

Variations et évolution de la scène réflexive chez Helmut Newton : 1967-1971

Eleni MOURATIDOU
Université Paris 13

Introduction

Les notions de variation et d'évolution sont ici interrogées à travers un *corpus* de photographies de mode. Nous nous sommes attelées à l'observation de ce que nous avons défini comme étant *une scène énonciative réflexive* émanant des productions photographiques d'Helmut Newton. Par scène énonciative réflexive, nous entendons la mise en place d'une pratique dont les processus d'énonciation mobilisent davantage une énonciation énoncée, à savoir un processus valorisant « le simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif » (Greimas & Courtés, 1979, p. 128). L'énonciation énoncée, surgissant à travers les photographies de mode soumises à l'analyse, thématise son propre processus de construction. Ses simulacres discursifs sont dédoublés à travers l'exhibition des actants humains et non humains qui participent à ce processus énonciatif.

La photographie de mode est ici abordée en tant que production visuelle dont la pratique de réception dépend de deux usages : un premier, éditorial, en lien avec un titre de presse spécialisée ou éventuellement grand public, et, un second, dit de publicisation qui cherche à valoriser et à promouvoir à des fins commerciales un produit et une marque issus de l'industrie de la mode. Soulignons que les photographies ici présentées ont subi une modification quant à leurs statuts, autrement dit quant à leurs « pratiques d'usage et d'interprétation stabilisée » (Basso Fossali & Dondero, 2011, p. 68). Elles ont été soit publiées dans des éditions qui valorisent le travail de leur auteur, à savoir le photographe Newton, soit introduites dans des expositions-rétrospectives consacrées à ce dernier. Plus précisément, le *corpus* soumis ici à l'analyse émane de la rétrospective consacrée à Helmut Newton au Grand Palais à Paris, du 24 mars au 17 juin 2012, ainsi que du livre-catalogue issu de cette rétrospective, intitulé *Helmut Newton 1920-2004* et édité par la Réunion des Musées Nationaux. Précisons que ce statut et cet usage de la production photographique de Newton ne représentent pas un critère de sélection et de constitution du *corpus* de cette étude. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'apparition originelle des photographies dans un contexte de production et de pratique précis. Elles sont commanditées par un magazine, ayant lui-même sa politique et son positionnement éditorial, ce qui impose des contraintes en termes de choix esthétiques, de formats, d'enjeux publicitaires etc.

Les photographies de mode sélectionnées et soumises à l'analyse répondent également – et notamment – à une pertinence de nature diachronique. Nous avons analysé quatre séries d'éditoriaux de mode publiés entre 1967 et 1971 dans les éditions françaises des titres *Elle* et *Vogue Paris*. C'est dans une perspective diachronique que la variation et l'évolution des photographies de mode de Newton sont ici observées et analysées. Ce, dans l'objectif de réfléchir sur les outils sémiotiques permettant de penser l'évolution de la photographie de mode à vocation commerciale. Au-delà de l'observation de cette brève évolution de la scène énonciative photographique de Newton, nous avons confronté ces photographies à des pratiques photographiques et généralement visuelles contemporaines dans le but de réfléchir sur la façon selon laquelle ces dernières peuvent éventuellement faire écho au passé, le citer, le dépasser, voire le copier.

1. Variation (sémiotique), évolution et socio-sémiotique

Selon Jean-Marie Klinkenberg, la variation sémiotique est intimement liée au projet d'une *socio-sémiotique*. Partant du principe que « les moyens de communication et de signification [sont] affectés par les besoins humains » (Klinkenberg, 1996 p. 61), besoins qui peuvent eux-mêmes être variés, un recours à « l'étude des relations entre l'homme et ses langages, en tant qu'elles fondent cette variabilité des codes » (*Ibid.*) semble nécessaire. Klinkenberg avance deux concepts fondamentaux pour la mise en place d'un programme socio-sémiotique : celui d'usager et celui de variation.

Par *usager*, j'entendrai toute instance, individuelle ou collective, qui participe à l'élaboration des énoncés ou à leur réception. Quant au phénomène de la *variation*, c'est lui qui va me servir de fil conducteur pour examiner le problème de l'interaction entre les usagers d'une part, les codes et les énoncés d'autre part (Klinkenberg, 1996, p. 62).

Compte tenu du fait que notre étude s'intéresse à l'énonciation énoncée plutôt qu'à l'énoncé, il nous semble pertinent de faire quelques connexions entre le postulat ci-dessus présenté et une théorie de l'observateur telle qu'elle a été développée par Jacques Fontanille (1989).

Au sein d'un dispositif énonciatif, Fontanille postule la présence d'un « observateur, foyer de toute assomption, de toute identification. Très souvent, il ne correspond à aucun personnage, à aucun acteur ; pur "actant" sémiotique, il n'est que l'effet de sens de diverses focalisations, sélections et distorsions qu'on lui attribue. » (Fontanille, 1989, p. 7) L'observateur peut entrer en relation d'ordre cognitif, pratique ou passionnel avec l'espace observé et ses variations subjectives, ses « variétés plus ou moins abstraites ou figuratives [...] » (Fontanille, 1989, p. 8) La notion d'observateur pourrait alors correspondre à celle d'usager¹ présente dans l'approche socio-sémiotique de Klinkenberg. Les codes de l'énoncé auxquels se réfère ce dernier seraient l'équivalent des trois dimensions énoncives ci-dessus mentionnées (cognitive, pratique et passionnelle).

La variation sémiotique est observable à partir de deux formes d'évolution. Une première dite interne et une seconde dite externe. Aussi bien la variation interne que la variation externe – et par conséquent l'évolution liée à des facteurs internes et externes au système sémiotique – sont les résultats des évolutions et des variations spatiales, temporelles et sociétales. Ces évolutions et variations peuvent « affecter tous les composants d'un code : sa syntaxe, sa morphologie et sa sémantique » (Klinkenberg, 1996, p. 64). Selon Klinkenberg, il existe une interdépendance entre ces trois variations :

La variation dans l'espace peut dépendre de la variation temporelle [...] la variation temporelle peut dépendre de la variation dans l'espace [...] la variation dans l'espace peut être corrélée avec la variation sociale [...] et vice versa (et enfin) la variation temporelle peut dépendre de la variation sociale et vice versa » (1996, p. 75).

2. Scènes réflexives et évolution interne

La photo de mode a généralement pour vocation de valoriser un certain nombre de qualités liées à un produit précis, en l'occurrence le vêtement. De ce point de vue, elle peut être considérée comme étant référentielle, c'est-à-dire mobilisant un processus énonciatif dont les énoncés renvoient à des valeurs pratiques et utopiques – conformément à la théorie de Jean-

¹ Soulignons que Klinkenberg la qualifie de *concept*.

Marie Floch (1990 pp. 119-152) – que prône la mise en scène photographique du vêtement. Bien évidemment d'autres processus relevant d'une dimension de réflexivité que nous sommes tentées de qualifier de *primaire* sont mobilisés par la photographie de mode. L'image – en général et en l'occurrence la photographie de mode – organise toujours sa scène énonciative de telle sorte qu'une « description au sens large et neutre du terme » (Greimas & Courtés, 1993, p. 225) s'y mette en place. Toute image est en mesure de s'auto-énoncer et de s'auto-qualifier en tant que système de représentation visuelle dépendant des techniques précises et correspondant à des statuts particuliers. Mais au-delà de cette réflexivité primaire, on peut en envisager une seconde dans le cadre des photos de mode ici analysées. Il s'agit d'une réflexivité d'ordre métadiscursif constituant « un discours de second degré dont le propos est à la fois le code et la forme de l'énoncé » (Fontanille, 1989, p. 105). Plus précisément, les photos soumises à l'analyse mobilisent un processus d'énonciation énoncée où, d'une part, « l'acte de photographier est représenté directement » (Dondero, 2013) à travers la présence du photographe sur la scène énonciative. D'autre part, l'énonciation énoncée valorise une réflexivité qui porte sur le processus de création de la photo de mode et sur ce qui fait spectacle et convention photographique : présence des outils soulignant explicitement le processus de création tels que les appareils photographiques, les décors exhibés en tant que décors ou bien les projecteurs, mais également présence monstrative du cadre photographique rappelant l'espace circonscrit de la scène énonciative². Bien évidemment cette dimension réflexive n'annule pas la dimension référentielle de la photographie de mode visant à valoriser un produit issu d'une industrie précise.

2.1. Elle 1967

La première série est composée de quatre photographies publiées dans les pages du magazine *Elle* en 1967. Toutes les quatre présentent une qualité plastique transversale s'articulant autour de l'opposition entre l'espace blanc quasi-clinique dans lequel figurent les mannequins accompagnés d'un chimpanzé, et les tracés noirs dessinés sur le sol et les quatre murs de l'espace. Le regard de l'observateur est dirigé vers ce cadrage qui s'oppose au reste du décor photographique. Les tracés noirs marquent un débrayage spatial de second degré et rappellent une épitéixis à l'instar de Louis Marin selon qui « les figures de garniture de bord [qui] 'insistent' l'indication, l'amplifient : la déixis devient *épidéixis*, la monstration, démonstration [...] » (1994, pp. 348-349). Au sein du cadre photographique initial, un deuxième cadre s'installe et marque l'espace de l'énonciation énoncée. Nous soulignons parallèlement la présence d'un médium dans le médium photographique, à travers un panneau de vidéo projecteur qui est tantôt observé par l'observateur de l'image, tantôt par l'observateur de l'image et les actants de cette dernière. La valeur réflexive de ces images s'organise autour de deux dynamiques. D'abord, celle du cadre dans le cadre qui tente à brouiller les limites entre l'espace d'inscription de la photo de mode et le cadre inhérent à cette dernière. La photo de mode est annoncée comme une scène de représentation qui impose ses limites mais qui marque aussi ses ouvertures. On constate par exemple une rupture entre l'espace circonscrit par la présence des tracés noirs ci-dessus évoqués et la présence d'une porte ouverte imposant une certaine discontinuité dans ce dédoublement énonciatif lié au cadrage. En même temps, l'intégralité de la mise en scène semble réfléchir sur le rapport entre regardant et regardé à travers la présentation et la contemplation d'un spectacle au sein du spectacle photographique. Enfin, la photographie de mode paraît s'interroger sur le spectacle de la mode à travers la présence d'un chimpanzé, une présence s'opposant aux valeurs propres à l'industrie de la mode qui consistent à exhiber le beau, le lisse et la perfection. Cette

² A l'instar par exemple du rideau rouge, ou de la scène à l'italienne qui marque le seuil entre l'espace de la représentation théâtrale et celui de son observation.

présence instaure un processus réflexif qualifié de parodie marquant une distance certaine vis-à-vis de cette industrie.

2.2. Elle 1968³

Le deuxième éditorial de mode s'organise autour d'une série, parue à nouveau dans le magazine *Elle*, en 1968. Les quatre photographies soumises à l'analyse présentent un rythme et une thématique identiques. Les instantanés représentant les mannequins rappellent des gestes de danses folkloriques ou bien des sauts aériens. Ce qui attire ici notre attention, c'est le fait que la scène photographique marque explicitement la présence d'un décor. Ce marquage impose à nouveau un débrayage spatial de second degré : le papier qui fait office de décor de fond est montré non pas en tant que fond d'image mais en tant qu'élément qui participe de façon déictique à la production photographique. Généralement, pour les séances photographiques qui se produisent en studio, il est d'usage de mobiliser des rouleaux de papier qui, à priori, ne sont pas montrés en tant que rouleaux de papier mais en tant que fond d'image. Ce que nous constatons ici, en revanche, c'est l'exposition brute de cet actant qui se présente mal coupé sur les parties latérales et sur la partie basse de la scène énonciative. Cette dernière présente également quelques câbles posés plus ou moins discrètement par terre.

La scène renvoie à son propre processus de construction ainsi qu'à son code à travers la déixis du fond de l'image. La réflexivité de cette image instaure une tension entre la grande qualité plastique et corporelle qu'accompagnent les mannequins photographiés et le décor brut de la photo. Cette tension marque une opposition entre le figement photographique, figement fort récurrent dans la photo de mode, et son processus de création. Mais aussi, la présence brute du papier semble transformer son rôle, comme s'il n'était plus censé jouer le rôle de fond d'image mais de support matériel (Fontanille, 2005, pp.183-200), comme si la scène photographique s'inscrivait sur cette surface et pas sur le papier glacé du magazine. Cette valorisation du décor comme support matériel tend vers une réduction de la représentation en tant que processus transitif et valorise donc un processus réflexif. Nous pouvons à ce sujet citer Fontanille pour qui « tout projet esthétique qui vise à réduire la part de la représentation aboutit à son stade ultime à exhiber [son] support matériel » (1989, p. 82).

2.3. Elle 1969⁴

Dans le courant de l'année 1969, Newton réalise, entre autres, deux éditoriaux pour le magazine *Elle*. Le premier met en scène une série d'images qui condense les modalités soulignées pour les éditoriaux précédents, comme si les deux propositions déjà observées venaient faire corps unique et fusionner dans cette troisième proposition.

La scène se déroule dans un espace clos, une maison ou un appartement. L'espace est quasi-vide et organisé autour d'oppositions plastiques en termes de textures et de couleurs : le bois brun et brut du sol et de la double porte s'opposent à la matière lisse de couleur blanc des trois murs de l'espace. La double porte étant ouverte, un arrière-plan se construit laissant entrevoir l'espace extérieur derrière cette ouverture et à travers laquelle, dans certaines photographies, les mannequins pénètrent sur la scène de la représentation. Nous retrouvons ici la problématique évoquée précédemment et qui consiste à confronter le support matériel de la photographie de mode à son support formel. Ici, l'espace crée des tensions entre ses limites matérielles d'inscription – les quatre bords du format photographique – et la dimension scénique, telle une représentation théâtrale, c'est-à-dire ses conventions et ses illusions scéniques. Parallèlement, le photographe déconstruit cette illusion en procédant à l'exhibition d'un certain nombre d'outils qui rappellent la construction de la convention, la mise en scène.

³ <http://www.elle.fr/Loisirs/Sorties/Dossiers/Helmut-Newton-provocateur-sulfureux>

⁴ <http://www.elle.fr/Loisirs/Sorties/Dossiers/Helmut-Newton-provocateur-sulfureux>

L'une de ces photographies présente de manière monstrative la construction du décor : le plafond n'étant pas un plafond de maison mais dévoilant celui d'un studio au sein duquel les trois murs de l'espace clos sont posés. Le plancher du sol étant également présenté dans son aspect brut, dévoilant ses défauts, ses mauvaises coupes. Mais aussi un projecteur de lumière évoquant de cette manière l'un des outils indispensables à la création photographique.

A mieux regarder cette dernière photographie et celles présentées précédemment, nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle la dernière production photographique entre en interaction avec les productions qui l'ont précédée. Les photographies publiées dans *Elle*, en 1969, revisitent, retravaillent et réécrivent les processus d'énonciation énoncée observés pour les photos de 1967 et 1968. De ce point de vue, nous pouvons considérer que Newton est un usager – pour reprendre les termes de Klinkenberg – ou un observateur – selon Fontanille – qui entre en interaction avec ses productions en en proposant des variations. Le photographe puise dans le stock énonciatif de son œuvre dont l'énonciation est dorénavant déterminée par une *praxis énonciative réflexive*. En tant que gestion de

la présence des grandeurs discursives dans le champ du discours [où] elle convoque ou invoque en discours les énoncés qui composent ce dernier [et où] elle les assume plus ou moins, elle leur accorde des degrés d'intensité, et une certaine quantité [et où] elle récupère des formes schématisées par l'usage, voire des stéréotypes et des structures figées [en les reproduisant] tels quels, ou [en les détournant et leur procurant] des nouvelles significations, (Fontanille, 1999, p. 285)

la praxis énonciative est déjà dotée d'une dimension réflexive latente. En revanche, lorsque la praxis énonciative accompagne des processus d'énonciation énoncée, il nous semble pertinent de nommer de façon explicite sa réflexivité.

Au cours de la même année et pour le même magazine, Newton publie une série de photos en noir et blanc où nombreuses sont les modalités qui contribuent à leur réflexivité⁵. Le photographe est présenté explicitement dans la scène photographique, tel un actant qui manifeste alors un embrayage. Il immortalise son mannequin dans un décor labyrinthique de miroirs permettant d'observer aussi bien le reflet de l'auteur de l'image et son dédoublement, son sujet, à savoir le mannequin et son dédoublement, ainsi que les différentes perspectives qui se créent à travers les reflets des miroirs. Ces derniers organisent également différents espaces distincts et par là différentes scènes photographiques dotées de leurs propres cadres au sein du cadre général. La photographie thématise ici l'événement en acte, événement qui valorise le rapport que l'auteur entretient avec son sujet, en l'occurrence le mannequin, mais en général aussi le rapport entre l'auteur et son acte de photographier pour la mode. De son côté, la série des miroirs accentue le temps de la pose, de la contemplation mais aussi de la reproductibilité de ces images.

2.4. Vogue Paris 1971⁶

Deux ans plus tard, Newton signe, pour l'édition française du titre *Vogue*, deux photographies en noir et blanc qui entrent en interaction avec un certain nombre de processus énonciatifs observés et analysés ci-dessus. Les deux photos immortalisent deux mannequins en plein air dans un espace urbain et fréquenté. Les deux photos sont prises à partir d'un espace clos qui peut être identifié comme un véhicule. Aussi, soulignons-nous le cadre inhérent à la scène photographique, dont les contours sont marqués par le contour du pare-brise du véhicule où un observateur-spectateur est censé être installé, spectateur regardé et

⁵ <http://www.yatzer.com/Helmut-Newton-occ-onassis-cultural-centre-athens-greece>

⁶ <http://artxcurious.wordpress.com/2013/11/01/berlin-museum-fur-fotografie-helmut-newton-paris-berlin/#jp-carousel-1041>

interpellé par les mannequins photographiés. Les sujets de la photo deviennent à leur tour observateurs et spectateurs. Le cadre, mais également la présence de l'appareil photographique sur la deuxième image, densifient l'énonciation réflexive qui renvoie à l'image photographique en tant que système et en tant qu'acte de création. Ces deux photos semblent valoriser la thématique de l'image volée, telle une photo prise par un paparazzi surprenant son sujet. Citons par ailleurs Helmut Newton selon qui « une bonne photographie de mode doit ressembler à tout sauf à une photographie de mode. A un portrait, à une photo souvenir, à un cliché de paparazzi... ». Citation et production photographique font corps unique dans une perspective d'interaction entre le regard cognitif du photographe sur la photographie de mode mais aussi son regard pratique, à travers la réalisation de ces deux photos. Aussi bien la présence du cadre dans le cadre – les rétroviseurs du véhicule qui forment une deuxième scène photographique outre la première qui vise les mannequins – que des outils de l'acte de photographier – la présence d'un appareil photo posé devant le pare-brise du véhicule – reprennent les modalités énonciatives préalablement repérées pour les précédents éditoriaux.

Le *corpus* marque alors l'évolution interne et les variations accompagnant cette évolution, à travers des processus d'interaction qui se mettent en place entre le photographe et son œuvre. L'interaction est ici observée en même temps comme le résultat et le fil conducteur d'une praxis énonciative réflexive.

3. Scène réflexive et évolution externe

Les énonciations énoncées observées se construisent à l'instar d'une praxis énonciative réflexive qui se situe au cœur de ce processus par l'évolution du regard de l'observateur. Parallèlement, il est possible de relever les interactions qui se mettent en place entre le regard de l'observateur – rappelons-le, le photographe Newton – et des facteurs externes à son travail, tels que l'espace, le temps et la société. Nous proposons dans ce qui suit quelques éléments que nous pouvons mettre en relation avec ces trois facteurs.

3.1. Espace

En 1964, *Vogue Paris* rompt le contrat exclusif qu'il entretenait avec le photographe Newton depuis quelques années. Ce dernier trouve alors un espace d'intervention particulièrement créatif, lui donnant carte blanche pour toute sorte d'inventivité photographique dans la mode : c'est le magazine *Elle*. Cet espace précis invite alors à lire ces productions photographiques comme étant des ruptures avec les codes récurrents de la photo de mode, présents dans les espaces éditoriaux *mainstream* de l'époque.

3.2. Temps

Quelques photographes, contemporains de Newton mais un peu plus âgés, qui témoignent donc d'une plus longue expérience, présentent des productions photographiques mobilisant des modalités énonciatives réflexives similaires à celles de Newton. Il s'agit des photos d'Irving Penn et de Richard Avedon.

3.3. Société

L'institutionnalisation des acteurs de l'industrie de la mode se met en place progressivement. Les photographes et les mannequins s'accordent un nom et une valeur professionnelle grâce à la création des agences spécialisées comme par exemple celle d'Ellen Ford. Ces deux actants deviennent alors des auteurs et des sujets connus. Les usagers de leurs photos sont en mesure de reconnaître la *patte* d'un Newton ou d'un Penn, ainsi que le visage d'une Twiggy ou d'une Veroushka.

Si l'approche diachronique des productions photographiques de Newton permet d'aborder ces dernières comme des juxtapositions d'une praxis énonciative réflexive – le photographe qui se cite en évoluant dans son travail photographique –, l'analyse des facteurs externes influant sur cette évolution permet de repérer une praxis énonciative globale.

Pour résumer, nous venons d'observer deux mouvements d'évolution et de variation. Un premier, interne, propre à la réflexivité du photographe Helmut Newton entrant en interaction avec lui-même. Ce mouvement nous a permis de tracer la praxis énonciative qui détermine l'évolution de ces photographies de mode. Puis un second, externe, qui entre en interaction avec des facteurs spatio-temporels et sociaux susceptibles de créer des tensions et des interactions avec l'œuvre du photographe, interactions qui déterminent à nouveau l'impact de la praxis énonciative dans la variation et l'évolution de la photographie de Newton. Suivons ici Fontanille, selon qui

la perspective de la praxis énonciative est [...] interactive. En termes topologiques, elle puise des formes dans un espace de schématisation, qu'elle modifie et nourrit à son tour. En termes temporels, elle dépasse l'opposition entre synchronie et diachronie, puisqu'elle maintient le lien entre un état synchronique donné, d'une part, et tous les états synchroniques antérieurs et ultérieurs ; s'il y a des lois de la praxis énonciative, elles seront *pan-chroniques*, plutôt qu'*a-chroniques* (le système est par définition, a-chronique ; la praxis est pan chronique). (1999, p. 286).

4. Scènes réflexives contemporaines

Cette façon de mettre en scène soit les outils de production photographique, soit l'énonciataire de l'acte photographique, s'est faite très rare tout au long des années quatre-vingt et jusqu'au début des années deux mille. Depuis quelques années, nous constatons une évolution ou bien un retour vers des processus qui pourraient être qualifiés de réflexifs et qui rappellent implicitement les techniques photographiques de la période précédemment citée. Le titre *Vogue Paris* publie régulièrement des photographies de mode qui rappellent le travail antérieurement demandé, à savoir la préparation et le processus de réalisation d'une telle production visuelle. Parallèlement, un certain nombre de facteurs externes liés au temps, à l'espace et à la société, et s'articulant autour de l'usage des nouvelles technologies de l'information et de la communication, imposent un paradigme visuel général qui semble mobiliser des modalités énonciatives standardisées et intentionnellement qualifiées de *making of*, de coulisses, de *backstage* ou de décryptage. Nous avons eu l'occasion d'observer et d'analyser ce paradigme visuel à travers la notion d'image-coulisse (Mouratidou, 2013a, 2013b). L'industrie de la mode n'échappe pas à ces pratiques visuelles, bien au contraire, elle fait partie des pionniers proposant des productions audio-visuelles qui promettent de rendre visible le non visible et public le privé. La marque italienne *Fendi* publie par exemple sur sa page *facebook* les coulisses de ses campagnes publicitaires, tandis que la marque *Chanel* utilise son site Web pour proposer le même contenu.

Au-delà de l'industrie de la mode, différentes formes communicationnelles qui touchent la presse quotidienne nationale, à la télévision, voire à la communication politique, optent pour ce paradigme visuel. L'édition électronique de *Libération* propose des *making of* de ses numéros spéciaux ; l'édition électronique du *Monde* publie le *making of* de la photographie officielle de François Hollande en tant que Président de la République, tandis que l'émission télévisuelle *Ce soir (ou jamais)* dévoile ses techniques de production pendant sa diffusion, sans oublier le restaurateur *McDonalds* nous invitant dans ses coulisses...

Pour conclure

Si les productions photographiques de Newton apparaissaient comme marginales durant les années soixante et soixante-dix, c'est parce qu'elles fonctionnaient comme une sémiotique « centrifuge » dite de « diversification », Klinkenberg (1996, p. 78). Elles échappent aux productions photographiques standardisées, au code et aux normes de la photo de mode de l'époque. Dans cet ordre d'idées, et en même temps dans une perspective évolutive, nous pourrions considérer que les photographies de Newton se dotent également d'un statut et d'un usage artistiques au-delà de leurs statuts éditorial et publicitaire initialement repérés.

Dans la création en acte l'aspectualisation spatiale est ancrée sur des obstacles qui vont emphatiser l'autotélie créatrice, sa capacité rédemptrice : la règle, la grammaire, les déchets de la normativité deviennent le fond qui va exalter la possibilité de singularisation du sujet. (Basso Fossali, 2006)

En tant que sémiotique centrifuge, la photographie de Newton peut en effet relever d'une singularisation du sujet par la transgression du code et de la norme. Parallèlement, et dans une perspective évolutive mais surtout comparatiste entre les photos de Newton et les photos de mode contemporaines, nous pouvons souligner que ces dernières répondent à une force sémiotique « centripète », une sorte d'unification et de standardisation, ce qui s'oppose à la création en acte précédemment citée. Selon Klinkenberg,

les mouvements d'unification affectent tous les objets de notre culture et sont dus à divers facteurs, parmi lesquels la multiplication des médias, la facilité de déplacements, les progrès de l'instruction : tous ces facteurs permettent à une masse croissante d'accéder à un stock unifié de codes. (1996, p. 78)

Ceci pourrait bel et bien expliquer l'évolution de la scène photographique réflexive de la fin des années soixante et sa ré-introduction, voire sa présence copiée dans ce nouveau paradigme du visible qui s'organise autour du principe de l'image-coulisse.

Références bibliographiques

- BASSO FOSSALI, Pierluigi & DONDERO, Maria Giulia, (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.
- BASSO FOSSALI, Pierluigi, (2006), « Création et restructuration identitaire. Pour une sémiotique de la créativité ». *Actes Sémiotiques [en ligne]*. *Arts du faire : production et expertise* : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3223>.
- DONDERO, Maria Giulia, (2014), « Les aventures du corps et de l'identité dans la photographie de mode », *Actes Sémiotiques [en ligne]*. 2014, n° 117. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/4979>>
- FLOCH, Jean-Marie, (1990), *Sémiotique marketing et communication. Sous les signes les stratégies*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques, (1989), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours- peinture- cinéma)*, Paris, Hachette.
- (1999), *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
- (2005), « Du support matériel au support formel », in ARABYAN M. & KLOCK-FONTANILLE I. (éds.), *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, pp. 183-200.
- GREIMAS Algirdas Julien & COURTÉS Joseph, (1993), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, (1996), *Six leçons de sémiotique et de Rhétorique*, Bruxelles, Gref.

MOURATIDOU, Eleni, (2013a) « L'image coulisse : normes, codes & transgressions », Congrès international : *Communiquer dans un monde de normes. L'information et la communication dans les enjeux contemporains de la 'mondialisation'*. <http://hal.univ-lille3.fr/hal-00839262>

— (2013b), « L'image-coulisse : entre symbolique du dévoilement et simulacre de réalité », *Communication du symbolique et symbolique de la communication dans les sociétés modernes et postmodernes* », Editura Institutul European & ESSACHESS, pp. 309-317.