

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE COMME AIDE-MÉMOIRE
DE L'IDENTITÉ FÉMININE AMÉRICAINE (1920-1960)

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

ANNE-MARIE HAMEL

JUIN 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement Nycole Paquin, ma directrice de mémoire, pour son dévouement, son ouverture d'esprit, sa rigueur, et surtout, de m'avoir transmis l'amour de la sémiologie, il y a longtemps déjà.

Je suis profondément reconnaissante envers France Hamel, ma correctrice, pour sa générosité, son intérêt envers le projet, pour le soin qu'elle a mis à réviser ce document ainsi que pour ses remarques immanquablement pertinentes.

J'exprime ma gratitude à Andrée Bélisle, ma mère, pour la qualité de nos échanges d'idées; ils ont inspiré autant mon sujet de recherche que le désir d'entreprendre un tel projet.

J'éprouve une reconnaissance toute spéciale envers Marc-Alexandre Brûlé, mon premier lecteur, non seulement pour son discernement, sa remarquable patience et sa magnanimité, mais pour son soutien absolu et tout à fait indispensable.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE	
FONDEMENTS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES MAJEURS	5
CHAPITRE I	
FONDEMENTS SÉMIOLOGIQUES	6
1.1 Assises sémiologiques	6
1.2 Particularités de la photographie documentaire	9
1.3 Photographie documentaire comme aide-mémoire	18
CHAPITRE II	
FONDEMENTS SOCIOPSYCHOLOGIQUES	21
2.1 Le vêtement, un signe en contexte	21
2.2 Le vêtement et ses aspects psychologiques	28
2.3 Considérations relatives aux rôles sexuels	34
DEUXIÈME PARTIE	
ANALYSES DE CAS	46
CHAPITRE III	
REPRÉSENTATION DE LA FEMME AU TRAVAIL	47
3.1 « Bureau de la central d'information »	48
3.2 « Les premières hôtesses de l'air au monde »	64
3.3 « Travailleuses installant les équipements et assemblages dans une section de la queue de fuselage d'un bombardier B-17 »	84

CHAPITRE IV	
REPRÉSENTATION DE LA FEMME LORS D'ÉVÉNEMENTS POLITIQUES	102
4.1 « Carrie Chapman Catt participant au défilé pour célébrer la ratification au Tennessee de l'amendement de la Constitution américaine pour le suffrage »	103
4.2 « Portrait des membres du Laundry Workers International Union 135 »	126
4.3 « L'une des <i>Little Rock Nine</i> , poursuivie par une foule aux portes de la Little Rock Central Highschool »	141
CHAPITRE V	
REPRÉSENTATION DE LA FEMME DANS SES LOISIRS	156
5.1 <i>Icing off at the Tee</i>	157
5.2 <i>The Critic</i>	171
5.3 « Femmes de la banlieue »	182
CONCLUSION	198
BIBLIOGRAPHIE	201

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1	« Bureau central d'information », 1920, Robert T. L. Zallee. (Tirée du Porticus Centre, créé en 1997, refonte majeure en 2006, http://www.porticus.org/bell/bell.htm , consulté le 29 mai 2009.) 56
1-a	Relation des axes verticaux et horizontaux au cadrage 57
1-b	Les obliques 58
1-c	Disposition, forme et taille des lampes par rapport à celles des têtes des standardistes 59
1-d	Identification des plans 60
1-e	Identification des personnages 61
1-f	Composantes qui se rapprochent de la zone de réception ou qui dépassent les limites du cadrage 62
1-g	Portrait de petit garçon, 1901, anonyme. (Tirée de Catherine Ormen-Corpet, <i>L'album de famille, almanach des modes</i> , Paris, Hazan, 1999, p. 45.) 63
1-h	Portrait de trois petites filles, entre 1920 et 1930. anonyme. (Tirée de <i>ibid.</i> , p. 59.) 63
2	« Les premières hôtesse de l'air au monde », 1930, anonyme. (Tirée de Lois W. Banner, <i>Women in Modern America a Brief History</i> , New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1974, p. 162. 73
2-a	Identification des personnages 74
2-b	Provenance de la photo 75

Figure	Page
2-c	Identification des plans 76
2-d	L'intérieur de la cabine obscurcie et la plage noire au milieu du groupe estompent la profondeur 77
2-e	Relation des axes verticaux et horizontaux au cadrage 78
2-f	Prolongation des lignes factuelles 79
2-g	Autres vues de l'avion Boeing Tri-motor 80A, anonymes. (Tirée de Boeing, History, Model 80 Commercial Transport, http://www.boeing.com/history/boeing/m80.html , consulté le 1er janvier 2010) 80
2-h	Exemple des étoffes mouvantes et de la silhouette allongée des années trente. (Tirée de Marianne Thesander, <i>The Feminine Ideal</i> , London, Reaktion Books, 1997, p. 132.) 81
2-i	Exemple des étoffes mouvantes et de la silhouette allongée des années trente. (Tirée de Stella Blum, <i>Everyday Fashions of the Twenties: As Pictured in Sears and Other Catalogs</i> , New York, Dover Publications, Inc., 1981, p. 141.) 82
2-j	Infirmières navales dans les années vingt et trente, anonymes. (Tirée de Navy History and Heritage, Photographic section, créé en février 2009, www.history.navy.mil , consulté le 1er janvier 2010.) 83
3	« Travailleuses installant les équipements et assemblages dans une section de la queue de fuselage d'un bombardier B-17 », 1942, Alfred T. Palmer, (Tirée de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, http://www.loc.gov/rr/print/catalog.html , consulté le 1er janvier 2010.) 93
3-a	Division des plans 94
3-b	Obliques 95
3-c	Axes horizontaux et verticaux par rapport au cadrage 96

Figure	Page
3-d	Couverture du roman de Jules Verne (1828-1905), <i>Voyage autour de la lune</i> 97
3-e	L'image iconique de <i>Rosie the Riveter</i> , J. Howard Miller. (Tirée de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, http://www.loc.gov/rr/print/catalog.html , consulté le 1er janvier 2010.) 98
3-f	<i>Women at work on bomber</i> , 1942, Albert T. Palmer. (Tirée de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, http://www.loc.gov/rr/print/catalog.html , consulté le 1er janvier 2010.) 99
3-g	<i>Riveters at work on fuselage of Liberator Bomber</i> , 1942, Howard R. Hollem. (Tirée de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, http://www.loc.gov/rr/print/catalog.html , consulté le 1er janvier 2010.) 100
3-h	<i>Women in war</i> , 1942, Ann Rosener. (Tirée de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, http://www.loc.gov/rr/print/catalog.html , consulté le 1er janvier 2010.) 101
3-i	<i>Operating a hand drill at Vultee-Nashville, woman is working on a «Vengeance » dive bomber</i> , 1943, anonyme. (Tirée de <i>ibid.</i>) 101
4	« Carrie Chapman Catt participant au défilé pour célébrer la ratification au Tennessee de l'amendement de la Constitution américaine pour le suffrage », 1920, anonyme. (Tirée de Sarah Jane Deutsch, <i>From Ballots to Breadlines, American Woman 1920-1940</i> , New York, Oxford University Press, 1994, p. 20.) 115
4-a	Version originale de l'image analysée, 1920, anonyme. (Tirée de Harvard University, VIA, Schlesing Library Radcliffe Institute, http://via.lib.harvard.edu/via/ , WRC-39-4, Copyright 2004 par the President and Fellows of Harvard College, consulté le 16 juin 2009 116
4-b	La photo des suffragettes introduit le second chapitre de l'ouvrage de Sarah Jane Deutsch, <i>op. cit.</i> , p. 20 117
4-c	Identification des personnages 118

Figure	Page
4-d	Identification des plans 119
4-e	Axes parallèles au cadrage 120
4-f	Exemple d'une représentation de trois « garçonnnes » avec une voiture, c.1920, anonyme. (Tirée de <i>ibid.</i> p. 13.) 121
4-g	Manifestation des suffragettes à New York, 1917, anonyme. (Tirée de Kate Mulvey et Melissa Richards, <i>Féminin, l'image de la femme 1890 -1990</i> , Paris, Les Éditions de l'Orxois, 1998, p. 46.) 122
4-h	Blouse armistice, c. 1918. (Tirée du patron de couture : <i>The Armistice Blouse</i> , #210, San Rafael, Folkwear.) 123
4-i	Groupe de femmes, 1924, anonyme. (Tirée de Mulvey et Richards, <i>op. cit.</i> , p. 72-73.) 124
4-j	Comparaison de la version originale et de la version tronquée 125
5	Portrait des membres du Laundry Workers International Union 135, c.1930-1940, anonyme. (Tirée de Harvard University, VIA, Schlesinger Library Radcliffe Institute, Esther Peterson Papers, 1884-1998; MC450-3403-1, http://via.lib.harvard.edu/via/ , Copyright 2004 par the President and Fellows of Harvard College, consulté le 8 août 2009.) 135
5-a	Identification des personnages 136
5-b	Représentations de Cornelia Bryce Pinchot (1881-1960), anonymes. (Tirées de la US Forest Service, Historical Information, Cornelia, www.fs.fed.us , consulté le 30 décembre 2009.) 137
5-c	Identification des plans 138
5-d	Axes verticaux et horizontaux qui façonnent le groupe de manifestants 139
5-e	Médianes horizontales et verticales 140

Figure	Page
6 « L'une des <i>Little Rock Nine</i> , poursuivie par une foule aux portes de la Little Rock Central Highschool », 1957, Will Counts. (Tirée de <i>Digital Journalist</i> , archives, http://www.digitaljournalist.org/issue0309/lm16.html , consulté le 16 mars 2008.)	151
6-a Identification des personnages	152
6-b Identification des plans	153
6-c Composantes pâles qui suscitent particulièrement l'attention	154
6-d Relation des axes au cadrage	155
7 <i>Icing off at the Tee</i> c.1920-1932, anonyme. (Tirée de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, http://www.loc.gov/rr/print/catalog.html , consulté le 11 mars 2009.)	164
7-a Identification des personnages	165
7-b Identification des plans	166
7-c Axes verticaux et horizontaux	167
7-d Louise Brooks, 1926, anonyme. (Tirée de la Louise Brooks Society, http://www.pandorasbox.com/portraits.html , consulté le 30 décembre 2009.)	168
7-e Détail de <i>Inter-city beauties</i> , 1926, anonyme. (Tirée de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, http://www.loc.gov/rr/print/catalog.html , consulté le 13 juillet 2009)	169
7-f Détail de <i>Winter bathing</i> , 1921, anonyme. (Tirée de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, http://www.loc.gov/rr/print/catalog.html , consulté le 13 juillet 2009)	170
8 <i>The Critic</i> , 1943, Arthur Fellig. (Tirée de Erving Goffman, <i>The Presentation of Self in Everyday Life</i> , New York, Anchor Books, Doubleday, 1959, p. 1)	178

Figure	Page
8-a	Page frontispice de <i>The Presentation of Self in Everyday Life</i> , de Erving Goffman, (Tirée de <i>ibid.</i>) 179
8-b	Identification des personnages 180
8-c	Inclinaison des donatrices vers la gauche 181
8-d	Tirage original, avant le recadrage, 1943, Arthur Fellig. (Tirée de La International Center of Photography de New York cite les propos de Miles Barth, <i>Weegee's World</i> , A Bulfinch Press Book, Little, Brown and Company, 1997, créé en 1997, http://museum.icp.org/museum/collections/special/weegee/weegee09.html , consulté le 4 septembre 2009.) 181
9	« Femmes de la banlieue », c. 1962, anonyme. (Tirée de William H. Chafe, <i>The Road to Equality, American Women Since 1962</i> , New York, Oxford University Press, 1994, p. 32.) 190
9-a	Provenance de la photo analysée. (Tirée de <i>ibid.</i>) 191
9-b	Division des plans 192
9-c	Obliques orientées vers la représentante et son produit 193
9-d	L'objectif est orienté vers l'espace entre la représentante et les invités ainsi que son produit 194
9-e	Exemples de la robe droite des années soixante, anonymes. (À gauche : tirée de John Peacock, <i>Fashion Since 1900, The Complete Sourcebook</i> , London, Thames & Hudson, p. 156. À droite : tirées de Catherine Ormen-Corpet, <i>op. cit.</i> , p. 111.) 195
9-f	Identification des personnages 196
9-g	Marilyn Monroe, 1955, anonyme. (Tirée de Lois W. Banner, <i>Women in Modern America a Brief History</i> New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1974, p. 216.) 197

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la photographie documentaire comme aide-mémoire de l'identité féminine américaine dans les décennies 1920-1960. L'objectif est de démontrer la manière dont le photographe « crée » une image inédite du sujet représenté, malgré et en deçà de la fonction première et avouée du dispositif. L'hypothèse est donc la suivante : la capture photographique modélise ce qu'elle vise à documenter.

Le corpus est composé de neuf photographies, toutes représentant des groupes de femmes dans trois types de circonstances : le travail, l'événement politique, le loisir, chaque bloc regroupant trois documents. L'étude est partagée en deux grandes parties : la première présente les assises méthodologiques et théoriques majeures, la seconde réunit les analyses de cas. La première partie est aussi divisée en deux chapitres : *Les fondements sémiologiques*; *Les fondements sociopsychologiques*. La seconde partie est partagée en trois chapitres : *Représentation de la femme au travail*; *Représentation de la femme lors d'événements politiques*; *Représentation de la femme dans ses loisirs*. À chaque bloc, trois photographies font l'objet de l'analyse, chacune provenant d'une décennie différente. Ainsi, à l'intérieur de chaque chapitre, la présentation des analyses par ordre chronologique vise à faciliter la mise en valeur des retournements socioculturels ponctuels.

Pour des raisons de cohérence relatives à l'identité féminine aux États-Unis au cours des cinq décennies couvertes par le mémoire, une attention particulière est accordée aux codes vestimentaires des femmes représentées, ainsi qu'à leur posture et à leur attitude. Le choix de photographies documentaires plutôt que de photographies de mode n'est pas fortuit, et il a pour but d'élargir la réflexion sur le fond social qui a prévalu au moment de la prise photographique. Une étude approfondie du contexte socioculturel de chaque représentation permet d'autant mieux de faire valoir la façon dont la photographie *présente* une image singulière de l'événement représenté.

Mots-clés :

PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE, ÉTATS-UNIS 1920-1960, ICONOGRAPHIE, VÊTEMENT, IDENTITÉ FÉMININE.

INTRODUCTION

Ce mémoire porte sur la manière dont la photographie documentaire fait état de l'identité féminine américaine au cours des décennies 1920-1960. L'hypothèse sémiologique de départ est que, malgré sa fonction avouée, ce type de photographie crée une image inédite du sujet représenté. L'objectif est de démontrer la façon dont chacun des cas du corpus modélise un aspect particulier de l'identité féminine.

Pour des raisons de cohérence relatives à l'identité féminine aux États-Unis au cours des cinq décennies, une attention particulière est accordée aux codes vestimentaires des femmes représentées, ainsi qu'à leur posture et à leur attitude. Le choix de photographies documentaires plutôt que de photographies de mode n'est pas fortuit, et il a pour but d'élargir la réflexion sur le fond social qui a prévalu au moment de la prise photographique. Une étude approfondie du contexte socioculturel de chaque représentation permet d'autant mieux de faire valoir la façon dont la photographie présente une image singulière de l'événement représenté. Et c'est précisément sur la *présentation*, la manière photographique, que repose le souvenir des états de fait forcément modelés, entre autres, par l'angle de vue qui n'est qu'un moment et un fragment de l'espace capté par l'objectif.

Le corpus est composé de neuf photographies, toutes représentant des groupes de femmes dans trois types de circonstances : le travail, l'événement politique et le loisir, chaque bloc regroupant trois documents. Ces photographies datent d'une période au cours de laquelle les États-Unis ont connu des bouleversements sociaux majeurs sur tous les plans. Le choix d'un corpus de photographies issu d'une époque relativement éloignée pourrait laisser entendre que les codes vestimentaires du passé font état d'une progression généralisée de

l'identité féminine. Dans l'optique de ce mémoire, chaque photographie est plutôt reconnue comme un moment de mutation. Bien entendu, dans l'ensemble de toutes les photographies documentaires prises au cours des décennies couvertes par le corpus, il existe des contre-exemples qui montrent d'autres attitudes féminines dans des situations semblables ou différentes.

Il fallait donc procéder à une sélection judicieuse des cas afin de rendre compte de certains aspects privilégiés de transition, sans perdre de vue la portée pragmatique du médium. Le choix des cas d'analyse repose sur trois paramètres : premièrement, les femmes sont représentées dans des circonstances qui profilent une image de la condition féminine hors du foyer, car c'est à travers elles que les femmes ont activement participé aux changements sociaux. Entre autres, dans leurs activités de travail, d'interventions politiques et de loisir. Deuxièmement, l'étude se veut *qualitative* et non quantitative, en ce qu'elle vise à rendre opératoire un modèle d'analyse sémiologique, d'où la sélection de quelques cas à travers les décennies. Il s'avérait inutile de multiplier les exemples, tout en retenant des cas pertinents aux trois types d'activités. Troisièmement, l'étude est basée sur une théorie de la *réception* des images photographiques et non de leur production, ce qui explique une analyse approfondie du plan d'expression de chacune des images photographiques, dont le cadrage, les plans de perspective, les teintes, les jeux d'ombre et de lumière et la localisation des personnages dans l'espace global. Néanmoins, pour contextualiser ces moments de transformation, la source de chacune des photographies du corpus est ici retenue, ainsi que l'identité du photographe, quand elle peut être retracée, ce qui n'est pas toujours le cas pour les documents de cette nature. Certains cas analysés font partie d'archives informatisées dont la vocation historique est évidente, d'autres ont été reproduits dans des livres d'histoire ou des traités de sociologie, et les textes et légendes qui accompagnent les images participent d'une mise en contexte particulière qui, a posteriori, réoriente le sujet figuré. C'est ainsi que, peu importe la façon dont elles ont été « construites » par le photographe, elles font figures

de souvenirs, d'aide-mémoires vraisemblables dans le temps historique; elles ont laissé des traces qui *présentent* une époque révolue.

L'étude est partagée en deux grandes parties. La première présente les assises méthodologiques et théoriques majeures, la seconde réunit les analyses de cas. La première partie est aussi divisée en deux chapitres : Chapitre I : Fondements sémiologiques; Chapitre II : Fondements sociopsychologiques. En premier lieu, il est question du modèle sémiologique élaboré par Jean Lauzon, plus précisément de ses hypothèses à propos du double aspect de la conjoncture photographique, à savoir sa transparence et son opacité. Mais étant donné que les documents analysés appartiennent spécifiquement à la catégorie de la photographie documentaire, les recherches de plusieurs spécialistes de ce type de représentation servent de pistes en complément au modèle de Lauzon, dont celles de Richard Howells, John Taylor, Eugene Smith, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer et Régis Durand.

La réflexion élargie aux contextes sociopsychologiques est basée sur les recherches d'historiens, de sociologues, d'ethnologues et d'anthropologues, tels Gilles Lipovetsky, Marc-Alain Descamps, Susan B. Kaiser, Joanne Entwistle, Marianne Thesander et Jean-Thierry Maertens, qui s'entendent sur l'importance du vêtement dans la constitution de l'identité féminine et insistent, entre autres, sur les notions de narcissisme et de projection de soi au sein d'un groupe. Le concept d'altérité est primordial pour la présente étude, car toutes les photographies du corpus représentent des groupes de femmes.

Étant donné que le but du mémoire est de faire ressortir le caractère factice du message identitaire généré par la photographie documentaire, il est capital de relier ces sources théoriques à l'énonciation photographique, plutôt que de s'en tenir exclusivement au sujet de représentation. Ainsi, les hypothèses strictement articulées sur la symbolique du vêtement doivent être remises en contexte au sein même des images, en tenant compte des traits formels susceptibles d'ancrer l'histoire racontée. C'est dire que le dispositif photographique

lui-même est ici posé comme métalangage qui reconduit les stratégies utilisées consciemment ou inconsciemment par le photographe dont la prise de vue semble parfois spontanée, en d'autres cas bien orchestrée quant à l'attitude plus ou moins « naturelle » des portraiturées face à la caméra. Les cas d'analyse ont d'ailleurs été sélectionnés en vertu de ces variantes.

La seconde partie du mémoire est partagée en trois chapitres : Chapitre III : Représentation de la femme au travail; Chapitre IV : Représentation de la femme lors d'événements politiques; Chapitre V : Représentation de la femme dans ses loisirs. À chaque bloc, trois photographies font l'objet de l'analyse, chacune provenant d'une décennie différente. Ainsi, à l'intérieur de chaque chapitre, la présentation des analyses par ordre chronologique vise à faciliter la mise en valeur des retournements socioculturels ponctuels. La même structure est conservée à chacune des analyses : la mise en contexte de l'image (circonstance de la prise photographique, source du document, identité du photographe), la description formelle du document (traits relatifs à la composition); l'iconographie (codes vestimentaires et posturaux compte tenu de l'activité représentée); l'aspect photographique proprement dit (stratégies de construction du sujet).

PREMIÈRE PARTIE

FONDEMENTS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES MAJEURS

CHAPITRE I

FONDEMENTS SÉMIOLOGIQUES

1.1 Assises sémiologiques

Le modèle de la *contexture photographique* élaboré par Jean Lauzon¹ est le guide principal de la réflexion et des analyses de cas en seconde partie du mémoire. À distance des théories préconisant l'interstice spatiotemporel entre le « ici » et le « là » du signe photographique², Lauzon tente plutôt de faire valoir la double nature du photographique qu'il qualifie de *transparence-cum-opacité*. Dans cette optique, il y aurait un lien indissociable entre l'aspect conceptuel du signe, sa transparence, à savoir la mise en présence de ce qui est représenté, et l'aspect perceptuel, son opacité, c'est-à-dire tout ce qui concourt à remodeler ce qui est représenté³.

Pour Lauzon, l'amalgame des aspects transparents et opaques de chaque photo s'articule à travers quatre instances interdépendantes : le **continuum référentiel**, à savoir l'espace infini d'où le photographe puise sa prise de vue, le **champ découpé** que constitue l'ensemble d'éléments sélectionnés, le **plan d'expression photographique** qui est l'aspect

¹Jean Lauzon, *La photographie malgré l'image*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2002, 224p.

²Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1990, p. 87; cité dans *ibid.*, p. 118.

³Lauzon appuie ses arguments sur la théorie pragmatique de François Récanati; *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979, 214p.

matériel de la photo où se trouve l’empreinte du référent et, enfin, la **zone de réception** désignant le rapport du spectateur à l’image, dans le contexte de réception.

La conjugaison de ces quatre espaces-temps forge cognitivement la signification du signe photographique — entre autres et selon notre projet d’étude : la notion d’une *identité féminine*. Dans la préhension d’une photo, ces quatre instances spatio-temporelles sont interdépendantes et indissociables. Le modèle de Lauzon est un découpage construit à même un autre type de corpus à partir duquel nous avons dû développer notre propre méthode d’analyse.

Tenant compte de certains facteurs de réception, Lauzon insiste sur l’interrelation entre les savoirs empiriques singuliers du récepteur, ses savoirs empirico-culturels et ses savoirs perceptivo-moteurs qui engagent des références visio-contextuelles et des références posturaux-gravitaires. Toutes ces évaluations participent de la prégnance avec l’image photographique, forme et contenu.

Les savoirs empiriques singuliers et les savoirs empirico-culturels teintent la compréhension des concepts. Les savoirs empiriques singuliers sont propres à chacun tandis que les savoirs empirico-culturels sont partagés par les membres d’une même culture⁴. Tous deux comportent les connaissances et les déductions actualisées dans l’appréhension du médium⁵.

Les savoirs perceptivo-moteurs touchent particulièrement l’apport des percepts. En quête d’équilibre perceptuel, le récepteur de l’image doit tenir compte des plans, des formes, de leur disposition, de leur contour et des lignes factuelles ou virtuelles du champ de

⁴Jean Lauzon, *op. cit.*, p. 99.

⁵*Ibid.*, p. 70-72.

représentation⁶. La perception s'élabore également par références visio-contextuelles, rapport cadre/contenu et par références posturo-gravitaires, axes verticaux et horizontaux, surtout dans le cas de la représentation d'une figure humaine⁷.

À la suite du modèle de Lauzon adapté à notre propre corpus, à chaque analyse de cas, nous avons commencé par la **mise en contexte**, en tenant compte de la provenance du document photographique et de l'identité du photographe (quand elle est connue). Étant donné le lien entre le signe photographique et ce que Lauzon qualifie de continuum référentiel⁸, nous avons inclus certains détails historiques relatifs aux personnages figurés et à l'activité à laquelle ils s'adonnaient au moment de la prise de vue. Ce sont des données qui font appel aux savoirs empirico-culturels du récepteur. En second lieu, l'**analyse formelle** des photographies fait ressortir les traits saillants de la composition qui touchent particulièrement l'aspect perceptivo-moteur de la préhension⁹. Suit l'**iconographie** des codes vestimentaires, de la posture et de l'attitude générale des personnages représentés. En dernier lieu, le **photographique**, comme tel, est considéré comme instance de retournement de la photographie sur elle-même, c'est-à-dire la manière dont elle montre à voir un moment de représentation (transparence) par le biais d'une mise en forme inédite (opacité) qui « crée » une image singulière, malgré la reconduction des états de fait captés. Puisqu'il s'agit ici d'un corpus composé de photographies à vocation documentaire, du moins en apparence, certaines précisions s'imposent à cet égard.

Malgré son statut d'aide-mémoire, la photographie documentaire façonne une vision biaisée du passé, qui, tel que nous le verrons plus en profondeur, est due autant à ses conditions de production que de réception. Or, si la photo documentaire ne peut être prise

⁶Jean Lauzon, *op. cit.*, p. 70-72.

⁷*Ibid.*, p. 68-69 et 73-80.

⁸*Ibid.*, p. 142.

⁹N.B. Puisque nous avons travaillé avec des réimpressions faites à partir de numérisations, nous n'avons pas insisté sur certains aspects matériels du plan d'expression photographique, dont la texture du papier utilisé et le grain d'impression.

comme témoin fidèle du passé, nous nous sommes demandé quelle était sa valeur historique et surtout quelle incidence la représentation des codes vestimentaires pourrait avoir sur l'image de l'identité féminine à travers les décennies 1920 à 1960.

Ce questionnement nous a poussés à explorer d'autres horizons théoriques, particulièrement les auteurs qui traitent de l'aspect factice de la photographie dite documentaire et qui remettent en cause son statut d'aide-mémoire, ainsi que les auteurs qui s'efforcent de démontrer ce qu'elle documente réellement. Ces recherches ont grandement soutenu le quatrième segment des analyses de cas, **Le photographique**, car nous considérons ces documents comme des créations intéressées, plutôt qu'à titre « d'enregistrements » du passé. De cette perspective, et selon l'objet de notre étude, la signification du signe photographique est attribuée davantage aux choix du photographe qu'à la condition véritable des femmes qu'il représente. C'est l'hypothèse que nous posons.

1.2 Particularités de la photographie documentaire

Il semblerait que la photographie documentaire cache et manipule la réalité autant que tout autre genre de photographie. Lors de nos recherches, nous avons constaté que la seule évocation des termes « document » et « documentaire » connote des notions telles que la preuve, le renseignement, le témoignage, ainsi que la quête de la vérité et sa transmission. Lorsqu'on dit qu'une chose est « documentée », il est sous-entendu qu'elle est légitime, officielle et objective. Cette façon de considérer le « document » est couramment transposée à l'univers de la photographie. Conséquemment, lorsqu'on traite de photographie documentaire, il est pris pour acquis que le photographe s'est appliqué à enregistrer ce qui se présente à la vue de façon à conserver le plus fidèlement possible le continuum référentiel.

Stephen J. Greenblatt fait remarquer qu'autant dans la réception d'une photographie que d'un texte, ce n'est pas tant la forme de « l'objet » que la position éthique du récepteur

qui distingue la fiction des faits¹⁰. La source des photos contribue à la narration générée face à l'objet¹¹. Cette narration différerait de celle qui naît devant une photographie dans un livre d'art, image ayant pourtant la même relation ontologique au continuum référentiel que la photo dite documentaire.

La photographie documentaire, incluant le photojournalisme, a longtemps prétendu à une représentation objective de la réalité, et même à un calque de la réalité. D'après Marcia E. Vetrocq, c'est seulement depuis les années soixante-dix qu'elle fait l'objet d'une interrogation dans le milieu intellectuel qui met en doute l'authenticité de nombreuses images iconiques. Ces photos seraient, soit des reconstitutions d'événements, soit des mises en scène placées par le photographe, alors qu'elles se présentent comme des moments pris sur le vif. L'auteure cite également des problèmes tels la direction artistique, le *staging* et l'édition, pratiques intégrées au photojournalisme et répandues, même pour la photographie médico-légale¹². La photo documentaire ne serait alors que l'interprétation subjective d'une réalité très partielle, chimiquement altérée par le processus de fabrication. Malgré la fidélité avec laquelle la photographie calque son référent, elle ne devrait donc pas être considérée comme « enregistrement » de la réalité. Selon John Taylor, accepter la photographie documentaire comme preuve ressort simplement de la convention¹³.

Lorsque nous traitons de la « facticité » de la photographie documentaire, nous ne remettons en question ni son authenticité, ni son exactitude, termes relatifs, selon Rudolph Arnheim, au trucage et à la capacité technique de reproduction¹⁴. Nous remettons plutôt en question son aptitude à exprimer la vérité. La « vérité photographique » se mesurerait en fonction de la justesse des faits communiqués et de leur pertinence dans la description du

¹⁰Stephen J. Greenblatt, « Learning to Curse », *Essays in Early Modern Culture*, New York: Routledge, Chapman and Hall, 1990, p. 12-15; cité dans John Taylor, 'Problems in Photojournalism: Realism, the Nature of News and the Humanitarian Narrative », *Journalism Studies*, 1:1, 2000, p. 131.

¹¹Marcia E. Vetrocq, « Rules of Engagement », *Art Am* 96, no 6 juin/juillet, 2008, p. 168.

¹²*Ibid.*

¹³John Taylor, *loc. cit.*, p. 131.

¹⁴Rudolf Arnheim, « On the Nature of Photography », *Critical Inquiry*, 1:1, septembre 1974, p. 157.

moment rapporté¹⁵. En ce qui concerne notre objet d'étude, bien que la photo documentaire communique bel et bien une identité féminine particulière dans un espace-temps délimité et qu'elle procure au spectateur le sentiment d'accéder à la compréhension d'une réalité féminine, nous nous questionnons sur sa capacité de témoigner du statut et de la condition véritables des femmes de cet espace-temps.

Ce questionnement soulève à son tour le problème de l'objectivité. Nos recherches nous ont conduites à considérer la photographie documentaire comme une vision personnelle de ce qu'elle prend pour objet. D'après Eugene Smith, lui-même photojournaliste, le photographe ne peut prétendre être objectif, bien qu'il soit honnête et renseigné¹⁶. Selon Smith, le seul fait de choisir une thématique éditoriale avant le reportage crée déjà une conception erronée de l'actualité qui sera captée¹⁷. Peter Hamilton souligne d'ailleurs que la photographie est une vision qui ne pourra jamais être un simple enregistrement du moment¹⁸. Elle comportera toujours les valeurs de celui qui l'a créée parce que le photographe ne capte pas ce qu'il considère comme étant dépourvu d'intérêt ou de signification¹⁹. Au nom d'un collectif de photographes, Graham Smith a même stipulé que :

Le documentaire peut être extrêmement personnel et (nous) trouvons dommage que le mot soit devenu synonyme de journalisme factuel. Nous nous considérons comme des artistes travaillant dans une tradition pouvant être décrite comme étant une interprétation créative de la réalité²⁰.

¹⁵*Ibid.*

¹⁶Eugene W. Smith, « Photographic Journalism », *Photographers on Photography*, London, Prentice Hall, 1966, p. 103.

¹⁷Smith explique aussi que le photographe s'efforce souvent à rendre la narration photographique conforme au jugement (biaisé) du rédacteur en chef; *ibid.* p. 104-105.

¹⁸Peter Hamilton, « Representing the Social: France and Frenchness in Post-War Humanist Photography' in Hal I », *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, p. 76; cité dans Richard Howells, « Self Portrait: The Sense of Self in British Documentary Photography », *National Identities*, 4:2, 2002, p. 114.

¹⁹Howard Becker, « Do Photographs Tell the Truth », *Afterimage*, février 1978, p. 12; cité dans Anne Wilkes Tucker, « Photographic Facts and Thirties America », *Observations, Essays on Documentary Photography*, The Friends of Photography, 1984, p. 43.

²⁰« Documentary can be extremely personal and (we) feel it unfortunate that the word has become synonymous with factual journalism. We see ourselves as artists working within that tradition which might be described as a creative interpretation of reality »; Graham Smith, *artist's statement in*

Or, la photographie documentaire ne constitue pas une banque d'informations brutes, mais un codage par lequel un message est volontairement créé. La particularité du médium est de s'effacer suffisamment devant son objet pour faire oublier qu'il n'est pas un enregistrement mécanique neutre, mais le résultat de choix iconographiques et formels effectués en fonction d'attitudes humaines.

Pour saisir la manière dont le photographique communique des subtilités d'ordre idéologique, on doit tenir compte des moyens utilisés par le photographe. Du point de vue de la technique, il réussit à générer une atmosphère plutôt qu'une autre, grâce à l'angle de la prise de vue, l'éclairage, la longueur de l'exposition, la profondeur de champ, la mise au foyer et le style d'impression. Pour ce qui est de la mise en scène, parfois il positionne lui-même les composantes par rapport au cadrage. D'après Becker, le choix de la valorisation ou de l'omission d'éléments suggère des relations et conclusions, sans pour autant fournir de preuves pour les appuyer. Pour sa part, Smith insiste sur l'importance du moment exact choisi, « l'instant optimal d'exposition », comme moyen de déterminer le sens accordé à l'objet de la représentation. Dans certains cas, pour contrer l'aspect prémédité ou posé, Siegfried Kracauer note que l'on accentue la dimension fortuite de l'événement représenté, puisque la spontanéité s'apparente souvent à l'authenticité²¹. Dans d'autres cas, selon Howells, le documentaire se présente de façon systématique et calculée²² ou encore, d'après Alan Trachtenberg, de manière mécanique et antiesthétique²³. Tactiques qui, selon eux, laissent supposer que le photographe néglige l'aspect artistique pour s'appliquer davantage à la documentation rationnelle et rigoureuse de l'objet. Un exemple récurrent pourrait être celui du portrait de groupe, où les individus sont disposés frontalement, l'un à côté de

Joanna Drew (ed.), *Three Perspectives on Photography: Recent British Photography*, London, Arts Council of Great Britain, 1979, p. 36; cité dans Richard Howells, « Self Portrait: The Sense of Self in British Documentary Photography », *National Identities*, 4:2, 2002, p. 108.

²¹Siegfried Kracauer, « Photography », *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, Inc, 1980, p. 264.

²²Richard Howells, *loc. cit.*, p. 108.

²³Alan Trachtenberg, « Walker Evans' America a Documentary Invention », *Observations, Essays on Documentary Photography*, Carmel, California, The Friends of Photography, 1984, p. 64.

l'autre, sans aucune fantaisie. Si le médium photographique a tendance à suggérer l'infinité, le photographe peut choisir de dévier de cet effet. Ses choix peuvent laisser supposer que ce qu'il montre était toujours tel qu'il apparaît ou inversement, qu'il s'agit d'un instant dans une séquence d'événements.

L'esthétique sobre couramment employée par le photographe documentaire semble dissimuler autant que possible son propre rôle, voire son intervention dans l'action captée²⁴. Toutefois, en raison de la panoplie de facteurs techniques dont dispose le photographe, en plus de son rôle de metteur scène, Richard Howells affirme que le récepteur attentif ne peut faire autrement que de voir le « portrait » imposant du photographe dans ce qu'il choisit de documenter²⁵. Dans les sections d'analyse intitulées **Le photographique**, nous envisageons donc les images, non pas comme documentation de faits, mais, tel que l'entend Richard Grierson, comme conclusions du photographe sur les faits²⁶. Ainsi, nous nous penchons sur la manière dont celui-ci présente son objet et la signification qu'il suggère à travers sa mise en scène.

Tel que mentionné précédemment, nos recherches sur l'aspect factice de la photographie documentaire nous ont amenés également à examiner le rôle du récepteur dans la transmission de ce type de message, car l'impossibilité d'accéder à une lecture objective du passé lui incombe en partie. La photographie documentaire semble fréquemment dérober le spectateur de son jugement critique, menant corollairement à une conception erronée du passé. Nous souhaitons comprendre comment le récepteur envisage la photographie

²⁴« Le besoin pour de tels précautions ou trucages met en lumière le problème congénital de la photographie : le photographe fait inévitablement partie de la situation qu'il dépeint. »; « But the need for such precaution and trickery highlights the congenital problem of photography: inevitably the photographer is a part of the situation he depicts. »; Rudolf Arnheim, *loc. cit.*, p. 149.

²⁵Richard Howells, *loc. cit.*, p. 102.

²⁶Richard Grierson, « The Film Faces Facts », *Survey Graphic* 27, no.12, décembre 1938, p. 598; cité dans Anne Wilkes Tucker, *loc. cit.*, p. 42.

documentaire avec autant d'ouverture, après tout, sa disposition fait en sorte qu'une image acquiert ou non ce statut²⁷.

Tout d'abord, considérons l'attitude du récepteur qui accepte spontanément la photographie documentaire comme source d'information crédible. La possibilité qu'elle soit truquée, ou en mesure de déformer son référent, ne semble pas ébranler la foi implicite et souvent inconsciente en son pouvoir mimétique²⁸. Dans le climat de confiance qu'elle instaure en représentant le référent de manière très vraisemblable, la photo opère un « détournement d'attention » (*misdirection*²⁹). En général, le récepteur regarde le médium sans vraiment le voir; il focalise davantage sur le contenu de l'image que sur sa forme. Plutôt que de percevoir le signe photographique en tant qu'objet formel dans sa propre zone spatio-temporelle, il se projette dans un espace-temps virtuel. Le réflexe « d'entrer » dans la photo, comme dans une fenêtre vers le passé, fait oublier que son référent n'a jamais été tel qu'il est présenté et que ni le message ni le code n'existaient sous cette forme dans le continuum référentiel d'origine.

Lewis Hine propose que ce soit, en partie, grâce à « l'efficacité » avec laquelle la photographie transmet de l'information qu'elle puisse convaincre si facilement³⁰. Manifestement, à travers son langage universel, la photographie communique une grande quantité d'information de manière instantanée. Indirectement, l'affirmation de Hine évoque la tendance humaine à favoriser les données simples, au détriment des données plus complexes. L'être humain serait même porté à se méfier des informations transmises dans un langage qu'il juge compliqué. Dans cette optique, il n'est pas étonnant que la photographie, peu importe le type, soit couramment jugée comme étant limpide, ait acquis le statut de référence. La simplification du monde opérée par le médium photographique serait si

²⁷En revanche les photos datant de l'ère du numérique connaissent certainement une réception différente, toutefois, ce n'est pas le cas pour notre corpus daté des années vingt aux années soixante.

²⁸Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 266.

²⁹Terme emprunté à l'univers de la prestidigitation et de l'illusionnisme.

³⁰Lewis Hine, «Social Photography», *Classic Essays on Photography*, New Haven, Conn, Leete's Island Books, 1980, p. 111.

prenante que le récepteur aurait tendance à substituer ses propres souvenirs d'un moment donné à la photo tirée au même instant. En effet, la photo bidimensionnelle et statique se cerne plus facilement que le monde tridimensionnel en mouvement que l'on doit synthétiser soi-même. Susan Sontag intitule ce phénomène : *Memory freeze-frame* et stipule que : « [...] la photo offre un moyen rapide d'appréhender quelque chose sous une forme compacte afin de la mémoriser³¹ ». Pour Sontag, la photographie documentaire est un formidable aide-mémoire, mais elle éclipse souvent toute autre forme de souvenir³².

Mis à part ce phénomène de simplification perceptuelle, « l'efficacité » dont traite Hine se rapporte également au fait que la photographie documentaire, contrairement à la préhension directe du référent, omet tout élément pouvant diluer ou contredire son propos³³. Autrement dit, il s'agit d'un regroupement de signes, produisant un système autonome, isolé de toute composante susceptible de détourner le sens voulu. Cet isolement de données reviendrait à « décontextualiser » le réel. Or, à propos de la photographie documentaire tout particulièrement, Régis Durand explique qu'il y a de la part du spectateur une « tentative de cinématISATION », voire de « fictionnalisation du réel, qui l'entraînerait dans une expérience de type projectif³⁴ ». La notion décrite par Durand nous amène à la proposition que le récepteur « recontextualise » mentalement la photo documentaire à l'intérieur d'un continuum référentiel imaginaire, qui concorderait non seulement avec ses propres savoirs et affects, mais avec les « informations » transmises par la photo. L'étiquette « documentaire » motiverait tout particulièrement l'individu à réviser sa conception des faits historiques pour que la photo puisse y occuper une place cohérente.

³¹« [...]the photograph provides a quick way of apprehending something in a compact form for memorizing it »; Susan Sontag, « Looking at War: Photography's view of Devastation and Death », *The New Yorker Magazine*, 9 décembre 2002, p. 87; citée dans Victoria J. Gallagher and Kenneth S. Zagacki, « Visibility and Rhetoric: Epiphanies and Transformations in the Life Photographs of the Selma Marches of 1965 », *Rhetoric Society Quarterly*, 37:2, 2007, p. 128.

³²Susan Sontag, *loc. cit.*, p. 94; citée dans *ibid.*, p. 132.

³³Lewis Hine, *loc. cit.*, p. 111.

³⁴Idée barthésienne, reprise par Régis Durand, *Art presse*, « Le document ou le paradis perdu de l'authenticité », no 25, novembre 1999, p. 37.

À travers cette « révision », la photo « modifie » l'histoire dans l'esprit de chacun. Toutefois, de par sa propre interprétation de la photographie (ou « recontextualisation » du référent), le sujet récepteur participe également à la conception du passé. Durand stipule que : « L'histoire des formes photographiques ne cesse de se réécrire, dans la conscience de ceux qui les regardent et, d'une certaine manière, les transforment³⁵ ». En regardant une photographie documentaire, le spectateur cherche à confirmer ses propres savoirs; il s'agit donc d'une expérience tout à fait projective. À la limite, on pourrait dire que, devant une photo donnée, chaque personne perçoit un monde différent, voire son propre monde. Le récepteur ne peut faire autrement que de « transformer » conceptuellement le message photographique, car il le reçoit, comme le rappelle Estelle Jussim, selon ses croyances idiosyncrasiques, tempérées par le conditionnement reçu dans son environnement socioculturel³⁶. Conséquemment, peu importe les intentions du photographe et malgré « l'efficacité » dont traite Hine, Vetrocq stipule que la photographie n'a pas de signification fixe et intrinsèque³⁷. Par sa préhension, le récepteur actualise le message fourni et participe à la création d'un « surplus d'information » assimilé à la mémoire collective.

En conceptualisant des impressions du passé par la voie de la photographie, Susan Sontag rappelle qu'on ne distingue plus le référent du contenu idéologique véhiculé par l'esthétique employée³⁸. Nous ajouterions que c'est particulièrement l'aspect esthétique de la photographie qui crée une impression différente d'un récepteur à l'autre, puisqu'il s'agit d'une variable subjective. Il est certainement plus simple de trouver un consensus sur le contenu référentiel de la prise de vue que sur la signification idéologique du traitement artistique.

³⁵*Ibid.*, p. 35.

³⁶Estelle Jussim, « Propaganda and persuasion », *Observations, Essays on Documentary Photography*, Carmel, California, The Friends of Photography, 1984, p. 104.

³⁷Marcia E. Vetrocq, *loc. cit.*, p. 168.

³⁸Susan Sontag, *loc. cit.*, p. 94; citée dans Victoria J. Gallagher and Kenneth S. Zagacki, *loc. cit.*, p. 132.

Du point de vue théorique, il faut donc être conscient que, non seulement la signification des photographies variera d'un spectateur à l'autre, mais qu'elle évoluera sans doute radicalement dans le temps.

Les icônes photojournalistiques comportent de puissantes ressources dans une culture, non pas en raison de leur signification arrêtée, mais plutôt parce qu'elles coordonnent artistiquement des structures d'identification, à l'intérieur d'un espace performatif ouvert à une articulation variée et continue³⁹.

Cette citation nous encourage à envisager la photographie documentaire comme une amalgamation thématique dont l'articulation diffère selon la réception. Robert Hariman et John Lacaïtes suggèrent que la dimension artistique du médium permet de susciter des concepts infiniment variables⁴⁰. Ainsi, la photographie documentaire pourrait être comparée à une pièce de théâtre, une fiction performée différemment à chaque représentation. Comme c'est le cas pour la pièce de théâtre, la nature « changeante » de ce qui est reçu par le spectateur n'anéantit pas sa valeur historique.

Ainsi, devant notre corpus d'étude, le récepteur aura tendance à focaliser sur les éléments qui se démarquent de la culture d'aujourd'hui. La préhension des « mises en scène » de l'univers féminin d'autrefois pourra même se vivre comme de véritables chocs culturels – réactions qui mettent en lumière la subjectivité de chacun et qui devraient nous servir de piste pour comprendre le médium. D'une certaine manière, la photographie d'époque invite à prendre conscience de la culture actuelle. Paradoxalement, elle nous donnerait davantage accès au présent qu'au passé. Une part de son importance historique provient donc du fait que la photo documentaire d'époque nous confronte à nos propres valeurs, autant qu'à celles du photographe. Dans le cas de notre corpus, elle invite à réfléchir

³⁹« Photojournalistic icons operate as powerful resources within a public culture, not because of their fixed meaning, but rather because they artistically coordinate available structures of identification within a performative space open to continued and varied articulation. »; Robert Hariman et John Lacaïtes, « Performing Civic Identity; The Iconic Photograph of the Flag Raising at Iwo Jima », *Quarterly Journal of Speech* 88, 2002, p. 363-392; cité dans *ibid.*, p. 133.

⁴⁰*Ibid.*

sur notre propre conception de la femme d'hier par rapport à celle que pouvaient entretenir ses contemporains.

En tenant compte de la facticité de la photographie documentaire, le récepteur est plus en mesure d'accéder aux informations d'ordre idéologique et socioculturel dont elle est porteuse. Il semble donc essentiel de garder à l'esprit que la photo documentaire d'époque ne ressemble pas plus à la réalité du passé que la photo documentaire contemporaine ne ressemble au « présent ». Comme nous le verrons dans la section suivante, c'est en se penchant sur l'iconographie vestimentaire ainsi que sur le photographique, que nous pouvons repérer des informations pertinentes sur le contexte entourant la prise de vue.

1.3 La photographie documentaire comme aide-mémoire

Ayant pris en considération certains des aspects subjectifs de la production et de la réception de la photographie documentaire, nous ne pouvons négliger ce qu'elle représente. Elle sert d'aide-mémoire, non pas de la réalité du passé, mais plutôt du regard d'un photographe sur l'objet de sa représentation, dans son propre présent. Richard Howells traite de la photographie comme étant un autoportrait de groupe (*group self-portrait*), car la photo livre trois types d'informations visuelles. Elle communique certaines données à propos du référent; elle est un portrait de celui qui l'a créée ainsi qu'un portrait de groupe, dans lequel nous pouvons percevoir un consortium d'attitudes, de présuppositions et de croyances ayant produit une perspective particulière de l'objet photographié⁴¹. Dans le cas de notre recherche, les photographies documentaires sont traitées comme souvenirs de la façon appropriée, d'après le photographe, de dépeindre un groupe de femmes et de la diffuser au grand public.

⁴¹Richard Howells, *loc. cit.*, p. 101.

La nature artistique du médium témoigne du continuum référentiel. Pourtant, lorsqu'on traite de l'aspect factice de la photographie, le danger est de négliger la valeur argumentative du représenté. Nous considérons cependant que c'est à travers une analyse de la stylistique du photographe, que nous pouvons mieux comprendre le passé, tel que le photographe l'interprétait lui-même. En traitant de l'aspect « créatif » de la pratique du photojournalisme, Smith écrit :

Afin de procurer une cohérence picturale et éditoriale aux images, la majorité des photoreportages requièrent une certaine mise en place, mise en scène et certains réarrangements. Ici, le photojournaliste peut être des plus créatifs. Tant et aussi longtemps que ceci est fait dans le but de mieux traduire l'esprit de l'actualité, cela est complètement éthique⁴².

Smith envisage la mise en scène et les caractéristiques d'ordre artistique en tant que moyens plus explicites et précis de traduire les attitudes quant au moment saisi. En d'autres termes, il s'agit d'outils pour traduire les enjeux conceptuels, une composante de l'esprit du temps dont on ne peut saisir l'empreinte. Le propos de Smith soutient que, malgré et même grâce à son aspect factice, la photo conserve son statut d'aide-mémoire, en exprimant l'esprit du moment documenté, tel que ressentie par le photographe en tant qu'artiste. Il incombe au spectateur de reconnaître qu'il s'agit d'une vision personnelle de l'événement.

D'autre part, André Bazin rappelle que, même si l'on ne croit plus à l'identité ontologique de la photo par rapport au modèle, on peut toutefois s'entendre sur le fait que la photo aide à préserver le souvenir du modèle⁴³. En effet, comme nous le verrons, les signes vestimentaires photographiés comportent des ancrages iconographiques incontournables. Bien entendu, le photographique teinte l'interprétation des signes vestimentaires. Toutefois,

⁴²« The majority of photographic stories require a certain amount of setting up, rearranging and stage direction, to bring pictorial and editorial coherency to the pictures. Here, the photo-journalist can be his most completely creative self. Whenever this is done for the purpose of a better translation of the spirit of the actuality, then it is completely ethical. »; Eugene Smith, *loc. cit.*, p. 104-105.

⁴³André Bazin, « The Ontology of the Photographic Image », *Classic Essays on Photography*, New Haven Leete's Island Books. 1980, p. 238.

nous jugeons qu'ils sont si fortement codés que leur qualité intrinsèque d'aide-mémoire demeure; tant et si bien que le vêtement influence considérablement l'interprétation de la photo et contribue, avec le temps, à forger son statut documentaire. Dans bien des cas, les codes vestimentaires au sein d'une photo en disent beaucoup plus sur le contexte sociohistorique que la légende accompagnatrice⁴⁴ et, selon nous, certainement davantage que tout autre type de référent représenté, bien que le décor y joue un rôle non négligeable. L'homogénéité vestimentaire, véhiculée par les cycles de la mode, permet de situer le moment précis de la prise de vue. Du coup, de par sa corrélation au temps, le vêtement conditionne le jugement porté sur la représentation photographique⁴⁵. Ainsi, le vêtement photographié engage le récepteur à conceptualiser un contexte (époque, circonstances, lieu), des conditions sociales (climat politique, conjoncture économique) et culturelles (valeurs, idéologies, coutumes). En plus, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, il conduit à conceptualiser une image de l'identité des femmes représentées, quelquefois la relation qu'elles entretiennent dans des espaces publics où elles assument un rôle social particulier⁴⁶.

La fonction du vêtement dans la photo nous apparaît si cruciale que l'on peut même se demander si ce n'est l'habillement, plus que tout autre élément référentiel, qui fait de la photographie documentaire un aide-mémoire. Si cette hypothèse s'avérait juste, le vêtement serait un signe identitaire de ce type de photographie, autant qu'il est signe identitaire de la personne qui le porte.

⁴⁴Texte qui accompagne une image pour en préciser le sens.

⁴⁵Contrairement au paysage, par exemple, qui pourrait suggérer une époque à travers le photographique davantage que par ses propriétés référentielles en tant que telles.

⁴⁶En considérant à la limite que le photographe aurait pu lui-même choisir les vêtements pour la prise de vue, ceux-ci demeurent issus d'une culture bien réelle. Effectivement, ils proviennent de concepteurs, et surtout de la mise en marché de l'industrie de la mode (d'ailleurs, même les vêtements confectionnés dans les foyers portent l'empreinte de l'industrie de la mode). Ce système émet sa propre vision de l'identité féminine et masculine, ainsi que de l'histoire émergente des sociétés. Il en revient au consommateur (ou au photographe, peut-être) de se prononcer sur cette vision, par ses choix vestimentaires.

CHAPITRE II

FONDEMENTS SOCIOPSYCHOLOGIQUES

2.1 Le vêtement, un signe en contexte

Les pages qui suivent portent sur les composantes qui contextualisent le vêtement et participent à sa signification, dont l'esprit du temps, les circonstances sociales et le groupe. Le fait que ces facteurs soient tous reliés à l'identité individuelle paraît indicatif du lien inhérent entre l'identité, le vêtement et le contexte. Tel que nous le verrons plus en détail, en exprimant son identité à travers le vêtement, l'individu se prononce sur son propre contexte, tout comme il contribue à le forger. Tous les concepts majeurs élaborés dans ce chapitre seront retenus en analyses des cas, afin de mettre en lumière la manière dont chacun d'eux construit l'image d'un contexte forcément fractionné par la prise de vue qui reconduit néanmoins une « idée » de la culture de fond.

Si le vêtement est interprété par rapport à son époque (de là, la notion du « démodé »), il contribue également à la définition de l'esprit du temps. Peter Berger avance que nous sommes situés non pas en société, mais dans un espace-temps, et que notre société est une entité historique qui se prolonge temporellement au-delà des biographies individuelles. Il faudrait donc voir nos vies comme des épisodes à travers une trame temporelle⁴⁷. La

⁴⁷Peter Berger, *Invitation to Sociology*, Garden City, New York, Doubleday, 1963, p. 92; cité dans Susan B. Kaiser, *The Social Psychology of Clothing Symbolic Appearances in Context*, New York, Fairchild Publications, New York, 1997, p. 154.

réflexion de Burger n'est pas étrangère à la manière dont nous envisageons ici la place culturo-temporelle du code vestimentaire considéré comme expression ultime de l'esprit du temps. Le temps serait une grande toile de fond où les sociétés font leur marque à travers l'expression « biographique » de chacun. Pour nous, la biographie individuelle se symboliserait socialement par les signes vestimentaires et, conséquemment, les vêtements jadis portés en société influenceraient notre conception historique de la trame temporelle. Le vêtement perçu au sein d'une image photographique évoquerait alors une atmosphère relative à un temps spécifique, car sans nécessairement y porter une attention consciente, l'individu choisit son vêtement par rapport à l'esprit du moment. En quelque sorte, la mode est symbolisation du présent et un outil d'actualisation de soi dans ce présent émergent.

Quentin Bell explique que l'habillement est « le lieu privilégié de la rencontre entre les préoccupations esthétiques et sociales⁴⁸». En adoptant de nouvelles esthétiques vestimentaires, les sociétés expriment des changements de mentalité et d'atmosphère. Gilles Lipovetsky précise qu'en Occident, au XX^e siècle, le présent constitue le temps social valorisé et, qu'ainsi, une majorité s'applique à se dégager sans cesse du passé par la consommation d'objets symbolisant la nouveauté, tandis que d'autres cultures s'efforcent à respecter et à perpétuer les coutumes du passé, dont les costumes traditionnels. Cet appétit pour l'actuel est caractéristique de la modernité, de laquelle la mode en est le phénomène par excellence⁴⁹.

La démocratisation de la mode au XX^e siècle fait en sorte qu'une majorité peut désormais se procurer des vêtements confectionnés en industrie et selon les dictats de cette industrie. De plus, l'éclatement des communications favorise une référence esthétique commune : les projections publiques de films dès le début du XX^e siècle, la publication de

⁴⁸Quentin Bell, *Mode et société essai sur la sociologie du vêtement*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 17.

⁴⁹Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère : La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987, p. 317.

masse des revues de mode depuis 1920⁵⁰, l'accès répandu à la télévision dans les années 1950, sans compter l'avènement de l'appareil photo de petit format à la fin du XIXe siècle⁵¹. Ces moyens de communication permettent à la population de se tenir à jour de la mode et de promouvoir le sentiment collectif d'être « actuel ». Selon Maryla Sobek, la mode procure à certains l'impression d'être eux-mêmes et d'effectuer une rupture avec le passé⁵². Pourtant, en suivant la mode, dit Lipovetsky, l'individu s'inscrit dans un système par définition daté et donc sur le point d'être dépassé. Selon lui, la mode est moins un choix individuel qu'une prescription sociale : « Le temps est loin où les sarcasmes avaient pour cible les classes inférieures imitant le paraître aristocratique. Le ridicule dans l'âge démocratique sera moins dans l'imitation de la mode que dans le démodé, ce nouvel « interdit » de masse⁵³».

Si le vêtement est symptomatique de l'expression individuelle, il est aussi la symbolisation d'une identité historique commune aux gens d'une époque et d'un lieu. Le contexte social forge une part de la personnalité des individus et favorise un consensus sur des questions tout autant éthiques qu'esthétiques. Joanne Entwistle reprend l'idée répandue à l'effet que la production du vêtement est tributaire des conditions économiques, politiques et technologiques; elle est modelée selon des concepts culturels, sociaux et esthétiques⁵⁴. Ainsi, grâce à son vécu partagé, une génération s'accordera potentiellement sur les codes vestimentaires définissant le (un) présent, alors qu'une autre génération avec une expérience et un passé distincts ne partagera pas la même perception. C'est que les références

⁵⁰Les années vingt ont vu l'émergence de deux revues majeures : *The Queen*, et *Harper's Bazaar*. Bien qu'en circulation depuis 1892, la revue *Vogue* deviendra une influence stylistique notable au cours des années vingt; Mary Ellen Zuckerman, *A History of Popular Women's Magazines in the United States, 1725-1995, Contributions in Women's Studies No 165*, Westport, Greenwood Press, 1998, 272p.

⁵¹George Eastman lance le *Kodak*, un appareil photo portable très maniable et doté d'une pellicule en 1888. De ce fait, il dégage la voie à la photographie amateur; Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, New York, Abbeville Press, 1984, p. 259.

⁵²Maryla Sobek, « Influence de l'architecture sur la forme du vêtement féminin dans les années 1980 le cas d'Anne Marie Beretta », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1996, p. 15.

⁵³Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, op.cit., p. 91.

⁵⁴Joanne Entwistle, *The Fashioned Body, Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 2000, p. 111.

socioculturelles et historiques teintent la perception des choses; elles influencent l'interprétation des situations et, conséquemment, la pertinence des vêtements sélectionnés pour ces situations. L'expérience de vie altère l'interprétation et le choix des codes vestimentaires. J.C. Flügel aborde ce phénomène en prenant à témoin l'adaptation aux nouvelles technologies du début du XX^e siècle :

L'automobilisme, l'aviation, la cinématographie, le gramophone, la radio ont été introduits dans la consommation générale dans l'espace de deux ou trois décennies. Parallèlement à ce changement, nous sommes devenus moins conservateurs, plus intolérants de la vieillerie et plus enclins à la nouveauté, une tendance mentale qui s'exprime le mieux à travers les goûts vestimentaires changeants [...] nos modes changeantes peuvent, en effet, être perçues comme étant symboliques de notre perspective changeante dans bien d'autres domaines⁵⁵.

Ici, Flügel évoque l'existence d'une « tendance mentale » au XX^e siècle, provoquée par l'adaptation aux changements technologiques accélérés. Il semblerait donc que, non seulement le climat sociohistorique conditionne la lecture de tout élément de l'entourage, il affecte les goûts et, bien entendu, le choix des codes vestimentaires; désormais, le rythme de ce conditionnement est précipité. De l'opinion de T. Veblen : « une mode est belle seulement parce qu'elle évoque le présent. L'idéal de la mode féminine est forgé d'après les sentiments et les événements qui influencent la période en question⁵⁶ ». Avec le temps, les gens se détachent de l'esprit qui cristallisait leur perception d'un présent révolu ainsi que du vêtement qui symbolisait ce présent. Les mutations dans la mode sont nécessairement reliées à des contingences sociales élargies.

⁵⁵« Motoring, aviation, cinematography, the gramophone, the wireless, have all come into general use in the course of two or three decades. Corresponding to this rapidity of change in our environment, we have become less conservative, more intolerant of the old and more enamoured of the new, a mental tendency which can best express itself in changing tastes as regards clothing [...] our changing fashions may indeed be looked upon as symbolic of our changing outlook upon many other things. »; J. C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, New York International Universities Press, 1969, p. 143.

⁵⁶« A fashion is beautiful only because it conveys the present. The feminine fashion ideal is forged by events and sentiments affecting the period. » ; T. Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, New York, Mentor Books, 1953 (1899); cité dans Ruth Rubinstein, *Dress Codes, Meaning and Messages in American Culture*, Boulder, Westview Press, 1995, p. 156.

Les transformations sociales sont souvent organisées en fonction d'événements-clés. À titre d'exemples, l'accession au droit de vote des Américaines, le Krach boursier de 1929 et la Deuxième Guerre mondiale simplifient notre conception des transformations sociales, qui en réalité ne peuvent être datées. Dans les pays où la mode est répandue, nous constatons que les vêtements peuvent eux aussi constituer de tels repères. Il faut toutefois éviter les extrapolations, par exemple le chapeau cloche évoque pour plusieurs les « Années folles » et ladite émancipation des femmes. Des historiens, dont William H. Chafe, affirment que, dans les faits, cette émancipation n'a pas eu lieu⁵⁷. Malgré les vastes généralisations, les vêtements offrent néanmoins une référence visuelle quant aux transformations socioculturelles ponctuelles.

C'est en vertu de ces ponctuations, de ces moments de retournements sociaux, que les images du corpus ont été sélectionnées et regroupées par thèmes. Au cours des décennies couvertes, le rôle et le statut de la femme ont varié, tant dans son milieu de travail, que dans les activités reliées à la défense de ses droits sur la place publique ainsi que dans ses loisirs. De 1920 à 1960, son insertion dans le marché du travail lui permet d'accéder à différents postes préalablement réservés aux hommes. Son statut est relié aux jugements portés sur sa capacité physique, intellectuelle et son aptitude à se conformer à la culture de l'entreprise. Lors des événements politiques, son statut est défini en vertu de son engagement à l'égard des droits et libertés civiques qui excèdent d'ailleurs la stricte libération des femmes et touche l'ensemble de la société. Dans le domaine des loisirs, ses activités reposent parfois sur son statut économique, bien qu'elle peut maintenant s'adonner à des sports dont elle était auparavant tenue à l'écart.

Dans plusieurs cas du corpus, les portraits de groupe indiquent la manière dont les femmes envisageaient collectivement l'activité en question et le rôle qu'elles comptent y jouer et il y a un aspect « théâtral » à leur attitude. Pour Susan B. Kaiser, « Tout autant que les

⁵⁷William H. Chafe, *The American Woman, Her Changing Social, Economic, and Political Roles, 1920-1970*, New York, Oxford University Press, 1972, 351p.

personnes elles-mêmes, les vêtements ainsi que d'autres accessoires et décors aident à définir le contexte de l'interaction⁵⁸. Les vêtements choisis déterminent le ton et la gamme d'activités potentielles pour la situation. Par exemple, des circonstances peu formelles, tel un pique-nique dans un parc, peuvent soudainement changer de registre si des vêtements plus élégants y sont portés. La rhétorique des gestes s'en verra probablement affectée, comme la manière de s'asseoir sur l'herbe ou la façon de servir la nourriture. Ce pouvoir du vêtement à définir les circonstances a d'ailleurs été retenu comme « référence » dans la classification des photographies du corpus. Dans les cas où le contexte en arrière-plan paraissait neutre ou ambigu, ce sont les codes vestimentaires qui ont indiqué l'activité à laquelle s'adonnaient les personnages.

Un simple rassemblement de quelques personnes peut constituer en soi un contexte social, et c'est pourquoi nous avons privilégié les portraits de groupe. En psychologie sociale, on désigne d'ailleurs le groupe comme étant le lieu où le code acquiert son sens, pour un temps. Selon Georges R. Sproles et Leslie Davis Burns, le vêtement tire sa signification d'après la réaction qu'il suscite en contexte social⁵⁹. C'est qu'il y a indéniablement et perpétuellement évaluation, négociation, jugement, rejet ou adoption lorsque l'on parle de la réception des codes vestimentaires au sein même d'un groupe plus ou moins élargi. René König explique à cet égard que la mode a une fonction régulatrice dans la communauté⁶⁰. De la sorte, le sens accordé aux codes vestimentaires au sein de la vie de groupe fait en sorte qu'ils tendent à régir les interactions sociales. Grâce au consensus ou à la convention de lecture des signes, le lien entre les membres du groupe est resserré.

⁵⁸« Together, clothes (and other changeable props) and settings help to define a context for social interaction, as do the people themselves. »; Susan B. Kaiser, *op. cit.*, p. 202.

⁵⁹George R. Sproles & Leslie Davis Burns, *Changing Appearances, Understanding Dress in Contemporary Society*, New York, Fairchild Publications, 1994, p. 230.

⁶⁰Rene König, *The Restless Image A Sociology of Fashion*, Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1973, p. 17.

Chaque groupe est une micro-culture ayant ses propres références, et dont le fonctionnement harmonieux dépend de la coopération et coordination entre les individus. Dans tout rassemblement, chacun négocie et adopte une posture ou une attitude qui lui procurera idéalement du confort et réussit avec plus ou moins de succès à trouver un rôle qui lui convient. La conformité dans la façon d'être et de se vêtir permet de réduire l'anxiété et d'obtenir l'acceptation de ses pairs, car elle démontre sa capacité de communiquer avec leurs codes partagés.

Dans une société peu hiérarchisée, comme celle des États-Unis du XX^e siècle, il est possible de former de nouvelles affiliations par le personnage social que l'on met de l'avant. Ce que l'individu exprime pour l'approbation de ses collègues peut augmenter son statut ou encore démontrer sa soumission devant eux. Pierre Bourdieu utilise l'expression « capital culturel » pour décrire les symboles qui reconduisent les valeurs et les goûts d'un groupe de référence⁶¹. Georg Simmel note toutefois que la mise en valeur de l'individu, homme ou femme, par l'étalage de ce qui le distingue, ne doit d'aucune façon subjuguier le groupe⁶². C'est qu'à travers la dynamique de groupe, une situation sociale est définie; celui qui menace la définition de la situation risque des représailles de la part de ses collègues⁶³. Cette psychologie de groupe participe au *statu quo*. Une jeune femme adoptant un comportement ou une apparence non conventionnelle bouscule donc les attentes à son égard et « incite » ceux qui l'entourent à la marginaliser pour reformuler un consensus. Toutefois, le groupe peut également redéfinir la situation pour lui faire place. C'est ainsi que les transformations dans le comportement vestimentaire peuvent contribuer à la redéfinition des situations, amenant graduellement des changements de mentalité.

⁶¹Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit, p. 41.

⁶²Georg Simmel, *La parure et autres essais*, Paris, Édition de la maison des sciences de l'Homme, 1998, p. 86.

⁶³Erving Goffman, *op. cit.*, p. 10.

Plus le groupe influence la signification des codes, plus il joue un rôle important dans l'élaboration d'un ordre social et sexuel. D'après Maertens, l'autorité d'un groupe ou d'une personne peut se déclarer par la transgression des différences⁶⁴ incombant au contrôle sur la signification des signes vestimentaires (entre autres signes), car qui dit différence, dit signification et nécessairement ordre et hiérarchie. Certes, cela constitue à la fois un pouvoir sur sa propre identité et celles des autres. Par exemple, les emprunts féminins du côté de la garde-robe masculine peuvent être interprétés comme une quête de pouvoir équivalent. À l'époque des décennies couvertes par le corpus, ils pouvaient même choquer, car ils détournaient la signification initiale des codes et diluaient le statut traditionnel et distinct des sexes.

2.2 Le vêtement et ses aspects psychologiques

Nous traiterons, dans cette section, du rôle du vêtement dans l'assouvissement de certains des besoins psychologiques fondamentaux, dont la protection psychologique, la catégorisation et la communication, ainsi que l'actualisation identitaire.

Le vêtement répond largement au besoin de protection psychologique. Hebert Spenser écrit à ce sujet : « [...] la conscience d'être parfaitement bien vêtu procure un sentiment de sérénité que même la religion ne peut octroyer⁶⁵ ». Quoique ce constat puisse faire sourire, le vêtement procure effectivement une protection sociale qui renforce la protection psychologique de l'individu. Flügel qualifie même le vêtement de « symbole de l'amour maternel », et explique qu'il s'agit d'un moyen de se protéger contre l'aridité du monde tout entier, voire une façon de se prémunir contre un « manque affectif » éventuel⁶⁶.

⁶⁴Jean-Thierry Maertens, *Ritologiques 4 Dans la peau des autres*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 72-73.

⁶⁵« [...] the consciousness of being perfectly well dressed may bestow a 'peace such as religion cannot give' »; Herbert Spencer, *Principles of Sociology*, vol. ii. Part 4; cité dans J.C. Flügel, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁶*Ibid.*, p. 77.

Les vêtements peuvent fournir un sentiment d'assurance dans la mesure où ils constituent une partie transformable de l'apparence, voire un aspect « contrôlable » du destin, pour une majorité d'individus dans l'Amérique du XX^e siècle. En favorisant et en renouvelant le sentiment de singularité, le comportement vestimentaire participe à la constitution d'une identité et à l'actualisation de la perception de soi. Mary Ellen Roach et Joanne Bubolz Eicher suggèrent, qu'ainsi, le vêtement augmente le sentiment de sécurité et favorise donc la santé mentale⁶⁷.

En outre, le discours vestimentaire catégorise l'individu en proclamant sa place par rapport à l'autre, participant ainsi à une cohérence psychologique autant que sociale. Les parures utilisées par les tribus aborigènes témoignent du désir transculturel de communiquer par les symboles vestimentaires, accordant une signification aux êtres et aux choses⁶⁸. Dans les sociétés fortement hiérarchisées, comme l'Angleterre de 1770, le respect de l'ordre social était si important que des lois somptuaires le régissaient⁶⁹. Ce type de législation témoigne du pouvoir historiquement conféré au vêtement de par son identification sociale. Au XX^e siècle, les cycles de la mode et la liberté relative de chacun modifient sans cesse les repères de la différenciation sociale, contribuant parfois à modifier le statut de l'individu.

Susan B. Kaiser explique que, dans les termes de la théorie des communications, le code réfère aux règles d'association, c'est-à-dire aux schèmes sous-jacents issus de la culture en question. Il est culturellement prescrit, tandis que le message est créé par les individus. Par contre, les cultures changeantes de l'Occident modifient la manière de formuler et d'interpréter le message vestimentaire, donnant lieu à l'actualisation et à la modification du code institutionnalisé de la mode. Grâce à son sens multiple de par sa dimension connotative,

⁶⁷Mary Ellen Roach et Joanne Bubolz Eicher, *The Fabric of Culture The Anthropology of Clothing and Adornment*, The Hague Mouton Publishers, 1979, p. 9.

⁶⁸Jean-Thierry Maertens, *op. cit.*, p. 50, 84, 123.

⁶⁹Marguerite d'Aincourt: *Études sur le costume féminin*, Rouveyre, 1884, p. 25; citée dans Marc-Alain Descamps, *Le nu et le vêtement*, *op. cit.*, p. 217.

le vêtement offre à chacun une gamme infinie de subtilités pour afficher son identité et sa culture d'appartenance.

Le besoin de signification et de communication passe d'abord par la catégorisation du monde, incluant la catégorisation comparative de soi aux autres. Le soi contient toutes les caractéristiques que l'on croit posséder et toutes les fonctions qui permettent de s'évaluer, de se présenter socialement et de se protéger⁷⁰; il est à la fois contenu et processus. Le *soi comme contenu* comprend le concept de soi ainsi que les schémas de soi⁷¹; il s'agit de composantes préalables à la catégorisation et la compréhension de toute donnée sur le monde social. Le *soi comme processus* est de l'ordre du *rapport* au monde social. Il comporte entre autres l'évaluation et le « monitoring⁷² » de soi, ainsi que la « présentation » de soi – phénomènes étroitement liés au comportement vestimentaire.

Gregory Stone est d'avis que le vêtement et l'apparence générale jouent un rôle important dans le développement, le maintien et la modification du concept de soi⁷³. Les codes vestimentaires comportent donc un moyen symbolique d'opérer une identification qualitative de soi et une catégorisation de soi par rapport à l'autre. Robert J. Vallerand et Gaëtan E. Losier précisent d'ailleurs que « La manière que nous percevons les autres dépend grandement de notre perception de nous-mêmes⁷⁴ ».

⁷⁰Robert J. Vallerand et Gaëtan F. Losier, « Le soi en psychologie sociale : perspectives classiques et contemporaines ». Chap. in *Les fondements de la psychologie sociale*, 1994, p. 126, selon la pensée de William James, *Principales of Psychology*, New York, Holt, Rinehart and Winston.

⁷¹« [Les schémas sur le soi] guident les processus perceptuels et cognitifs de la personne. C'est grâce aux schémas que le soi comme contenu ou l'ensemble de l'information sur soi peut être organisé, permettant ainsi de maintenir une certaine cohésion à l'intérieur des dimensions du soi [...]. Les schémas de soi] guident le traitement de l'information contenue dans les expériences sociales de la personne »; Robert J. Vallerand et Gaëtan F. Losier, *op. cit.*, p. 128 et 135.

⁷²Il s'agit d'un étalage systématique de soi -un processus d'ostentation identitaire pour le compte de son prochain, en contexte social; Susan B. Kaiser, *op. cit.*, p. 181.

⁷³« clothing and appearance play a vital part in the development, maintenance, and modification of one's sense of self »; Gregory Stone, « Appearance and the Self », In. M. E. Roach and J.B. Eicher, eds., *Dress, Adornment, and the Social Order*, p. 216-245, New York, John Wiley & Sons, cité dans *ibid.*, p. 150.

⁷⁴Robert J. Vallerand et Gaëtan F. Losier, *op. cit.*, p. 125.

L'individu n'a qu'un seul concept de soi. Toutefois, l'identité est formulée et reformulée en fonction du contexte. Il s'agit de la partie du soi pouvant être observée par autrui et négociée en situation sociale⁷⁵. Le vêtement sert le double besoin de négocier des différences et des similitudes avec les autres dans la constitution d'une identité. Tout comme l'identité, le comportement vestimentaire s'adapte donc au contexte. Cependant, concept de soi et identité doivent tous deux présenter des manifestations suffisamment stables pour assurer une cohérence dans les échanges sociaux. Ces manifestations permettent d'établir qu'une personne est bien ce qu'elle prétend être.

Paradoxalement, et cela s'applique à l'Occident moderne, pour présenter une symbolisation de soi fidèle à sa personne, l'individu doit renouveler ses codes vestimentaires, car un même vêtement change de signification dans le temps. Pour maintenir une identité stable, l'individu doit donc avoir une apparence changeante qui concorde également à celle de son groupe. Cette propension sociale au changement vestimentaire donne également l'occasion de s'approprier des signifiés marquant l'évolution de son identité, car ces changements peuvent s'inscrire dans le courant normal du passage des modes.

Une des caractéristiques de l'identité moderne est le souci de la manière dont on est perçu par l'autre. Selon Mike Featherstone, l'apparence est devenue un facteur important dans la recherche du bonheur et le sentiment de réalisation et d'estime de soi⁷⁶. Il est donc question du soi comme processus ayant une incidence sur le soi comme contenu. À cet égard, Flügel écrit, « Le but fondamental de la parure est d'embellir le corps, afin d'attirer le regard admiratif de l'autre et de fortifier l'estime de soi⁷⁷ ». Ce que l'on est pour l'autre teinte certainement la manière de se considérer soi-même, voire le destin que l'on se croit réservé. Par la consommation d'objets, ou plus précisément de signes, l'individu peut, selon Kaiser,

⁷⁵Susan B. Kaiser, *op. cit.*, p. 186-190.

⁷⁶Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London, Sage, 1991; cité dans Entwistle, p. 74.

⁷⁷« The essential purpose of decoration is to beautify the bodily appearance, so as to attract the admiring glances of others and fortify one's self-esteem »; J. C. Flügel, *op. cit.*, p. 20.

mettre de l'avant une identité qui est un compromis entre le soi véritable et le soi idéal. Le monitoring de soi et l'utilisation de symboles vestimentaires sont pour l'auteur de véritables exutoires. Le vêtement comporte non seulement un moyen de communiquer sur les prescriptions sociales face auxquelles l'individu n'a que très peu de contrôle, mais il s'agit aussi d'un outil pour exprimer ses aspirations identitaires⁷⁸.

D'un point de vue ethnoanthropologique, Maertens propose qu'à chaque nouvelle étape de la vie, en adoptant de nouveaux vêtements, l'être humain trace son parcours dans le temps et dans l'espace⁷⁹. Ainsi, il marque à la fois une étape dans son histoire personnelle et son passage dans l'histoire du monde, pour signifier son existence. Les propos de Maertens expliquent non seulement le besoin chez l'humain de délimiter ce qu'il est par rapport à son environnement, mais aussi son désir d'investir son corps de signes de puissance dans l'espoir de maîtriser ce qui l'entoure. Étant un groupe soumis à l'autorité d'un autre, les femmes ont longtemps privilégié des formes de communication non verbales pour s'affirmer, dont les signes vestimentaires⁸⁰.

La mode, en tant qu'institution, offre un moyen privilégié de communiquer sur soi auprès des autres, mais elle délimite aussi l'expression de l'individu par son propre discours. Il s'agit d'un outil au service du groupe dominant qui dicte l'ordre social et sexuel⁸¹ et, du coup, l'identité de chacun. Le système institué par la mode peut donc affecter le soi à la fois comme contenu et comme processus.

⁷⁸Susan B. Kaiser, *op. cit.*, p. 182.

⁷⁹Jean-Thierry Maertens, *op. cit.*, p. 106.

⁸⁰Diane Crane, *Fashion and its Social Agendas, Class, Gender, and Identity in Clothing*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 100.

⁸¹Marc Lalancette, *Pour une sémiotique du vêtement Étude socio-idéologique du phénomène vestimentaire en contexte occidental*, Mémoire de maîtrise déposé à l'Université de Sherbrooke, 1982, p. 46; voir aussi Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, Norton & Company, 1997 (1963), p. 34-36.

Par ailleurs, l'actualisation de soi, un des besoins psychologiques fondamentaux⁸², se manifeste souvent par une modification de l'apparence. En communiquant un changement d'ordre personnel, l'individu provoque une actualisation de la situation sociale dans laquelle il se trouve. Lorsque ce type de changement se produit à plus grande échelle, il peut se répercuter sur les schèmes culturels, puisque les changements sociaux s'amorcent parfois à travers les nouvelles identités et rôles sociaux chez les membres d'une culture. Inversement, les changements sociaux transforment le contexte dont les individus dépendent pour interpréter leur apparence et celle des autres. Ainsi, des transformations culturelles engageront souvent des modifications dans le comportement vestimentaire. Descamps stipule à cet égard que le développement social et le développement de la mode sont étroitement liés⁸³.

Le vêtement définit et renforce les rôles, que ceux-ci soient nouveaux ou déjà institutionnalisés. Dans certains cas, l'adoption de nouveaux vêtements serait employée comme préparation psychologique aux nouveaux rôles, voire même comme une visualisation de soi *avant* l'action. Il contribue à légitimer la place de l'individu dans sa nouvelle sphère ou fonction⁸⁴. Non seulement le vêtement porté teinte-t-il la perception et la réaction devant l'individu, mais s'il est conçu pour une activité particulière, il peut libérer les gestes. À titre d'exemple, le tailleur-jupe de la fin des années soixante camoufle les caractéristiques sexuelles de la femme, tout en présentant une allure féminine. Il agit comme vêtement-armure qui encouragerait, selon la logique de Descamps, un comportement plus dynamique que la robe qui inciterait pour sa part à une gestualité et une démarche plus retenues, et même à des propos plus modestes comme défense contre les propositions et les

⁸²A.H. Maslow, *Motivation and Personality*, New York, Harper, 1954, p. 200; cité dans Betty Friedan, *op. cit.*, p. 322.

⁸³Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode*, Paris, Presses universitaires de France, 1984 (1979), p. 207.

⁸⁴George R. Sproles & Leslie Davis Burns, *Changing Appearances, Understanding Dress in Contemporary Society*, New York, Fairchild Publications, 1994, p. 192.

regards non-sollicités⁸⁵. En effet, le tailleur-jupe est aussi sobre que les habits pour hommes, quoique la jupe réaffirme une identité féminine; signe que la travailleuse n'est pas en compétition avec ses collègues masculins, exception faite de certaines circonstances dont nous verrons un exemple en analyse de cas.

2.3 Considérations relatives aux rôles sexuels

Cette section est consacrée au code vestimentaire comme expression du rôle sexuel et focalise sur les particularités du cas féminin. Nous traiterons des thèmes suivants : le corps socialisé, l'identification sexuelle, l'exhibitionnisme et la modestie, la conception du « beau sexe », le narcissisme institutionnalisé, et enfin, l'ambivalence identitaire et l'aliénation.

Le corps, dans son entièreté, est le fondement de l'identité et porteur du statut de la personne⁸⁶. Le langage corporel et la silhouette influencent donc l'interprétation des codes vestimentaires arborés. Pour être accepté, l'individu tente de contrôler tout aspect non verbal de sa personne, comme la position du corps, les expressions faciales et le choix des vêtements; il présente aux autres un corps « socialisé »⁸⁷. Entwistle explique qu'une maladresse dans l'attitude projetée peut s'avérer désastreuse et mener parfois à un sentiment de gêne, à la ridiculisation et à la stigmatisation de l'individu⁸⁸. La maîtrise du corps, autant sa forme esthétique que ses gestes, est une exigence du groupe d'appartenance. Les critères imposés au corps varient selon l'époque, le milieu, le lieu, les circonstances ainsi que les autres personnes présentes. Pour un contexte donné, les règles varient selon le statut de chacun. La connotation de l'âge, de la race et, surtout, du sexe y sont pour beaucoup.

⁸⁵Marc-Alain Descamps, *Psychologie de la mode, op. cit.*, p. 127.

⁸⁶Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoirs symboliques*, Paris, Seuil, 2001, p. 17.

⁸⁷Ruth Rubinstein, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁸Joanne Entwistle, *op. cit.*, p. 35.

Ainsi, la façon d'être en public devient attestation supplémentaire de l'identité. Pour Erving Goffman, « En présence des autres, l'individu infuse typiquement ses activités de signes mettant en évidence certains faits confirmatifs qui autrement seraient demeurés inapparents ou obscurs⁸⁹ ». Étant dépourvues des moyens d'expression qu'offre le marché de l'emploi chez les hommes, l'existence sociale des femmes se limitait parfois à leur habileté sociale, dont l'attitude physique. Selon Entwistle : « La prétendue grâce « naturelle » de la dame n'était rien d'autre qu'un style corporel⁹⁰ ». Ici, la femme présente un corps dont les gestes et la forme correspondent aux valeurs du groupe convoité, c'est-à-dire un corps qui reconduit le rôle de son sexe de manière appropriée.

D'après Marc-Alain Descamps, par la silhouette idéale qu'elle impose, la société révèle le projet fondamental de son peuple⁹¹. Cet idéal, en plus des autres contraintes sociales imposées sur le corps, fait de lui un produit du contexte, plutôt qu'une entité personnelle⁹². Pour certaines personnes, la construction de ce « produit » peut donner lieu à un corps qui n'existe qu'en fonction de l'autre, autant dans sa forme que dans ses gestes. Ainsi, les sensations physiques de l'individu (confort, douleur, plaisir, etc.) et son fonctionnement biologique spontané (respiration, sueur, etc.) sont relégués au domaine du privé. Historiquement, le langage corporel des femmes fut particulièrement restreint dans les zones publiques. Mais les dictats de la mode délimitent la silhouette idéale et les gestes possibles, voire prescrits, pour les deux sexes dans l'espace social.

⁸⁹« While in the presence of others, the individual typically infuses his activity with signs which dramatically highlight and portray confirmatory facts that might otherwise remain unapparent or obscure »; Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books, Doubleday, 1959, p. 30.

⁹⁰« The supposed 'natural' grace of a lady was thus nothing more than a body style »; Joanne Entwistle, *op. cit.*, p. 135.

⁹¹Marc-Alain Descamps, *Le nu et le vêtement*, Paris, Éditions universitaires, 1972, p. 234.

⁹²M. Douglas, *Purity and Danger, An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo*, London, Routledge and Kegan Paul, 1984; cité dans Joanne Entwistle, *op. cit.*, p. 11.

En Occident, la mode génère des codes vestimentaires resculptant perpétuellement une nouvelle silhouette féminine idéale, alors que le vêtement masculin varie très peu dans le temps. Au XX^e siècle, cela est dû en partie au fait que, dans l'espace public, le corps de l'homme a longtemps été considéré un vaisseau pour l'accomplissement d'actions et le corps féminin comme une enveloppe corporelle plaisante à regarder plutôt qu'un organisme vivant ayant à exécuter des actions efficaces. D'après Entwistle : « [...] au travail et dans d'autres domaines publics, le corps masculin est pris pour acquis ou rendu invisible, par rapport à l'attention accordée au corps féminin⁹³ ». Pour une grande partie du XX^e siècle, étant donné le dénigrement du travail féminin dans plusieurs milieux, l'expression sociale de la femme a souvent passé par le renouvellement de l'apparence physique, ainsi que par la rhétorique des gestes.

Les codes vestimentaires reconduisent les rôles et le statut transmis par la culture aux sexes respectifs, et leur esthétique trahit le comportement assigné aux hommes et aux femmes. E. Wilson va jusqu'à affirmer que « [la mode est] obsédée avec le genre...elle travaille et retravaille constamment la frontière entre les sexes⁹⁴»; le *look* « garçonne » des années vingt en est un exemple flagrant. Spécifions d'abord la différence entre le mot sexe et le mot genre ou peut-être plus spécifiquement, *gender*, terme employé autant par les auteurs anglophones que francophones⁹⁵. Le sexe correspond aux différences biologiques, alors que le *gender* réfère aux classifications sociales de ce qui est masculin et féminin. Il s'agit donc d'une compartimentation du comportement et de l'apparence appropriée pour hommes et femmes. La définition sociale du *gender* délimite ainsi les vêtements appropriés pour chaque sexe et les sphères sociales dans lesquelles hommes et femmes peuvent évoluer sans répercussions négatives.

⁹³« [...] men's bodies are taken for granted or rendered invisible, in contrast to the attention paid to female bodies at work and in other public arenas. »; *ibid.*, p. 173.

⁹⁴« [Fashion is] obsessed with gender...constantly working and reworking the gender boundary⁹⁴»; E. Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, London, Verago, p. 17; cité dans Joanne Entwistle, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁵Le terme anglophone est souvent utilisé par les auteurs francophones étant un concept popularisé davantage par les chercheurs américains et anglais dans le domaine des *Cultural Studies*.

Au cours de la période des années vingt aux années soixante, malgré les luttes statutaires, statut social et sexe vont de pair dans la majorité des cas⁹⁶. D'après Roach, lors de la conception des vêtements, marquer la différence biologique entre les sexes est bien moins important que la distinction des rôles⁹⁷. Cette différenciation semble si cruciale, qu'un vêtement adapté au travail manuel des femmes (comme le pantalon pour dames) n'avait pas sa place jusque vers la deuxième moitié du XX^e siècle. Le port de la robe (ou de la jupe) dans toutes les activités féminines reconduisait le statut et le comportement considéré approprié pour les femmes. Ce vêtement symbolisait alors une identité féminine type.

Non seulement les vêtements de mode (dans le sens large du terme) sont-ils utilisés pour communiquer la classe sociale et l'identité, selon Diana Crane, leur rôle principal est de communiquer la conception prévalente du *gender* et la manière dont chaque sexe perçoit son rôle respectif⁹⁸. Comme nous le constaterons en analyse de cas, le vêtement témoigne de l'identité valorisée pour le sexe féminin (ou plutôt le *gender* féminin) à une époque donnée. Bien qu'il soit difficile de distinguer les prescriptions sociales des choix individuels, la comparaison des individus au sein d'une photographie est susceptible de sensibiliser le récepteur à de telles notions.

Dans la littérature sur le vêtement et les rôles sexuels, on traite du vêtement en tant qu'instrument à la fois d'exhibitionnisme et de modestie ou, d'après Descamps, de forme « d'érotisme pudique⁹⁹ ». Cette façon de considérer le vêtement serait due, selon Entwistle, au fait qu'il couvre et révèle le corps simultanément, introduisant une signification sexuelle là où elle serait autrement absente¹⁰⁰. La manière de gérer l'équilibre entre ces deux pôles reconduirait le rôle sexuel. Par exemple, Lipovetsky note que : « Pour séduire l'homme de

⁹⁶Pour une majorité des femmes jusque vers la fin du XX^e siècle, la classe sociale est établie par la profession du mari. Cependant, la place et le rôle des femmes, en termes de comportement acceptable dans l'espace public, semblent varier très peu d'une classe économique à l'autre.

⁹⁷Mary Ellen Roach et Joanne Bubolz Eicher, *op. cit.*, p. 415-416.

⁹⁸Diana Crane, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁹Marc-Alain Descamps, *Psychologie de la mode, op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁰Joanne Entwistle, *op. cit.*, p. 181.

son choix, la femme ne peut déclarer son désir, elle doit feindre d'être une proie¹⁰¹». Cela implique que pour attirer un partenaire, elle ne doit pas communiquer son désir, mais bien sa vulnérabilité, et ce, par le langage non verbal. Le vêtement séduisant doit donc à la fois masquer le corps et en laisser transparaître les atouts. La robe correspondrait parfaitement à ce concept « d'érotisme pudique », car elle voile le corps sans le protéger, ce qui entraîne un comportement réservé¹⁰², tandis que le costume masculin, certainement moins révélateur que celui de la femme, protège le corps et le soutient dans l'exécution de gestes plus audacieux.

Une des problématiques du vêtement féminin est donc l'équilibre entre la préservation de la modestie et l'étalage de la beauté. Historiquement, le désir de plaire semble avoir joué contre les femmes dans leurs négociations statutaires. L'attitude de modestie physique qu'impliquent leurs choix vestimentaires a non seulement été symbole de vulnérabilité et de dépendance à l'égard des hommes, elle les a tenues « à l'écart de toute activité économique et sportive¹⁰³ ». À l'évidence, les dictats de la mode comme institution, qui font la promotion d'une esthétique féminine à tendance exhibitionniste, y ont été pour beaucoup.

L'expression le « beau sexe », désormais considérée comme désignation péjorative de la femme, est abordée ici pour démontrer comment la beauté est devenue partie intégrante du rôle sexuel féminin et élément incontournable dans l'expression de l'identité féminine. En parlant de l'apogée du « beau sexe », Lipovetsky écrit :

[...] après des millénaires de dépréciation, un pouvoir féminin est mis sur un piédestal, admiré, censé égaler, voire dépasser, la puissance des monarques. Le nouveau tient en ce qu'un attribut féminin est devenu capable de conférer aux femmes des titres de noblesse, du prestige, de la richesse symbolique¹⁰⁴.

¹⁰¹Gilles Lipovetsky, *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997, p. 53; N.B. Pour nous, ce commentaire s'applique plus particulièrement au contexte social d'avant les années soixante-dix.

¹⁰²Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode*, op. cit., p. 127.

¹⁰³*Ibid.*

¹⁰⁴Gilles Lipovetsky, *La troisième femme*, op. cit., p. 126.

D'après l'auteur, cette forme de reconnaissance a mené à ce qu'on concède à la femme une dignité humaine¹⁰⁵. D'une certaine manière, la naissance du « beau sexe » témoigne d'une première étape statutaire. Elle admet la possibilité, jadis impensable, de la promotion sociale de la femme, ne serait-ce que par l'apparence physique.

Dans les sociétés autochtones, les femmes sont valorisées non pas pour leur beauté, mais pour leur fécondité. Pour ces sociétés, la fécondité définit l'identité de la femme, car c'est elle qui rend possible le statut d'ancêtre, tandis que pour les sociétés modernes qui valorisent l'individu au détriment du groupe, et le nouveau plutôt que l'ancien, le statut d'ancêtre et de lignée prennent moins d'importance.¹⁰⁶ De plus, la démocratisation des sociétés modernes donne la possibilité aux individus d'être appréciés pour leur caractère unique. Désormais, la beauté physique devient moyen pour la femme de démontrer son individualité.

Au début du XX^e siècle, certaines conditions économiques, dont la division sociale entre classes riches et classes pauvres, font naître une catégorie de femmes exemptées du travail¹⁰⁷. Ces nouveaux paramètres sociaux favorisent le rapprochement entre féminité et pratiques de beauté¹⁰⁸. Comme conséquence de l'avènement du « beau sexe » dans l'espace public, beauté et travail seront désormais considérés incompatibles. Quant aux femmes de classes moins aisées des décennies subséquentes, J. Hansen et E. Reed expliquent que, par l'amélioration de leur apparence, elles ont le sentiment d'échapper à leur destin de ménagère, ne serait-ce que pour les moments où elles se présentent en public : « Les cosmétiques

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 128.

¹⁰⁶Notons également qu'en Occident, la fécondité de la femme est tantôt valorisée par le vêtement, tantôt dissimulée, selon les traits de personnalité féminins estimés à l'époque. La femme idéale sera soit jeune, rieuse et naïve, soit mère protectrice, mature et dévouée, soit femme au foyer organisée faisant de la maternité une profession rigoureuse tout en étant épouse séduisante. Ces stéréotypes tendent à représenter la maternité comme une image-rôle sociale discréditant parfois l'expérience personnelle de l'individu.

¹⁰⁷*Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁸*Ibid.*

comportent des outils notables dans la lutte des femmes de classes inférieures voulant s'émanciper du statut de « bonne de service¹⁰⁹». Pour plusieurs femmes, la seule manière significative d'améliorer leur statut social et d'actualiser la perception du soi a longtemps été d'être ou de se faire belle. Cette forme de pouvoir qui accorde hommage et notoriété sociale n'amène pourtant pas droits et libertés. Comme nous le verrons lors de l'analyse du corpus, avec le recul historique, les vêtements et autres parures destinés à donner du prestige à la femme dénotent souvent les contraintes sociales de l'époque qui la limitaient.

La glorification du « beau sexe » semble avoir conduit à l'institutionnalisation du narcissisme, faisant en sorte qu'il soit considéré naturel que la femme soit centrée sur son apparence en tout temps. Cette prescription sociale implique que l'apparence des femmes représentées dans notre corpus de photographies est probablement réfléchie et délibérée. Sauf exception, il ne s'agit pas de leur état naturel, mais bien du résultat d'efforts continus pour correspondre à un idéal. Historiquement, l'institutionnalisation du narcissisme a fait du contexte social un lieu où la femme se donne en spectacle. La question du narcissisme est donc capitale, vu ses conséquences sur la condition féminine.

Quoique le narcissisme soit en général socialement acceptable pour la femme, mais qu'il soit mal vu chez l'homme¹¹⁰, il s'agit d'une composante psychologique fondamentale pour les deux sexes¹¹¹. Cette dimension a par contre été culturellement encouragée chez les femmes. Dans certains milieux, et pendant la période couverte par notre corpus, le plus haut statut féminin est celui de la « femme icône », telle la vedette de cinéma. Cet « honneur » implique toutefois une marginalisation de la femme, car elle ne peut participer à la vie publique comme les hommes, ni même comme les autres femmes plus indifférentes aux diktats. Ses gestes doivent sans cesse reconduire son statut de « femme icône ». Son rôle

¹⁰⁹« Cosmetics are an important tool in the struggle of lower-class women to emancipate themselves from the status of household drudges». J. Hansen et E. Reed, *Cosmetics, Fashions and the Exploitation of Women*, New York, Pathfinder Press, 1986, p. 57; cité dans Ruth Rubinstein, *op. cit.*, p. 165.

¹¹⁰Gilles Lipovetsky, *La troisième femme*, *op.cit.*, p. 101.

¹¹¹J. C. Flügel, *op. cit.*, p. 100-110.

présuppose qu'elle ne peut laisser transparaître son humanité¹¹². Il va sans dire que ce type de personnage sert de modèle aux femmes ordinaires et renforce les stéréotypes sexuels, dont le narcissisme féminin et le comportement qui en découle.

Indéniablement, depuis la révolution industrielle, le costume masculin se distingue du costume féminin par sa relative uniformité et son aspect moins décoratif. Flügel explique que cette différence est un effort pour réduire la compétition entre hommes, favorisant de meilleures relations d'affaires¹¹³. Ce qui suppose une compétition narcissique entre femmes nuisant à leur cohésion et, du coup, à leur influence en tant que groupe. Pourtant, Georg Simmel est d'avis que leur but serait de satisfaire ainsi leurs désirs élitaires, rêve qui leur est longtemps inaccessible dans d'autres domaines¹¹⁴.

Flügel est d'avis que : « [...] l'excès d'effort et d'intérêt pour l'apparence devient dommageable pour l'individu et la société¹¹⁵ ». Lorsque le concept de soi est lié à l'apparence de manière excessive, cela nuit à l'évolution psychologique de l'individu, car l'identité prend alors le dessus sur la réalité du soi, et un sentiment d'infériorité est parfois compensé par un comportement narcissique. Les excès à cet égard peuvent aliéner l'individu davantage et corollairement exacerber son sentiment d'infériorité. À ce sujet, Descamps cite une étude sur l'importance de la mode et de l'apparence pour un groupe de jeunes femmes en institution¹¹⁶. Il explique qu'elles ont le sentiment d'exister seulement si elles sont maquillées et bien habillées, qu'elles trouvent plus rapidement une place sociale dans la mode qu'en apprenant un métier. Mais le terrain statutaire qu'elles gagnent sur le plan esthétique serait pure illusion, puisque leur parure témoigne uniquement de leurs aspirations élitaires. Bien que

¹¹²Cette image correspond à ce que Lipovetsky appelle la « deuxième femme », dans laquelle les féministes trouveront l'ultime forme de domination masculine.

¹¹³J. C. Flügel, *op. cit.*, p. 116.

¹¹⁴Georg Simmel, « Fashion », *American Journal of Sociology*, mai 1957, no 6, p. 541-558; cité dans Diana Crane, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁵« [...] there is a limit beyond which the concentration of effort and interest upon external appearance becomes harmful both to the individual and to society. »; J. C. Flügel, *op. cit.*, p. 101.

¹¹⁶Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode, op. cit.*, p. 153.

psychologiquement réconfortant, leur comportement vestimentaire décalé confirme davantage leur statut réel. L'institutionnalisation du narcissisme chez la femme a fait en sorte qu'elle a longtemps perpétué elle-même sa propre condition¹¹⁷. Le principe est simple : lorsque convaincue que son statut dépend de son apparence, elle concentrera nécessairement toute son attention sur celle-ci, limitant par le fait même son ascension sociale sur d'autres plans¹¹⁸.

Au cours de la présente étude, nous nous sommes questionnés sur l'impact des ambivalences identitaires sur le comportement vestimentaire. Parmi les ambivalences identitaires pouvant transparaître dans le choix du vêtement, Davis retient les questions religieuses, politiques, culturelles, ethniques, celles d'orientation sexuelle, autant que les ambivalences sur le statut et les rôles sociaux, dont les rôles sexuels font partie¹¹⁹. Au XX^e siècle, l'ambivalence sur le rôle de la femme semble avoir provoqué une certaine instabilité dans la société américaine¹²⁰. Aux yeux de Susan B. Kaiser, ce type d'instabilité se serait particulièrement manifesté dans le comportement vestimentaire. Selon elle, il s'agit même d'une stimulation pour l'industrie de la mode qui multiplie les juxtapositions de symboles associés à divers rôles et différentes sphères sociales. Cette juxtaposition d'éléments disparates sème l'ambiguïté et contribue à un langage vestimentaire fortement connotatif. L'auteure est d'avis que :

Les catégories culturelles peuvent accroître les tensions et ambivalences sous-jacentes. Ces ambivalences servent même de catalyseur pour les modes changeantes et pour l'expérimentation personnelle, puisque les créateurs et les consommateurs peuvent

¹¹⁷Certains diront que c'est encore le cas aujourd'hui.

¹¹⁸Quentin Bell, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁹Fred Davis, *Fashion Culture and Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 28.

¹²⁰Selon William Henry Chafe, les changements sociaux reliés à la présence de la femme sur le marché du travail se font sentir. Dans les années cinquante, cela devient sujet de controverse dans l'ensemble des États-Unis; *The American Women, Her Changing Social, Economic, and Political Roles, 1920-1970*, New York, Oxford University Press, 1972, 351p.

juxtaposer des symboles de masculinité et de féminité, de jeunesse et de vieillesse, de statut supérieur et inférieur¹²¹.

Cette assertion démontre à quel point le comportement vestimentaire peut servir de baromètre des tensions et ambivalences identitaires.

Tout porte à croire que la catégorisation des rôles sociaux selon le sexe fait violence au concept de soi en termes d'entité unique pouvant mener à des ambivalences identitaires. Selon certains auteurs, dont Betty Friedan qui a étudié le sentiment d'aliénation et la confusion vécus par plusieurs femmes au foyer dans les années cinquante et soixante, elles semblent dépourvues d'un concept de soi en tant qu'individu et impuissantes dans leur rôle de mère/épouse¹²². Un concept de soi érigé sur le rôle social semble très précaire et peut mener à l'ambivalence identitaire, étant donné le besoin de se définir en tant qu'individu¹²³. Toutefois, à propos de l'image féminine véhiculée dans les médias de l'époque, Friedan écrit : « Les femmes américaines sont tellement incertaines de ce qu'elles devraient être qu'elles se fient à cette image sociale lustrée pour décider de chaque aspect de leur vie¹²⁴ ».

Plus le rôle social est éloigné du concept de soi, plus le maintien du rôle requiert de l'énergie; les prescriptions sociales peuvent ainsi contribuer à un sentiment d'aliénation. Étant centrée sur la construction d'un personnage social par le choix judicieux de tenues vestimentaires et de soins esthétiques, il peut s'avérer que la femme néglige les activités valorisées par le groupe de référence. Ainsi, pour véhiculer les signes associés à l'élégance et connoter sa provenance de bonne famille, la femme peut s'imposer des activités pénibles, douloureuses, parfois serviles et humiliantes, plutôt que s'adonner à des activités culturelles

¹²¹ « Cultural categories may promote underlying tensions or ambivalences in a society. These ambivalences provide creative fuel for fashion change and personal experimentation with appearance, as designers and consumer may juxtapose symbols of masculinity and femininity, youth and old age, and high and low status »; Susan B. Kaiser, *op. cit.*, p. 453.

¹²² Betty Friedan, *op. cit.*, p. 72.

¹²³ *Ibid.*, p. 310.

¹²⁴ « American women are so unsure of who they should be that they look to this glossy public image to decide every detail of their lives »; *ibid.*, p. 72.

ou aux loisirs ostentatoires auxquels elle aspire¹²⁵. Il peut s'en suivre un sentiment d'ambivalence identitaire et d'aliénation, car l'expérience authentique de l'individu est en contradiction avec l'identité projetée.

Pour résorber le sentiment d'aliénation, tout individu doit trouver l'équilibre entre l'expression de soi et l'identification à la culture d'appartenance. De plus, tel que le note Friedan, il doit se sentir évoluer dans le temps¹²⁶. À cet égard, le comportement vestimentaire peut être une arme à double tranchant : les esthétiques changeantes de la mode peuvent substituer ou catalyser une évolution réelle. Aussi, le message vestimentaire peut accentuer et/ou résorber les tensions sociales et le sentiment d'aliénation. La culture d'appartenance peut y reconnaître de nouvelles valeurs auxquelles elle veut adhérer, qui seront assimilées avec le temps par la société élargie. Nous n'avons qu'à penser aux mouvements contestataires de la fin des années soixante où les codes vestimentaires, en rupture avec la société traditionnelle, exprimaient le désir de changement sur le plan institutionnel. Bien que marginal au départ, ce désir de changement s'est finalement étendu à la classe dominante de l'époque. Gertrud Lehnert rappelle qu'une fois adoptée par la masse, la mode lancée par une minorité sociale perd sa signification idéologique initiale¹²⁷. De sorte que l'actualisation perpétuelle dans l'esthétique vestimentaire se veut un dialogue continu entre l'individu et la culture élargie.

La définition et la communication de l'identité sont à la base même d'une cohérence sociale. C'est pourquoi l'actualisation fondamentale de la définition de l'identité féminine a ébranlé les bases de la société américaine dans la seconde moitié du XX^e siècle. En effet, accorder un pouvoir politique aux Américaines a moins dérangé que leur nouvelle place économique qui modifiait autant la définition de leur identité et leur rôle social que ceux des

¹²⁵Irving Goffman, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁶Betty Friedan, *op. cit.*, p. 310.

¹²⁷Gertrud Lehnert, *Histoire de la mode au XX^e siècle*, Cologne, Könemann, 2000, p. 59.

hommes¹²⁸. Dans la préface d'un recueil d'articles publié par *The New York Times*, intitulé *Women Their Changing Roles*, Elizabeth Janeway explique que la seule histoire de la femme qui puisse être utile est celle qui raconte ce qui a été pensé à son sujet¹²⁹. Dans cet esprit, l'image féminine véhiculée par chacune des photographies analysées donnera un aperçu de la perception changeante de la femme selon l'époque et les circonstances sociales. Bien entendu, ces analyses permettront aussi de se pencher sur la manière dont les Américaines ont symbolisé leur place sociale à travers leur comportement vestimentaire.

¹²⁸Gilles Lipovetsky, *La troisième femme*, op. cit., p. 229.

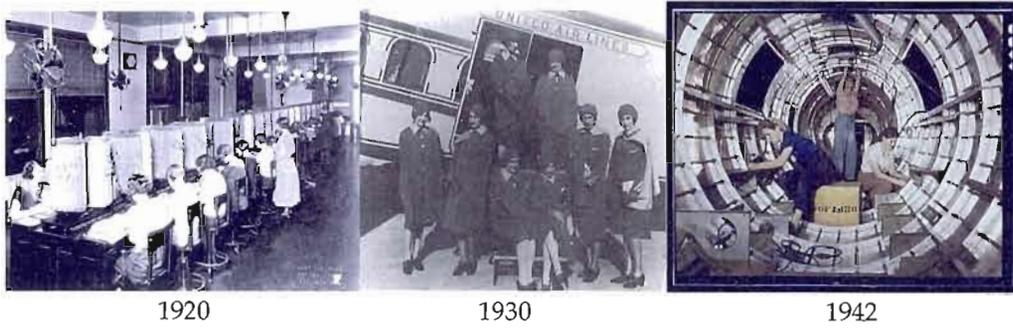
¹²⁹Elizabeth Janeway, « Reflections on the History of Women », *The Great Contemporary Issues, Women: Their Changing Roles*, *The New York Times*, New York, ARNP Press, 1973, p. vii.

DEUXIÈME PARTIE

ANALYSES DE CAS

CHAPITRE III

REPRÉSENTATION DE LA FEMME AU TRAVAIL



3.1 « Bureau central d'information¹³⁰ »

A) Mise en contexte

La photo en Figure 1, représente une vingtaine de téléphonistes dans le bureau central d'information de la American Telephone and Telegram Company (AT&T) à Saint- Louis, Missouri, en 1920 (Figure 1)¹³¹. Il s'en dégage une image de la femme respectable et assidue qui corrobore la fiabilité et l'efficacité de la compagnie AT&T. Au cours de l'analyse, nous présenterons huit figures illustrant les caractéristiques formelles de la photo principale ainsi que trois autres figures pour en approfondir l'étude iconographique.

La photo des standardistes a été repérée sur le site Internet commémorant l'histoire de la compagnie téléphonique AT&T, fondée en 1875¹³². Le site est soutenu par l'organisme Porticus Centre ayant pour mission de préserver les documents d'entreprises choisies. À des fins pédagogiques, on y présente des documents de haute résolution. Étant issue de ce contexte, la photo acquiert rapidement une valeur documentaire qui redouble le projet initial du photographe. Selon le donateur des archives, Perce Cox, de telles images étaient distribuées gratuitement dans un kiosque de la AT&T à New York vers la fin des années cinquante. Le commentaire de Cox laisse entendre que, par le passé, de tels documents étaient d'importance relative, alors que Porticus Center les présente désormais comme de précieux vestiges, rescapés de l'oubli grâce aux donateurs. Il faudrait en déduire que la valeur du document est davantage attribuable à son historicité qu'à ses qualités esthétiques ou au travail de Rob T.L. Zallee, un photographe peu connu à son époque.

¹³⁰« Central Information Bureau »

¹³¹N.B. Les figures se trouvent à la suite de chacune des analyses de cas.

¹³²David Massey, *The Porticus Centre*, créé en 1997, refonte majeure en 2006, <http://www.porticus.org/bell/bell.htm>, consulté le 29 mai 2009.

La photo de Zallee montre que le poste de standardiste est occupé par des femmes uniquement; le documentaire *The Telephone*, présenté par la Public Broadcasting Service, confirme l'embauche systématique de personnel féminin vers 1900¹³³. L'auteure Sarah Jane Deutsch explique qu'à ce moment-là, on considérait ces ouvrières comme étant naturellement douces et soumises, qualités jugées essentielles pour l'emploi; celles qui s'avéraient trop entreprenantes ou le moins agressives étaient vite congédiées¹³⁴. À cet égard, Deutsch rapporte le témoignage d'une opératrice de Chicago en 1921 qui, au cours de sa formation de trois semaines, avait appris à parler doucement et à utiliser certaines phrases-clés sur un ton chantant. Avant de l'embaucher, la compagnie lui avait imposé un examen médical et psychologique¹³⁵.

Plusieurs téléphonistes sont jeunes et célibataires, mais le nombre de femmes mariées dans l'industrie croît de façon considérable au cours des années vingt¹³⁶. Deutsch mentionne que les compagnies téléphoniques demandent l'autorisation des maris avant d'embaucher leurs épouses¹³⁷. Cette attitude paternaliste se manifeste également dans le choix d'offrir de nombreux avantages sociaux aux femmes plutôt que des salaires adéquats. Par exemple, les grandes compagnies couvrent les frais médicaux, fournissent les repas du midi, offrent des rabais à l'épicerie et au cinéma; elles ont même des salles de récréation à l'usage exclusif de leur main-d'œuvre féminine¹³⁸.

Dans cette optique, le poste d'opératrice semble restreindre la liberté de la femme plutôt que contribuer à son indépendance. Les politiques de la AT&T, qui visent non seulement à circonscrire la façon d'être au travail, mais les activités personnelles de ses employées, exemplifient le rôle limité des femmes dans le secteur administratif des années

¹³³Kirk Simon et Karen Goodman, *The Telephone*, The American Experience Video Series, Videocassette VHS, 1997, 60 min, Boston, PBS, WGBH Education Foundation.

¹³⁴Sarah Jane Deutsch, *From Ballots to Breadlines, American Women: 1920-1940*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 37-41.

¹³⁵*Ibid.*

¹³⁶*Ibid.*, p. 38.

¹³⁷*Ibid.*, p. 39.

¹³⁸*Ibid.*, p. 37.

vingt¹³⁹. Sarah Jane Deutsch explique que les patrons favorisaient l'embauche de femmes possédant un diplôme secondaire, plutôt qu'universitaire, ainsi que de femmes jeunes au détriment de celles d'âge mûr. L'appellation « *girl* » est ainsi devenue quasi-synonyme d'employée de bureau. L'auteure ajoute qu'à la fin de la décennie, cette étiquette était si fortement ancrée que, peu importent l'âge et l'expérience de l'employée, elle demeurait « fille » pour son patron¹⁴⁰.

B) Description formelle

La répétition de nombreuses composantes verticales au sein de l'image connote l'idée de la rectitude et la régularité. Néanmoins, en captant le groupe de standardistes de biais, Zallee crée une dynamique qui rompt la monotonie de la répétition des motifs. La série d'obliques (Figure 1-b) oriente le regard vers le point de fuite à droite et accentue l'impression de profondeur du local. L'axe de la prise de vue met en relief la quasi-uniformité de la taille des personnages et le profil arrondi de leur coiffure similaire à la forme des luminaires suspendus au plafond (Figure 1-c). Cet effet de miroir équilibre les parties supérieure et inférieure de la représentation, tout en accusant la présence des fenêtres et des tourniquets (volets d'appel) à mi-chemin entre les têtes et les lampes. De ces choix formels résulte une composition harmonieuse et bien ordonnée.

L'espace du champ découpé (Figure 1-d) est balisé en commençant par le ventilateur à gauche, élément le plus près de la surface du plan d'expression photographique, suivi des plans 1 à 18, où travaille chaque téléphoniste, ainsi que du 19^e plan à droite : le mur arrière comportant l'affiche « ...rooms », désignant les salles de repos. En contrepoids, la proximité des opératrices les unes aux autres, les multiples volets d'appel sur le pupitre délimitent latéralement leur espace respectif.

¹³⁹*Ibid.*, p. 39.

¹⁴⁰*Ibid.*, p. 41.

Malgré la position du point de fuite à l'extrémité droite de la composition, plusieurs zones pâles ramènent l'attention vers la partie gauche, entre autres, sur le teint clair des personnages 1, 2 et 3 (Figure 1-e), les blouses surexposées, les documents posés sur les pupitres, ainsi que certaines parties des tourniquets. Du même côté, d'autres éléments (Figure 1-f) semblent lier la scène représentée à l'espace de réception de l'image : par exemple, le ventilateur hors foyer au premier plan, cela grâce à sa proximité de la surface, ainsi que le pupitre, la fenêtre et les chaises des personnages 2 et 3 qui dépassent les limites du cadrage. Par ailleurs, l'inscription « Rob T. L. Zallee... » et l'éraflure du papier réaffirment simultanément la planéité du support.

C) Iconographie

La représentation des standardistes de 1920 témoigne de la technologie de l'époque et des conditions de travail des employées de la AT&T. Les téléphonistes portent des casques d'écoute pour répondre aux abonnés du réseau qu'elles connectent entre eux en raccordant les circuits sur le pupitre opérateur. Tel que l'indique la noirceur à l'extérieur du local (à gauche), l'image montre qu'elles travaillent de nuit sous l'œil vigilant de quatre superviseuses, debout, pouvant se déplacer d'une opératrice à une autre (personnages 8, 17, 21 et 22, Figure 1-e). La scène représente des conditions de travail plutôt adéquates; le local est propre, éclairé, aéré et à température contrôlée, comme en attestent les luminaires, les fenêtres, les ventilateurs, les calorifères à l'eau chaude et, rappelons-le, l'affiche, à l'extrême droite, qui indique la présence de salles de détente à l'usage des employées.

Du point de vue de l'iconographie vestimentaire, les vêtements portés par la plupart des téléphonistes révèlent à peine leurs attributs féminins et les coiffures garçonnnes accentuent leur apparente jeunesse. Les toilettes plus traditionnelles des superviseuses (personnages 8 et 17, Figure 1-e) leur donnent, au contraire, une allure mature qui correspond à leur rang. Par exemple, le personnage 8, une superviseuse pourtant d'âge

comparable à celui des téléphonistes, porte une jupe longue et ample pour l'époque qui souligne le postérieur et le bassin; sa coiffure aux multiples chignons rappelle l'image d'une féminité plus délicate d'avant-guerre. Sa posture debout et son apparence plus mature la distinguent de la féminité plus enfantine des travailleuses assises et suggèrent que la AT&T conserve les valeurs traditionnelles et observe la hiérarchie des statuts.

À l'exception du personnage 1, les téléphonistes portent des costumes particulièrement soignés et dépourvus de sensualité qui favorisent une image pudique et respectable de la femme au travail. L'habillement du personnage 2, composé d'une éclatante blouse à manches longues et d'une jupe foncée paraît conventionnel¹⁴¹, tandis que la tenue du personnage 3, avec la robe chasuble (*junper*) et les cheveux bien lissés qui dégagent sa nuque, lui confère une allure d'écolière en uniforme. Dans le même esprit, les robes aux tons foncés et à col clair des personnages 5 et 6 évoquent les vêtements pour enfants en vogue depuis le début du siècle dernier jusqu'à la fin des années vingt (Figures 1-g et 1-h à titre d'exemples). Les visages dissimulés, les têtes penchées et les dos courbés vers l'avant expriment pour leur part l'ardeur au travail et le sens des responsabilités rattachés à l'occupation de téléphoniste. Or, le personnage 1, dont le visage et le torse sont visibles se démarque avec son allure plus sensuelle : son maquillage prononcé, le tissu léger et satiné de sa robe, son encolure échancrée et ses manches très courtes. Contrairement aux autres, sa position laisse voir son regard. Son comportement vestimentaire, un peu plus avant-gardiste que celui de ses collègues, et son attitude physique représentent davantage l'allure d'une femme séduisante que celle d'une fillette modeste, voire asexuée, et laisse entendre une tolérance relative de la part de l'employeur.

¹⁴¹Nous utilisons le terme « conventionnel », car, d'après Harriet Worsely, cet agencement du chemisier blanc à manches longues et de la jupe en laine foncée est porté couramment par les employées de bureau depuis les années 1900. Voir *Très Tendances, la mode de 1900 à 1999*, Londres, Könmann, 2004, p. 29.

Malgré une certaine diversité, les vêtements correspondent aussi à l'image et au rôle féminin acceptables pour l'époque et considérés appropriés en contexte de travail. Les travailleuses se présentent comme étant tantôt douces et maternelles (personnages 8 et 17), tantôt pudiques et infantiles (les opératrices en général), tantôt plus séduisante (personnage 1).

La mode des années vingt, suivie par la plupart des opératrices, offrait une liberté de mouvement et plus de confort qu'auparavant. Cette redéfinition de l'identité féminine se prêtait bien au monde des loisirs, car la latitude corporelle et la décontraction peuvent favoriser l'expression de soi. Pourtant, vu son caractère jeune et léger, ce comportement vestimentaire était plus problématique dans les domaines politiques et professionnels, sphères essentiellement masculines où les signes de force de caractère et de pouvoir sont souvent facteurs de réussite. Ainsi, les vêtements de la majorité des standardistes reflètent une attitude non compétitive en ce qui concerne leur travail.

Les composantes iconographiques datables de cette image incitent le récepteur à se reporter dans l'univers socioculturel des opératrices. Ainsi, la coiffure garçonne, la robe à manches courtes du personnage 1, la chaussure Mary-Jane de la superviseuse (personnage 8) font en sorte que toute donnée transmise par la photographie est susceptible d'être interprétée comme représentative de l'époque. De manière générale, la décennie des années vingt est souvent retenue comme une période d'exubérance et de laxisme par rapport à l'ère victorienne. Or cette conception populaire semble à rebours de la représentation du contexte de travail monotone représenté par cette photographie.

D) Le photographique

La griffe du photographe : « ROB T.L. ZALLEE PHOTOGRAPH [Y ou ER] ST. LOUIS, MO », dans le coin droit de l'image, rappelle sa présence et confirme son rôle de témoin oculaire de l'événement. Peu importe où et quand la photo sera vue, le récepteur associera les téléphonistes de Saint-Louis à Zallee, « historien » de cet espace-temps. Or, la typographie du sceau authentifie le statut documentaire de la représentation, car, selon la coutume, une signature cursive confirme la vocation artistique d'une œuvre, tandis que l'estampe donne plutôt l'impression que la photo fut tirée de manière impersonnelle et vouée à la diffusion.

Les stratégies photographiques utilisées pour renforcer le statut documentaire de la représentation et pour recréer le mieux possible l'atmosphère de la centrale AT&T ont pour conséquence de façonner une identité féminine particulière. D'une part, Zallee cache les visages des opératrices pour faire croire qu'elles ne prennent pas la pose pour lui et que tout se passe comme à l'habitude. Ce choix artistique met en valeur l'intensité du travail des standardistes ininterrompue par la présence du photographe. Puisqu'aucun des personnages n'engage le contact avec le récepteur, qui adopte la position du photographe, celui-ci est conséquemment porté à focaliser davantage sur le travail en cours que sur l'identité de celles qui l'exécutent. D'autre part, le photographe capte les standardistes légèrement en plongée, allouant au regardant une perspective un peu plus élevée que celle des superviseurs.

En créant une telle vision d'ensemble de la centrale, Zallee encourage une attention partagée entre les équipements, le plafond, le plancher et les employés. Le personnage 1, à l'extrême gauche, sert d'admoniteur, en ce que sa proximité de la zone de réception, son visage visible et sa tenue un peu plus élaborée, attirent l'attention du récepteur et l'introduisent au sein de la scène qu'il parcourt sur toute sa largeur en passant par la série d'appareils et de silhouettes disposés en oblique. Que la composition établisse une concordance entre les lampes suspendues et les têtes renforce l'état de fixité, de coappartenance spatiale des composants et, ainsi, le caractère assidu des téléphonistes.

Par un agencement d'éléments qui encourage un balayage rapide de l'image, en métaphore du rythme de travail ininterrompu des employées, Zallee crée un monde standardisé où tout est équivalent. L'individualité des travailleuses est atténuée aussi par la répétition d'une même pose, ainsi que par le regroupement de vêtements de tonalités similaires. La pellicule noir et blanc contribue d'ailleurs à homogénéiser l'apparence des jeunes femmes, en remplaçant par un dégradé de gris, ce qui dans la réalité est une infinité de couleurs. De plus, l'angle de la prise de vue compresse les personnages et empêche de distinguer clairement celles du côté droit, tandis que la surexposition tend à effacer les détails vestimentaires de celles du côté gauche. La prise de vue estompe les particularités des femmes représentées et crée l'impression d'une ressemblance entre elles. En faisant ressortir les répétitions formelles et iconographiques, Zallee décrit un univers ouvrier où règnent l'ordre et l'uniformité corollaires de l'efficacité. En valorisant la productivité de la centrale AT&T, plutôt que l'individualité des employées, le photographe fait du travail le lieu identitaire des téléphonistes.



Figure 1 Rob T. L. Zallee, « Bureau de la central d'information », Saint-Louis Missouri
Picture #S16691, 1920, collection de Perce Cox, Gélatine argentique 20, 5 X 25,5 cm.



Figure 1-a Relation des axes verticaux et horizontaux au cadrage.

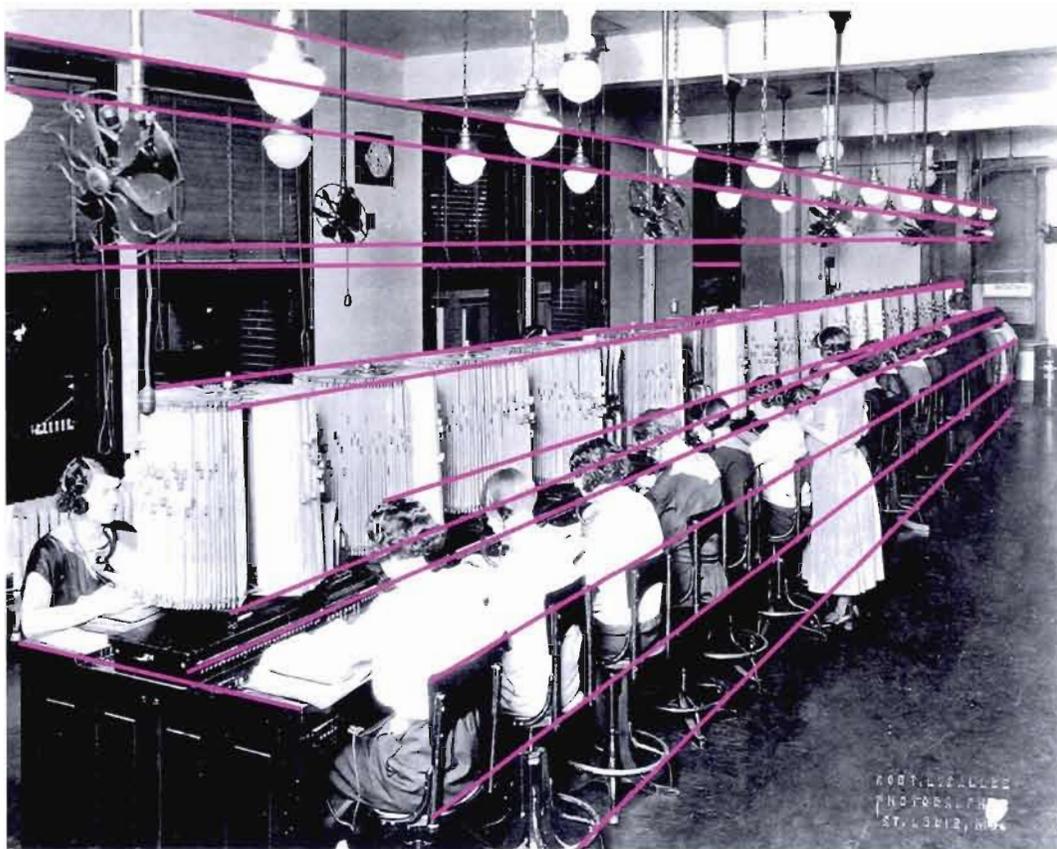


Figure 1-b Les obliques.

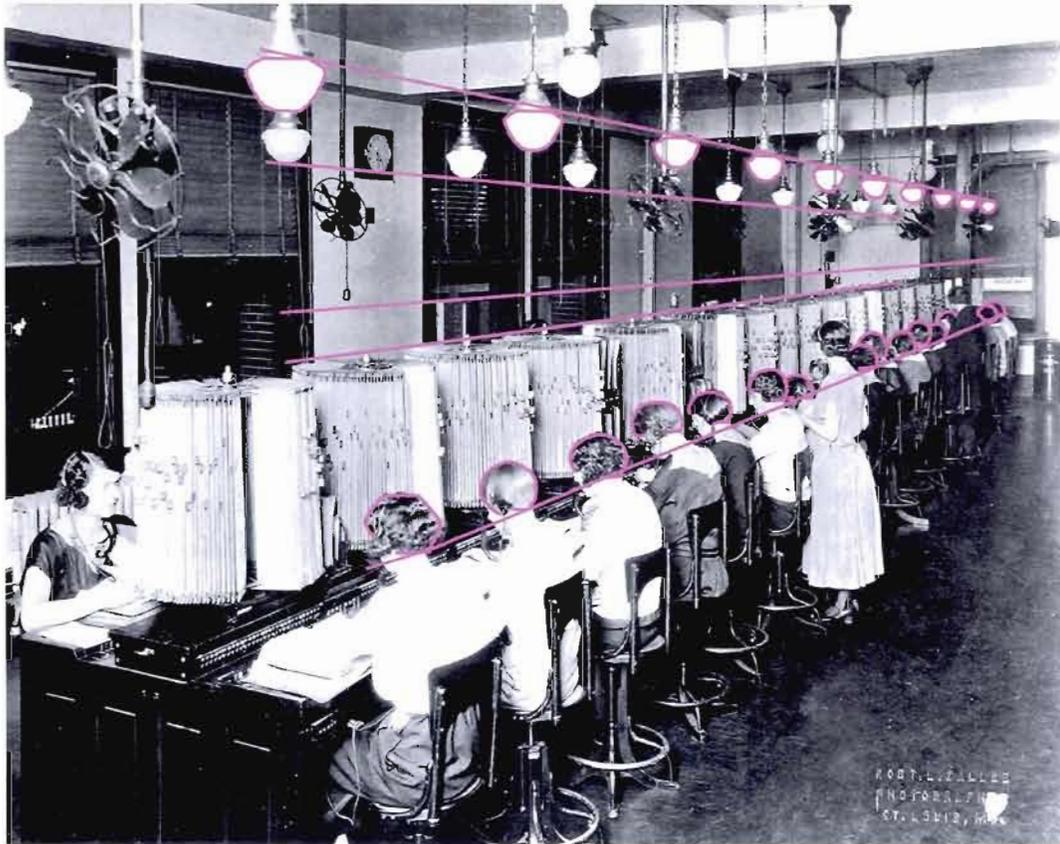


Figure 1-c Disposition, forme et taille des lampes par rapport à celles des têtes des standardistes.



Figure 1-d Identification des plans.

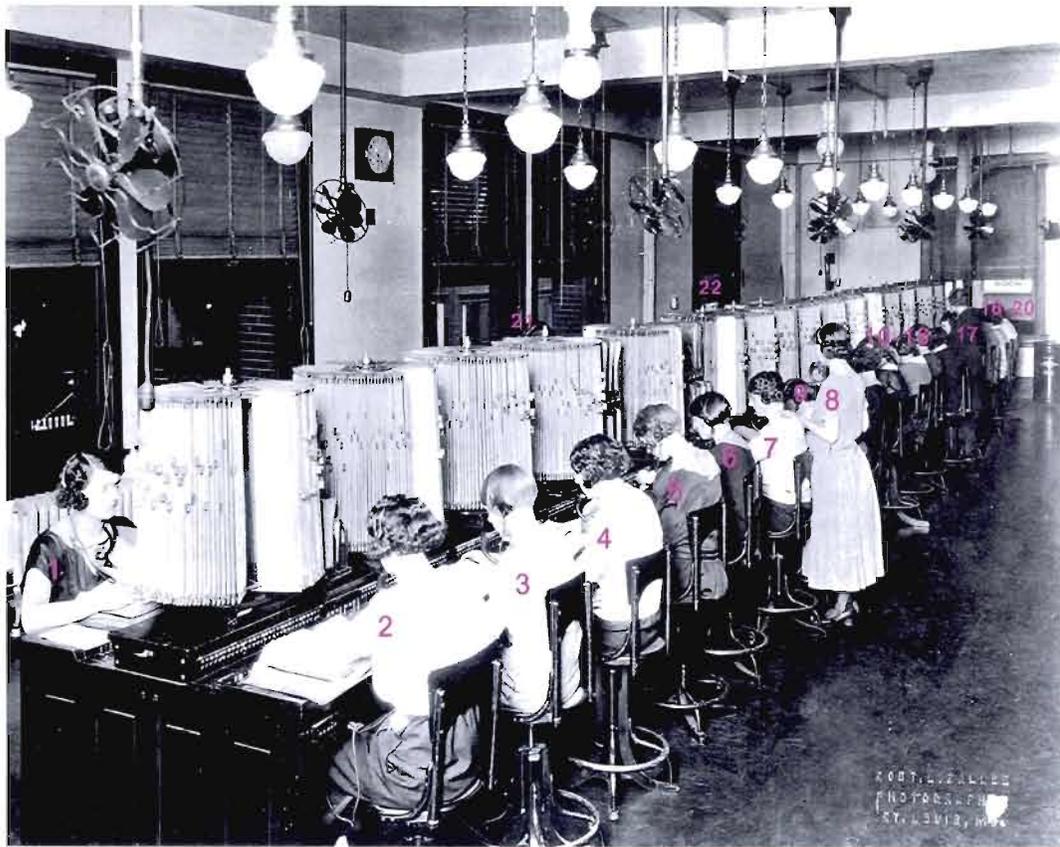


Figure 1-e Identification des personnages.



Figure 1-f Composantes qui se rapprochent de la zone de réception ou qui dépassent les limites du cadrage.



Figure 1-g Anonyme, Portrait de petit garçon 1901. (Tirée de Catherine Ormen-Corpet, *op. cit.*, p. 45.)



Figure 1-h Anonyme, Portrait de trois petites filles entre 1920 et 1930. (Tirée de *ibid.*, p. 59.)

3.2 « Les premières hôtesses de l'air au monde [...]»¹⁴² »

A) Mise en contexte

La photo en Figure 2 représente huit femmes vêtues d'uniformes, prenant la pose devant un avion de la compagnie United Air Lines, à Cheyenne, Wyoming, le 15 mai 1930. L'analyse de cette photographie commémorative vise à démontrer comment l'élégance des toutes premières hôtesses de l'air corrobore la fonction de l'image qui est de mettre en valeur la compagnie d'aviation dont le service n'est accessible qu'à l'élite de l'époque. Dans la Figure 2-a, chaque agente est identifiée par un chiffre; il s'agit de Margaret Arnott (1), Inez Keller (2), Cornelia Peterman (3), Harriet Fry (4), Jessie Carter (5), Ellis Crawford (6), Ellen Church (7) et Alva Johnson (8)¹⁴³. Au cours de l'analyse, nous présenterons neuf autres figures illustrant les caractéristiques formelles et iconographiques de l'image principale.

La photographie anonyme fait partie d'un livre d'histoire écrit par Lois W. Banner, intitulé *Women in Modern America a Brief History*¹⁴⁴, ce qui renforce le statut documentaire de l'image. Le portrait des hôtesses paraît très neutre et officiel par comparaison aux photos promotionnelles des actrices Mary Pickford et de Marlene Dietrich¹⁴⁵, présentées en page voisine du même ouvrage (Figure 2-b).

La description de la profession d'agente de bord par Lois W. Banner est susceptible de teinter l'interprétation de la photographie qui accompagne le texte. D'une part, l'auteure

¹⁴²« *The World's First Airline Stewardesses, Hired in 1930 to Fly the Chicago to San Francisco Run.* ».

¹⁴³United Airlines, About United, Company information, United history, Era 2: 1926-1933, Flight attendant history, refonte en 2009, <http://www.united.com/page/article/0,6722,3211,00.htm>, consulté le 22 juin 2009.

¹⁴⁴Lois W. Banner, *Women in Modern America a Brief History*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1974, p. 162.

¹⁴⁵Toutes deux actrices hollywoodiennes, populaires dans les années vingt et trente.

écrit : « qu'encore une fois, les femmes se retrouvent dans leur rôle traditionnel : celui de servir¹⁴⁶ ». Les termes utilisés laissent entendre qu'il s'agit d'un poste de subalterne, et que Banner dénonce de façon bien critique. D'autre part, la photo fait partie du chapitre intitulé : « Les années 1920 : Liberté ou désillusion? ». L'auteure y affirme que l'industrie de l'aviation relègue systématiquement son personnel féminin à des positions secondaires dans les années trente, et ce, malgré l'ouverture qu'elle avait démontrée à l'égard des femmes pilotes au cours de la décennie précédente¹⁴⁷.

Effectivement, le rôle des femmes dans l'industrie de l'aviation des années trente était plutôt restreint. Selon la compagnie United Airlines, lorsque l'infirmière Ellen Church, ayant suivi des cours de pilotage, rencontre le gestionnaire Steve Stimpson afin d'obtenir une poste au sein de l'entreprise¹⁴⁸, ce dernier rejette la possibilité de l'engager comme pilote. Selon l'anecdote devenue célèbre, ils auraient eu ensemble l'idée de créer le poste d'hôtesse, réservé aux infirmières, dont la responsabilité serait de veiller au confort et à la sécurité des passagers. La création de ce corps de travail avait également pour but de montrer que même les « jeunes femmes impressionnables » ne craignent pas le vol aérien¹⁴⁹. Par cette initiative, le transporteur prévoit rassurer la population anxieuse devant le nouveau moyen de transport¹⁵⁰. De nombreux pilotes s'opposent à l'embauche des agentes de bord, les qualifiant de « femelles sans défense ». Certaines de leurs épouses auraient même plaidé pour le congédiement du personnel féminin. Pour leur part, les passagers réagissent très

¹⁴⁶« Once again women were to perform their traditional role of service. »; Lois W. Banner, *op. cit.*, p. 162.

¹⁴⁷Banner précise que l'industrie de l'aviation avait célébré les exploits féminins, dont ceux de la première femme pilote ayant traversé l'Atlantique : Amelia Earhart.

¹⁴⁸United Airlines, *loc. cit.*, <http://www.united.com/page/article/0,6722,3211,00.htm>.

¹⁴⁹PBS, « Chasing the Sun, The History of Commercial Aviation Seen Through the Eyes of its Innovators », Innovators, Ellen Church <http://www.pbs.org/kcet/chasingthesun/innovators/echurch.html>, consulté le 22 juin 2009.

¹⁵⁰Les compagnies aériennes offrent leurs services aux passagers depuis le 1^{er} juillet 1927, seulement. Date avant laquelle les avions ont une vocation militaire et postale; United Airlines, *loc. cit.*, <http://www.united.com/page/article/0,6722,2296,00.html>.

favorablement à cette nouvelle présence. Conséquemment, l'expérience est considérée comme un véritable succès¹⁵¹.

Malgré les injustices subies par les femmes au sein de l'industrie de l'aviation, c'est Ellen Church qui est mandatée pour fixer les standards de la profession d'agente de bord. Elle deviendra la première femme à occuper un poste de direction au sein de la United Airlines¹⁵². À l'époque, le poste d'agente de bord comporte de nombreuses contraintes et responsabilités. Selon le Public Broadcasting Service (PBS), en plus d'être infirmières diplômées, les travailleuses, âgées d'au plus 25 ans et mesurant moins de 1,65 m, sont tenues de demeurer célibataires¹⁵³ et de maintenir un poids inférieur à 52,16 kg¹⁵⁴. En plus de s'assurer du bien-être des passagers, elles transportent parfois les bagages, vissent les sièges, refont le plein d'essence et aident à pousser les avions vers leur hangar. Chaque hôtesse du premier groupe employé gagne 125,00 \$ par mois pour cent heures de vol (l'équivalent de 1 558,42 \$ en 2009).

Pour situer la condition des agentes de bord des années trente par rapport à celle du reste de la population féminine des États-Unis, il vaut la peine de lire les propos de Marianne Thesander. D'après l'auteure :

Le principal combat des femmes dans les années trente était de demeurer sur le marché du travail. Cette décennie était difficile pour la plupart des gens, mais particulièrement pour les femmes qui ont dû accepter de se voir retirer des avantages et libertés acquis dans différents domaines, en partie par la chasse aux sorcières visant les travailleuses et à la propagande voulant qu'elles adhèrent à leur « vraie nature ». La relation plus libre établie entre les sexes au cours des années vingt fut également mise de côté, phénomène qui se lit dans les stéréotypes féminins et masculins qui émergent à l'époque¹⁵⁵.

¹⁵¹*Ibid.*

¹⁵²*Ibid.*

¹⁵³Règle en vigueur jusqu'en novembre 1968.

¹⁵⁴PBS, *loc. cit.*, <http://www.pbs.org/kcet/chasingthesun/innovators/echurch.html>

¹⁵⁵« The struggle to remain on the labour market was the most important struggle women faced in the 1930s [...] The 1930s were hard for most people, but especially for women, who had to accept that many of the freedoms and equal opportunities they had won in various areas were being taken away again, partly by a witchhunt against working women and partly by propaganda agitating for women to

Vue dans cette optique socioculturelle, la profession d'agente de bord, associée notamment à l'aventure et au courage, reflète un statut féminin assez exceptionnel pour l'époque.

B) Description formelle

Plusieurs facteurs contribuent à rabattre la perspective vers l'espace de réception de l'image. Dès l'abord, la troncature des pieds au bas de la photo rapproche le groupe de la surface, alors que le jeu d'ombres derrière le groupe donne l'impression qu'elles n'occupent qu'un seul plan. Toutefois, les agentes sont placées les unes devant les autres, notamment Peterman et Fry, assises au pied de l'escalier occupant le premier plan (1) (Figure 2-c), alors que Ellen Church, seule au sommet, se trouve au quatrième plan (4). En outre, l'ouverture obscurcie de l'avion, point de fuite de la photo, atténue considérablement la profondeur. Une seconde plage noire au centre du groupe accentue cet effet de rabattement (Figure 2-d). Conséquemment, l'œil continue son parcours en surface, passant d'une hôtesse à l'autre. L'avion a très peu de relief, étant donné que le cadrage omet de montrer les ailes. La teinte du sol en avant-plan, semblable à celle de l'avion en arrière-plan, contribue à l'aspect bidimensionnel du représenté.¹⁵⁶

Certains contrastes accentuent cependant la distinction des formes, dont la coiffe foncée de Crawford contre l'avion clair (personnage 6, Figure 2-a), les jambes éclatantes de Peterman et Fry devant les sections ombragées de l'escalier (personnages 3 et 4). Par ailleurs, toutes les hôtesse revêtent des capes foncées aux collets pâles ainsi que des chaussures foncées qui se détachent du sol délavé, ce qui les relie les unes aux autres.

adhere to their true 'nature'. The freer relationship between the sexes that had been established in the 1920s now also lost ground, resulting in a clear differentiation between the sexes, evident in the male and female ideals that emerged. »; Marianne Thesander, *The Feminine Ideal*, London, Reaktion Books, 1997, p. 143.

¹⁵⁶Notons aussi que les égratignures et les légères décolorations sur la surface de la photo réaffirment la planéité du support.

Quant à la relation des éléments au cadrage, les silhouettes rectangulaires reprennent les axes du champ découpé (Figure 2-e), caractéristique qui compense formellement (et symboliquement) l'instabilité créée par l'obliquité de l'avion. Le groupe de femmes légèrement décalé vers la droite par rapport au cadrage occupe la majorité du plan d'expression, autant en hauteur qu'en largeur, ne laissant que très peu de place au motif de l'avion. Toutefois, le découpage de l'appareil véhicule l'idée d'un engin surdimensionné (Figure 2-f). Enfin, le corps de Church marque l'axe central vertical de l'image (Figure 2-e), la tête de Peterman (personnage 3) indique le point médian, alors que ses pieds avancent dans la zone de réception.

C) Iconographie

Le logo de la United Airlines constitue un ancrage iconographique important. Le groupe de femmes pose devant un Boeing Tri-motor 80A, appareil de petite taille, pouvant accueillir dix-huit passagers et trois employés¹⁵⁷. Pourtant, la présence devant l'avion des huit agentes de bord laisse supposer qu'il peut transporter de nombreux voyageurs, ce qui amplifie le caractère grandiose du vol aérien.

Tel que l'attestent les lignes longues et l'aspect épuré et lisse des uniformes, dès le début des années trente, le vêtement féminin devient généralement plus sobre que dans la décennie précédente¹⁵⁸. Sur leurs cheveux courts, les agentes portent une coiffe simple, sans rebord, qui s'apparente davantage au béret qu'à la cloche garçonne des années vingt. Elles revêtent également une cape boutonnée, munie d'un discret col pâle, et la longueur des vêtements respecte la règle d'usage de l'époque voulant que le bord des tenues de voyage

¹⁵⁷Boeing, History, Model 80 Commercial Transport, <http://www.boeing.com/history/boeing/m80.html>, consulté le 1er janvier 2010; pour d'autres vues de l'avion, inauguré en septembre 1929, voir Figure 2-g.

¹⁵⁸Gertrud Lehnert, *Histoire de la mode au XX^e siècle*, Cologne, Könemann, 2000, p. 32; Catherine Ormen-Corpet, *L'album de famille, almanach des modes*, Paris, Hazan, 1999, p. 74.

doive être à 38 cm du sol¹⁵⁹. Les spécificités de l'uniforme, à la fois élégant et pudique, annoncent le style discret qui évoluera au cours des années trente, ainsi que l'identité féminine qu'il sous-tend. Dans l'opinion populaire, la femme devra désormais se faire plus sérieuse et mature que dans les années vingt. D'après Thesander, la féminité, la réserve et la décence sont alors de mise; la femme est tenue d'être « attirante, sans être sensuelle » et ne doit en aucun cas démontrer le « désir d'émancipation¹⁶⁰». L'auteure précise que le nouvel idéal de beauté s'est développé avec l'intention d'encourager le nombre croissant de femmes travailleuses à adopter une attitude plus traditionnelle¹⁶¹.

Ici, la cape des agentes de bord constitue un élément iconographique particulièrement significatif. La ligne fluide du vêtement remémore la popularité des étoffes mouvantes et des styles qui allongent la silhouette, considérés à l'époque comme étant très raffinés et romantiques¹⁶² (Figures 2-h et 2-i à titre d'exemples). Surtout, le choix de la cape paraît habile : en plus de conférer un aspect stoïque à l'équipage, elle évoque l'univers de l'ange et de l'oiseau, symbolique qui convient parfaitement à l'industrie de l'aviation. Dans un contexte où la crainte du transport aérien était encore considérable¹⁶³, le vêtement laisse entrevoir l'une des fonctions inavouées de l'agente de bord : celle d'ange gardien¹⁶⁴.

L'uniforme des agentes de bord paraît fortement inspiré de celui des infirmières navales de la même période. La Figure 2-j montre des portraits d'infirmières navales dont la coiffe, la cape, le veston et les chaussures lacées ressemblent beaucoup à ceux retrouvés en Figure 2. Bien que les hôtesses de l'air paraissent plus féminines que les infirmières cravatées

¹⁵⁹Jane Dorner, *Fashion in the Twenties and Thirties*, London, I. Allan, 1973, p. 23.

¹⁶⁰Marianne Thesander, *op. cit.*, p. 143.

¹⁶¹*Ibid.*

¹⁶²Gertrud Lehnert, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶³ Erica Goode, « Going commercial ; Statistics Say One Thing, White Knuckles Another », *New York Times*, 9 décembre 2003.

¹⁶⁴En entrevue, Harriet Fry (personnage 4) mentionne d'ailleurs avoir été qualifiée « d'ange du ciel »; United Airlines, *loc. cit.*, <http://www.united.com/page/article/0,,3211,00.html>.

de la marine, ces similitudes leur donnent de la crédibilité; elles indiquent que leur occupation, quoique nouvellement inventée, s'inscrit dans une tradition.

Malgré que l'uniforme et l'agencement pyramidal des personnages établissent une identité de groupe, ils encouragent paradoxalement la comparaison entre les individus. La manière distincte de porter le costume et de prendre la pose signale les particularités identitaires de chacune, ainsi que sa place au sein du groupe. La posture de Crawford (personnage 6, à l'extrémité droite) dénote son poste supérieur; elle tourne le visage vers l'objectif et sourit avec assurance. Son attitude vaillante signale son statut privilégié au sein du groupe, autant qu'il engage la communication avec le photographe. Elle se présente le bras libéré pour révéler non seulement une bourse et la doublure pâle de sa cape, mais les deux bandes verticales et le tourné de bitte sur sa manche qui confirment son grade supérieur de lieutenant. Par contre, quelque peu décoiffée, Arnott (personnage 1, à l'extrême gauche) dissimule ses bras sous sa cape et donne l'image d'une femme plus réservée. Placée légèrement à l'écart dans une position frontale statique, elle parvient à peine à fixer l'objectif. Ces caractéristiques la situent dans une position de subalterne par rapport à Crawford. D'autre part, Fry (personnage 4) démontre une apparence moins « officielle » que ses collègues. Elle incline le menton vers le bas en levant les yeux pour fixer l'objectif; ses mains sont nues, ses jambes croisées, son collet détourné du centre, son uniforme peu visible, seuls ses escarpins semblent plus élaborés.

Malgré ces différences, la coiffe inspirée du béret, la hauteur de l'ourlet, la silhouette élancée, mais discrète de toutes ces femmes créée par des vêtements fluides évoquent le contexte socioculturel du début des années trente, retenu comme une période sombre en raison de la dépression économique provoquée par le krach boursier de 1929. L'uniforme des hôtesse n'affiche pas d'extravagance et renvoie expressément à leur profession qui suppose l'existence d'une clientèle suffisamment fortunée pour voyager en avion en pleine crise financière. L'évocation de l'abondance est un leitmotiv des années trente en dépit des

problèmes financiers. Les industries du cinéma, de la mode et, désormais, de l'aviation font miroiter la démesure pour faire rêver les consommateurs et les distraire des affres économiques. Eu égard du statut social des agentes de bord, malgré le recul statutaire qu'y voit Lois W. Banner, ces femmes demeurent une minorité privilégiée dans cette période difficile, d'autant plus que leur poste était envié par de nombreux hommes chômeurs¹⁶⁵.

D) Le photographique

Le photographe donne un style documentaire à son œuvre en captant les agentes de manière officielle. Il leur fait prendre une pose qui avoue la mise en scène; il choisit de représenter les hôtesses devant l'avion qui prend l'allure d'un « monument » dont le logo de la United Airlines est mis en évidence de sorte à relier l'histoire des personnages à celle de la compagnie. Il omet toutefois de représenter l'ensemble de l'avion et, corollairement, évite d'évoquer les craintes associées à ce mode de transport nouvellement accessible à la population civile.

Le rabatement des plans, les pieds qui débordent du cadrage et la proximité des agentes de la surface du plan accentuent l'idée d'abondance et montre que la compagnie met celles-ci à la disposition de sa clientèle. Cependant, cette proximité physique n'est pas nécessairement maintenue sur le plan psychologique. La plupart des agentes sont prises à divers degrés de contre-plongée. Leurs uniformes officiels et le regard froncé de plusieurs transmettent l'image de la femme élégante et inaccessible, image qui fait valoir la nature cérémonieuse du vol aérien. À cet effet, au sommet de la pyramide, Ellen Church, l'air grave, fixe son regard dans une direction complètement distincte de celle du récepteur. Il y a toutefois des personnages qui vont à l'encontre de ce retrait, telle Harriet Fry (personnage 4)

¹⁶⁵Ellen Church, à la tête de la première équipe d'hôtesses de l'air rapporte avoir été inondée d'applications pour le poste, provenant autant de candidats féminins que masculins.

assise au bas de l'escalier qui s'incline légèrement devant le récepteur en regardant droit vers l'objectif. La multiplicité de l'orientation des regards connote l'idée d'un espace aérien ouvert et sans frontières.

L'uniforme et l'agencement pyramidal des agentes expriment stabilité, voire fiabilité et esprit d'équipe, l'un en renvoyant aux conventions militaires, l'autre en rappelant la pose dynamique des meneuses de jeu. Toutefois, cette idée de cohésion est atténuée quelque peu par la valorisation simultanée des poses et des expressions faciales qui varient énormément d'une femme à l'autre. En singularisant ainsi les agentes, la mise en scène fait valoir leur individualité, leur « humanité » et, par conséquent, celle du réseau étendu de la compagnie United Airlines.



Figure 2 Anonyme, « Les premières hôtesse de l'air au monde, embauchées en 1930 pour parcourir le circuit Chicago – San Francisco », 1930, Gélatine argentique 25,3 X 20 cm.



Figure 2-a Identification des personnages.

at a younger age in the next decade. Pickford was no feminist. Yet she was iron-willed and shrewd: she was the first in her profession to demand and receive the high salaries that have become standard in the movie industry. She had less success in trying to convince the public to accept her as something other than the personification of pure youth—a role she came to hate. Films in which she played other types of women were generally commercial failures, and when, in the late 1920s, she cut off the long blonde curls that had been her trademark, she almost lost her audience. As much as it thrilled to the *femme fatale* and the sex dramas of the 1920s, the movie audience wanted Pickford to show them an idyllic America, where women were graceful and lovely and never grew up.

The opposite type, the vamp, appealed to the nation's new fascination with sexuality. Her origins can be traced to the days of prewar burlesque and vaudeville, to music-hall stars like Lillian Russell and the Florida girls, who bared shoulder and ankle to beguile the male public. As was often the case, the war simply speeded up a trend that was al-

87 and 88 From "America's Sweetheart" to the *femme fatale*; (left) Mary Pickford in *Ballou of Sunningbrook Farm*; (right) Marlene Dietrich in *Blonde Venus*.



86 The world's first airline stewardesses, hired in 1930 to fly the Chicago to San Francisco run.

ten. Once again women were to perform their traditional role of service.

If the public of prewar America made the social worker the heroine of the 1910s, the public of the 1920s thrilled to individual feats of courage and daring, and these Earhart provided in abundance. Mary Pickford and the "vamp" gave expression to other sides of the Americana character, both of which were antifeminist in implication. Pickford was the virginal child-woman incarnate, "America's Sweetheart," its "Little Mary"; the vamp was the eternal temptress, the Eve, who led men astray and lived for sex.

Between the First World War and the 1930s, Pickford's triumph was unquestioned. Golden-haired and jupish, she played adolescents on the verge of maturity, roles similar to those that Shirley Temple would play

Figure 2-b Provenance de la photo. (Tirée de Lois W. Banner, *op. cit.*, p. 162.)



Figure 2-c Identification des plans.



Figure 2-d L'intérieur de la cabine obscurcie et la plage noire au milieu du groupe estompent la profondeur.

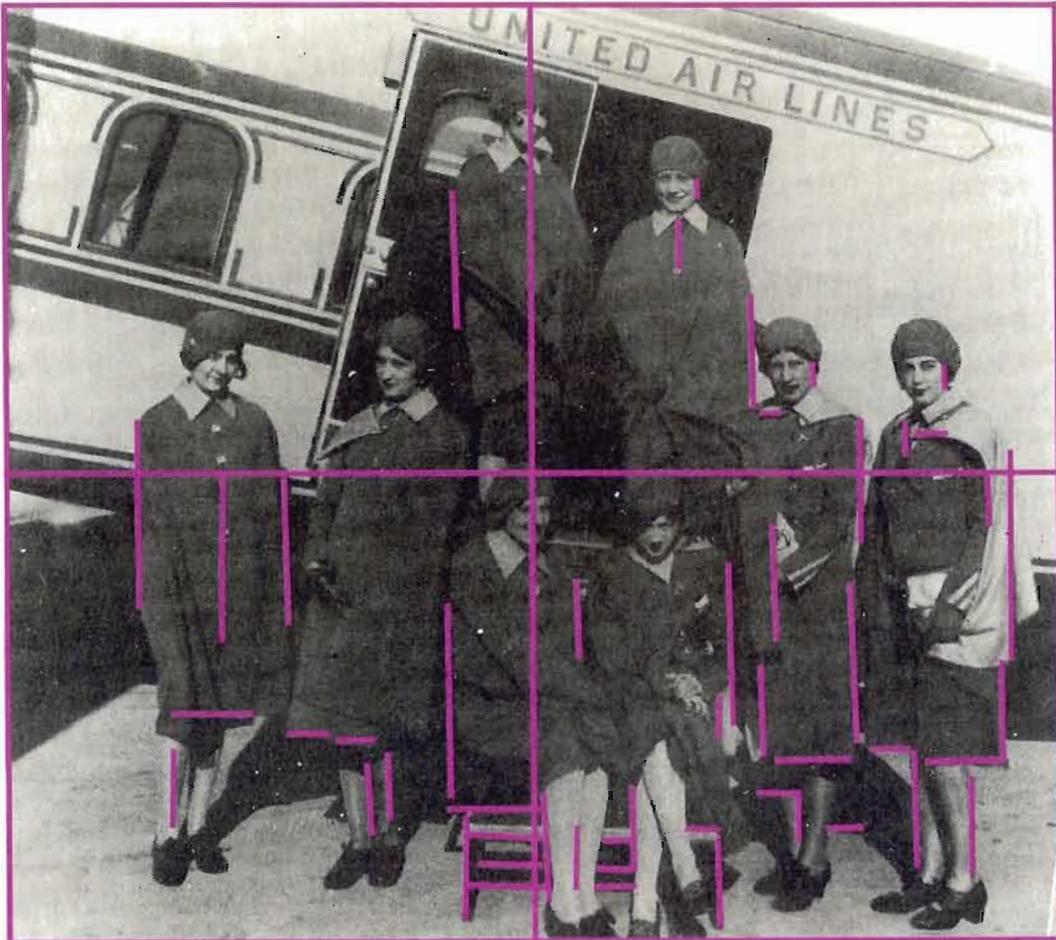


Figure 2-e Relation des axes verticaux et horizontaux au cadrage.



Figure 2-f Prolongation des lignes factuelles.



Figure 2-g Anonymes, Autres vues de l'avion Boeing Tri-motor 80A. (Tirée de Boeing, History, Model 80 Commercial Transport, <http://www.boeing.com/history/boeing/m80.html>, consulté le 1er janvier 2010.)

Fully buttoned coat dress with cape in elegant cut by Mirande, 1931



Figure 2-h Exemple des étoffes mouvantes et de la silhouette allongée des années trente.
(Tirée de Marianne Thesander, *op. cit.*, p. 132.)



Figure 2-i Exemple des étoffes mouvantes et de la silhouette allongée des années trente. (Tirée de Stella Blum, *Everyday Fashions of the Twenties: As Pictured in Sears and Other Catalogs*, New York, Dover Publications, Inc., 1981, p. 141.)



Figure 2-j Anonymes, Infirmières navales dans les années vingt et trente. (Tirée de Navy History and Heritage, Photographic section, créé en février 2009, www.history.navy.mil, consulté le 1er janvier 2010.)

3.3 « Travailleuses installant les équipements et assemblages dans une section de la queue de fuselage d'un bombardier B-17 à la Douglas Aircraft Company plant¹⁶⁶ »

A) Mise en contexte

Dans cette analyse, nous verrons la manière dont l'image de propagande en Figure 3 met en valeur les habiletés, la vaillance et le dynamisme des travailleuses dans un contexte qui vise à inciter la population féminine à participer à l'effort de guerre. Cette photo couleur, tirée en octobre 1942 par Alfred T. Palmer (1906-1993), représente trois ouvrières à l'intérieur de la queue d'un avion B-17 à la Douglas Aircraft Company de Long Beach, dans l'État de la Californie. En plus de cette image, nous introduirons neuf autres figures, afin de rendre plus limpide l'analyse formelle et iconographique.

La photo de Palmer fut repérée sur le site de la prestigieuse Library of Congress. Il nous semblait pertinent de citer les objectifs de cette institution propriétaire d'une imposante collection de photographies :

La Library of Congress sert d'aile de recherche au Congrès américain et constitue la plus grande bibliothèque au monde détenant des millions de livres, enregistrements, photographies, cartes géographiques et manuscrits. La Library of Congress a pour mission de rendre ses ressources accessibles au Congrès et à la population américaine ainsi que de soutenir et préserver une collection universelle de connaissances et de créations. Les photographies sont conservées dans la division *Prints and Photographs*, qui comporte plus de 14 millions d'images, incluant des photographies, des estampes fines et populaires, des dessins, des affiches, et des dessins architecturaux et d'ingénierie. Bien qu'elles soient de portée internationale, les collections sont particulièrement riches en ce qui a trait aux matériaux, produits aux États-Unis, documentant son histoire ainsi que la vie, les champs d'intérêt et les exploits du peuple américain¹⁶⁷.

¹⁶⁶« Women workers install fixtures and assemblies to a tail fuselage section of a B-17 bomber at the Douglas Aircraft Company plant. »

¹⁶⁷Library of Congress, About the Library, créé en 1993, mise à jour le 13 mai 2009, <http://www.loc.gov/about/>, consulté le 20 septembre 2009.

La provenance de la photo des travailleuses atteste de son statut documentaire; elle fait partie de la collection Farm Security Administration (FSA) and Office of War Information (OWI) qui comprend approximativement mille six cents photographies couleur et environ cent soixante et onze mille photographies noir et blanc. Ces images furent captées entre 1939 et 1944 par une quinzaine de photographes employés par le gouvernement américain¹⁶⁸.

Au départ, les images du FSA ont pour fonction de documenter les ravages de la dépression économique sur les communautés rurales et sont conçues pour motiver le Congrès américain et encourager la population à soutenir les programmes d'assistance¹⁶⁹. Mais l'orientation du projet change radicalement suite à la reprise économique et à la croissance industrielle liée à la mobilisation de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945). Dès 1942, la FSA devient la OWI, et c'est alors que la détermination et la productivité de la Nation deviennent les grands thèmes exploités par cette agence américaine¹⁷⁰.

Quant à l'auteur de la photographie, Alfred T. Palmer, il est à la tête du projet de la OWI de 1942 à 1944. Parmi les quatre mille clichés de Palmer conservés au Library of Congress, plusieurs représentent des femmes en industrie au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Si, d'après le site informatisé de l'institution, de telles images furent conçues comme outil de propagande sous couvert de photographie documentaire, leur place dans un fonds d'archives semble désormais raviver leur statut documentaire. Cependant, plutôt que de décrire les activités des travailleuses pendant la guerre, les images de Palmer documentent plus précisément les stratagèmes gouvernementaux utilisés pour convaincre les femmes mariées d'entrer sur le marché du travail, dû à des circonstances exceptionnelles¹⁷¹.

¹⁶⁸Library of Congress, Prints and Photographs Division, Prints and Photographs Catalog, *About the FSA/OWI Color Photographs*, mise à jour le 14 février 2008, <http://lcweb2.loc.gov/pp/fsacabt.html>, consulté le 17 juillet 2009.

¹⁶⁹*Ibid.*

¹⁷⁰*Ibid.*

¹⁷¹Library of Congress, American Memory, American Women, *The More Women at Work, the Sooner We Win!* Alfred Palmer, photographer. 1943. World War II Posters. Prints and Photographs Division, http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?awh:1:./temp/~ammem_Yf9l:, consulté le 13 juillet

La conscription des jeunes hommes américains pendant la Deuxième Guerre mondiale donne lieu à une pénurie de main-d'œuvre qui mènera à l'embauche des femmes dans des secteurs dont elles étaient précédemment exclues. En 1942, au moment de la prise photographique dont il est ici question, les États-Unis sont déjà en guerre à la suite de l'attaque de Pearl Harbor en décembre 1941¹⁷². Tout au long de la Seconde Guerre mondiale qui conduit les Américains à s'engager sur les fronts européen et japonais, dix-neuf millions de femmes sont embauchées dans les usines de munition et d'aviation. Leur rémunération excède de quarante pour cent celle des postes qui leur sont traditionnellement réservés¹⁷³; elles travaillent cependant six jours par semaine faisant souvent des heures supplémentaires pour assurer la production jour et nuit¹⁷⁴.

B) Description formelle

La photographie de Alfred T. Palmer montre trois femmes aux vêtements multicolores, au milieu du champ horizontal, entourées de cercles sombres et lumineux. Une multitude de plans distincts marquent la distance entre les travailleuses au cœur de l'appareil. Pour les besoins de l'analyse, nous partageons l'espace global comme suit (voir Figure 3-a) : le premier plan (1) : la partie avant de l'engin, où l'on voit poindre un bout de bois, jusqu'au pied de la travailleuse à gauche; le deuxième plan (2) : l'aire du personnage assis sur un caisson; le troisième plan (3) : la portion occupée par le personnage accroupi; le quatrième

2009. Dans cette section on décrit une photo de Alfred T. Palmer prise dans le cadre du OWI en spécifiant qu'elle n'offre que très peu d'informations sur le travail de l'ouvrière, focalisant plutôt sur la beauté de celle-ci et sa bague de mariage.

¹⁷²Nick Yapp, *Un millénaire américain en images, des événements et des personnages remarquables*, Londres, Könemann, 2001, p. 584.

¹⁷³ Selon le site de l'encyclopédie Ohio History Central, Ohio Historical Society, *Rosie the Riveter*, Ohio History Central, créé le 1 juillet 2005, <http://www.ohiohistorycentral.org/entry.php?rec=1676>, consulté le 16 juillet 2009.

¹⁷⁴ Avant la guerre douze millions d'Américaines travaillent dans le secteur manufacturier, ce chiffre passe à dix-neuf millions pendant le conflit; *ibid.*

plan (4) : la zone de la travailleuse debout, les mains levées vers la carlingue; le cinquième plan (5) : la dernière portion de la queue du B-17 et le sixième plan (6) : le segment derrière le bombardier perceptible à travers les ouvertures latérales obscurcies.

Tout en équilibrant la composition, l'agencement des personnages rassemblés autour d'un axe central, semblant très près l'un de l'autre, fait valoir l'esprit d'équipe. Cependant, les travailleuses occupent des plans relativement autonomes. En raison des poses adoptées, la représentation brouille les repères habituels de la perspective voulant que les éléments à proximité paraissent plus gros que les éléments éloignés. Ici, la répartition des plans récessifs donne l'illusion que le personnage assis partage la caisse de bois avec sa collègue debout. Ainsi, l'objet de liaison joue un rôle capital dans l'expression d'une équivalence d'importance entre les ouvrières d'un plan à un autre.

Les multiples vecteurs obliques (Figure 3-b) convergent vers le centre de l'image et rehaussent les axes tracés par les bras des travailleuses, prolongeant ainsi symboliquement la portée de leurs gestes. Ces vecteurs mettent aussi en évidence les effets de la perspective et créent une composition très dynamique en formant le motif d'une cible. L'image est d'ailleurs un peu « déboussolante », d'autant plus que la graphie sur le caisson renversé nécessite un redressement virtuel pour être lue. Toutefois, les quelques axes verticaux et horizontaux parallèles au cadrage (Figure 3-c) aident à stabiliser la représentation : les pièces triangulaires dans la partie inférieure de l'engin, la caisse de bois et la femme debout. Malgré la quantité infinie d'axes et d'éléments d'information, le tout semble très équilibré et organisé, grâce à la répétition de formes, à la répartition des ouvrières et à la silhouette du personnage central, qui non seulement agit comme une colonne, mais divise l'image en deux parties.

La présence de couleurs vives et de contrastes contribue à animer l'image photographique. Contrairement à la photo noir et blanc, dont les degrés de gris peuvent uniformiser les composantes référentielles, le chromatisme diversifié a pour effet de les distinguer les unes des autres. Les éclats de lumière sur les surfaces métalliques créent cependant une tension. La blancheur des formes circulaires tend à ramener la scène vers la zone de réception, tandis que les ombrages qui les contournent semblent plutôt repousser les motifs vers l'arrière-plan. La composition paraît très rythmée, d'autant plus que les anneaux foncés sont perçus comme décroissants, alors que les pâles semblent grandissants. La verticalité du personnage en rose et bleu ponctue toutefois la profondeur spiralee et retient l'histoire racontée dans un espace homogène. Le cadrage noir participe à l'effet de mouvement, faisant en sorte que les composantes pâles de l'appareil semblent déborder du champ découpé, alors qu'en contraste avec les pièces métalliques éclatantes, les bandes noires qui cernent les ouvertures latérales du B17 créent la sensation d'un renversement qui s'apparente au phénomène « Push/Pull¹⁷⁵ » qui consiste à aspirer et à repousser le regard du spectateur.

C) Iconographie

Parmi les éléments iconographiques, certains renseignent à la fois sur l'identité des femmes et sur leur lieu de travail, notamment les écussons fixés sur leurs chemisiers les identifient en tant qu'employées de la Douglas Aircraft Company, alors que le texte sur la caisse de bois renversée précise leur affiliation au département 403. Ce chiffre indique à lui seul l'ampleur de l'entreprise de guerre à laquelle elles participent. Les ouvrières se trouvent

¹⁷⁵Le « Push/Pull » est à la fois une pratique et une théorie empirique sur la couleur développée par Hans Hofmann. Au sein de l'œuvre, les différentes couleurs sont considérées comme s'attirant ou se repoussant. Voir Hans Hofmann, *Search for the Real, and Other Essays*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1967, p. 43-45.

dans la queue d'un avion B-17, désigné *Flying Fortress* et le plus utilisé par les Alliés¹⁷⁶, et leur localisation au cœur de l'appareil renforce l'importance de leur insertion aux efforts de guerre.

Formellement, l'intérieur de l'appareil qui sert de contexte de travail aux trois femmes, suscite la notion de « haute technologie » et d'un futur au-delà de la modernité, en ce que l'intérieur de l'engin aux ouvertures latérales noircies prévoit déjà la forme d'une cellule de cosmonautes en excursion spatiale. Au moment de la prise de vue à la Douglas Aircraft Company, l'idée même de l'exploration de l'espace était de l'ordre de la science-fiction, mais tout de même un rêve envisagé. La tête du B17 ressemble d'ailleurs à l'engin représenté sur la couverture de *Voyage autour de la lune* de Jules Verne (1828-1905) réédité dans les années quarante (voir la couverture du roman en Figure 3-d). L'apparence « futuriste » de l'engin photographié transporte non seulement l'idée d'une corrélation entre la victoire anticipée et l'avancement technologique de la nation, mais a pour effet de rendre le travail en industrie d'autant plus attrayant.

Le personnage du côté gauche de la représentation conjure l'image identitaire de *Rosie the riveter* (Figure 3-e), symbole des travailleuses pendant la Deuxième Guerre¹⁷⁷. Riveteuse, tout comme *Rosie*, elle porte une chemise bleu marine et est coiffée d'un foulard. L'image de *Rosie* rappelée par l'accoutrement de la travailleuse photographiée fait la promotion de la débrouillardise et du patriotisme de la femme qui travaille en industrie pendant que les « boys » sont déjà partis se battre. Selon la Ohio History Central, l'image idéalisée de *Rosie the riveter* exhibe les caractéristiques féminines jugées désirables par la population masculine et approuvée par le gouvernement américain¹⁷⁸. Bien qu'elle travaille à l'extérieur pour contribuer à l'effort de guerre, *Rosie* conserve son rôle traditionnel de mère et de ménagère.

¹⁷⁶Dale W. Jacobs, *The World Book Encyclopedia*, Chicago, World Book, Inc, 1997, p. 234.

¹⁷⁷ Dr. Michael Mangus, *Rosie the Riveter*, Ohio History Central, créé le 1er juillet 2005, <http://www.ohiohistorycentral.org/entry.php?rec=1676>, consulté le 16 juillet 2009.

¹⁷⁸*Ibid.*

Dans la Figure 3, les poses adoptées et le fait de masquer les outils de travail suggèrent d'ailleurs une certaine similarité entre les tâches de la femme au foyer et son travail en industrie. L'absence d'uniformes, pourtant souvent assignés¹⁷⁹, favorise l'identification entre l'ouvrière et la femme ordinaire. De plus, ces habits signalent la nature temporaire du travail en industrie, concept récurrent dans la campagne de la OWI¹⁸⁰.

Les composantes iconographiques témoignent d'un esprit de groupe tout en soulignant l'individualité des travailleuses. Le port du pantalon et de la blouse à manches courtes par les trois ouvrières les unifie, tandis que les diverses couleurs et coupes des vêtements dénotent la personnalité de chacune. D'ailleurs, les poses variées indiquent à la fois l'intensité du travail et le rôle distinct de chaque femme. Si les blouses simples et dépourvues d'ornements rappellent l'aspect sérieux à la tâche, elles accusent néanmoins une certaine féminité par leur aspect cintré qui moule les formes. Dans le cas du personnage central, la silhouette féminine est beaucoup plus robuste que la ligne filiforme populaire dans les années trente et, de cette manière, l'image de l'idéal féminin du temps de guerre s'oppose à la délicatesse et la vulnérabilité féminine tant valorisées précédemment.

Cependant, ce qui est ici déterminant d'un point de vue iconographique et historique, c'est le port du pantalon qui a participé à l'émancipation de la femme en lui permettant de travailler avec autant d'aisance et d'assurance que les hommes. Il soutient l'image de la femme ouvertement forte, adroite et efficace, et ce, dans l'espace public. Dans les photos de la OWI (Figures 3-f, 3-g, 3-h, et 3-i), la représentation systématique du pantalon répond

¹⁷⁹D'après l'article dans le *New York Times*, l'uniforme était assigné à toutes les travailleuses, toutefois elles optaient parfois pour leurs propres vêtements. Lucy Greenbaum, « *I Worked on the Assembly Line* », *New York Times*, 28 mars 1943.

¹⁸⁰D'après la Library of Congress, la campagne gouvernementale mettait toujours en valeur la nature temporaire du changement de rôle en référant autant que possible au contexte de la Guerre et en soutenant systématiquement une image féminine coquette et raffinée; Library of Congress, *American Memory, American Women*, « *The More Women at Work, the Sooner We Win!* », Alfred Palmer, photographe, 1943, World War II Posters, Prints and Photographs Division, LC-USZC4-5600, http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?awh:1:/temp/~ammem_Yf9l::, consulté le 13 juillet 2009.

évidemment à une urgence « nationale », celle du travail des femmes en usine. De façon générale, le port du pantalon était plutôt circonscrit à des activités féminines particulières. Par exemple, il est toléré comme tenue de plage et de jardinage¹⁸¹ et sa coupe ample s'apparente à celle d'une jupe pleine longueur. Si la même coupe est ici reprise dans la photographie, les autres accessoires et, surtout, l'occupation des travailleuses réitère le propos immédiat de l'image.

En plus d'être outil de propagande, les photos de ce type publiées dans les journaux ou les revues à grand tirage¹⁸² reconduisent une idéologie qui aura ses répercussions sur l'identité féminine tout au long de la décennie¹⁸³. En plus du pantalon, le « cache-misère » qui retient la chevelure et sert à la protéger de la poussière en usine sera aussi récupéré par la mode féminine, libérant du coup les femmes de l'obligation de recourir à des mises en plis monétairement et temporellement contraignantes. Ainsi, en deçà du temps de guerre, les codes vestimentaires représentés en Figure 3 en sont venus, à tort ou à raison, à signifier l'esprit des années quarante et à profiler une nouvelle identité féminine plus affirmée.

D) Le photographique

Malgré qu'elle ait été conçue à des fins propagandistes, cette photographie sert maintenant de « document » historique. Comme c'est souvent le cas pour ce genre de photographies, les personnages semblent ignorer la présence du photographe, stratégie qui sauve en quelque sorte l'aspect documentaire. Or, il se dégage ici quelque chose d'artificiel, de trop « composé », qui trahit le calcul de la mise en scène. Bien que leur posture

¹⁸¹Harriet Worsley, *Très Tendances, la mode de 1900 à 1999*, London, Könemann, 2000, p.354- 355. Nos recherches parmi les collections du Library of Congress, du Schlessinger Radcliffe Institute, Harvard ainsi que la Sophia Smith Collection servent également de confirmation à cet effet.

¹⁸²Notamment, dans le *New York Times* du 28 mars, 1943 (Lucy Greenbaum, « *I Worked on the Assembly Line* ») et l'édition du 5 décembre 1943 (Dorothy Canfield Fisher, « *From the Lathe to the Hearth* »).

¹⁸³Virginia Pope, « *Fashions for 1943 Feel War Effects* », *New York Times*, le 2 janvier 1943.

corresponde tout à fait à la tâche en cours, les trois femmes donnent très franchement l'impression d'avoir posé devant l'objectif. Elles dirigent leurs bras et leur regard vers trois directions différentes de sorte à parfaitement équilibrer la composition; elles ne démontrent aucune fatigue et leurs vêtements sont impeccables. D'autres facteurs, tel l'éclat de lumière sur le pantalon bleu et les bandes noires qui encadrent la transparence couleur, conjurent également les étapes de montage de la scène et, conséquemment, la présence du photographe comme médiateur entre ce qui est montré à voir et le public ciblé par l'image.

Bien qu'elles ne regardent pas l'objectif, les ouvrières semblent reliées au récepteur, et cela est dû au fait qu'aucune marge n'est laissée entre l'engin et la zone de réception. Le choix d'utiliser la pellicule couleur contribue aussi au rapprochement entre l'objet de la représentation et le récepteur, voire à une ressemblance entre la femme représentée et celle à qui la photo est destinée à ce moment crucial de l'histoire américaine. Pour un récepteur d'aujourd'hui, la photo couleur Kodacolor engendre une « proximité temporelle » avec la scène en ce qu'elle « actualise » la représentation, contrairement à la photographie noir et blanc qui représenterait un monde révolu¹⁸⁴, un souvenir plutôt qu'une présence. Sans compter que, relativement au moment de la prise photographique, l'utilisation de la couleur marque la « modernité » du médium et, par extension, celle des femmes représentées.

¹⁸⁴En 1942 est mis en marché le film Kodacolor *Film for prints*, le premier négatif couleur au monde; Kodak, Notre Société, 1930-1959, révisée août 2006, <http://www.cafr.kodak.com>, consulté le 1er janvier 2010; Selon la Library of Congress, la nouvelle technologie accentue la distinction historique entre l'avant et l'après-guerre, faisant de l'avant-guerre un monde monochrome suivi de l'après-guerre aux couleurs vives; Library of Congress, Prints and Photographs Division, Prints and Photographs Catalog, *About the FSA/OWI Color Photographs*, mise à jour le 14 février 2008, <http://lcweb2.loc.gov/pp/fsacabt.html>, consulté le 17 juillet 2009.

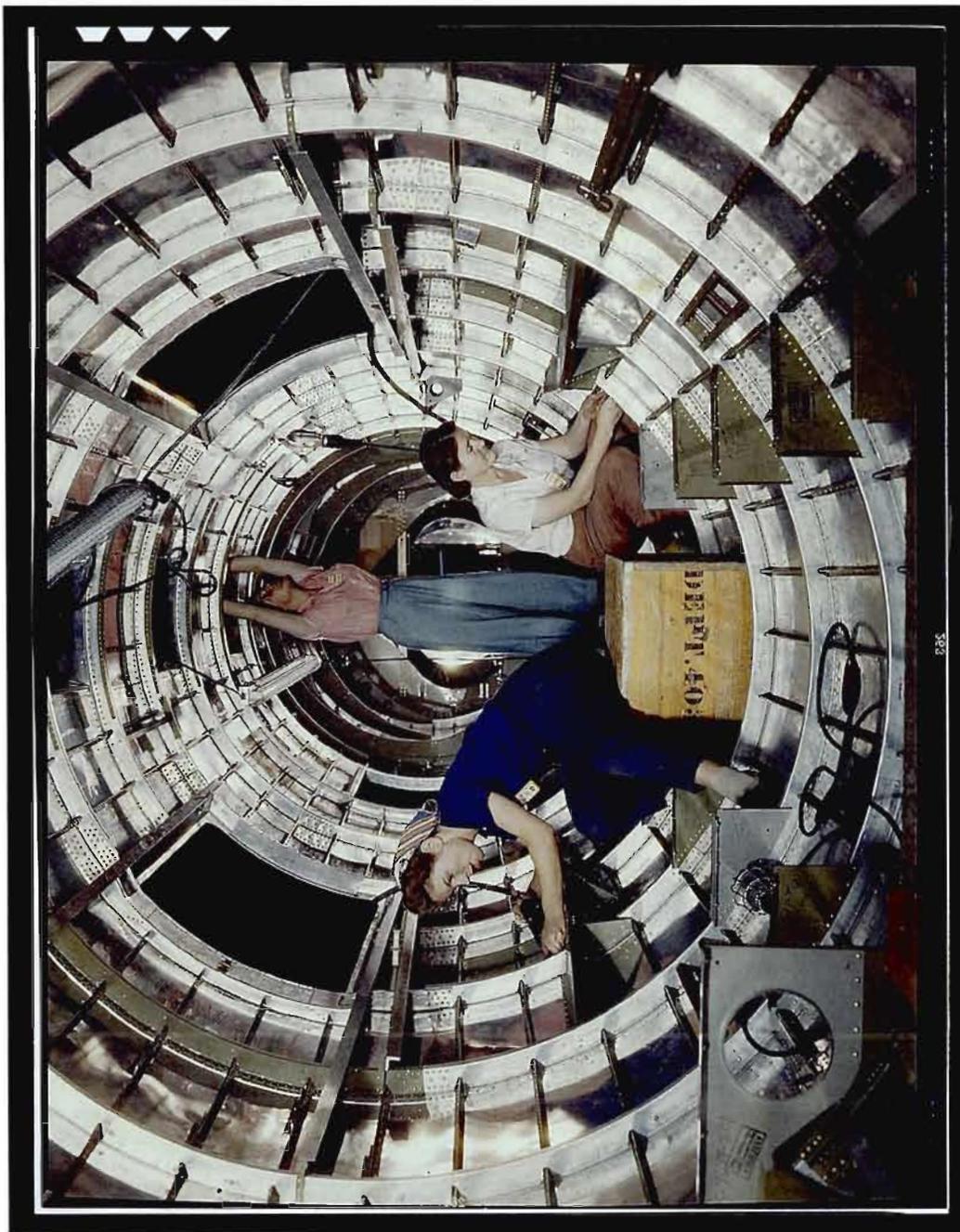


Figure 3 Alfred T. Palmer, « Travailleuses installant les équipements et assemblages dans une section de la queue de fuselage d'un bombardier B-17 à la Douglas Aircraft Company plant », de Long Beach, en Californie., octobre 1942, transparence couleur, 20 X 25 cm.



Figure 3-a Division des plans.

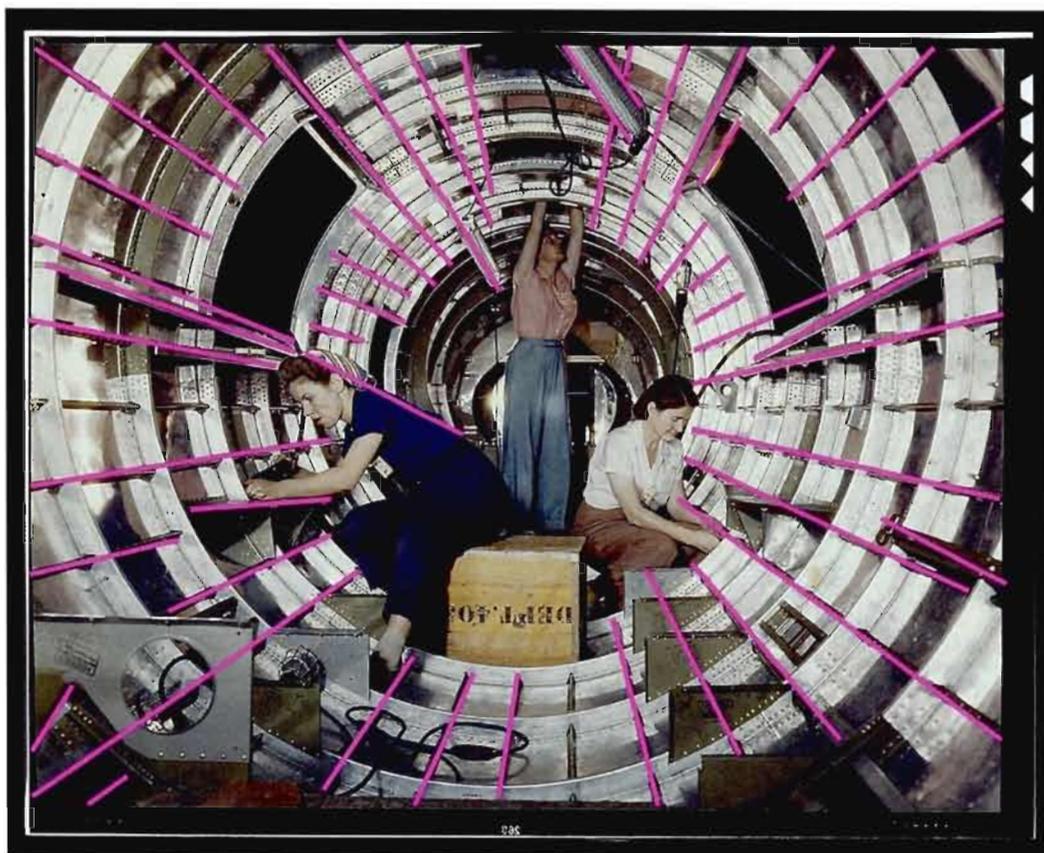


Figure 3-b Obliques.

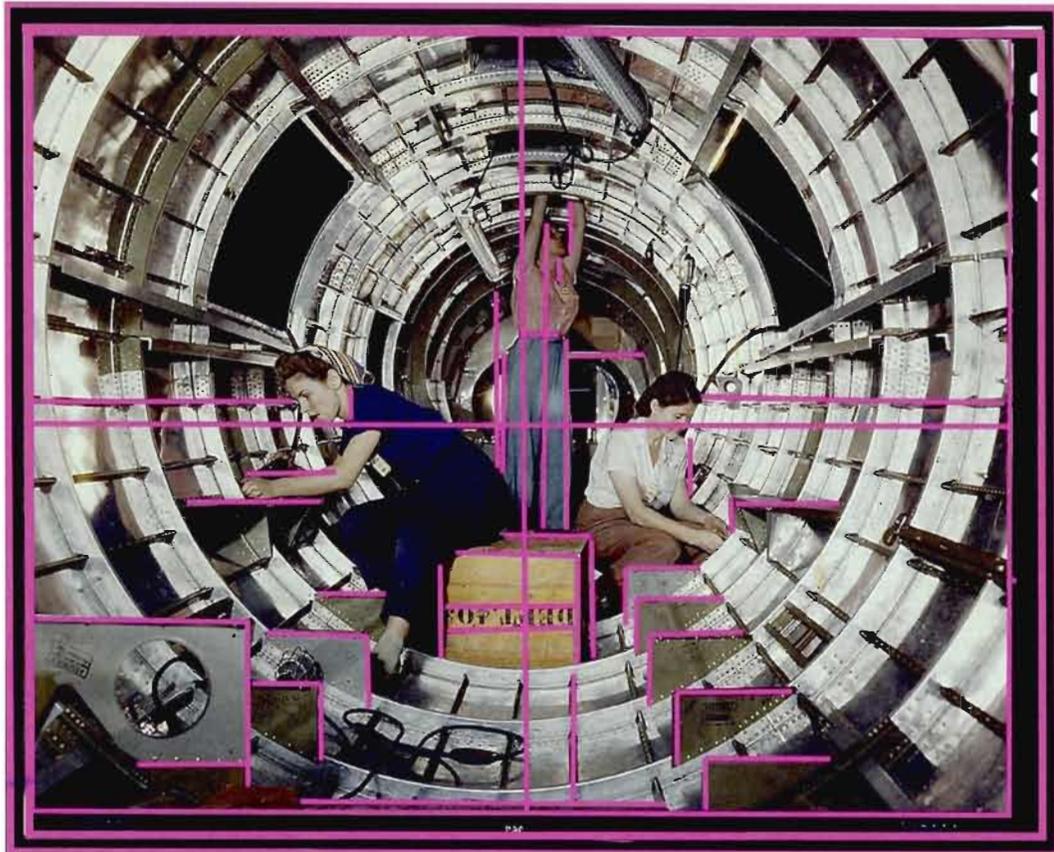


Figure 3-c Axes horizontaux et verticaux par rapport au cadrage.

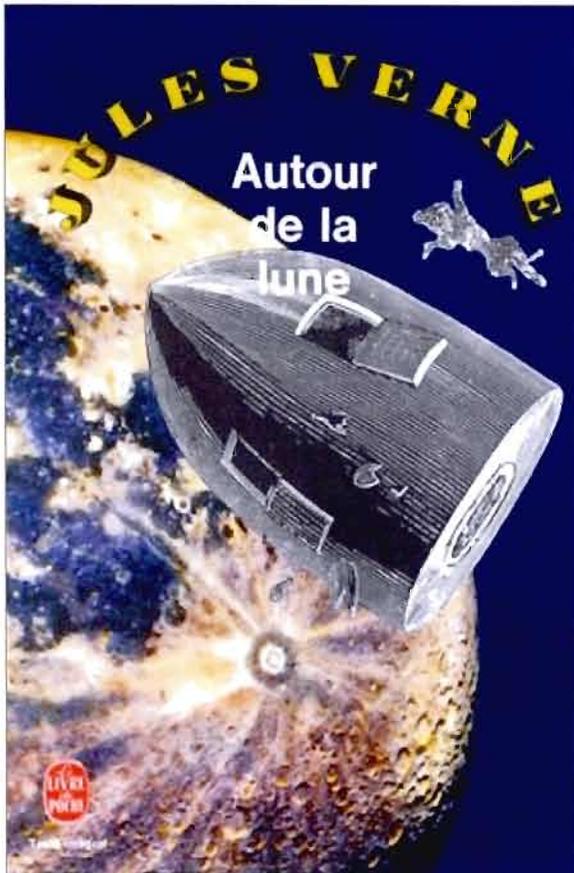


Figure 3-d Couverture du roman de Jules Verne (1828-1905), *Voyage autour de la lune* réédité dans les années quarante.



Figure 3-e J. Howard Miller, *Rosie the Riveter* (Tirée de la Library of Congress, Prints and Photographs Division, <http://www.loc.gov/rr/print/catalog.html>, consulté le 1er janvier 2010.)

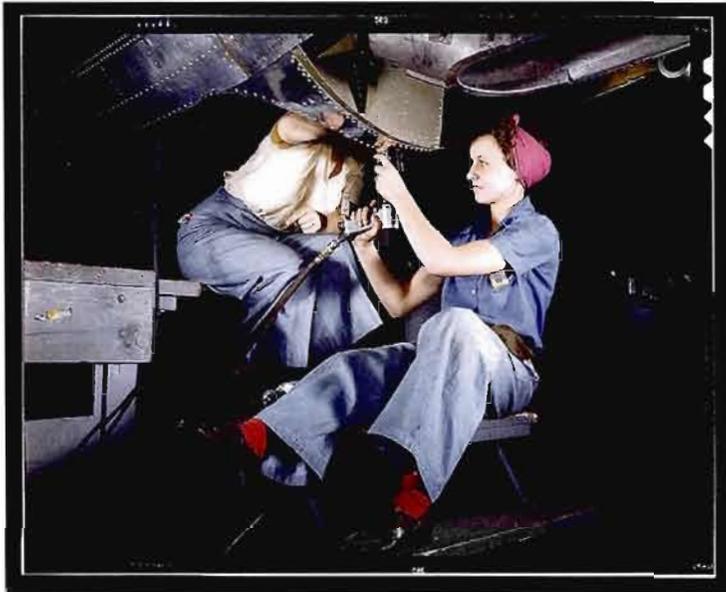


Figure 3-f Alfred T. Palmer, « Women at work on bomber, Douglas Aircraft Company, Long Beach, Calif. », octobre 1942, transparence couleur. (Tirée de *ibid.*)

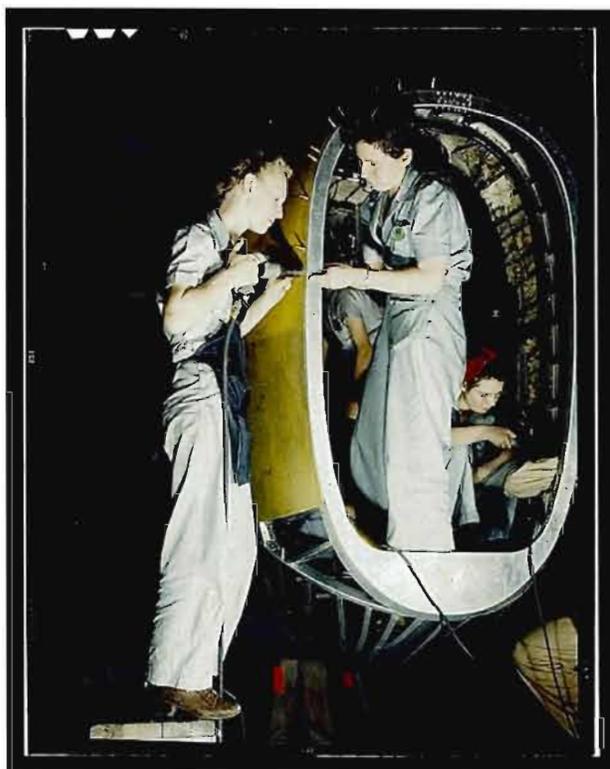


Figure 3-g Howard R. Hollem, « Riveters at work on fuselage of Liberator Bomber, Consolidated Aircraft Corp., Fort Worth, Texas », octobre 1942, transparence couleur (Tirée de *ibid.*)



Figure 3-h Ann Rosener, *Women in war*, octobre 1942, épreuve 15 X 18 cm. (Tirée de *ibid.*)



Figure 3-i Alfred T. Palmer, *Operating a hand drill at Vultee-Nashville, woman is working on a «Vengeance» dive bomber*, Tennessee, février 1943, transparence couleur. (Tirée de *ibid.*)

CHAPITRE IV

REPRÉSENTATION DE LA FEMME LORS D'ÉVÉNEMENTS POLITIQUES



1920



1934



1957

4.1 « Carrie Chapman Catt participant au défilé de 1920, pour célébrer la ratification au Tennessee de l'amendement de la Constitution américaine pour le suffrage¹⁸⁵ »

A) Mise en contexte

La photo noir et blanc en Figure 4 représente le défilé tenu le 27 août 1920 dans la ville de New York pour célébrer l'obtention du droit de suffrage des Américaines au palier fédéral¹⁸⁶. Le but de cette analyse est de démontrer comment la représentation photographique de l'événement fait valoir la solidarité féminine malgré les différences générationnelles, et annonce ainsi la continuité du mouvement féministe. Dix autres figures serviront à faire ressortir les enjeux de cette prise de vue du rassemblement politique auquel les femmes ont participé.

En premier lieu, certaines précisions s'imposent quant à la provenance de la photographie qui figure en page 20 du livre de Sarah Jane Deutsch, *From Ballots to Breadlines, American Woman 1920-1940*. Il s'agit d'une reprise tronquée du tirage « original ¹⁸⁷» (Figure 4-a), conservé à la Schlesinger Library, Radcliffe Institute, de la Harvard University¹⁸⁸. Tel qu'il en sera question dans la section D (Le photographique), le cadrage est ici un artifice rhétorique puissant. Il permet au photographe ou encore à l'éditeur d'une publication, comme c'est ici le cas, d'orienter l'interprétation d'un cliché et corrélativement celle de l'histoire. Étant donné que la Figure 4 fut la première repérée lors de notre recherche, c'est sur elle que portera essentiellement l'analyse, bien qu'en fin de parcours, nous reviendrons

¹⁸⁵« Carrie Chapman Catt Rides in the suffrage parade in 1920 to celebrate the ratification of the woman's suffrage amendment in Tennessee. »

¹⁸⁶Certifiée le 26 août 1920; Sarah Jane Deutsch, *From Ballots to Breadlines, American Women: 1920-1940*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 21.

¹⁸⁷Nous utilisons le terme « tirage original » pour faciliter la compréhension de la description, toutefois deux tirages de la même représentation sont conservés au Schlesinger Library. Nous ignorons s'il existe d'autres tirages faits à partir du même négatif.

¹⁸⁸Parmi ses ambitions, l'institut se dit engagé dans l'étude de la femme, du *gender* et de la société.

brièvement sur la version originale afin de faire ressortir la spécificité de chacun des cadrages photographiques.

Au sein de l'ouvrage de Deutsch, cette image, dont l'auteur est inconnu, introduit le lecteur au second chapitre intitulé « La nature de la « libération » : inventer une femme publique¹⁸⁹» (Figure 4-b). La localisation de l'image n'est pas anodine, car elle donne le ton au propos sur la « libération » de la femme et laisse entendre que l'événement représenté est lié à la constitution de son nouveau statut dans l'espace public. Le texte de Deutsch contextualise la photo et sensibilise le lecteur à l'importance du moment saisi. L'auteure décrit le mouvement d'opposition au suffrage des femmes et rend hommage à l'ampleur des efforts déployés par Carrie Chapman Catt, la présidente du National American Woman Suffrage Association (NAWAS). La légende qui accompagne l'image nous informe qu'en 1920 Carrie Chapman Catt participe au défilé pour célébrer la ratification au Tennessee de l'amendement de la Constitution américaine pour le suffrage¹⁹⁰. Bien que l'auteure souligne sans équivoque l'importance de Madame Catt, dans la photographie, celle-ci est assise sur la banquette arrière du véhicule et ne se trouve donc pas au centre de la représentation. Sur la même page que la légende, une vignette, un fragment de la photo de la page précédente, laisse supposer qu'il s'agit bel et bien de Madame Catt. Mais, selon les nombreuses photos consultées dans le fonds d'archives de la Radcliffe Institute, il s'agirait plutôt de Harriet Taylor Upton, une proche collaboratrice. Cette discordance dans les informations peut certainement créer de la confusion, mais, plus important pour notre propos, elle démontre que les photographies documentaires elles-mêmes, autant que les légendes identificatrices, peuvent laisser des traces erronées dans la mémoire collective.

¹⁸⁹« The Nature of "Liberation": Inventing a Public Woman ».

¹⁹⁰« Carrie Chapman Catt Rides in the suffrage parade in 1920 to celebrate the ratification of the woman's suffrage amendment in Tennessee. »; Sarah Jane Deutsch, *op. cit.*, p. 21.

C'est après plus de soixante-dix ans de militantisme¹⁹¹ que la ratification du 19e amendement de la Constitution américaine est certifiée le 26 août 1920, accordant le droit de vote aux Américaines. La Première Guerre mondiale (1914-1918) fut un événement ayant eût un impact considérable sur la cause des suffragettes. Le Congrès américain vote l'entrée en guerre du pays le 4 avril 1917 et le projet de loi pour la conscription est adopté six semaines plus tard¹⁹². Les suffragettes du NAWSA, précédemment pacifistes, souscrivent au combat en 1917, ce qui permet de rallier de nombreux partisans influents à leur cause, dont le Président des États-Unis Woodrow Wilson¹⁹³. Ayant fait face à un vaste mouvement d'opposition, les suffragettes remportent de justesse la majorité dans l'État du Tennessee : quarante-neuf voix contre quarante-sept¹⁹⁴.

Pour bien saisir la portée sémantique de la photographie, il convient d'indiquer le rôle que chacune des femmes représentées tenait au sein du mouvement suffragiste à l'époque de la prise photographique. Nous les avons identifiées par un chiffre, de gauche à droite, en Figure 4-c¹⁹⁵. Le personnage 1, première à marcher à côté de la voiture du côté du chauffeur, est Maud Wood Park (1871-1955), membre de la American Woman Suffrage Association (AWSA). Selon la Schlesinger Library, le personnage 2, seconde à marcher à la hauteur du chauffeur, serait Marjorie Shuler (1857-1928), alors âgée de 63 ans, lobbyiste et auteure engagée. Son apparence jeune sur la photographie nous oblige à mettre cette information en doute. Le personnage 3, troisième à côté de la voiture, est Gertrude Foster Brown (1867-1956), auteure et présidente de la New York State Woman Suffrage Association (NYSWSA). Le personnage 4, la jeune femme assise à côté du chauffeur, n'est pas identifié. Le personnage 5,

¹⁹¹Le projet du suffrage universel fut proposé officiellement en juillet 1848, à la Seneca Falls Woman's Rights Convention; *ibid.* p. 22.

¹⁹²À l'époque, les hommes âgés de 21 à 30 ans sont contraints à s'inscrire aux forces armées; Nick Yapp, *Un millénaire américain en images, des événements et des personnages remarquables*, Londres, Könemann, 2001, p. 451.

¹⁹³Wilson assume la présidence du 4 mars 1913 au 4 mars 1921; Karen Manners Smith, *New Paths to Power, American Women: 1890-1920*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 131.

¹⁹⁴Sarah Jane Deutsch, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁵N.B. Les femmes ont pu être identifiées grâce à la fiche technique de l'œuvre conservée à la Schlesinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University.

assis à droite sur la banquette arrière, est Nettie Rogers Shuler (1865-1939), auteure et membre actif du NAWSA. Le personnage 6, assis au centre, est Carrie Chapman Catt (1859-1947), dirigeante du NAWSA. Le personnage 7, assis à droite, est Harriet Taylor Upton (1853-1995), auteure et dirigeante de la Ohio Woman's Suffrage Association (OWSA). Le personnage 8, marchant au premier plan, est Olympia Brown (1835-1926), fondatrice de la Federal Suffrage Association (FSA). Les femmes représentées sont éduquées, très engagées socialement depuis de nombreuses années et plusieurs d'entre elles sont auteures d'ouvrages qui ont pour mission de sensibiliser la population à leur cause. Alors que le personnage 4, pourtant au centre de la représentation, n'est ni mentionné sur la fiche technique de la Schlesinger Library, ni dans la légende du livre de Sarah Jane Deutsch, cela laisse entendre que l'inconnue prend place au centre de la scène pour des raisons autres que sa notoriété, telles que sa jeunesse, ou ses vêtements distincts et plus modernes que ceux de ses collègues, sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

B) Description formelle

L'angle de la prise de vue en plongée expose le dessus de nombreuses têtes et accentue la profondeur et l'enchaînement spatial de chaque plan. En laissant voir l'intérieur de la voiture, le photographe en fait le noyau de l'image autour duquel les personnages principaux se rassemblent. Nous avons divisé le plan d'expression en six (6) sections principales où les personnages regroupés servent de repères (Figure 4-d). Au premier plan (1), Olympia Brown marche seule dans un espace éclairé sur lequel son ombre est projetée; au second plan (2), une voiture transporte quatre femmes et leur chauffeur; au troisième plan (3), trois suffragettes très rapprochées de la voiture suivent le cortège; au quatrième plan (4), la foule compose un ensemble serré; au cinquième plan (5) se trouvent une quinzaine de passants et un homme debout sur sa charrette; au sixième plan (6), un mur ferme la composition.

Chromatiquement, l'alternance de plages claires et sombres accentue la division des plans et élargit la composition très dense. Aux premiers et derniers plans, ces plages tracent des diagonales très prononcées qui dynamisent l'ensemble de la représentation. La multitude de composantes pâles sur les deux premiers plans rend l'espace des suffragettes très saillant, notamment le capot, la capote, le marchepied, la partie inférieure du flan de la voiture et la route se détachent tous des composantes sombres. Les jaquettes¹⁹⁶ foncées assorties de blouses éclatantes portées par les militantes présentent certaines similitudes esthétiques avec les complets sombres et chemises claires des hommes représentés.

Le cadrage concentre cependant l'attention sur le groupe de femmes à bord et autour de la voiture au détriment de la foule rassemblée. Il exclut une partie du capot du véhicule, ce qui accentue la proximité entre le cortège et les spectateurs, et a pour effet de repousser la scène à distance de l'avant-plan laissé libre. Ce découpage vertical comprime la foule qui s'étend virtuellement à gauche et à droite en hors-champ. Plusieurs lignes parallèles au cadrage focalisent l'attention sur l'espace des suffragettes, notamment les zones occupées par la capote, le drapeau américain, la silhouette de la dame âgée et son ombre sur le pavé. L'angle droit formé par ce personnage et sa réflexion stabilise la représentation malgré la présence des multiples obliques créés par l'orientation de la voiture et de la foule.

C) Iconographie

Parmi les éléments iconographiques, les drapeaux et les bouquets de fleurs posés sur les genoux des occupantes de la banquette arrière connotent la nature festive de l'événement national. Pour l'époque, parader à bord d'un véhicule motorisé conduit par un chauffeur

¹⁹⁶« Veste de femme, boutonnée par devant, ajustée et à basques. »; Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir. publ.), *Nouveau Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaire le Robert, 1993, p. 1220.

confère beaucoup de prestige à la victoire des suffragettes¹⁹⁷. Le contraste est d'ailleurs marquant entre cette voiture luxueuse, probablement de marque anglaise en raison de la conduite à droite, et le cabriolet à l'arrière-plan. En 1920, malgré l'accès croissant à l'automobile, il s'agit toujours d'un produit de luxe, voire un symbole de modernité et de liberté. Cette symbolique fait écho à la jeunesse de la femme au centre de la photo assise sur la banquette avant du véhicule¹⁹⁸.

Les drapeaux symbolisent toujours ce qui unit un groupe de citoyens. Ici, la présence du drapeau américain témoigne du patriotisme du groupe de femmes. Cependant, sa position sur le flanc de la voiture relève d'une tradition normalement réservée au transport des dirigeants de l'État, tout au moins de personnes de réputation notoire. Dans le cas de cet événement, sa présence ratifie l'approbation de l'État et renforce la solennité du défilé. Dans l'image, certaines femmes brandissent des drapeaux à deux teintes, probablement les couleurs du suffrage (personnages 2, 4 et 8, Figure 4-c), mais celui le plus en vue est le « drapeau de ratification » étalé sur le pare-brise du véhicule; il s'agit du drapeau tricolore, mauve, blanc et jaune des suffragettes, désormais muni de trente-six étoiles représentant le nombre d'États conquis à la « cause »¹⁹⁹. Il signale donc les nombreuses étapes qui ont précédé l'obtention du droit de suffrage. Quant à l'absence de drapeaux au sein de la foule, elle indique le caractère impromptu du rassemblement des curieux.

¹⁹⁷D'après les statistiques du National Transportation Library, Bureau of Transportation Statistics Research and Innovative Technology Administration U. S. Department of Transportation, il y avait moins de 100 voitures pour mille personnes en 1920, comparativement à environ 450 voitures pour 1000 personnes en 1980. En 1920, il y a 8 131 522 véhicules enregistrés aux États-Unis, comparativement à 241 193 974 en 2006.

¹⁹⁸Les photos de jeunes femmes en voiture sont souvent utilisées dans les ouvrages portant sur l'histoire des femmes, pour illustrer leur esprit d'indépendance dans les années vingt, voir Figure 4-f à titre d'exemple.

¹⁹⁹L'appui de trente-six États est nécessaire pour obtenir la ratification. Avant de l'obtenir, les suffragettes avaient adopté un tout autre drapeau comme symbole de revendication. Contrairement au drapeau vu en Figure 4, il ne comportait aucune étoile.

La plupart des suffragettes représentées arborent le costume tailleur. Selon Ormen-Corpet²⁰⁰, à partir de la Première Guerre mondiale, plusieurs femmes ont favorisé des tenues pratiques, discrètes et de teintes sombres, tel le tailleur composé d'une jaquette et d'une jupe un peu plus courte et plus ample que celle portée au cours des années précédentes²⁰¹. Contrairement aux tenues contraignantes d'avant-guerre (1914), la relative aisance de cet habit se prête mieux à une vie publique active²⁰².

Afin de situer la portée sociale de la tenue vestimentaire des suffragettes, il est utile de comparer ces vêtements à ceux de 1917, tel que le montre une photographie datant de la Première Guerre mondiale (1914-1918) (Figure 4-g). Une certaine similarité entre les codes vestimentaires des deux photos est importante, car elle indique que, dès le début du conflit, le port du tailleur fait partie de l'image particulière de la femme engagée²⁰³. Cette comparaison permet également de constater qu'une fois la paix revenue, la plupart des suffragettes participant au défilé de 1920 semblent avoir conservé ce style vestimentaire. Tel que le démontre la jaquette et la blouse pâle des personnages 3, 5, 6, 7 et 8 (Figure 4-c), même lors de la célébration de leur victoire, elles portent des tenues devenues emblématiques de la participation féminine à la vie publique. Il faut aussi noter que dans la représentation de 1920, les suffragettes ont abandonné les bandoulières à connotation contestataire identifiant les différentes factions du mouvement suffragiste. Du coup, elles ne projettent plus une identité de manifestantes, mais plutôt leur nouveau statut de citoyennes.

²⁰⁰Catherine Ormen-Corpet, *L'album de famille, almanach des modes*, Paris, Hazan, 1999, p. 50.

²⁰¹Jusqu'en 1914, les jupes qui frôlent le sol et les jupes entravées sont toujours populaires.

²⁰²Selon Ormen-Corpet, avant la Première Guerre, le tailleur est souvent arboré pour le travail ou comme tenue sport alors que pendant la Première Guerre mondiale, il est adopté comme « uniforme civil ». « Sous la pression des événements, les femmes travaillent, [...] Rapidement, les corsets et les chichis d'antan oubliées tandis que s'instaure une mode infiniment plus fonctionnelle... »; *ibid.*, p. 50.

²⁰³Thesander note qu'au début du XX^e siècle le tailleur, souvent porté avec chemise et cravate, symbolise la lutte pour l'émancipation féminine; l'auteure le qualifie même de costume « révolutionnaire »; Marianne Thesander, *The Feminine Ideal*, London, Angleterre Reaktion Books 1997, p. 100.

Sauf exception, le port du tailleur sert d'agent de cohésion entre les suffragettes²⁰⁴, alors que les chapeaux, de par leur variété, marquent l'individualité de chacune. Il y a, par ailleurs, des distinctions vestimentaires selon le groupe d'âge. Par exemple, Olympia Brown (personnage 8), âgée de 85 ans, porte une blouse à volants plus sophistiquée que celles de ses collègues évoquant davantage la Belle Époque²⁰⁵ du tournant du siècle que les années vingt. Alors que les personnages 6 et 7, âgés de 61 et 67 ans, portent des chemises à col à revers plus simples, les personnages 3 et 5, âgés de 53 et 55 ans, arborent la « blouse armistice », vêtement de transition entre la mode d'avant-guerre très élaborée et celle plus pratique alors en émergence (Figure 4-h). Quant à la suffragette paraissant plus jeune, personnage 4, elle ne porte ni le tailleur, ni la blouse pâle. Son petit couvre-chef et sa robe aux formes épurées semblent beaucoup plus représentatifs du style « sportif » qui marquera les années vingt et s'apparente aux ensembles portés par les femmes en Figure 4-i photographiées quatre ans plus tard. Se démarquant ainsi, la jeune femme porte non seulement une toilette de style précurseur, mais annonce le nouvel esprit d'individualité qui, selon Deutsch, règne chez la jeune génération montante²⁰⁶.

Olympia Brown (personnage 8) est la seule femme entièrement visible. Plutôt filiforme, son corps est allongé par son chapeau couronné de fleurs blanches; sa jaquette sombre dissimule un peu les épaules et les hanches; sa taille est à peine soulignée par un ceinturon foncé. Son âge avancé suggère qu'elle a connu le port presque systématique du corset devenu symbole du rôle restreint des femmes²⁰⁷, et qui fut abandonné par une majorité durant la Première Guerre mondiale²⁰⁸. Ainsi, sans représenter la nouvelle silhouette androgyne des

²⁰⁴D'ailleurs, en raison de son costume similaire, la dame en arrière-plan à gauche (personnage 9 en Figure 4-c) semble s'associer iconographiquement au groupe de suffragettes, malgré sa distance de leur voiture.

²⁰⁵Terme employé par les historiens de la mode pour décrire les vêtements luxueux et richement décorés à la mode entre 1890 et 1914.

²⁰⁶Sarah Jane Deutsch, *op. cit.*, p. 33.

²⁰⁷Dès 1890, il était de plus en plus contesté, puisque plusieurs jeunes femmes y voient le symbole de leur rôle social restreint; Marianne Thesander, *op. cit.*, p. 96.

²⁰⁸Catherine Ormen-Corpet, *op. cit.*, p. 50.

années vingt, et malgré quelques relents d'une tenue un peu surannée, tels les volants de sa blouse, Olympia Brown privilégie des vêtements adaptés au goût et aux valeurs du jour.

L'attitude physique des suffragettes représentées est très posée et modeste, considérant l'importance de leur victoire. Seulement deux d'entre elles fixent l'objectif du photographe en souriant, soit Catt (personnage 6) et la jeune femme à bord de la voiture (personnage 4). Toutefois, il n'est pas sans importance que Olympia Brown, introspective, marche seule et d'un pas décidé, alors que ses consœurs plus jeunes sont assises dans le véhicule. Cela témoigne de sa détermination et de son engagement persistant dans une lutte ardue, amorcée il y a de nombreuses années. Sa jeune collègue assise à l'avant de la voiture représente pour sa part l'avenir dégagé, optimiste et plus aisé, non seulement des suffragettes, mais des femmes en général. Sûre d'elle-même, elle fait figure de métonymie pour les femmes des générations à venir.

Contrairement à l'homogénéité vestimentaire véhiculée par de nombreuses photographies permettant souvent de dater une prise de vue avec assurance, les variantes iconographiques du costume dans la Figure 4 conjuguent plusieurs époques²⁰⁹. Elles désignent une jonction culturelle où figurent autant des codes anciens, des codes plus actuels pour ce temps, que d'autres annonçant le style qui sera adopté par une majorité de femmes au cours de la décennie des années vingt. Cette multiplicité peut créer une incertitude sur l'époque représentée et faire en sorte que le récepteur d'aujourd'hui soit moins porté à généraliser les données historiques relatives à la décennie en question. De cette image ressort l'idée d'un hiatus social déterminant pour l'identité féminine.

²⁰⁹Il ne faut pas oublier que les personnages au centre de cette photo ne constituent pas nécessairement un échantillonnage typique des femmes de l'époque. Il s'agit de femmes jusque-là très marginales. Si le port du costume tailleur était populaire parmi plusieurs couches sociales pendant la Première Guerre mondiale, désormais le port de ce vêtement évoque non pas la condition féminine de l'époque, mais bien les revendications statutaires de femmes engagées.

D) Le photographique

Le fait d'y reconnaître un événement historique confère déjà à la photo des suffragettes son statut documentaire. D'ailleurs, la portée symbolique d'une foule indique souvent à elle seule une manifestation sociale d'envergure digne d'être documentée et retenue. En captant un mouvement, le photographe tente de faire valoir un instant privilégié de l'histoire, par exemple le moment où Olympia Brown est sur le point de poser le pied au sol. Il imprègne sa prise de vue de spontanéité en montrant des gens qui regardent dans toutes directions. Comme c'est souvent le cas pour le genre documentaire, la plupart des figurants semblent ignorer la présence du photographe : certains observent le défilé et d'autres sont sur le point de quitter les lieux. Par contre, en saisissant le moment précis où Carrie Chapman Catt lui sourit, le photographe « humanise » le cliché et scelle le caractère festif du défilé historique. Le moment choisi indique aussi la volonté du photographe de mettre en vedette le personnage 4, au centre de la composition, et Olympia Brown, très visible en avant-plan, valorisant ainsi le caractère plurigénérationnel du mouvement féministe.

Or, l'angle de la prise de vue élève considérablement le récepteur au-dessus des suffragettes et de la foule et crée ainsi une distance visuelle à la scène où règne une certaine proximité entre le public et les femmes engagées dans le défilé. Malgré cet éloignement, le fait que Catt et le personnage 4 regardent le récepteur d'un air enjoué, tel un ami qu'on reconnaît au loin, cristallise une complicité entre elles et le photographe, et par conséquent entre le propos représenté et le regardant ultérieur. Néanmoins, l'écart à la scène, de surcroît renforcé par la plage libre, au premier plan, accorde au récepteur le rôle de témoin plutôt que de participant à l'événement.

Certains concepts relatifs à la place sociale des suffragettes dans l'ensemble de la population découlent précisément de la structure du cliché. Par exemple, la majorité des spectateurs sont des hommes et leurs regards et silhouettes sont orientés vers la droite, en

sens inverse du mouvement suggéré par la voiture. Comme si tous ces spectateurs endimanchés assistaient à une « curiosité », à une kermesse divertissante, plutôt qu'à un même moment partagé entre la foule, les suffragettes et le récepteur. L'orientation des regards des spectateurs vers la droite laisse supposer que la scène représentée n'est qu'un fragment d'un défilé qui se poursuit dans l'espace et dans le temps. De plus, elle laisse entendre que, malgré la présence de la foule, les suffragettes forment un groupe distinct bien cerné par le cadrage qui arrête la scène sur un moment précis qui sous-entend également un hors-champ en continuité à droite et à gauche. La structure même du cliché combine ce qui fut et ce qui est à venir non seulement en regard du mouvement factuel du défilé, mais des concepts qui s'en dégagent quant à la continuité de l'engagement des femmes. Entre autres, la dure lutte pour l'obtention du droit de vote reste à l'esprit grâce à la localisation de Olympia Brown, Fondatrice du Federal Suffrage Association (FSA), seul personnage à l'avant-plan et entièrement visible. Tout aussi déterminant d'un point de vue formel, son ombre portée sur le pavé la « précède ». Bien entendu, la position allongée de cette image spéculaire est due à des contingences physiques, telle l'orientation du soleil au moment de la prise photographique, mais il n'en demeure pas moins que l'ombre de Madame Brown semble se projeter dans l'avenir.

À propos de l'importance du cadrage comme élément majeur de la transparence et de l'opacité de la photographie documentaire, il est utile de comparer cette image à sa version originale (Figure 4-j) cadrée à l'horizontale révélant le « volet » gauche et le « volet » droit du défilé. La scène représentée dans le tirage original est beaucoup plus élargie, la proximité entre la foule et les héroïnes du jour semble largement atténuée et montre davantage la suite du cortège auquel d'autres femmes participent. En quelque sorte, la prise de vue élargie comble certains vides, elle « explique » autrement le détournement de la foule et l'intérêt qu'elle porte au reste du défilé. Mais, tout comme la photographie tronquée (Figure 4), elle laisse supposer une poursuite de l'événement en hors-champ.

Aussi, la notion du mouvement du cortège de la droite vers la gauche y est plus évidente en raison du cadrage horizontal et du plus grand nombre de composantes visibles, dont les ombres portées de la voiture et les personnages qui la suivent. La jeune femme assise à l'avant et qui regarde le spectateur demeure le point central de la représentation. La foule prend plus d'importance spatialement et donc symboliquement. Ainsi, le concept de renouveau du mouvement des suffragettes et de leur statut identitaire, dorénavant reconnu par l'État et le public rassemblé, y est amplifié. D'ailleurs, l'insistance mise sur le déplacement du cortège par le cadrage élargi accentue l'idée d'une continuité de leur militantisme dans l'espace et dans le temps. Cependant, en conséquence de ces gains qualitatifs et quantitatifs, les militantes ne dominent plus le plan d'expression autant qu'elles le font dans la Figure 4, elles paraissent moins reliées dans un noyau isolé.



Figure 4 Anonyme, « Carrie Chapman Catt participant au défilé de 1920, pour célébrer la ratification au Tennessee de l'amendement de la Constitution américaine pour le suffrage », 1920, Gélatine argentique, 23,5 X 18,5 cm.

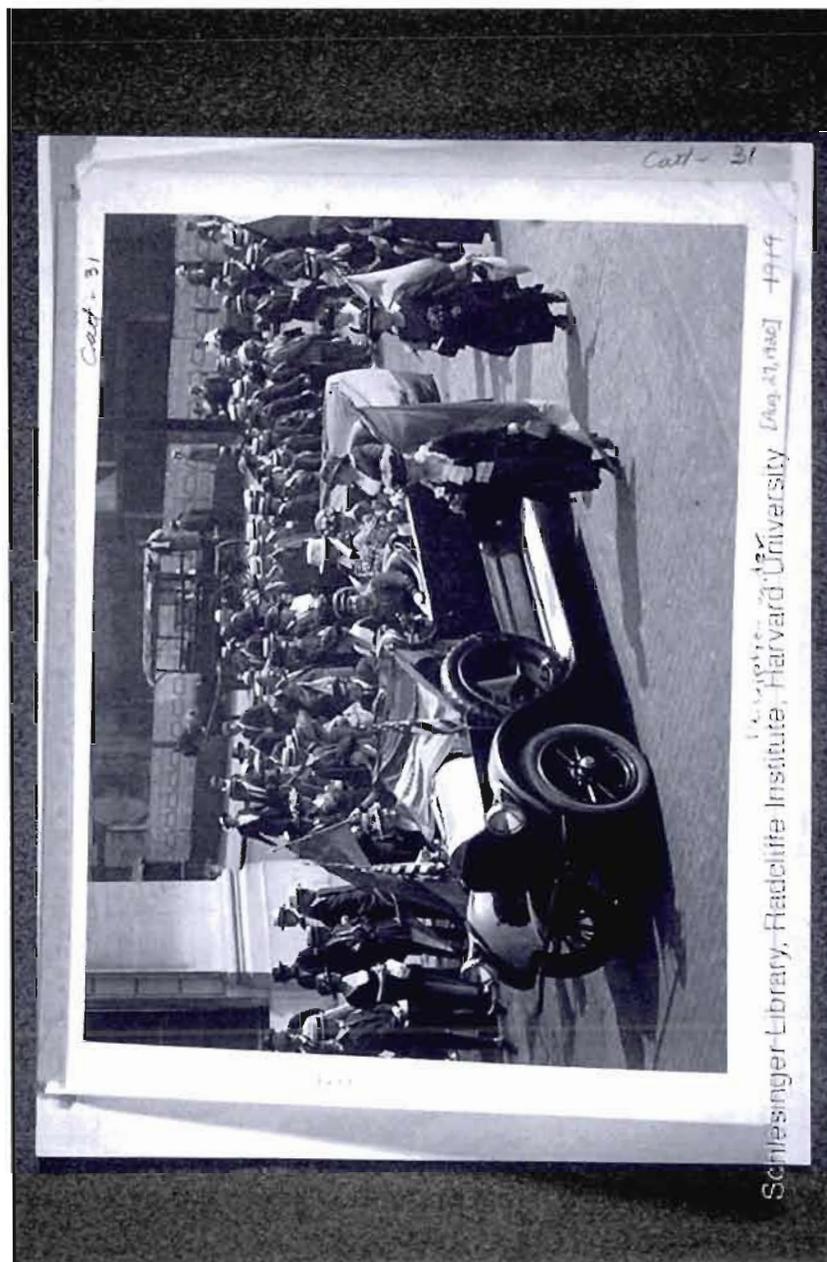


Figure 4-a Anonyme, Version originale de l'image analysée. (Tirée du site Internet de VIA de l'Université Harvard, Copyright 2004 by the President and Fellows of Harvard College <http://via.lib.harvard.edu/>, consulté le 16 juin 2009.)



**THE NATURE OF "LIBERATION":
INVENTING A PUBLIC WOMAN**

It was August 1920, and Tennessee's legislature was debating the national woman suffrage amendment. Tennessee's ratification would put the number of states needed to ratify the 19th Amendment over the top (the Constitution required approval by three-fourths of the state legislatures) and women across the country would have the right to vote. "It's hot, muggy, nasty, and the last battle is desperate," wrote Carrie Chapman Catt, leader of the main national woman suffrage organization. Mrs. Catt had arrived in Tennessee in July with an overnight bag and stayed five weeks to ensure victory.

Suffrage opponents threatened legislators with ruin if they voted for ratification, and suffragists like Catt hurried the railroad stations to make sure their male allies did not flee the town. According to one historian, it all came down to Harry Burns. He came from a rural district to cast Tennessee where the political leaders opposed ratification. But he was the youngest member of the legislature, and his mother, a staunch suffragist, had written her son: "Hurry! And vote for suffrage and don't keep them in doubt. . . . Don't forget to be a grand boy and help Mrs. Catt put 'Ray' in Ratels a free." Thanks to Burns, the amendment passed, by a vote of 49 to 47. On August 26, 1920, the governor of Tennessee certified the state's ratification of the 19th Amendment. Catt declared, "We are

Carrie Chapman Catt speaks in support of the 19th Amendment at the ratification of the woman suffrage amendment in Tennessee.

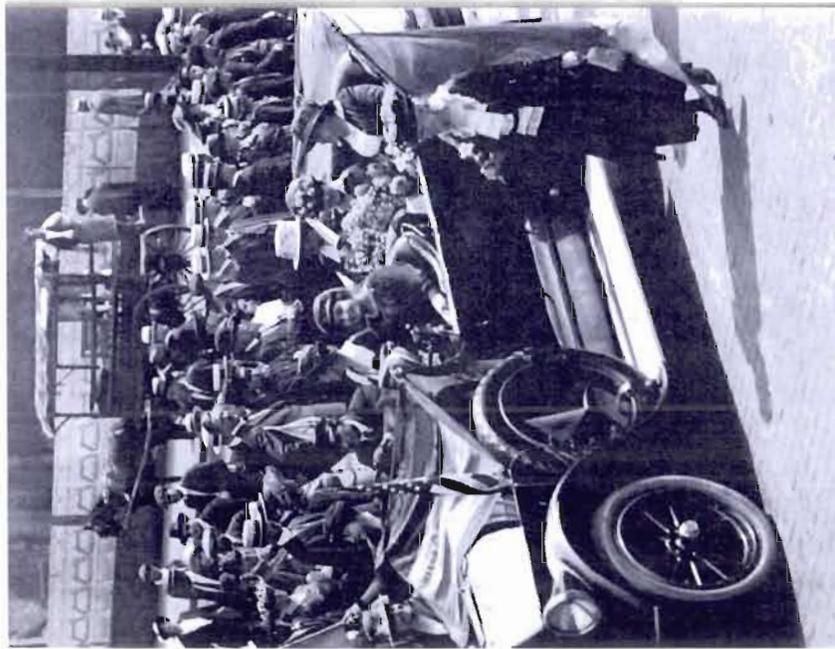


Figure 4-b La photo des suffragettes introduit le second chapitre de l'ouvrage de Sarah Jane Deutsch, *From Ballots to Breadlines, American Woman: 1920-1940, From the Roaring Twenties to the Great Depression*.



Figure 4-c Identification des personnages.

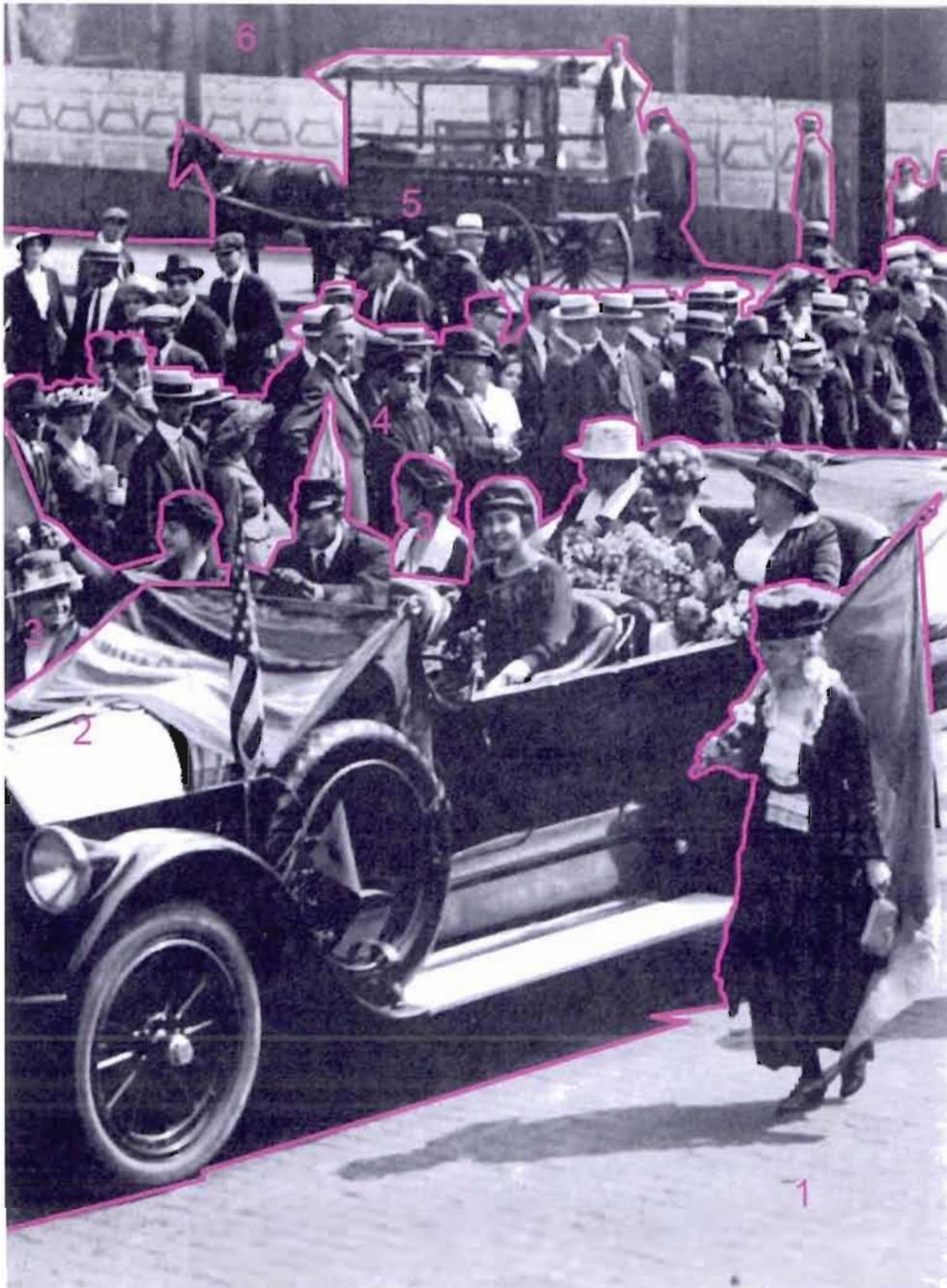


Figure 4-d Identification des plans.



Figure 4-e Axes parallèles au cadrage.



Figure 4-f Exemple d'une représentation de trois « garçonnnes » avec une voiture, datée des années vingt. (Tirée de Sarah Jane Deutsch, *op. cit.*, p. 13.)



Figure 4-g Manifestation des suffragettes à New York en 1917. (Tirée de Mulvey, Kate, et Melissa Richards, *Féminin, l'image de la femme 1890 -1990*, Paris, Les Éditions de l'Orxois, 1998, p. 46.)



Figure 4-h Blouse armistice : « The blouse dates from the end of World War I. Fashion was in transition from frills to practicality and this blouse blends the two beautifully ». (Tirée du patron de couture : *The Armistice Blouse*, #210, San Rafael, Folkwear.)



Figure 4-i Groupe de femmes en 1924. (Tirée de Kate Mulvey et Melissa Richards, *op. cit.*, p. 72-73.)

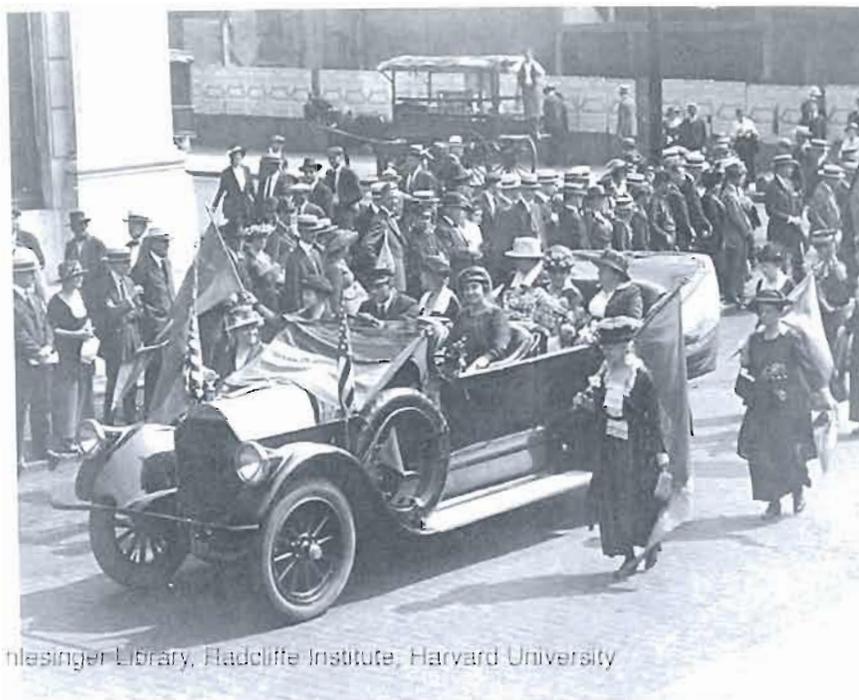


Figure 4-j Comparaison de la version originale et de la version tronquée.

4.2 « Portrait des membres du Laundry Workers International Union 135 ²¹⁰»

A) Mise en contexte

La photo noir et blanc en Figure 5, datant de 1934 représente au moins vingt-huit grévistes de la Laundry Workers International Union 135. Des femmes afro-américaines composent la majeure partie du groupe. Toutefois, trois hommes participent aussi à la manifestation²¹¹, ainsi qu'au moins quatre femmes caucasiennes. Elles prennent la pose devant un vaste immeuble de briques, fort probablement leur lieu de travail. Au cours de cette analyse, nous verrons comment la prise de vue exprime la solidarité interraciale, la dignité et la persévérance des travailleuses. Nous introduirons quatre autres figures schématisées de la même image, pour en faire ressortir les enjeux formels et iconographiques.

L'œuvre principale anonyme fut repérée sur le site Internet VIA de la Schlesinger Library Radcliffe Institute, de l'Université Harvard²¹², parmi les documents personnels d'Esther Peterson (1906-1997) reconnue pour son rôle actif auprès de groupes travaillistes et en tant que défenseure des droits de la femme²¹³. La présence des documents d'Esther Peterson dans les archives de l'institut voué à l'étude des femmes accentue leur importance historique. La Radcliffe Institute décrit d'ailleurs le fonds Peterson comme étant particulièrement riche de par son contenu relatif à la législation fédérale touchant la

²¹⁰« Group portrait of mostly African American Women, members of Laundry Workers International Union 135, taken on the picket line during a strike »

²¹¹Nous utiliserons le genre féminin, malgré leur présence.

²¹²Harvard University, VIA, Schlesinger Library Radcliffe Institute, Esther Peterson Papers, 1884-1998; MC450-3403-1, <http://via.lib.harvard.edu/via/>, Copyright 2004 par the President and Fellows of Harvard College, consulté le 8 août 2009.

²¹³Dans les années trente, Esther Peterson enseigne au Windsor School de Boston et travaille comme volontaire à l'Industrial Department of the YWCA. Elle se joint à Hilda Smith, pionnière du programme d'éducation des travailleurs et enseigne à la prestigieuse Bryn Mawr Summer School for Women Workers.

condition féminine²¹⁴. La provenance de la photo des grévistes appuie certainement son statut documentaire et porte à croire qu'elle fut prise comme témoin de la condition de plusieurs travailleuses de l'époque. L'estampe du nom de l'institut sur la marge inférieure de l'image ratifie pour sa part la valeur patrimoniale de l'histoire racontée.

La Schlesinger Library n'indique ni le lieu, ni la date exacte de la scène représentée et nos recherches, parmi les articles du *New York Times*, n'ont repéré qu'une seule grève des membres du International Laundry Workers Union, Local 135 dans les années trente. Elle se serait tenue le 24 janvier 1934, à la Sunshine Laundry ainsi qu'à la Colonial Laundry; les deux bâtiments étant alors situés sur la rue Lexington à Brooklyn.

Pour situer historiquement la représentation, il est essentiel de réaborder la question de la crise économique des années trente et le mouvement de syndicalisation qui en a découlé. La débâcle financière de Wall Street en 1929 laisse une importante partie de la population américaine dans la misère et amène des familles entières à quitter leur région en quête de travail; le taux de chômage extrêmement élevé rend les ouvriers de plus en plus vulnérables face à leurs employeurs. Plusieurs se tournent alors vers des organismes communistes ou encore se joignent à des groupes travaillistes, telle la Laundry Workers International Union local 135.

Quant aux circonstances entourant le débrayage représenté, les grévistes protestent contre les conditions de travail pénibles de la blanchisserie qui les emploie. Entre 1900 et 1910, le nettoyage du linge était passé du foyer au secteur industriel. D'après Jenny Carson et Nell Geiser, en 1930, les blanchisseries employaient plus de deux cent cinquante mille

²¹⁴« This collection contains documentation relating to many phases of [Esther Peterson's] life and work, but is particularly rich in papers concerning the creation of federal policy on a variety of issues affecting women... »; Harvard University, Oasis, créé en août 1999, dernière mise à jour juin 2006, <http://oasis.lib.harvard.edu/>, consulté 29 août 2009.

travailleurs²¹⁵. Un seul établissement pouvait employer des centaines de personnes. En raison des piètres conditions de travail et des salaires dérisoires, de telles entreprises embauchaient les individus exclus de tout autre secteur d'activité, dont plusieurs femmes afro-américaines²¹⁶ pour qui la situation, déjà difficile, s'est aggravée au cours de la dépression économique²¹⁷. Selon Stella Nowicki, elle-même blanchisseuse et syndicaliste des années trente, dans les blanchisseries de l'époque, les travailleuses noires reçoivent une rémunération moindre que celle offerte aux Caucasiennes et exécutent les tâches les plus laborieuses²¹⁸. Bien que les tactiques antisyndicales des employeurs aient longtemps empêché les ouvriers de lutter contre de telles conditions de travail, en 1935, une loi est adoptée dans le cadre du *New Deal*²¹⁹ favorisant le développement des syndicats²²⁰.

Parmi les vingt-huit grévistes représentées, nous avons réussi à identifier une femme avec certitude, il s'agit du personnage 19 de la Figure 5-a : Mme Cornelia Bryce Pinchot (1881-1960) qui, en plus d'être membre du Women's Trade Union League (WTUL), était l'épouse du Gouverneur de la Pennsylvanie²²¹. À l'encontre des préjugés en cours à cette

²¹⁵Jenny Carson and Nell Geiser, *Laundry Strike: « Everybody goes out »*, People's Weekly World Newspaper, le 7 avril 2007.

²¹⁶*Ibid.*

²¹⁷Sarah Jane Deutsch, *From Ballots to Breadlines, American Women: 1920-1940*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 107.

²¹⁸Julia Reichart, *Les filles du syndicat*, Film 48 min, noir et blanc, Franklin Lakes, N.J., New Day Films, 1977; Dans ce documentaire, Stella Nowicki décrit les conditions de travail dans les blanchisseries.

²¹⁹*New Deal* : « Ensemble des mesures prises à partir de 1933 par le président Roosevelt pour lutter contre la crise économique qui ravageait les États-Unis depuis 1929. L'État fédéral intervint dans la vie économique et sociale (dévaluation du dollar, financement des grands travaux, subventions et prêts pour soutenir l'agriculture et l'industrie, création d'une assurance chômage et retraite, droit pour les ouvriers de se syndiquer). La Cour suprême jugea inconstitutionnelles plusieurs de ces nouvelles lois »; Philippe Auzou, (dir. publ.). *Dictionnaire encyclopédique Auzou 2004*, Paris, Éditions Philippe Auzou, 2003, p. 1056.

²²⁰Dans la seconde moitié de la décennie, grâce en partie à des organismes progressistes, tels le Committee for Industrial Organization, le Women's Trade Union League et le Negro Labor Committee, la majorité des employés des blanchisseries de New York fait partie du Congress of Industrial Organizations – affiliated Laundry Workers Joint Board; Carson et Geiser, *loc. cit.*

²²¹Trois photographies de Pinchot (Figure 5-b) nous ont permis de confirmer son identité parmi les grévistes.

époque, elle aurait déclaré publiquement que le piquetage des femmes n'est aucunement vulgaire²²². Selon un article paru dans le *New York Times* le 24 janvier 1934²²³, Mme Pinchot aurait non seulement participé à l'événement, mais elle aurait tenu une pancarte de gréviste en déclarant que le salaire des blanchisseuses était, selon elle, « outrancier et non-Américain²²⁴ ». L'article du *New York Times* indique que Bertha Parret et Eleanor Mishnun, personnes officielles au sein du WTUL, auraient accompagné Pinchot lors du rassemblement, mais nous ne pouvons que spéculer sur leur présence parmi le groupe ci-représenté²²⁵. Néanmoins, l'appui d'une femme blanche réputée, de toute évidence impliquée dans le mouvement des grévistes, témoigne d'un engagement interracial peu commun à l'époque de la prise photographique.

A) Description formelle

Comme le montre la Figure 5-c, la photo est partagée en trois plans principaux. En avant-plan (1), la foule se déploie en « frise » sur un axe horizontal clairement défini. Au deuxième plan (2), un bâtiment en oblique se prolonge vers le point de fuite dans la partie gauche du champ découpé. Au troisième plan (3), à l'extrémité gauche du champ découpé, le ciel blanchâtre se répand dans un brouillard.

²²²« Cornelia Bryce Pinchot assured [LWS] members that picketing was not « unladylike »; Landon Storrs, « Left-Feminism, The Consumer Movement, and Red Scare Politics in the United States, 1935–1960 », *Journal of Women's History*, 18.3, 2006, p. 9.

²²³« Mrs. Pinchot Joins Laundry Picket Line », *New York Times*, 24 janvier 1934.

²²⁴« Outrageous and Un-American »

²²⁵Grâce aux photos de groupe de la WTUL, conservées à la Radcliffe Institute, nous déduisons que ses membres étaient majoritairement (sinon toutes) de race blanche et la photo comporte au moins trois femmes caucasiennes : outre Mme Pinchot, le personnage 8 plutôt souriante et le personnage 27, au chapeau plus ornementé, qui fait l'accolade au personnage 26, souriant paisiblement, le regard orienté vers l'objectif.

La composition, dont la profondeur est restreinte, contribue à la mise en valeur des grévistes et véhicule une atmosphère austère, où le temps semble suspendu. Qu'elles soient perçues individuellement ou en bloc (Figure 5-d), la posture des manifestantes détermine des axes verticaux et horizontaux évoquant l'immobilité et la planéité : elles sont posées frontalement, les épaules carrées par rapport au cadrage et occupent la majeure partie du champ rectangulaire. Les pancartes claires et parallèles au cadrage participent d'ailleurs à l'aspect bidimensionnel de l'image. Malgré la diagonale de la bâtisse qui tend à creuser l'espace au deuxième plan (2), la blancheur du ciel au troisième plan (3) oriente l'attention vers l'avant-plan et tend à « gruger » le bâtiment, restreignant ainsi sa profondeur. La lumière éclatante passe également entre les jambes au bas de l'image. Ceci a pour effet d'aplatir considérablement la représentation, tout comme les autres composantes claires, tels les visages et les quelques manteaux gris pâle. Ces facteurs font en sorte que le regard du récepteur demeure en surface sur les figures et les pancartes des manifestantes.

D'autre part, la photographie en noir et blanc a ceci de particulier que les personnes représentées semblent d'autant mieux « faire corps ». Ici, ce phénomène est amplifié par l'éclairage tranché qui fait en sorte que certaines silhouettes foncées se fondent l'une à l'autre (Figure 5-a, les personnages 6 et 10 ainsi que 19 et 22). De plus, malgré que les traits négroïdes des Afro-américaines soient nettement détectables, l'éclairage fortement contrasté a pour conséquence que plusieurs d'entre elles paraissent aussi pâles que leurs collègues caucasiennes. Ainsi, en estompant les différences, la luminosité favorise l'unité formelle du groupe.

Cependant, certains facteurs marquent l'individualité des travailleuses. La réflexion de lumière en contre-jour sur le pourtour des têtes cerne les personnages. En plus, quelques vêtements clairs rompent l'uniformité du groupe et l'ambiance austère; dont ceux du personnage 12, qui attirent particulièrement l'attention. Le vêtement lumineux du personnage situé près d'une pancarte de même tonalité crée une ouverture. Par ailleurs, les

manteaux de teinte moyenne (ceux des personnages 15 et 26) introduisent de la texture, voire du relief, à la représentation autrement assez bidimensionnelle où de nombreuses composantes se fondent l'une à l'autre.

L'agencement des éléments dans le champ contribue à dramatiser la scène, notamment l'angle de la prise de vue en légère contre-plongée; elle magnifie la présence impressionnante du groupe rassemblé et amplifie les dimensions imposantes du bâtiment. La médiane horizontale de l'image, située sur les bustes, encourage le regard à se poser sur les visages saillants (Figure 5-e). En outre, la troncature bilatérale de la foule et de la section droite du bâtiment suppose leur prolongement respectif en hors-champ. De plus, la position des pieds, à proximité de la limite du cadrage, accentue l'immédiateté des personnages. La mise au foyer axée sur le groupe, devant la bâtisse parfois plus floue, rend leur présence d'autant plus tangible. Puisque l'éclairage éblouissant en dissimule la partie gauche, cette structure de briques semble se prolonger indéfiniment vers l'horizon imperceptible. De telles stratégies de cadrage transmettent la prestance et la persévérance du groupe rassemblé devant une entité immuable.

C) Iconographie

Les deux affiches porteuses de la phrase : « CETTE BLANCHISSERIE EST EN GRÈVE LAUNDRY WORKERS INTERNATIONAL UNION LOCAL 135²²⁶ », constituent des ancrages iconographiques dignes d'être soulignés. C'est d'ailleurs grâce à eux que nous avons pu identifier le lieu et la date précise de l'événement, en plus de confirmer la participation de trois des membres du Women's Trade Union League (WTUL).

²²⁶« THIS LAUNDRY IS ON STRIKE LAUNDRY WORKERS INTERNATIONAL UNION LOCAL 135 ».

La tenue vestimentaire renseigne sur la situation socio-économique des gens représentés et participe à l'atmosphère qui se dégage de la photographie. Les travailleuses portent presque toutes des manteaux en laine pleine longueur (maxi-manteaux) qui ont perdu leur forme. Les accessoires sont vieillis (personnage 22), certains boutons manquent aux manteaux (personnage 3), les ceintures sont improvisées (personnage 15), les fourrures défraîchies et les ourlets visiblement recousus (personnage 15) : autant de rappels de la pauvreté des grévistes. Malgré cela, il se dégage de cette image photographique une impression de dignité et de détermination. De plus, en dépit de son statut social considérablement plus élevé que les grévistes qu'elle accompagne, Mme Pinchot, vêtue sobrement, s'intègre parfaitement au rassemblement, tout en s'affichant en tête de file avec une des deux pancartes²²⁷.

Les vêtements et l'attitude physique des personnages correspondent à l'image et au rôle féminins des années trente, dans la mesure où ils expriment maturité et sobriété. Toutefois, contrairement à ce que rapporte l'histoire de la mode sur les usages de l'époque, leur habillement ne souligne aucunement les attributs féminins. La quasi-absence de signes de coquetterie reflète l'humilité des blanchisseuses. Seul le personnage 12 se distingue véritablement : son manteau blanchâtre, visible sur toute sa longueur et son sac à main tenu sous le bras lui accorde une certaine prestance. Malgré que leurs habits paraissent détériorés, chacune des femmes les porte noblement; elles se tiennent en rangée et prennent calmement la pose pour le photographe; la plupart des visages montrent le sérieux de la démarche syndicale, tandis que d'autres affichent fièrement un sourire; les mains, généralement invisibles, sont gantées ou enfouies dans les poches de manteaux. Il s'agit de facteurs qui contribuent à exprimer l'esprit pacifiste des manifestantes, en dépit du caractère entreprenant d'un débrayage.

²²⁷Landon Storrs explique que les femmes impliquées dans les organismes à caractère social usaient de différentes stratégies vestimentaires pour servir leur cause. Certaines faisant valoir leur appartenance à la classe moyenne et leur budget limité, alors que d'autres tentaient de donner du prestige à la cause qu'elles soutenaient en affichant leur provenance d'un milieu aisé; *loc. cit.*

Le port de bérets simples et la ligne allongée des manteaux situent temporellement la scène. Cependant, c'est la pauvreté du code vestimentaire qui semble le mieux traduire l'esprit du temps et la condition des Afro-américaines dans les années trente. Puisque, pour un récepteur d'aujourd'hui, l'état de leurs vêtements corrobore les savoirs empirico-culturels relatifs à la décennie, cela atteste, encore à ce jour, de la crédibilité des grévistes et de l'urgence de leur requête.

D) Le photographique

Le photographe propose une relation aux manifestantes qui fait état d'une identité féminine particulière tout en servant le style documentaire de sa prise de vue. Il représente les blanchisseuses de manière très systématique en les plaçant de sorte à accorder de l'importance à chacune. Il crée une image en apparence « crue » et sans artifices où les femmes expriment la noblesse, sans aucune coquetterie : elles adoptent des poses neutres et interpellent le récepteur d'un regard franc.

Malgré le lien d'empathie établi entre le récepteur de l'image et les personnes figurées, la photo évoque aussi l'idée d'un affrontement dans la mesure où les pancartes servent en quelque sorte « d'écran », voire « d'armure » protectrice, non seulement aux deux personnes qui les tiennent, mais à tout le groupe. En ce sens, la scène réitère le combat et le courage des travailleuses. L'aspect statique des personnages ainsi que la posture de leurs pieds presque enracinés dans le sol expriment la permanence et accentuent la détermination de ces femmes. Ces qualités se manifestent aussi dans la répétition de silhouettes nettement verticales débordant latéralement hors-champ qui stabilisent la composition, lui donnent du poids et évoquent l'idée de l'union.

Réalisée à une époque où presque toute la population est touchée par les difficultés socio-économiques, cette photo a pour message principal celui d'un destin partagé. En dépit des différences raciales entre les manifestantes représentées, règne l'image de l'homogénéité du groupe renforcée par un éclairage frontal diffus et par la palette noir et blanc. Le fait de représenter Mme Pinchot, qui tient un rôle de premier plan dans la représentation photographique, y est aussi pour beaucoup. Dans l'optique de l'identité féminine, dont la photographie fait état à long terme, sa présence dans le champ découpé est une attestation supplémentaire de la dignité des femmes au sein du rassemblement. Dans l'ensemble, la photo des grévistes minimise les distinctions qui les séparent socioculturellement et projette l'idée d'une solidarité invincible contre ce qui, derrière eux, prend l'allure d'un géant industriel menaçant. Or, comme toute photographie documentaire, cette image-témoin est métonymique; elle discrimine, cadre, condense, rassemble, localise et généralise après coup un événement ponctuel dans la réalité des années trente.



Figure 5 Anonyme, « Portrait des membres du Laundry Workers International Union 135 », c.1930-1940²²⁸, Gélatine argentique 25,3 X 20 cm.

²²⁸Dates attribués par le Schlesinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University.



Figure 5-a Identification des personnages.



Figure 5-b Anonymes, Trois representations de Cornelia Bryce Pinchot (1881-1960). (Tirées de la US Forest Service, Historical Information, Cornelia, www.fs.fed.us, consulté le 30 décembre 2009.)



Figure 5-c Identification des plans.



Figure 5-d Axes verticaux et horizontaux qui façonnent le groupe de manifestantes.



Figure 5-e Médiannes horizontales et verticales.

4.3 « L'une des *Little Rock Nine*²²⁹, poursuivie par une foule aux portes de la Little Rock Central Highschool²³⁰ »

A) Mise en contexte

La photo en Figure 6, conçue par Will Counts et prise le 4 septembre 1957, représente Elizabeth Eckford, une jeune Afro-américaine, chassée de la Little Rock Central Highschool par une foule s'opposant à la déségrégation de cette école secondaire. Parmi les étudiants, parents et militaires talonnant Eckford, l'étudiante immédiatement derrière celle-ci se démarque particulièrement, étant donné qu'elle lui crie des injures : il s'agit de Hazel Bryan (personnage 8, Figure 6-a).

L'analyse vise à démontrer comment cette photo de reportage utilise une image féminine particulière pour influencer l'opinion publique en matière d'intégration raciale. Ici, la femme afro-américaine paraît irréprochable par rapport à ses consœurs caucasiennes. Au cours de l'analyse, dans le but de faire ressortir les attributs formels et iconographiques de l'image principale, nous présenterons quatre autres figures schématisées.

Cette photo a été repérée dans un journal en ligne intitulé *The Digital Journalist*²³¹, sous la rubrique « Les cent photos de [la revue] *Life* qui ont changé le monde²³² ». Le commentaire qui accompagne l'image en résume l'impact médiatique et atteste de son statut de « preuve »

²²⁹L'appellation fait référence aux neuf premiers étudiants afro-américains à être admis à la Little Rock Central Highschool.

²³⁰Titre attribué par la maison de publication *Life* : « One of the Little Rock Nine, Pursued by Mob Outside Little Rock Central Highschool ».

²³¹*Digital Journalist*, archives, <http://www.digitaljournalist.org/issue0309/lm16.html>, consulté le 16 mars 2008.

²³²« 100 Photographs that Changed the World by Life », (notons que « Life » est à la fois revue et maison d'édition). Les cent (100) photos dont il est question ont également été reprises dans un ouvrage portant le même titre et publiées par la Maison Life, en 2003. Reconnue pour la place qu'elle accorde à la photographie au sein de ses publications, *Life* se décrit elle-même comme étant l'une des maisons d'édition les plus importantes des États-Unis.

concernant les problèmes de la déségrégation : « Cela faisait quatre ans que la Cour Suprême avait ordonné la déségrégation. Les choses ne se passaient pas très bien et certains citoyens du Sud accusaient la presse écrite de détourner les faits. Cette image offrait toutefois un témoignage irréfutable²³³ ». De surcroît, les œuvres de Will Counts ont obtenu la deuxième place pour le prestigieux prix Pulitzer²³⁴ de 1957, confirmant ainsi leur importance journalistique et historique.

À l'époque, Will Counts est un photojournaliste en début de carrière, ce qui incite à croire à la spontanéité de sa prise de vue. D'après Jayne Spencer, lors de l'incident de Little Rock, il travaillait pour *The Arkansas Democrat*²³⁵ depuis trois mois seulement²³⁶. La même source indique qu'étant originaire de cette communauté, il a pu circuler librement parmi les manifestants, alors que d'autres journalistes furent attaqués par la foule et arrêtés par la police. Ce renseignement atteste qu'il aurait fait l'expérience de l'événement en tant que témoin intimement touché par la situation.

Pour comprendre l'importance du moment que Will Counts a saisi, une mise en contexte s'impose. Lorsqu'en 1954, la Cour Suprême se prononce en faveur de l'intégration des étudiants noirs dans des écoles fréquentées par des Blancs (*Brown v. Board of Education*), les groupes ségrégationnistes et le clergé fondamentaliste se mobilisent. C'est le cas de la Little Rock Central Highschool qui a ordre d'accueillir des étudiants afro-américains pour la première fois lors de la rentrée le 3 septembre 1957. Malgré les tensions que l'édit suscite dans la communauté, la Cour Suprême ordonne que la déségrégation procède tel que

²³³« It was the fourth school year since segregation had been outlawed by Supreme Court. Things were not going well, and some southerners accused the national press of distorting matters. This picture, however, gave irrefutable testimony. »; *Digital Journalist, loc. cit.*

²³⁴« Le prix Pulitzer [...] est annuellement décerné depuis 1917 par l'Université Columbia (New York) à des journalistes et des écrivains. »; Auzou, p. 1242.

²³⁵Journal de Little Rock, le premier à publier la photo de Counts, le jour même de la confrontation.

²³⁶Jayne Spencer, *Life is more than a Moment*, Indiana University, Information, mise à jour le 22 octobre 1999, <http://www.iuinfo.indiana.edu/HomePages/102299/default.htm>, Copyright 1998-1999, *The Trustees of Indiana University*, consulté le 4 janvier 2010.

prévu. Craignant une confrontation, Daisy Bates, directrice de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), faction d'Arkansas, insiste pour que les étudiants afro-américains se présentent ensemble à l'école. Cependant, elle ne réussira pas à rejoindre la famille de Elizabeth Eckford qui ne possédait pas le téléphone²³⁷.

Conséquemment, le 4 septembre 1957, Eckford se rend seule à l'école où l'attendait une foule d'environ deux cent cinquante personnes lui criant des obscénités qu'il est difficile de traduire en français sans en perdre la portée sémantique : « *The niggers are coming!* », « *Don't let her in!* », « *Lynch her! Lynch her!* », « *No nigger bitch is going to get in our school!* », « *Get out of here!* », « *Go back to where you came from!* »; certains lui ont même craché au visage²³⁸. Alors gouverneur de l'État de l'Arkansas, Orval Faubus avait déployé le Arkansas National Guard autour de la Little Rock Central Highschool sous prétexte de prévenir une confrontation. Par la suite, on apprendra qu'il avait ordonné qu'on bloque l'entrée aux étudiants noirs. Ainsi, lorsque la jeune Afro-Américaine parvient à l'entrée de l'école gardée par des soldats, ces derniers lui refusent l'accès. Incapable de faire demi-tour, elle décide de se diriger vers un arrêt d'autobus. Selon le journaliste Benjamin Fine, au moment même où Will Counts saisit la photo, Hazel Bryan (personnage 8 Figure 6-a) s'écrie : « *Go home, nigger! Go back to Africa!* »²³⁹. C'est la représentation de ce moment précis qui a fait que, bien malgré elle, Elizabeth Eckford est devenue le symbole de l'intégration²⁴⁰.

²³⁷David Margolick, « Through a Lens, Darkly », *Vanity Fair*, Web exclusive, 24 septembre 2007, 20p. <http://www.vanityfair.com/politics/features/2007/09/littlerock200709>, consulté le 16 mars, 2008.

²³⁸*Ibid.*

²³⁹À l'époque, Benjamin Fine est journaliste et travaille pour l'Arkansas Gazette.

²⁴⁰Malgré que les renseignements suivants ne soient pas essentiels pour notre propos, nous les avons inclus pour les lecteurs qui voudraient connaître la suite. Lorsque Eckford s'est rendue à l'arrêt d'autobus, quelqu'un a lancé « Traînez-la jusqu'à cet arbre! »; c'est à ce moment que les journalistes présents (Paul Welch de *Life* ainsi que Benjamin Fine et ses collègues de l'*Arkansas Gazette*, Jerry Dhonau et Ray Moseley, décident d'intervenir en encerclant la jeune femme pour la protéger. Fine, lui-même, s'est assis à ses côtés, en lui faisant l'accolade et lui disant : « Ne les laisse pas te voir pleurer » - geste qui a eu pour effet de tourner la foule contre lui. Après un certain temps, Eckford est parvenue à monter dans un autobus pour s'échapper. Suite à l'événement du 4 septembre, un juge fédéral ordonnera au Gouverneur Faubus de cesser de se mêler à l'affaire. Pour assurer l'admission des neuf étudiants afro-américains (dorénavant, appelés les *Little Rock Nine*), dont Elizabeth Eckford, le 23

B) Description formelle

La Figure 6-b illustre les sept plans de la photo de Will Counts. Au premier plan (1), en position centrale, se trouve Elizabeth Eckford. Au deuxième plan (2), du côté droit, est située une femme inconnue. Au troisième plan (3), au moins trois étudiantes marchent derrière Eckford : Mary Anne Burleson, Sammie Dean Parker et Hazel Bryan. Elles sont suivies au quatrième plan (4) par trois hommes, dont le père d'une des étudiantes blanches. Certains militaires et civils sont localisés au cinquième plan (5). Le sixième plan est occupé par des arbres (6). L'École Little Rock Central Highschool figure au septième plan (7).

La disposition de composantes claires jusqu'à l'arrière-plan semble rapprocher la foule de la jeune Afro-américaine. La partie supérieure de la robe de Elizabeth Eckford, se fondant à celle de Hazel Bryan (femme criant au troisième plan 3), est importante à cet égard. Toutefois, d'autres composantes contribuent à cet effet, notamment la main éclairée de l'inconnue à droite (deuxième plan 2), la robe de Mary Ann Burleson à gauche (troisième plan 3), les chapeaux et les chemises (quatrième et cinquième plans 4, 5) ainsi que l'école derrière la foule (septième plan 7).

En plus, comme le démontre la Figure 6-c, les zones foncées autour de certaines formes claires ont pour effet de cerner les quelques signifiants-clés du drame représenté. Ainsi, le buste de Eckford, le visage et le corps de Bryan, de même que le bras de l'inconnue à droite semblent être éclairés par un projecteur lumineux grâce au contraste fourni par la chevelure foncée de Bryan, la robe de l'inconnue, la section inférieure de celle de Eckford et le jeu d'ombres autour d'elle et sur le sol.

septembre 1957, le Président Eisenhower expédie la 101st Airborne Division sur les lieux de la Little Rock Central Highschool. En ce qui a trait à Elizabeth Eckford, l'article de Margolick, qui raconte sa vie entière, démontre qu'elle ne s'est jamais remise de l'incident de 1957; David Margolick, *loc. cit.*

Le cadrage vertical et la disposition des personnages amplifient la stature de Eckford et font apprécier l'intensité de la situation à laquelle elle est confrontée. La verticalité du champ reprend la silhouette de la jeune Afro-américaine située en position centrale et tronque la foule bilatéralement, donnant ainsi l'impression de ne montrer qu'une fraction du groupe présent lors de l'événement. L'angle choisi pour photographier Elizabeth Eckford donne plus de profondeur au personnage qu'à ceux représentés de face. Par contre, de cet angle, la bouche de Hazel Bryan (personnage 8, Figure 6-a) est mise en évidence, tandis que le cadrage inférieur recoupant la robe et cachant les jambes de Eckford crée un effet d'immobilité. Par contre, en laissant voir les jambes des antagonistes de part et d'autre de Eckford, la composition insinue la direction de leur mouvement vers elle; alors que le cadrage coupe le pied de la femme inconnue à droite et la rapproche d'autant plus de la jeune étudiante au premier plan.

Tel que le montre la Figure 6-d, certains vecteurs sont parallèles au champ découpé. Le livre et l'avant-bras de Eckford se démarquent plus particulièrement; ils sont non seulement parallèles au cadrage, mais en position centrale et devant la robe contrastante. Ces caractéristiques formelles rehaussent la valeur symbolique du livre qui renvoie au concept de l'acquisition des connaissances, à l'éducation à laquelle aspirent les jeunes Noirs. À l'exception de certains ombrages, l'image est presque dépourvue de diagonales. Toutefois, le groupe est engagé sur une trajectoire oblique par rapport au cadrage, et cela suggère que l'assemblée contourne le photographe, dont le récepteur de l'image adopte la position.

C) Iconographie

L'iconographie vestimentaire fait en sorte qu'au premier abord, le jeune âge des personnages est occulté devant la représentation d'enjeux politiques appartenant au monde adulte. Par exemple, le style vestimentaire de Eckford, pourtant âgée de quinze ans,

correspond à l'image d'une adulte sobre et mature, telle que véhiculée par la mode de l'époque²⁴¹. La silhouette sablier de sa robe, ainsi que sa mise en plis, paraissent très raffinées pour son âge.

Les vêtements féminins des années cinquante promeuvent généralement une image de normalité et de conformisme. C'est le cas, particulièrement, pour ceux d'Elizabeth Eckford qui dégagent modération, décence et fraîcheur. Elle est vêtue d'une robe chemisier à manches courtes dont l'ample jupe à plis est portée sur des jupons empesés. L'éclatant corsage boutonné jusqu'au cou, le buste menu et la partie inférieure de la jupe au motif en damier paraissent à la fois modestes et de bon goût et contrastent avec la réaction grossière de la foule, où les femmes portent cependant, des robes du même style.

L'insistance systématique de la part des journalistes sur l'allure exceptionnelle de la jeune femme démontre à quel point elle a influencé l'opinion publique en matière d'intégration. Ils rapportent, par exemple, la blancheur de sa robe empesée, le port de montures écaille de tortue²⁴², ainsi que son maintien digne²⁴³. À cet égard, David Margolick décrit la manière dont la jeune femme s'était préparée pour la rentrée des classes :

... pour une dernière fois, elle a repassé la jupe plissée qu'elle avait confectionnée pour l'occasion. La jupe était faite de coton piqué; lorsqu'elle avait manqué de tissu, elle l'avait bordé de *gingham* bleu marin et blanc. Ensuite, elle mit de côté ses nouvelles socquettes et ses mocassins blancs [...] Tandis que ses parents étaient appréhensifs, ce premier matin,

²⁴¹Dans les années cinquante, les agents culturels glorifient la femme au foyer et corollairement, les jeunes femmes ambitionnent de se marier le plus tôt possible, souvent lorsqu'elles sont encore adolescentes. Corrélativement, la mode ne valorise pas l'image de jeunesse, mais bien celle de la femme en âge de vivre sa vie d'adulte. Lipovetsky, *La troisième femme*, op. cit., p. 227; Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, Norton & Company, 1997, p. 53.

²⁴²National Public Radio, *News and Views*, « Little Rock Nine, 50 Years Later », 24 septembre, 2007, http://www.npr.org/blogs/newsandviews/2007/09/little_rock_nine_50_years_late_1.html, consulté le 17 mai 2008.

²⁴³Keven Sack, « On 40th Anniversary of Little Rock Struggle, Clinton Warns Against Resegregation », *The New York Times*, le 26 septembre 1997, <http://www.nytimes.com/learning/general/specials/littlerock/0926little-rock.html>, consulté le 17 mai 2008.

ce qui importait le plus pour elle était d'avoir une belle apparence, car ainsi, elle aurait un certain avantage²⁴⁴.

Le même journaliste commente la tenue de Hazel Bryan (personnage 8, Figure 6-a) : « La robe de Hazel était à la mode et un peu trop ajustée, afin de faire valoir sa silhouette. Son apparence suscitait l'attention de plusieurs garçons, ce qui lui accordait une certaine licence; elle avait toujours été du genre à se mettre en vedette²⁴⁵ ». L'auteur associe l'apparence de la jeune femme à un manque de modestie, tout le contraire de l'image projetée par Eckford. Par ailleurs, malgré que les deux femmes de part et d'autre de Eckford portent des robes de modèle similaire à celle de la « protagoniste », leurs vêtements ne reflètent pas autant de raffinement et paraissent même ternes et défraîchis. De plus, Mary Ann Burlson paraît très surchargée avec son petit panier et ses nombreux livres, comparativement à Elizabeth Eckford qui transporte un unique cartable contre sa poitrine.

Certains accessoires reflètent le statut des personnages représentés et confirment davantage leur groupe d'âge. Les livres et cartables confirment l'identité des étudiantes, tandis que le sac à main de l'inconnue à droite indique qu'il s'agit d'une femme adulte. Les casques militaires et les chapeaux Panama désignent l'autorité des hommes qui les portent, et, comparativement, le jeune homme sans chapeau et souriant (personnage 8, Figure 6-a) prend l'allure d'un simple étudiant.

L'attitude physique des personnages féminins est de grande importance dans l'élaboration de l'histoire racontée, car elle contribue à l'image manichéenne de la protagoniste versus les antagonistes. Bryan (personnage 8, Figure 6-a), la plus expressive,

²⁴⁴«...one last time she ironed the pleated white skirt she'd made for the occasion. It was made of piqué cotton; when she'd run out of material, she'd trimmed it with navy-blue-and white gingham. Then she put aside her new bobby socks and white buck loafers [...] While her parents were apprehensive that first morning, what mattered most to her was looking nice, and in that, she had an edge. »; David Margolick, *loc. cit.*, p. 4.

²⁴⁵« Hazel's dress was fashionable and a bit too tight, as if to show off her figure. Her good looks brought her lots of boys and a certain license, and she'd always been a bit of a performer. »; *ibid.*

fronce les sourcils, ouvre la bouche le plus grand possible et semble s'être arrêtée pour mieux diriger son cri vers Eckford. L'inconnue, à droite, crispe la mâchoire et serre les lèvres en fixant du regard le personnage principal; ses cheveux et sa robe sont emportés par son élan; elle saisit son sac telle une arme. À gauche, Burleson semble crispée et appréhensive, malgré qu'elle soit du côté offensif : elle tient ses livres comme une armure, hausse les épaules, s'agrippe à son propre bras, mais continue tout de même à avancer en criant. En dépit de l'agressivité manifeste des gens qui la chassent, Eckford conserve son attitude calme et posée; les lentilles teintées, qui empêchent de lire l'émotion dans son regard, conspirent à son impassibilité.

Selon les témoignages, le langage corporel des personnages a beaucoup choqué. Après avoir vu la photo de Counts, publiée dans l'Arkansas Democrat, la vice-directrice de Little Rock Central Highschool en a fait la description dans son journal intime : « Ai vu les horribles photos²⁴⁶ – la dignité de la jeune fille noire, l'obscénité dans les visages de ses tourmenteurs²⁴⁷ ». D'après les témoignages recueillis par Margolick, la photo de Counts a souvent provoqué des réactions similaires. L'agriculteur Davis Fitzhugh a même placé une annonce dans l'Arkansas Gazette où cette photo est reprise avec le message suivant « Si vous vivez dans l'Arkansas, examinez cette image et sachez ce qu'est la honte²⁴⁸ ».

Enfin, les codes vestimentaires rappellent la conjoncture sociopolitique des années cinquante, période de grande activité pour le Mouvement des droits civils dont le révérend Martin Luther King jr. est la figure la plus renommée²⁴⁹. D'une part, en situant la mode vestimentaire dans le temps, on comprend rapidement que c'est la couleur de la peau de

²⁴⁶Il existe d'autres représentations photographiques du même événement.

²⁴⁷« Saw the awful pictures—the dignity of the rejected Negro girl, the obscenity of the faces of her tormentors. »; David Margolick, *op. cit.*, p. 6.

²⁴⁸« If You Live in Arkansas, Study This Picture and Know Shame. »; *ibid.*, p. 7.

²⁴⁹Rappelons qu'outre la déségrégation des écoles, la décennie est marquée également par le boycottage des autobus de Montgomery en 1955, à la suite de l'arrestation de Rosa Parks, une Afro-américaine ayant refusé de céder sa place dans l'autobus à un Blanc. La décennie voit également un accroissement dans l'adhésion à l'organisation suprématiste blanche, nommée Ku Klux Klan.

Elizabeth Eckford qui suscite la réaction de la foule. D'autre part, étant donné que ces codes rappellent aussi les valeurs « familiales » de la décennie, ils font en sorte que la violence des manifestants paraît encore plus obscène.

D) Le photographique

Quelques stratégies photographiques confirment la dimension documentaire de la photo. D'abord, du point de vue de la mise en scène, la représentation d'une foule de civils et de quelques militaires dénote déjà une tension, un moment hors du commun, digne d'être rapporté dans les médias. Will Counts choisit non seulement d'exposer le moment d'un affrontement, mais il sélectionne l'instant précis d'une agression verbale, ajoutant au caractère spectaculaire de la situation. Le photographe fait valoir la crédibilité de son propos en montrant des visages grimaçants qui ne regardent pas l'objectif, indiquant par le fait même que personne n'a posé pour la prise de vue et que les émotions exprimées sont véritablement ressenties par les participants.

Cette photo inspire l'admiration autant que la compassion pour Elizabeth Eckford. Elle suggère la décence morale du personnage principal et le caractère méprisable de ses tourmenteurs. D'abord, le photographe met l'accent sur des oppositions, dont l'habillement impeccable et le comportement stoïque de la jeune femme noire qui détonnent par rapport à ceux de son entourage. De plus, le plan rapproché suscite de l'empathie en montrant la jeune Afro-américaine courageuse malgré le fait qu'elle soit talonnée par une foule agressive incluant plusieurs adultes. Eckford n'interpelle pas le récepteur du regard, ce qui marque son état de solitude. Indifférente au photographe, elle choisit de rester concentrée sur sa destination vers le hors-champ à gauche. La prise en légère contre-plongée met la jeune femme sur un piédestal et fait valoir le caractère menaçant des manifestants, et la position de Eckford au centre du champ vertical promeut son élégance, voire son aspect iconique, tout en

dramatisant la scène. Le cadrage qui recoupe sa robe ancre sa silhouette et amplifie son apparence posée, alors que sa proximité physique du cadrage et sa tenue éclatante de propreté la rapprochent de la zone de réception et inspirent le sentiment de partager ce drame avec elle.

La photo de Counts crée une double image identitaire : celle de l'Afro-américaine courageuse et digne devant l'adversité versus celle de la femme caucasienne du Sud, dépourvue de raffinement, parfois grossière, et dont l'attitude paraît archaïque et cruelle. Notons enfin que l'aspect iconique de la jeune Noire évoque la condition des Afro-américains en général. En effet, la prise de vue semble représenter symboliquement et spatialement les obstacles sociaux qui entravent le rêve d'égalité des Afro-américains. Bien qu'Elizabeth soit située au plan le plus éloigné de l'école qu'elle souhaite fréquenter et qu'elle y fasse dos, la photo véhicule néanmoins sa détermination à travers la stabilité de sa silhouette, la manière inébranlable dont elle fixe l'horizon et le livre auquel elle s'agrippe en formant le poing. À travers le point de vue de Will Counts, l'image de la jeune femme fait valoir le combat de tout un peuple.



Figure 6 Will Counts, « L'une des *Little Rock Nine*, poursuivie par une foule aux portes de la Little Rock Central Highschool », 1957, gélatine argentique 23 X 18 cm.



Figure 6-a Identification des personnages.



Figure 6-b Identification des plans.



Figure 6-c Composantes pâles qui suscitent particulièrement l'attention.

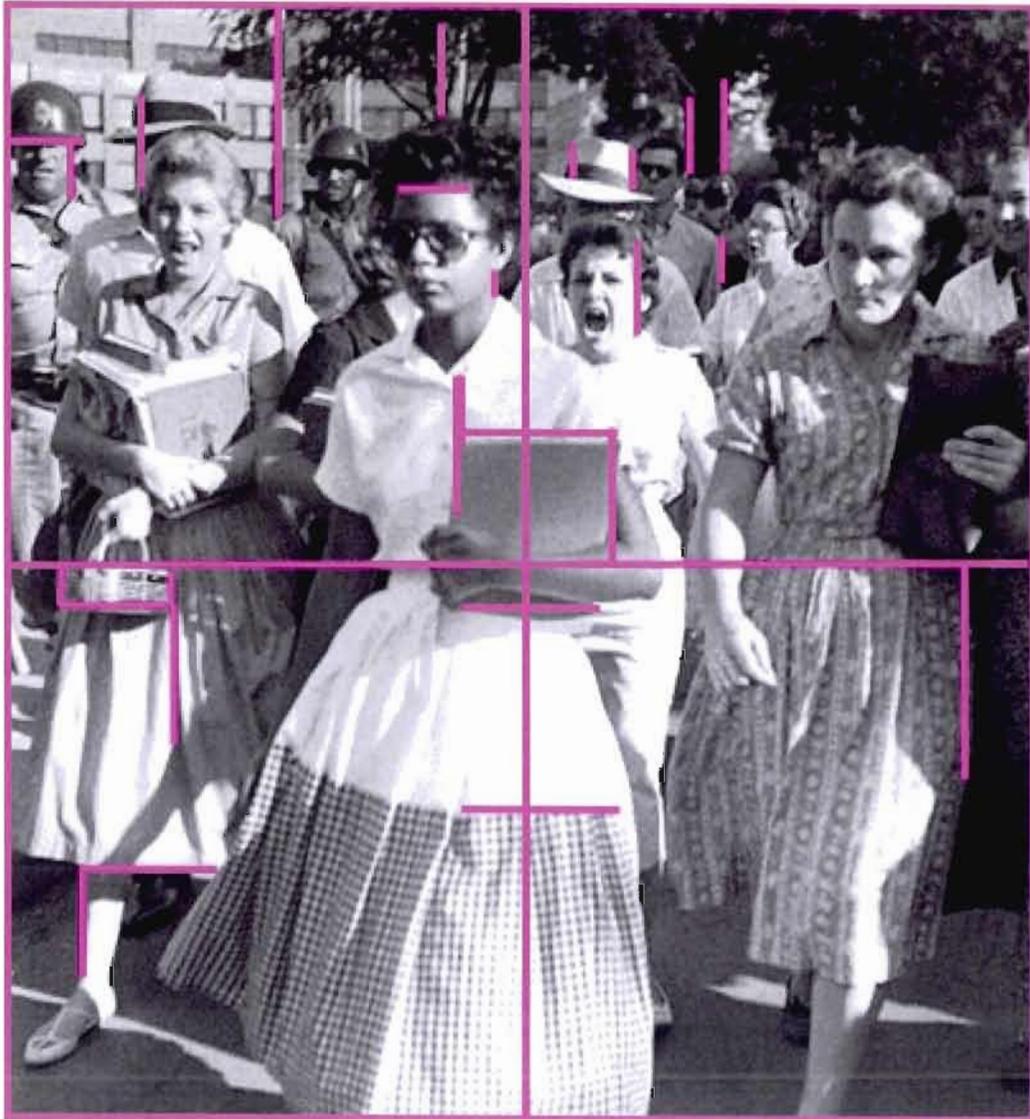


Figure 6-d Relation des axes au cadrage.

CHAPITRE V

REPRÉSENTATION DE LA FEMME DANS SES LOISIRS



c. 1926



1943



c. 1962

5.1 *Icing off at the Tee*

A) Mise en contexte

L'analyse de la Figure 7 vise à mettre à jour la façon dont cette représentation d'un groupe de cinq golfeuses en maillot de natation crée une image de la femme active et audacieuse. Le message véhiculé semble d'autant plus crédible que la photo se présente comme étant aussi désintéressée et naturelle qu'un portrait amateur. Nous verrons également qu'il s'agit d'un cas où le contexte en arrière-plan contribue particulièrement à l'élaboration du rôle féminin. Au cours de l'analyse, nous introduirons six autres figures; certaines d'entre elles illustreront les composantes formelles de l'image principale, alors que d'autres serviront de références iconographiques.

Cette photographie, dont l'auteur est encore inconnu, fut repérée sur le site Web de la Library of Congress à Washington, la plus vieille institution culturelle de la fédération américaine. L'image est classée dans la section « Vie sociale et loisirs du secteur Washington, D.C.²⁵⁰» parmi de nombreux portraits de dignitaires, d'organisations patriotiques, de fraternités et de citoyens d'exception. Ce fonds d'archives provient de la National Photo Company, une entreprise qui fournissait des tirages photographiques de sujets d'actualité à ses abonnés, dont notamment à certaines agences gouvernementales de 1913 à 1933. Le fait qu'elle provienne de la Library of Congress confirme son statut patrimonial. Rappelons que l'institution se dit particulièrement riche en images qui documentent l'histoire des États-Unis ainsi que la vie, les champs d'intérêt et les exploits du peuple américain²⁵¹. Quant à la source de l'image (la National Photo Company), elle laisse supposer que les jeunes femmes portraiturees font partie d'un milieu aisé et que la scène captée constituait une thématique

²⁵⁰« Social life and recreation in the Washington, D.C. area »

²⁵¹About the Library, créé en 1993, mise à jour le 13 mai 2009, <http://www.loc.gov/about/>, consulté le 20 septembre 2009.

d'intérêt public à l'époque de la prise de vue. Grâce à la Library of Congress, nous avons pu identifier les jeunes femmes représentées et elles sont ici désignées par un chiffre en Figure 7-a : de gauche à droite, il s'agit de Virginia Hunter (1), Elaine Griggs (2), Hazel Brown (3), Dorothy Kelly (4) et Mary Kaminsky (5).

La photo se veut un témoin quelque peu ludique du nouveau rapport des femmes à l'univers des sports. Dans les années vingt, l'image féminine lors de telles activités de loisirs est particulièrement significative, car il s'agit de sphères au sein desquelles le rôle de la femme se transforme considérablement. À la suite de la Première Guerre mondiale (1914-1918), les hommes et les femmes expérimentent une complicité inédite dans le domaine des divertissements²⁵². Dorénavant, les femmes peuvent danser, conduire une voiture, fumer et s'adonner à de nombreuses activités physiques en public, sans peur de se faire rebuter. Certains auteurs affirment même qu'au cours de la décennie des années vingt, les Américaines vivront leur « émancipation » davantage dans les loisirs que sur le plan politique et économique²⁵³. Entwistle écrit à cet égard : « Les femmes n'ont pas atteint le même statut que les hommes à cette époque et « l'émancipation » vécue dans les domaines de la mode et des mœurs sociaux [...] a en quelque sorte servi de substitut à des formes de libertés plus sûres, telle l'indépendance financière²⁵⁴ ».

²⁵²Sarah Jane Deutsch, *From Ballots to Breadlines, American Women: 1920-1940*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 66.

²⁵³Selon William H. Chafe, contrairement à la croyance populaire et aux exagérations de plusieurs historiens, les années vingt ne représentent pas une période d'émancipation économique pour les femmes. Pendant la Première Guerre (1914-1918), le nombre de travailleuses n'a augmenté que de 5 %. Elles ont occupé des postes plus payants pendant le conflit, mais une fois la paix revenue, les hommes ont retrouvé leurs emplois d'avant-guerre et les femmes leurs piètres conditions de travail; William H. Chafe, *American Women 1920-1970*, *op. cit.*, p. 50 et p. 52.

²⁵⁴« Women did not achieve the same status as men during this period and, to some extent, 'emancipation' in fashions and social mores [...] served as a substitute for possibly more solid economic freedoms »; L. Taylor et E. Wilson, *Through the Looking Glass*, London, BBC Books, 1989, p. 79; cités dans Joanne Entwistle, *The Fashioned Body, Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 2000, p. 169.

B) Description formelle

L'image est cadrée horizontalement et divisée en quatre plans principaux. Le sol, un peu en friche et le personnage perché sur le bloc de glace marquent le premier plan (1). Les quatre jeunes femmes debout derrière celui-ci occupent le deuxième plan (2). La pelouse bien taillée et la rangée d'arbres foncés balisent le troisième plan (3). Le ciel qui couvre plus du tiers de la représentation et délimite le quatrième plan (4).

L'organisation spatiale détache le groupe de jeunes femmes du paysage hors foyer qui a l'allure d'un décor de studio plaqué dû à la pâleur du ciel qui crée un effet de suspension réduisant ainsi la perspective de l'image. En plus, la disparité de texture entre l'herbe aux deux premiers plans (1, 2) et celle du troisième plan (3) contribue à rompre la continuité spatiale. Toutefois, la présence des membres d'un sixième personnage (près du cadrage à gauche), ainsi que les plis du drapeau introduisent un léger mouvement qui tend à rétablir la perspective du paysage dans son ensemble. Parallèlement, ce sixième personnage, dont le corps se poursuit en bordure de la composition, accentue la fixité de la ligne d'horizon et des golfeuses « posant » aux premier et deuxième plans (1 et 2).

La relation des éléments par rapport au champ oriente l'attention vers certaines composantes. La prise de vue est constituée majoritairement d'axes verticaux et horizontaux (Figure 7-c) qui donnent à la composition une forme très harmonieuse et structurée, mais quelque peu statique malgré la présence de quelques plans obliques. C'est le cas du dos et du bâton de golf de Dorothy Kelly (personnage 4 en Figure 7-a). Par ailleurs, étant parallèle à l'étalement des composants, la ligne horizontale du givre qui traverse le bloc de glace contribue à amplifier l'élévation de la jeune femme par rapport à ses compagnes. Le cadrage interne centré verticalement sur elle et sur son « piédestal » rétablit l'équilibre et accentue l'importance formelle des deux composantes, alors que, sur le plan horizontal, la prise de vue légèrement décalée vers la gauche par rapport à Kelly (personnage 4, Figure 7-a) met en

évidence Hazel Brown, personnage 3, et dégage certains éléments reliés au contexte sportif, dont le drapeau et le sac de golf au sol.

C) Iconographie

Malgré le fait que la photo ne soit pas datée, les éléments iconographiques laissent supposer qu'elle fut prise vers la fin des années vingt. Le chiffre 1926 figure d'ailleurs sur le sigle du costume de Virginia Hunter à gauche (personnage 1, Figure 7-a). De plus, les jeunes femmes ont des coiffures similaires à celle de l'actrice Louise Brooks, dont le portrait, en Figure 7-d, est daté de 1925²⁵⁵. Les maillots de Mlles Hunter, Kelly et Griggs (personnages 1, 4 et 5), composés d'une longue camisole en tricot de laine pâle accompagnée d'une culotte courte assortie et d'un ceinturon, ressemblent beaucoup à ceux portés par les femmes (Figure 7-e) participant à un concours de beauté tenu à Atlantic City en 1926.

Tel que l'indique la Figure 7-f, dans les années vingt, la plus importante caractéristique du maillot féminin est qu'il devient presque identique à celui des hommes. Dans l'ouvrage *Beauté du siècle*, Nathalie Chahine explique que pour certaines femmes de l'époque « la liberté est de ressembler un peu aux hommes²⁵⁶ ». En Figure 7, l'appropriation de « l'iconographie masculine » se manifeste également dans l'adoption d'une coiffure courte et d'une silhouette plus androgyne. Ce genre d'emprunts rappelle aussi l'univers de l'enfance et engendre souvent une image de gamine espiègle.

Les codes vestimentaires placent les personnages dans un contexte social particulier où, selon François Baudet²⁵⁷, règne un désir général de rompre avec le passé. Après la

²⁵⁵Harriet Worsley, *Très tendance, la mode de 1900 à 1999*, Londres, Könmann, 2004, p. 207.

²⁵⁶Nathalie Chahine, « Les années 20 ». Chap. in *Beauté du siècle*, Paris, Éditions Assouline, 2000, p. 112.

²⁵⁷François Baudet, *Mode du siècle*, Paris, Assouline, 1999, p. 24.

participation féminine à l'effort de la Première Guerre (1914-1918) et l'obtention du suffrage universel (1920), les femmes testent leurs limites sociales de plus en plus ouvertement. Les maillots de bain des golfeuses sont plus révélateurs que par le passé et mettent en évidence une nouvelle manière d'envisager le corps féminin et un esprit de liberté caractérisant la décennie. La modestie irréprochable est dépassée : les femmes peuvent non seulement exposer leurs bras et leurs jambes lors d'activités de loisirs, mais la silhouette idéale, plus mince et musclée qu'auparavant, suppose la pratique du sport. Les vêtements qui évoquent une allure sportive et qui connotent les bienfaits du plein air et de la décontraction sont désormais symboles statutaires, car ils sous-entendent un surplus de temps et d'argent consacré aux loisirs. Quant à la silhouette des corps, dépourvue de rondeurs exagérées, elle est censée démontrer l'aisance corporelle de la femme moderne, dorénavant affranchie du corset²⁵⁸.

Le langage postural et vestimentaire des jeunes golfeuses enjouées démontre une certaine audace. Kelly, pieds nus sur la glace, brandit son bâton en fixant l'objectif du photographe d'un air confiant. Puisqu'elle ne s'aligne pas sur la balle, nous comprendrons qu'elle prend la pose uniquement pour exprimer l'idée du jeu plutôt que l'activité sportive comme telle et il en va de même pour ses compagnes dont la posture laisse néanmoins entendre l'acquisition d'une nouvelle liberté.

²⁵⁸Paradoxalement, pour produire le style sportif et désinvolte de l'époque, plusieurs femmes ont recours au bandage des seins et au port de la gaine – pratiques presque aussi contraignantes que l'utilisation du corset; Marianne Thesander, *The Feminine Ideal*, London, Angleterre Reaktion Books 1997, p. 96.

D) Le photographique

Tel que mentionné dans la mise en contexte, la photo des golfeuses acquiert son statut documentaire grâce, en partie, à sa provenance de la Library of Congress. Les bandes noires et le numéro d'archives en marge du cadre mettent en évidence le travail de numérisation et de classification du tirage, procédures administratives par lesquelles la photo devient document officiel. Certaines stratégies photographiques contribuent également à son style documentaire. Le photographe a réglé la mise en scène et capté le groupe de manière très méthodique, tout en laissant quelques « imperfections » qui signalent autant l'aspect événementiel de l'image que son aspect informel. C'est le cas des yeux fermés de Griggs (personnage 2), du costume relâché de Brown (personnage 3) et de la présence « accidentelle » d'un sixième personnage en hors-champ. Ce sont toutefois les maillots de natation, pris dans un contexte autre que la baignade, qui font ressortir le montage photographique.

Bien que l'image des jeunes femmes soit captée à une distance apte à montrer entièrement leurs corps, le photographe favorise une relation de proximité vis-à-vis d'elles. La profondeur de champ est restreinte et la démarcation entre l'herbe courte et longue délimite leur zone contiguë à celle du spectateur. Trois des golfeuses regardent vers la zone de réception en souriant de manière à soutenir l'interaction, alors que leurs poses préméditées démontrent leur volonté de communiquer et de se donner en spectacle. De plus, l'air espiègle de Mlle Kelly et la position de son bâton suggèrent un mouvement vers le récepteur, ce qui renforce le lien entre l'espace de représentation et celui de réception.

Cette photo fait état d'une image féminine jeune, active et fière d'être ainsi. Le photographe capte les sportives en légère contre-plongée et situe Mlle Kelly en hauteur, ce qui magnifie le groupe dans son ensemble et accentue l'allure confiante de ses membres. Bien que, sur le plan iconographique, ce soit Mlle Kelly (brandissant le bâton de golf) qui occupe

le rôle principal, la lentille du photographe est centrée sur Mlle Brown (personnage 3) dont le maillot, moins seyant, révèle les moindres détails de sa menue poitrine. Ainsi, la photo met simultanément l'emphase sur les deux personnages qui expriment le mieux l'impudeur et la jeunesse, l'une dans son habillement laisser-aller, l'autre dans son comportement entreprenant.

La photographie véhicule une image de liberté en juxtaposant un contexte qui rappelle les rites de l'élite masculine et un groupe de jeunes femmes vêtues de costumes conçus pour une toute autre situation sociale. En montrant leur attitude extravertie dans ce contexte de loisir, la photo idéalise la place réelle de la femme dans la société. Toutefois, dans cette période de nombreuses « premières » féminines, la photo transmet le plaisir que la femme prenait à afficher ses acquis sociaux et corrobore la conception populaire de cette décennie souvent désignée « Années folles ».



Figure 7 Anonyme, *Icing off at the Tee*, dans le secteur de Washington, D.C., c.1920-1932²⁵⁹, Épreuve argentique 20 X 25 cm.

²⁵⁹Le titre et les dates sont fournis par la Library of Congress. Toutefois, les codes vestimentaires et les coiffures portent à croire que la photo date de la fin des années vingt.



Figure 7-a Identification des personnages.



Figure 7-b Identification des plans.

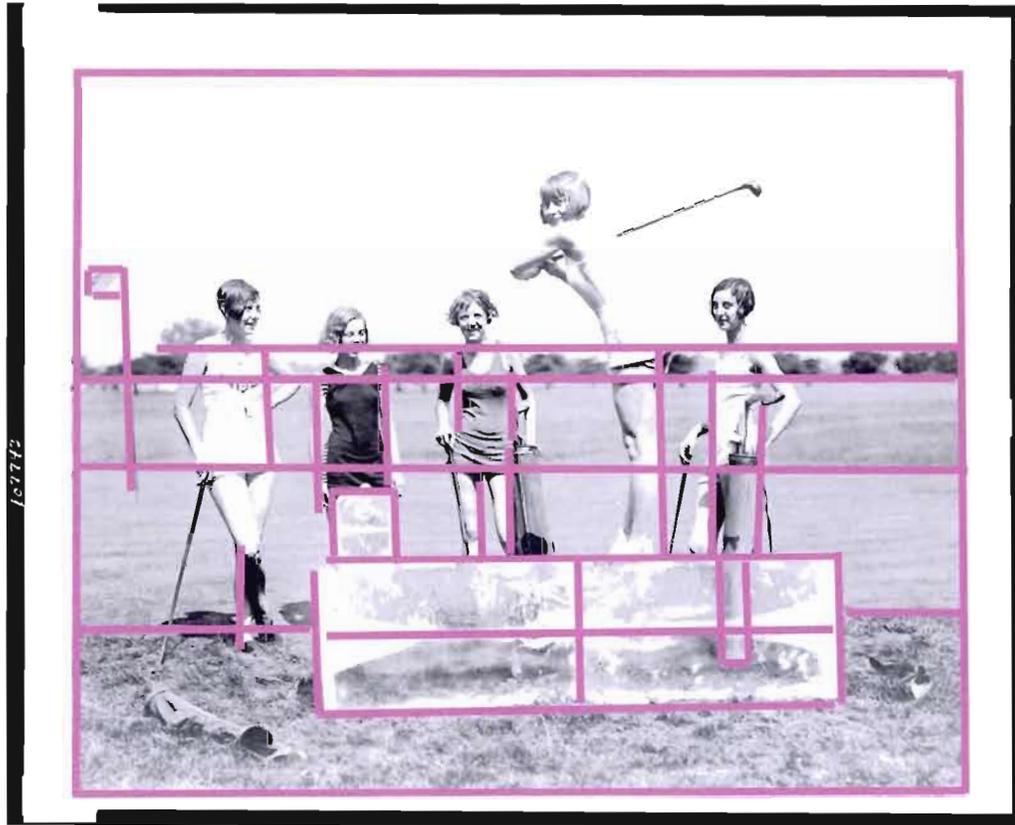


Figure 7-c Axes verticaux et horizontaux.



Figure 7-d Anonyme, Louise Brooks chez elle, 1926. (Tirée de la Louise Brooks Society <http://www.pandorasbox.com/portraits.html>, consulté le 30 décembre 2009.)

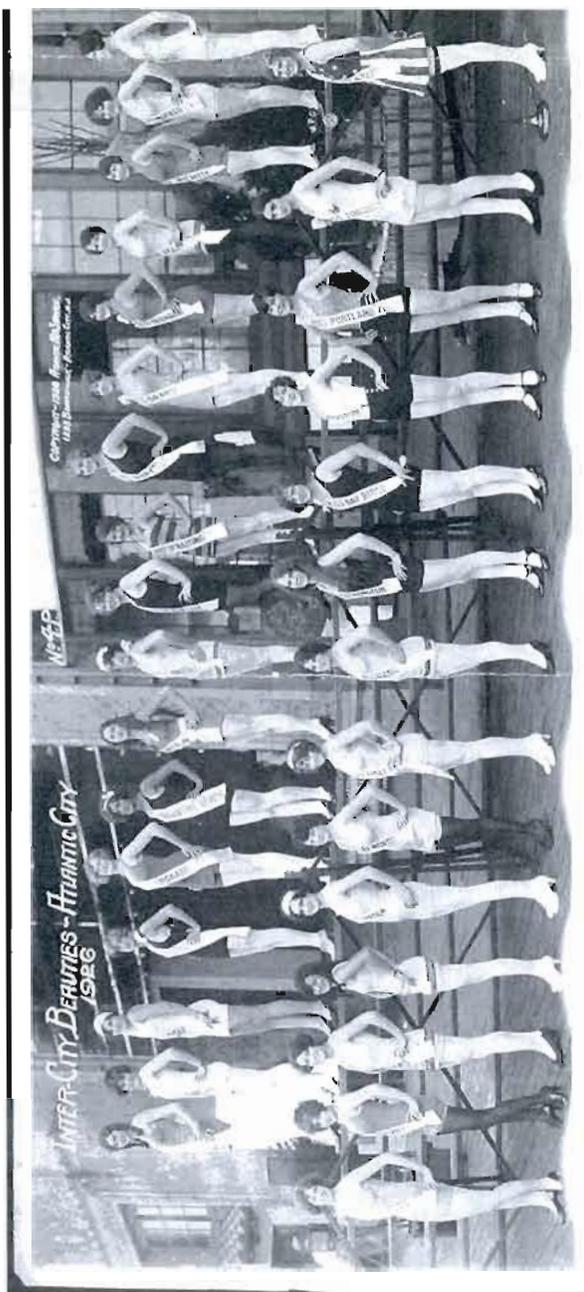


Figure 7-e Anonyme, *Détail de Inter-city beauties*, Atlantic City, 1926. (Tirée des archives de la Library of Congress, <http://www.loc.gov/rr/print/catalog.html>, consulté le 13 juillet 2009.)



Figure 7-f Anonyme, Détail de *Winter bathing*, Smiths Casino, Miami, 1921. (Tirée de la Library of Congress, *ibid.*)

5.2 *The Critic*²⁶⁰

A) Mise en contexte

Saisie devant l'entrée de la *Metropolitan Opera* de New York, le 22 novembre 1943, la photo en Figure 8 représente deux femmes élégamment vêtues qui se tiennent côte à côte en souriant pour le photographe, alors qu'une troisième, un peu à l'écart et pauvrement vêtue, les observe d'un air hébété. L'analyse de cette prise de vue vise à laisser émerger de l'image les stratégies photographiques responsables de marquer les écarts sociaux entre les femmes représentées. Au cours de l'analyse, nous présenterons quatre autres figures pour mettre en évidence les spécificités de l'image principale.

Nous avons repéré cette photo de Arthur Fellig, alias Weegee, sur la couverture du célèbre ouvrage de psychologie sociale, *The Presentation of Self in Everyday Life*, de Erving Goffmann²⁶¹ (Figure 8-a). Dans son étude, ce sociologue américain utilise la performance théâtrale comme métaphore du comportement social de l'être humain. Le choix de l'œuvre de Weegee pour la page frontispice laisse entendre que la scène représentée est un exemple des rapports sociaux faisant l'objet de la publication.

Les images de Weegee provoquent souvent le malaise en raison de leur humour cinglant. D'après Allene Talmey, ses photographies commentent les désordres de la rue : « elles expriment la souffrance exacerbée, la joie éclatante, le rire homérique²⁶² ». Selon

²⁶⁰Ici, la traduction du titre de la photo pourrait être « le » ou « la » critique, selon l'interprétation qu'on en fait : elle est autant la représentation d'une femme pauvre, critique devant deux femmes riches, qu'une critique sociale de la part du photographe.

²⁶¹Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books, 1959, 259p.; Notons qu'au moins un des tirages originaux est maintenant conservé au *Museum of Modern Art*, à New York.

²⁶²Allene Talmey, *Aperture Masters of Photography, Weegee*, Hong Kong, Könemann, 1997, p. 1.

l'auteure, elles sont d'une beauté inquiétante²⁶³. Tout au long de sa carrière, Weegee a exploité les thématiques les plus crues des milieux urbains. Dans l'image qui nous concerne, les personnages semblent « jouer la Tragicomédie ».

Considéré à la fois comme artiste et photojournaliste, Weegee avait l'habitude de se présenter parmi les premiers sur les lieux de crimes et d'événements marquants. Toutefois, on sait qu'il a lui-même orchestré la rencontre des trois femmes en Figure 8 à l'occasion d'une soirée de charité tenue à la *Metropolitan Opera*²⁶⁴. Il s'agit de Mrs George Washington Kavanaugh et Lady Decies (personnages 1 et 2, Figure 8-b), généreuses donatrices aux institutions culturelles de New York et de Philadelphie. Elles sont à proximité d'une femme alcoolique anonyme (personnage 3) qui aurait été emmenée sur les lieux spécialement pour l'occasion²⁶⁵. La photo fut prise au moment où les deux patriciennes sortaient de leur limousine devant l'entrée de l'opéra²⁶⁶. Selon les dires de Louie Liotta, assistant du photographe, le but avoué de cette photographie était d'illustrer l'intégralité du contexte social de l'époque par la seule rencontre de ces trois personnes²⁶⁷.

B) Description formelle

La photo de Weegee présente une perspective qui se résume essentiellement à trois formes se détachant d'un fond noir. Les personnages occupent le premier plan et sont représentés de la tête aux cuisses, leurs jambes en hors-champ, ce qui exclut toute marge

²⁶³*Ibid.*

²⁶⁴La International Center of Photography de New York cite les propos de Miles Barth, *Weegee's World*, A Bulfinch Press Book, Little, Brown and Company, 1997, créé en 1997, <http://museum.icp.org/museum/collections/special/weegee/weegee09.html>, consulté le 4 septembre 2009.

²⁶⁵*Ibid.*

²⁶⁶*Ibid.*

²⁶⁷*Ibid.*

entre elles et la zone de réception, tandis que l'arrière-plan obscurci donne l'impression qu'elles sont acculées au pied du mur, autant physiquement que figurativement.

L'angle en légère contre-plongée amplifie la verticalité des deux mécènes dont la stature remplit presque entièrement la hauteur du champ, alors que la petitesse du personnage de droite est accentuée par son chapeau et ses cheveux noirs qui se confondent à l'arrière-plan. Le champ découpé laisse voir l'ourlet de la cape du personnage central, et lui octroie une certaine légèreté comparée à sa compagne, plus ancrée vers le bas. Le cadrage serré renforce le mouvement vers la gauche des deux dames, dont les silhouettes semblent inclinées en direction opposée à celle de la femme alcoolique (Figure 8-c). La répartition disproportionnée des personnages à l'intérieur du champ donne l'impression que les deux amies, au gabarit plus imposant, se sont rapprochées l'une de l'autre dans la partie gauche pour se distancier légèrement de la femme qui les observe.

Plusieurs facteurs chromatiques contribuent à marquer les différences entre les personnages de gauche et celui de droite. Le manteau pâle, les cheveux argentés et le teint laiteux du personnage 1 (Figure 8-b) dissonent avec le manteau sombre et la chevelure saturée du personnage 3. Au centre, la cape claire, la robe noire, les cheveux foncés et le diadème lumineux du personnage 2 agissent comme ensemble de teintes intermédiaire, sans cependant amoindrir la différence entre les « deux mondes » qui se rencontrent dans un même espace nettement partagé. De ces distinctions tonales naît la perception de mouvements opposés; à gauche les fourrures claires se fondent l'une à l'autre et gravitent vers la surface de l'image, tandis qu'à droite, le lainage grisâtre, pourtant sur le même plan, paraît plus en retrait.

C) Iconographie

Les tenues vestimentaires des deux personnages de gauche, Mrs George Washington Kavanaugh et Lady Decies, rappellent une époque où toute soirée mondaine est prétexte à un tel étalage. Comme c'est habituellement le cas pour ce type de toilettes élégantes, celles-ci font partie d'un registre bien distinct des vêtements du quotidien. Notamment, les diadèmes sont à la mode pour toute une classe de la société qui regroupe parfois des gens de la petite aristocratie, telle Lady Decies au centre. Sans oublier que la présence du personnage de gauche, Mrs George Washington Kavanaugh, reconduit une forte tradition historique, puisque le prénom et le premier nom de son mari sont ceux du premier président des États-Unis²⁶⁸.

Les vêtements nous informent davantage sur la condition économique des personnages que sur l'époque de la prise de vue, car outre quelques détails qui évoquent la décennie des années quarante (nous y revenons plus loin), la tenue représentée est dite classique et a perduré dans le temps. Ce concept de la permanence n'est certainement pas étranger à l'image projetée de la continuité sociale de Lady Decies et Mrs Kavanaugh. De même, le manteau « sans âge » porté par la femme « anonyme » ne semble pas caractéristique d'une époque particulière. Or, le vêtement sali, le bouton manquant, les cheveux dépeignés et le foulard chiffonné ne laissent aucun doute sur le statut social de la femme. L'iconographie vestimentaire et l'attitude des personnages représentent donc clairement les extrêmes sociaux : les très riches et mondains, les très démunis et laissés-pour-compte, et cela, en deçà du moment de la prise photographique.

²⁶⁸George Washington (1732-1799) fut Président des États-Unis de 1789 à 1797.

Cependant, en 1943, les États-Unis sont en guerre²⁶⁹ et la population féminine participe désormais à cet effort d'une manière ou d'un autre. La mode de l'époque reflète une identité féminine reliée aux notions de fierté et de vaillance. Dans la photographie de Weegee, les vêtements aux lignes géométriques accentuées, le col relevé, la cape courte, les imposantes épaules, et même la posture presque militaire des deux donatrices, expriment non seulement l'image de femmes sûres d'elles-mêmes, mais l'identité d'une nation déterminée à surmonter les affres de la guerre.

Selon Pierre Bourdieu, chaque classe sociale a sa façon d'habiter le corps et cette photographie en témoigne explicitement²⁷⁰. En plus de la tenue vestimentaire des personnages, qui symbolise déjà deux classes sociales distinctes, les postures et expressions faciales intensifient leur disparité. L'allure fière des deux dames, qui se tiennent bien droites et regardent le photographe sans aucune inhibition, est tout à fait contraire au corps ramassé sur lui-même et à l'expression renfrognée de la femme représentée de profil. À gauche : l'assurance, la dignité, la notoriété et le pouvoir féminin résultants de l'abondance; à droite : le repli sur soi, l'anonymat et la vulnérabilité de la femme pauvre.

Malgré ces écarts, les deux types de femmes manifestent chacun certaines caractéristiques exhibitionnistes, ne serait-ce qu'en raison de l'ostentation des deux femmes de gauche et du délabrement de celle de droite. Les riches patriciennes sont parées de fourrures et de bijoux, tandis que le manque de tenue de la femme anonyme paraît vulgaire. Dans les deux cas, malgré qu'elles projettent des concepts opposés, ces femmes incarnent l'excès. Les « princesses » montrent à voir une féminité excessivement transférée du corps à la parure, alors que la femme alcoolique, les bras repliés sur son baluchon tenu comme un bouclier, se couvre exagérément le corps.

²⁶⁹Les États-Unis entrent en guerre suite à l'attaque japonaise sur Pearl Harbor en décembre 1941; Nick Yapp, *Un millénaire américain en images, des événements et des personnages remarquables*, Londres, Könemann, 2001, p. 584.

²⁷⁰Pierre Bourdieu, *La distinction, op. cit.*, p. 543-544.

D) Le photographique

Malgré le fait que Weegee ait provoqué lui-même la rencontre des femmes portraiturees, l'image demeure documentaire, voire journalistique, grâce, justement, au caractère inhabituel du rassemblement. De plus, la localisation de l'image sur la couverture de l'ouvrage de Goffman renforce sa dimension pédagogique. Elle constitue un exemple bien réel d'un des phénomènes sociaux sur lesquels se penche le sociologue pour postuler, qu'en vie de groupe, l'être humain a tendance à ignorer, voire écarter, celui dont le comportement et l'apparence causent le malaise²⁷¹. Ainsi, bien qu'elles affichent des manières affectées, la réaction des personnages de gauche paraît prévisible, ce qui donne une certaine vraisemblance à la mise en scène.

Le photographe démasque l'hypocrisie : il montre de riches donatrices ayant la réputation de s'associer à des causes prestigieuses et faisant mine de ne pas remarquer la femme itinérante. Parallèlement, il provoque l'empathie du récepteur, sollicité par la misère de l'une et aussi par la situation embarrassante des deux autres qui semblent « coincées » dans le cadrage serré qui les expose dans un espace peu profond, très près du récepteur éventuel du cliché.

En plus d'avoir organisé la rencontre et la mise en scène, Weegee a soigneusement recadré l'épreuve originale (Figure 8-d) dans le but d'évacuer du champ tout élément qui pourrait distraire de la symbolique recherchée. La version originale (Figure 8-d) montre une plus grande variété d'individus dans un espace plus ouvert et moins centré sur l'aspect caricatural de la rencontre chargée des trois femmes. Par la troncature de l'original, il ne retient que l'essentiel de la disparité économique et sociale entre les femmes de gauche et celle de droite anonyme et solitaire. Dans une certaine mesure, et malgré certains attributs iconographiques propres à l'époque de la prise de vue, cette photographie impartit à la scène

²⁷¹Erving Goffman, *op.cit.*

une importante extension en exposant avant tout et plus que tout la polarisation des classes sociales. L'image est d'autant mieux percutante que le cadrage et l'angle de vue « imposent » la situation au regardant.



Figure 8 Arthur Fellig, alias Weegee, *The Critic*²⁷², 1943, Gelatin-silver print, 26,4 x 33 cm.

²⁷²Arthur Fellig avait l'habitude de changer les titres de ses photographies. Lors de sa parution dans la revue *Life*, le 6 décembre 1943, l'œuvre en Figure 8 était intitulée *The Fashionable People*.

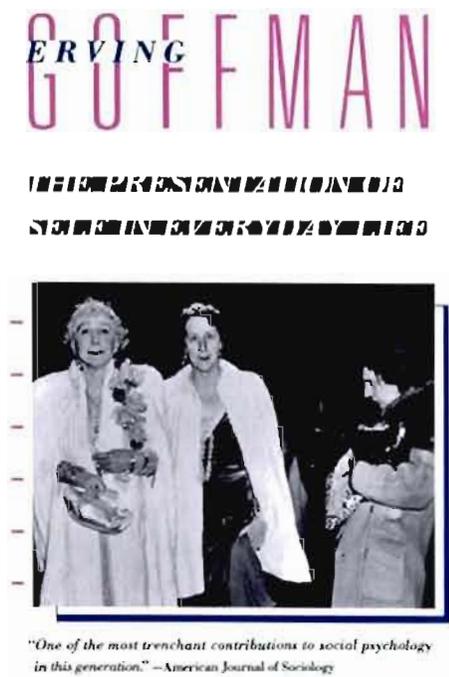


Figure 8-a Page frontispice de *The Presentation of Self in Everyday Life*, de Erving Goffman.
(Tirée de *ibid.*)



Figure 8-b Identification des personnages.



Figure 8-c Inclinaison des donatrices vers la gauche.



Figure 8-d Arthur Fellig, Tirage original, avant le recadrage. (Tirée de la International Center of Photography, *loc. cit.*, <http://museum.icp.org/>.)

5.3 « Femmes de la banlieue²⁷³ »

A) Mise en contexte

L'analyse de la Figure 9 a pour but de voir comment cette photo, dont le motif premier était la promotion d'un produit de consommation, construit une image idyllique de la femme au foyer dans les années soixante. Au cours de cette analyse, sept autres figures viendront appuyer nos observations d'ordre formel et iconographique.

La prise photographique représente onze femmes réunies lors de ce qui était communément appelé un *Tupperware Party*. À l'époque, il s'agit d'une populaire activité de loisir qui consiste à se réunir entre femmes dans une maison privée pour acheter des contenants de plastique hermétiques. Le lien entre le loisir et la consommation est d'ailleurs lourd de sens.

La provenance de l'image, l'ouvrage historique de William H. Chafe: *The Road to Equality: American Women Since 1962* (Figure 9-a), reconduit explicitement l'aspect documentaire de ce portrait de groupe. Toutefois, les propos de l'historien rehaussent la dimension caricaturale de la mise en scène et même la dénoncent. La photo est accompagnée de cette légende :

Femmes de la banlieue vêtues de colliers de perles et de talons hauts pour assister à un *Tupperware Party*, où elles s'empressaient à acheter des articles ménagers de la représentante de quartier. De telles rencontres ont longtemps servi d'occasions sociales pour des femmes dont la vie entière était centrée sur le foyer et la famille²⁷⁴.

²⁷³« Suburban women [...] »

²⁷⁴« Suburban women dressed in pearls and high heels to attend Tupperware parties, where they eagerly purchased housewares from their neighborhood sales representative. Such sales meetings also served as social occasions for women whose entire lives were focused on home and family. »; William H. Chafe, *The Road to Equality, op. cit.*, p. 32.

L'auteur fournit quatre facteurs qui, selon lui, résument la situation des femmes au foyer de la banlieue américaine dans les années soixante : l'importance de leur apparence, leur avidité à consommer, leur isolement et leur rôle social circonscrit. Chafe traite aussi de la problématique identitaire de la femme de l'époque liée aux prescriptions sociales qui l'encouragent à se réaliser à travers sa famille, plutôt qu'à développer une identité qui lui est propre. Perçue dans un tel contexte, cette photo de femmes au foyer comblées par la consommation d'objets peut prendre des allures ironiques et artificielles.

Bien que les éditeurs de cet ouvrage l'aient choisie comme témoin d'une époque, cette image provient des archives de la compagnie Tupperware, ce qui indique que la photo fut probablement conçue comme outil promotionnel. Cela atteste aussi que sa dimension caricaturale n'est pas intrinsèque au message initial. Ce déplacement de l'image et sa récupération à d'autres fins démontrent à quel point le contexte de présentation des photographies détermine leur caractère promotionnel ou documentaire et influence leur interprétation.

La connotation désuète des *Tupperware Party* semble avoir fait oublier l'impact positif de telles rencontres sur la condition de la femme. D'après Sinclair Stewart, journaliste du *Globe and Mail*, lorsque les historiens culturels traitent du phénomène Tupperware, ils métaphorisent souvent leurs contenants hermétiques pour évoquer le confinement des femmes de l'après-guerre à leur foyer²⁷⁵. Mais, plus attentive au contexte socioculturel de l'époque, la cinéaste Laurie Kahn-Leavitt²⁷⁶ fait remarquer que le phénomène Tupperware des années cinquante et soixante marque le début d'un nouvel entrepreneuriat féminin et, conséquemment, d'une certaine émancipation de la femme au foyer. Kahn-Leavitt décrit l'esprit en apparence subversif du groupement qui aurait encouragé les femmes à accroître

²⁷⁵Sinclair Stewart, « Breaking the seal », *Globe and Mail*, 24 juin 2006.

²⁷⁶Réalisatrice américaine, du documentaire *Tupperware!* Film, coul., 2004, 63 min Massachusetts : Blueberry Hill Productions.

leur indépendance financière, sous prétexte de se réunir entre amies (évitant ainsi de froisser l'orgueil du mari pourvoyeur)²⁷⁷. Ce rituel aura donc tenu une fonction sociale, psychologique et financière digne d'être relevée.

B) Analyse formelle

La répartition pentagonale des personnages autour d'un tapis au motif circulaire dynamise l'espace de représentation dont la profondeur est limitée. Pour les besoins de l'analyse, nous avons balisé les différents plans (Figure 9-b). Au premier plan (1), quatre invitées sont vues de dos; au deuxième plan (2), quatre autres sont montrées de profil; au troisième plan (3), trois femmes sont prises de face; au quatrième plan (4) se trouvent une partie du rideau blanc, les contenants Tupperware et le mur de bois plaqué. Aucun des murs n'est parallèle au champ découpé, facteur qui complexifie et anime la composition.

La photo de groupe favorise formellement la représentante (debout) et celle que l'on présume être l'hôtesse (assise à gauche sur le siège rayé). Tel qu'on peut le voir en Figure 9-c, les invitées disposées à gauche et à droite forment des axes obliques qui dirigent le regard du récepteur de l'image vers ces deux personnages. De plus, l'hôtesse se démarque par son chromatisme : ses cheveux foncés se détachent du rideau pâle et ses vêtements et chaussures contrastent avec les teintes plus sombres du fauteuil et du sol. Quant à la représentante de la compagnie, elle se distingue du groupe en ce qu'elle est la seule visible de la tête aux pieds.

Plusieurs aspects formels du décor « rustique » accroissent symboliquement le confort de ce foyer de classe moyenne, notamment la disposition pentagonale des éléments. Bien qu'un objectif grand-angle ait été utilisé, les personnages sont cadrés de près, ce qui crée l'effet d'un débordement et tend à exagérer la taille du groupe rassemblé. En plus, les

²⁷⁷Sinclair Stewart, *loc. cit.*, non-paginé.

nombreux motifs de la pièce, dont ceux des fauteuils, de la moquette, des lattes de bois au mur et des poutres au plafond, donnent l'impression que le champ est complètement rempli et surchargent l'ambiance²⁷⁸.

Cependant, certaines zones plus claires ponctuent la forme pentagonale et contribuent à animer l'espace de représentation, dont les rideaux lumineux du côté gauche qui apportent une certaine fraîcheur au décor lourd et atténuent légèrement l'effet de profondeur. Cette masse est reprise en écho par le canapé et les vêtements clairs dans le coin inférieur droit. Les personnages de chroma moyen au premier plan (1) laissent le champ libre aux produits Tupperware qui se détachent du mur de bois plus foncé traversé par un reflet lumineux. En bas, à gauche, le châle clair fait en sorte que l'orientation des vecteurs ne s'arrête pas sur les produits de plastique, mais cerne le pourtour de la pièce dans un mouvement circulaire qui referme l'espace vers le centre.

La zone de la représentante et de son produit tient lieu de scène, vers laquelle converge le regard des invitées. Si la répartition des femmes dégage le centre de la pièce, le champ découpé accroît la hauteur du plafond. Par contre, l'objectif du photographe n'est pas fixé directement sur la représentante, mais entre cette dernière et celles à qui elle s'adresse, ainsi que sur le produit dont elle fait la promotion (Figure 9-d).

C) Iconographie

L'iconographie vestimentaire situe la prise de vue au début des années soixante. Tel que le montrent les exemples en Figure 9-e, les robes droites, comme celles portées par les personnages 9, 10 et 11 (à droite, Figure 9-f), sont typiques du moment et préfigurent le style

²⁷⁸Selon Lurie, le motif floral est couramment employé dans le langage vestimentaire pour évoquer la féminité; constatons qu'ici ce motif est catégoriquement relégué au tissu des sièges; Alison Lurie, *The Language of Clothes*, New York, Vintage Books, 1983 p. 210.

plus jeune des années subséquentes²⁷⁹. Ces robes sans manches, qui semblent être fabriquées de tissus synthétiques, nouveaux à cette époque, sont portées près du corps et recouvrent à peine le genou; elles camouflent les caractéristiques sexuelles du corps féminin (taille, buste et hanches) tout en allongeant la silhouette. Dans cette photo, ces robes « neutres » sont assorties de multiples rangs de perles, d'escarpins pointus à talons aiguilles, alors que les mises en plis courtes, laquées et volumineuses contribuent à effiler le profil corporel.

Cependant, d'autres vêtements réfèrent plutôt à l'esthétique des années cinquante et rehaussent beaucoup plus les atouts sexuels; par exemple, la robe Marilyn arborée par la représentante (debout) composée d'un corsage cintré et d'une jupe ample. Elle est portée avec une chaussure à bout découpé également populaire dans les années cinquante²⁸⁰. Que la représentante du produit soit ainsi vêtue n'est pas sans importance, car cette tenue vestimentaire joint deux niveaux identitaires : la femme au travail dynamique, responsable de la commercialisation du produit dont elle retire un pourcentage des bénéfices de vente, ainsi que la femme sensuelle par référence à l'actrice Marilyn Monroe (Figure 9-g), qui, en 1955, avait porté une robe presque identique. Coexistent, ici, non seulement deux tendances de la mode du début des années soixante, mais deux styles de vie, deux manières de construire l'identité féminine, l'une qui renvoie à une féminité plutôt romantique et traditionnelle et l'autre qui caractérise une dynamique moderne²⁸¹.

L'apparence très soignée de toutes les femmes suggère qu'elles accordent beaucoup d'importance à cette rencontre entre amies. Elles paraissent enjouées, mais démontrent une certaine retenue : plusieurs joignent modestement les mains et croisent les jambes

²⁷⁹La robe droite comporte une transition entre le vêtement tailleur des années cinquante et la robe chasuble de 1965 (dessinée par Yves Saint-Laurent), plus ample, courte et confortable; Gertrud Lehnert, *Histoire de la mode au XX^e siècle*, Cologne, Könemann, 2000, p. 56.

²⁸⁰« Dans les années 50, [...] les souliers à bout découpé et à talon étaient populaires. »; Harriet Worsely, *op. cit.*, p. 469.

²⁸¹Pour plus sur la « situation hétérogène » que comporte l'habillement féminin des années soixante, voir Quentin Bell, *Mode et société, Essai sur la sociologie du vêtement*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, p. 253.

discrètement, en tenant le dos bien droit, évitant de s'appuyer sur le dossier, et cela est dû, entre autres, au port de la robe droite plus actuelle que la *robe Marilyn*, mais qui restreint le mouvement du tronc et des jambes et maintient l'image pudique de la femme. Référant à une image féminine encore plus traditionnelle²⁸², le châle de la jeune femme à gauche rappelle une certaine modestie du corps pudiquement recouvert et aussi limité dans ses mouvements.

Le côtoiement des styles féminins témoigne d'une importante période de transition sociale²⁸³. L'iconographie de la Figure 9 rappelle l'instauration définitive de la classe moyenne et de la société de consommation, entre autres l'architecture des lieux typique du bungalow de la banlieue américaine. Les ensembles « neufs » et soignés portés par les femmes, ainsi que leurs mises en plis professionnelles dénotent leur pouvoir d'achat.²⁸⁴ Aujourd'hui, cette iconographie peut rappeler la raison d'être du mouvement féministe qui a dénoncé le rôle de la femme dans un tel système socio-économique. En 1963, l'auteure féministe Betty Friedan se prononce sur le rôle de la femme dans la société de consommation :

Pourquoi ne dit-on jamais que la fonction cruciale réelle, le vrai rôle important de la femme au foyer, est d'acheter plus de choses pour la maison [...] la perpétuation du statut de femme au foyer [...] est logique [...] quand on réalise que les femmes sont les principales consommatrices dans les entreprises américaines²⁸⁵.

²⁸²Sur la signification des vêtements qui gênent le mouvement, voir George B Sproles et Leslie Davis Burns, *Changing Appearances Understanding Dress in Contemporary Society*, New York, Fairchild Publications, 1994, p. 233.

²⁸³Gallup et Hill, « The American Woman », *Saturday Evening Post*, 22 décembre 1962; cité dans Chafe, *The American Woman*, p. 231.

²⁸⁴Règle générale, à cette époque, elles détiennent le contrôle du budget familial; Yvonne Deslandres, *Histoire de la mode au XX^e siècle*, Paris, A. Somogy, p. 21.

²⁸⁵« Why is it never said that the really crucial function, the really important role that women serve as housewives is to buy more things for the house [...] the perpetuation of housewifery [...] makes sense [...] when one realizes that women are the chief customers of American businesses »; Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, Norton & Company, 1997, p. 206-207.

Bien que les femmes représentées ne sont aucunement engagées dans une activité qui laisserait entendre leur appartenance au groupe féministe, comme on l'a vu plus haut à propos des différentes interprétations du *Tupperware Party*, l'image capte un moment tournant de la société et de l'identité féminine encore une fois sur le point de se transformer²⁸⁶.

C) Le photographique

Cette photo acquiert son statut documentaire non seulement parce qu'elle provient d'un ouvrage d'histoire et décrit un phénomène social notable au début des années soixante, mais également parce que son style la présente comme étant typiquement documentaire. De premier abord, la répartition irrégulière des femmes paraît presque improvisée, aucune d'entre elles ne fixe l'objectif, et certaines sont même captées de dos, comme si le photographe avait tiré l'image sans aucune préparation. Il s'agit d'une mise en scène qui fait oublier sa présence et, conséquemment, ses motifs spécifiquement photographique.

Malgré le fait que plusieurs des sièges débordent du champ découpé et que les invitées au premier plan se situent à la limite du cadrage, il n'y a pas de contact entre les personnages et le récepteur, ce qui atténue l'importance de l'identité individuelle des femmes figurées au profit de celle d'un groupe solidaire, et ce, en dépit des variantes esthétiques relatives aux tenues vestimentaires. De plus, les grands rideaux tirés et l'orientation des personnages tournés vers un objectif commun contribuent à les isoler autant du monde en hors-champ que de la zone de réception en deçà de la scène

²⁸⁶À l'époque, la cause féministe prend de l'expansion et devient sujet incontournable dans les médias. Les féministes dénoncent l'isolement et l'aliénation des femmes, découlant des rôles sexuels stéréotypés qui entravent à la définition de soi en tant qu'individu. Elles prônent le développement de la femme à l'extérieur de la cellule familiale. Selon les éditeurs de *Harper's* à l'automne 1962, de plus en plus de femmes cherchent assidûment à dépasser leur rôle de mère-épouse; *Harper's*, XCXXV, octobre 1962, p. 115-119; cité dans William H. Chafe, *The American Woman*, op. cit., p. 226.

Cette photo fait état d'une image féminine sensiblement différente de celle de la ménagère « asservie » d'autrefois. Le positionnement complexe des référents et les multiples motifs cultivent une ambiance animée et informelle où les femmes semblent heureuses de se divertir à l'intérieur même de leur foyer grâce au produit qui allège le fardeau des tâches ménagères. Or, peu importe son contexte de présentation, sa fonction première (promotionnelle) ou sa fonction secondaire (documentaire), cette photographie est formellement subversive, car l'angle de prise de vue et le cadrage centré sur les contenants de plastique posent les produits Tupperware bien en évidence; ils sont plus qu'un prétexte au rassemblement des femmes partageant un mode de vie semblable, ils en sont le but principal. Et si l'ambiance qui se dégage de l'image demeure festive, l'achat même du produit et, par extension, la consommation, reste comme ancrage : consommer, c'est se divertir et vice versa. Tel est le pouvoir du dispositif photographique à la fois opaque et transparent des états de fait représentés, cela même en dépit des intentions du photographe.



Figure 9 Anonyme, « Femmes de la banlieue [...] », c. 1962, Gélatine argentique 21,5 X 28 cm

down neighborhoods as some African Americans did on Chicago's South Side or as Mexican Americans did in the Los Angeles barrios. What, then, did it mean to share an identity? Did a rich, white, college-educated woman who ran the local *Lumier League* have more in common with her Latina maid who had never gone to high school than with her rich, white, college-educated husband? What defined the bonds of gender? And could they be as strong as the bonds of class or ethnicity or religion?

Ultimately, any movement that developed to address issues of gender inequality had to deal with the question of audience. If a woman without a man was like a fish without a bicycle, it was even more true that a cause without a public to support it was no cause at all. Who, then, were some of the potential audiences among women in the early 1960s that might follow this movement if it came into being? What were their concerns? How ready were they to join a larger political and social revolution? What mattered to them? And were they prepared to share their individual, discontents and find in that sharing the basis for collective action based on a common identity?

At least in retrospect, the most striking thing women appeared to have in common in the early 1960s was a sense of relative happy-



American women stirred up in poverty and high heels in the 1960s. The women in this photograph were at a meeting in the South Side neighborhood of Chicago. Such public meetings also served as social occasions for women to share their own views on their lives and families.

ness. In 1962 the George Gallup polling organization asked a cross section of American women whether they were content with their lot. Two out of three women said yes. When the question was posed whether women as a group were victims of inequality or discrimination, only one in three women said yes. From one perspective, of course, that level of discontent was very high, suggesting profound problems. On the other hand, the overall level of satisfaction seemed high, especially in light of other polls in which most women said the greatest fulfillment of their lives was when they gave birth to their children, and a strong majority expressed satisfaction with their roles as homemakers.

One way to read such evidence is to conclude that some, and perhaps many, women did have problems in their lives but that they saw these problems as peculiar to themselves or their own circumstances, not as part of a shared phenomenon based on their being women. Thus they might reflect on their individual family situation, even talk about it with their women friends, and still not see their dilemma as a "women's" problem. In the early 1960s there was not yet even a label for such concerns. As feminist author Betty Friedan would later describe it, it was a "problem that had no name." Moreover, there was more than one problem—or at least the problem seemed different depending on who you were, how old you were, where you lived, and what you wanted. It was hard to discern unity in the face of such diversity. It was also important to understand how real women, in different circumstances, might perceive the world around them as it did or did not, from their point of view, reflect issues of gender. The experiences described here, and later, are those of real people, although their names and some details have been altered.

Laura Whiting was the daughter of English immigrants who came to America in 1903. She was born in 1913. Her father was a night watchman, her mother a cafeteria worker. Bright and energetic, Laura did well in high school. She then went on to take secretarial courses that enabled her to move beyond the occupational level of her parents and get a good clerical position by the time she was in her early 20s. She married on the eve of World War II, had a child within a year, and settled in comfortably in the role of wife and homemaker.

Laura's husband came from a slightly better background economically than she did, but he too had taken just a few business

Figure 9-a Provenance de la photo analysée. (Tirée de William H. Chafe, *The Road to Equality*, op. cit., p. 32.)

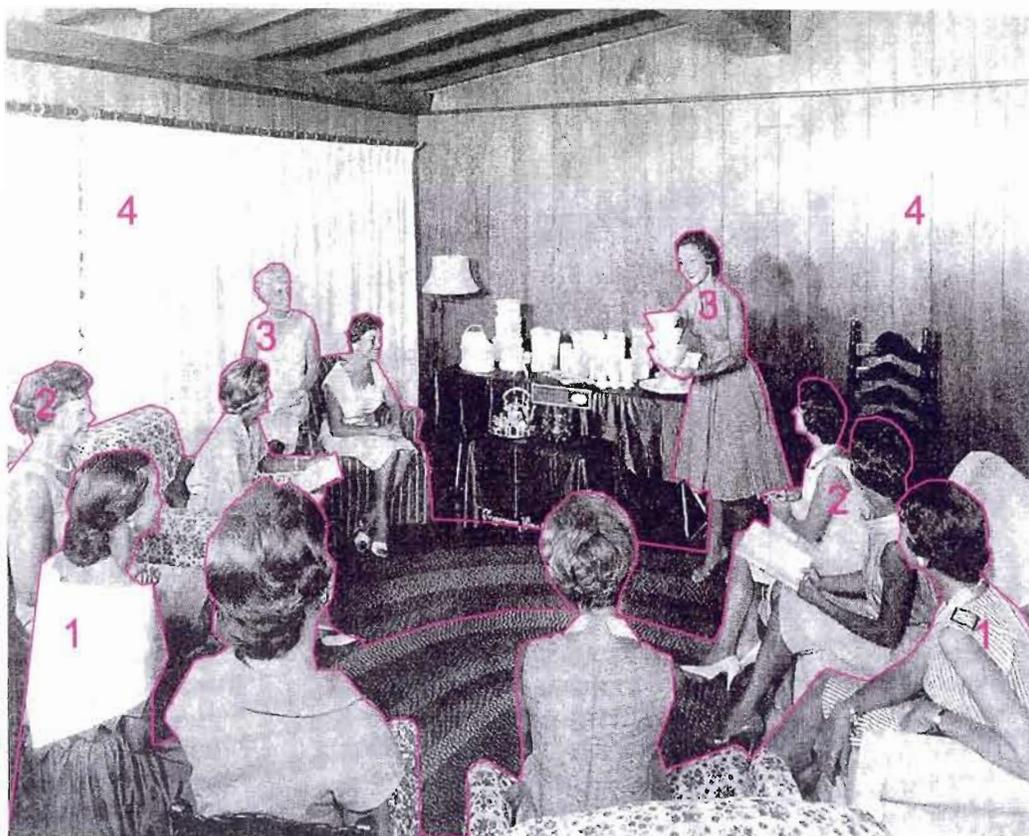


Figure 9-b Division des plans.

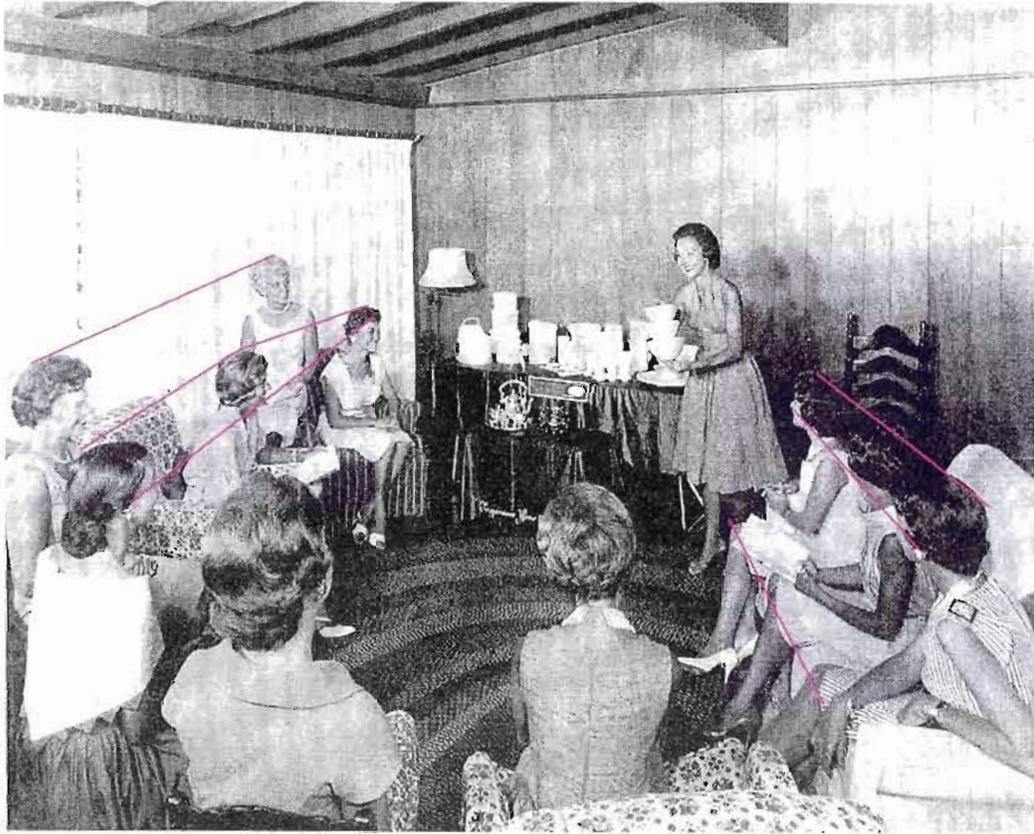


Figure 9-c Obliques orientées vers la représentante et son produit.



Figure 9-d L'objectif est orienté vers l'espace entre la représentante et les invités ainsi que son produit.

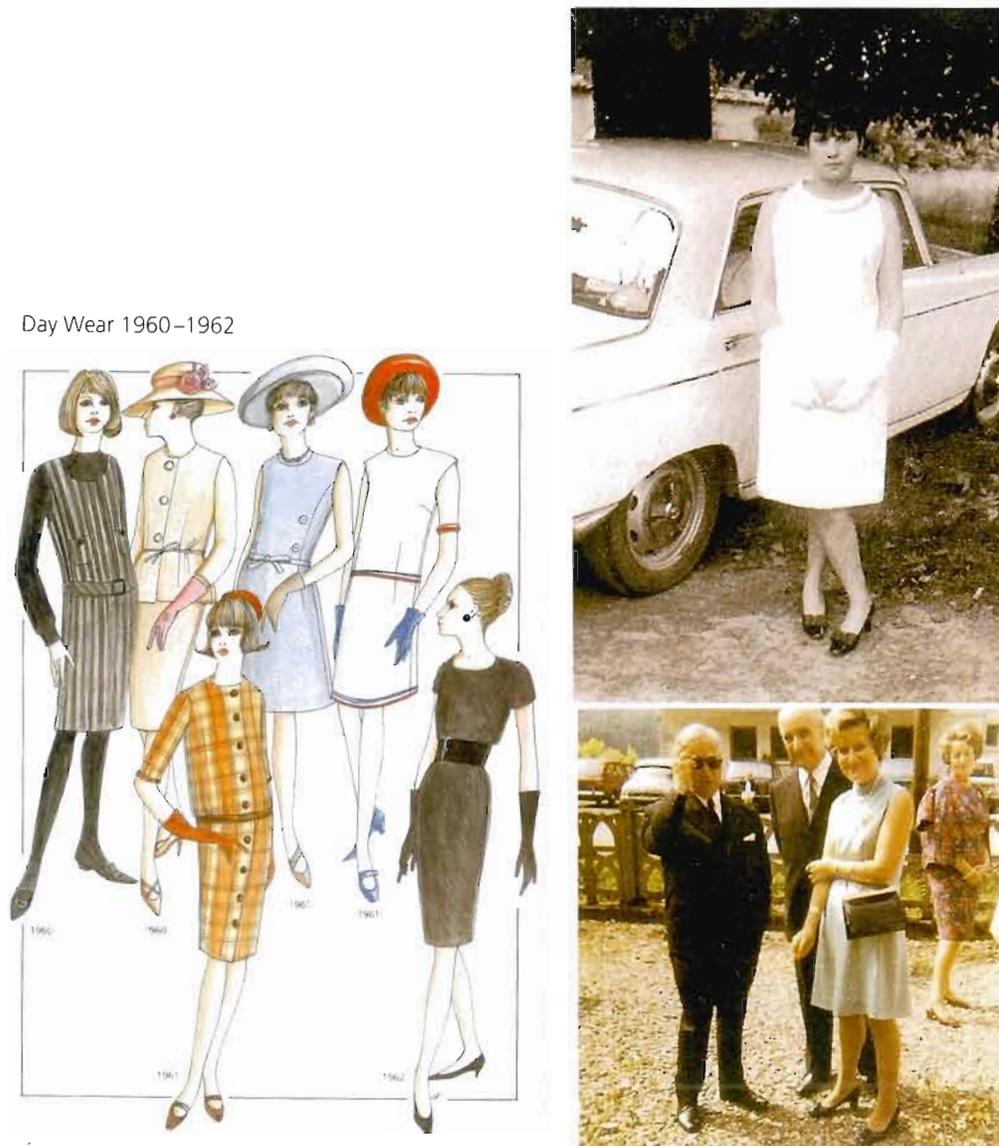


Figure 9-e Anonymes, Exemples de la robe droite des années soixante.
 (À gauche : tirée de John Peacock, *Fashion Since 1900, The Complete Sourcebook*, London, Thames & Hudson, p. 156. À droite : tirées de Catherine Ormen-Corpet, *op. cit.*, p. 111.)



Figure 9-f Identification des personnages.



Figure 9-g Anonyme, Marilyn Monroe, 1955. (Tirée de Lois W. Banner, *Women in Modern America a Brief History* New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1974, p. 216.)

CONCLUSION

Idéalement, ce mémoire aura atteint l'objectif de départ : mettre en valeur la manière dont la photographie documentaire montre à voir une image « inédite » de l'identité féminine américaine dans les années 1920-1960. Il est à souhaiter que le choix des exemples, l'orientation théorique et la structure des analyses aient convaincu le lecteur du bien-fondé d'accorder la prévalence à la conjoncture photographique, plutôt que de retenir le contenu des images en exclusivité. En rétrospective, ces photographies devraient faire figure de monuments, de lieux construits, et non de documents « véridiques » de l'époque qu'ils rappellent à la mémoire.

Dans une optique réflexive, il convient de revenir sur un concept retenu du modèle de Jean Lauzon, mais repensé en fonction du projet, à savoir le *continuum référentiel*. Il faut comprendre ce continuum comme reconduction d'un message à la fois transparent et opacifié par le dispositif photographique qui devient à son tour *agent* qui laisse des traces pour un récepteur éventuel. Ce parti pris sémiologique a été maintenu à travers le mémoire. Par exemple, à chacune des analyses, la description des traits formels a tenu compte des effets de profondeur à l'intérieur de la composition, de l'expansion en hors-champ, sur le plan latéral du cadrage, ou de débordement dans l'espace de réception. Toutefois, il a été argumenté que ces traits positionnent différemment le récepteur et orientent son interprétation du contenu. Ce faisant, l'étude du corpus a pris quelque distance au modèle ontologique de Lauzon au profit d'un engagement théorique et méthodologique beaucoup plus pragmatique qui accorde un rôle important au décodeur du dispositif, au *fonctionnement* de l'image à travers la perception.

Bien entendu, considérer les codes iconographiques du vêtement et l'attitude des personnages comme marques identitaires oblige à une certaine récupération des conventions sociales au moment de la prise photographique. Les codes de comportement ont donc été retenus à titre de références factuelles, mais de signifiants mobiles plutôt que de signifiés déjà arrêtés. La façon dont ils ont été insérés aux analyses n'a rien à voir avec une histoire de la mode ou une histoire de la situation de toutes les femmes au cours des décennies couvertes. Leur rappel avait pour but de mettre en relief certains moments de mutation de l'identité féminine que les photographes eux-mêmes ont forcément représentés, on devrait dire représentés. Ceci nous ramène au continuum référentiel entendu comme dynamique non finie ponctuellement prise en charge par le photographique, parfois par différentes captures du même événement par plusieurs photographes qui le cadrent différemment. Dans le cas de la photographie documentaire, et du point de vue de la réception, la notion de continuum doit ainsi être pensée en tant que mouvement réversible, allant vers le passé lui-même reporté vers un futur, puisque l'image est susceptible de rester comme repère historique pour la postérité.

Il va de soi que, malgré les subterfuges de mise en forme, les photographies du corpus ont une valeur historicisante en vertu des sources qui en assurent la diffusion. Plusieurs ont déjà acquis le statut officiel de témoins de leur époque. Ainsi qualifiées, elles risquent de demeurer comme exemples authentiques et privilégiés non seulement des événements particuliers représentés, mais de la mentalité de toute une nation pour une période donnée. C'est justement une telle extension que ce mémoire a tenté de contrer de quatre manières qui touchent tout autant la forme que le contenu des images : premièrement, en insistant sur le caractère ponctuel de chaque représentation; deuxièmement, en retenant les codes vestimentaires et posturaux comme points de changement ni positif ni négatif de l'identité féminine; troisièmement, en soumettant le contenu au plan d'expression; quatrièmement, en désamorçant les stratégies photographiques et la facticité des apparences. La méthode n'avait pas comme fin de neutraliser les images, mais plutôt de pointer l'ambivalence persistante

entre la véracité apparente de la figuration et la discrétion relative du discours photographique. On l'a vu, certaines photographies donnent l'impression d'avoir été prises sur le vif, d'autres font évidemment état d'une mise en scène calculée. Dans tous les cas, elles montrent un présent déjà révolu, dès qu'imprégné sur la pellicule.

En complément des constats sur la photographie documentaire comme système axiomatisant, notre étude aura donc permis d'identifier certains pièges de la réception des référents vestimentaires. D'une part, le passage du temps fait en sorte que les concepts historiques qui y sont associés tendent à donner une extension aléatoire au photographique initial. D'autre part, le recul historique engendre la conception d'un « présent » étendu et propre à l'ensemble d'une décennie, ce qui impute à l'image des données qui n'existaient pas lors de la prise photographique²⁸⁷. Afin de se rapprocher de l'énonciation du photographe, il faut bien distinguer l'esprit du temps auquel les vêtements renvoient *a posteriori* et leur rôle dans le contexte de l'œuvre créée. C'est dire que le contenu des images peut porter à généraliser à outrance le propos ponctuel du photographe.

Il reste beaucoup à faire et à dire sur ce corpus ou des corpus semblables. D'autres exemples pourraient être ajoutés à chacun des blocs thématiques afin de couvrir toutes les décennies ou, possiblement plus pertinent, d'autres types de situations pourraient être inclus à la problématique générale en complément des trois thèmes étudiés (travail, événement politique, loisir), entre autres, la réunion de famille, le voyage ou la pratique du culte; d'autres références factuelles pourraient alors être prises en considération, par exemple le décor architectural ou l'environnement naturel. Mais une constance demeurerait : la photographie documentaire n'est qu'un aide-mémoire et non « la » mémoire d'une époque; elle fait figure de fragment réformateur d'un tout arbitrairement découpé par le photographe.

²⁸⁷Il faudrait aussi se demander si ce « piège » est plus problématique pour le récepteur qui n'a pas connu la période représentée.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Banner, Lois W., *Women in Modern America a Brief History* New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1974, 276p.

Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, New York, Hill and Wang, 1967, 111p.

----- . *La chambre claire*, Paris, Cahier du cinéma, 1980, 192p.

----- . *Le bleu est à la mode cette année : et autres articles*, Paris, Institut français de la mode, 2001, 217p.

----- . *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 327p.

Baudet, François, *Mode du siècle*, Paris, Assouline, 1999, 400p.

Baudrillard, Jean, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*, Paris, Descartes, 1998, non paginé.

----- . *Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, 273p.

Bell, Quentin, *Mode et société, Essai sur la sociologie du vêtement*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, 262p.

Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, 670p.

----- . *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, 423p.

Burns-Ardolino, Wendy A., *Jiggle: Uncovering the Cultural Meanings of Foundation Garments in the Lives of American Women*, Washington DC, George Mason University, 2003, 286p.

Camus, Renaud, *Éloge moral du paraître*, Pin-Balma, Sables, 1995, 86p.

Chafe, William Henry, *The American Woman, Her Changing Social, Economic, and Political Roles, 1920-1970*, New York, Oxford University Press, 1972, 351p.

- . *The Road to Equality, American Women Since 1962*, New York, Oxford University Press, 1994, 142p.
- Chahine, Nathalie, Marie-Pierre Lannelongue, François Mohrt « Les décennies ». Chap. in *Beauté du siècle*, Paris, Éditions Assouline, 2000, p. 79-224.
- Cordwell, Justine M., et Ronald A Schwartz, *The Fabric of Culture the Anthropology of Clothing and Adornment*, La Haye, Mouton Publishers, 1979, 519p.
- Crane, Diana, *Fashion and its Social Agendas, Class, Gender, and Identity in Clothing*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, 356p.
- Davis, Fred, *Fashion, Culture and Identity*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, 226p.
- Descamps, Marc-Alain, *Le nu et le vêtement*, Paris, Éditions universitaires, 1972, 416p.
- . *Psychosociologie de la mode*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 212p.
- Deslandres, Yvonne, *Histoire de la mode au XXe siècle*, Paris, A. Somogy, 1986, 404p.
- Deutsch, Sarah Jane, *From Ballots to Breadlines, American Women: 1920-1940*, New York, Oxford University Press, 1994, 142p.
- Dorner, Jane, *Fashion in the Twenties and Thirties*, London, I. Allan, 1973, 129p.
- Dulac, Françoise, « Mode, société et apparence : la mode féminine au Québec de 1945 à 2000 ». Thèse de Doctorat. Québec, Université Laval, 2003, 308p.
- Eco, Umberto, *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, 447p.
- Entwistle, Joanne, *The Fashioned Body, Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 2000, 258p.
- Fisette, Jean, *Le Signe, son objet et le discours de description de l'interprétance*, Montréal, Editions du Légisigne, 1991, 1 v. (pag. multiple).
- Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, New York, Norton & Company, 1997, 430p.
- Flügel J.C., *The Psychology of Clothes*, New York International Universities Press, 1969, 257p.

- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, London, Allen Lane the Penguin Press, 1969, 259p.
- Hofmann, Hans, *Search for the Real and Other Essays*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1967, 72p.
- Éd. Janeway, Elizabeth, « Reflections on the History of Women », *The Great Contemporary Issues, Women: Their Changing Roles*, New York Times, New York, ARNP Press, 1973, 556p.
- Kaiser, Susan B., *The Social Psychology of Clothing: Symbolic Appearances in Context*, deuxième édition, MacMillan, 1990, 590p.
- König, Rene, *The Restless Image A Sociology of Fashion*, Londres, George Allen & Unwin Ltd 1973, 239p.
- Lalancette, Marc, « Pour une sémiotique du vêtement: étude socio-idéologique du phénomène vestimentaire en contexte occidental ». Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1982, 112p.
- Lauzon, Jean, *La photographie malgré l'image*, Les presses de l'Université d'Ottawa, 2002, 224p.
- . « L'espace photographique pluriel : le hors-champ comme spécificité de la pratique photographique », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1993, 129p.
- Logan, Janet, « A Feminist Inquiry into the Cultural Construction of Feminine Identity Through Visual Representation ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1993, 25p.
- Lehnert, Gertrude, *Histoire de la mode au XXe siècle*, Cologne, Könemann, 2000, 120p.
- Lipovetsky, Gilles, *La troisième femme : permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997, 328p.
- . *L'empire de l'éphémère : La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987, 345p.
- Lurie, Alisan, *The Language of Clothes*, New York, Vintage Books, 1983, 272p.
- Maertens, Jean-Thierry avec la collaboration de Marguerite Debilde, *Dans la peau des autres : essai d'anthropologie des inscriptions vestimentaires*, Paris, Aubier-Montaigne, 1978, 192p.

- Manners Smith, Karen, *New Paths to Power, American Women 1890-1920*, New York, Oxford University Press, 1994, 142p.
- Mulvey, Kate, et Melissa Richards, *Féminin, l'image de la femme 1890-1990*, Paris, Les Éditions de l'Orxois, 1998, 205p.
- Ormen-Corpet, Catherine, *L'album de famille, almanach des modes*, Paris, Hazan, 1999, 141p.
- Paquin, Nycole, *L'objet-peinture pour une théorie de la réception*, Montréal, Hurtubise, 1990, 139p.
- . *Le corps juge, Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal, XYZ, 1997, 281p.
- Parrish, Michael E, *Anxious Decades: America in Prosperity and Depression: 1920-1941*, New York, W. W. Norton, 1992, 529p.
- Peacock, John, *La mode du XXe siècle*, Paris, Thames and Hudson, 2003, 240p.
- Porcher, Louis, « Méthode de recollection des matériaux : définition du domaine de recherche », Chap. in *Introduction à une sémiotique des images, sur quelques exemples d'images publicitaires*, Montréal, Didier, (Hurtubise HMH), 1976, p. 19-35.
- Ratté, Johanne, « Le cas du vêtement contemporain (1983-1992) en citation de la peinture : étude sémiotique ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1996, 157p.
- Roach, Mary Ellen et Joanne Bubolz Eicher, *The Fabrics of Culture The Anthropology of Clothing and Adornment*, La Haye, Mouton Publishers, 1979, 519p.
- Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography*, New York, Abbeville Press, 1984, 672p.
- Rothstein, Arthur, *Documentary Photography*, Focal Press, Boston, 1985, 172p.
- Rubinstein, Ruth, *Dress Codes, Meaning and Messages in American Culture*, Boulder, Westview Press, 1995, 313p.
- Simmel, Georg, *La parure et autres essais*, Paris, Édition de la maison des sciences de l'Homme, 1998, 159p.

Sobek, Maryla, « Influence de l'architecture sur la forme du vêtement féminin dans les années 1980 le cas d'Anne Marie Beretta ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1996, 112p.

Sontag, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2000, 241p.

Spain, Daphne, *Gendered Spaces*, North Carolina, University of North Carolina Press, 1992, 294p.

Sproles, George B, et, Leslie Davis Burns, *Changing Appearances Understanding Dress in Contemporary Society*, New York, Fairchild Publications, 1994, 323p.

Talmey, Allene, *Aperture Masters of Photography, Weegee*, Hong Kong, Könemann, 1997, 95p.

Talor, Lou, *The Study of Dress History*, Manchester, Manchester University Press, 2002, 284p.

Thesander, Marianne, *The Feminine Ideal*, London, Angleterre Reaktion Books 1997, 228p.

Tyler May, Elaine, *Pushing the Limits, American Women: 1940-1961*, New York, Oxford University Press, 1994, 143p.

Vallerand, Robert J. et Gaëtan F. Losier, *Les fondements de la psychologie sociale*, 1994, 888p.

Welter, Barbara, *The Women Question in American History*, Hinsdale, Dryden Press, 1973, 177p.

Worsely, Harriet, *Très tendance, la mode de 1900 à 1999*, Londres, Könmann, 2004, 784p.

Yapp, Nick, *Un millénaire américain en images, des événements et des personnages remarquables*, Londres, Könemann, 2001, 832p.

Articles

Arcaya, José, « Memory and Temporality: a Phenomenological Alternative », *Philosophical Psychology*, vol. 2, 1989, p. 101-110.

Arnheim, Rudolf, « On the Nature of Photography », *Critical Inquiry*, 1:1, septembre 1974, p. 149-161.

- Arnold, Rebecca, « Looking American: Louise Dahl-Wolfe's Fashion Photographs of the 1930s and 1940s », *Fashion Theory* 6, no 1, mars 2002, p. 45-60.
- Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, no 4, 1964, p. 40-51.
- Bazin, André, « the Ontology of the Photographic Image », *Classic Essays on Photography*, p. 237-244.
- Berger, John, « Ways of Remembering », *The Camerawork Essays Context and Meaning in Photography*, 1997, p. 38-51.
- Canfield Fisher, Dorothy, « From the Lathe to the Hearth », *New York Times* 5 décembre 1943.
- Caplan, Paul, « We Need a New Documentary », *Creative Camera*, June/July 1993, p. 20.
- Currie, Gregory, « Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, no 3, (été) 1999, p.285-297.
- Jenny Carson, et Nell Geiser, « Laundry Strike: Everybody Goes Out », *People's Weekly World Newspaper*, 7 avril 2007.
- Charlesworth, JJ, « Reality Check », *Art Monthly* no 247, juin 2001, p. 1-5.
- Cotton, Charlotte, « In and Out », *Creative Review* 22, no 9 S, 2002, p. 46-49.
- Durand, Régis, « Le document ou le paradis perdu de l'authenticité », *Art press*, no 25, novembre 1999, p. 33-38.
- . « Quelle(s) histoire(s) de la photographie », *Le temps de l'image, essai sur les conditions des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995, p. 24.
- Gallagher, Victoria J., et Kenneth S. Zagacki, « Visibility and Rhetoric: Epiphanies and Transformations in the *Life* Photographs of the Selma Marches of 1965 », *Rhetoric Society Quarterly*, 37:2, 2007, p. 113-135.
- Goode, Erica, « Going Commercial ; Statistics Say One Thing, White Knuckles Another », *New York Times*, 9 décembre 2003.
- Greenbaum, Lucy, « I Worked on the Assembly Line », *New York Times*, 28 mars 1943.
- Hartley, John, « Documenting Kate Moss », *Journalism Studies*, 8:4, 2007, p. 555-565.

- Hine, Lewis, « Social Photography », *Classic Essays on Photography*, New Haven, Conn, Leete's Island Books, 1980, p. 109-113.
- Howells, Richard « Self Portrait: The Sense of Self in British Documentary Photography », *National Identities*, 4:2, 2002, p.101-118.
- James, Sarah, « Documenting Documentary », *Art Monthly*, no 295, avril 2006, p. 1-4.
- Jay, Bill, « Photographer as aggressor », *Observations, Essays on Documentary Photography*, The Friends of Photography, 1984, p. 7-23.
- Johnson, Christina M., « Each Button, Button-Hole, and Every Fold, Dress in the American Daguerreotype Portrait », *Dress*, vol. 31, 2004, p. 25-35.
- Johnstone, Mark, « Photographs of Larry Burrow: Human Qualities in a Document », *Observations, Essays on Documentary Photography*, The Friends of Photography, 1984, p. 93-102.
- Jussim, Estelle, « Propaganda and Persuasion », *Observations, Essays on Documentary Photography*, The Friends of Photography, 1984, p. 103-114.
- Kastner, Jeffrey, « Get Real », *Art Monthly*, no 220, octobre 1998, p. 1-5.
- Kracauer, Siegfried, « Photography », *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, Inc, 1980, p. 245-268.
- Mcdonough, Tom, « Photography: The Anarchive », *Art Am* 96 no 5, mai 2008, p. 79-88.
- Paquin, Nycole, « Sciences cognitives et esthétique des images. Un circuit ouvert », *TLE*, no 17, 1999, p. 146-156.
- . « Percevons-nous vraiment des signes? », *Visio*, vol.1, no 3, 1997, p. 77-84.
- Pollock, Griselda, « Missing Women: Rethinking Early Thoughts on Images Women », *The Critical Image*, Bay Press, Seattle, 1990, p. 229-246.
- Pope, Virginia, « Fashions for 1943 Feel War Effects », *New York Times*, 2 janvier 1943.
- Russell, Christopher, « Six Degrees: The Invisible Photographer », *Art US*, no 3, juin/août 2004, p. 28-29.

- Slater, Don, « The Object of Photography », *The Camerawork Essays*, New York, University Press, p. 88-118
- Smith, Eugene W., « Photographic Journalism », *Photographers on Photography*, London, Prentice Hall, 1966, p. 103-106.
- Stewart, Sinclair, « Breaking the seal », *Globe and Mail*, 24 juin 2006.
- Storrs Landon, « Left-Feminism, The Consumer Movement, and Red Scare Politics in the United States, 1935–1960 », *Journal of Women's History*, 18.3, 2006, p. 9.
- Taylor, John, « Problems in Photojournalism: Realism, the Nature of News and the Humanitarian Narrative », *Journalism Studies*, 1:1, 2000, p. 129-143.
- Trachtenberg, Alan, « Walker Evans' America a Documentary Invention », *Observations, Essays on Documentary Photography*, The Friends of Photography, 1984, p. 64-65.
- Tucker, Anne Wilkes, « Photographic Facts and Thirties America », *Observations, Essays on Documentary Photography*, The Friends of Photography, 1984, p. 42-55.
- Vetrocq, Marcia E. « Rules of Engagement », *Art Am* 96, no 6, juin/juillet 2008, p. 168-209.
- Walker, John A., « Context as a Determinant of Photographic Meaning », *The Camerawork Essays Context and Meaning in Photography*, 1997, p. 52-63.

Dictionnaires et encyclopédies

- Jacobs, Dale W. *The World Book Encyclopedia*, Chicago, World Book, Inc, 1997.
- Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir. publ.), *Nouveau Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaire le Robert, 1993, 2551p.
- Auzou, Philippe, (dir. publ.). *Dictionnaire encyclopédique Auzou* 2004, Paris, Éditions Philippe Auzou, 2003, 1687p.

Documents audiovisuels

Reichart, Julia, *Les filles du syndicat*, 1977, Film 48 min, noir et blanc, Franklin Lakes, N.J., New Day Films.

Simon, Kirk, et Karen Goodman, *The Telephone*, The American Experience Video Series, Videocassette VHS, 1997, 60 min, Boston, PBS, WGBH Education Foundation.

Articles électroniques

Ausubel, Jesse H., « *Will the Rest of the World Live Like America?* » http://phe.rockefeller.edu/PDF_FILES/LiveLikeAmerica.pdf, consulté le 10 janvier 2008.

Keven, Sack, « *On 40th Anniversary of Little Rock Struggle, Clinton Warns Against Resegregation* », *New York Times*, 26 septembre 1997, <http://www.nytimes.com/learning/general/specials/littlerock/0926little-rock.html>, consulté le 17 mai 2008.

Mangus, Michael, « *Rosie the Riveter* », *Ohio History Central*, créé le 1er juillet 2005, <http://www.ohiohistorycentral.org/entry.php?rec=1676>, consulté le 16 juillet 2009.

Margolick, David « *Through a Lens, Darkly* », *Vanity Fair*, *Web exclusive*, 24 septembre 2007, 20p. <http://www.vanityfair.com/politics/features/2007/09/littlerock200709>, consulté le 16 mars 2008.

Spencer, Jayne, « *Life is More than a Moment* », Indiana University, Information, mise à jour le 22 octobre 1999, <http://www.iuinfo.indiana.edu/HomePages/102299/default.htm>, Copyright 1998-1999, The Trustees of Indiana University, consulté le 4 janvier 2010.

Pescitelli, Dagmar, « *Women's Identity Development: Out of the Inner Space and into New Territory* », Simon Fraser University, <http://psybernetika.ca/issues/1998/spring/pescitelli.htm>, consulté le 10 juin 2008, 8p.

National Public Radio, News and Views, «Little Rock Nine, 50 Years Later », 24 septembre 2007,

http://www.npr.org/blogs/newsandviews/2007/09/little_rock_nine_50_years_late_1.html, consulté le 17 mai 2008.

New York Times, 24 janvier 1934, « Mrs. Pinchot Joins Laundry Picket Line », <http://www.nytimes.com/>, consulté le 11 mars 2008.

PBS, « Chasing the Sun, The History of Commercial Aviation Seen Through the Eyes of its Innovators », <http://www.pbs.org/kcet/chasingthesun/innovators/echurch.html>, consulté le 22 juin 2009.