
LA LUMIÈRE
DU MONDE :
PHOTOGRAPHIE,
CINÉMA
ET BLANCHITÉ

RICHARD DYER

Une chaîne de télévision s'apprête à enregistrer un débat en public. Devant l'écran de contrôle, le producteur discute avec le régisseur de plateau du rendu du public à l'image. Il évoque le nombre de personnes noires dans les premiers rangs. « J'imagine que tu t'inquiètes qu'il n'y ait pas assez de blancs ? », demande le régisseur. Non, pas du tout, répond le producteur, c'est un simple problème technique, une question de luminosité, « c'est un peu trop sombre ».

Cet échange s'est déroulé lors de la préparation d'une émission dédiée aux affrontements urbains qui ont eu lieu à Handsworth en septembre 1985, affrontements qui ont été vus comme l'expression d'un conflit racial et qui ont compté parmi les événements les plus marquants et les plus controversés survenus cette année-là en Grande-Bretagne. Enregistré par le Black Audio Film Collective, on le retrouve dans leur film *Handsworth Songs* (Grande-Bretagne, 1987), qui analyse la construction culturelle de l'idée d'« émeute raciale »¹. Les habitudes professionnelles dans le domaine de la production médiatique participent pleinement d'une telle construction. Deux dimensions du sens commun que partagent les professionnels transparaissent dans cet échange.

Une première dimension, qui ne relève pas directement de l'objet de ce chapitre, concerne « l'équilibre ». Au début, le régisseur ne parvient pas à comprendre où le producteur veut en venir. S'agit-il de la composition du public en terme de représentativité ? La construction de l'émission autour de l'idée d'« émeute raciale » requiert de s'assurer d'un traitement « équilibré », ce qui implique de penser en termes de camps et de prévoir une représentation égale de chacun des camps, y compris dans le public à l'image. C'est le sens de la remarque du régisseur sur le fait qu'il n'y a peut-être « pas assez de blancs », remarque que le producteur saisit parfaitement. Ce n'est pas toutefois ce qui nous intéresse ici, contrairement à la seconde dimension de cet échange.

Pour le producteur, il s'agit d'une simple question d'esthétique. L'image est « sombre », éteinte, terne, elle manque de brillance. Il n'y a aucune raison de penser qu'il dit cela parce qu'il pense que les personnes noires sont déplaisantes ou sans intérêt. Du point de vue des habitudes professionnelles, il n'a pas tort : si l'on tourne une séquence de façon ordinaire, avec la technologie habituelle et ce type de public, le rendu sera terne. À l'inverse, si vous procédez au tournage de la même séquence et dans les mêmes conditions mais avec un public blanc,

le rendu sera clair, lumineux, brillant. Dans ce texte, j'aimerais étudier la façon dont une telle situation a pu advenir et ce qu'elle signifie.

Ce qui est en jeu ici, c'est la technologie esthétique. Le producteur exprime un jugement relatif à la qualité formelle, au rendu esthétique du plateau à l'image. La technologie et son usage habituel produisent un certain rendu qui suppose, privilégie et construit une certaine image des blancs.

Toute technologie est à la fois technique au sens le plus restreint (celui de ses propriétés matérielles et de son fonctionnement) et sociales (elle renvoie à l'économique, au culturel, à l'idéologique). Les historiens de la culture font parfois peu de cas du premier aspect des technologies, peu disposés qu'ils sont à accepter la résistance opiniâtre de la matière, le temps et les efforts consacrés à la découverte technologique par essais et erreurs, ou les dynamiques propres à la connaissance technique. D'un autre côté, surinvestir l'aspect technique peut parfois conduire à sous-estimer, voire occulter le rôle que joue le social dans la technologie. Les raisons pour lesquelles une technologie fait l'objet de recherche, ce qui fait qu'une recherche est financée, les applications concrètes qui seront développées à partir des résultats (parmi tout l'éventail de possibilités qu'une technologie peut offrir), tout cela n'est pas déterminé par des considérations purement techniques. En effet, si les propriétés d'un outil ou d'un média donné limitent ses usages, ces limites laissent toujours une grande marge de manœuvre. Dans nos usages spontanés, on s'interroge par ailleurs rarement sur la dimension culturelle des technologies, on se contente de les utiliser comme on a appris à le faire. Et pourtant, ces technologies n'en restent pas moins inscrites dans un certain contexte historique et social.

Plusieurs auteurs ont retracé le développement du médium photographique en s'intéressant aux différents facteurs en jeu². Ce chapitre s'inscrit dans le sillage de cette entreprise. Outre l'accent spécifique que je souhaite mettre sur la question de la lumière, j'ajouterai deux points. Le premier concerne la dimension raciale des technologies, qui complète les interrogations sur la classe et le genre qu'ont soulevées d'autres travaux. Il a par exemple été soutenu que la perspective, en tant que technique artistique, a participé de l'émergence d'une vision individualiste du monde privilégiant les hommes et la bourgeoisie. De la même manière, je soutiendrai que la photographie et le cinéma, en tant que médias de la lumière, tendent à privilégier les blancs. Je veux ensuite insister sur l'esthétique, en interrogeant autant la représentation du monde que la construction technologique de la beauté et du plaisir. Nombreux sont les travaux sur l'histoire des technologies médiatiques qui portent exclusivement sur la manière dont les médias construisent l'image du monde. Ces travaux sont généralement trop abstraits et conceptuels pour se préoccuper d'une question en apparence aussi triviale que celle qui consiste à savoir si un support représente le monde avec précision (bien qu'en pratique, et en soi, cela soit précisément un enjeu) – ils sont bien trop portés sur la façon dont une idéologie, une manière de voir le monde qui sert des intérêts sociaux particuliers, se trouve impliquée dans le mode de représentation. Cela ne me pose aucun problème, mais je veux toutefois souligner que

les médias et les cultures médiatiques ne s'intéressent à la réalité que de façon intermittente et sont au moins autant tournés vers la recherche du plaisir et la consécration d'idéaux – des plaisirs et idéaux qui sont eux-mêmes socialement construits. Il est tout aussi important de comprendre cela, voire de comprendre en quoi la représentation participe de la construction de ces plaisirs et idéaux.

La technologie esthétique dont il sera ici question est celle de la lumière et de l'éclairage. Ces techniques jouent un rôle fondamental pour tous les médias photographiques. Les raisons et les implications de ce rôle sont discutées dans la première partie « La lumière et le médium photographique ». L'industrie du cinéma (particulièrement Hollywood) a développé un style particulier d'éclairage, qui peut être appelé « l'éclairage cinématographique » et qui sera décrit dans la partie éponyme. Autant les techniques d'éclairage que le mode spécifique d'éclairage au cinéma ont des implications raciales. La troisième partie intitulée « Éclairer la blancheur » considère ces implications dans les pratiques passées et actuelles en étudiant la façon dont la technologie esthétique de la lumière suppose, privilégie et construit une certaine représentation de la personne blanche.

LA LUMIÈRE ET LE MÉDIUM PHOTOGRAPHIQUE

La photographie et le cinéma sont des médias de la lumière. Les écrits sur la photographie et le cinéma sont souvent l'occasion de l'affirmer. Prenons à titre d'exemple ces livres, choisis parmi ceux que j'ai sous la main au moment où j'écris : *Painting with light* (1930) de Victor Milner (sur l'éclairage cinématographique), *Painting in light* (1949) de John Alton (sur le cinéma), *Printed Light* (1986) de John Ward et Sara Stevenson (sur les débuts de la photographie), ou encore *Narration in light* (1986) de George M. Wilson (un livre sur le point de vue au cinéma, qui ne traite jamais spécifiquement de la question de la lumière). Prenons aussi ces déclarations :

La lumière est l'essence de l'image en mouvement. Elle est, d'une certaine façon, la palette de la direction artistique. Elle est à la direction artistique ce que le pigment est à la peinture. C'est son médium.

B. Wiard Ihnen et D. W. Atwater³.

Là où les écrivains travaillent avec les mots et les metteurs en scène avec les acteurs, [le cameraman] travaille avec un médium plus insaisissable : la lumière.

Ray Hoadley⁴.

Photographier c'est construire avec la lumière ; la lumière est le médium, un médium d'une plasticité infinie.

Eric De Maré⁶.

Finalement, la partie visible de l'illusion que nous appelons image en mouvement, n'est rien de plus qu'un soigneux contrôle de la lumière.

C. W. Handley⁶ 1967 : 120.

Le film, c'est de la lumière.

Federico Fellini, cité par Kris Malkiewicz⁷

De tels titres d'ouvrages et de telles déclarations ne sont pas des métaphores : la photographie et le cinéma sont réellement des technologies de la lumière. Une image photographique est le produit de l'effet de la lumière sur une surface chimiquement préparée (la pellicule) ; le simple photogramme d'un film projeté est un segment de cette surface traversé par une lumière projetée sur un écran. Sans lumière, pas de photographie ni de film.

Le contrôle de la lumière ne concerne pas seulement le film et la projection. D'autres éléments doivent être pris en compte :

- *L'éclairage*, au sens de lumière projetée sur le sujet d'une image. Il peut tout simplement s'agir de la lumière disponible sur le lieu de tournage, qui peut être naturelle ou artificielle et que l'on peut renforcer (par exemple avec des spots ou des surfaces réfléchissantes) ou adoucir (par exemple en filtrant la lumière du jour à travers de la mousseline ou du verre). L'éclairage s'appuie sur un large éventail de techniques (par exemple des verres et des réflecteurs) dotés de différentes propriétés en terme de lumière.
- Les propriétés du *sujet*. Les objets (et les personnes) réfléchissent et absorbent la lumière de manière différente, et sont de couleurs différentes.
- *La pellicule*. Différents types de pellicule sont sensibles à différents types et intensités de lumière.
- *L'exposition*. La durée de l'exposition du film et la taille de l'ouverture à travers laquelle passe la lumière affectent la qualité de l'enregistrement de la lumière et par conséquent le rendu du film une fois développé et projeté.
- *Le développement* du film, lors duquel différents réglages peuvent modifier la qualité de la lumière.
- *La projection*. Il existe différents types de projecteurs qui produisent des lumières de qualité différente. Bien entendu, le rendu d'un film en vidéo est encore différent.

Tous ces éléments entrent en jeu dans l'histoire et la pratique du médium photographique, cinéma inclus. Il est par exemple nécessaire d'adapter l'éclairage et le maquillage en fonction du choix de pellicule si l'on souhaite saisir une certaine couleur ou obtenir une certaine texture. À l'inverse, il peut être nécessaire

d'ajuster le processus de développement, voire le choix de pellicule, en fonction d'un choix particulier en terme d'éclairage ou de maquillage. Au-delà de ces moments de profondes transformations technologiques que furent les périodes de la sonorisation du cinéma et du passage à la couleur, la technologie n'est jamais restée stable⁸. Cette histoire technique ne saurait d'ailleurs être réduite à celle du cinéma, elle est profondément liée à des enjeux économiques, des questions de mode, des pressions sociales et des considérations esthétiques.

L'histoire de la technologie de la lumière est particulièrement complexe, même lorsque l'on se borne à l'écrire du point de vue du cinéma. De cette histoire se dégage pourtant une conception assez prégnante de ce que devrait être la lumière au cinéma, une conception qui à la fois occupe une position de référence et relève d'un objectif à atteindre pour la plupart des innovations et des transformations techniques. Cette conception s'est matérialisée dans un style d'éclairage développé dès les années 1920⁹. Largement répandu, ce dernier reste aujourd'hui tellement prédominant qu'on a pu l'appeler « l'éclairage cinématographique »¹⁰ ou « la photographie du film »¹¹. Pour ma part, je l'appellerai « l'éclairage dans les films » et je prendrai, à titre d'exemples, principalement des films hollywoodiens, étant donné qu'à partir des années 1920 la production hollywoodienne est devenue la norme en termes d'éclairage pour la plupart des autres productions cinématographiques.

Bien que ce style d'éclairage implique l'ensemble des éléments décrits plus haut, qui entrent en compte dans la technologie de la lumière de ce médium, le terme d'éclairage est souvent employé en référence à la lumière projetée sur un sujet. Son principe directeur est le contrôle de la visibilité. À un niveau très élémentaire, l'éclairage dans les films vise à assurer que ce qui est important dans un plan soit clairement visible pour le public. Ceci peut sembler évident, mais filmer avec la lumière ambiante ne permet pas forcément d'obtenir ce résultat (comme tout photographe du dimanche le sait bien). Par ailleurs, ce qui constitue l'élément central d'un plan relève pleinement du choix du réalisateur ou de la réalisatrice. Et l'éclairage peut avoir d'autres visées que la clarté narrative. Dans un film à suspense, il peut être important que le public ne puisse pas voir certains éléments. Dans un film construit autour d'une star particulière, le fait de voir la star sous son meilleur jour peut l'emporter sur toute autre considération narrative. Dans un drame au sein duquel aucun des personnages n'est censé inspirer au public plus de sympathie que les autres, une égale visibilité pour tous peut être de mise – un effet difficile à obtenir, compte tenu de la manière dont la lumière naturelle ou la lumière artificielle la plus ordinaire nous éclairent. Ce sont de tels problèmes d'expression filmique qui ont porté l'évolution des techniques minutieusement contrôlées d'éclairage dans les films.

Au cinéma, l'éclairage fait presque toujours apparaître les sujets comme l'élément le plus important d'une prise de vue. De façon pratique, cela se traduit par un type d'éclairage qui distingue les acteurs et actrices de leur environnement de façon à ce qu'ils ne se fondent pas dans le décor. Très souvent l'éclairage comporte deux phases : la première concerne l'éclairage du plateau de tournage,

la seconde l'éclairage des sujets. Dans les films, on trouve habituellement une différence perceptible entre l'éclairage d'un sujet dans un plan moyen ou large et dans un plan rapproché. Cette différence est d'ailleurs déjà présente dans des films aussi anciens que *Cœurs du monde* (États-Unis, 1918) et *À travers l'orage* (États-Unis, 1920) de D. W. Griffith, alors même que toute la panoplie de la technique d'éclairage n'était pas encore en place. Dans une séquence de *Cœurs du monde*, l'héroïne (Lillian Gish) est menacée par un officier allemand (Eric von Stroheim). Dans le plan moyen où on les voit ensemble, l'éclairage est homogène et diffus. Dans le plan rapproché de l'actrice reculant contre un mur pour échapper aux avances de l'officier, elle est toutefois légèrement éclairée par le bas, sur un mur dans l'ombre, la lumière faisant ressortir ses yeux grands ouverts et la blancheur de son visage qui contrastent avec l'ombre du mur derrière elle. Un tel changement de lumière à des fins expressives entre un plan moyen et un plan rapproché n'est pas naturaliste, mais s'inscrit pleinement dans les conventions d'éclairage du cinéma. Dans *À travers l'orage* quand le héros et l'héroïne (Robert Harron et Lillian Gish) se rencontrent pour la première fois, le plan large et le plan moyen sont tournés à la lumière du jour naturelle, et les acteurs sont positionnés de façon telle à ce qu'au moins leur visage soit visible. Dans les gros plans sur Harron et Gish, toute une palette de techniques (flou artistique, filtres, placement du sujet contre un fond blanc, lumière latérale) vise toutefois à les rendre uniques : la combinaison du montage et de l'éclairage légitime leur rôle d'amant autant que leur statut de star de cinéma. Ces deux exemples illustrent aussi le rayonnement caractéristique des femmes blanches au cinéma, qui se distingue, surtout dans le premier cas, de la noirceur du désir masculin qui, sous la pression de la propagande de guerre, a pu être perçu comme le signe d'une différence raciale.

Dans la mesure où nous nous intéressons ici à l'image des personnes, l'éclairage des sujets est l'objet principal de ce chapitre. L'éclairage des sujets assure la visibilité appropriée à chaque acteur et actrice (conformément aux besoins du récit, à leur importance en tant que star, etc.) par l'usage de plusieurs sources de lumière, classiquement organisées selon un système à trois points. Ce système est composé d'une source de lumière principale (*key light*) qui apporte un éclairage général au sujet, d'une source de lumière douce (*fill light*) qui élimine certaines ombres créées par la première et enfin d'un ensemble de lumières qui composent un contre-jour (*back light*) et permettent de détacher le sujet du fond afin de créer, quand cela est souhaité, l'effet de contour et de halo qui évoquent typiquement l'héroïsme et le glamour.

Dans la pratique, l'éclairage s'avère toutefois bien plus complexe et malléable que cela. Les trois sources de lumières constituent la version minimale de l'éclairage des sujets et le tableau se trouve complexifié par l'infinie gamme de positionnement possibles pour chacun des trois éléments, par les relations avec d'autres sources de lumières dans le plan et par tous les autres éléments qui participent de l'éclairage d'un film. Le modèle d'éclairage qui a commencé à se mettre en place dans les années 1920 n'est d'ailleurs pas resté inchangé. Ce paradigme

du style filmique qu'est Hollywood a par exemple été aussi bien influencé par la photographie du cinéma allemand des années 1920, l'expressionnisme et son goût pour les effets de clair-obscur zébrant le sujet (repris en particulier dans les films noirs ou dans le cinéma d'horreur), que par l'éclatante lumière blanche et diffuse de la Nouvelle Vague, peu préoccupée par la mise en visibilité des sujets selon un principe hiérarchique¹². Ces influences n'ont pas conduit au remplacement du modèle d'éclairage en question, mais à sa transformation et j'ai d'ailleurs été surpris, en écrivant ce chapitre, de constater à quel point ce modèle reste prégnant, autant dans les productions télévisées ordinaires que dans les films d'auteurs et, de manière écrasante, dans les films hollywoodiens.

La photographie du film *Mauvais sang*¹³ a par exemple un style hyper-réaliste éclatant, où le jaune des lumières au tungstène se combine au blanc des lumières au quartz ; les sources de lumière visibles à l'écran sont souvent les sources de l'éclairage général et les acteurs ne cessent d'entrer ou de sortir de la lumière sans aucune référence au dialogue ou au récit. Bref, *Mauvais sang* a un *look* moderne et contemporain, très différent des classiques d'Hollywood. Une analyse plus minutieuse fait toutefois apparaître la persistance d'un certain nombre de normes d'éclairage. Prenons la séquence lors de laquelle le personnage principal, Alex (Denis Lavant), rend visite à deux hommes, Marc et Hans. La chambre où il les retrouve est éclairée par une lumière fluorescente accrochée au-dessus de la table de billard. À première vue, on pense qu'il s'agit là de la seule source de lumière de la scène, mais en réalité une lumière qui entre en haut à gauche de l'écran avec un angle de 45° éclaire le haut de la tête des hommes. Une femme, Anna (Juliette Binoche), entre en scène. Plusieurs plans la montrent en compagnie d'Alex, qui donne des premiers signes d'intérêt à son égard. Tous deux sont filmés en plan rapproché et de façon peu conventionnelle si l'on considère les normes filmiques habituelles : quelque peu décentrés, le haut de leur tête est coupé. Le cadrage d'Anna rogne ainsi le sommet de sa tête, mais laisse sa chevelure en grande partie visible. Une lumière chaude et puissante éclaire son visage depuis le côté gauche de l'écran (de façon légèrement frontale), une autre un peu moins puissante depuis le côté droit, soulignant ses traits et effaçant les ombres de son cou (ombres elles-mêmes produites par la lumière principale), tout en faisant chatoyer ce que l'on peut voir de ses cheveux. Comme pour l'éclairage cinématographique des sujets, ce dispositif d'éclairage a peu à voir avec la source de lumière visible dans le plan. Constituée de sources distinctes de lumière placées sur le côté et en hauteur, une telle disposition reproduit le système d'éclairage à trois points, mais sans reprendre les positions caractéristiques de l'éclairage cinématographique. Alex est quant à lui également éclairé avec une lumière principale et une lumière douce, particulièrement d'un côté et de l'autre de sa tête. Dans son cas, il est pourtant difficile de savoir si une source de lumière est placée au-dessus de lui, étant donné que le haut de sa tête est coupé à partir du front. La différence d'éclairage entre Alex et Anna relève d'une différence de genre : elle est rayonnante, tandis que lui est éclairé plus durement. La combinaison

des trois points de lumière donne à Anna une apparence plus douce, plus homogène ; l'austérité (relative) de l'éclairage d'Alex s'inscrit de fait en contraste. Une telle différenciation de genre n'est pas sans lien avec la blanchité : Anna occupe (tout du moins dans la perception d'Alex) un espace de transcendance, tandis qu'Alex est un corps en quête de transcendance.

Même un film aussi fin et postmoderne que *Mauvais sang* respecte les principes de base de l'éclairage cinématographique : principe de visibilité, autonomie des personnages par rapport au reste du cadre, suivi de normes de genre liées à la blanchité. Cela se vérifie d'autant plus si l'on se tourne du côté du cinéma hollywoodien et de la télévision, en considérant non seulement les fictions, mais aussi les jeux et les émissions de débat, voire les documentaires et les journaux télévisés. En effet, alors même que j'écrivais ces lignes, je me suis retrouvé captivé par la manière dont l'éclairage saisissait les cheveux et dessinait les contours (sans aller jusqu'à créer un halo ou une bordure de lumière) des présentateurs et présentatrices de journaux et de la météo. Ce mode d'éclairage, qui fait aujourd'hui toujours école, s'est imposé comme la norme. Il apparaît même dans un manuel récent proposant d'apprendre comment « faire de meilleures vidéos », une sorte de petit livre de poche que l'on peut acheter en supermarché et qui propose de revenir sur les bases, à grands coups de sens commun et de « neutralité ». Ce dernier propose exactement le même type d'éclairage à trois points lorsqu'il s'agit de personnes¹⁴.

Si ce chapitre s'attarde autant sur l'éclairage des sujets, et plus particulièrement des visages, c'est d'abord parce que je m'intéresse à la construction de l'image des personnes (blanches), mais c'est aussi en raison des pratiques photographiques et filmiques elles-mêmes. Le visage est souvent perçu comme l'élément le plus important dans une image et par conséquent, il est le point de contrôle à partir duquel la qualité visuelle est évaluée. Un manuel ordinaire de photographie recommande ainsi d'utiliser un posemètre au moment de la prise de vue : « Prenez une mesure au niveau de la partie la plus importante de votre prise de vue, c'est-à-dire le visage ou la personne » (le texte est accompagné de l'illustration d'un visage blanc)¹⁵. Raoul Coutard évoque quant à lui la question des couleurs au moment du développement : « Comme les pellicules sont instables, les laboratoires ont besoin de fixer un point sur lequel ils peuvent s'accorder pour rétablir les bonnes couleurs, et ils utilisent pour cela le visage des acteurs »¹⁶. Je me souviens enfin parfaitement des conseils que l'on donnait aux premiers acquéreurs de télévision couleur lorsqu'il s'agissait d'ajuster les niveaux de couleur : trouvez la bonne couleur pour les visages et tout le reste suivra. C'est là un bon conseil, tant que l'on considère les visages blancs comme la norme et que l'on ne se préoccupe pas de l'apparence, de fait souvent étrange, des visages non-blancs.

L'éclairage cinématographique des visages est au cœur de la production ordinaire. La prochaine partie examine sa relation à la blanchité de façon d'abord générale puis retrace les origines de ces pratiques et leurs implications dans les développements historiques de la culture de l'éclairage.

ÉCLAIRER LA BLANCHITÉ

Les médias audiovisuels et, *a fortiori*, l'éclairage cinématographique ont toujours été implicitement sous-tendu par la blancheur ; une blancheur qu'ils ont privilégié et construit. C'est en effet sur la base de personnes blanches que s'est développée la technique. Poursuivant dans cette veine, l'usage ordinaire et l'enseignement de ces techniques ont quant à eux fini par élever le fait de filmer des personnes non-blanches au rang de problème.

Toute technologie, quelle qu'elle soit, s'appuie sur des paramètres matériels qu'elle ne saurait ignorer. Il apparaît que les peaux humaines, en fonction de leur couleur, réfléchissent différemment la lumière. Si les méthodes de calcul qui en rendent compte ne sont pas nécessairement identiques, elles enregistrent toutes un écart quasiment équivalent : Millerson qui se penche sur la télévision couleur relève 43% de réflectance pour les peaux claires et 29% pour les peaux noires¹⁷ ; Malkiewicz soutient quant à lui que «le visage d'une personne caucasienne a environ 35% de réflectance et celui d'une personne noire, moins de 16%»¹⁸. Un tel écart devient problématique lorsque l'on filme dans un même cadre des personnes très claires ou très foncées. Dans un article de 1921 du *Scientific American*, qui portait sur «l'ingénierie de l'éclairage électrique des Studios Lasky», Frederik Mills notait :

Si, dans une scène comprenant deux personnes, par exemple une star et un rôle titre, l'un a un maquillage sombre et l'autre un maquillage clair, l'éclairage doit faire l'objet d'une attention particulière et être réglé de telle sorte qu'il ne «brûle» pas la personne au maquillage clair et qu'il ne soit pas trop faible pour éclairer la personne au maquillage sombre¹⁹.

L'aspect racial de ce problème d'éclairage est particulièrement visible dans les photos scolaires : soit les visages des élèves noirs forment des grosses tâches, soit les visages des élèves blancs apparaissent délavés.

Les technologies à disposition dessinent également des limites d'usage. Du fait de leur composition chimique, les pellicules ont une propension différente à imprégner ombres et couleurs. Les caméras sont quant à elles plus ou moins sensibles selon l'exposition (ce qui influe sur la capacité à capter une large palette de clairs et de foncés). Du type d'éclairage utilisé dépendent enfin les couleurs et intensités de chaleur, avec autant d'effets concomitants sur des peaux différentes. Ces technologies limitées ne sont pas toutefois représentatives de tout ce qui aurait pu exister. Que l'on considère le développement des pellicules, des caméras ou encore de l'éclairage, le visage blanc a en effet toujours servi d'étalon. Le protocole technique qui en découle a fini par être perçu comme fixe et incontournable, comme s'il existait indépendamment de toute construction et intervention humaine. Or s'il est vrai – et s'il a sans doute été vrai – que les dispositifs photographiques et filmiques semblent mieux fonctionner pour les personnes aux peaux claires,

L'innovation dans le médium photographique a souvent pris le visage humain pour étalon, et le visage blanc comme norme

c'est principalement parce qu'ils ont été fabriqués comme cela et non parce qu'il n'y avait pas d'autres moyens.

Les pratiques et usages habituels des différents appareils sont venus complexifier ces éléments. Certains réglages de l'exposition et de l'éclairage, certains procédés de maquillage et de développement se sont progressivement imposés jusqu'à devenir la norme. Ils se sont en cela constitués en bon usage du médium, participant à reléguer à la marge, voire à constituer en problème toute autre manière de faire. Or en pratique, cette norme, c'est celle de la blancheur.

Il ne s'agit pas seulement de démontrer la pertinence de la question du rapport entre des sujets humains de couleurs variées et la technique photographique. C'est d'ailleurs sans doute en ces termes que l'on discute des innovations techniques ou que l'on conseille les réalisateurs, réalisatrices et photographes. D'autres paramètres méritent également d'être pris en compte. Si quelqu'un prenait une photo de moi et faisait en sorte que j'ai une peau olive et des cheveux noirs, je l'en remercierais mais je serais bien obligé de reconnaître qu'elle est bien peu fidèle. Et pourtant, certaines photos que nous acceptons et considérons comme des représentations « fidèles » sont parfois considérablement éloignées de ce à quoi nous ressemblons « vraiment ». On le vérifie notamment avec les photographies de personnes que nous ne connaissons pas, à savoir les célébrités, les stars et les mannequins. Dans l'histoire de la photographie et du film, une bonne image signifie une image conforme à l'idée préconçue que l'on se fait de l'humanité. Ce qui implique une certaine conception de la blancheur et des couleurs – une certaine palette de nuances – que les personnes blanches projettent sur les personnes blanches.

Le reste de cette partie du texte se penche sur le rôle que jouent les techniques esthétiques de la photographie et du cinéma dans la production d'une certaine image de la blancheur. J'examine tout d'abord l'hypothèse selon laquelle la blancheur serait la norme à différents moments d'innovation technique dans l'histoire du cinéma, avant d'étudier des exemples tirés de manuels ordinaires de photographie et de réalisation qui permettent de confirmer cette hypothèse. La partie se clôt sur une discussion autour de la place de l'éclairage dans les modes de valorisation des personnes blanches, ce qui demande d'aborder la construction de la blancheur comme produit de l'éclairage.

L'innovation dans le médium photographique a souvent pris le visage humain pour étalon, et le visage blanc comme norme. Le visage ne s'est pas

d'emblée imposé auprès des premiers expérimentateurs. Il a fallu attendre que leurs successeurs se tournent vers les portraits, et surtout que le portrait photographique prenne la place du portrait peint auprès du public (des années 1840 et après), pour que le visage blanc, étant donné la clientèle, devienne le point d'attention de la recherche de la « bonne technologie » (appareil, consommables, pratiques). Toute expérimentation portant, par exemple, sur les propriétés chimiques des pellicules, la taille de l'ouverture, la durée de développement et la lumière artificielle n'avait donc pour autre objectif que de faire apparaître avec « exactitude » le visage blanc. C'était également là, dans les pratiques quotidiennes des professionnels du portrait et des amateurs d'instantanés, que résidaient les opportunités commerciales les plus importantes. Au temps du cinéma (quelques 60 ans après les premières photographies), certaines technologies et pratiques étaient déjà largement établies. Le cinéma s'est progressivement approprié certaines d'entre elles, portant encore plus loin les conceptions qui les avaient travaillées. Il a aussi toutefois, au fil de son histoire, initié plusieurs raffinements, variations et innovations. S'il a ainsi conservé le visage blanc comme étalon, il en rend parfois explicitement compte ou le laisse entendre implicitement dans les termes tels que « beauté », « glamour » et « vérité ». Laissez-moi vous donner quelques exemples.

Les interactions entre pellicule, éclairage et maquillage illustrent parfaitement la conception du visage blanc à différents moments de l'histoire du cinéma. Les pellicules ont toujours échoué à saisir la couleur du visage blanc. Les plus anciennes, orthochromatiques, étaient insensibles au rouge et au jaune, deux couleurs qu'elles assombrissaient. Charles Handley, revenant sur cette question en 1954, précise qu'avec la pellicule orthochromatique, « même un objet raisonnablement éclairé à la lumière rouge apparaissait noir sur la photographie »²⁰. Or la peau blanche est relativement rosée. Il fallait par conséquent se prémunir contre les effets de mode en matière de maquillage, comme le rappelle Carl Louis Gregory dans un manuel standard : *Condensed Course in Motion Picture Photography*²¹ :

Utilisez le rouge à lèvres avec parcimonie. Souvenez-vous que le rouge devient noir sur la pellicule, et qu'un usage inconsidéré du rouge donnera une bouche noire peu naturelle à l'écran.

Le jaune également posait problème. Son usage découlait des pratiques de maquillage dans le théâtre, contre lesquelles Gregory s'élève dans un passage aux résonances raciales particulièrement frappantes :

Un autre mythe que nombre de comédiens entretiennent est la théorie du fard jaune. Personne n'a jamais su m'expliquer pourquoi un acteur devait se maquiller en jaune chinois [...]. Il y a des contre-indications à l'usage du jaune, notamment le fait qu'il soit non-actinique, et que si un acteur sort pour quelque raison que

ce soit des rayons de lumière ne serait-ce qu'un instant ou qu'il se retrouve à l'ombre d'un autre comédien, loin de la force d'éclairage du spot, son visage deviendra instantanément NOIR²².

Ces problèmes ont été résolus par le biais d'un « horrible maquillage blanc » (comme le raconte la comédienne Geraldine Farrar dans un entretien à Brownlow en 1968²³) porté sous des projecteurs au carbone tellement chauds qu'ils le faisaient couler, entraînant d'interminables retouches. Non seulement un tel maquillage était particulièrement désagréable pour les comédiens et comédiennes, mais il dégageait une poussière fine qui, ajoutée à la lumière des ultraviolets des spots, faisait pleurer et rougir les yeux (c'est ce qu'on appelait les « yeux Klieg » en référence à la compagnie Klieg, plus grand fournisseur de projecteurs de l'époque²⁴). Ces yeux apparaissaient sur le film grand ouverts et sombres, en d'autres termes pas très « blancs », et exigeaient de la part des comédiens qu'ils « s'entassent à l'infirmerie »²⁵, interrompant sans cesse le tournage pour leur bien-être certes, mais aussi pour éviter d'avoir un regard qui ne conviendrait pas (racialement parlant).

Il aurait été possible d'utiliser des lampes à incandescence dotées d'ampoules à filament plutôt que des projecteurs au carbone, elles auraient même été plus faciles à tenir, moins coûteuses (puisqu'elles auraient exigé moins de moyens humains et auraient été plus économes en énergie) et plus agréables pour les comédiens et comédiennes (car dégageant moins de chaleur). De telles lampes auraient également pu être compatibles avec les propriétés de la pellicule orthochromatique, sa préférence pour une lumière subtilement modulée plutôt que pour les contrastes forts tels que ceux produits par les projecteurs. Les lumières au tungstène dégagent toutefois beaucoup de rouge et de jaune et tendent à faire ressortir ces couleurs pour toute chose, même les visages blancs, avec des effets de noircissement sur la pellicule orthochromatique. Ceci expliquant que, malgré les dépenses et l'inconfort, les studios soient restés fidèles aux projecteurs.

L'insensibilité des pellicules orthochromatiques au jaune rend également les cheveux blonds beaucoup plus sombres « à moins de les éclairer spécifiquement » (comme le rappelle le réalisateur Charles Rosher, interviewé par Brownlow en 1968²⁶). Grégory conseille la méthode suivante :

Les cheveux blonds platine peuvent être très sombres à l'écran. [...] Plus ils sont arrangés simplement, plus ils apparaissent clairs. Il existe également différentes méthodes d'éclairage en studio qui améliorent la qualité photographique des cheveux²⁷.

Aussi l'un des principaux avantages à l'avènement de l'éclairage aux ultraviolets, au-delà de dessiner plus clairement les contours des comédiens et comédiennes, et de les faire ressortir sur l'arrière-plan, était-il d'assurer que les cheveux blonds apparaissent effectivement blonds à l'écran :

L'usage de l'éclairage ultraviolet sur les cheveux blonds n'était pas seulement spectaculaire mais *nécessaire* – c'était le seul moyen à disposition des réalisateurs pour que des cheveux blonds apparaissent clairs sur la pellicule orthochromatique insensible au jaune²⁸.

L'éclairage aux ultraviolets est ainsi devenu monnaie courante dans l'éclairage cinématographique. Comme le cinéaste Joseph Walker l'écrit dans ses mémoires :

Les ultraviolets nous sont apparus nécessaires pour éviter que les comédiens ne se fondent dans l'arrière-plan. Cela ajoutait également un halo de lumière sur les cheveux et de la luminosité à la scène²⁹.

À partir de 1926, l'avènement de la pellicule panchromatique, plus sensible au jaune, améliora certains aspects problématiques, garantissant notamment la blancheur des personnes blanches à l'écran et autorisant l'usage de l'éclairage au tungstène. La pellicule panchromatique posa néanmoins d'autres problèmes en termes de maquillage. Elle était elle-aussi peu sensible au rouge et très sensible au bleu. Max Factor, prenant acte de cette difficulté, développa un maquillage qui « ajoutait au visage suffisamment de coloration bleue en proportion au rouge [...] pour éviter toute captation excessive de lumière par le visage »³⁰, les visages qui captaient ici la lumière de « façon excessive » étaient bien entendu les visages sombres.

La couleur apporta son lot de problèmes, que Brian Winston examine dans un article sur l'invention du film couleur, qui « saisissait plus aisément les Caucasiens que les autres types d'humains »³¹. Winston soutient que durant leurs différentes étapes, les recherches sur la pellicule de film en couleur (y compris les procédés de développement, particulièrement importants pour les systèmes soustractifs qui se sont avérés être les plus efficaces) ont avant tout cherché la meilleure manière de rendre visible les différentes variations de la peau blanche. Peu de temps après l'introduction de la couleur au milieu des années 1930, le cinéaste Joseph Valentine remarque que « le facteur le plus important dans la cinématographie dramatique est sans doute la relation entre la sensibilité à la couleur d'une émulsion et la reproduction d'une chair au teint plaisant »³². Winston s'attarde sur un exemple spécifique de recherches menées par Kodak au début des années 1950, dans cette course à la « chair au teint plaisant ». Il s'agissait dans ce cas de soumettre à un panel une série d'impressions différentes d'une même image de « jeune femme ». Le rapport observait :

La reproduction optimale de la couleur de la peau n'est pas une reproduction exacte. [...] Tout le monde, à l'unanimité, rejette d'ailleurs une « reproduction exacte » au prétexte qu'elle serait « rougeaude ». Et pourtant, si l'on met le tirage le plus consensuel

de côté et que l'on compare le tirage le plus proche du sujet original avec le sujet en question, il apparaît plutôt pâle³³.

Comme nous l'avons noté plus haut, la peau blanche est donc bien ici conçue comme la norme, mais sa traduction en termes de couleur est déterminée non par ce qu'elle est mais par ce que l'«on souhaiterait qu'elle soit», comme le formule Winston, «une ombre plus blanche que blanche»³⁴. Autre élément particulièrement significatif, le test liminaire est généralement conduit à partir de la peau d'une femme.

Le film couleur fut disponible dès 1896 (quand R. W. Paul montra ses tirages peints à la main) et surtout dès 1917, avec le Technicolor, le «premier procédé couleur à succès utilisé au cinéma»³⁵. Le film couleur n'est toutefois devenu la norme qu'à partir des années 1950, pour une série particulièrement complexe de raisons économiques, technologiques et esthétiques³⁶, parmi lesquelles le fait que les films en couleurs aient été considérés comme peu réalistes. Comme Goram Kindem le suggère, il faut sans doute voir dans cet apparent manque de réalisme les limites techniques des procédés adoptés à la fin des années 1920, à savoir le fait que les films couleurs «n'aient pas été en mesure de reproduire toutes les couleurs du spectre visible»³⁷. Enfin, il faut aussi rappeler l'usage précoce du film couleur pour des comédies musicales et des spectacles aux univers peu réalistes. L'analyse de Kindem à ce sujet suggère un lien avec les enjeux raciaux :

Si les variations de couleur de la chair, indice premier pour juger de la précision et consistance de l'image, peuvent être contrôlées très attentivement grâce à un maquillage épais, elles n'en dictent pas moins l'apparence de pratiquement l'ensemble des couleurs. Il est ainsi fort probable que d'autres couleurs sur le plateau ou le lieu de tournage doivent être sacrifiées ou apparaître non-naturelles voire «criardes» [*gaudy*]³⁸.

Comme il a été précédemment remarqué, la restitution du teint de la peau reste la difficulté majeure que rencontrent les innovations technologiques. Il est bien entendu ici question du teint blanc, celui mis en lumière par un éclairage suffisamment puissant pour atténuer l'épaisseur du maquillage et donner à la peau une apparence convenablement blanche, qui puisse conférer à tout ce qui l'entoure un aspect éclatant et «visible». Selon Kindem, une résistance à autant d'excès de couleur était liée au pessimisme et au cynisme que faisait peser la Grande Dépression sur les années 1930. Durant cette période, les images en noir et blanc semblaient plus convenables. Un tel récit semble toutefois privilégier les films de gangsters et les œuvres à caractère social au détriment des comédies, notamment musicales, et des films fantaisistes ou d'aventure (je pense à la comédie loufoque, au couple que formaient à l'écran Fred Astaire et Ginger Rogers, ou à Tarzan), qui étaient également réalisés en noir et blanc. Si la vision surchargée a été évitée, n'est-ce pas plutôt parce que l'excès de couleur et le terme même de «criard» [*gaudy*] étaient associés aux «personnes de couleur» ?

Pour illustrer le type de contrôle opéré par les technologies médiatiques sur le visage blanc, je vais tirer mon dernier exemple de la production télévisuelle professionnelle aux États-Unis³⁹. À la fin des années 1970, la WGBH Educational Foundation⁴⁰ et l'entreprise 3M ont développé un signal spécial pour la télévision, qui pouvait être enregistré sur cassette vidéo pour évaluer la qualité des cassettes. Ce signal, connu sous le nom de « *skin* » [« peau »] était de couleur orange pâle et avait pour objectif de reproduire l'apparence de la peau blanche sur un écran de télévision. Le processus de balayage était nommé « *skinning* ». Les techniciens devaient surveiller l'écran orange pâle diffusé par les cassettes préenregistrées avec le signalement « *skin* », prenant note toutes les fois qu'un défaut visible apparaissait. Moins il y avait de défauts, plus la valeur de la bande était élevée (estimée en plusieurs centaines de dollars), permettant ainsi de déterminer quand et par qui elle devait être utilisée. L'ensemble du processus tournait autour d'images vides qui ne représentaient rien et qui, pourtant, se référaient très clairement à une couleur de peau en particulier.

La majeure partie des manuels de photographie et de réalisation considère comme allant de soi que le visage blanc est la référence⁴¹. Ces ouvrages sont composés d'illustrations qui utilisent invariablement un visage blanc, sauf quand il est question de discuter les « problèmes » rencontrés avec des personnes à la peau foncée. Kodak annonce en gros titre de son manuel *How to Take Good Pictures* (1984) qu'il s'agit du « livre de photographie le plus vendu au monde », et tous les exemples de photographies prennent comme étalon un monde entièrement blanc (à l'exception d'une photo de deux femmes japonaises au teint très rose). De même l'*Encyclopédie de la photographie* de Willard Morgan (1963), qui se présente comme « le manuel du photographe accompli : un guide complet et la référence pour tous les photographes », montre un manque total d'ouverture et d'inclusion raciale, tant dans les illustrations que dans les textes (même dans des entrées comme « L'éclairage dans le portrait », « Photographie de portrait », « Techniques élémentaires du portrait », « Portrait en extérieur » ou « Portrait avec le flash électronique »). Quinze ans après la publication de *John Hedgecoe's Complete Photography Course* en 1979, *John Hedgecoe's New Book of Photography* publié en 1994 n'est pas plus complet et ne va pas plus loin du point de vue de la race (Hedgecoe est à la fois auteur d'un bestseller et professeur d'art photographique au Royal College of Art à Londres, en un mot c'est une sommité). Même lorsque les sujets non-blancs sont utilisés pour illustrer un point technique général, cela se fait rarement de façon gratuite. Le seul sujet non-blanc de l'ouvrage de Lucien Lorelle, *The Colour Book of Photography* (1955), est une femme noire dans une composition hautement stylisée. La légende mentionne :

Il est possible d'obtenir des effets spéciaux grâce à des lampes colorées [...] et des sources de lumière présentes dans l'image. L'exposition est plus délicate et doit s'appuyer sur le relevé d'un point saillant tel que la robe.

La photo est présentée comme un exemple de l'emploi exceptionnel de la couleur, un cas où la couleur de peau du modèle se trouve bien malgré elle tout à fait appropriée. Le conseil donné – la lecture du posemètre à partir de la robe – est lui-même peu commun car avec des sujets blancs, c'est la couleur de la peau qui compte. Dans *The Nude in Black and White* (1993) de Lucille Kromah, neuf des soixante-quatorze illustrations présentent des sujets non-blancs : six d'entre eux ont le corps zébré de bandes de peintures et deux d'entre eux figurent sur des photographies qui jouent sur un contraste esthétique entre des peaux noires et blanches. Dans tous les cas, il y a un jeu sur la couleur de peau. Seule une illustration – une mère noire et son enfant – ne semble pas prendre la couleur du sujet non-blanc comme thème central. Certains manuels récents intègrent des sujets non-blancs de manière arbitraire, mais même dans ce cas de figure, aucun ne prend le risque de sortir du politiquement correct.

Les textes qui accompagnent les illustrations reposent sur le même postulat, à savoir que le sujet humain est blanc. L'ouvrage des éditions Cassell, *Cyclopaedia of Photography*, a clairement été pensé pour un monde de visages clairs dont il n'est pas moins important de restituer la couleur lorsque la nature n'est pas de leur côté : « le défaut qu'ont en commun les portraits en extérieur par les photographes amateurs est l'apparence sombre des visages des modèles »⁴².

Il faudra attendre l'édition la plus récente de *Focal Encyclopedia of Photography* pour avoir enfin le privilège de voir le sujet abordé de front avec l'entrée « Teint de la peau » :

Lorsque l'on a recourt à un standard pour effectuer un contrôle de qualité, il est supposé, sauf indication contraire, que le modèle-type de sujet est Caucasien avec une réflectance de la peau d'environ 36%⁴³.

Dans ce débat, aucun inventeur, commentateur ou auteur de manuel ne dit explicitement qu'il est nécessaire de faire tel ou tel réglage pour rendre correctement le visage blanc. Le visage blanc n'est jamais évoqué expressément car une telle évocation signifierait immédiatement sa particularité. C'est plutôt par la description des propriétés du visage et de la peau que le visage blanc apparaît comme allant de soi. Josef von Sternberg affirmait par exemple que « la peau doit réfléchir et ne pas assombrir la lumière »⁴⁴, ce qui est bien plus facile à obtenir avec une peau blanche. Dans une réflexion sur la réflectance de la peau en fonction de sa couleur, Gerard Millerson compare la peau « claire » à la peau « bronzée »⁴⁵, comme si la peau foncée n'était, du point de vue des normes blanches, que le résultat d'une exposition prolongée au soleil. On trouve un exemple plus explicite encore dans la réédition de l'ouvrage d'Eric De Maré, *Photography*, « conçu pour aider et encourager le photographe amateur » (selon l'argumentaire de l'édition de 1970). De Maré évoque les problèmes de lumière

liés aux prises de vue en extérieur et, bien entendu, il choisit une jeune femme (blanche) comme sujet central :

Exposé à la lumière d'une journée ensoleillée, on s'attend à ce que son teint soit à tout moment sublime, rose pêche, sans la nécessité de recourir à un filtre de correction pour ajuster la dominante bleue du ciel. Nous devrions être *choqués* de trouver que la pellicule couleur a donné à la peau un teint indigo⁴⁶.

Les termes « indigo » et « teint » étaient alors largement employés dans un sens racial, voire raciste, dans l'anglais britannique.

L'un des thèmes majeurs de ces manuels est la neutralisation de l'ombre. Cette démarche est considérée comme une finalité absolue dans tous les cas, sauf quand la photographie se veut une démarche « artistique ». Cette obsession de se débarrasser des ombres s'est établie très tôt. Déjà en 1858, Victor Fournel, qui dissertait sur les pratiques photographiques des portraits de son époque, constatait que les appareils disponibles avaient pour souci d'éliminer les ombres. Il observait alors que « ce qui effraye avant tout les classes moyennes, ce sont les ombres sur le modèle : elles ne perçoivent en elles qu'une noirceur qui assombrit et attriste la silhouette »⁴⁷.

L'un des principaux problèmes que traite l'ouvrage *Faults in Photography* de Kurt Fritsche (publié en 1996) est celui des ombres sur le visage. Presque tous les conseils concernant l'éclairage dans la publication d'Eugène Hanson, *Glamour Guide : How to Photograph Girls* (1950), dont l'idéologie est par ailleurs tout à fait fascinante, se consacre à l'évitement des ombres. Dans *Photography in Colour with Kodak Films*⁴⁸, une double illustration présente la nécessité d'éliminer les ombres, en montrant dans le cliché le moins sombre un modèle au sourire légèrement plus prononcé sur un effet de contre-jour qui met en valeur le côté radieux de l'image. Comme je l'ai affirmé ailleurs⁴⁹, dans tous ces exemples – et dans presque tous les autres – le modèle (un terme proprement ambigu) est une femme blanche, en pleine lumière, qui n'est pas située dans une relation antagoniste à la blancheur et la lumière.

La neutralisation de l'ombre est notamment guidée par un désir de visibilité. La lentille de l'appareil ne peut pas capter les ombres avec autant de nuances que l'œil humain. D'où l'intérêt de l'éclairage en lumière douce. Cette volonté de voir, et en l'occurrence de voir les femmes, suggère toutefois une préoccupation particulière pour le visible qui caractérise la blancheur. L'ombre, de son côté, tend à affaiblir l'association des blancs à la lumière.

Que le sujet blanc soit la référence même de la technologie esthétique du médium photographique est rarement reconnu, sauf lorsque la question de photographier des sujets non-blancs est soulevée. Cette interrogation est souvent pensée en des termes qui présentent les sujets non-blancs comme un problème, comme si les photographier revenait à s'éloigner des pratiques photographiques ordinaires. Un article sur le tournage du film de Steven Spielberg

La Couleur Pourpre (États-Unis, 1985) évoque « les problèmes particuliers que pose, du point de vue de la photographie, la réalisation d'un film uniquement composé d'un casting noir ». L'article détaille les astuces du directeur de la photographie, Allen Daviau, pour résoudre ces « problèmes », notamment son recours à « des intérieurs et des décors d'ensemble plus sombres que la normale »⁵⁰. Cicely Tyson se remémore le tournage de *L'Oiseau bleu* en Russie en 1976, époque où l'on manquait d'expérience concernant la manière de filmer les personnes noires. Une femme blanche avait été utilisée pour adapter l'éclairage :

Cet éclairage était réglé en fonction d'elle. Je pensais pouvoir faire le même trajet avec la même luminosité [...]. Mais évidemment, ma peau noire disparaissait à l'écran. On ne pouvait pas me voir du tout⁵¹.

L'équipe du film à Moscou (centre blanc d'une URSS multiraciale) n'avait en tête qu'un seul modèle de visage et partait ainsi du principe que le visage blanc était le modèle universel. Un présupposé qui força Tyson à critiquer un tournage qui avait fait d'elle une exception ou un problème. Dans une interview de 1994 consacrée à *US Magazine*, l'acteur africain-américain Joe Morton (dont la filmographie comprend *The Brother from Another Planet*, *Terminator 2* et *Speed*) considérait encore à cette époque que la manière dont il était filmé était problématique :

Si vous êtes un acteur noir et que vous n'êtes pas éclairé correctement, votre couleur de peau apparaîtra très étrange. Vous ne devez pas être éclairé avec certaines nuances de vert et de jaune. Par ailleurs, pas mal d'hommes noirs ont des nez larges, qui risquent d'être accentués⁵².

De tels cas ne se rencontrent pas uniquement dans les productions hollywoodiennes grand public. Basil Wright, une personnalité de premier plan dans le documentaire britannique des années 1930, a souligné les difficultés d'un tournage aux Antilles, les problèmes que posait le fait de devoir filmer à la mi-journée, avec les rayonnements du soleil qui « effaçaient tous les détails » :

Le cœur du problème, c'était lorsque des noirs [c'est-à-dire les habitants de ce territoire] devaient être filmés. Avec les scintillements des rayons du soleil directement au-dessus de leur tête, il devenait presque impossible d'obtenir des négatifs de bonne qualité, qui reconstituaient fidèlement les traits du visage noir. Même en frottant le visage et les bras du sujet avec du beurre et de l'huile, et en les exposant au réflecteur, on parvenait à n'obtenir que peu de lumière. Finalement le problème a été résolu en tournant les scènes dans l'ombre et en employant uniquement des réflecteurs⁵³.

À l'évidence, ce qui est mis en cause, ici, c'est la rigidité d'une technologie dont le développement et les ajustements ont été opérés en fonction du visage blanc ; la solution de Wright est cependant très similaire à celle de Daviau pour *La Couleur Pourpre* cinquante ans plus tard. Dans l'ouvrage *Film Lighting* de Kris Malkiewicz, dans lequel des directeurs de photographie et éclairagistes d'Hollywood sont interviewés, quatre d'entre eux parlent du problème que constitue l'éclairage des noirs⁵⁴. Ils proposent une variété de solutions comme « estomper l'éclairage des personnes blanches » si le plan comprend des personnes de couleurs différentes (John Alonzo), enduire « la peau des personnes noires de lotion pour créer une qualité réfléchissante (Conrad Hall), ou encore utiliser « une lumière orange » (Michael D. Margulies). James Planette se montre ferme : « La seule chose dont les personnes noires ont besoin, c'est de plus de lumière. C'est aussi simple que ça ». Cette manière de formuler les choses implique de sortir de l'ordinaire pour les personnes noires, de s'éloigner de la norme blanche. Certaines des autres solutions (lotion, lumière orange) impliquent que le « problème » serait inhérent aux technologies, et non pas uniquement à leur usage conventionnel.

Ernest Dickerson, le principal directeur de la photographie de Spike Lee, souligne quant à lui combien chaque choix compte, à tous les niveaux techniques, lorsqu'il s'agit de filmer des sujets noirs, que ce soit en termes d'éclairage (utilisation d'une lumière « plus chaude », de gélamines ambrées, de lampes tungstènes dotées de variateurs « afin que la luminosité puisse être réglée vers des températures plus chaudes », de réflecteurs dorés plutôt qu'argentés) ; de maquillage (emploi d'un maquillage réfléchissant et « d'un hydratant pour la peau légèrement brillant ») ; d'exposition (qui doit être adaptée grâce à une mesure spot) ; de pellicule (« la 5247 d' Eastman Kodak pour ses grains resserrés et pour sa saturation des couleurs relevée ») ; et enfin de développement (des « lumières de tirage d'un peu moins de 40 » pour s'assurer que « les tonalités noires ressortent de la copie finale »). Dickerson explique ses choix en soulignant que « la plupart des directeurs de la photographie considèrent que filmer les personnes noires est source de *problèmes* dans la mesure où cela demande de renforcer la lumière projetée sur eux »⁵⁵. Ses propos soulignent son engagement contre le parti-pris blanc dans les technologies et leurs usages : les éclairages doivent être plus chauds (qu'une norme implicitement froide), ils doivent être abaissés (par rapport à la température habituelle). En outre les réflecteurs doivent être dorés et non argentés, et la pellicule avoir une saturation plus colorée. La blancheur dont il est ici question est plus qu'une norme (argent plutôt que or), elle est sous-tendue par certains aspects de la conception de la blancheur : la froideur et l'absence de couleur⁵⁶.

Les pratiques par lesquelles le visage blanc devient la norme ont des conséquences délétères pour les actrices et acteurs non-blancs (à moins qu'ils ne soient pris en compte), en particulier dans les films qui non seulement font jouer ensemble des célébrités de différentes couleurs, mais qui prétendent les traiter de façon égalitaire.

Un tel traitement à visée égalitaire peut s'inscrire dans une démarche progressiste (par exemple Sydney Poitier et Tony Curtis dans *La Chaîne* en 1958), peut vouloir profiter de la renommée d'acteurs (Eddie Murphy et Nick Nolte dans *48 Heures* en 1982) ou faire suite à l'identification d'une certaine tendance du box-office (le duo Danny Glover et Mel Gibson dans *L'Arme Fatale* et ses suites, entre 1987 et 1992). Dans les faits, il est cependant rare que l'acteur noir soit éclairé de la même manière que son partenaire blanc. De tels films laissent transparaître à quel point le visage blanc se trouve au fondement des usages ordinaires de la technologie, et combien ils privilégient l'homme blanc. Ils participent aussi de la construction d'une certaine manière de percevoir de la blancheur. Dans le film de Norman Jewison, *Dans la chaleur de la nuit* (États-Unis, 1967), l'acteur blanc est par exemple non seulement plus visible mais plus individualisé.

Dans ce film, le personnage joué par Sydney Poitier, Virgil Tibbs, est l'incarnation de l'homme noir de classe moyenne, cultivé et issu du Nord des États-Unis. Son rival et collègue, un ancien policier du nom de Bill Gillespie (Rod Steiger), est quant à lui un personnage ambivalent. On identifie Tibbs à sa terre natale (Philadelphie), tandis que Gillespie vit à Sparta, là où l'action se déroule, mais vient en fait d'une autre ville et n'est de ce fait pas complètement accepté par la police locale : il est d'une certaine manière plus étranger que Tibbs. Il est d'une intolérance naïve mais qui ne relève pas du racisme obsessionnel qu'exprime le reste de la population blanche et la police. Son mariage s'est autrefois fini sur un échec. Loin de faire de la figuration, Gillespie est un personnage complexe. Une bonne partie de ces éléments du récit passent par les dialogues et les différences dans le style de jeu des deux comédiens : la tranquillité et l'intensité contenue de Poitier face au jeu dynamique et expressif de Steiger. Ces éléments du récit passent aussi toutefois par l'éclairage.

Poitier tend à être présenté de profil ou en silhouette rapprochée, ce qui souligne sa présence emblématique, tandis que Steiger est plus souvent filmé de face plutôt qu'à contre-jour. On accorde ainsi à Poitier une autorité morale et intellectuelle considérable, mais peu d'opportunités lui sont offertes d'exprimer ses traits de caractère à travers son visage. Dans une scène, Tibbs (Poitier) et Gillespie (Steiger) sont assis, parlant ensemble dans la maison de ce dernier. La séquence montre un certain rapprochement⁵⁷ entre les deux personnages, chacun révélant à l'autre une part de lui-même. Dans le plan large, Poitier est situé à gauche de l'écran, il est assis sur un siège inclinable et regarde vers la droite tandis que Steiger, situé à droite, est allongé sur le canapé. La seule source de lumière visible est une grande lampe de table située derrière Poitier. C'est sous la forme d'une demi-silhouette qu'apparaît donc Poitier, tandis que la lumière vient éclairer complètement le visage de Steiger. Au fur et à mesure de la séquence, les gros plans se font plus nombreux. La grande lampe de table jette leur visage respectif dans une semi-obscurité, mais cet effet est plus marqué pour Poitier, le visage de Steiger conservant un supplément de lumière et échappant ainsi à une bonne partie de l'ombre que dessine la lumière de la lampe sur le côté. Pour les plans sur Poitier, la caméra est disposée de telle

L'éclairage cinématographique situe les individus les uns par rapport aux autres et en relation au décor selon des conceptions de l'humain qui ont historiquement exclu les personnes non-blanches

sorte à le filmer plus ou moins de profil. Quant à Steiger, après quelques plans similaires, la caméra le filme de face, en contre-jour et avec une forte saturation. Par conséquent, Steiger est non seulement plus visible pour les publics, mais il peut aussi dévoiler une palette d'expressions plus variées qui nous renseigne sur le tourbillon de sentiments et la complexité du personnage. À l'inverse, en dépit de sa dimension admirable, Poitier reste l'homme noir emblématique, sans trait distinctif.

L'éclairage des films discrimine sur une base raciale et une telle discrimination a beaucoup à voir avec la manière dont la blancheur est conceptualisée. La discrimination par l'éclairage opère à des niveaux assez différents. Ce qui est ici en jeu n'est pas tant la façon dont la blancheur est montrée et perçue, que les présupposés en fonction desquels l'éclairage cinématographique ordonne les individus dans l'espace. L'éclairage cinématographique situe les individus les uns par rapport aux autres et en relation au décor selon des conceptions de l'humain qui ont historiquement exclu les personnes non-blanches.

Dans les films, l'éclairage est entièrement dirigé vers l'individu. Chaque personne bénéficie d'un éclairage sur mesure, conçu en fonction de sa personnalité (le personnage incarné, l'image en tant que star, les caractéristiques du jeu). Toute personnalité importante dispose d'un éclairage *ad hoc*. Dans un contexte culturel au sein duquel les blancs occupent une position centrale, incarnent les personnages importants et sont plus rarement en position subalterne, il n'est pas si étonnant que l'éclairage cinématographique introduise une distinction raciale en termes de visibilité, d'individualisation et de centralité. Je souhaite cependant pousser l'argument un peu plus loin. L'éclairage cinématographique souligne l'idée selon laquelle chaque individu serait doté d'un caractère unique et particulier, il met en lumière l'individualité de l'individu. Il ne paraît pas inopportuniste de penser que les sociétés dominées par les blancs se sont montrées réticentes à reconnaître les personnes non-blanches comme des individus à part entière ; la notion même d'individu, l'idée d'une personne humaine libre et autonome ne peut comprendre dans son champ que ceux qui ne sont ni assujettis ni esclaves. L'éclairage cinématographique discrimine les personnes non-blanches car il est utilisé dans un cinéma et dans une culture qui peinent à les reconnaître comme des sujets dignes d'éclairage, c'est-à-dire comme des individus.

En outre, l'éclairage cinématographique hiérarchise. Il indique ce qui est important et ce qui ne l'est pas. Il n'est pas juste question de souligner que dans une société blanche et raciste, l'éclairage situe les personnes non-blanches en bas de la hiérarchie sociale, mais d'affirmer que le processus même de hiérarchisation est un mode d'exercice du pouvoir. Il n'est pas non plus question de dire que seules les sociétés blanches seraient hiérarchiquement organisées. Ceci n'est pas, à l'évidence, l'apanage des blancs. Toutefois, la hiérarchie, la structure « méritocratique », est l'une des formes spécifiques du pouvoir dans les sociétés blanches occidentales.

L'éclairage dans les films isole l'individu non seulement des autres mais de son environnement. La sensation de distance vis-à-vis de l'environnement, la constitution du monde en objet d'un regard et d'un contrôle désincarnés, sont profondément enracinés dans la culture blanche. La principale raison pour laquelle le contre-jour est utilisé au cinéma est de s'assurer que les silhouettes puissent à la fois être distinguées entre elles, vis-à-vis sol et du décor. Cet effet a été vu comme une nécessité évidente, un impératif non-discutable de la façon dont il faut voir la vie. Pourtant, le contre-jour exprime une vision de l'humanité initiée par la culture blanche, qui se dissimule dans des technologies très populaires et dont l'environnement paye aujourd'hui encore le terrible prix.

Les personnes non-blanches peuvent être et sont éclairées de façon à être individualisées, positionnées dans la hiérarchie et isolées de leur environnement. Ceci n'exprime toutefois rien d'autre que le triomphe de la culture blanche et de sa disposition à intégrer certaines personnes non-blanches, à les blanchir. Cette intégration est cependant conditionnée à un fort contrôle. Elle se fonde sur une technologie et une culture de la lumière conçues à la fois comme indispensables au façonnement de l'image humaine et exclusivement adaptées aux blancs.

Ce texte est extrait du chapitre « The light of the world », publié dans Richard Dyer, White, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 82-132.

Traduit de l'anglais (Grande-Bretagne) par Marco Dell'Omodarme, Franck Freitas et Nelly Quemener.

1. Je remercie Ann Gray d'avoir porté cet exemple à mon attention.
2. R. Altman, « Towards a Theory of Representational Technologies », *Iris*, vol. 2, n°2, 1984, p. 111-124 ; A. D. Coleman, « Lentil Soup », *Et cetera*, automne 1985, p. 19-31 ; S. Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, Londres, Macmillan/BFI, 1985 ; R. Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, Londres, Fontana, 1974.
3. B. Wiard Ihnen et D. W. Atwater, « The Artistic Utilization of Light in the Photography of Motion Pictures », *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*, n°21, 1925, p. 27.
4. R. Hoadley, *How They Make a Motion Picture*, NY, Thomas Y. Crowell, 1939, p. 52.
5. E. De Maré, *Photography*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970 (1957), p. 55.
6. C. W. Handley, « History of Motion-Picture Studio Lighting », in R. Fielding (dir.), *A Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley, University of California Press, 1967 (1954), p. 120.
7. K. Malkiewicz, *Film Lighting*, New York, Prentice-Hall, 1986, p. 1.
8. Sur cet aspect de l'histoire du cinéma, voir Handley, *op. cit.* ; B. Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Londres, Starword, 1983 ; F. Revault d'Allones, *La lumière au cinéma*, Paris, Seuil/Cahiers du cinéma, 1991.
9. Salt (*op. cit.*) en trouve des exemples dès 1909 et retrace leurs différentes variantes dans les années 1910. Il soutient que ce modèle d'éclairage n'est sans doute devenu une norme qu'à partir de 1917-1919.
10. R. Coutard, « Light of Day », *Sight and Sound*, vol. 35, n°1, 1966, p. 9.
11. K. Malkiewicz, *op. cit.*, p. 100.
12. Voir F. Revault d'Allones, *op. cit.*
13. Ce film français de 1986 a été réalisé par Léos Carax. Le directeur de la photographie est Jean-Yves Escoffier.
14. D. Owen, *Make Better Home Videos*, Slough, Foulsham, 1993, p. 104-107.
15. R. Greenhill, M. Margaret et Jo Spence, *Photography*, Londres, Macdonald Educational, 1977, p. 48.
16. R. Coutard, *op. cit.*, p. 11.
17. G. Millerson, *The Technique of Lighting for Television and Motion Pictures*, Londres, Focal Press, 1972, p. 31.
18. K. Malkiewicz, *op. cit.*, p. 53.
19. Voir F. S. Mills, « Film Lighting as a Fine Art: Explaining Why the Fireplace Glows and Why Films Stars Wear Halos », *Scientific American*, n°124, 1921, p. 148.
20. C. W. Handley, « Lighting for Technicolor Motion Pictures », *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, vol. 25, n°5, 1967, p. 121.

21. C. L. Gregory (dir.), *Condensed Course in Motion Picture Photography*, New York, New York Institute of Photography, 1920, p. 316.
22. *Ibid.*, p. 317 ; les majuscules sont dans le texte original.
23. Voir K. Brownlow, *The Parade's Gone By*, Londres, Secker & Warburg, 1968, p. 418.
24. B. Salt, *op. cit.*, p. 136.
25. K. Brownlow, *op. cit.*, p. 418.
26. *Ibid.*, p. 262
27. C. L. Gregory, *op. cit.*, p. 317.
28. D. Bordwell, J. Staiger et K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 226 (mes italiques).
29. J. B. Walker et J. Walker, *The Light on Her Face*, Hollywood, ASC Press, 1984, p. 218.
30. M. Factor, « Standardization of Motion Picture Make-up », *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, vol. 28, n°1, 1937, p. 54.
31. B. Winston, « A Whole Technology of Dyeing: A Note on Ideology and the Apparatus of the Chromatic Moving Image », *Daedalus*, vol. 114, n°4, p. 106.
32. J. Valentine, « Make-up and Set Painting Aid New Film », *American Cinematographer*, 1939, p. 54.
33. D. L. MacAdam, 1951, cité par B. Winston, *op. cit.*, p. 120.
34. *Ibid.*, p. 121.
35. B. Coe, *The History of Movie Photography*, Londres, Ash & Grant, 1981, p. 112-39.
36. Voir G. A. Kindem, « Hollywood's Conversion to Color: The Technological Economic and Aesthetic Factors' », *Journal of the University Film Association*, vol. 31, n°2, 1979, p. 29-36.
37. *Ibid.*, p. 35
38. *Ibid.*
39. Je tiens à remercier William Spurlin du Department of Visual and Environmental Studies de l'Université d'Harvard pour m'avoir signalé ce point, et plus généralement pour avoir éclairci et commenté les premières ébauches de ce paragraphe.
40. [NDT] La WGBH est une chaîne de télévision états-unienne.

41. Cette observation se fonde sur l'analyse d'un échantillon arbitraire de publications de ce siècle.
42. B. E. Jones, *Cassell's Cyclopaedia of Photography*, Londres, Cassell, 1911, p. 428.
43. L. Stroebel et R. Zakia (dir.), *The Focal Encyclopedia of Photography*, Boston, Focal Press, 1993 (3^{ème} édition), p. 722.
44. J. von Sternberg, « More Light », *Sight and Sound*, vol. 25, n°2, 1955-1956, p. 109.
- 45G. Millerson, *The Technique of Lighting for Television and Motion Pictures*, Londres, Focal Press, 1972, p. 35.
46. E. De Maré, *op. cit.*, p. 295, mes italiques.
47. A. Rouillé et B. Marbot, *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*, Paris, Contrejour, 1986, p. 15.
48. E. S. Bomback, *Photography in Colour with Kodak Films*, Londres, Fountain Press, 1957.
49. [NdT] Voir R. Dyer, « Coloured white, not coloured », in *White*, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 41-81.
50. A. Harrell, « The Look of *The Color Purple* », *American Cinematographer*, 1986, p. 54, mes italiques. La pellicule ne rend pas compte des contrastes de façon aussi subtile que l'œil humain ne les perçoit. Dans une situation réelle, ce dernier tend à contrebalancer l'excès de clarté ou d'obscurité. Un visage noir sur un fond clair, incluant décors ou costumes, crée un fort contraste ; dans de telles circonstances, un éclairage adéquat sur ce même visage (qui consisterait à diriger plus de lumière sur celui-ci que sur un visage blanc) risquerait de blanchir les décors et les costumes.
51. H. Medved et M. Medved, *The Hollywood Hall of Shame: The Most Expensive Flops in Movie History*, New York, Putnam, 1984, p. 128-129.
52. « Interview of Joe Morton », *US Magazine*, novembre 1994, p. 102.
53. B. Wright, « Shooting in the Tropics », *Cinema Quarterly*, vol. 1, n°4, 1933, p. 227, c'est moi qui souligne le premier mot en italique.
54. K. Malkiewicz, *op. cit.*, p. 141.
55. E. Dickerson, 1988, p. 70, mes italiques.
56. [NdT] Voir l'ouvrage d'où est extrait ce texte : R. Dyer, *White*, *op. cit.*
57. [NdT] En français dans le texte.