



Imaginaires cinématographiques de la peau

Diane Bracco

► To cite this version:

Diane Bracco. Imaginaires cinématographiques de la peau. Diane Bracco. Imaginaires cinématographiques de la peau, Brill, 2022, 978-90-04-51782-0. hal-04232484

HAL Id: hal-04232484

<https://hal.science/hal-04232484>

Submitted on 8 Oct 2023

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

Diane BRACCO

À la fois limite, surface et « enveloppe nécessaire »¹, la peau se montre et se dissimule. Elle s'inscrit à cet égard tout autant dans le champ du visible que du palpable. La dermatologie elle-même s'impose comme science de la visualisation en entretenant un rapport étroit avec l'iconographie : c'est en partie par le truchement d'images médicales que les étudiants de la discipline apprennent à détecter les affections de l'épiderme et à appréhender celui-ci comme lieu de symptômes. Plus largement, la peau en tant que terrain de manifestations et d'inscriptions visibles se situe à l'intersection de différents domaines, de la médecine à la psychanalyse en passant par les arts, la sémiologie, la sociologie, l'anthropologie ou encore l'histoire du corps et de ses représentations, qui la chargent de sens, de valeurs, de connotations. Les théorisations dont elle a fait l'objet ont abouti à l'émergence de concepts majeurs, à l'instar de la métaphore psychanalytique du Moi-peau², qui l'assimile à un contenant unifiant, barrière protectrice du psychisme nécessaire à la représentation du Soi. Ce rôle de contour démarcateur, qui sépare autant qu'il met en relation, peut aussi être rattaché aux réflexions sur la peau envisagée comme entre-deux, comme passage du dedans vers le dehors, du dessous (la chair) vers le dessus (la surface), lieu de transit entre le « corps interne », dissimulé, et le « corps externe », apparent³.

Ces questions de représentation et de visibilité / invisibilité, justement, se révèlent capitales dans l'appréhension d'un médium tel que le cinéma, qui, compte tenu de sa nature visuelle et de la présence corporelle des acteurs, offre une place essentielle aux images des anatomies et des peaux⁴. Dans le prolongement des nombreux travaux menés sur le corps au cinéma (Jacques Aumont, Raymond Bellour, Nicole Brenez, Paul Elliot, Thomas Elsaesser et Malte Hagener, Jérôme Game, Andrea Grunert, Sylvie Roques, pour n'en citer que quelques-uns), ce sont précisément les imaginaires épidermiques forgés par le septième art international que nous aspirons à sonder ici en empruntant, entre autres, la voie tracée par Joël Thomas qui, dans ses travaux sur l'imaginaire, définit celui-ci comme un « système, [un] dynamisme organisateur des images, qui leur confère une profondeur en les liant entre elles »⁵. Cette logique de compréhension systémique, appliquée au cinéma, présidera aux analyses consacrées ici aux *imaginaires* de la peau, entendus comme visions, produits de la subjectivité d'un cinéaste et de ses collaborateurs, comme viviers d'images et de sons en interaction au sein de l'objet filmique et, par là même, comme réseaux de représentations et de sens.

L'ambition de ce travail collectif est née d'un constat face à l'abondante littérature inspirée aux chercheurs par la corporalité à l'écran : s'il est central dans un certain nombre de

¹ MIMOUN Maurice, « La quatrième dimension de la peau », *Revue française de psychosomatique*, 2006/1, n° 29, p. 147-158.

² ANZIEU Didier, *Le Moi-peau* [1985], Paris, Dunod, 1995 (2^e édition revue et augmentée).

³ SINGER-DELAUNAY Hélène, « Introduction », *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011.

⁴ Sur l'*incarnation* par les comédiens entendue dans son acception la plus littérale, voir ROQUES Sylvie, *Dans la peau d'un acteur*, Paris, Armand Colin, coll. « Dans la peau de », 2015.

⁵ THOMAS Joël (éd.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, p. 15. Les parties en italique sont soulignées par l'auteur.

publications anglo-saxonnes plus ou moins récentes⁶, le motif de la peau demeure un relatif angle mort des études cinématographiques francophones qui, à quelques exceptions près dans l'actuel panorama scientifique et critique, l'abordent le plus souvent de manière périphérique ou métonymique, au prisme du corps dont, pour nombre d'auteurs, elle est un fragment, une parcelle somme toute peu considérée dans ses spécificités, dans ce qui la distingue des autres parties constitutives de l'anatomie humaine.

Il s'avère que la peau, au cinéma, est bribe de réel capturée par l'objectif, saisie tout autant comme matière première de la figuration humaine que comme réseau signifiant révélateur d'un vécu, parfois littéralement inscrit à la surface du corps. À l'écran, elle s'offre immédiatement au regard à travers les visages et les anatomies que la caméra encadre, découpe métaphoriquement, saisit dans le mouvement aussi bien que dans l'immobilité. Matériau filmique doté d'une grande plasticité, elle se décline en un large spectre de colorations, de textures, de surfaces, lisses, indéterminées ou bien accidentées, marquées des stigmates porteurs de l'individualité du sujet filmé. Sa nature de frontière fait aussi de la peau une zone de contact et d'échanges avec l'autre, un territoire d'interaction se prêtant aux caresses, aux pressions, aux frottements, aux glissements, dans une mise en scène et en sens qui allie visibilité et sonorité du contact. C'est là un aspect primordial, notamment, dans les traitements filmiques de la sensualité et des sexualités, où la proximité épidermique pose la question d'une éthique de l'intimité⁷, jusqu'aux formes où l'organicité se fait plus radicale, comme la pornographie.

De même, la peau est interface avec le monde, avec la société, et, à ce titre, revêt une évidente dimension identitaire qui se cristallise de la manière peut-être la plus connotée à travers sa coloration. Comme le rappellent Priska Morrissey et Emmanuel Siety dans l'introduction de *Filmer la peau* (2017)⁸, ouvrage collectif essentiel sur le sujet qui nous occupe et dans le sillage duquel s'inscrit le présent volume, la carnation constitue dans l'histoire du cinéma un instrument de désignation visuelle de groupes ethniques et, par voie de conséquence, un incontournable référent culturel, idéologique et politique. Ce dernier s'est modelé au gré de l'évolution des techniques et technologies (matériel de prise de vues, maquillage, éclairage, étalonnage...)⁹, inévitablement orientées par l'époque, le contexte et la composition ethnique dominante du marché visé¹⁰. On se doit ainsi d'interroger le rapport entre la représentation des couleurs de peau dans leur diversité et, par exemple, dans le cas du cinéma qualifié de façon plus ou moins heureuse de « caucasien »¹¹, la suprématie à l'écran d'un supposé « idéal » blanc, de cette blanchité (*whiteness*) dont l'historien et théoricien du cinéma Richard Dyer a sondé les régimes de représentation dans la culture occidentale¹². Les

⁶ On peut citer notamment, de 1995 à 2019, les travaux de Judith Halberstam, Laura U. Marks, Santiago Fouz-Hernández, Mary Flanagan, Austin Booth, Marina Dalhquist, Doron Galili, Jon Olsson, Robert Valentine ou encore Celine Parreñas Shimizu, référencés dans la bibliographie qui suit cette introduction.

⁷ Sur ce point, voir SHIMIZU PARREÑAS Celine, *The Proximity of Other Skins. Ethical Intimacy in Global Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

⁸ MORRISSEY Priska et SIETY Emmanuel, *Filmer la peau*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire cinéma », 2017.

⁹ Voir par exemple Lorna Roth, « 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.

¹⁰ Sur le cas indien, voir la thèse de doctorat de KESSOUS Hélène, *La Blancher de la peau en Inde. Des pratiques cosmétiques à la redéfinition des identités* (dir. Catherine Servan-Schreiber), Paris, EHESS, 2018.

¹¹ Nous employons volontairement ce terme (usité, notamment, dans le contexte de la classification raciale légale aux États-Unis) entre guillemets, en raison des représentations et constructions socioculturelles dont il est porteur et que la *critical race theory* s'efforce d'interroger et de déconstruire. Sur ce sujet, on peut consulter l'ouvrage de BAUM Bruce, *The Rise and Fall of the Caucasian Race. A Political History of Racial Identity*, New York, New York University Press, 2008.

¹² DYER Richard, *White*, New York, Routledge, 1997.

carnations non blanches se situent quant à elles au cœur de diverses publications, à l'instar du récent ouvrage de Diarra Sourang, *Filmer les peaux foncées : réflexions plurielles*¹³, qui s'intéresse aussi bien aux techniques d'éclairage et de filmage des peaux brunes qu'aux enjeux socioculturels de leurs représentations, lesquelles peuvent être analysées aussi à la lumière des apports théoriques et épistémologiques des études postcoloniales et travaux sur la décolonisation des écrans¹⁴. L'exemple des États-Unis illustre concrètement la richesse de ces questionnements : dès les années 1950, les problématiques idéologiques posées par la pigmentation de la peau sous-tendent ainsi certains classiques de la production hollywoodienne. *L'Héritage de la chair* (*Pinky*, 1949) d'Elia Kazan, *L'Esclave libre* (*Band of Angels*, 1957) de Raoul Walsh ou encore *Shadows* (1961) de John Cassavetes, par exemple, fondent en partie leur trame narrative sur la non-coïncidence entre la carnation et l'appartenance ethnique et sociale qu'elle est censée dénoter. Quelques décennies plus tard, certaines réalisations ont œuvré à redessiner les frontières de ces cartes mentales en démarginalisant à la fois le point de vue et l'image de groupes socio-ethniques minoritaires en regard de la blanchité dominante. La figuration de ces derniers à l'écran, consubstantielle à la question mélanique, génère, dans des registres très différents, discours réflexifs et critiques sur les réalités ethno-raciales nord-américaines. S'agissant de l'industrie cinématographique elle-même, au début de la décennie 1990, le succès populaire de l'emblématique *Do the Right Thing* (1989) de Spike Lee permet à une nouvelle génération de réalisateurs afro-américains d'intégrer les studios d'Hollywood, soucieux de séduire le public noir et de reconquérir un marché délaissé depuis la vague de la blaxploitation à la fin des années 1970. Les drames ultérieurs du metteur en scène, tels que *Clockers* (1995) ou, plus récemment, *BlackKkKlansman* (2018), mais aussi *Moonlight* (2016) de Barry Jenkins, témoignent de la portée sociale et politique de ces mises en images d'individualités assimilées à la couleur de peau, au sein d'une société états-unienne qui demeure marquée par les problématiques du racisme. C'est encore de cet engagement pour le recentrement visuel et narratif de la *blackness*¹⁵ que relève, dans la veine du cinéma de genre, la brève filmographie de Jordan Peele, auteur de deux films d'horreur chaleureusement accueillis par la critique et le grand public, *Get Out* (2017) et *Us* (2019). On notera que ces dernières années, la question de la représentation de la carnation comme trait idiosyncrasique s'est étendue au-delà de la partition binaire blancs/noirs pour être saisie par les autres communautés minoritaires étatsuniennes, asio-américaines entre autres¹⁶.

De telles thématiques ont bien sûr aussi été abordées sous d'autres latitudes, en France notamment : pour ne citer qu'un exemple, l'acteur et cinéaste Jean-Pascal Zadi recourt au registre comique dans *Tout simplement noir* (2020), coréalisé avec John Wax, pour interpeler le spectateur sur l'impasse des communautarismes et la complexité des identités collectives,

¹³ SOURANG Diarra, *Filmer les peaux foncées*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles. Scènes & écrans », 2019.

¹⁴ En France, on peut aussi mentionner les discussions et tables rondes menées autour de la décolonisation des imaginaires dans le cadre du Festival des cinémas d'Afrique du pays d'Apt, né en 2003. [<https://www.africapt-festival.fr/>].

¹⁵ Sur les imaginaires des peaux noires au cinéma, voir, entre autres, Ed Guerrero, *Framing Blackness. The African American Image in Film*, Philadelphia, Temple University Press, 1995 ; Paula Massood, *Black City Cinema: African American Experiences in Film*, Philadelphia, Temple University Press, 2003 ; Bertram D. Ashe et Ilka Saal (ed.), *Slavery and the Post-Black Imagination*, Seattle, University of Washington Press, 2020.

¹⁶ Certaines analyses du *New York Times*, par exemple, reflètent ces dynamiques concernant la communauté asio-américaine : YU Brandon, « A Vision of Asian-American Cinema That Questions the Very Premise », 11 février 2021 : [<https://www.nytimes.com/2021/02/11/movies/asian-american-cinema.html>]. LA FORCE Thessaly, « Why Do Asian-Americans Remain Largely Unseen in Film and Television », 6 novembre 2018 : [<https://www.nytimes.com/2018/11/06/t-magazine/asian-american-actors-representation.html>]. BARNES Brookes, « 'Crazy Rich Asians' Tops Box Office, Proving Power of Diversity (Again) », 19 août 2018 : [<https://www.nytimes.com/2018/08/19/movies/crazy-rich-asians-box-office-no-1.html>].

que son protagoniste associe naïvement à la pigmentation dans une lecture essentialisante des significations et implications de la couleur de peau.

Parallèlement à ces considérations idéologiques et politiques, la peau, parce qu'elle se voit mais se dérobe aussi à la vue, s'inscrit également dans le champ de l'esthétique. Organe du corps le plus subtilement singularisé, elle peut paradoxalement se faire oublier pour laisser l'œil appréhender le visage, et même l'individu dans son entier. Ses représentations participent de régimes filmiques qui peuvent pencher du côté du désir aussi bien que de celui de la sidération, voire de la répulsion. En ce sens, elles bousculent parfois la binarité beauté/laideur, brouillent les frontières qui délimitent ces deux territoires, lorsque l'image cinématographique, en imposant au regard la matérialité de l'épiderme et le spectacle de ses bizarreries, se meut en « archipel de laideur »¹⁷, pour reprendre les mots du philosophe Michel Ribon. Elle contribue alors au façonnement d'une esthétique du laid¹⁸ dont les formes visuelles les plus extrêmes, jouant avec nos pulsions scopiques, peuvent toucher à la monstruosité et à la corporalité hors normes, intrinsèquement transgressives¹⁹ : inévitablement, à travers ces mises en scène organiques, ce sont les canons esthétiques mais aussi sociaux, établis en un lieu et une époque donnés, qui sont questionnés, renversés, reconfigurés.

Dans un souci de réalisme et/ou d'évacuation de ces canons, aux antipodes des peaux gommées, lissées par les artifices de la machine cinéma, certaines surfaces épidermiques exhibent ainsi leurs aspérités, leurs pores, leurs sécrétions, les marques du temps qui passe, rides, acné (*Les Beaux gosses* de Riad Sattouf, 2009), taches, dermatoses, vergetures, plaies ou cicatrices, perforations et autres traces d'injection, indices d'une étrangeté, d'une fascinante « anormalité » (*Edward aux mains d'argent*²⁰ de Tim Burton, 1990 ; *Crash* de David Cronenberg, 1996 ; *Nos traces silencieuses* de Myriam Aziza et Sophie Bredier, 2000 ; *Le Dos rouge* d'Antoine Barraud, 2014). À travers eux, la peau fait signe : voie d'accès à l'intime, elle affiche les émotions, les humeurs, les passions de l'être ; elle suggère un vécu, elle peut révéler un débordement, dire une « blessure identitaire »²¹, mais aussi entraîner des transformations ontologiques, à l'instar des glissements de genre qui dissolvent la dichotomie féminin/masculin. Plus radicales, la défiguration et la brûlure ont aussi été explorées par maints metteurs en scène, associées à une expérience intérieure de désespoir et/ou à un parcours de résilience, qu'elles soient le fruit d'une malformation congénitale (*The Elephant Man* de David Lynch, 1980 ; *Pieles* d'Eduardo Casanova, 2017), d'un accident (*Ouvre les yeux*²² d'Alejandro Amenábar et son remake *Vanilla Sky* de Cameron Crowe, respectivement sortis en 1997 et 2001 ; *Sauver ou périr* de Frédéric Tellier, 2018), d'une agression (*Dirty God* de Sacha Polak, 2019) ou d'un acte autodestructeur (*Balada triste*²³ d'Álex de la Iglesia, 2011). Les isotopies qui se trament dans ces cinémas de l'incarnation

¹⁷ RIBON Michel, *Archipel de la laideur : essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie », 1995.

¹⁸ ROSENKRANZ Karl, *Esthétique du laid* [1853], trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, 2004.

¹⁹ Voir les chapitres dédiés à la monstruosité et au corps au cinéma dans l'encyclopédie coordonnée par CORBIN Pierre, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges, *Histoire des corps* (3 vol.), Paris, Éditions Points, coll. « Points Histoire », 2005 : COURTINE Jean-Jacques, « Le corps inhumain » (vol. 1 – *De la Renaissance aux Lumières*, Georges Vigarello dir.), p. 393-406 ; DE BAECQUE Antoine, « Écrans. Le corps au cinéma », p. 385-406 et MICHAUD Yves, « Visualisations. Le corps et les arts visuels », p. 431-451 (vol. 3 – *Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Jean-Jacques Courtine dir.). Sur le caractère spectaculaire des monstruosité, voir aussi GARLAND THOMSON Rosemarie (ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, New York University Press, 1996.

²⁰ *Edward Scissorhands*.

²¹ Voir LE BRETON David, *La Peau et la trace. Sur les blessures identitaires*, Paris, Métailié, 2003.

²² *Abre los ojos*.

²³ *Balada triste de trompeta*.

incluent quelquefois le motif du masque, lequel interroge la porosité des frontières entre humanité et monstrosité (*Fantômas* d'André Hunebelle, 1964 ; *Phantom of the Paradise* de Brian de Palma, 1974) et se confond avec la peau (*Les Yeux sans visage* de Georges Franju, 1960 ; *Le Visage d'un autre*²⁴ d'Hiroshi Teshigahara, 1966). Cette matière qui recouvre la face devient alors elle-même monstrueuse, ou à tout le moins monstrueusement plastique (on pense au masque du tueur fait de lambeaux de chair dans *Massacre à la tronçonneuse*²⁵ de Tobe Hooper, 1974 ou au masque-peau vert cartoonnesque de *The Mask* de Chuck Russell, 1994), et même satanique, lorsque les visages, défigurés par la possession, arborent l'effroyable masque du démon : *L'Exorciste*²⁶ de William Friedkin en 1973 est sans doute l'exemple qui a le mieux marqué – pour ne pas dire traumatisé – les esprits, générant une horridique descendance de physionomies ravagées.

De la même façon, la seconde peau suggérée par certains costumes près du corps comme la combinaison en vinyle de Catwoman (*Batman : Le Défi*²⁷ de Tim Burton, 1992) peut signifier l'inachèvement et les mutations constantes de l'anatomie humaine, laquelle est même niée quand l'épiderme devient invisible (*L'Homme Invisible*²⁸ de James Whale en 1933 et ses versions ultérieures). Lorsqu'elle n'est pas organe cybernétique (*ExistenZ* de David Cronenberg, 1999) ou enveloppe à retirer comme un vêtement (*Under the Skin* de Jonathan Glazer, 2013) dans l'univers de la science-fiction, ce tissu vivant et malléable fascine les scientifiques et assassins de l'écran, se prêtant à toute sorte d'expérimentations transgéniques et autres manipulations démiurgiques (généalogie cinématographique de *Frankenstein* ; *Le Silence des agneaux*²⁹ de Jonathan Demme, 1991), parfois génératrice de métamorphoses identitaires (*Volte-face*³⁰ de John Woo, 1997 ; *La piel que habito* de Pedro Almodóvar, 2011). En d'autres termes, la peau, révélée sous son jour le plus matériel, le plus tangible, se prête au cinéma à une opération de chirurgie *plastique* éminemment spectaculaire, en ce qu'elle est vouée à tous les modelages, à toutes les exhibitions, jusqu'aux plus obscènes, à l'instar du visage-caoutchouc de Katherine Helmond dans *Brazil* (Terry Gilliams, 1985), exagérément étiré par le chirurgien et livré en pâture au double regard du protagoniste et du spectateur. En ce sens, la figure du médecin n'est-elle pas ici l'*alter ego* outré de tout cinéaste manipulant à l'envi la matière épidermique ?

Dans une démarche à la fois destructrice et créatrice, la peau se fait donc tissu à coudre ou pâte à modeler, mais également support calligraphique (*The Pillow Book* de Peter Greenaway, 1996) et iconographique, comme le montre la représentation filmique des inscriptions tégumentaires où se mêlent enjeux esthétiques, identitaires et mémoriels. Abondamment étudiés par l'anthropologie et la sociologie, les tatouages et scarifications³¹ peuvent ainsi ériger le corps en œuvre d'art (*Le Tatoué*, Denys de la Patellière, 1968), apparaître comme les signes distinctifs d'une caste (*Les Promesses de l'ombre*³² de David Cronenberg, 2007), d'un gang (*La vida loca* de Christian Poveda, 2009 ; *Sin nombre* de Cary Fukunaga, 2009 ; *Skin* de Guy Nattiv, 2018), d'une ethnie (*L'Âme des guerriers*³³ de Lee Tamahori, 1994), être utilisés comme catalyseurs de sensualité (*Passion simple*, Danielle Arbid, 2020) ou bien comme stratégie d'appropriation de la mémoire et de fixation des indices d'une (en)quête individuelle (*Memento* de Christopher Nolan, 2000). S'ils

²⁴ 他人の顔, Tanin no kao.

²⁵ *The Texas Chain Saw Massacre*.

²⁶ *The Exorcist*.

²⁷ *Batman Returns*.

²⁸ *The Invisible Man*.

²⁹ *The Silence of the Lambs*.

³⁰ *Face/Off*.

³¹ Sur le sujet, on pourra consulter les publications de l'anthropologue et sociologue David Le Breton.

³² *Eastern Promises*.

³³ *Once Were Warriors*.

inspirent des auteurs aux styles très hétérogènes, les « spectacles de la peau »³⁴, de ses (dé)figurations et mutations sont tout particulièrement prisées des cinéastes de genre, ainsi que l'illustrent les obsessions organiques et charnelles d'un John Carpenter ou d'un David Cronenberg, cité plusieurs fois dans cette introduction. Leurs influences sont d'ailleurs patentes de l'autre côté de l'Atlantique, par exemple dans le cinéma de genre français récent : empreinte de *body horror*, la filmographie de la réalisatrice Julia Ducournau reflète un attrait viscéral pour le corps, sa surface et ses limites, des courts-métrages *Corps-Vivants* (2005) et *Junior* (2011) aux œuvres longues *Titane* (2021), récemment récompensée par la Palme d'Or au Festival de Cannes, et *Grave* (2016), expression radicale d'une dévorante fascination pour la chair, plus tôt célébrée et esthétisée dans *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001) et *À l'intérieur* (Alexandre Bustillo et Julien Maury, 2007).

De manière générale, les modes de filmage de ces multiples peaux altérées, violentées, ou bien ornementées, sublimées, traduisent une volonté d'observer les corps à la loupe, au point que l'image cinématographique semble déborder sur le spectateur : il est sensoriellement impliqué dans le film³⁵, gagné par l'illusion qu'il peut palper les épidermes et sonder la géographie intime de l'humain. Les cadrages resserrés attribuent aux anatomies une matérialité organique qui relève de la fonction haptique, telles que l'ont théorisée Aloïs Riegl puis Gilles Deleuze³⁶, et offre à l'œil un contact³⁷, un toucher métaphorique. Ce concept, qui ne manque pas de rappeler que « peau » et « pellicule » partagent une même étymologie latine (*pellis*), ouvre la voie à de riches questionnements sur les correspondances entre la peau et l'écran, la texture de l'épiderme et celle de l'image, le corps humain et celui du film, la peau comme réseau sémiotique et le texte filmique, de même que sur le rapport entre la bidimensionnalité de la surface écranique/épidermique et la tridimensionnalité du corps offert à la caméra : ce sont là autant de problématiques qui sous-tendent ces imaginaires épithéliaux, pour certains générateurs de métadiscours sur le médium cinématographique et ses artifices. L'étude de ces derniers ne saurait d'ailleurs faire abstraction des aspects pratiques du processus de fabrication de la peau à l'écran, des dispositifs techniques (caméra, pellicules, filtres, cosmétiques, prothèses, éclairages, émulsions photosensibles, étalonnage...) et technologiques (passage de l'argentique au numérique, images de synthèse) aux professions spécialisées dédiées au rendu de l'épiderme (chefs opérateurs, maquilleurs, costumiers, étalonneurs...).

Ce cadrage introductif ne vise naturellement pas l'exhaustivité mais entend tracer un périmètre de réflexion, nourri de références bibliographiques dans lesquelles le lecteur pourra profitablement puiser, afin de baliser ce travail collectif qui ambitionne d'étudier les enjeux esthétiques, techniques et éthiques de la figuration de la peau au cinéma. Le parti pris de cette étude des peaux à l'écran est fondamentalement celui de la pluralité, à la fois en termes de contextes, de thématiques abordées et de méthodologies. L'ouvrage privilégiera l'hétérogénéité des corpus et des approches, balayant diverses traditions cinématographiques, matrices génériques, époques et aires géographiques/culturelles. Les perspectives adoptées

³⁴ Nous empruntons l'expression (*skin shows*) à Judith Halberstam, coordinatrice de l'ouvrage *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995.

³⁵ Sur le rôle crucial de l'engagement sensoriel du spectateur au moment de la réception du film, voir notamment ELLIOT Paul, *Hitchcock and the Cinema of Sensations: Embodied Film Theory and Cinematic Reception*, Londres, I.B. Tauris, 2011.

³⁶ Aloïs Riegl et, ultérieurement, Gilles Deleuze l'opposent à la fonction optique. RIEGL Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde* [1966], trad. Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les formes », 1978 ; DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, 2002.

³⁷ MCMAHON Laura, *Cinema and Contact. The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*, Abingdon-on-Thames, Taylor & Francis, 2017.

croisent l'analyse filmique, la sémiologie de l'image, l'esthétique, la narratologie, l'histoire culturelle – celle du corps et de ses représentations en particulier ; l'histoire du septième art –, l'étude des civilisations étrangères, mais aussi d'autres sciences humaines comme l'anthropologie, la sociologie, la philosophie ou la psychanalyse, sans exclure bien sûr les considérations techniques et technologiques inhérentes à l'industrie du septième art. Aux approches théoriques mobilisées par la plupart des contributeurs, spécialistes d'études cinématographiques et culturelles, se conjuguent les regards de plusieurs professionnels du cinéma qui mettent leur expérience au service de l'analyse académique ou interrogent leurs propres pratiques et esthétiques.

Par cette appréhension kaléidoscopique du motif épidermique au cinéma, les auteurs d'*Imaginaires cinématographiques de la peau* se proposent ainsi d'apporter leur pierre à l'édifice de la réflexion francophone consacrée au corps à l'écran en s'aventurant sur ce champ filmique encore relativement inexploré que constitue la peau. Trois voies seront empruntées pour en examiner les variations. La première fait l'objet d'un chapitre intitulé « Poétiques de la peau » et met en perspective diverses démarches créatives centrées sur les transfigurations épidermiques, entendues dans une double acception esthétique et mystique. Dans l'article inaugural, « La page et la peau au pays des signes. *The Pillow Book* de Peter Greenaway », Bertrand Westphal porte tout d'abord un regard essayistique sur le film du réalisateur britannique, conçu comme la structure de la peau. Dans une perspective comparatiste et géocritique, il montre que l'épiderme y est un seuil destiné à être franchi, profondément spatialisé, avec ses ouvertures, ses strates, son obsession de la surface. Empruntant les passerelles tendues par la diégèse entre le Kyoto traditionnel et le Hong-Kong postmoderne, il sonde les concomitances entre la peau, utilisée comme support calligraphique, le pays (*pagus*) et la page (*pagina*) qui se remplit au fil des péripéties et des rencontres entre les protagonistes. C'est de nouveau la peau en tant que surface qui se situe au cœur des mutations corporelles analysées ensuite par Fabien Meynier dans « Vêtir, maquiller, frotter la peau : le miracle cutané dans les films de João Pedro Rodrigues » : l'auteur observe les modalités de recouvrement et de dévoilement des corps masculins dans plusieurs films du cinéaste portugais, qui considère l'épiderme comme surface de contact entre l'individu et son environnement, à l'aune de considérations à la fois tactiles et sonores. Autour de ce motif cutané, propice à la déstabilisation des genres, se polarise une poétique du geste qui trouve sa source dans la figure matricielle de saint Thomas, conférant une évidente dimension sacrée à la mise en scène et en sens de la peau. Un mysticisme semblable imprègne la corporalité et la gestualité telles que les analyse Macha Ovtchinnikova dans « La peau filmée et la chair du film : la puissance mystique des gestes filmiques dans *L'Homme qui a surpris tout le monde* (2018) de Natalia Merkoulova et Alexeï Tchoupov ». Ce drame russe contemporain offre un nouvel exemple de transfiguration spirituelle du héros masculin qui, atteint de cancer, se livre au travestissement pour tromper la mort : tantôt métamorphosée par le déguisement et le maquillage, tantôt martyrisée sous le poids de l'intolérance collective, la peau filmée dilue à nouveau la partition binaire des genres et apparaît comme une frontière sensible, un seuil entre la texture réaliste de ce récit de la chair et la dimension métaphorique d'une fable aux résonances christiques. L'imaginaire du corps débile affichant les signes du mal qui le ronge et érigé en figure sacrificielle est également mis à l'honneur dans le long-métrage autofictionnel *Les Nuits fauves* (1992), auquel Eloïse Delsart, chercheuse, réalisatrice et documentariste, consacre l'étude qui suit, « Cyril Collard, l'écorché vif » : elle procède à l'examen clinique de l'œuvre cinématographique, adaptée du roman homonyme, et du phénomène médiatique que ces derniers ont engendré durant les « années sida ». Elle montre comment le cinéaste français, atteint du VIH, a bâti un film profondément organique et s'y est livré en holocauste, dans un aller-retour constant avec le réel. Par son urgence de filmer, son auto-incarnation en gage de sincérité, il a poussé le dévoilement de soi jusqu'à s'en écorcher,

imposant au spectateur la vision d'une peau à vif, d'une chair brûlée par les traitements, jetant à la face du public sa maladie et sa mort. Ce souci de donner à voir des écorchés vifs, au sens figuré comme au littéral, préside également aux poétiques hétérogènes mises en contraste par la chercheuse, cinéaste et scénariste Marianne Pistone dans son texte « De la peau douce à la carne » : les considérant à la fois dans leurs disparités et affinités, elle fait dialoguer trois longs-métrages d'époques et de cultures distinctes, *La Drôlesse* (1979) de Jacques Doillon, *Blissfully Yours* (2002) d'Apichatpong Weerasethakul et *La Peau trouée* (2005) de Julien Samani, afin de mettre au jour le tracé d'une figure cruciale, celle de la blessure. Face aux représentations de surfaces sensibles se déchirant, s'ouvrant en plaies de plus en plus vives, elle suit imaginativement un mouvement qui, de film en film, voit se creuser cette écorchure, de l'intime à l'obscène, de la caresse au meurtre.

De telles poétiques épidermiques font inévitablement affleurer les questions de l'identité et de l'individualité du sujet, qui se trouvent justement au cœur du deuxième chapitre, « Peaux et identités ». Le film *Memento* (2000) du réalisateur britannico-américain Christopher Nolan offre une illustration paradigmatique des interrogations que motive l'épiderme lorsqu'il est utilisé à l'écran comme espace expressif, en l'occurrence par le biais du tatouage. C'est cette même œuvre que Louis Daubresse et Isabelle Labrouillère ont significativement choisi d'ausculter dans leurs articles respectifs : menées depuis des perspectives distinctes et complémentaires, leurs analyses se répondent et accompagnent le lecteur dans les méandres narratifs de *Memento* pour cerner les complexes enjeux sémantiques et discursifs du filmage des inscriptions tégumentaires, à l'aune de la tentative de reconstruction mémorielle entreprise par le protagoniste. Dans « *Memento ou la mémoire défaillante dans la peau* », Louis Daubresse observe la manière dont la peau se meut en support scriptural et sert la mise en œuvre d'une stratégie de résistance à l'oubli, devenant ainsi régime de discours, pour ensuite mieux interroger les limites de cette archive de soi inscrite à la surface du corps. Dans « *L'écriture de la peau dans Memento* (Christopher Nolan, 2000) : du mutisme du corps tatoué à son devenir image », Isabelle Labrouillère circule à son tour au sein du réseau signifiant épithélial, qu'elle envisage comme palimpseste. Elle montre comment il contribue à la désincarnation d'un corps devenu simple écritoire, réceptacle d'un récit lacunaire supposément objectif, et participe d'un système narratif global basé sur la feintise. L'exploration de ces dé/reconstructions identitaires se poursuit à la faveur d'un changement d'échelle, par une plongée dans le cinéma japonais : Andrea Grunert resserre le cadre de l'analyse autour de la face dans son article « Dans la peau de l'homme moderne – *Le Visage d'un autre* (Hiroshi Teshigahara, 1996) ». Son étude s'articule autour de l'image du masque-peau, conçu pour dissimuler la défiguration causée par des brûlures. Elle s'attache à prouver que le metteur en scène, à travers une quête d'identité individuelle où peau, masque et visage se recoupent et se confondent, livre une méditation sur la condition humaine et l'aliénation de l'être dans une société japonaise encore marquée des stigmates de la Seconde Guerre mondiale. Sept ans plus tôt, le motif obsédant du masque-visage hantait déjà le drame horrifique du cinéaste français Georges Franju, dont le titre éloquent, *Les Yeux sans visage*, contient l'image centrale que Pedro Poyato a choisie pour fil conducteur de son analyse, « *Les Yeux sans visage* (Georges Franju, 1959) : tissu facial, voile et configuration du moi ». L'auteur y dissèque les ressorts visuels et narratifs du film, et, sur la base d'un dialogue entre concepts esthétiques et psychanalytiques, examine les occurrences du masque-visage et du non-visage, signes d'une identité désagrégée. Sa démonstration inclut un détour par d'autres œuvres filmiques tributaires de l'œuvre de Franju, en particulier *La piel que habito* (2011), hypertexte évident des *Yeux sans visage* où, à la suite du réalisateur français, l'Espagnol Pedro Almodóvar explore les limites de la peau humaine, s'aventurant aux confins de l'éthique scientifique et des transmutations identitaires. C'est à ces dernières, entre autres, qu'Audrey Higelin consacre justement l'article suivant, « La peau comme lieu de

(re)construction identitaire dans le cinéma de Pedro Almodóvar ». Elle parcourt la dense filmographie almodovarienne pour construire une synthèse réflexive à travers le filtre de cette peau qui s'inscrit dans les titres mêmes de certains films, indéfectiblement liée aux problématiques identitaires de personnages en constante métamorphose. Considérant leurs différents contextes de signification, elle balaye les formes et expressions que revêt l'épiderme chez le cinéaste espagnol : il est surface, interface, mais aussi première instance convoquée dès lors qu'il s'agit de filmer la corporalité et la sexualité. Il s'avère que l'ombre de ces sujets almodovariens plane sur le texte qui suit, « La caméra à fleur de peau : *Pieles* ou l'esthétique épidermique d'Eduardo Casanova », dans lequel Diane Bracco se propose de disséquer un autre film représentatif du cinéma espagnol contemporain, *Pieles*. Celui-ci revendique dans son titre même une primauté de la question épidermique, saisie sous un angle pluriel. Dans cette fable humaniste chorale, le cinéaste Eduardo Casanova déploie une écriture fondée tout autant sur l'apparence physique des protagonistes, reliant les représentations de la peau aux problématiques du corps, que sur l'épiderme formel du film lui-même. Il brosse la peinture maniériste d'un chassé-croisé de parcours individuels reflétant l'aspiration des personnages, qui *incarnent*, chacun à sa manière, le hors normes, à une société plus inclusive, au sein de laquelle trouver sa place constitue un enjeu identitaire majeur. Par ce travail de la matière, il forge un discours revendicatif axé sur le renversement des canons corporels et sociaux, et le recentrement des êtres excentrés/iques.

Le propos sociétal, et même politique, qui sous-tend la mise en images de certaines de ces quêtes identitaires fait ainsi émerger un autre aspect essentiel, qui constituera le point nodal du troisième et dernier chapitre, « Filmer la peau : enjeux techniques et socioculturels ». Il s'agit ici d'interroger les pratiques professionnelles à l'œuvre dans la fabrication des images de la peau, ainsi que les valeurs et idéologies véhiculées par la *re-présentation* et le rendu de la diversité épidermique. Tout d'abord, dans son analyse « Artifices et techniques au service de l'acteur de cinéma : la mise en lumière de la peau (1900 à 1940) », Sylvie Roques s'intéresse à l'évolution historique du maquillage professionnel en s'appuyant sur le cas du cinéma français durant la première moitié du XX^e siècle. Elle interroge la presse de spécialité sur quatre décennies pour montrer comment le septième art s'est peu à peu éloigné des pratiques du théâtre afin de répondre aux exigences croissantes d'une profession à la recherche d'un effet de « naturel » toujours plus convaincant à l'écran. Pour sa part, Jessy Neau prend l'exemple du cinéma britannique dans son texte « *Villain* ou victime ? Carnation et stigma dans le *period drama* britannique (*Les Hauts de Hurlevent*, 2011) ». Elle se penche sur les questions socioculturelles et politiques soulevées par l'évolution du *period drama*, qui, dans ses formes contemporaines, tord les standards pigmentaires d'un genre cinématographique originellement conservateur, souvent considéré comme nostalgique du passé colonial de la Grande-Bretagne. À la suite d'une éclairante étude panoramique, elle propose une analyse de l'une des plus récentes adaptations des *Hauts de Hurlevent* (Andrea Arnold, 2011) à la lumière de la question mélanique, chargée de valeurs esthétiques et idéologiques. Son utilisation du concept de stigma résonne avec la radiographie filmique à laquelle se livre à son tour Nicolas Piedade dans « Le *Cinema Novo* et les visages du Brésil. Exposition de la peau et figurations du peuple dans *Sécheresse* (1963) et *Terre en transe* (1967) » : il questionne les connotations sociales, idéologiques et esthétiques de la peau, révélée sous un jour misérabiliste, à travers le lien qu'elle établit entre corporalité et précarité. Il montre comment, dans la peinture des classes populaires brossée par les cinéastes Nelson Pereira Dos Santos et Glauber Rocha, la mise en présence des épidermes complexifie la relation de la caméra au collectif et instaure un réseau symbolique capable d'interroger les inégalités structurelles de la société brésilienne.

Les cinémas d'Amérique demeurent au cœur des entretiens qui clôturent ce parcours réflexif multiculturel, offrant un écho pratique aux considérations académiques antérieures :

dans un premier temps, Aiko Sato, directrice artistique maquillage et coiffure japonaise, et Nicolás Wong Díaz, chef opérateur costaricien, tous deux riches d'expériences professionnelles en Amérique, en Asie et en Europe, évoquent dans une discussion croisée et intitulée « Bâtir un imaginaire cinématographique dans le cinéma centraméricain » leurs parcours respectifs et leur collaboration sur le tournage de *La Llorona* (Jayro Bustamante, 2019), film fantastique consacré au génocide maya perpétré pendant la guerre civile guatémaltèque, sous la présidence d'Efraín Ríos Montt (1982-1983). Par une présentation de leurs méthodologies et de leur travail commun, cet échange met en lumière le rôle essentiel du maquillage et de la direction de la photographie dans la construction des imaginaires épidermiques à l'écran, en particulier dans des cinémas engagés qui aspirent à décentrer le regard et à évacuer les régimes de représentation hégémoniques. Enfin, dans l'entretien suivant, « La peau comme matière filmique : réalisme et sensualité », le directeur de la photographie vénézuélien Luis Armando Arteaga revient sur sa trajectoire internationale et analyse ses propres pratiques, entre publicité, cinéma *mainstream* et films d'auteurs. Il interroge son appréhension à la fois réaliste et sensuelle des matières, des textures, de l'image des peaux et de l'image comme peau, prenant l'exemple, entre autres, des deux premiers longs-métrages du cinéaste guatémaltèque Jayro Bustamante, avec lequel il a également travaillé, *Ixcanul* (2015) et *Temblores* (2019). Les questionnements esthétiques et techniques qu'il formule confirment, au terme de cette exploration collective, la primauté de la peau dans le façonnement d'imaginaires complexes et multiples du corps humain, du corps social, ainsi que dans le modelage du corps filmique lui-même.

Bibliographie indicative

- AHMED Sarah et STACEY Jack (eds), *Thinking Through the Skin*, Londres, Routledge, 2001.
- ANZIEU Didier, *Le Moi-peau* (1985), Paris, Dunod, 2^e édition revue et augmentée, 1995.
- ARDENNE Paul, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2010.
- ASHE Bertram D. et SAAL Ilka (ed.), *Slavery and the Post-Black Imagination*, Seattle, University of Washington Press, 2020.
- ASSELIN Olivier, *Un cinéma-peau. La question de l'immersion dans les promenades de Janet Cardiff*, Presses Universitaires de Rennes, 2019.
- AUMONT Jacques (dir.), *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Conférences du Collège d'Histoire de l'art cinématographique (1994-1995), Paris, Cinémathèque française, 1995.
- BAUDRY Patrick, *Violences invisibles. Corps, monde urbain, singularité*, Bègles, Éditions du Passant, coll. « Poches de résistance », 2004.
- BAUM Bruce, *The Rise and Fall of the Caucasian Race. A Political History of Racial Identity*, New York, New York University Press, 2008.
- BELLOUR Raymond, *Le Corps du cinéma : hypnose, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., coll. « Trafic », 2009.
- BENTHIEN Claudia, *Skin: On the Cultural Border between Self and the World*, New York, Columbia University Press, 2002.
- BRENEZ Nicole, *De la Figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris / Bruxelles, De Boeck Université, 1998.
- COCCIA Emmanuele, *La vita sensibile*, Bologna, Il Mulino, coll. « Saggi », 2011.
- COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Les Mutations du regard. Le XX^e siècle (Histoire du corps, volume 3)*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005.

- CRUZ SÁNCHEZ Pedro A. et HERNÁNDEZ-NAVARRO Miguel A. (ed.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, CendeaC, coll. « AdHoc », 2004.
- DAGOGNET François, *La Peau Découverte*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 1993.
- DALHQUIST Marina, GALILI Doron, OLSSON Jon et ROBERT Valentine (eds), *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form*, Bloomington, Indiana University Press, 2018.
- DELEUZE Gilles, Francis Bacon. *Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, 2002.
- DYER Richard, *White*, London / New York, Routledge, 1997.
- ELLIOT Paul, *Hitchcock and the Cinema of Sensations: Embodied Film Theory and Cinematic Reception*, Londres, I.B. Tauris, 2011.
- ELSAESSER Thomas et HAGENER Malte, *Le Cinéma et les sens : théorie du film*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire cinéma », 2011.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1994.
- FINTZ Claude (éd.), *Le Corps comme lieu de métissages*, Paris / Budapest / Torino, L'Harmattan (Nouvelles études anthropologiques), 2007.
- FINTZ Claude (éd.), *Les Imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 2008.
- FLANAGAN Mary et BOOTH Austin, *Re: Skin*, Cambridge, MIT Press, 2009.
- FONTANILLE Jacques, *Corps et Sens*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2011.
- FOUZ-HERNANDEZ Santiago, *Mysterious Skin. Male Bodies in Contemporary Cinema*, Londres, I.B. Tauris, 2009.
- GAME Jérôme (dir.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS éditions, coll. « Signes », 2010.
- GARLAND THOMSON Rosemarie (ed.), *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, New York University Press, 1996.
- GROGNARD Catherine, *Tatouages. Tags à l'âme*, Paris, Syros, 1992.
- GRUNERT Andrea, *Le Corps filmé*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, coll. « CinémAction », 2006.
- GUERRERO Ed, *Framing Blackness. The African American Image in Film*, Philadelphia, Temple University Press, 1995.
- HALBERSTAM Judith (dir.), *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, Duke University Press, 1995.
- HOUDRY Caroline, *Peau noir, regards blancs dans le cinéma étatsunien : entre réhabilitation et mauvaise conscience (1945-1970)* (dir. Eliette Benjamin-Labarthe), thèse de doctorat, université Bordeaux 3, 2008.
- KESSOUS Hélène, *La Blancheur de la peau en Inde. Des pratiques cosmétiques à la redéfinition des identités* (dir. Catherine Servan-Schreiber), thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2018.
- LE BRETON David, *La Chair à vif : usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié, 1993.
- LE BRETON David, *Signes d'identité : tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2002.
- LE BRETON David, *La Peau et la trace. Sur les blessures identitaires*, Paris, Métailié, 2003.
- LE BRETON David, « L'incision dans la chair. Marques et douleurs pour exister », *Quasimodo*, n° 7, Montpellier, printemps 2003, p. 89-104.
- LE BRETON David, « Tatouages et piercings, un bricolage identitaire ? », *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, in HALPERN Catherine (dir.), Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2016, p. 110-118.

- MCMAHON Laura, *Cinema and Contact. The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*, Abingdon-on-Thames, Taylor & Francis, 2017.
- MARTENS Jean-Thierry, *Ritologiques I. Le dessein sur la peau : essai d'anthropologie des inscriptions tégumentaires*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Étranges / Étrangers », 1978.
- MARKS Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses*, Durham / London, Duke University Press, 2000.
- MASSOOD Paula, *Black City Cinema: African American Experiences in Film*, Philadelphia, Temple University Press, 2003.
- MIMOUN Maurice, « La quatrième dimension de la peau », *Revue française de psychosomatique*, 2006/1, n° 29, p. 147-158.
- MORRISSEY Priska et SIETY Emmanuel, *Filmer la peau*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire cinéma », 2017.
- NEUMAN Andrés, *Anatomía sensible*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2019.
- PARRENAS SHIMIZU Celine, *The Proximity of Other Skins. Ethical Intimacy in Global Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- PIRANI Maria Blanca, *Beyond the Skin. The Boundaries Between Bodies and Technologies in an Unequal World*, Newcastle, Cambridge Scholar Publisher, 2015.
- RIBON Michel, *Archipel de la laideur : essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie », 1995.
- RICHARDSON Niall, *Transgressive Bodies. Representations in Film and Popular Culture*, Farnham / Burlington VT, Ashgate, 2010.
- RIEGL Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde* [1966], trad. Eliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, coll. « L'Esprit et les formes », 1978.
- ROQUES Sylvie, *Dans la peau d'un acteur*, Paris, Armand Colin, coll. « Dans la peau de », 2015.
- ROSENKRANZ Karl, *Esthétique du laid* [1853], trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, 2004.
- ROTH Lorna, « 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.
- SINGER-DELAUNAY Hélène, *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011.
- SOURANG Diarra, *Filmer les peaux foncées : réflexions plurielles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles. Scènes & écrans », 2019.
- THOMAS Joël (éd.), *Introductions aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.
- TRIAS Jean-Philippe, *La Nouvelle peau du cinéma (New Skin, installation vidéo de Doug Aitken, 2002)*, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- THROLER Margrit, « Le paysage au cinéma : L'image, objet ambigu et seconde peau », *Figurationen*, Juillet 2019, vol. 13, issue 2, p. 65-80.
- VERGEZ-SEJA Sarah (dir.), *La Peau. Un continent à explorer*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations », 2005.
- VIGARELLO Georges (dir.), *De la Renaissance aux lumières (Histoire du corps, volume 1)*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2005.
- VIGARELLO Georges et ROQUES Sylvie, « La Fascination de la peau », *Communication* 92 (1), 2013, p. 85-97.