L'image coulisse : normes, codes et transgressions

Eleni Mouratidou

▶ **To cite this version:**

Eleni Mouratidou. L'image coulisse : normes, codes et transgressions. Communiquer dans un monde de normes. L'information et la communication dans les enjeux contemporains de la " mondialisation ", Mar 2012, France. pp.223. hal-00839262v2

HAL Id: hal-00839262
https://hal.univ-lille.fr/hal-00839262v2

Submitted on 22 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Eleni MOURATIDOU,
1 : LabSIC, Paris XIII

l'image coulisse : normes, codes et transgressions

Introduction

L'objet de la présente étude est les nouveaux régimes du visible tels qu'ils se manifestent à travers certaines productions visuelles comme la photographie de mode. Cette dernière est dotée du qualificatif d'image coulisse, lorsqu'elle se manifeste comme une forme visuelle dont les signes consistent à montrer intégralement ou partiellement les artifices liés à la création de la photographie. Par artifices, nous entendons l'ensemble d'éléments qui font partie, à priori, de la face cachée du rendu d'une photographie de mode, tels que les photographes, les régisseurs, les stylistes, les maquilleurs autant de corps de métiers participant à la production de cet objet photographique.

L'étude s'organise autour de l'observation d'un corpus constitué des éditoriaux de mode parus dans différents numéros du titre français Vogue Paris : pour le numéro d'octobre 2010, l'éditorial intitulé The Party, signé par Inez Van Lamsweerde et Vinoodh Matadin ; pour le numéro de juin / juillet 2007, deux éditoriaux, signés respectivement par Peter Lindbergh et Mario Testino, intitulés Air Libre et Fantasy Show. Ce corpus, organisé autour des images correspondant à la définition minimale proposée pour l'image coulisse, sera comparé à un corpus constitué des éditoriaux de mode à régimes visuels traditionnels, parus également dans Vogue Paris et signés par les mêmes photographes : pour le numéro de septembre 2011, l'éditorial intitulé Secrètement Charlotte, signé par Mario Testino, pour celui de septembre 2010, l'éditorial intitulé Kate dans la peau signé par Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin et pour le numéro de décembre 2006 / janvier 2007, l'éditorial intitulé Dans la peau de John Galliano signé par Peter Lindbergh.

Le corpus sera analysé en trois temps. Le premier est celui d'une analyse sémiotique qui mettra à jour les normes et les codes de l'image coulisse afin de les opposer aux signes distinctifs de la photographie de mode traditionnelle. À travers la mise à plat des signes issus des coulisses d'une production photographique, nous montrerons comment une telle énonciation visuelle instaure des nouvelles normes du visible tout en valorisant celles déjà existantes. Nous allons par la suite procéder au deuxième niveau d'analyse, sociosémiotique, où nous allons élargir notre paradigme visuel dans l'objectif de mettre en relation l'image coulisse avec d'autres énonciations visuelles où le principe de l'exposition des coulisses est également mobilisé. D'où l'approche sociosémiotique permettant de faire l'impasse sur une seule approche immanente de l'image coulisse et d'introduire cette dernière dans un champ d'analyse déterminant et déterminé d'une culture visuelle généralisée. Le troisième niveau d'analyse sera communicationnel. Nous interrogerons l'efficacité visuelle de l'image coulisse. Dans une perspective bien plus large que celle de la photographie de mode, nous interrogerons la valeur pragmatique et communicationnelle des nouveaux régimes de communication visuelle.

Du code à la norme et aller-retour

S'intéresser à la notion de norme, c'est s'intéresser, obligatoirement et en parallèle, à celle de code. Le point de vue ici développé concernant l'approche théorique du couple code-norme émane de la littérature de la sémiotique, elle-même ancrée dans la tradition de la linguistique structurale.

À partir de l'enseignement de Ferdinand de Saussure (1916), le linguiste danois Louis Hjelmslev proposera une approche générale de la langue selon sa forme pure, sa forme matérielle et l'ensemble des habitudes qui en découlent. Hjelmslev mettra en place une typologie correspondant, respectivement, au schéma (pour ce qui est de la forme matérielle), à la norme (pour ce qui est de la forme pure) et à l'usage (pour ce qui est de l'ensemble des habitudes) (1971 : 81). Ce qui nous intéresse ici, la norme, est initialement abordée comme une valeur d'opposition entre des éléments formels au sein d'un système de signes précis, en l'occurrence linguistique. Lue par Roland Barthes, la norme hjelmslevienne est définie comme « la langue comme forme matérielle, déjà définie par une certaine réalisation sociale, mais encore indépendante du détail de cette manifestation : ce sera le r du français oral, qu'elle qu'en soit la prononciation (mais non celui du français écrit) » (1965 : 642). Pour Barthes, « la norme détermine l'usage et la parole » (1965 : 642), à savoir respectivement « l'ensemble d'habitudes linguistiques d'une société donnée » (1965 : 642) et l'« acte individuel de sélection et d'actualisation » (1965 : 640) d'un système linguistique précis, autrement dit d'une langue. Pour le dire autrement, la norme existe en tant que suite de conventions précises en attente de leur actualisation et réalisation sociale d'une part, individuelle d'autre part. Suivant une approche structurale des langages, des systèmes de communication verbale et non verbale, cette règle déterminant le rapport entre norme – société – individu pourrait s'appliquer à toute forme de communication et ainsi à notre objet d'étude à savoir la photographie de mode. La notion de règle ci-dessus utilisée nous conduit vers celle du code et ouvre vers une éventuelle relation entre ce dernier et la norme. Défini comme « un ensemble de règles permettant de produire ou de déchiffrer des signes ou des ensembles de signes » (Klinkenberg 1996 : 36), le code constitue l'essence de la grammaire d'un système de communication. Autant la norme que le code sont des stabilisateurs des systèmes de signes au sens où ils permettent d'envisager leur fonctionnement au travers d'une convention communément acceptée ce qui facilite en amont leur reconnaissance. C'est aussi bien le code que la norme d'un paradigme visuel précis qui permettront par exemple de reconnaître une telle image comme appartenant au genre 'photographie de mode', sans omettre de considérer les pratiques et les statuts, en l'occurrence éditoriaux qui stabilisent le genre en réception (Basso & Dondero 2011). La différence entre le code et la norme se résumerait autour d'une opposition des niveaux d'analyse. Le code serait uniquement de nature sémiotique alors que la norme de nature sociosémiotique. Selon Klinkenberg, la notion de norme permet de dépasser la stricte dichotomie entre code et énoncé. « La norme constitue un filtre, qui vient limiter les potentialités du

code : une production … peut être non conforme à la norme tout en étant conforme aux règles du niveau supérieur » (1996 : 353). Cette thèse se résumerait de la façon suivante : une production sémiotique, serait déterminée par un code, une suite de règles imposant sa grammaire formelle, mais elle pourrait également s'organiser autour des écarts, autrement dit des « violations des certains usages sociaux des codes » (Klinkenberg 1996 : 352). L'usage social d'un code serait l'équivalent de la norme. Si par exemple le code de la photographie de mode s'organise autour d'un certain nombre de règles, la norme va imposer des limites au développement de ces règles. Par exemple elle va stabiliser le fait que les photographies sont retouchées. Elle va stabiliser les physiques des mannequins utilisés pour ces types de productions photographiques, etc. Ainsi, cette violation pourrait revisiter la norme, la transgresser tout en la valorisant en même temps. Nous défendons ici un point de vue résolument structural selon lequel au sein d'un système, l'opposition peut produire du sens. Si par exemple, dans une photographie de mode précise, nous remplaçons un mannequin maigre par un mannequin corpulent, ce dernier donc placé dans le même environnement où apparaissait initialement le mannequin maigre, nous allons obtenir une nouvelle image produisant du sens différent. Mais ce que nous allons également obtenir, et c'est ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est une valorisation de la norme initiale de la photographie de mode. Ce, du fait que l'usage transgressif de la figure du mannequin corpulent va rappeler, voire accentuer, par opposition, la norme de la maigreur. Comme par ailleurs le souligne Klinkenberg, ces violations que sont les écarts des usages sociaux d'un code « constituent en fait des actualisations des structures existant dans ce code » (1996 : 352). Nous retenons donc le principe que la norme représente l'usage social d'un code précis et que, lorsqu'elle est revisitée et transgressée, elle réactualise le code initial.

Conditions d'énonciation et image coulisse

L'analyse sémiotique menée permettra de repérer les éléments figuratifs susceptibles de fonctionner comme des actualisateurs de la norme de la photographie de mode. Nous l'entamerons à travers le corpus constitué des images coulisse que nous opposerons par la suite à celui des images traditionnelles. Pour des raisons d'économie, nous ne procéderons pas à la description exhaustive des images. Nous nous contenterons de repérer les éléments formels susceptibles de faire écho à notre définition de l'image coulisse.

- The Party : six double pages sont exposées dans cet éditorial. Dans leur ensemble elles présentent des caractéristiques correspondant à la définition que nous avons proposée à propos de l'image coulisse. Nous en analysons une, selon des critères figuratifs précis : nous avons choisi de travailler à partir d'une image représentative, présentant les signes les plus saillants constituant l'image coulisse. Nous y repérons trois mannequins féminins vêtus d'habits présentant un trait plastique commun qu'est celui de la couleur jaune dorée. De façon éparpillée et non hiérarchique : un portant où sont accrochés par des cintres différents vêtements. Un mannequin est placé sur la partie gauche de la photographie, assis sur une chaise, sa main droite tendue vers une personne qui semble assurer le rôle de manucure. Derrière le mannequin : un miroir où sont reflétées les images de trois hommes installés à côté des gros projecteurs allumés et des machines à vent, une deuxième machine à vent, un miroir rectangulaire posé sur un trépied où sont reflétées les images d'un homme et d'une femme posés respectivement derrière deux caméras, ainsi que d'autres personnes. Un deuxième mannequin est debout, en face d'une maquilleuse en train de retoucher son visage ; derrière le mannequin, un coiffeur en train de le coiffer. Un grand projecteur et un camion jaune sont placés derrière ce groupe de personnes. Un troisième mannequin est placé debout, les mains sur ses hanches, d'une posture que l'on pourrait qualifier de posante, devant un container ouvert, où l'on voit des objets tels que des boites en bois, des échelles et des projecteurs. Un homme à côté du mannequin semble donner des indications tandis qu'un autre est posé par terre à côté d'une machine à vent. Divers objets posés également par terre de façon éparpillée : des boîtes à outils, des escabeaux, des chaussures, des tissus, des sacs plastiques titrés Vogue. En gros plan, au milieu de la photo, un écran de caméra vu de dos.
- Air Libre : cet éditorial compte six pages simples et six pages doubles couleur et sépia. Selon les mêmes critères de sélection que ci-dessus exposés, nous avons choisi d'analyser une image à double page. La partie droite de l'image présente une femme, debout, son corps incliné vers la partie droite de l'image, son visage regardant droit vers l'objectif. À ses côtés un trépied métallique sur lequel est placé un tissu de couleur foncé. Le tissu semble être posé sur la partie haute de l'image faisant office de toit. Le même type de tissu est également repéré sur la partie basse de l'image posé de façon aléatoire sur du sable. Sur le trépied, en gros plan flou, l'on reconnaît également un sac noir que l'on pourrait qualifier de sac de photographe. La partie gauche de l'image présente également une femme debout, regardant droit vers l'objectif. Elle est posée à côté d'un trépied métallique, le même tissu est repéré, accroché sur le trépied, faisant office de toit, voire de scène photographique lorsqu'il est mis en relation avec la partie droite de l'image.
- Fantasy Show : le dernier éditorial soumis à l'analyse pour cette partie du corpus présente quatre doubles pages et sept simples en couleur. Nous en analyserons une. Elle présente en gros plan une femme debout, sur la partie gauche de la scène photographique. Son corps est incliné vers la gauche son visage aussi. Une main portant un coton rond est posée sur le visage du mannequin. À ses côtés, deux hommes, vêtus de façon ordinaire, en jean et T-Shirt ; ils semblent ajuster les habits d'une personne présente de façon très partielle dans l'image photographique.

A travers l'ensemble des énonciations visuelles ci-dessous décrites nous repérons un certain nombre d'éléments figuratifs que nous pourrions qualifier d'outils des coulisses. Les miroirs, les projecteurs, les boîtes à outils, les machines, les échelles, les escabeaux, les vêtements et souliers éparpillés, les sacs de courses, les caméras, les stylistes, les maquilleurs, les manucures, les régisseurs, les photographes, les techniciens font partie des éléments qui, a priori, se placent du côté du non visible. Justifions tout de même nos propos.

Pour The Party, la scène photographique représente la scène de production d'une photographie de mode. Elle dévoile de façon

d'une part assez exhaustive et d'autre part déictique les actants participant à cette énonciation photographique. Nous sommes face à un casting allant du plus technique au plus artistique, du responsable de matériaux du plateau jusqu'aux photographes, mêmes. Le premier constat que l'on ferait, sémiotique, est celui de la valeur réflexive, autoréférentielle de l'image photographique qui renvoie à elle-même. Nous pouvons considérer, dans un premier temps qu'un processus d'énonciation en train de se mettre en place s'instaure et s'oppose à un autre où l'image se présenterait en tant qu'énoncé figé. L'image de Fantasy Show pourrait être abordée selon le même point de vue, avec la seule différence qu'elle est bien plus laconique quant au dévoilement de ses conditions de création. Elle fonctionnerait plutôt comme un commentaire indiquant que ceci est bien une photographie de mode. Enfin, concernant la photographie de Peter Lindbergh, outre le fait de présenter une partie du décor photographique, généralement utilisé pour des photographies prises en studio et renvoyant à la sensation d'un décor exhibé, elle fonctionne également comme un marquage auctorial traçant métonymiquement la présence du photographe. Quelle que soit la scénographie des trois éditoriaux présentés, force est de constater qu'une convergence figurative et narrative en résulte : celle de l'exhibition des outils, des techniques de production, des actants humains et non humains et finalement celle qui fonctionne comme un point de vue réflexif aussi bien sur l'image elle-même que sur l'industrie de la mode, dont ce genre de production photographique fait partie.

De la transgression à l'actualisation de la norme dans l'image coulisse

A l'ensemble d'éléments figuratifs issus de l'image coulisse, nous opposerons ceux présents dans le corpus contrastif présentant des images nommées traditionnelles. Pour éviter une description exhaustive de ce corpus, nous soulignerons uniquement le fait que pour aucun éditorial l'on ne repère d'éléments figuratifs dénotant explicitement les conditions de création des images photographiques. Les photographes, les régisseurs, les maquilleurs et stylistes ainsi que des outils tels que les caméras, les projecteurs et autres machineries sont intégralement absents de ces productions photographiques. Autrement dit, ce corpus contrastif ne dévoile ni les techniques de création et de production, ni les conditions d'énonciation de la photographie de mode, conditions qui sont mises en scène à travers toute une narration qui dévoilerait le processus et le comment, ce qui est le cas, au moins d'un point de vue figuratif, dans le corpus présentant l'image coulisse.

Afin de démontrer la façon selon laquelle l'image coulisse fonctionne comme une transgression de la norme de la photographie de mode et par conséquent comme une réactualisation de cette dernière, nous devons partir d'un constat que l'on ne peut pas démontrer dans le cadre de cet article de façon systémique. Nous partons d'un principe sociétal selon lequel la norme standard de la photographie de mode n'est pas celle de la coulisse mais celle des photos dites traditionnelles. La norme de ce type de production photographique est celle du non dévoilement figuratif et plus ou moins explicite des conditions d'énonciation de la photographie de mode. Notre constat est empirique d'une part, quantitatif d'autre part et nous permet par conséquent d'émettre l'hypothèse que l'image coulisse se manifeste comme un écart, une transgression, une perturbation de la norme photographique. Cependant, comme nous l'avons démontré ci-dessus, c'est à travers cette transgression que l'image coulisse semblerait valoriser, finalement, la norme de sa grammaire formelle. C'est en montrant par exemple un mannequin en train de prendre la pose qu'elle nous rappelle que la norme veut que la photographie de mode valorise des énoncés figés. C'est en montrant ses conditions de production que l'image coulisse valorise le fait que la photographie de mode dépend de toute une organisation en amont responsable du rendu final. L'image coulisse fonctionnerait donc d'une part comme une transgression, comme une sorte d'écart du visible. D'autre part, elle porterait en elle-même l'ensemble de normes repérées dans la photographie de mode traditionnelle, revisitées et reformulées. Elle instaurerait ainsi un nouveau régime du visible, qui d'un point de vue manifeste s'opposerait au régime visuel de la photographie traditionnelle alors que d'un point de vue profond et davantage narratif elle obéirait aux mêmes normes, aux mêmes usages sociaux du code de ce genre photographique précis. Lorsque par exemple on contemple l'éditorial Secrètement Charlotte, on peut souligner des éléments figuratifs et notamment plastiques tels que le maquillage ou la manucure sophistiqués et soignés de la protagoniste. Ces éléments précis dévoilent implicitement, outre un raffinement et un univers de mode précis, une technicité précise, des outils et la présence des actants étant responsables de ces rendus plastiques. Ce qui est comparable à l'image coulisse de The Party lorsque l'on voit les maquilleurs et les manucures en action.

Une production visuelle autoréférentielle

Un premier résultat de l'approche sémiotique de l'image coulisse, au-delà donc de son rapport à la norme de son genre photographique serait le fait qu'elle renvoie à elle-même. Elle serait donc autoréférentielle, une sorte de méta-sémiotique dans le cadre de laquelle, la photographie de mode parle de photographie de mode. Ce qui nous oblige de faire un constat transversal quant au régime visuel de l'image coulisse. Si elle est autoréférentielle et réflexive, elle est aussi opaque. Nous suivons ici par exemple François Récanati (1979), selon qui le signe peut être rapporté à la chose qu'il représente, ou bien il peut renvoyer à lui-même dans une démarche d'autoreprésentation, en tant que chose représentante. Dans ce cas le signe ou l'énoncé serait réflexif et opaque. D'où l'idée selon laquelle l'image coulisse, avant de se référer à un univers plus ou moins précis et externe à elle-même, elle se réfère à son propre univers, à son propre régime d'énonciation et de production. Ce qui oppose donc l'image coulisse au principe photographique de Roland Barthes selon lequel « ce que la Photographie produit à l'infini n'a eu lieu qu'une seule fois … en elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose » (1980 : 792). Même si nous admettons, au moins partiellement, l'idée selon laquelle la photographie possède cette capacité de reproduire un événement unique d'un point de vue existentiel, nous interrogeons le fait que son événement ne serait capable de bifurquer vers quelque chose d'autre, surtout lorsque l'événement photographique est autoréférentiel. Et soulignons également que l'autoréférence à laquelle nous faisons

ici allusion n'est pas liée au régime énonciatif de la photographie en général, régime qui serait, même selon Barthes réflexif. L'autoréférentialité de l'image coulisse est liée à ses énoncés, leur mise en scène, voire leur mise en spectacle. Elle concerne un régime visuel précis celui de la photographie de mode. Son opacité n'est pas liée au statut énonciatif de la photographie en général, mais au statut énonciatif de cette photographie de mode. C'est le système de la mode qui renvoie à ses propres valeurs mises en scène à travers la photographie, elle-même n'étant, en l'occurrence, qu'un outil d'autopromotion, parmi bien d'autres, notamment audiovisuels. Soulignons par exemple que l'éditorial intitulé The Party a bénéficié de la circulation en ligne d'une vidéo également réflexive dont la mise en scène dévoile les conditions de création de l'éditorial photographique. Ou bien, que Vogue Paris offre souvent à ses lectrices de bonus DVD intitulés, Vogue en coulisses, où sont soigneusement filmées et dévoilées les conditions d'énonciation des éditoriaux de mode et beauté présents dans les pages du magazine. Nous y reviendrons.

Un paradigme visuel général

Si l'image coulisse participe de la transgression de la norme de la photographie de mode, elle ne constitue pas un paradigme visuel unique et autonome. Nous émettons ici l'hypothèse que le terme de coulisse pourrait être accordé à d'autres productions visuelles et audiovisuelles dont les outils, les techniques de production et les conditions d'énonciation sont plus ou moins dévoilées d'un point de vue figuratif. Par conséquent, un regard sociosémiotique, mettant en relation l'image coulisse avec d'autres productions visuelles, permet de constituer un paradigme visuel dont notre objet d'étude n'est qu'une composante parmi bien d'autres.

Expliquons nous en amont sur l'approche sociosémiotique. L'analyse sémiotique menée ci-dessus a permis de construire d'une part la syntaxe – rudimentaire – figurative de l'image coulisse et d'autre part l'instauration d'une nouvelle norme visuelle qui est celle qui oppose le non visible au visible. Dans l'image coulisse est visible tout ce qui est non visible dans la photographie de mode traditionnelle. L'analyse sociosémiotique permet de repérer les mêmes syntaxes figuratives valorisées à travers des dispositifs audiovisuels et visuels issus des espaces communicationnels médiatiques comme la télévision et le Web où des objets que l'on peut nommer coulisses sont présents. À titre d'exemple : des making of circulant en abondance sur la toile mondiale et dévoilant les conditions d'énonciation et de production aussi bien de campagnes publicitaires que des vidéos institutionnelles ou des photos de partis politiques. Ce que cet objet propose, à l'instar du making of cinématographique, est la mise en scène de la mise en scène. Les cas sont nombreux : des émissions de télé réalité mettant en scène leurs coulisses telles que Loft Story mais également des émissions culturelles comme le magazine Ce soir (ou jamais) ! qui, durant les premières saisons de son antenne dévoilait, pendant son direct, certaines parties de ses coulisses comme la case maquillage ou les déplacements et autres activités des cameramen et régisseurs plateau. Des publicités télévisuelles ou conçues pour le Web fonctionnant comme des métasémiotiques durant lesquelles la publicité parle de publicité en dévoilant ses processus de création. Des annonces publicitaires presse où sont également mises en scène certaines qualités figuratives faisant, a priori, partie du non visible. Les rubriques spéciales comme les making of de Libération où sont par exemple exposées les conditions d'énonciation de certains numéros spéciaux conçus par des personnalités ne faisant pas partie de la famille de journalistes, comme Karl Lagerfeld ou Jean-Paul Gautier. Autant d'exemples dont la description ne saurait être ici exhaustive qui témoignent d'un régime visuel défini comme une sorte de retour du système de communication vers son propre système.

Le regard sociosémiotique porté sur ce paradigme visuel permet de pointer la valorisation du cadre, au sens goffmanien du terme (1974), comme élément constitutif des images coulisse et de leur circulation. Le cadre de ces productions visuelles est envisagé au-delà d'un dispositif virtuel qui déterminerait les conditions de déroulement d'un échange. Le cadre des images coulisse surjoue son rôle étant donné qu'il quitte le champ du virtuel pour s'actualiser, autrement dit pour construire le cadre de son propre cadre. C'est ainsi que les images coulisse vont au-delà de leurs cadres respectifs en les exhibant à travers leur propre mise en spectacle. Et ce dénominateur commun mis en relation avec la transversalité des éléments figuratifs qui participent à la création des images coulisses transforme ces dernières en objets répétitifs et triviaux (Jeanneret 2008). La notion de trivialité étant, selon nous, déterminée d'un point de vue sociosémiotique, permet d'aborder la circulation de ces images dans un espace social et communicationnel précis et éventuellement d'en instaurer un genre qui ne serait ni lié à la photographie de mode, ni à la télé-réalité entre autres, mais aux stratégies figuratives et énonciatives communes à ces productions du visible. Une question demeure tout de même en suspens : que représente l'image coulisse ou bien que présente-t-elle ? Nous arrivons alors au troisième niveau d'analyse de notre étude, niveau que nous qualifions de communicationnel.

Quand la transparence est dite et montrée

Nous pourrions paraphraser l'image coulisse en suivant René Magritte par exemple, et proposer l'énoncé déictique suivant : ceci est une photographie de mode ou bien ceci est une émission télévisuelle et ainsi de suite. Mais que met en scène implicitement la photographie de mode de l'image coulisse ? Dépend-elle d'un régime de communication dit de représentation ou bien de ressemblance ? Admettons en amont que l'intentionnalité de l'image coulisse s'organise autour du faire voir ainsi qu'autour de la représentation des processus de travail, du comment l'objet est fait. Si donc il y a représentation, nous devons imaginer que bien avant cette dernière, il y a présentation. Que l'image coulisse retrace la façon dont un objet se présente devant les yeux d'un spectateur. Si l'image coulisse est représentation, elle ne peut pas être réflexive car elle doit se référer à un processus qui ne dépend pas du système qu'elle met en scène. Or, ce que l'on souligne à travers les images coulisse est une valorisation d'un régime visuel qui ressemblerait au processus, au comment la photographie de mode par exemple est faite. Il serait donc

question de l'opposition entre ressemblance et représentation, opposition que nous trouvons chez Nelson Goodman pour qui « un objet ressemble à lui-même au plus haut degré, mais se représente rarement lui-même ; la ressemblance, à la différence de la représentation, est réflexive » (1990 : 34). Nous retrouvons ici notre constat initial, sémiotique, valorisant le statut autoréférentiel de l'image coulisse. À travers Goodman, nous étayons cet argument du fait que, figurativement, l'image coulisse fait voir le processus de sa propre fabrication à travers une mise en scène soignée qui fonctionne sur le mode de la ressemblance et non de la représentation.

Les images coulisse font partie de ce régime, non pas uniquement visuel mais généralement communicationnel où l'on oppose l'espace privé à l'espace public, opposition intimement liée aux dispositifs médiatiques tels que le Web ou la télévision d'une part et d'autre part, opposition liée aux mutations de certaines industries de la communication telle que la presse ou la publicité. Il semblerait que le régime communicationnel des images coulisse se positionne sur un axe d'intérêt général, imposant d'une certaine façon la fascination pour tout discours émanant de la vie privée et notamment de « la spectacularisation de la vie privée, comme l'indique par exemple la popularité des émissions de télé-réalité et la prolifération de sites Internet qui diffusent des images des caméras braquées sur la vie quotidienne domestique » (Trembley 2007 : 219). Cette fascination pour le spectaculaire trouve écho dans les écrits de Guy Débord pour qui « le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (1967 : 4). La publicisation en tant que qualité inhérente de l'image coulisse permettrait d'en déduire deux constats : d'abord le fait que les coulisses comme discours spectaculaire instaure l'idée d'un intérêt général pour le dévoilement du non visible car exposées publiquement. Les coulisses franchissent le seuil qui sépare la scène de la salle ; elles s'exposent sur la scène devant le public. Il est par ailleurs intéressant, d'un point de vue sémantique, d'opposer le terme de coulisse à celui de spectacle : le premier est dépourvu de toute qualité liée à la vue tandis que le second, constitutif du latin spectaculum, est directement lié à la vue et l'aspect. Ensuite, le régime communicationnel des images coulisse dépend d'une part et participe d'autre part des mutations des industries de la culture et notamment de la communication. Couvert du prétexte de l'intérêt général, le régime communicationnel des images coulisses jouerait davantage sur l'opposition entre « ce qui peut être diffusé et ce qui est d'intérêt général » (Trembley 2007 : 220). Misant majoritairement sur le diffusable, par voie spectaculaire, les images coulisses créent un nouvel espace communicationnel qui, présent autrefois notamment dans la télé-réalité, se propage de plus en plus dans la presse, la publicité et même la communication institutionnelle.

La dernière interrogation à explorer, à titre conclusif, est celle du contenu des images coulisses. Qu'est-ce que l'image coulisse permet de regarder ? Permet-elle d'aller behind the scenes, backstage ? Permet-elle de décrypter ? Permet-elle de saisir les intentions de tel ou autre auteur à l'instar d'un making of cinématographique ? Comment parvient-elle à concilier une supposée intention de dévoilement et de transparence avec son système réflexif et donc opaque ?

Une telle conciliation est ontologiquement impossible. Face à un régime visuel qui semble tout dire, ou mieux, tout montrer mais qui, in fine, ne fait qu'opacifier son système d'autoréférence, le point de vue de Jean-Jacques Boutaud est pour nous un argument d'étayage : « plus on s'approche, plus on démasque, plus se construit l'épaisseur narrative du sujet, la fiction du regard plutôt que la transparence de la scène » (2005 : 5-6). Cette épaisseur narrative étant liée à la re-mise en scène des coulisses permet de re-voir l'image faussement déconstruite et notamment d'instaurer une fascination pour la médiatisation, fascination qui serait, finalement, placée au cœur d'un certain intérêt général que représenterait l'image coulisse.

Bibliographie

Basso Fossali P. & Dondero M.-G. (2011), Sémiotique de la photographie, Limoges, Pulim, 407 p.
Barthes R. (1980), « La chambre claire », Œuvres complètes V, 1977-1980, Paris, Seuil, pp. 791-892.
Barthes R. (1965), « Eléments de sémiologie », Œuvres complètes II, 1962-1967, Paris, Seuil, pp. 629-704.
Boutaud J-J. (2005), « La transparence, nouveau régime visible », *Transparence & communication*, MEI, n° 22, Paris, L'Harmattan, pp. 1-7.
Debord G. (1967), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 168 p.
Goffman E., (1974), *Frame analysis : an essay on the organization of experience*, Boston, Harper & Row, 586 p.
Goodman N. (2011), *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris Fayard Pluriel, 312 p.
Hjelmslev L. (1971), *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 279 p.
Jeanneret Y. (2008), *Penser la trivialité,* Paris, Hermes-Lavoisier, 267 p.
Klinkenberg J-M. (1996), *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, 486 p.
Récanati F. (1979), *La transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil, p. 215.
Trembley G. (2007), « Espace public et mutations des industries de la culture et de la communication », *Les industries de la culture et de la communication*, Paris, L'Harmattan, pp. 207-225