflétant le déni de la question éthique qu'il pose. Après *Valse avec Bashir*, le réalisateur israélien se tourne vers un récit d'anticipation critique envers Hollywood, pour se concentrer sur ce que ce système fait subir aux acteurs, entre agents et producteurs avides se faisant de l'argent sur leur dos ; mais aussi vis-à-vis de la gestion de leur image, de leur iconisation incontrôlable et du drame que représente leur vieillissement pour leur carrière.

Il exprime également le débat faisant rage sur le problème éthique de l'incarnation d'un personnage en l'absence d'un corps. La *performance capture* est particulièrement ciblée, sans être nommée, lorsque Robin Wright entre dans une véritable *scanning room* (servant à recueillir les expressions faciales et corporelles d'un comédien en vue d'une reconstitution numérique) pour y filmer sa « dernière performance » avant son remplacement par sa version virtuelle. La *performance capture* est un dispositif permettant de modifier numériquement l'apparence de l'acteur tout en conservant son jeu propre, sa *persona*, notamment par l'installation d'une caméra près de son visage pour en saisir les traits particuliers grâce à des capteurs, contrairement à la *motion capture* qui analysait « seulement » l'attitude corporelle. La question serait donc de savoir ce qui reste encore de l'acteur suite à cette « numérisation », à sa disparition derrière une couche de pixels. L'acteur est-il toujours un support d'incarnation pour un personnage ? Peut-il encore faire preuve de créativité ? Régine Hollander, parmi d'autres auteurs critiques, alerte sur la fin potentielle des acteurs de cinéma : « L'œil de la caméra a aussi disparu. Tout se passe dans l'ordinateur. Qui va gagner l'oscar du meilleur acteur ? Un programmeur ? »<sup>2</sup>. Une problématique que *Le Congrès* tente également d'explorer à travers le personnage de l'animateur de la Robin Wright numérique, pris d'une folle obsession pour elle.

Aujourd'hui, avec le recul sur cette technologie, d'autres voix veulent relativiser ces alertes, sans pour autant minimiser le problème éthique, sous-jacent, de la gestion de l'image de soi. Comme nous allons le voir, le comédien semble avoir encore toute sa place créative dans ce dispositif hybride, quelque part entre l'animation et le réalisme. *Le Congrès* représente, de fait, un support intéressant pour explorer le débat autour de cette question éthique un peu provocante : « l'acteur sert-il encore ? ». L'étude du débat éthique en vis-à-vis du film nous permet justement, ici, de constater en quoi cette problématique est obsolète, face aux autres enjeux de la reproductibilité des corps.

Dans cette étude, trois scènes en particulier retiendront notre attention ; trois séquences permettant de mieux saisir ce débat et la manière de le mettre en scène dans une œuvre cinématographique. Analysons, à travers le parcours fictif de cette Robin Wright en pleine désincarnation, le rapport que *Le Congrès* entretient avec la mutation de l'image et du métier d'actrice. Étudions ainsi, à la lumière du film, le débat éthique entourant la disparition du corps de l'acteur dans certaines sphères du cinéma.

## 1. FOREVER YOUNG<sup>3</sup> : ROBIN WRIGHT ET BOUTON D'OR

La première scène étudiée opère un effet d'annonce de cette numérisation dont Robin Wright va faire l'objet : avant-même d'évoquer le rapport à cette technologie, une rencontre entre l'actrice et l'affiche de son premier succès, *Princess Bride*, pose l'image que Robin a d'elle-même comme un enjeu majeur du film. Les choix de mise-en-scène viennent ainsi appuyer l'imminence presque inexorable de la disparition de son corps : la caméra commence par la déposséder de ses attributs de beauté, de jeunesse. La scène tient en seulement trois plan, notamment sur un champ-contrechamp permettant d'étudier le visage (ou plutôt les visages) de Robin.

### L' image du corps vieillissant

Robin et son agent Al (incarné par Harvey Keitel) parcourent un long couloir, filmés de dos en travelling avant. Si Al, à gauche, porte toujours le même costume noir, Robin est habillée ce

---

<sup>2</sup> HOLLANDER Régine, « Moule, meule et laminoir : du film hollywoodien contemporain en tant que produit industriel », in *Genesis*, n°28, 2007, p.38.

<sup>3</sup> *Forever Young* est le titre de la bande-originale du film *Le Congrès*, composée par Max Richter sur des paroles de Bob Dylan, et interprétée par Robin Wright elle-même (Milan Records, 2013).

jour-ci, pour rencontrer un important producteur du studio Miramont, d'une robe bleue, simple, ceinturée d'un bandeau de même couleur. Ses cheveux blonds ondulent sur ses épaules, captant quelques rayons de soleil entrant dans le champ par la gauche. L'actrice a visiblement fait un effort de présentation, confirmé par la résonance de ses talons en hors-champ. Son apparence demeure importante pour elle, elle souhaite se montrer sous son meilleur jour pour cette rencontre qui, justement, questionnera son âge, sa jeunesse perdue. La mélancolie se dégageant de cette marche, ainsi éclairée par un soleil tombant, installe une atmosphère d'abattement, de fin imminente. Comme un couloir de la mort où la condamnée effectue ses derniers pas.

Soudain, le regard de Robin s'échappe vers la droite. Le travelling qui la suivait s'arrête avant elle, signifiant la présence d'un point d'intérêt. Robin est interloquée, bouche bée, fixant un point hors champ, qui est immédiatement révélé par une coupe au montage : un travelling ascendant dévoile une affiche de *Princess Bride*, son premier succès. Robin y est représentée, un très léger sourire en coin, une cascade de cheveux lisses dorés encadrant son visage angélique. Autour d'elle : une mer de nuage, un château à haute tour pointue, des éclats d'étoile dans un ciel de crépuscule. Un ensemble de détails exprimant une pureté princière, une allure innocente et céleste. Cette affiche crée une double mise à distance avec la Robin parcourant les couloirs de la Miramont : non seulement Bouton d'Or de *Princess Bride* est plus jeune de vingt ans, mais elle est aussi dessinée, et non photographiée. Ainsi, avant même la seconde partie du film exclusivement en animation cartoonnesque, l'image de la jeunesse de Robin s'éloigne déjà d'un certain réalisme. Il s'agit d'une reproduction d'une « version » ancienne de Robin ; elle est iconisée, célébrée, gravée dans le marbre. Une Greta Garbo en son temps, figé dans son expression juvénile, n'acceptant d'avance aucune forme de vieillissement.

Pourtant, lorsque que le travelling ascendant se mue en travelling avant, c'est le visage qui est cadré en gros plan, dénué de toute fioriture, du front au menton. Insistant sur sa jeunesse, sur son innocence, le contraste est d'autant plus grand lorsqu'intervient le contrechamp sur la « vraie » Robin, filmée de face et à nouveau ciblée par un travelling avant sur son propre visage. Peu expressive, elle incline légèrement la tête sur le côté, toisant l'affiche en hors champ. Ce champ-contrechamp en miroir entre une apparence mature et son jeune visage immuable, irréel provoque cette nette opposition entre la figure glorifiée et la figure fatiguée. Au-delà de cette dichotomie, cette mise-en-scène installe en trois plan la vision que Robin a d'elle-même, et la perte de confiance en elle que produit cette rencontre. La Robin Wright du *Congrès* est une actrice brisée, pétrie d'angoisses: en témoigne le tout premier plan du film sur ce même visage, de face, et en pleurs, harcelée par les propos de Al sur sa carrière ratée. Elle est donc, en tant que comédienne, définie par sa fragilité, son incapacité à assumer de grands rôles depuis *Princess Bride* et *Forest Gump*. Après la violence des mots de son agent, c'est surtout l'image qui cristallise cette fracture psychologique.

En effet, cette scène se répète en écho dans le film, quelques minutes plus loin, lorsque Robin vend enfin son image au Diable de la Miramont. Là, dans le même couloir, la même musique mélancolique, la même lumière couchante s'accrochant à ses cheveux d'or, Robin avance, de nouveau en travelling avant et filmée de dos, mais cette fois-ci au centre du plan. Le souvenir de sa rencontre avec son alter ego princier semble l'avoir marquée : vêtue d'une robe fourreau mauve, agrémentée d'une coiffure attachée d'une manière bien plus complexe, Robin semble boucler avec son premier rôle, pour quitter définitivement la scène avec l'attitude la plus altière possible, avec son plus beau chant du cygne. Pourtant, dans le couloir, son regard tire cette fois vers la gauche, puis un plan de face, similaire au précédant, expose de nouveau son visage à un objet demeurant cette fois en hors champ ; que l'on apercevait cependant sur le dernier travelling. Une affiche de *Forest Gump*. De nouveau confrontée à son image passée, elle se fige, perdant de sa superbe : soudain, ses tentatives pour retrouver ses allures de princesse semblent vaines, et sa tenue empruntée se fait pathétique. D'ailleurs, ce vêtement chic, un technicien lui demandera peu après de le troquer pour un justaucorps blanc, énième affront à ses efforts de beauté, comme une ultime dépossession de sa figure d'apparat.

Robin Wright ne sera pas Greta Garbo. Condamnée à vieillir, à présenter un visage se parant de rides, la fracture ne fera que s'élargir. Mais dans *Le Congrès*, l'âge n'est plus une donnée corporelle. Il est un chiffre à négocier avec un producteur. Quel sera l'âge de la version numérique de Robin ? Quel sera l'âge de l'icône ? Que restera-t-il d'elle ? C'est bien par ce genre de réflexion que semble être passée la Divine. Dans *Mythologie*, Barthes décrit peu ou prou la cristallisation d'image vécue par Robin, à savoir le refus de montrer son vieillissement, le désir de

figer son visage dans le temps, au moment qu'elle a décidé<sup>4</sup>. Ce pacte faustien, cette mise à l'ombre, Garbo l'a effectué volontairement : « L'Essence s'est peu à peu obscurcie, voilée progressivement de lunettes, de capelines et d'exils ; mais elle ne s'est jamais altérée. »<sup>5</sup> Ne demeure que l'icône, immuable, intemporelle ; que disparaisse le corps, périssable et fragile.

### L'image du corps rajeuni

La question éthique appliquée à la disparition de la maturation, spécifiquement s'agissant de l'image de la femme, est vaste, et est abordée plusieurs fois dans le film. « Tu n'as pas le choix », assène-t-on à Robin. En tant qu'actrice, elle se soumet aux modes, aux retouches physiques. Ceci, dans *Le Congrès*, semble représenter la première déchéance du corps de Robin, sa première source d'évaporation. S'il n'est pas question ici de revenir sur les contraintes et les regards pesant sur l'image du corps féminin, il est toutefois à noter la manière dont les technologies cinématographiques (ou non, à voir l'instauration de filtres photographiques sur les réseaux sociaux) actuelles permettent ce jeunisme, au fur et à mesure de leur évolution. Des films des sciences-fiction, bien sûr, en premier lieu, faisant réémerger d'anciennes figures juvéniles, dont le vieillissement est pourtant reconnu : des films comme *Gemini Man* (Ang Lee, 2019) ou *Tron : L'Héritage* (Joseph Kosinski, 2010) confrontent des acteurs à leurs versions rajeunies (respectivement Will Smith et Jeff Bridges). Il s'agit alors d'un étonnant jeu de puzzle, où l'on appose le visage rajeuni (et donc disparu puisqu'il a vieilli) d'un acteur sur un comédien plus jeune dont on masque le visage : c'est le cas de *Rogue One : A Star Wars Story* (Gareth Edwards 2016), se concluant sur le visage de Carrie Fisher du temps des premiers films de la saga.

Il existe enfin le cas de *The Irish Man* (Martin Scorsese, 2019) : De Niro, Pacino et Pesci, tous trois septuagénaires, incarnent à la fois les versions âgées et rajeunies de leurs personnages, via les *flashbacks*. Martin Scorsese, sur les incitations de George Lucas, prouve, si besoin est, que ces technologies ne sont pas l'apanage de la science-fiction. Cependant, ses justifications concernant le rajeunissement de ses acteurs peuvent interpeler :

« Certains ont remarqué qu'ils ont l'air plus jeunes, mais qu'ils bougent plus vieux. Oui c'est vrai, mais les gens comme eux que j'ai observés dans ma jeunesse ne bougeaient pas plus vite. Ils n'avaient pas besoin de bouger vite. Dans *Les Affranchis*, Joe Pesci bouge vite. Dans ce film, il a juste besoin de regarder à sa gauche et à sa droite. Ce n'était pas notre intention qu'ils bougent vite. »<sup>6</sup>

Se mouvoir rapidement est-il la seule marque de la jeunesse ? Il ne s'agit probablement pas que de vivacité, mais aussi de pesanteur, de démarche, d'habileté, de corpulence... Des détails que seule l'expérience de l'âge peut offrir. Faire disparaître le corps vieilli signifierait donc lui faire perdre son vécu, l'extraire du monde ; et le cinéma, par sa capacité à figer, cadrer, déstructurer le corps peut d'une certaine manière offrir cet absolutisme.

### Le corps absolu

En filigrane, sans réellement la nommer mais en montrant les techniques explicitement, *Le Congrès* problématise l'existence de la *performance capture* dans les productions cinématographiques, permettant de réaliser de nouvelles ambitions démiurgiques. Ce champ-contrechamp décrit plus haut, entre les deux visages de Robin en gros plan, semblent être une réflexion préliminaire à celle de la *performance capture*. En effet, au regard de différents travaux d'auteurs se penchant sur la question, plusieurs d'entre eux s'appuient sur une même théorie du gros plan au cinéma développée par Bela Balázs, l'une des analyses les plus célèbres en la matière. Cela a notamment pour objectif d'inscrire cette technique dans un tout cinématographique : ils insistent donc, entre autres, sur le fait que ces technologies de disparition ou de reconstitution du corps poursuivent une même logique qui habite le septième art depuis ses débuts.

---

<sup>4</sup> BARTHES Roland, *Mythologies : Édition illustrée établie par Jacqueline Guittard*, Mame, Éditions du Seuil, 2010, p. 95.

<sup>5</sup> *Ibid*

<sup>6</sup> ELLIOTT Nicholas, « Toute une vie : Entretien avec Martin Scorsese » in *Les Cahiers du Cinéma*, n°763, 2020, p. 21.

Balázs évoque initialement la manière dont ce type de cadrage disjoint le visage du reste du corps. Il l'isole tant qu'il l'extrait de tout plan spatial : « une main, même isolée, évoque l'homme et une table, même isolée, évoque sa fonction dans l'espace »<sup>7</sup>. En revanche, dans le cas d'un insert sur un visage, « nous ne voyons qu'une expression ; des sentiments et des pensées ; quelque chose qui n'a pas de dimension spatiale. »<sup>8</sup> Pour Flavio de Bernardinis<sup>9</sup>, la *performance capture* représente une sorte de retour aux sources du cinéma, pour sa proximité esthétique avec le gros plan : cela rend le visage *absolu*, c'est-à-dire « détaché du reste » ; d'ailleurs, selon lui, la *performance capture* agit ainsi sur le visage mais s'applique également au reste du corps puisqu'elle capture l'ensemble des mouvements. Ce faisant, il voit dans cette technologie ce que le cadrage serré opère sur un visage : faire exister un corps dans l'espace sans réellement y exister. On retrouve cette volonté de relier la *performance capture* à l'histoire du cinéma chez d'autres auteurs, comme Vincent Amiel et José Moure évoquant également « un retour aux plans d'inserts pratiqués dans les studios »<sup>10</sup>, sorte de mouvement régressif ; ou Jean-Baptiste Massuet, tirant plutôt de la théorie de Balázs le caractère introspectif du gros plan (et donc de la *performance capture*), grâce à un cadre permettant d'explorer les pensées des acteurs.

Cette dernière idée nous permet notamment d'en venir au traitement de Robin Wright en tant qu'actrice dans *Le Congrès* et ce champ-contrechamp en est un bon exemple : si le visage de Robin filmé en gros plan peut être évocateur de ses tourments face à sa gloire passée, c'est bien grâce à sa mise-en-scène plutôt qu'à ses émotions faciales. Un regard fixe bleu clair en presque-regard caméra, une bouche rose aux commissures ni souriantes ni graves, une tête inclinée vers la gauche en signe de perplexité : devant cette étonnante neutralité, il faut chercher du côté de la réalisation. La musique est triste, nostalgique, dans l'émotion ; le montage provoque un effet de « miroir asymétrique » avec l'affiche, entre prospérité et désœuvrement ; et la caméra, grâce au travelling avant et au gros plan, renforce l'effet de comparaison entre les deux Robin que provoque le montage, venant insister sur le déferlement de souvenirs dont l'actrice fait l'objet à cet instant. Cette « microdramaturgie »<sup>11</sup>, comme l'appelle Balázs, « n'est pas le fait du jeu de l'acteur mais celui de la caméra. »<sup>12</sup> En grossissant le trait de cette logique, puisque les pensées de Robin Wright ressortent à travers la mise-en-scène, l'acteur n'aurait, pour ainsi dire, pas un rôle prépondérant, ni lors d'un gros plan, ni lors d'une *performance capture*. Et *Le Congrès* semble, d'une certaine manière, être un terrain pour débattre de cette acception.

## 2. « FAIRE COMME SI » : LE SCAN DE ROBIN

Ingmar Bergman, quant à lui, considère que le visage de l'acteur représente la matière première de son travail de cinéaste ; c'est même pour lui la principale qualité du cinéma que de pouvoir l'approcher de près :

« Nous pourrions de là en conclure que la vedette est notre instrument le plus précieux et que la caméra n'a d'autre fonction que d'enregistrer les réactions de cet instrument. Dans beaucoup de cas, c'est le contraire qui se produit : les positions et les mouvements de la caméra

---

<sup>7</sup> BALAZS Bela, « Gros plan, cadrage, montage » in *L'art du cinéma* par Pierre Lherminier, Paris, Éditions Seghers, 1960, p. 129.

<sup>8</sup> *Ibid*

<sup>9</sup> DE BERNARDINIS Flavio, « Le “psychique” du rôle », in *La capture de mouvement : Ou le modelage de l'invisible* de Marco Grosoli et Jean-Baptiste Massuet (dir), Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire / Cinéma », 2014, p. 91-100.

<sup>10</sup> AMIEL Vincent et MOURE José, *Histoire vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020, p. 334.

<sup>11</sup> BALAZS Bela, *op. cit.*, p. 130.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 129.

sont considérés comme plus importants que l'acteur et le film devient une fin en soi — ce qui ne sera jamais qu'illusion et gaspillage artistique »<sup>13</sup>

Une position autrement radicale, donc, révélant par contraste l'un des paradoxes explorés dans *Le Congrès*, à savoir mettre son actrice principale en équilibre entre sa place créative primordiale dans le processus cinématographique, et son besoin de s'en remettre à la caméra pour exprimer ses émotions. Par là, nous pouvons analyser une seconde scène choisie en réfléchissant au rôle de technicien qu'est celui de l'acteur de cinéma, et en remontant aux sources du jeu.

### L'actrice passive

Après avoir accepté d'être scannée et numérisée, Robin pénètre sous un grand dôme composé d'un réseau de branches métalliques, sur lesquels sont fixés de nombreuses lumières, de sorte à éclairer l'actrice sous tous les angles. Lorsque le scan est en marche, ces lampes clignent, s'activant les unes après les autres dans un concert de claquements d'objectifs photographiques. Le corps est capturé dans son intégralité et retransmis sur les écrans d'ordinateur de Chris, le technicien, un ancien directeur de la photographie forcé à se reconverter dans cette pratique à mesure que le monde du cinéma s'effrite.

Ari Folman avait pensé ce décor comme celui d'un film de science-fiction, avant de réaliser que ce dispositif existait déjà<sup>14</sup> : il s'agit d'une *scanning room*, destinée effectivement à saisir les expressions faciales et corporelles des comédiens en vue d'un recours à la *performance capture*. Folman isole d'autant plus sa comédienne, perdue dans cette demi-sphère scrutatrice. Elle essaie tant bien que mal de suivre les directives de Chris, passant du sourire de façade à la tristesse feinte. D'ailleurs, son rôle créatif en tant qu'actrice est minimisé : à l'instar de la scène étudiée précédemment, dans laquelle elle se contient à une neutralité émotionnelle, Robin ne se voit demandée que deux émotions seulement, le rire et les larmes, comme si le jeu d'une actrice ne se limitait qu'à cette palette en bichromie.

La caméra tourne autour du dôme, de manière à reléguer le spectateur à l'extérieur, que ce soit par des plans d'ensemble, ou par des travellings latéraux avec des cadrages plus ou moins serrés, mais toujours externes : les ombres des branches du dôme traversent régulièrement le champ dans un avant-plan très flou. Robin se fait lointaine, vue à travers les mailles du filet qui l'emprisonne, un cocon technologique qui se rappelle en permanence à notre esprit pour ne jamais oublier que, sous ces projecteurs blancs aux allures de scène de théâtre futuriste, se révèle un dispositif hautement technologique capturant le jeu de la comédienne pour sa dernière performance.

Une « tâche atroce : dissoudre un corps et une âme dans une fontaine de pixels », selon les mots du critique Jean-Philippe Tessé<sup>15</sup>. Nombreux sont les auteurs à pointer ces conditions de travail des acteurs de cinéma enfermés dans ce dispositif si particulier. Folman lui-même, se gardant de juger ces mutations de son métier, décrit ces tournages comme « des écrans bleus, des regards fixant du vide »<sup>16</sup>. Il précise néanmoins que le recours à la *performance capture* représente un travail différent, un art différent. Régine Hollander<sup>17</sup>, en revanche, critique vivement ce que doivent « subir » les acteurs, depuis leur accoutrement (justaucorps, bonnet, capteurs) jusqu'au droit de regard inexistant du comédien, entièrement cédé au regard du cinéaste. Cette docilité du comédien exprimée ici éclaire la certaine neutralité dont fait preuve Robin Wright tout au long du film, y compris dans des situations qui devraient l'amener à résister davantage : par

---

<sup>13</sup> BERGMAN Ingmar, « Notre travail commence avec le visage humain », in *L'art du cinéma* par Pierre Lherminier, *op. cit.*, p. 178.

<sup>14</sup> MALAUSA Vincent et TESSÉ Jean-Philippe, « Une femme qui pleure : Entretien avec Ari Folman », in *Les Cahiers du Cinéma*, n°690, 2013, p. 57.

<sup>15</sup> TESSÉ Jean-Philippe, « Robin Wright », *op. cit.*, p. 54.

<sup>16</sup> MALAUSA Vincent et TESSÉ Jean-Philippe, *op. cit.*

<sup>17</sup> HOLLANDER Régine, « Moule, meule et laminoir : du film hollywoodien contemporain en tant que produit industriel », *op. cit.*, p. 38.

exemple lorsqu'elle se fait injustement hurler dessus par le producteur de la Miramount. Robin est passive, peu encline à la révolte, et est présentée comme sujette à des angoisses pétrifiantes.

C'est tout le propos du long monologue d'Al, interprété par Harvey Keitel, dans cette scène. Afin que Robin se laisse aller à ses émotions pour le bien de la *scanning room*, Al lui raconte son histoire, celle d'un agent trouvant sa vocation en exploitant les faiblesses de sa comédienne pour se faire de l'argent. La tirade se mue en une profonde déclaration d'amour : « Tu ne méritais pas ça » répète-t-il en sanglotant, avant que les lumières ne s'éteignent sur Robin pour la dernière fois. Cette histoire touchante pose néanmoins question : où est l'envie de jouer dans tout cela? Ne nions évidemment pas les profondes dysfonctions du système hollywoodien et de ce qu'il implique pour certains acteurs et actrices ; cependant, le ton tantôt moralisateur, tantôt de pitié emprunté par Keitel dans *Le Congrès* ne laisse que peu de place à l'envie créative de Robin. Elle qui a tout perdu, qui est condamnée à vivre dans une instabilité constante avec un enfant handicapé, qui est incapable de contrôler sa peur devant un rôle prestigieux : Robin poursuit son métier comme on porte sa croix, broyée par un système l'enfonçant dans une passivité ultime lorsqu'il veut même la dépouiller de son corps, de son jeu.

Pourtant, le film autorise à voir dans cette scène de la *scanning room* un moment, très bref, de jeu d'acteur dans lequel Robin semble s'épanouir. C'est un moment fugace, peu mis en avant, mais contrastant avec le traitement du corps de l'actrice durant le reste de la scène. Lors du monologue d'Al destiné à faire réagir Robin, celle-ci parvient d'abord à rire puis à pleurer. Alors que la caméra demeurerait à l'extérieur du dôme, ces deux instants-clefs lui permettent d'y entrer, de s'approcher au plus près du visage de l'actrice. Passés la barrière de la technologie, on accède enfin à son visage — la matière première de Bergman — cadré en contre-plongée. Robin pivote lentement sur elle-même pendant sa performance, mais la caméra suit le mouvement de sa tête, si bien que cela donne l'impression, par un effet d'optique, que ce sont les spots lumineux au-dessus d'elle, en arrière-plan, qui tournoient paisiblement autour de sa tête. Ces moments privilégiés donnent l'occasion à Robin, pour un temps, de voir à nouveau tourner les étoiles, comme celles brillant dans le ciel de Bouton d'Or, sur l'affiche de *Princess Bride*. Elle rit, elle pleure, et c'est le monde qui tourne autour d'elle. Elle n'est plus passive : elle joue.

### L'actrice technicienne

Ces moments de jeu représentent la clef de son métier, de sa créativité, de son action sur le monde. Ce lent mouvement rotatif des lumières, dans cette nette contre-plongée, donne à ces deux plans une étrange atmosphère régressive, comme un mobile pour bébé dérivant doucement au-dessus de sa tête. Pour autant, Robin est seule, en justaucorps blanc, au centre d'une demi-sphère froide ; et malgré cela, elle joue comme un enfant dans ce halo aveuglant. Philippe Marion évoque notamment cette sorte de régression des acteurs sur le tournage de *Tintin : Le Secret de la Licorne*, où Peter Jackson définissait le jeu d'acteur « de l'ordre du "comme si", du "on disait que" »<sup>18</sup> très enfantin. Cela revient quelque part à la base du jeu, dans laquelle tout est question d'imagination, dispensé de tout décor. Andy Serkis, acteur spécialiste reconnu de la *motion capture* et *performance capture*, ayant contribué à la développer, insiste sur l'engagement corporel que demandent ces techniques, autant voire plus que d'habitude<sup>19</sup>. Elles demandent en effet à la fois une caractérisation corporelle, à travers une démarche spécifique ou une allure impossible à animer autrement, et une attention particulière pour les expressions faciales, qui ne doivent pas être surjouées tant cela risque de se voir encore plus que d'habitude grâce à la finesse des capteurs.

En ce sens, les acteurs ne semblent pas si passifs lors d'une *performance capture*, ni même s'agissant du cinéma en général, si l'on se fie une nouvelle fois aux mots d'Ingmar Bergman. D'ailleurs, depuis Méliès, une scission nette se produit entre comédien de théâtre et de cinéma, dont le recours à la *performance capture* semble être le nouveau chapitre historique : l'acteur est un technicien. Et en tant que tel, il est un habitué des technologies de tournage, et sait

---

<sup>18</sup> MARION Philippe, « Les avatars du cinéma. De la caméra GoPro à la *performance capture* », in *Communication & Langages*, n°182, 2014/4, p. 61-76. [En ligne, le 30.11.21] <https://www-cairn-info.sid2nomade-2.grenet.fr/revue-communication-et-langages1-2014-4-page-61.htm#re38no38>

<sup>19</sup> BARDINET Élodie, « L'évolution de la performance capture racontée par Andy Serkis », in *Première*, le 06.12.2028. [En ligne, le 30.11.21] <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/L-evolution-de-la-performance-capture-racontee-par-Andy-Serkis>

trouver sa place face aux machines. Dans son ouvrage *L'acteur de cinéma*<sup>20</sup>, Jacqueline Nacache revient sur les deux principes mis en place par Méliès lui-même dès l'aube du cinéma : d'abord, s'éloigner du jeu théâtral, c'est-à-dire réussir à se faire comprendre sans parler ; ce qui est entre autres réalisable grâce au second principe, à savoir pouvoir être réactif aux impératifs techniques.

Ainsi, dès ses débuts, la caméra semble avoir conscience du traitement demandé à celles et ceux qu'elle capte à travers son objectif : elle réalise un art profondément lié aux machines. Le cinéma est un métier portant également le trucage à un tout autre niveau que celui exploré par le théâtre, depuis la manière de cadrer (permettant d'occulter une part de la réalité) jusqu'aux images de synthèse (permettant de réinterpréter la réalité à l'envi). Le comédien de cinéma ne répond pas aux mêmes contraintes que celui de théâtre, puisqu'il doit s'adapter en permanence, et mutuellement, aux autres métiers techniques présents sur un plateau de tournage. De fait, l'acteur peut être inclus dans l'équipe technique d'un film. Enfin, s'agissant du premier principe énoncé par Méliès à propos du jeu, il paraît être suivi à la lettre par Robin Wright dans *Le Congrès*, comme nous l'avons vu plus tôt : l'effacement partiel de ses émotions dans certains plans et cette passivité affichée sont compensés par d'autres gestes cinématographiques. Cela ne serait donc pas un signe de passivité, mais plutôt de choix créatif, en lien avec le cinéaste et l'ensemble de l'équipe technique.

Toutefois, Andy Serkis, acteur technicien parmi les techniciens, reconnu pour ses nombreux rôles en *performance capture*, lance lui-aussi un avertissement<sup>21</sup> concernant l'utilisation de ce procédé. Selon lui, il s'agit d'une grande ressource créative pour l'acteur, mais cela doit aussi poser un questionnement éthique sur l'utilisation des données récupérées dans une *scanning room*. *Le Congrès*, dans une troisième scène, permet de poser concrètement ce paradoxe exprimé par Serkis autour de l'image d'une actrice, entre le problème de la propriété intellectuelle et la sensation d'avoir abaissé de nombreuses barrières dans le processus d'incarnation d'un personnage.

### 3. LES PARADOXES DE LA PERFORMANCE CAPTURE : LA FAUSSE BANDE-ANNONCE

Cette troisième scène du *Congrès*, marquant le tournant du film vers sa seconde partie, installe le délire d'animation cartoonesque. Une ellipse de vingt ans depuis la *scanning room* permet à Robin d'enfin réapparaître en public comme le stipule son contrat, et nous la retrouvons sur la route pour le fameux Congrès situé dans une « *animated zone* ». Après être passée du monde réel au monde animé à bord de sa voiture mutante, et avoir appréhendé ce monde hallucinatoire aux couleurs violentes, elle manque de peu de chuter d'une falaise. Freinant *in extremis*, elle fait face à ce qu'elle a abandonné durant cette ellipse : son image, son ersatz d'elle-même, gesticulant sans elle dans une bande-annonce de film de série Z. Par cette minute de *teaser*, Folman veut faire émerger vingt ans d'exil, vingt ans de perte de contrôle de l'image d'une Robin vieillie, encore plus éloignée de l'aspect juvénile de *Princess Bride*.

Cette nouvelle rencontre entre deux versions de Robin, après Bouton d'Or, permet de faire ressortir le paradoxe dans lequel se plonge un acteur lorsqu'il s'essaie à la *performance capture*. Nous avons pu voir que l'acteur n'était pas passif et que son visage était important au cinéma. Mais pour autant, qu'advient-il de son image, de sa représentation ? Qu'incarne-t-il encore, en l'absence de corps ?

#### Actrice d'exploitation

L'actrice se retrouve alors piégée dans un paradoxe de la représentation. Pour la deuxième fois, Robin est amenée à se confronter à son image, à une version plus jeune d'elle. Cependant, ici, cette dernière ne correspond à aucun vécu personnel. La mélancolie se lisant sur le visage cartoonesque de Robin en contrechamp de la projection de la bande-annonce s'attache

---

<sup>20</sup> NACACHE Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, France, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2005, p. 65.

<sup>21</sup> MUTTON Joanna, « Pour Andy Serkis, la performance capture soulève des questions éthiques », *in Première*, 18.09.2019. [En ligne, le 01.12.21] : <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Pour-Andy-Serkis-la-performance-capture-souleve-des-questions-ethiques>

moins à la nostalgie, au deuil de sa jeunesse, qu'à l'émotion suscitée par l'abandon de son métier, de sa représentation. Pourtant, à cet instant, Robin n'est que représentation : elle est à la fois faite de cartoon (la « vraie » version d'elle, c'est-à-dire la version « pensante ») et d'animation « réaliste » (la version numérique « jouant » dans la bande-annonce).

Perchée dans sa voiture au bord d'une falaise animée aux couleurs verte et orange pastels, elle voit s'élever d'une mer de nuage, en contrebas, un ballon dirigeable. Un sifflement digne d'un western se fait entendre, suivi d'une voix grave, masculine, racoleuse : la voix *off* (mais diffusée *in* à l'échelle du *Congrès*) d'une bande-annonce de film de science-fiction. Celui-ci se veut volontairement de piètre qualité, exprimée par la pauvreté cinématographique s'en dégageant : une bande-son clairsemée, agrémentée d'à peine quelques bruitages médiocres comme ceux des étincelles d'un fouet électrique ; des plans fixes et étirés, aux antipodes du dynamisme d'un film d'action actuel ; un étalonnage ocre pour insuffler une impression de fin du monde en masquant (mal) les fond verts. Une réalisation rudimentaire, renseignant avec humour sur le rapport que Folman entretient avec la science-fiction hollywoodienne, déjà présentée comme « un genre idiot » plus tôt dans le film. « C'est une blague, puisque le film est entièrement bâti sur des concepts de science-fiction. Il y a peu d'humour dans la SF, c'est assez dommage. C'est un genre assez peu respecté », confit-il aux *Cahiers du Cinéma*<sup>22</sup>. Amateur du genre, le cinéaste critique plutôt le cynisme de certains jugeant que le cinéma de science-fiction est fait pour être bête et vendeur. Il est cependant intéressant de mettre ainsi le film en abîme, la *performance capture* étant majoritairement représentée en science-fiction au cinéma.

Symbole de cette critique, en lien étroit avec l'exploitation dont Robin fait l'objet : le titre du film, « Triple R : Rebel Robot Robin, Streetfighter ». L'actrice numérisée y campe une sorte de mercenaire, aux vêtements tirés d'une contrefaçon de *Mad Max*, luttant à l'aide de son fouet électrique contre des robots dont la forme évasée de la tête rappelle étrangement celle de casques nazis. Folman puise ici dans les codes du film d'exploitation, plus précisément dans la *Nazisplotation* (ou *Nazi exploitation*), un célèbre sous-genre du cinéma bis faisant intervenir l'ennemi fasciste dans tous types de situations (des zombies-nazis, de la pornographie nazie, etc...). « *Triple R* » s'inscrit donc clairement dans une logique bon marché, avec peu de moyen et l'exploitation à outrance d'un bon filon (en l'occurrence, Robin) dans l'espoir d'un rendement financier. Ainsi, la bande-annonce se clos sur un travelling avant sur Robin accroupie fumant une cigarette après son combat contre ces robots-nazis, héroïsée et iconisée, tandis que le titre du film apparaît en lettres de sang avec des bruitages d'épées croisant le fer. La présence du prénom de l'actrice dans le titre contribue à creuser l'écart entre Robin et sa version scannée, cette dernière n'étant plus qu'un personnage à part entière, sans véritable corps ni identité pour l'accueillir, l'incarner.

Cette exploitation de l'image de Robin, d'autant plus compte tenu du contraste créé avec ce que le grand public connaît de la carrière de Robin Wright, plonge l'actrice dans un paradoxe d'animation produisant une profonde confusion entre réalisme et irréalisme. Tout d'abord, cette rencontre ne permet plus d'observer la « vraie » Robin Wright, dont on ne voit plus que deux formes de représentation, comme nous le disions plus haut : la version pensante cartoonesque et la version « non-pensante », de la bande-annonce, ayant pourtant les traits réalistes de Robin — il s'agit d'ailleurs, paradoxalement, des seules images non-animées de la séquence. Pourtant, dans la diégèse, cette version non-pensante est la version scannée de Robin ; ainsi, à cet instant, Robin n'existe déjà plus corporellement, elle n'est qu'un personnage. Ce malaise s'accroît lorsque, plus tard, Robin-cartoon se confronte à une nouvelle projection sur dirigeable, où elle voit sa version non-pensante répondre à une interview. Alors que sa voix demeurerait la seule trace d'elle en tant qu'actrice dans ce monde d'animation, la voici dépossédée de sa parole ; dilution totale dans un chaos de représentation.

Ainsi exploités, les acteurs risquent de n'être qu'une matière, des « pièces des rechanges reproductibles à merci »<sup>23</sup> pour Régine Hollander. Reprenant le concept de reproductibilité technique que Walter Benjamin développait vis-à-vis du cinéma<sup>24</sup>, l'autrice s'inquiète du potentiel

---

<sup>22</sup> MALAUSA Vincent et TESSÉ Jean-Philippe, « Une femme qui pleure : Entretien avec Ari Folman », in *Les Cahiers du Cinéma*, n°690, 2013, p. 57.

<sup>23</sup> HOLLANDER Régine, *op. cit.*, p. 41.

<sup>24</sup> BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot classiques », 2013, 141 p.

qu'à la *performance capture* de réaliser « une série infinie de *remakes* avec des acteurs en vogue »<sup>25</sup>. Et la question se pose en effet, en suivant son exemple de Tom Hanks sur *Le Pôle Express* (Robert Zemeckis, 2004) dans lequel il joue plusieurs rôles : s'il consentait à donner les droits de reproduction, il pourrait apparaître dans de nombreux films dans lequel il n'aurait pas joué ; des films existant que l'on modifierait ; ou des films à titre posthume. C'est récemment le cas du comédien Peter Cushing, apparu dans le premier *Star Wars* (George Lucas) de 1977, avant d'être exhumé en 2016 dans *Rogue One : A Star Wars Story* sur accord de ses ayants droit, et ce, vingt-deux ans après sa mort<sup>26</sup>. La question des droits à l'image de ces acteurs représente une importante question éthique pour Andy Serkis, comparant plutôt cette réémergence de visages à des *samples* musicaux, grâce auxquels une performance pourrait être « manipulée, retravaillée, remixée »<sup>27</sup>. Al, dans *Le Congrès*, nuance ce risque, arguant que cette exploitation du comédien existait déjà dans les années 1940, avec les nombreuses itérations de films prenant un comédien pour base : ce n'est pas nouveau, certes, mais réalisable à l'envi désormais.

## Incarner

Serkis va plus loin en évoquant le risque d'une perte de diversité au casting, s'il est possible d'incarner tout le monde ; par exemple, un homme blanc dans la peau de Martin Luther King<sup>28</sup>. La *performance capture* pourrait en effet s'illustrer en travestissement suprême pour un comédien. Sans parler du sujet délicat de la diversité, une telle technique pourrait être un moyen, pour certains comédiens et comédiennes, de se libérer du poids de leur propre corps. Cela soulève par ailleurs un paradoxe corporel, dont Robin fait les frais dans *Le Congrès*, sur la question de l'incarnation. Certes, dans le cadre de cette bande-annonce, la Robin numérique n'est pas travestie. À vrai dire, tout est même fait pour lui ressembler le plus possible, si bien qu'elle paraît plus vraie que nature, étant donné que Robin est désormais piégée dans un corps de cartoon. Toutefois, savoir qui incarne ce personnage est un problème qui se pose d'autant plus. L'actrice est-elle toujours le support corporel du personnage, si le corps disparaît ?

Dans le cas d'une *performance capture*, échapper à son propre corps est justement un moyen pour les comédiens d'exprimer autrement leur créativité : si l'on part du principe, comme vu précédemment, que l'acteur use de son corps de manière à retrouver les bases régressives de son jeu, alors modifier totalement son apparence ressemble à un fantasme de déguisement absolu. Dans un article pour *Positif*<sup>29</sup>, Michel Chion s'interroge sur ce que les comédiens peuvent valoriser dans cette technologie, et du paradoxe corporel qu'elle représente, à mi-chemin entre prises de vues réelles et dessin animé : en effet, à quoi bon « une image de synthèse, si elle est asservie à un réel physique ? »<sup>30</sup> Par « réel physique », Chion entend l'engagement du corps de l'acteur lors d'une *performance capture*. L'auteur rappelle que le cinéma, quel qu'il soit, a toujours trituré la carcasse de l'acteur dès ses débuts, en usant comme modèle pour l'animation ou tout simplement en choisissant un cadrage serré et amputatoire.

« L'avènement de l'image numérique basée sur la performance capture peut donc apparaître comme un nouvel épisode de cette histoire paradoxale : celle de l'acteur de cinéma face à la "mécanisation" de sa performance, à son aspect immuable et fixé. On peut considérer ce procédé comme une décadence, ravalant l'acteur à ne plus être qu'un montreur de marionnettes,

---

<sup>25</sup> HOLLANDER Régine, *op. cit.*, p. 38.

<sup>26</sup> SERMONDADAZ Sarah, « Star Wars : comment Rogue One a fait tourner Peter Cushing, 23 ans après sa mort », in *Science et Avenir*, 04.01.2017. [En ligne, le 01.12.21] : [https://www.sciencesetavenir.fr/high-tech/star-wars-comment-rogue-one-a-fait-tourner-peter-cushing-23-ans-apres-sa-mort\\_109418](https://www.sciencesetavenir.fr/high-tech/star-wars-comment-rogue-one-a-fait-tourner-peter-cushing-23-ans-apres-sa-mort_109418)

<sup>27</sup> MUTTON Joanna, « Pour Andy Serkis, la performance capture soulève des questions éthiques », in *Première*, *op. cit.*

<sup>28</sup> *Ibid*

<sup>29</sup> CHION Michel, « Un autre corps que le sien », in *Positif*, n°617-618, 2012, p. 68-70.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 68.

et encore ! Mais il peut aussi représenter un avantage pour le comédien, qui n'est plus handicapé par son corps natif. »<sup>31</sup>

En effet, les acteurs sont régulièrement amenés à lutter contre un physique les reléguant à un type de rôle, une « gueule de l'emploi », phénomène s'effaçant avec la *performance capture*. Cela risque effectivement d'amener les dérives décrites par Andy Serkis, problématisant la représentation ethnique, mais permet également à certains interprètes de s'illustrer en comblant la distance entre leur physique et celui du personnage qu'ils souhaitent incarner. Flavio de Bernardinis raconte ainsi le casting de Ray Winstone pour le personnage de Beowulf<sup>32</sup> (*La Légende de Beowulf*, 2007), un autre film de Robert Zemeckis comptant par ailleurs Robin Wright au générique. En ce sens, l'actrice semble elle-même explorer ces nouvelles transformations corporelles. « Tu peux tout jouer » lui assure sa fille au début du *Congrès*, arguant qu'elle pourrait incarner aussi bien une nazie qu'une victime de la guerre, voire même une collabo — installant déjà ces incarnations multiples que permet la *performance capture*.

Mais peut-on encore parler d'incarnation, du latin *incarnatio* signifiant « l'action de prendre un corps », en l'absence dudit corps à l'écran ? Pour Régine Hollander, parler d'incarnation est « mal adapté puisque l'acteur a été "désincarné" pour être transformé en une base de donnée. »<sup>33</sup> C'est oublier l'importance du corps, donnée toujours essentielle à la *performance capture*, mais Bernardinis y voit plutôt une réminiscence de la théorie du gros plan selon Balazs exprimée plus tôt, adapté au corps entier : celui-ci devient absolu, et détaché de tout lien spatio-temporel.<sup>34</sup> L'acteur, n'offrant plus la surface de sa peau, n'incarne plus : l'ordinateur prend ce relais, rebâtissant une nouvelle image corporelle : « L'acteur, caché à l'intérieur d'une enveloppe virtuelle, est libéré de l'incarnation physique du personnage et interprète directement les pensées de ce dernier, sans en partager le corps. » Il est davantage senti que vu, car sa *persona* est toujours présente, sous cette couche de numérique. Ainsi, aujourd'hui, cette disparition du corps de l'acteur n'est-elle pas une redéfinition de l'incarnation d'un personnage ?

## CONCLUSION

« On pourrait écrire l'histoire des acteurs de ce point de vue : l'épopée d'une lutte contre l'opacité des corps »<sup>35</sup>, écrit Jacqueline Nacache, évoquant un fantasme de transparence de la peau du comédien, avançant le cinéma gore comme symptôme. Toutefois, aujourd'hui, avec le recul sur cette technologie de la *performance capture* ayant prouvé l'aspect primordial du comédien, peut-on parler d'une « lutte » contre cette disparition de l'image de l'acteur ? La réflexion sur le corps de l'acteur, et notamment sur le corps de l'actrice, se poursuit encore aujourd'hui, à travers une technique hybride entre la prise de vue réelle et l'animation.

Le corps ne paraît pas être un élément déterminant dans la conception d'un personnage. Selon Vincent Amiel et José Moure, le recours à la *performance capture* pourrait n'être qu'un symptôme d'un phénomène plus large, qui pourrait caractériser ce début de siècle, à savoir « la distinction entre "corps" et "apparence physique". »<sup>36</sup> Ils donnent notamment l'exemple de l'évolution de carrière de l'actrice Scarlett Johansson dont le corps, longtemps érotisé, est par deux fois désincarné en 2013 dans les films d'anticipation *Under the Skin* (Jonathan Glazer) et

---

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 69.

<sup>32</sup> DE BERNARDINIS Flavio, « Le "psychique" du rôle », in *La capture de mouvement : Ou le modelage de l'invisible* de Marco Grosoli et Jean-Baptiste Massuet (dir), Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire / Cinéma », 2014, p. 91-100.

<sup>33</sup> HOLLANDER Régine, *op. cit.*, p. 38.

<sup>34</sup> DE BERNARDINIS Flavio, *op. cit.*, p. 93.

<sup>35</sup> NACACHE Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, France, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2005, p. 65.

<sup>36</sup> AMIEL Vincent et MOURE José, *Histoire vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020, p. 52.

*Her* (Spike Jonze). Un important contraste est opéré entre regard du corps puis désincarnation, remettant alors en question la nécessité d'un personnage à *s'incarner*, justement.

Ainsi, le véritable enjeu éthique ressortant de la présente étude ne semble donc pas concerner « l'utilité » du corps l'acteur de cinéma avec l'évolution des technologies. En étudiant ce débat actuel à l'aide des différents questionnements du film de Folman — à savoir la dépossession du corps de l'actrice, son rôle de technicienne du cinéma ou encore les paradoxes d'incarnation qu'elle abrite — la problématique d'une potentielle fin des comédiens semble mal placée, dans le sens où le véritable problème est tout autre. S'il ressort du présent article que le corps des acteurs demeure vital, la réflexion éthique sur la reproductibilité et de la représentativité de leur image semble être davantage pertinente. Les risques d'impostures grâce au *deepfake* (permettant le remplacement numérique des visages) posent les question épineuses de la reproduction du corps et du droit à l'image. Aujourd'hui, avec un meilleur recul sur ces techniques, le débat pourrait se déplacer vers la question de l'identité (et de sa potentielle falsification), plutôt que sur la nécessité ou non du corps de l'acteur.

Si cette disjonction entre corps et personnage pourrait être un marqueur de notre époque, il semble dans tous les cas précipité de parler immédiatement d'une disparition du métier d'acteur. D'ailleurs, ce ne sont pas les comédiens que le producteur cynique du *Congrès* souhaite faire disparaître, puisqu'il veut en garder l'image, mais bien tout le système autour d'eux (production, agents, etc...). L'acteur continue sa route ; et s'il disparaît un jour, ce ne sera probablement pas à cause de la *performance capture*.

## BIBLIOGRAPHIE

### Articles et ouvrages :

- AMIEL Vincent et MOURE José, *Histoire vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020, 608 p.
- BARTHES Roland, *Mythologies : Édition illustrée établie par Jacqueline Guittard*, Mame, Éditions du Seuil, 2010, 252 p.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot classiques », 2013, 141 p.
- CHION Michel, « Un autre corps que le sien », in *Positif*, n°617-618, 2012, p. 68-70.
- DE BERNARDINIS Flavio, « Le “psychique” du rôle », in *La capture de mouvement : Ou le modelage de l'invisible* de Marco Grosoli et Jean-Baptiste Massuet (dir), Rennes, PUR, coll. « Spectaculaire / Cinéma », 2014, p. 91-100.
- HOLLANDER Régine, « Moule, meule et laminoir : du film hollywoodien contemporain en tant que produit industriel », in *Genesis*, n°28, 2007, p.29-42.
- LHERMINIER Pierre, *L'art du cinéma*, Paris, Éditions Seghers, 1960, 631 p.
- MARION Philippe, « Les avatars du cinéma. De la caméra GoPro à la performance capture », in *Communication & Langages*, n°182, 2014/4, p. 61-76. [En ligne, le 30.11.21] <https://www-cairn-info.sid2nomade-2.grenet.fr/revue-communication-et-langages1-2014-4-page-61.htm#re38no38>
- NACACHE Jacqueline, *L'acteur de cinéma*, France, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2005, 192 p.
- Presse :**
- BARDINET Élodie, « L'évolution de la performance capture racontée par Andy Serkis », in *Première*, le 06.12.2028. [En ligne, le 30.11.21] <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/L-evolution-de-la-performance-capture-racontee-par-Andy-Serkis>
- ELLIOTT Nicholas, « Toute une vie : Entretien avec Martin Scorsese » in *Les Cahiers du Cinéma*, n°763, 2020, p. 10-22.
- MALAUSA Vincent et TESSÉ Jean-Philippe, « Une femme qui pleure : Entretien avec Ari Folman », in *Les Cahiers du Cinéma*, n°690, 2013, p. 56-57.
- MUTTON Joanna, « Pour Andy Serkis, la performance capture soulève des questions éthiques », in *Première*, 18.09.2019. [En ligne, le 01.12.21] : <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Pour-Andy-Serkis-la-performance-capture-souleve-des-questions-ethiques>
- SERMONDADAZ Sarah, « Star Wars : comment Rogue One a fait tourner Peter Cushing, 23 ans après sa mort », in *Science et Avenir*, 04.01.2017. [En ligne, le 01.12.21] : [https://www.sciencesetavenir.fr/high-tech/star-wars-comment-rogue-one-a-fait-tourner-peter-cushing-23-ans-apres-sa-mort\\_109418](https://www.sciencesetavenir.fr/high-tech/star-wars-comment-rogue-one-a-fait-tourner-peter-cushing-23-ans-apres-sa-mort_109418)
- TESSÉ Jean-Philippe, « Robin Wright », in *Les Cahiers du Cinéma*, n°690, 2013, p. 54-55.