



HAL
open science

Introduction : Le souci de l'épiderme

Priska Morrissey, Emmanuel Siety

► **To cite this version:**

Priska Morrissey, Emmanuel Siety. Introduction : Le souci de l'épiderme. Filmer la peau / sous la direction de Priska Morrissey et Emmanuel Siety, Presses universitaires de Rennes, pp.7-16, 2017, 978-2-7535-5475-7. hal-01735628

HAL Id: hal-01735628

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01735628v1>

Submitted on 16 Mar 2018

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.

Introduction

Le souci de l'épiderme

Cet ouvrage est le premier consacré en France à la peau comme enjeu de représentation au cinéma. La peau se trouve pourtant au cœur des préoccupations aussi bien des fabricants de matériel cinématographique que des collaborateurs de création, depuis le choix des costumes ou de la pellicule jusqu'aux essais maquillage et à l'étalonnage, ultime étape de la production.

Plusieurs historiens ont mis au jour le rôle d'étalon joué par la carnation (couleur naturelle de la peau) dans la chaîne de fabrication des images analogiques, qu'il s'agisse d'images photographiques, cinématographiques ou télévisuelles. Poursuivant les vifs débats des années 1970 consacrés à l'idéologie des techniques, marqués notamment par les contributions de Jean-Louis Comolli et de Jean-Louis Baudry, Brian Winston dénonce en 1985 la prétendue neutralité des procédés de reproduction des couleurs, tous pensés et calibrés pour mieux reproduire sur les écrans les tons de la peau caucasienne¹. En 1939, rappelle-t-il, le directeur de la photographie Joseph Valentine déclarait : « Le facteur le plus important dans la photographie des films de fiction réside peut-être dans la relation entre la sensibilité couleur d'une émulsion et la reproduction d'agréables tons de chair². » En 1997, dans son livre *White*, Richard Dyer analyse en profondeur les normes et discours qui accompagnent la *whiteness* (la blancheur) des acteurs et actrices portées sur grand

• 1 – WINSTON B., « A Whole Technology of Dyeing: A Note on Ideology and the Apparatus of the Chromatic Moving Image », *Daedalus*, vol. 114, n° 4, automne 1985, p. 105-123.

• 2 – Notre traduction de : « *Perhaps the most important single factor in dramatic cinematography is the relation between the color sensitivity of an emulsion and the representation of pleasing flesh tones* » (VALENTINE J., « Make-Up and Set Painting Aid New Film », *American Cinematographer*, février 1939, p. 54 cité dans *ibid.*, p. 120. Voir également WINSTON B., *Technologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television*, Londres, BFI, 1996.

écran, démontrant à quel point les émulsions comme les techniques d'éclairage sont idéologiquement et culturellement déterminées par cette carnation dominante³. Citons encore les travaux de Lorna Roth qui a retracé en 2009 l'histoire de la prise de conscience de cette fausse neutralité chez les grands fabricants de pellicules et de caméras comme Eastman Kodak ou Philips Electronics⁴. Roth raconte ce qui a conduit ces fabricants à améliorer la représentation des peaux foncées, depuis les plaintes, dans les années 1950, des parents d'élèves à la peau marron qui ne distinguaient pas les visages de leurs enfants sur les photos de classe jusqu'au désir de s'implanter sur le marché asiatique en passant par les récriminations, dans les années 1960 et 1970, des fabricants de meubles de bois foncé et de plaquettes de chocolat, déçus par les photographies publicitaires. Mettant au jour une cartographie commerciale d'émulsions différenciées selon les zones géographiques (et, partant, selon les carnations), Roth évoque également le cas unique de Philips qui a proposé à la fin des années 1980 une caméra vidéo, utilisée à la télévision, offrant deux circuits internes distincts, selon la couleur de la peau filmée.

La carnation sert donc de référent culturel et idéologique incontournable dès la fabrique du matériel de prise de vues, puis tout au long de la création du film et même au-delà puisqu'elle est un étalon essentiel de la restauration des images par les grands centres d'archives. Cette question était au cœur de la fabrique des images argentiques et le reste avec le passage au numérique.

Il nous a ainsi paru important, dans cet ouvrage, de recueillir la parole de praticiens du cinéma confrontés à ces questions de carnation et de rendu de la peau, qu'ils soient directeurs de la photographie (Denis Lenoir, François Ede auxquels s'ajoutent tous ceux interrogés par Bérénice Bonhomme dans le cadre de son étude), chefs maquilleurs (Dominique Colladant) ou étalonneur (Serge Antony) et de faire voisiner leur parole avec des textes s'employant à analyser les effets sensibles directement repérables dans les films.

Quand la peau devient visible

En dépit des soins dont elle fait l'objet de la part des artisans du cinéma, la peau est bien un objet paradoxal : elle est à la fois ce qui s'expose à notre regard et ce qui tend le plus souvent à disparaître en vertu d'une logique attentionnelle qui privilégie le corps en tant que foyer de conscience. Ce que nous voyons d'abord, en situation ordinaire, c'est l'individu – c'est-à-dire ce qui, du corps, se donne à déchiffrer comme un faisceau d'expressions et d'actions. Nous prêtons attention à

• 3 – DYER R., *White*, Londres/New York, Routledge, 1997.

• 4 – ROTH L., « Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity », *Canadian Journal of Communication*, vol. 34, n° 1, avril 2009, p. 111-136.

l'expression du visage, aux gestes accomplis, et nous nous efforçons d'en déchiffrer les intentions. Dans ces conditions, comment la peau fait-elle réellement surface au cinéma ? Quand et comment devient-elle objet de trouble pour le spectateur ?

La distance sociale à laquelle nous nous tenons ordinairement des autres et les motivations qui gouvernent notre regard, font couramment passer la peau au second plan. Cependant les exceptions ne manquent pas, en premier lieu quand il s'agit de sa couleur. Quelle que soit la couleur effective de l'épiderme, la couleur en tant qu'instrument de désignation d'un groupe ethnique menace toujours de couvrir le visage comme un masque : l'individu brun foncé devient un Noir. La peau elle-même, la réalité charnelle de l'épiderme, se tient dessous. Dans le contexte de ségrégation raciale qu'a connu la société américaine, le désordre social résultant de la non-coïncidence de la couleur comme stigmatisme ethnique et de la couleur chair a constitué un enjeu figuratif et narratif évident, notamment à travers le motif de la femme Noire à la peau claire qu'on trouve dans *L'Héritage de la chair* (Elia Kazan, *Pinky*, 1949), *L'Esclave libre* (Raoul Walsh, *Band of Angels*, 1957), *Le Mirage de la vie* (Douglas Sirk, *Miracle of life*, 1959) ou *Shadows* (John Cassavetes, 1959). Celle-ci est piégée par le leurre que constitue malgré elle son épiderme, et tentée de se faire passer pour une Blanche afin d'échapper à la condition sociale des Noirs. Et elle doit être punie deux fois : d'être Noire et de ne pas en avoir l'air. En ouverture du présent livre, Mélissa Gignac analyse la problématique de l'épiderme dans le cinéma américain des années 1910 travaillé par la question de l'identité nationale à travers deux figures distinctes d'altérité : celle de l'Indien et celle de l'émigré. Sylvie Chalaye, quant à elle, pointe dans *L'Homme du Niger* de Jacques de Baroncelli (1939) un scénario de contagion épidermique entre colons et colonisés dans l'Afrique coloniale française. Tristan Grünberg, dans son étude consacrée à Fassbinder, met notamment en lumière le processus d'érotisation de la peau du domestique noir de *Whity* (1971).



Avec ses irrégularités, ses défauts, ses boutons, ses pores, ses sécrétions, la peau ne demande qu'à distraire le regard, l'embarrasser d'un excès organique qui sape l'effort social pour oublier le corps. La peau, devenue visible, dérange en raison inverse de l'invisibilité où elle devrait se tenir. Dans un texte consacré à la force perturbatrice du détail dans *Une femme mariée* de Godard (1964), André Habib décrit l'effet *punctum* exercé sur lui et sur plus d'un spectateur, contre toute bienséance si l'on peut dire, par deux plis de chair sur les paupières de Roger Leenhardt en train de discourir sur le thème de l'intelligence. Habib conclut ainsi :

« Il y a quelque chose de choquant, mais aussi de bouleversant, de drôle et d'injuste à la fois dans le fait de voir ce discours, pourtant si beau et lucide, se laisser distraire par quelque chose d'aussi basement et bêtement "charnel", planté au milieu d'un visage qui se déforme⁵. »

Rhétorique et poétiques de la peau

Cette faculté perturbatrice de la peau a motivé un savoir-faire, toute une science des cosmétiques, des éclairages et des filtres, des émulsions photosensibles et de l'étalonnage, capable d'assurer l'effacement de la peau (ne dit-on pas « gommer »?), de faire en sorte que celle-ci, justement, n'arrête pas le regard – mais capable aussi, au besoin, de conférer au visage un « caractère » qui signale et connote, attire, dérange ou repousse selon les cas (un vécu de rides et de cicatrices, une pâleur aristocratique ou malade, un hâle viril).

L'affiche française de *Lone Ranger : naissance d'un héros* (*The Lone Ranger*) de Gore Verbinski (2013) illustre de façon éloquente ces principes de caractérisation cutanée. L'alignement des visages des trois personnages principaux du film accentue l'effet de différenciation par la peau. L'élégante arbore sous son chapeau une peau claire, éclatante et lisse; le héros masqué un teint légèrement plus foncé et un épiderme virilisé par le pointillisme de ses poils de barbe; enfin, sur le visage du Sauvage entièrement peinturluré, les craquelures du maquillage, soulignées à dessein par l'éclairage, assimilent sa peau à la terre asséchée d'un territoire rude.

Mais c'est d'abord le cadrage, et la distance de la caméra aux corps, au visage en particulier, qui permettent à la peau de venir occuper le devant de la scène en tant qu'obscur objet du désir. De même qu'en vision rapprochée la matérialité du tableau, la pâte picturale entre en concurrence avec le sujet de la représentation, comme l'a longuement analysé Daniel Arasse⁶, de même l'approche de la caméra et la longue focale modifient notre perception des corps et assument, selon l'expression de Siegfried Kracauer, une « fonction de révélation ». « Tout gros plan », commente Kracauer, « révèle des formations matérielles nouvelles et insoupçonnées; telle texture de la peau évoque des photos aériennes, des yeux se transforment en lacs ou en cratères volcaniques. Ces images font exploser notre environnement en un double sens : elles l'agrandissent littéralement et, du même coup, elles font sauter la prison de la réalité convenue et y déploient des espaces que nous n'avons encore explorés, au mieux, qu'en rêve⁷ ».

• 5 – HABIB A., « Chronique du détail : autour d'*Une femme mariée* », revue en ligne *Hors champ*. URL : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article555> (date de la dernière consultation : 7 septembre 2017).

• 6 – ARASSE D., *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

• 7 – KRACAUER S., *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle* (1960), traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », Paris, 2010, p. 90.

Le trouble que peut susciter la vision rapprochée de l'épiderme, nous le retrouvons dans le témoignage de Denis Lenoir, directeur de la photographie dont la carrière a débuté dans les années 1980, racontant sa découverte, en décembre 2014, de la caméra numérique Alexa 65. Invité à une projection de démonstration, il s'avoue séduit par les premières images, sans plus, n'estimant pas avoir besoin d'une si haute définition. Mais la projection se termine sur des visages d'employés de la société Arri, filmés en gros plan : sur ce simple motif, faisant suite aux paysages, à la forge alpine et à d'autres images convenues, la « définition hallucinante », la « richesse de couleurs incroyables » prennent soudain tout leur sens et deviennent bouleversantes.

Cette proximité de la peau a partie liée avec le désir et l'intimité des corps que confère la relation amoureuse, comme le souligne Kracauer en citant un extrait d'*À la recherche du temps perdu* où Marcel, ayant approché son visage du cou d'Albertine pour y déposer un baiser, fait l'expérience de cette épiphanie de l'épiderme. Constituée de photographies de peaux innombrables et anonymes, couvrant tout le spectre imaginable des épidermes humains, assemblées sur pellicule 70 mm et retravaillées par ordinateur pour se fondre les unes dans les autres sans solution de continuité, l'installation de Thierry Kuntzel intitulée *La Peau* (2007)⁸ sidère en déroulant longuement et lentement cette part intime, enfouie de nous-mêmes, de nous tous : la surface de notre corps. « Il en sera donc », écrit Kuntzel, « de la peau comme d'un paysage roulé, déroulé : ces surfaces lisses, accidents, particularités (grains, taches de rousseur, pigmentation, bleus, traces anciennes, rides), paysage lunaire, jamais vu – sauf dans la proximité de l'amour, d'un trop réel (halluciné)⁹ ».

Cette proximité où s'exacerbe le désir en même temps que la sidération, surinvestie par la pulsion, lourde d'une menace d'écorchement, le cinéma japonais l'a particulièrement explorée depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui, comme en témoignent les textes de Simon Daniellou ou d'Amandine D'Azevedo et Marie Pruvost-Delaspre. Il est aussi à l'œuvre dans ce qui a pu être qualifié de « cinéma français du corps », appellation qui recouvre les œuvres de Claire Denis, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux ou Marina de Van sur lesquelles reviennent les textes de Sophie Walon, Hélène Vally et David Vasse.

Du pigment au pixel

La peau est révélatrice de nos émotions et sensations les plus fugaces. Sa figuration, sa représentation, l'enregistrement de son image font la démonstration d'une

• 8 – Voir BELLOUR R., « Le point de l'art » (2007), in *La Querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*, Paris, POL, 2012.

• 9 – KUNTZEL T., projet de l'installation, dans « Sur Gilles et *La Peau* (notes de travail) », *Trafic*, n° 64, hiver 2007, p. 49-50, cité dans BELLOUR R., *ibid.*, p. 492-493.

aptitude à restituer la vie, les humeurs, les passions intérieures qui, se tramant dans le secret du corps, doivent néanmoins empourprer, marbrer, veiner, rosir les chairs. Aussi, bien avant l'invention du cinéma, la peau s'est construite comme l'étalon de la faculté qu'ont les arts, chacun avec ses propres matériaux et ses propres techniques, de restituer l'expérience sensible dans toute sa force et sa subtilité.

Hegel fait de la carnation l'élément « le plus difficile de la coloration¹⁰ » et cette capacité à représenter « cette transparence qui laisse voir l'intérieur » lui permet de hiérarchiser diverses techniques de représentation :

« Quant au moyen matériel par lequel cette vitalité, sans éclat, de la chair, peut être représentée, seule la peinture à l'huile s'en est montrée parfaitement capable. [...] La couleur à l'huile, au contraire [de la peinture à fresque qui elle-même surpassait la mosaïque], permet la fusion la plus délicate et la plus douce, et un procédé par lequel les transitions sont si insensibles, qu'on ne peut dire où une couleur commence et où elle finit¹¹. »

À partir de la nouvelle de Balzac *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Georges Didi-Huberman a suivi – en remontant jusqu'à Cennino Cennini qui exposait en 1437 sa technique de coloration des visages – les méandres de la problématique picturale de l'« incarnat » c'est-à-dire le paradoxe de la figuration d'un dedans (la chair) par une surface (la peau), le paradoxe d'une surface comprise comme « entre-deux », « entre limite-séparation (la peau comme interposition) et limite-indistinction (la peau comme manifestant son coloris fibrillaire), limite-surface et limite-entrelacs¹² ». À travers la figure du peintre Frenhofer, Balzac a dramatisé d'inoubliable façon la capacité de la peinture à se transfigurer en matière vivante plutôt qu'en statue de marbre ou, pis, en cadavre, mais aussi le péril incessant, pour l'apprenti sorcier des couleurs, de perdre le contrôle des forces ainsi libérées et de transformer le corps pictural en épouvantable bouillie.

Surface photosensible et surface d'inscription (tatouages), support d'un substrat chromatique (maquillage) et surface de projection aux sens concret et fantasmatique du terme, la peau s'offre on ne peut mieux à une analogie avec la pellicule cinématographique. Filmée de près, sa surface vient à se confondre avec celle de l'image. L'attachement au grain de l'image argentique, suffisamment profond pour que des algorithmes permettent de le simuler numériquement à présent que la pellicule disparaît de l'industrie cinématographique, cet attachement peut-il s'expliquer autrement que comme réminiscence de la texture intime de la peau?

• 10 – HEGEL W. F., *Cours d'esthétique*, troisième partie, traduit de l'allemand par Charles Bénard, Paris, Joubert, 1848, p. 416-417. La citation qui suit provient de la même source.

• 11 – *Ibid.*, p. 418-419.

• 12 – DIDI-HUBERMAN G., *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 33.

Dans *La Femme des sables* de Hiroshi Teshigahara (*suna no onna*, 1964) comme dans *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais (1959), la surface des corps érotise et irradie le médium, transformant l'image en vaste sensorium. L'installation de Thierry Kuntzel mentionnée plus haut explore cette proximité de la peau et du médium dans sa double composante pelliculaire et écranique. Le spectateur peut voir tour à tour le support pelliculaire de 70 mm dans l'appareil de projection présent physiquement dans l'espace d'exposition, puis le ruban infini d'épiderme passer, agrandi, sur l'écran de projection. De nombreux textes du présent ouvrage soulignent la prégnance de cette relation entre la surface vivante de la peau et celle de l'image, et questionnent l'incidence du médium sur la perception sensible de l'épiderme. C'est le cas par exemple de Caroline Renouard et Réjane Hamus-Vallée qui analysent l'impact des procédés d'incrustation sur le rendu de la peau. Tandis qu'une publicité pour cosmétique croit pouvoir, en 2013, nous promettre « une peau parfaite au pixel près¹³ », Jean-Baptiste Massuet se penche sur les techniques de modélisation numérique de la peau et sur les troublants effets photoréalistes affichés dans des films d'animation tels que *Les Aventures de Tintin : le Secret de la licorne* de Steven Spielberg (*The Adventures of Tintin*, 2011) et *Le Drôle de Noël de Scrooge* de Robert Zemeckis (*A Christmas Carol*, 2009)

La transition que nous vivons aujourd'hui entre l'argentique et le numérique revêt ici une importance particulière. Parfois accusée de rendre une peau « cartonnée » ou « grise », l'image numérique permet aussi, en postproduction, de retoucher l'image par zone et ainsi de résoudre le problème que pouvait poser le fait d'avoir en argentique, dans un même plan, deux personnes à la carnation très différente. Le numérique a relancé un ancien débat concernant le maquillage : sa potentielle disparition, sa nécessaire réinvention. À la fin des années 1920 déjà, le passage de la pellicule orthochromatique (peu sensible au rouge) à la panchromatique (sensible à toutes les couleurs) posait un problème similaire. Qu'on songe à Dreyer, qui bannit le maquillage dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) en raison même de l'usage de cette pellicule, et aux efforts menés par Max Factor pour inventer une gamme de maquillage adaptée à cette nouvelle pellicule¹⁴. Là encore, la parole des praticiens, confrontés quotidiennement à cette mutation rapide et définitive, éclaire bien plus qu'on ne saurait le dire les enjeux techniques aussi bien qu'esthétiques associés à la figuration humaine donc à la surface des corps.

Nous avons souhaité faire dialoguer différentes approches en les distribuant selon trois axes. L'ouvrage s'ouvre, en toute logique, sur la question centrale de la peau comme surface, celle-ci se trouvant à la fois objet de représentations socio-

• 13 – Affichage publicitaire pour Sublimist, gamme de soins correcteurs de L'Oréal, 2013.

• 14 – Voir à ce propos BASTEN F. E., *Max Factor: The Man Who Changed the Faces of the World*, New York, Arcade, 2008.

culturelles et frontière entre l'intérieur et l'extérieur du corps. Le deuxième axe interroge plus directement les questions de recouvrement (tatouage, maquillage) et d'artifices (épiderme plastifié, expérimentations des carnations au moyen d'éclairages et de choix de pellicules, etc.). Enfin, un troisième axe aborde la relation nouée entre la peau et le médium cinématographique. Y sont réunis des textes questionnant l'impact des techniques cinématographiques sur l'apparence de l'épiderme, des techniques d'incrustation des années 1950 aux images de synthèse contemporaines.