



HAL
open science

Un féminisme visuel? Photographie et mouvements féministes

Véra Léon, Angèle Ferrere

► To cite this version:

Véra Léon, Angèle Ferrere. Un féminisme visuel? Photographie et mouvements féministes: Introduction: Le cas de la revue Des femmes en mouvements (1978-1982). *Transbordeur. Photographie histoire société*, 2023, 7, pp.174-187. hal-04108073

HAL Id: hal-04108073

<https://hal.science/hal-04108073>

Submitted on 26 May 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Introduction

Si, comme l'atteste l'historienne Florence Rochefort, « la visibilité des femmes et de leurs combats est un enjeu majeur du féminisme »¹, les modalités iconographiques et discursives de ces apparitions restent largement à explorer. Certes, l'historiographie a déjà documenté la façon dont ces luttes prennent une place croissante dans les œuvres d'artistes femmes² en France dans les années 1970, et dont la vidéo, par la légèreté et la facilité de prise en main des nouvelles technologies de son et d'images sur lesquelles elle repose, se voit appropriée largement, notamment dans la nébuleuse militante entourant Carole Roussopoulos qui développe de nouveaux modes d'action comme les bandes filmées³. Pourtant, les tentatives équivalentes impliquant la photographie sont moins connues, alors même que l'historiographie a souligné l'importance de ce médium dans la légitimation et la mise en images de mouvements sociaux de premier plan⁴. Pourtant, dans cette période de massification des usages de la photographie, l'appropriation par les femmes de ce médium constitue un véritable enjeu pour les mouvements féministes – notamment pour ses militantes qui ne sont ni artistes ni professionnelles de l'image.

En Angleterre, c'est dès les années 1960 que des collectifs désignent la photographie comme le moyen privilégié d'affirmation d'une identité (qu'elle soit constituée par des personnes racisées, de classes populaires ou par des femmes), tirant en cela les conséquences des théories contemporaines développées par les *cultural studies*. La photographie serait même un facteur clé d'autonomie des individus, puisqu'elle ouvre la voie à la production d'une image du monde tel qu'il est vu à travers leurs yeux – comme en antidote à la culture visuelle dominante. De plus, elle brouillerait efficacement les frontières entre les pratiques amateurs et professionnelles, et favoriserait en cela la critique des images et du système médiatique.

Si la place des féministes françaises dans une théorisation et une pratique de la photographie reste peu étudiée, l'analyse de la presse féministe, en plein essor dans les années 1970, révèle

¹ Annie Dizier-Metz et Florence Rochefort (dir.), *Photo, femmes, féminisme : 1860-2010, collection de la Bibliothèque Marguerite Durand [cat. expo., Paris, Galerie des bibliothèques, 19 novembre 2010-13 mars 2011]*, Paris, Paris bibliothèques, 2010, 206 p.

² Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres : artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

³ Voir Hélène Fleckinger, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (1968-1981)*, Thèse en études cinématographiques et audiovisuelles, Sorbonne Nouvelle, 2011 et Zapperi Giovanna et Petrešin-Bachelez Nataša (dir.), *Defiant Muses. Delphine Seyrig and Feminist Video Collectives in France in the 1970s and 1980s [cat. expo.]*, Madrid, Museo Reina Sofia, 2019.

⁴ Damarice Amao, Florian Ebner et Christian Joschke (dir.), *La photographie, arme de classe. La photographie sociale et documentaire en France, 1926-1936 [cat. expo.]*, Paris, Centre Pompidou / Textuel, 2018.

que nombre d'entre elles se reconnaissent désormais comme partie prenante de ces luttes de représentation. Elles souhaitent créer de nouveaux corpus, de nouvelles iconographies, et ainsi transformer les discours, les images et donc les imaginaires sur les femmes et leurs luttes. Aussi, cet article entend interroger les formes et représentations de ces luttes à partir des photographies publiées dans la revue féministe mensuelle *Des femmes en mouvements (FM)*, parue en 1978 suite au *Quotidien des femmes* (1974-1976), avant de devenir *Des femmes en mouvements – l'hebdo* entre novembre 1979 et juillet 1982. Nous souhaitons en effet nous centrer non sur les engagements de photographes pour le féminisme – perspective le plus souvent adoptée –, mais bien sur l'utilisation par les mouvements féministes de la photographie au sein de publications militantes de large audience, dans la lignée de travaux récents sur les représentations médiatiques du militantisme⁵. Nous posons à travers cette approche la possibilité de définir et construire un *féminisme visuel*, ici entendu comme une pratique féministe de production d'images, perçues comme militantes au même titre que les idées ou actions militantes. Aussi, qu'en est-il entre les discours réflexifs sur l'image et la réalité des pratiques photographiques ? Comment les réticences vis-à-vis du système médiatique cohabitent-elles avec la volonté de renouveler malgré tout les stratégies visuelles, véritables clés pour transformer la société ? Comment s'articulent dans ces sources les productions artistiques et des images au statut moins légitime ?

La revue est créée à l'initiative d'Antoinette Fouque, militante féministe qui anime au sein du Mouvement de libération des femmes (MLF) le groupe *Psychanalyse et Politique* (rapidement rebaptisé PsychéPo). Elle fonde les Éditions des femmes en 1973, grâce au soutien financier de la militante Sylvina Boissonnas, puis une librairie en 1974 (**fig. 1**) et une Galerie des femmes en 1981. Ces médias ont pour but de valoriser et diffuser la création littéraire et artistique des femmes, et parmi eux, la revue, élaborée collectivement, est illustrée d'un important corpus photographique qui participe à toucher un large public. Dans chacun des 12 numéros de la mensuelle parue en 1978, on compte entre 45 et 60 photographies en noir et blanc. Le premier numéro de la mensuelle est tiré à 150.000 exemplaires et l'équipe fidélise ses lectrices par abonnement. Les numéros sortent de façon régulière et les publications sont prises en charge par une équipe ouverte aux contributions extérieures mais qui effectue l'essentiel du travail de rédaction et de préparation. Par ailleurs, la tendance *PsychéPo* est sévèrement critiquée par d'autres groupes féministes, notamment lorsque Fouque dépose le

⁵ Voir Claire Blandin, Sandrine Lévêque, Simon Massei et Bibia Pavard, « Féminismes et médias : une longue histoire », *Le Temps des médias*, 2017, n° 29, pp. 5-17 ou Bibia Pavard et Michelle Zancarini-Fournel, *Luttes de femmes. 100 ans d'affiches féministes*, Paris, Les Échappés, 2013.

terme « MLF » en tant qu'association en 1979, ses adversaires fustigeant alors son fonctionnement comme sectaire, et se revendiquant en réaction « MLF non déposé ».

Si en conséquence, la présente étude ne prétend pas éclairer cette forte polarisation du milieu militant entre les approches féministes matérialistes et essentialistes⁶, elle fait en tout cas l'hypothèse que le large public touché par la revue a pu rassembler au-delà des partisans de la ligne bien spécifique défendue et symbolisée par Fouque. À ce titre, la photographie et le relais médiatique qu'elle ouvre nous semble faire partie de la stratégie de massification du féminisme. Ainsi, nous faisons ici l'hypothèse que ce médium est au centre d'une reconfiguration de l'idée même de la lutte : outil de mémoire, en même temps que d'institutionnalisation d'un mouvement, la photographie devient partie prenante de la lutte d'images que les mouvements féministes proposent à la société, bien au-delà de l'approche PsychéPo. Nous verrons donc pour commencer en quoi la politique de la revue s'inscrit dans les discours sur l'image des milieux féministes qui lui sont contemporains, la présence de photographies étant paradoxalement à la fois centrale et déniée dans la représentation du mouvement. Dans un second temps, à partir de l'étude de corpus d'images, nous analyserons le pari des images qu'adoptent malgré tout les rédactrices de *FM*, embrassant une contre-visualité développée à travers des stratégies visuelles spécifiques. Deux attitudes contradictoires vis-à-vis de l'image fixe se dégagent : d'une part, la réticence voire le refus de la captation des corps, de leur réduction en image, notamment dans le cadre de l'appareil médiatique, et d'autre part, la réappropriation de la prise de vues, notamment pour documenter la militance et la vie des femmes plus généralement, et créer une contre-culture visuelle.

⁶ Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, Paris, La Découverte, 2020. Sur l'historique de ces notions féministes en germe depuis la Révolution Française, voir : Joan W. Scott, *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1998.

I. Contestées : des féministes et des images

Les mouvements féministes entretiennent depuis leur origine un rapport complexe aux images, exprimant une vigilance constante vis-à-vis de la culture visuelle dominante, accusée de naturaliser les hiérarchies de genre⁷. Depuis la lacération du tableau de Vélazquez *La Vénus au miroir* à la *National Gallery* de Londres par la suffragette Mary Richardson, alias Polly Dick, en 1914, le regard masculin posé sur les corps féminins suscite des tensions mises en évidence par les mouvements féministes. Les producteurs d'images sont accusés d'être des médiateurs irréfléchis voire les initiateurs de relations asymétriques qui, ainsi sublimées, se reproduisent ensuite sans réflexivité aucune dans la société. Ces stratégies évoluent-elles à la faveur de la renaissance du mouvement féministe dans les années 1970, dans la quête de visibilité renouvelée du mouvement ?

a. Se débarrasser de l'imagerie suicidaire

La couverture de l'ouvrage emblématique *Nos corps, nous-mêmes*⁸ reproduit la photographie d'une pancarte illustrée de photographies de mode accompagnées du slogan « Nous ne sommes pas des poupées », brandie en manifestation. Elle illustre bien les réflexions iconoclastes qui se développent dans ces années 1970, tant dans les collectifs féministes que dans les milieux artistiques et académiques contemporains. Le collectif féministe « Les Muses s'amuse »⁹, créé à Paris en 1974, se définit par exemple comme un « groupe de femmes déterminées à dénoncer l'image et le rôle stéréotypé des femmes véhiculés par les médias »⁹. Cette attention à la fonction socialement normative des images, répandue chez un certain nombre d'artistes et plasticiennes, est également mêlée d'approches plus théoriciennes. Dans leurs travaux, Monique Wittig, Laura Mulvey en Angleterre, puis Susan Sontag entre les États-Unis et la France, reprochent chacune à leur manière aux images non seulement leur pouvoir symbolique mais leurs effets matériels sur la vie des femmes.

Logiquement, le positionnement de la revue *FM* reprend ces réticences présentes au sein des mouvements féministes. Ses rédactrices dénoncent la photographie comme partie

⁷ Annie Dizier-Metz et Florence Rochefort (dir.), *Photo, femmes, féminisme, op. cit.*

⁸ Collectif de Boston pour la santé des femmes, *Nos corps, nous-mêmes*, Paris, Albin Michel, 1977 [adapté de l'américain par un collectif de femmes : Nicole Bizos-Cormier, Koulibali, Sophie Mayoux, Brigitte Petit-Archambault, etc.]. Pour une relecture des enjeux contemporains de la réédition, voir Pauline Delage, « Par des femmes, pour les femmes. Rééditer *Notre corps, nous-mêmes* quarante ans après l'original », *Mouvements*, vol. 99, n° 3, 2019, pp. 57- 66.

⁹ Projet du Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, 1981, p. 27, Archives Carole Roussopoulos, cité par Hélène Fleckinger, *op. cit.*, p. 343.

prenante de l'arsenal de la rhétorique publicitaire, et plus généralement comme incorporation du pouvoir par le regard :

Contraintes et forcées à ces techniques, asservies à leurs fantasmes, sous le prétexte de nous émanciper [...], raidies et affaiblies par ces prothèses, ces appareillages qui meurtrissent le corps, mon premier mouvement, avec celle qui le rendait possible, fut de me libérer de cette imagerie suicidaire, de me débarrasser de cette orthopédie dérisoire. Nous étions quelques-unes à renvoyer allègrement stylos, magnétos, vidéos, appareils photo et toutes armes à feu dont on nous avait appris le maniement indispensable dans la jungle homophile, qu'ils nomment hétérosexuelle.¹⁰

Le visuel est saisi comme un enjeu politique. Rédactrices du journal, lectrices, et plus généralement actrices rattachées au mouvement du MLF se rejoignent sur ce point. Elles dénoncent notamment les pratiques visuelles dominantes de l'information médiatique, qui jouent sur le sensationnel, le spectaculaire, le macabre. Une lectrice témoigne par exemple à l'occasion d'un compte-rendu d'ateliers de discussion sur les femmes et l'information :

Au niveau des photos, je suis scandalisée par les photos qui paraissent dans la presse. De plus en plus, dans *Libération*, il y a des photos de blessés, de morts. Au moment [...] des condamnations à mort en Espagne, ils avaient mis une photo de torture, ils avaient même omis de dire que c'était une pièce de théâtre sur la torture.¹¹

Le récit produit par ces images, et les fictions visuelles qu'elles mettent en scène, s'opposent fondamentalement à la réalité que ces militantes appellent de leurs vœux. Les journaux d'information, y compris de gauche, sont vus comme des outils du patriarcat, et désignés comme ennemis de la révolution des femmes.

b. Refuser l'objectification

Au-delà de cette critique de la culture visuelle dominante, la simple présence de l'appareil est pensée comme dangereuse, car incarnant le système dominant, le pouvoir par le regard. D'où son impérieuse exclusion des espaces militants, déjà évoquée plus haut :

Pendant les premières années du mouvement, nous avons tenu délibérément à l'écart de nos réunions, de nos week-ends, de nos rencontres, de notre vie entre femmes, tous les appareils, photos, caméras, magnétophones, stylos, etc...pour en avoir subi les sévices trop longtemps. C'était rappelé dans le texte du dossier photos de la mensuelle (n°5, p. 95) Puis nous avons dû nous en servir à nouveau pour nous défendre de ceux-celles qui pendant ce temps continuaient de les utiliser pour s'approprier, notre travail par exemple... mais nous essayons de nous en servir différemment, en en connaissant mieux les dangers, de séduction, d'emprise, de fixation, de captation, de mort de l'autre.¹²

¹⁰ *FM*, Mensuelle n° 5, mai 1978, p. 95.

¹¹ « Des femmes et l'information », *FM*, Mensuelle n° 8-9, p. 62.

¹² *FM*, Mensuelle n° 8-9, août-sept. 1978.

De fait, le MLF, et notamment la mouvance PsychéPo menée par Fouque, est identifié comme le lieu d'une véritable « anti-pulsion scopique »¹³. Plus largement, d'après un premier bilan de l'action du MLF publié en 1981 par Naty Garcia Guadilla, « c'est la mémoire visuelle et auditive des militantes qui constitue les principales archives du MLF de cette période [1968-1973]¹⁴ », contrairement à l'usage récurrent de la vidéo et de la photographie pour documenter et archiver les mouvements sociaux. La peur de créer une distance entre celles qui créent des images et celles qui sont captées par l'objectif est d'ailleurs mentionnée à plusieurs reprises dans la revue : « Certaines d'entre nous avaient le sentiment de faire des photos de la rencontre des femmes et de ne pas la vivre elles-mêmes¹⁵ ». Ne pas prendre d'images, c'est donc aussi tenter d'abolir la différence entre sujet et objet du regard, si récurrente dans une histoire de l'art occidental condamnée pour son asymétrie entre muse et artiste.

Ce rejet peut aussi être compris à partir de la conceptualisation de Ariella Azoulay, qui pense les images manquantes, souvent oubliées dans l'histoire du visuel. Le concept qu'elle propose de *photographies non prises* met en évidence les images qui ne sont pas produites alors même que des appareils de prise de vues sont présents, rendant « la simple présence de l'appareil, et même l'attente de sa présence, ou la simple supposition qu'il puisse être présent suffis[a]nt [pour] créer l'événement photographique¹⁶ ». Si cette théorisation pense originellement la question des images violentes, des violences conjugales aux viols de guerre, cette réticence à documenter le mouvement rejoint l'appréhension à montrer ce qui n'est pas représentable, pour des raisons morales. La photographie est en effet envisagée comme le lieu d'une mémoire constituée, non seulement au niveau de l'individu mais aussi du collectif dans lequel il s'inscrit par cette activité d'images. Si elle vient à trahir l'image de ce collectif qu'elle construit, elle risque alors d'être mise à distance. Une lectrice des *FM* témoigne d'ailleurs en ce sens de son arrêt d'utilisation de la photo quand sa famille s'est disloquée : « j'ai arrêté d'en faire : plus de famille, plus d'album possible, plus de photos »¹⁷.

Un dernier obstacle s'ajoute pour les femmes qui prennent des photos, notamment dans le cadre professionnel. La revue relaie en effet un témoignage sur les difficultés rencontrées par l'une d'elles, élève en école de photographie :

Alors que la première année a représenté une grande ouverture, la seconde année, j'étais mal. [...] On faisait des tirages dans le noir, on se cognait partout avec les garçons, c'était épouvantable, ils

¹³ Entretien avec Claudine Mulard, militante du MLF, 2010, cité dans Hélène Fleckinger, *op. cit.*

¹⁴ Naty Garcia Guadilla, *Libération des femmes : le M.L.F.*, Paris, PUF, 1981, p. 84.

¹⁵ *FM*, Mensuelle n° 8-9, *op. cit.*

¹⁶ Ariella Azoulay, « L'obligation de parler des photographies non prises », in *Les images manquantes*, Les carnets du Bal #3, 2012, p. 116.

¹⁷ *FM*, Mensuelle, n°8-9, *op. cit.*, p. 80.

étaient déchainés et nous faisaient subir le pince-fesse... C'était vraiment dur. Je ne supportais plus, tous les matins, je vomissais. Je n'y suis jamais plus allée. C'était une ambiance très masculine, les garçons faisaient régner dans la classe un esprit de compétition très pénible : ils se prenaient pour des doués, et ne supportaient pas que je sois au même niveau qu'eux¹⁸.

À l'instar d'autres milieux artistiques, le milieu des photographes, en cours de professionnalisation, est en effet souvent hostile aux femmes qui voudraient l'intégrer¹⁹.

c. Se réappropriier la culture visuelle : matrimonialisation et *libido creandi*

Si ces discours féministes s'opposent à la culture visuelle et professionnelle dominante, ils n'excluent pas pour autant le recours à l'image. Au contraire, la politique iconographique de la revue traduit une volonté de diffusion et de transmission de « la création des femmes » défendue par Fouque tant dans ses éditions que dans sa galerie – en faisant une pionnière de la démarche de « matrimoine » entendue comme « mémoire des créatrices du passé et de la transmission de leurs œuvres²⁰ ». Bien que les dispositifs et supports de matrimonialisation soient encore peu étudiés dans le champ spécifique de l'histoire de la photographie en France²¹, la revue *FM* révèle que le médium est bien intégré dans ce processus durant le tournant féministe des années 1970. Dans le numéro 41 de *l'Hebdo*, spécialement dédié à la photographie²², les rédactrices esquissent une historicisation du phénomène des femmes photographes, des pionnières de « l'époque victorienne » qui ouvrent « une échappée hors des limites où les tenait l'aristocratie, une ex-centricité » aux pratiques contemporaines du reportage social (Jeanine Niepce et Françoise Saur), d'une esthétique de l'ombre et la lumière (Colette Alvarez-Urbajtel) à « la rencontre d'une émotion » (Claude Batho), en passant par le tournant des années 1920 qui opère un « changement de classe et de continent » en mettant « la photographie au service de la révolution » avec la figure tutélaire de Tina Modotti.

À la Galerie des femmes, les expositions photographiques sont généralement accompagnées de la publication d'un catalogue et la revue *FM* est un relais essentiel de cette programmation culturelle, par l'agenda recensant les expositions et événements d'artistes

¹⁸ Brigitte Coq, in *FM hebdo*, n°41, 15-20 août 1980, pp. 24-25.

¹⁹ Véra Léon, *On ne naît pas photographe, on le devient*. Contribution à une histoire sociale et genrée des formations artistiques et techniques en France (1945-1982), Université de Paris, 2020.

²⁰ Définition établie par l'association HF Île-de-France dont sont partenaires les éditions Des femmes-Antoinette Fouque. En ligne : <https://www.lematrimoine.fr/le-matrimoine/>. La notion de matrimoine est utilisée en ce sens depuis les années 2000, à l'appui notamment des travaux de Reine Prat, Bernadette Dufrêne, Aurore Evain ou encore Hélène Marquié.

²¹ Pour la période de l'entre-deux guerre, voir l'article de Marie Robert, « Quand les femmes photographes écrivent sur la photographie », in *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*, cat. exp. (14 oct. 2015 - 25 janv. 2016, Paris, Musée de l'Orangerie), Paris, Hazan, 2015, pp. 157-171.

²² *FM hebdo*, n°41, 15-20 août 1980, pp. 8-9.

femmes, à Paris et en province. Elle offre aussi et surtout un support de diffusion pour nombreuses photographes professionnelles et plasticiennes, enrichi par la publication d'entretiens et de témoignages. Certaines photographes sont publiées de façon régulière, attestant d'un échange continu avec les militantes, comme l'américaine Erica Lennard (**fig. 2**) et la française Claude Batho : « à chaque nouvelle étape de son travail, elle nous envoie de nouvelles photos, que nous avons régulièrement publiées, dans la mensuelle et dans l'hebdo²³ ». En effet, outre la publication de deux ouvrages monographiques de Claude Batho aux Éditions des femmes en 1977²⁴ et 1982²⁵, un entretien illustré lui est consacré dès le premier numéro de la mensuelle (**fig. 3 et 4**), puis dans l'hebdo spécial photo de 1980. Ses images sont aussi choisies pour illustrer l'intégralité de l'hebdo « spécial lectures de Noël²⁶ » de décembre 1979.

Claude Batho, Gisèle Freund, Janine Niepce ou encore Marie-Laure de Decker, comptent parmi les photographes publiées mais le corpus iconographique de la revue dépasse largement ces personnalités reconnues. Cette dernière diffuse également l'œuvre d'un grand nombre de photographes aujourd'hui laissées à la marge. Dans les douze numéros de la mensuelle et dans l'hebdo « spécial photo » paru en août 1980, plus d'une trentaine de photographes est publiée, dont la moitié est française. De plus, cette démarche matrimoniale militante fait écho à l'institutionnalisation parallèle de la photographie. Plusieurs photographes publiées dans la revue entrent en effet au même moment dans les collections du département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale, témoignant de leurs stratégies multiples pour créer des passerelles entre « structures officielles du monde de l'art » et « réseau alternatif mis en place par les femmes pour pallier le manque de visibilité²⁷ ».

II. Le pari des images : contre-visualité par l'esthétique du *mouvement*

En parallèle de ce premier corpus photographique, *matrimonial*, qui cherche à mettre à l'honneur les créatrices, un second corpus se dégage. Ces illustrations, majoritaires dans la revue, sont souvent créditées anonymement sous le matronyme « des femmes », et sont réalisées par des militantes ou dans le cadre d'ateliers organisés par les éditions des femmes. Cette rencontre iconographique entre deux corpus, artistique et d'autrices pour l'un, anonyme ou issu de collectives « des femmes » pour l'autre, pose-t-elle les fondements d'un *féminisme*

²³ *Ibid.*, p. 26.

²⁴ Claude Batho, *Le moment des choses*, éditions Des femmes-Antoinette Fouque, 1977.

²⁵ Claude Batho, *photographie*, éditions Des femmes-Antoinette Fouque, 1982.

²⁶ *FM hebdo*, n°7-8, 21 dec. 1979-4 janv. 1980.

²⁷ Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 17.

visuel ? La revue *FM* développe en tout cas une contre-visualité²⁸ qui s'exprime par des stratégies visuelles propres, au sein des formes éditoriales diverses de la presse féministe de l'époque. Un titre de la revue vaut manifeste : « [S]e servir différemment des appareils pour faire des images qui ne seraient pas des captations²⁹ » (**fig. 5**). Voyons plutôt comment cette préconisation appelle des formes iconographiques nouvelles, qui dessinent les contours d'une esthétique *en mouvement*. Cette dernière notion, polysémique, évoque tantôt des images inconscientes et subjectives recourant au flou, tantôt des documents mettant l'accent sur la fluidité et le caractère collectif de l'utopie féministe.

a. Images désirées, images refoulées

Les Éditions des femmes posent de façon singulière le rapport paradoxal des féministes à l'image. Ses actrices voient la photographie comme révélatrice d'une image à la fois désirée et refoulée, le médium se faisant un outil de prédilection pour l'exploration de l'inconscient du sujet photographiant. Des notes de réunion pour l'élaboration de la revue restituent les propos d'Antoinette Fouque qui qualifie la mensuelle de « lieu de transfert », d'« espace analytique fantasmatique et réel³⁰ ». Elle parle des « photos floues de la mensuelle [qui] renvoient à quelque chose de l'inconscient » : selon elle, « Ce ne sont plus des images, ce ne sont pas des images-reflets, des images-miroirs. [...] Le miroir donne un reflet, pas une image. Dans l'inconscient la profondeur de champ n'est perceptible que dans le brouillard, pour voir il faut avancer dans le champ, se déplacer.³¹ » Ces propos, fondés sur une analogie entre la profondeur de champ de l'image photographique et l'inconscient psychique, ne sont pas sans rappeler le concept d'inconscient optique évoquée par Walter Benjamin :

C'est elle [la caméra] qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel. Au reste, les rapports les plus étroits existent entre ces deux formes de l'inconscient, car les multiples aspects que l'appareil enregistreur peut dérober à la réalité se trouvent pour une grande part exclusivement en dehors du spectre normal de la perception sensorielle³².

« Photos floues » et « brouillard », « reflets » et « miroirs », le champ lexical au croisement entre l'optique et la psychanalyse utilisé dans les notes de réunion de la mensuelle se retrouve également dans les titres des dossiers photos – « Photo-réflexions, elles rêvent-elles³³

²⁸ Nicholas Mirzoeff, *The Right To Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011.

²⁹ *FM*, mensuelle n° 8-9, août-sept. 1978, p. 80.

³⁰ Michèle Idels, Sylvina Boissonnas et Elisabeth Nicoli (dir.), *MLF-Psychanalyse et politique 1968-2018, 50 ans de libération des femmes*, vol. 2, Paris, des Femmes-Antoinette Fouque, 2018, pp.109-110.

³¹ *Ibidem*.

³² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [2e version, 1936], trad. P. Klossowski, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang, vol. 5, Paris, Librairie Félix Alcan, 1936, p. 60.

³³ *FM*, Mensuelle n°5, *op. cit.*, pp. 84-96.

», « reflets dans un œil d'eau³⁴ ». Il singularise la ligne éditoriale de la revue. Dans le numéro « spécial photo » de l'hebdo, la double page consacrée à Claude Batho réunit des œuvres autour des notions de « transparence » et de « brouillard », mettant à l'honneur un regard photographique qui « s'embrume et ressent plus qu'il ne perçoit.³⁵ » C'est aussi la recherche et la maîtrise du flou comme esthétique subjective au détriment d'une prétendue netteté objective qui est mise en exergue avec la citation de Julia Margaret Cameron, extraite du texte de Virginia Woolf sur cette dernière : « Pendant la mise au point, quand j'arrivais à quelque chose qui était, selon moi, très beau, je m'arrêtais là au lieu de manipuler plus longtemps l'objectif pour obtenir une mise au point plus nette, souci perpétuel de tous les autres photographes.³⁶ ». Ici, la revue *FM* met en avant une esthétisation de la subjectivité, de la non-maîtrise technique comme des qualités esthétiques propres à ce que Fouque théorise sous le terme de « libido creandi », d'abord appelé « libido utérine » en opposition au postulat freudien d'une libido phallique unique : « Don de vie reçu et rendu, art, science du vivant, dans tous ses états, sous toutes ses formes. *Libido creandi*, ce mouvement incessant, énergie qui ne veut pas céder, désir qui est l'élan infini du vivant³⁷ ». Cette approche essentialiste met en avant une esthétique du flou et de l'opacité comme une exploration photographique émancipatrice au féminin, là où l'histoire de la photographie écrite par les hommes considère que les femmes n'auraient pas l'appétence et les compétences techniques requises, les cantonnant ainsi au rôle d'opératrice de second rang, à travers notamment la figure de la photographe amatrice³⁸.

b. Une chambre à soi

Dans le texte « Reflets dans un œil d'eau » du dossier photo de la mensuelle n°5, une militante anonyme des éditions des femmes invite à

[f]aire entrer la lumière dans la chambre noire, pour qu'il advienne l'image et que s'y perde le corps, faire agir l'interdit dans ces chambres secrètes, pour tenter d'y soumettre ce qui se réjouissait de vivre hors du regard, hors de l'œil du Maître, de l'espace et du temps ; s'arracher, se couper, s'éloigner de ce corps pour revenir le prendre, le fixer, l'encadrer, pour en faire un mirage³⁹.

³⁴ *Ibid.*, pp. 94-95.

³⁵ *FM hebdo*, n°41, *op. cit.*, p. 27.

³⁶ *Ibid.*, p. 12. Citation de Julia Margaret Cameron, in Virginia Woolf, *Victorian photographs of famous men and fair women*, by Julia Margaret Cameron, Hogarth Press, 1926.

³⁷ Antoinette Fouque, « Geste », préface au *Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, éditions Des femmes-Antoinette Fouque, 2013.

³⁸ Thomas Galifot, « “La femme photographe n'existe pas encore définitivement en France”... Femmes, féminité et photographie dans le discours français au XIXe et au début du XXe siècle », in *Qui a peur des femmes photographes ?*, *op. cit.*, pp. 34-49.

³⁹ *FM*, Mensuelle n° 5, *op. cit.*, pp. 95-96.

Iconographiquement, le parallèle entre la chambre noire et la spatialisation de l'inconscient se traduit notamment dans la revue par la métaphore du seuil, où portes et fenêtres articulent la dualité entre intérieur et extérieur à celle de l'ombre et de la lumière. Toujours dans la Mensuelle n°5, une photographie de Maryvonne Gilotte (**fig. 6**), issues de sa série *Inside*, représente une pièce obscure dont la porte entrouverte laisse jaillir la lumière venue de l'extérieur :

J'ai photographié ma maison pendant deux ans : l'intérieur d'une maison c'est aussi l'intérieur de soi-même, et en même temps, la relation entre soi-même et les autres. L'intérieur est éclairé par la lumière qui vient de l'extérieur. Comme s'il y avait toujours un écran, un filtre entre les deux, qui serait la fenêtre, la porte : on ne peut pas avoir une vision réelle de ce qui est dehors. Une femme qui réside dans sa maison a toujours une vue de l'extérieur qui passe à travers quelqu'un...⁴⁰

Dans la double page « des femmes et la photo » du numéro 8-9 de la mensuelle, une photographie (**fig. 5**) réalisée dans le cadre de « l'atelier photo des femmes » reprend cette métaphore du seuil mais de façon inversée, avec pour sous-titre : « Passer de la frayeur du noir à une nuit peuplée de rires⁴¹ ». Cette fois, une fenêtre est photographiée de nuit depuis l'extérieur, laissant entrevoir un intérieur éclairé.

Au-delà d'une approche psychanalytique de la photographie qui se tisse en filigrane, la dualité intérieur/extérieur est mise en avant dans le choix des images et dans les textes. Elle s'inscrit plus largement dans un enjeu historiographique majeur concernant les femmes photographes, qui interroge la représentation de l'espace intérieur, de la maison et de la sphère domestique par les femmes photographes à partir de la fin des années 1960 en Europe et aux États-Unis comme « l'affirmation d'un point de vue subjectif » qui « permet d'éclairer la sphère privée et de montrer le quotidien des femmes sous un autre jour⁴² ». Si l'étude de la revue *FM* atteste de l'importance de cette problématique, en réaction à la culture visuelle dominante dans les années 1970, elle interroge également les limites posées par une approche essentialiste de la création photographique des femmes. À titre d'exemple, la dualité intérieur/extérieur telle qu'elle s'est construite dans l'historiographie sur les femmes photographes renforce dans un même temps le manque de visibilité des travaux portant sur la thématique de la ville et de l'architecture, longtemps réservé quasi exclusivement aux hommes, alors même que les femmes s'y sont intéressées dès le début du XX^e siècle⁴³.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 90.

⁴¹ *FM*, Mensuelle n° 8-9, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁴² Clara Bouveresse, *Femmes photographes*, Arles, Actes Sud, coll. Photo poche, 2020.

⁴³ Naomi Rosenblum, *A history of women photographers* (1996), 3rd ed., New York, Abbeville Press Publishers, 2010.

c. Archives sous matronyme : une utopie collective

En parallèle de ces deux premiers types d'images, largement issues de démarches d'autrices, un autre corpus contraste. Lui aussi constitué de photographies prises par des femmes, il ne crédite pas cette fois ces dernières de leurs noms propres. C'est délibérément qu'est adoptée une signature collective, le matronyme *des femmes*. L'hypothèse la plus probable est que ces images mêlent en réalité deux types de productions, celles de femmes qui participent plus ou moins régulièrement à cette entreprise de documentation féministe, sans enjeu de professionnalisation, et celle de photographes professionnelles qui, au nom de leur participation militante au mouvement, acceptent de suspendre leurs crédits au profit de l'anonymat collectif revendiqué – une troisième catégorie, plus marginale, créditant des images d'amatrices envoyées à la revue de leur prénom (**fig. 7**).

C'est en tout cas la grande innovation que propose le mouvement, largement relayée par la revue : des ateliers de photographie sont organisés pour familiariser les femmes à la pratique de l'image, mobilisée tant pour sa dimension créative que pour son rôle d'archivage. Le but assumé de cette démarche visuelle est de donner une place de choix au regard des femmes sur le monde :

Beaucoup de femmes nous envoient les photos qu'elles font. Qualité autre, dans un rapport différent à l'image, aux femmes et à tout ce que nous photographions, nous sortons du monde de l'image fixe, nous inventons le reportage photographique d'une révolution qui se fait : celle des femmes⁴⁴.

L'expérience photographique faciliterait ce passage de l'individu au collectif, de la peur au rire, de l'aveuglement à la vision. Le travail en laboratoire est notamment décrit comme particulièrement propice à ces explorations collectives, non sans une certaine sensualité : « Sept femmes dans le noir pour apprendre à développer les négatifs, être plusieurs, parler, tâtonner, à se chercher, se toucher, yeux fermés ou écarquillés, regarder avec les mains, passer de la frayeur du noir, de la solitude de la chambre noire à une nuit peuplée de rires. » Dans ce cadre, l'obscurité redoutée comme signalé plus haut par les femmes ayant fréquenté les milieux de la photographie dans un cadre professionnel de mixité à l'école ou au travail⁴⁵, modifie désormais la perception de la réalité d'une autre manière. Ouvrant la voie à une fusion plus libre, grâce à une sororité inédite, la non-mixité est conçue comme scellant une harmonie nécessaire, conformément aux évolutions de cette pratique devenue majoritaire dans le mouvement féministe après 1975⁴⁶. C'est aussi ce qu'évoque l'image en deuxième de

⁴⁴ *FM l'hebd*, n°41, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ Voir Sabine Fortino, *La mixité au travail*, Paris, la Dispute, coll. « Le genre du monde », 2002.

⁴⁶ Alban Jacquemart et Camille Masclet, « Mixités et non-mixités dans les mouvements féministes des années 1968 en France », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2017, n° 46, pp. 221- 247.

couverture du numéro 41 de l'hebdo (**fig. 8**) : ce plan rapproché met en scène deux jeunes femmes et une caméra, le regard dans la même direction, l'une guidant le geste de l'autre avec ses mains tendrement posées sur son bras et sur son épaule. En pleine page, ce cliché met en valeur leur relation, qui surgit d'un arrière-plan flou. Il constitue une intéressante mise en abyme de la question de la représentation féminine, dans une revue qui cherche à représenter les femmes par les yeux des femmes, confirmant la volonté de produire une révolution visuelle permise par la création collective d'une iconographie. Il est de surcroît à l'image d'un motif iconographique récurrent dans la revue, celui de groupes menant des activités entre femmes, tantôt concentrées, tantôt riantes, mais véhiculant toujours les valeurs de coopération et de sororité, notamment par les plans rapprochés créant une identification facile et intimiste sur ces femmes elles-mêmes proches physiquement – non sans référence au lesbianisme auquel la revue fait également la part belle, et y compris quand il s'agit de documenter une grève d'ouvrières par exemple.

Par opposition aux grandes assemblées ou manifestations qui sont plus rarement représentées (malgré quelques exceptions en France (**fig. 1**) ou plus encore à l'étranger), ces images récurrentes constituent une métaphore visuelle de la non-mixité pensée comme une politisation joyeuse menée au sein de petits groupes affinitaires, dans la lignée du *consciousness raising* développé à la même époque aux États-Unis notamment. De fait, la dimension symbolique des images et notamment des couvertures est assumée : « Imagine qu'il y ait comme ça, pas vraiment des mises en scène car ce n'est pas de la fiction, mais plus des métaphores... quelque chose qui donne à penser, et où il y a une part d'invention et de travail entre les ateliers et nous... un peu comme je vois les couvertures des mensuelles »⁴⁷. Dans la couverture du numéro 8-9 par exemple, l'image en couleur représente un ailleurs rêvé, celui d'un monde harmonieux constitué d'un petit groupe de femmes (**fig. 9**). Même les partis pris chromatiques vont en ce sens : le blanc, couleur qui les vêtit toutes de concert, est encore adouci par la lumière du couchant. Ces femmes d'une même génération sont représentées comme entretenant des liens de douceur et de convivialité – lesquelles renvoient bien sûr pour leurs opposantes à l'exclusion de tout élément étranger au cercle.

L'autre proposition d'esthétique *en mouvement* consiste à montrer le déplacement de femmes dans la rue. Sous l'influence de la photographie de rue en plein essor, mais aussi par revendication explicitement féministe, cette figure de femmes marchant en groupe de façon fluide et joyeuse dans la rue revient à maintes reprises (**fig. 7**), et est légendée ainsi : « partout

⁴⁷ FM, *Mensuelle*, n° 8-9, *op. cit.*, p. 80.

des femmes choisissent le mouvement : balances, rythmes, déplacements, transformations, révolutions, dépassements, métamorphoses, pensées et dépenses, énonciations et écarts »⁴⁸. Les pages de *FM* illustrent régulièrement ces marcheuses prises de face, dans le mouvement, dans les grandes villes de France (« des femmes à Lille », « des femmes à Strasbourg »...), comme pour témoigner de leur occupation libre, intuitive et fluide de l'espace public et de la rue – autrement que sous la forme iconographique la plus connue, la manifestation, qu'on retrouve par exemple dans les photographies d'une Catherine Deudon⁴⁹. En ce sens, même si les images qui en découlent ne sont pas toujours en cohérence avec les principes édictés plus haut, utilisant des plans nets plutôt que flous, elles participent d'une autre forme d'utopie : par la constitution d'archives documentaires, elles inscrivent le mouvement militant et ses myriades d'activités dans le temps long, et en constituent une mémoire publique soigneusement orchestrée. La révolution, c'est donc aussi celle des images qui doivent donner à voir le mouvement, le présent en train de se faire.

Conclusion

Dans cette archéologie des enjeux de représentation des féministes et des femmes, nous avons mis en évidence différentes tentatives de contre-visualité mises en place par la revue *FM* pour s'opposer au régime médiatique dominant. Ses créatrices mettent en commun des partis pris esthétiques (comme le flou ou des motifs iconographiques comme le groupe non-mixte) et des stratégies plus directement politiques comme la matrimonialisation ou le recours à un matronyme. Elles participent également à l'archivage de leur démarche, par l'usage de la photographie dans l'espace public, par la formation photographique de leurs militantes à travers des ateliers, mais aussi par une volonté de matrimonialisation aujourd'hui encore d'actualité.

Si des comparaisons restent à faire avec d'autres corpus féministes, français et internationaux, la revue est en tout cas loin de faire l'unanimité dès l'époque de sa création. De fait, le mode d'organisation préconisé visuellement et discursivement par *FM* – en cellules informelles d'amies, amoureuses, camarades – plaide certes en faveur de modes d'organisation mettant en pratique le slogan selon lequel l'intime est politique, mais il pose aussi la question de l'effacement des luttes internes au mouvement. Dès 1980, la sociologue Liliane Kandel propose une analyse du « triomphalisme » et « des luttes toujours glorieuses » des photos de

⁴⁸ *FM*, Mensuelle n°12-13, décembre 1978-janvier 1979, pp. 86-87.

⁴⁹ Catherine Deudon, *Un mouvement à soi. Images du mouvement des femmes, 1970-2001*, Paris, Syllepse, 2003.

couverture de la mensuelle *FM* « avec une nette prédilection - sept fois en onze numéros - pour l'équipe du magazine elle-même comme si elle était seule, en quelque sorte, à pouvoir figurer, présenter, afficher l'image des groupes et des femmes, un peu partout, en mouvement.⁵⁰ » De même, Françoise Collin interroge en 1978 un féminisme « soucieux de donner de soi une nouvelle image. Au féminisme violent et négateur, dirigé contre les mâles, des années 1970 a succédé un féminisme tout-sourire. »⁵¹

Il n'en demeure pas moins que la tentative de production collective d'images et d'historicisation du phénomène des femmes photographes par la revue est pionnière, en ce qu'elle anticipe la critique d'approches individuelles aujourd'hui dominantes, même dans les institutions culturelles qui s'intéressent à la question du genre en art – et ce alors même que la multiplication de monographies a été mise en évidence par l'historienne de la photographie Abigail Solomon-Godeau comme un effort contre-productif participant à isoler les exemples et à individualiser les difficultés rencontrées⁵². D'où l'importance d'exhumer ce genre de corpus témoignant d'ateliers féministes de photographie, soulevant des enjeux différents des approches auctoriales plus classiques, et révélant le processus complexe de production de subjectivités collectives.

Résumé

L'appropriation par les femmes de la photographie constitue un enjeu pour les mouvements féministes des années 1970, à l'ère où les usages du médium se massifient. Si la place des féministes françaises dans une théorisation et une pratique de la photographie reste peu étudiée, l'analyse de la presse féministe en plein essor, et notamment de la revue *Des femmes en mouvements*, révèle qu'elles se reconnaissent comme partie prenante de ces luttes de représentation. Elles souhaitent créer de nouveaux corpus, de nouvelles iconographies, et ainsi transformer les discours, les images et donc les imaginaires sur les femmes et leurs luttes. La présence de la photographie est en fait paradoxalement à la fois centrale et déniée dans la représentation du mouvement. La contestation de la culture visuelle dominante se conjugue avec un pari fait sur l'image, déployant des stratégies visuelles spécifiques qui entendent produire une contre-visualité. Elles ouvrent la voie à un féminisme visuel.

⁵⁰ Liliane Kandel, « L'explosion de la presse féministe », in *Le Débat*, n°1, Paris, Gallimard, 1980, p. 114.

⁵¹ Françoise Collin, « Où en sont les féministes ? », in *Les cahiers du Griff*, n°23-24, décembre 1978, p. 20.

⁵² Abigail Solomon-Godeau, « Sous le prisme de l'identité sexuelle : un regard sur les femmes photographes », in Thomas Galifot et Marie Robert (dir.), *Qui a peur des femmes photographes ?*, op. cit.

Biographies

Angèle Ferrere est docteure en histoire et esthétique de la photographie, rattachée au laboratoire AIAC de l'Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis. Après une thèse en esthétique sur la photographie de chantier, elle est également lauréate de la Bourse Louis Roederer puis d'une bourse postdoctorale de l'Université Paris 8 pour une recherche portant sur les espaces urbains et périurbains dans l'objectif des femmes photographes en France dans les années 1970-1995. Elle enseigne l'histoire et l'esthétique de la photographie à l'Université Paris 8 et à l'École de Condé Paris.

Historienne de la photographie, **Véra Léon** est maîtresse de conférences à CY Paris Cergy Université et au laboratoire EMA. Après une thèse sur l'histoire des écoles et des métiers de la photographie sous le prisme du genre et de la classe sociale, elle a notamment commissarié pour Université Paris Cité une programmation artistique et pédagogique sur le genre des images. Ses recherches ont été récompensées par le prix Walter-Zellidja de l'Académie française, par le Programme de soutien à la recherche et à la création de l'Institut de la photographie (Hauts-de-France), par le statut de Visiting Fellow à De Montfort University (2019) et à University of Birmingham (2018), et par le 2^e prix d'histoire de l'éducation Robert Mallet. Elle a publié de nombreux chapitres d'ouvrages et des articles dans des revues comme *Images du travail*, *Travail des images*, *Photographica*, *Agone*, ou *Clio. Femmes, genre, histoire*.