trans atlantic cultures
Histoires culturelles de l'espace atlantique XVIIIe–XXIe siècles

ISSN 2739-6614
transatlantic-cultures.org



Écrire l'histoire des femmes et de la photographie dans l'espace atlantique

Clara Bouveresse

Les femmes ont contribué à façonner l'histoire de la photographie et de ses circulations transatlantiques depuis les débuts du medium. Écrire cette histoire du point de vue des femmes invite à déplacer notre regard et nos cadres de lecture pour mettre en lumière leurs rôles de passeuses à la croisée des scènes culturelles.

PUBLIÉ LE	1 février 2026
LANGUE ORIGINALE	Français
COLLECTIONS	Femmes artistes
THÈMES	Arts visuels
ESPACES	Atlantique Sud · Atlantique Nord · Afrique · Europe · Caraïbes · Amérique du Sud · Amérique du Nord
PÉRIODES	Un atlantique de vapeur · L'espace atlantique dans la globalisation · La consolidation des cultures de masse
MOTS-CLÉS	photojournalisme, féminisme
ADRESSE PERMANENTE	https://transatlantic-cultures.org/fr/records/ecrire-l-histoire-des-femmes-et-de-la-photographie-dans-l-espace-atlantique/

À PROPOS DES AUTEURS

Clara Bouveresse

Associate professor · Laboratoire Synergies Langues Arts et Musique (SLAM) · Evry/Paris Saclay · France

Clara Bouveresse is an associate professor at the University of Evry and a photography specialist. She published in 2017 a History of Magnum Photos, based on her PhD dissertation. In 2019, she curated the exhibition Unretouched Women. Eve Arnold, Abigail Heyman, Susan Meiselas at the Rencontres d'Arles, with an exhibition catalogue published by Actes Sud. She also published in the Photo File collection (Actes Sud, Thames and Hudson) the three volumes dedicated to women photographers.

L'un des tous premiers livres de photographie est attribué à la botaniste Anna Atkins (1799-1871), qui utilise la technique du cyanotype pour illustrer les recherches sur les algues présentes le long des côtes britanniques à partir de 1843. Elle aurait réalisé une vingtaine de copies de l'ouvrage, envoyées à la Royal Society, au British Museum, à la Linnean Society, une société savante de la capitale anglaise, aux jardins botaniques de Londres et d'Edimbourg ainsi qu'à des pionniers de la photographie comme John Herschel, Henry Fox Talbot, Robert Hunt et au collectionneur de livres Thomas Phillips. Depuis, ils ont voyagé au-delà du Royaume-Uni : des exemplaires sont conservés aux Muséum national d'Histoire naturelle de Paris, au Rijksmueum d'Amsterdam, à la New York Public Library et au Metropolitan Museum. Cette dissémination est caractéristique de la diffusion des innovations photographiques, qui s'opère d'abord à travers un réseau international de publications, d'expositions, de clubs et d'associations réunissant amateurs, professionnels et collectionneurs, avant de rejoindre les fonds de musées et de bibliothèques. Le cas d'Anna Atkins rappelle aussi à quel point les femmes ont participé dès l'origine au développement de la photographie et de ses circulations transatlantiques.



Anna Atkins, *Cystoseira Granulata*, in *Photographs of British Algae*, Halstead Place, Anna Atkins, 1843

Source : The New York Public Library - Digital Collections (Spencer Collection)

Longtemps, l'histoire de la photographie a principalement été écrite au masculin, même si la présence des femmes dans toutes ses applications – art, science, journalisme, portrait, publicité, mode, architecture – permet de se livrer à l'exercice inverse. Les initiatives pour mettre en lumière leurs contributions se sont déployées aux États-Unis dans les années 1970, avant de trouver un nouvel élan international depuis les années 2010. Cette écriture conjointe de l'histoire des femmes et de l'histoire de la photographie invite à transformer nos cadres de lecture : elle révèle en effet, au-delà du simple rôle de photographe, l'implication des femmes dans tous les maillons de la chaîne de production des images. Loin de se

cantonner à la prise de vue, elles agissent aussi dans l'ombre en tant qu'assistantes de leurs époux, laborantines, éditrices, secrétaires, traductrices, iconographes… Ces fonctions variées les positionnent comme des intermédiaires culturelles de premier plan assurant la circulation des images, des techniques et des idées dans l'espace atlantique. Au-delà du canon et des grands maîtres, écrire l'histoire des femmes et de la photographie invite à un déplacement du regard, englobant des genres mineurs et des rôles secondaires.

« Qui a peur des femmes photographes ?[^1] »

La Britannique Julia Margaret Cameron (1815-1879) fait partie des pionnières les plus reconnues de la photographie. La réception de son œuvre avait pourtant commencé par un malentendu. Rompant avec la précision et la netteté associées au nouveau médium, son usage audacieux du flou et des plans rapprochés lui avaient valu des critiques acerbes, qui voyaient là un manque de maîtrise technique. Si les photographes de son temps la dédaignent, elle trouve grâce aux yeux des critiques d'art et de littérature, puis du photographe Peter Henry Emerson, qui fait son éloge dans la revue *Sun Artists* en 1891. Ses transgressions sont ensuite réhabilitées et lues comme le signe d'un regard avant-gardiste annonçant les futures expérimentations modernistes. À rebours de toute illusion de transparence, Cameron tire en effet parti de la matérialité des tirages, sur lesquels apparaissent des traces de doigts ou des égratignures. Le récit de sa reconnaissance tardive, faisant d'elle une artiste incomprise, car trop en avance sur son temps, contribue à asseoir sa stature.



Julia Margaret Cameron, Stella (Julia Duckworth, née Jackson), 1867, 29x24 cm, tirage sur papier albuminé

Source : Maison de Victor Hugo - Hauteville House

Sa renommée doit aussi beaucoup à ses propres efforts et à ceux d'illustres membres de sa famille. En 1874, elle est la première photographe à écrire son autobiographie, *Annales de ma maison de verre*, un récit inachevé publié de façon posthume par son fils en 1890 dans le magazine *Photo-Beacon*. En 1886, sa nièce et filleule Julia Duckworth (née Jackson), figure des cercles intellectuels de l'époque victorienne, philanthrope et défenseuse de l'athéisme, fait entrer son nom dans le *Dictionnary of National Biography*. La fille de Duckworth, l'écrivaine Virginia Woolf, entreprend des recherches sur l'œuvre de sa grand-tante et lui consacre en 1923 une pièce de théâtre, *Freshwater*, puis en 1926 une monographie avec le critique et peintre Roger Fry, qu'elle côtoie au sein du groupe de Bloomsbury. Julia Margaret Cameron est ainsi défendue par nulle autre que l'autrice d'*Une chambre à soi*, texte fondateur analysant la faible place accordée aux écrivaines par la société. Cette généalogie prestigieuse associe la reconnaissance d'une pionnière de la photographie au combat plus transversal pour l'accès des femmes aux métiers de la création.

En 1971, l'analyse de ces mécanismes d'exclusion informe la publication d'un autre texte devenu incontournable, l'essai de l'historienne de l'art états-unienne Linda Nochlin « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » Le titre provocateur invite l'ensemble de la discipline, mais aussi des institutions prescriptrices et notamment des musées, à s'emparer du sujet. Dans le sillage de la « deuxième vague » féministe, les efforts pour écrire « *her*story », une histoire du point de vue des femmes – par opposition à « *his*tory » – inspirent plusieurs publications aux États-Unis, en particulier par Anne Tucker, Margery Mann et Anne Noggle [2]. À partir de 1977, Peter E. Palmquist entreprend des recherches biographiques sur les femmes photographes, notamment californiennes, constituant une archive aujourd'hui conservée à Yale (consultable en ligne). La question revient sur le devant de la scène dans les années 2010. En France, l'exposition des musées d'Orsay et de l'Orangerie « Qui a peur des femmes photographes ? » (octobre 2015-janvier 2016) permet la (re)découverte de 180 femmes actives des débuts de la photographie jusqu'en 1945. La photographe Marie Docher et son collectif La Part des Femmes mettent à jour leur sous-représentation dans les festivals et les expositions, tandis que l'association « Les filles de la photo » et le ministère de la Culture mènent des enquêtes sur les inégalités professionnelles du secteur, révélant les écarts de revenus et les discriminations.

Les efforts pour mettre en lumière le travail des femmes photographes soulèvent néanmoins quelques questions. Ils restent souvent centrés sur des figures occidentales et participent d'une promotion des « grands noms » qui ne remet pas en cause les structures fondamentales de hiérarchisation propres à l'histoire de l'art et aux besoins du marché. Certaines artistes et photographes féministes, dès les années 1970, s'interrogeaient ainsi sur les risques d'une intégration à un système fondé sur la compétition et les rapports de pouvoir. Ces doutes s'inscrivent dans un débat plus profond au sein de la pensée féministe sur la nature des revendications : les femmes doivent-elles obtenir une place égale au sein des institutions existantes ou les transformer radicalement pour inventer d'autres formes de pouvoir, plus collectives et horizontales ? Autrement dit, doivent-elles prendre le pouvoir ou le transformer ? Nombre d'entre elles jouent sur les deux tableaux, en cherchant à s'intégrer aux récits dominants et à créer des espaces alternatifs de débats et de création. Elles redoutent néanmoins de se retrouver enfermées dans un « ghetto » exclusivement féminin et réducteur.

L'étiquette « femme photographe », si elle permet la réhabilitation de figures oubliées, n'est donc pas complètement satisfaisante. Ces femmes ne partagent pas un seul et unique « regard féminin » universel, même si certaines abordent des thèmes liés à leur expérience de femmes ou revendiquent une pensée essentialiste. Elles ont souvent pour principal point commun d'avoir rencontré des obstacles et un manque reconnaissance lié à leur genre. Les regrouper artificiellement pour cette seule raison revient à une forme

de « double peine » caractéristique des opérations de « discrimination positive » et du paradoxe reconnaissance-distribution théorisé par la philosophe états-unienne Nancy Fraser [3] : pour demander l'égalité, les femmes sont obligées de souligner qu'elles sont exclues à cause de leur genre, et donc de pointer du doigt un statut dont elles espèrent, précisément, qu'il ne joue plus un rôle prépondérant dans leur destin professionnel.

Malgré ces écueils, la catégorie « femme photographe » demeure pertinente à plusieurs égards. Sans elle, bien des photographes seraient restées dans l'ombre ; on peut regretter que leur intégration se fasse à l'intérieur d'un prisme limité (et donc critiquer la solution plutôt que le problème initial), mais cette première étape semblait nécessaire, même si elle n'est pas suffisante. Ensuite, cette catégorie désigne aujourd'hui une tradition historiographique bien ancrée et en plein essor, qui pose des questions nouvelles à l'histoire de la photographie, et tout particulièrement dans le contexte transatlantique, où le déplacement semble avoir été un facteur d'émancipation.

Pionnières, entrepreneuses et exploratrices

Dès la seconde moitié du XIX^{e} siècle, les parcours de plusieurs femmes photographes sont marqués par la mobilité transatlantique. Pour ces pionnières, la photographie représente une opportunité professionnelle : la possibilité d'ouvrir un studio et de gagner une autonomie financière. En pleine expansion, ce secteur relativement jeune ne leur est pas encore fermé. Nuls codes, règles ou écoles excluantes ne régissent ces nouvelles professions. Bertha Wehnert-Beckmann (1815-1901, Allemagne) fait partie de celles qui se lancent dans cette aventure commerciale. Coiffeuse de formation, elle se forme à la daguerréotypie auprès de photographes itinérants de Dresde puis à Prague avant d'ouvrir son atelier à Leipzig en 1843 avec Eduard Wehnert, son futur époux. Elle poursuit son activité seule après son décès en 1847 et tient des studios entre 1849 et 1851 à New York, avant de confier son affaire à son frère pour repartir en Allemagne. Son atelier attire une clientèle nombreuse, dont la pianiste Clara Schulmann. Elle fait un usage précurseur du calotype, des tirages sur papier et de la stéréoscopie. Son installation de l'autre côté de l'Atlantique témoigne de l'ouverture entrepreneuriale à la prise de risque et aux nouveautés nécessaire pour réussir dans un domaine en évolution constante.



Bertha Wehnert-Beckmann, *Portrait d'une femme et de ses quatre enfants*. Daguerréotype, 8.1 × 10.8 cm (encadré), vers 1858

Source : Getty Museum, Los Angeles



Bertha Wehnert-Beckmann, *Portrait d'une femme et de ses quatre enfants*. Daguerréotype, 8.1 × 10.8 cm (encadré), vers 1858

Source : Getty Museum, Los Angeles

Cette diversification géographique et technique caractérise le parcours de plusieurs de ses consœurs, qui ne se limitent ni à un seul pays ni à une seule activité et explorent des domaines variés. Zaida Ben-Yúsuf (1869, Grande-Bretagne-1933, États-Unis), née à Londres d'une mère allemande et d'un père algérien, fondatrice en 1897 d'un studio new-yorkais très couru, expose ainsi tout à la fois en Europe et aux États-Unis, publie des récits de voyage, des textes sur la mode et la photographie ; elle vit entre Paris, Londres et New York [4]. Minna Keene (1861, Allemagne-1943, Canada) connaît elle aussi une carrière internationale : connue pour ses photographies de plantes et d'oiseaux dans une veine pictorialiste, elle expose au London Salon of Photography de 1910 à 1929, mais elle tient aussi un studio à Cape Town en Afrique du Sud, avant de s'installer en 1913 au Canada, où elle photographie avec sa fille Violet la ligne de train traversant les Rocheuses pour le Canadian Pacific Railway. Quant à Frances Benjamin Johnston (1864-1952, États-Unis), formée en peinture et dessin à l'académie Julian à Paris (1883-1885), elle possède un studio à Washington puis New York et devient la première femme du Camera Club de Washington. Elle défend la place de ses consœurs dans la profession et réunit les travaux de trente et une de ses compatriotes pour l'Exposition universelle de Paris en 1900. Laura Wexler a montré comment, à l'instar d'autres femmes photographes, elle participe également à la promotion du discours impérialiste états-unien : en 1899, à l'issue de la guerre hispano-américaine, elle photographie et interviewe l'amiral George Dewey à Naples après son retour victorieux des Philippines ; en 1901, elle documente l'exposition panaméricaine organisée à Buffalo, où elle réalise le dernier portrait du Président McKinley avant son assassinat [5].


The Foremost Women Photographers in America

A SERIES OF PICTURE-PAGES SHOWING WHAT AMERICAN WOMEN HAVE DONE WITH THE CAMERA

Edited by Frances Benjamin Johnston

Sixth Article: Zaida Ben-Yûsuf

A RADICAL departure from tradition in any line of work usually makes the success of a new venture long delayed and difficult. This is particularly true of photographic portraiture, in which, until quite recently, a time-honored custom demanded a set arrangement of pose and lighting in order to fulfill the generally accepted idea of a good picture.

Unhampered by conventional methods, while strongly influenced by her artistic ideals, Miss Ben-Yûsuf entered the field of professional photography almost as a novice, but soon won wide recognition by her daring and original work. Devoting herself almost wholly to portraiture, Miss Ben-Yûsuf imbues all her studies with a touch of the picturesque, and at her best combines a rich effect of light with sweeping lines of drapery and distinction of pose.

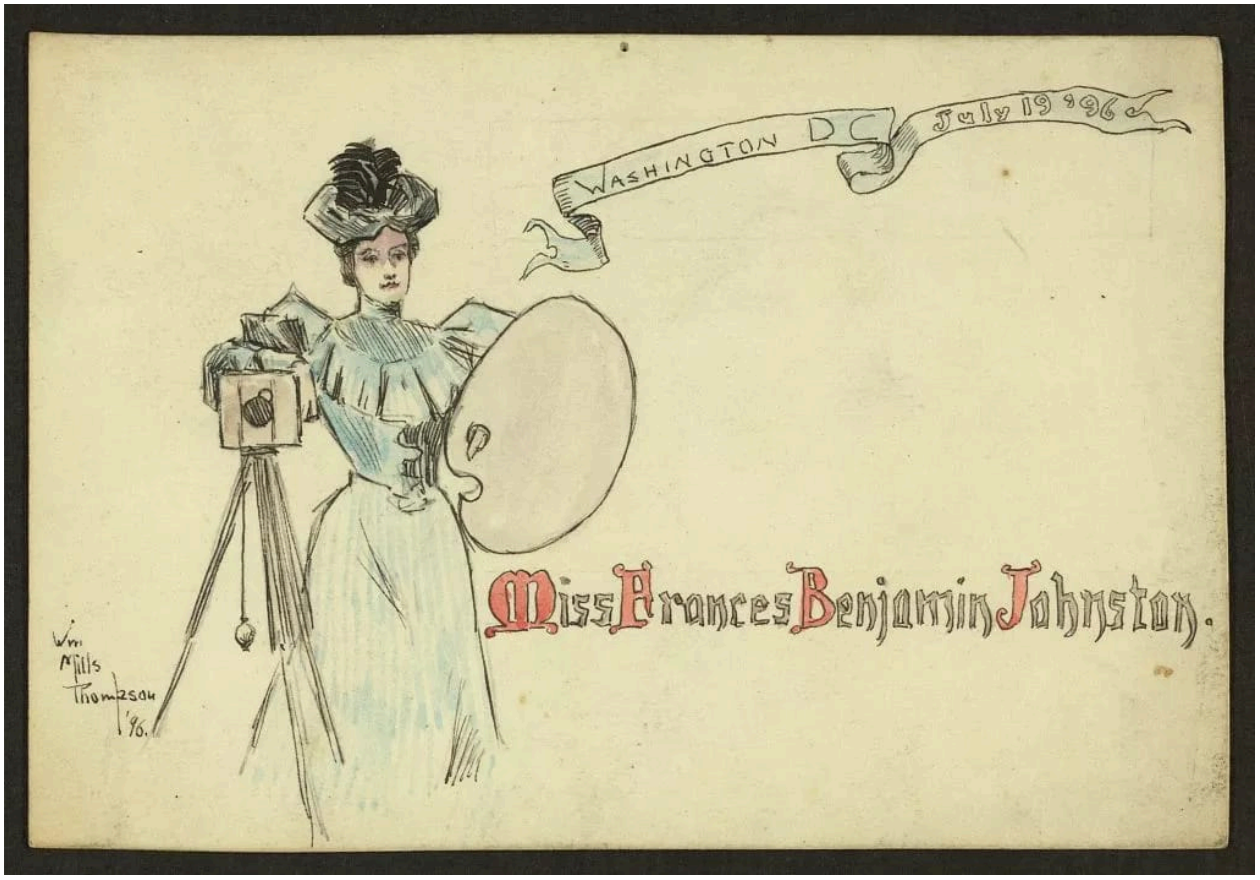
Vivid and striking in treatment, Miss Ben-Yûsuf's portraits are always characteristic, not only of her sitters, but also of her own intense personality.

Miss Ben-Yûsuf

13

« The foremost women photographers in America: Zaida Ben-Yúsuf », sixième article d'une série publiée par Frances Benjamin Johnston, *Ladies Home Journal*, Vol. XVIII, no. 12 (novembre 1901), p. 13.

Source : The Library of Congress



Mills Thompson, *Miss Frances Benjamin Johnston*, Washington DC, July 19, 1896

Source : The Library of Congress

Pour toutes ces photographes, les voyages transatlantiques sont l'occasion d'étendre leurs activités, de trouver de nouveaux marchés, de construire leur réputation et la diffusion internationale de leur travail. D'autres font du voyage leur cœur de métier : la pratique de la photographie accompagne en effet les aventures de plusieurs exploratrices. La naturaliste et écrivaine Isabella Bird (1831-1904, Grande-Bretagne), parcourt ainsi le monde dès les années 1850 (États-Unis, Australie, Nouvelle-Zélande, Afrique, Asie). Elle publie en 1856 *The Englishwoman in America* et en 1859 *The Aspects of Religion in the United States of America*. Elle est la première femme membre de la Royal Geographical Society de Londres en 1892 puis de la Royal Photographic Society en 1897. La production photographique illustre ses découvertes géographiques et prolonge ses récits.

Le genre du récit de voyage illustré se développe aussi sous la forme de collaborations entre rédactrice et photographe. Edith Watson (1861-1943, États-Unis) qui publie ses images du Canada dans la presse nord-américaine, voyage ainsi sur la côte est des États-Unis, aux Bahamas, au Mexique, à Cuba et dans les Bermudes, où elle passe de nombreux hivers à partir de 1898. Elle y rencontre sa compagne, la journaliste Victoria Hayward, avec laquelle elle commence à voyager en 1911 pour fournir à ses clients des reportages complets alliant textes et images.

Globe-trotteuses, reporters et « Kodak girls »

Le compagnonnage entre expérimentation des nouvelles techniques photographiques et voyages transatlantiques, témoignant du goût de l'entreprise des premières photographes, se poursuit dans la première moitié du xx^{e} siècle. Au cours de ses nombreuses expéditions, Helen Messinger Murdoch (1862-

1956, États-Unis) fait ainsi un usage précurseur du procédé couleur de l'autochrome breveté par les frères Lumière en 1903 et se fournit auprès de l'usine lyonnaise de la firme. Elle se rend d'abord en Europe en 1911 et 1912 ; à Londres, elle ouvre un atelier de portrait et une galerie au Halcyon Women's Club, qui rassemble des artistes, écrivaines et intellectuelles. Elle entreprend en 1913 un tour du monde de deux années intitulé « *The World in its True Colors* ». Certaines de ses images sont publiées par le *National Geographic* en 1921. De retour à Boston, elle apprend à piloter un avion, fait le portrait de sa consœur Amelia Earhart, photographie les meetings aériens et les formations nuageuses, ainsi que Boston vue du ciel en 1928. Elle incarne l'image d'une femme moderne, alliant goût du voyage et de l'innovation, à la pointe des avancées techniques.

Pendant la première moitié du XIX^{e} siècle, l'entreprise Kodak, qui démocratise l'accès à la photographie avec ses appareils bon marché et maniables, promeut cet imaginaire associant féminité moderne, mobilité géographique et progrès technique. Kodak met au point des campagnes publicitaires destinées aux femmes, ciblant un marché prometteur. Ces réclames invitent les mères de famille à tenir le journal de bord des fêtes de Noël et des anniversaires, mais elles mettent aussi en scène le personnage fictif de la « Kodak Girl » en excursion à la plage, sur un terrain de tennis, à bord d'un paquebot ou au volant d'une automobile, incarnant un nouvel idéal progressiste et dynamique. Ces publicités doivent susciter un besoin : en donnant l'exemple de situations dans lesquelles appuyer sur le déclencheur, elles stimulent une culture de la prise de vue, transformée en réflexe face à certains paysages ou certaines occasions. Au-delà du simple boîtier, Kodak fait la promotion d'un mode de vie placé sous le signe de l'émancipation et de l'élégance, associé à d'autres symboles de la modernité comme la voiture. Les lectrices sont appelées à s'identifier à la « Kodak girl », qui change de visage et d'accessoires au fil des réclames pour mieux répondre à toutes les aspirations.



Publicité allemande pour Kodak. Catalogue de la Grande exposition d'art de Berlin (1909)

Source : Bibliothèque de l'université d'Heidelberg



Couvertures de catalogue de produits Kodak, 1912

Source : Toronto Metropolitan University Library and Archives

Si la pratique de la photographie amateur, associée au tourisme et aux loisirs, se démocratise auprès d'un large public féminin, le métier de photographe continue de recruter dans la première moitié du XX^{e} siècle des voyageuses professionnelles. Parmi celles-ci, les reporters parcourent le monde pour couvrir l'actualité, comme Margaret Bourke-White (1904-1971, États-Unis), Annemarie Schwarzenbach (1908-1942, Suisse), Eve Arnold (1912, États-Unis-2012, Grande-Bretagne) et Inge Morath (1923, Autriche-2002, États-Unis). Les magazines illustrés accompagnent également le développement du tourisme international, offrant d'autres opportunités de déplacements à leurs photographes. Louise Dahl-Wolfe (1895-1989, États-Unis), figure de la photographie de mode, se rend ainsi pour *Harper's Bazaar* en Afrique du Nord et en Amérique du Sud, en particulier à Cuba (1941), au Pérou (1942), au Brésil (1946), au Guatemala (1952). Ses photographies de mode dans des paysages ensoleillés renouvellent l'imaginaire de la femme moderne, globe-trotteuse en quête d'exotisme et de découvertes. Ses archives, conservées au Center for Creative Photography Archives de l'Université de l'Arizona, en témoignent.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la photographie est vue comme un outil privilégié pour construire une nouvelle communauté de citoyens du monde. En permettant à chacun de mieux connaître les habitants les plus éloignés de la planète, elle doit montrer ce qui nous rassemble plutôt que ce qui nous sépare. L'édition jeunesse participe de cet élan universaliste et humaniste en faisant découvrir aux jeunes lecteurs des pays lointains et en encourageant leur empathie pour les enfants qui les peuplent. En 1952, *Parana le petit indien* est le premier album de la collection « Enfants du monde » des éditions Nathan. Celle-ci comporte une vingtaine de titres publiés jusqu'en 1975, majoritairement illustrés par des photographies de la résistante, voyageuse, anticolonialiste et reporter Dominique Darbois (1925-2014, France). L'histoire de cet opus inaugural retrace une journée du jeune héros dans la forêt amazonienne, toujours accompagné de son petit chien, figure classique du double dans les livres pour enfants. Les

images sont tirées du voyage effectué par Dominique Darbois en 1951-1952, avec l'ethnologue Francis Mazière et le cameraman Vladimir Ivanov lors de l'expédition « Guyane Tumuc-Humac » chez les Amérindiens wayana. Les photographies réalisées dans le cadre d'une mission scientifique trouvent ainsi une deuxième vie auprès du grand public dans l'enregistrement consultable sur le site de l'Institut national de l'audiovisuel.

DOCUMENT VIDÉO

À consulter en ligne : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpf86609786/parana-le-petit-indien

> « Parana, le petit indien », *La lanterne magique*, une émission réalisée par Jean-Claude Bergeret d'après le texte de Francis Mazière et les photographies de Dominique Darbois, Radiodiffusion Télévision Française, 16 août 1962
>
> **Source :** INA

Cet engagement pour le partage des savoirs marque aussi la carrière d'Anita Conti (1899-1997, France), océanographe et autrice de près de 40 000 photographies. Elle participe dès 1939 à une campagne à bord du morutier *Viking* pour établir des cartes de zones de pêche en Atlantique Nord avant d'étudier la faune aquatique des côtes de la Mauritanie, du Sénégal, de la Guinée et de la Côte-d'Ivoire. Anita Conti partage son expérience auprès d'un large lectorat en publiant plusieurs livres. En 1953, *Racleurs d'océans* raconte son voyage à bord d'un chalutier vers les bancs de Terre-Neuve et du Groenland. En 1971, *L'Océan, les bêtes et les hommes, ou l'ivresse du risque*, alerte sur les dangers de la surpêche. Anita Conti est à la fois reconnue pour son expertise scientifique, son talent de photographe et son rôle précurseur dans la prise de conscience des limites des ressources halieutiques.

Du début du xx^{e} siècle à l'après-Seconde Guerre mondiale, la figure de la photographe voyageuse traverse ainsi les livres publiés par Anita Conti, la presse illustrée grâce aux professionnelles du reportage et les albums de famille confectionnés par les amatrices lors de leurs vacances. Le voyage transatlantique est source d'inspiration, de découvertes et de diffusion de ces photographies qui construisent un imaginaire commun de la modernité au féminin.

L'exil face à la montée du fascisme

En parallèle, bien des photographes effectuent la traversée de l'océan non par choix professionnel mais parce qu'elles sont personnellement menacées par la montée du nazisme. Dans les années 1930, les échanges transatlantiques sont en effet marqués par l'exil de nombreux artistes juifs et/ou communistes. Paris et Londres sont souvent des points de passage avant de rejoindre les États-Unis ou l'Amérique Latine. Les femmes photographes qui doivent quitter leur studio et leur clientèle pour reconstruire leur carrière de l'autre côté de l'Atlantique comptent par exemple Lisette Model (1901, Autriche-1983, États-Unis), partie de Paris pour New York en 1938 et Ilse Bing (1899, Allemagne-1998, États-Unis) qui fait le même voyage en 1941.

Mais à New York, la rude concurrence, renforcée par l'arrivée de nombreux expatriés, fait parfois obstacle à leur intégration. Alice Schalek (1874, Autriche-1956, États-Unis), journaliste qui a couvert la Première Guerre mondiale, autrice de récits de voyage et de romans, tombe ainsi dans l'oubli après son exil aux États-Unis en 1939. Lotte Jacobi (1896, Pologne-1990, États-Unis), portraitiste reconnue, se voit interdite d'exercer en tant que juive en 1935. Elle laisse la majeure partie de son fonds à Berlin et part à New York avec sa mère et son fils, où elle ne parvient pas à renouer avec le succès de ses années allemandes. À

l'inverse, Trude Fleischmann (1895, Autriche-1990, États-Unis) qui rejoint les États-Unis suite à la fermeture de son studio viennois après l'annexion de l'Autriche en 1938, fait le portrait de personnalités comme Eleanor Roosevelt ou Albert Einstein ; ses images de mode sont publiées dans *Glamour* et *Vogue* et elle acquiert la nationalité américaine en 1942.

DOCUMENT VIDÉO

À consulter en ligne :
https://uploads.knightlab.com/storymapjs/08dd92e6f7eca5f2189666ef4836e12e/deplacements-de-plusieurs-femmes-photographes-occasionnes-par-la-seconde-guerre-mondiale/index.html

Trajectoires de femmes photographes

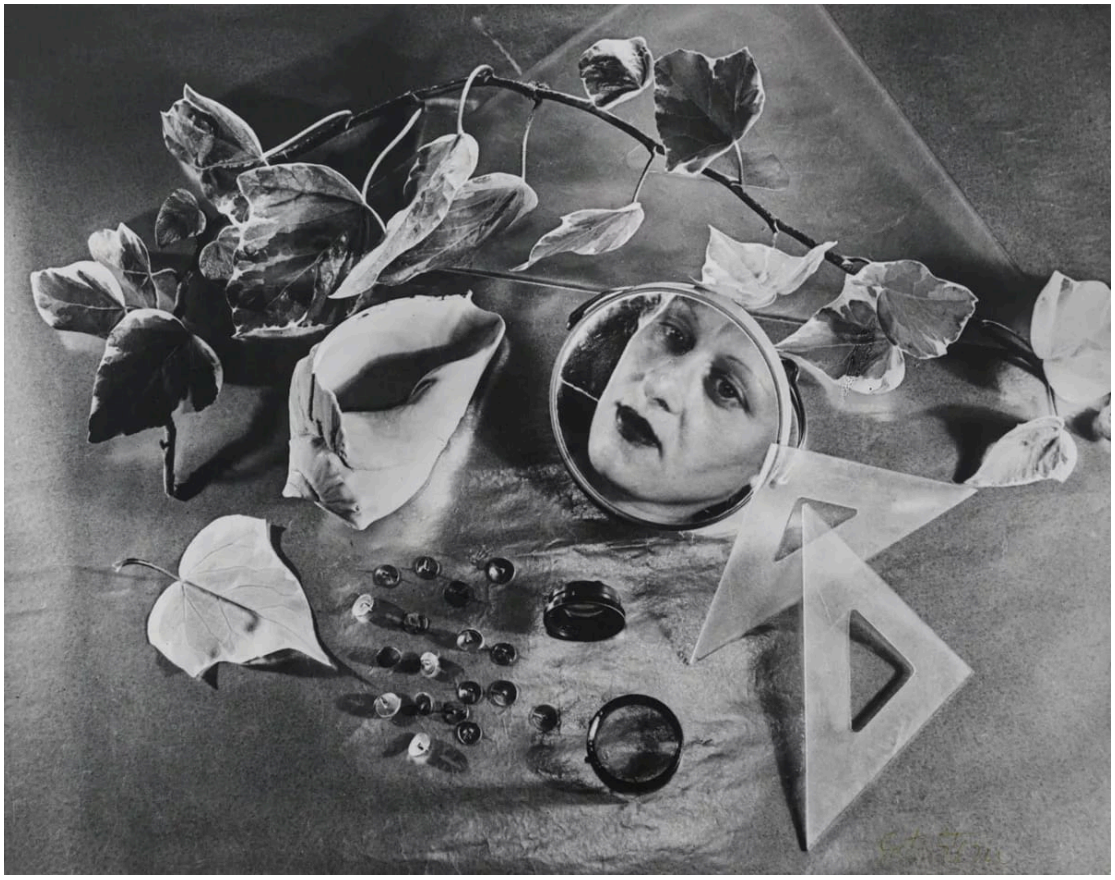
Source : StoryMap, Knightlab

L'histoire des avant-gardes artistiques met l'accent sur l'émigration de nombreux artistes aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale, créant le terreau fertile pour l'hégémonie décrite par Serge Guilbaut dans son célèbre ouvrage de 1983 *Comment New York vola l'idée de l'art moderne*. Le même processus concerne pourtant d'autres pays, où les communautés exilées créent des ponts entre les scènes artistiques. Kati Horna (1912, Hongrie-2000, Mexique), active à Paris, engagée en Espagne aux côtés des Républicains pendant la guerre civile, se rend ainsi au Mexique en 1939, où elle travaille pour la presse, photographie des pièces de théâtre et imagine des montages inspirés du surréalisme. Dans l'entre-deux-guerres, sa consœur Tina Modotti (1896, Italie-1942, Mexico) avait déjà joué un rôle central dans les réseaux modernistes et politiques mexicains.

Le Brésil est une terre d'accueil pour Gertrudes Altschul (1904, Allemagne-1962, Brésil) qui s'y installe en 1937 avec son mari et son fils. Germaine Krull (1897, Pologne-1985, Allemagne), figure de la Nouvelle Vision parisienne, y fait un passage avant de se rendre à Brazzaville, où elle dirige le service de propagande de la France libre, puis de couvrir la campagne de France en 1944 jusqu'en Alsace et en Allemagne. Alice Brill (Allemagne, 1920-Brésil, 2013) se rend au Brésil dès 1934 avec sa mère, une journaliste féministe, et son père, peintre proche des avant-gardes. Ce dernier retourne en Allemagne en 1936 et meurt assassiné dans un camp de concentration en 1942. Alice Brill étudie la peinture, la gravure et la photographie à l'université du Nouveau-Mexique (Albuquerque) en 1946 avant de rejoindre l'Art Students League de New York. Elle retourne à São Paulo et photographie des œuvres, des événements et des cours du Museu de Arte, notamment pour le magazine *Habitat*. Au milieu des années 1950, elle commence à photographier la ville en pleine expansion, avant de cesser sa pratique lorsque son époux peut subvenir seul aux finances familiales.

L'Argentine accueille Gisèle Freund (1908, Allemagne-2000, France), qui rayonne ensuite à travers le continent, et en 1935 Grete Stern (1904, Allemagne-1999, Argentine). Elle s'installe à Buenos Aires en 1935 où elle fréquente la communauté antifasciste réunie autour de la revue *Sur*, dirigée par l'écrivaine féministe Victoria Ocampo. Elle avait été contrainte de fermer son atelier de portraits et de publicité berlinois « ringl+pit », fondé en 1930 avec Ellen Auerbach (1906, Allemagne-2004, États-Unis). Cette dernière part d'abord en Palestine puis à Londres et enfin aux États-Unis en 1937. Grete Stern, quant à elle, se rend d'abord à Londres, où elle rejoint le photographe argentin rencontré au Bauhaus Horacio Coppola. Elle photographie les exilés politiques allemands comme Bertolt Brecht et la psychiatre Paula Heimann. Sa carrière se développe dans de nouvelles directions en Argentine. De 1948 à 1951, elle compose près de 150 photomontages drôles et subversifs illustrant les récits de rêves envoyés par les lectrices à la revue féminine *Idilio* pour être décryptés dans la rubrique « La psychanalyse vous aidera ».

Ses télescopages surréalistes mettent à jour les conventions pesant sur les femmes et les angoisses liées aux normes sociales. Elle photographie également le projet d'urbanisme de Buenos Aires et dirige l'atelier de photographie du Musée des Beaux-Arts. Elle réalise dans les années 1960 près de 800 images sur les populations du nord-est du pays. Figure de la scène artistique, elle joue le rôle de passeuse des expériences avant-gardistes européennes de l'entre-deux-guerres.



Grete Stern (née en Argentine, 1904-1999) Autoportrait, 1943. Tirage argentique, imprimé en 1958 28 x 22 cm

Source : Estate of Horacio Coppola, Buenos Aires - Wikimedia Commons

Réseaux transatlantiques de l'après-guerre

Ces liens étroits entre l'Amérique latine, d'une part, et l'Europe et les États-Unis, de l'autre, perdurent depuis. Dans le sillage de celles qui ont traversé l'Atlantique pendant l'expansion fasciste, plusieurs femmes photographes implantées en Amérique latine entretiennent des liens privilégiés avec l'Europe. Thea Segall (1929, Roumanie-2009, Venezuela) travaille d'abord comme reporter avant de s'installer au Venezuela où elle ouvre à Sabana Grande l'Estudio Fotográfico Thea (1959-1994). Sheila Maureen Bisilliat (1931, Grande-Bretagne), née d'une mère irlandaise et d'un père argentin, vit une enfance nomade en raison de la carrière diplomatique de ce dernier. Elle étudie auprès d'André Lhote à Paris puis à l'Art Students League de New York avant de s'installer au Brésil en 1957, où elle se consacre à la photographie et travaille pour la presse. *A João Guiamarães Rosa*, publié en 1966, entreprend une exploration poétique des lieux décrits dans le roman *Diadorim*, démarche qu'elle étend ensuite à d'autres classiques de la littérature nationale.

Le Brésil donne aussi son sujet principal à l'œuvre Claudia Andujar (1931, Suisse) qui commence sa carrière de photojournaliste sur place en 1955. Elle découvre les Indiens Yanomani en 1971 à l'occasion d'un reportage sur l'Amazonie pour le magazine *Realidade*. Une bourse de la Fondation Guggenheim lui permet d'entamer un travail au long cours sur leur culture et leurs pratiques rituelles. À la fin des années 1970, le gouvernement militaire brésilien construit la route transamazonienne, accélérant la déforestation, l'orpaillage, la colonisation agricole et la propagation d'épidémies. Claudia Andujar s'engage dans le militantisme politique et fonde la Commission pour la création du parc Yanomani en 1978, dans le but de délimiter le territoire indigène, qui sera reconnu en 1992.

Les échanges avec les États-Unis sont fréquents ; la maison new-yorkaise de Lola Falcón May (1907-2000, Chili), est par exemple un lieu rencontre pour les artistes et intellectuels latino-américains. Celle-ci s'est formée dans cette ville à la photographie à la fin des années 1940, après une enfance à Paris, des années à Madrid et des voyages au gré de la carrière de son mari, l'écrivain Luis Enrique Délano.

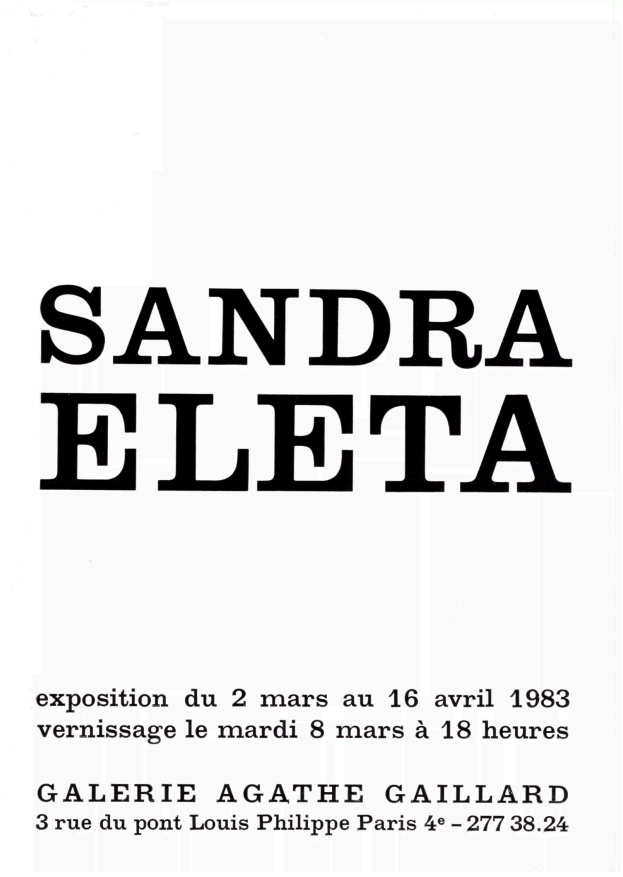
Plusieurs photographes forgent aussi des liens solides avec la France. María Cristina Orive (1931-2017, Guatemala) étudie aux États-Unis avant de travailler comme journaliste culturelle pour la radio et la presse écrite dans son pays natal, puis de s'installer à Paris en 1957. Elle noue des amitiés avec des écrivains comme Julio Cortázar et Mario Vargas Llosa, et débute la photographie pour différentes agences dont Sipa et Gamma. Autrice de l'un des portraits les plus connus de Salvador Allende, elle couvre dans les années 1970 l'actualité politique et culturelle au Venezuela, Pérou, Brésil, Colombie, Panama, Chili et Guatemala. A Buenos Aires, elle crée en 1973 avec Sara Facio et Alicia D'Amico la maison d'édition La Azotea, qui publie près de cent livres et met en lumière l'œuvre de figures incontournables de la photographie latino-américaine.



Autoportrait de Sara Facio avec son appareil, 1968

Source : Wikimedia Commons

Sara Facio (1932, Argentine) et Alicia D'Amico (1933-2001, Argentine) se sont rencontrées à l'Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Elles obtiennent une bourse d'études du gouvernement français et partent à Paris en 1955 ; de retour en Argentine deux ans plus tard, elles ouvrent un studio et œuvrent à la promotion de la photographie latino-américaine. Elles cofondent avec plusieurs collègues en 1979 le Conseil argentin de la photographie (Consejo Argentino de Fotografia). De 1985 à 1998, Sara Facio présente plus de 160 expositions à la galerie du théâtre San Martín de Buenos Aires. Parmi celles-ci, on peut citer en 1985 une exposition consacrée à Sandra Eleta (1942, Panama), également représentée par la galerie Agathe Gaillard à Paris en 1983 [6] et exposée aux Rencontres de la Photographie d'Arles en 1991. Cette dernière a toujours été davantage reconnue à l'étranger que dans son pays natal, qui lui inspire pourtant de nombreuses séries documentaires et poétiques.



Carton d'invitation à l'exposition de Sandra Eleta à la galerie Agathe Gaillard, 1983

Source : La Galerie Rouge, Paris

Ces exemples témoignent d'une grande proximité des milieux photographiques européens et sud-américains, parfois éclipsée par la multitude des échanges dans l'Atlantique Nord, qui concerne aussi de nombreuses femmes photographes. Ces derniers s'appuient sur des institutions bien établies, comme les Rencontres de la Photographie d'Arles, qui jouent un rôle prescripteur et permettent le rayonnement d'œuvres influentes. Un exemple classique est celui du travail autobiographique en couleur présenté sous forme de diaporama par Nan Goldin (1953, États-Unis) en 1985 au Whitney Museum of American Art de New York puis en 1987 aux Rencontres de la Photographie d'Arles, qui marque toute une génération de photographes.

Entre les musées, les foires, les agences et les maisons d'édition, il paraît impossible de recenser la diversité et la quantité de points passages entre l'Europe et les États-Unis. L'élan historique de redécouverte des femmes photographes s'est construit grâce au travail des conservatrices, éditrices, archivistes, commissaires d'exposition, iconographes, historiennes inscrites dans ce réseau dense de l'Atlantique nord. À titre d'exemple, on peut citer le travail de la critique d'art et commissaire d'expositions Gabriele Schor, fondatrice de la collection Verbund qui rassemble les œuvres d'une « avant-garde féministe » internationale des années 1970, selon l'expression qu'elle a forgée pour décrire le partage des idées et des formes entre l'Europe et les États-Unis.

Cette interconnexion permanente ne doit pas masquer la présence des circulations déjà mentionnées avec l'Amérique centrale et latine, mais aussi avec l'Afrique. Ces échanges suscitent aujourd'hui une attention renouvelée, en particulier dans la lignée des efforts pour mettre en lumière les femmes photographes. Poser la question de leur manque de visibilité invite en effet à s'interroger sur les autres personnalités

laissées de côté par les récits dominants. Certaines d'entre elles ont œuvré pour inclure d'autres points de vue dans l'histoire des échanges transatlantiques. Marilyn Nance (1953, États-Unis) documente ainsi du 15 janvier au 12 février 1977 le deuxième Festival mondial des arts et de la culture noirs et africains (Festac) à Lagos, rassemblant 15 000 artistes, intellectuels et interprètes de cinquante-cinq pays. Photographe de la délégation nord-américaine, elle constitue une archive de près de 1500 clichés témoignant de l'essor du panafricanisme du point de vue d'une femme afro-américaine. Ce travail a été récemment mis en lumière grâce à la publication du livre *Last Day in Lagos* en 2022, témoignant de la double prise en compte des femmes et de l'Afrique dans l'écriture de l'histoire de la photographie.

Conclusion

Ce parcours à travers l'histoire de la photographie dans l'espace atlantique du point de vue des femmes ne prétend pas à l'exhaustivité ; il reflète l'état des connaissances actuelles et l'enjeu désormais prioritaire de l'inclusion, au-delà des femmes, d'autres figures invisibilisées. Ce chantier permettra de mieux cartographier les échanges avec le continent africain, éclipsés par le récit des avant-gardes fondées sur la circulation entre l'Europe et les États-Unis. L'expansion constante des circulations atlantiques empêche toute velléité de les cartographier dans leur ensemble. Cette ébauche permet néanmoins de mettre en lumière certains enjeux et de proposer une périodisation thématique. La seconde moitié du XIX^e^ siècle semble ainsi placée sous le signe de l'expérimentation des nouvelles techniques, de la prise de risque commerciale et de l'entrepreneuriat, dans un contexte où le déplacement transatlantique fait partie de l'aventure professionnelle de femmes pionnières, à la conquête de nouveaux marchés. La première moitié du XX^e^ siècle est marquée par une démocratisation de la pratique de la photographie et une diffusion d'un imaginaire de la féminité moderne associant goût du voyage et innovation technique. La montée du fascisme en Europe entraîne en parallèle l'exil de nombreuses femmes photographes dans l'ensemble des Amériques, renforçant le réseau d'échanges qui perdure jusqu'à nos jours. La richesse et la diversité des trajectoires invitent à poursuivre l'étude ciblée de ces créatrices et passeuses, dans la lignée d'une historiographie qui se construit elle aussi par des allers-retours constants dans l'espace atlantique.

BIBLIOGRAPHIE

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press, 1929.

Tender Violence Domestic Visions in an Age of U.S. Imperialism. Cultural Studies of the United States. Chapel Hill (N.C.): University of North Carolina Press, 2000.

Tucker, Anne. *The Woman's Eye*. New York: Knopf, 1973.

Une avant-garde féministe: photographies et performances : oeuvres des années 1970 Collection Verbund, Vienne. Paris: Delpire & co, 2022.

Mann, Margery, and Anne Noggle. *Women of Photography: An Historical Survey*. San Francisco: Museum of Modern Art, 1975.

Nochlin, Linda. "Why Are There No Great Women Artists?" In *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, edited by Vivian Gornick and Barbara K. Moran. Nationwide Women's Program. New York: Basic Books, 1971. https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf.

Nance, Marylin. *Last Day in Lagos*. New York: DAP Artbook Editions, 2022.

Lemarchant, Frédérique. "Dominique Darbois et la collection « Enfants du monde ». La photographie entre fiction et documentaire." *Strenae* 8 (2015). https://doi.org/10.4000/strenae.1386.

Heron, Liz, and Val Williams, eds. *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*. Londres: I.B. Tauris, 1996.

Galifot, Thomas. “Autour de Frances Benjamin Johnston, Gertrude Käsebier et Catharine Weed Barnes Ward: stratégies séparatistes dans l’exposition des femmes photographes américaines au tournant des XIXe et XXe siècles.” *Artl@s Bulletin* 8 (2019). https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss1/1.

Robert, Marie, Thomas Galifot, and Ulrich Pohlmann. *Qui a peur des femmes photographes?* Paris: Hazan, 2015.

Ferrarese, Estelle, trans. *Qu’est-ce que la justice sociale?: reconnaissance et redistribution*. Poche/Sciences humaines et sociales (en ligne). Paris: La Découverte, 2020.

Bajac, Quentin. “‘Mortel et pourtant divin’. Lectures de Julia Margaret Cameron.” In *Julia Margaret Cameron. Capturer la beauté*, Jeu de Paume, Silvana Editoriale., 23–32. Paris, Milan, 2023.

Bonnet, Alain, and Fanny Drugeon, eds. *Passages à Paris: artistes étrangers à Paris, de la fin du XIXe à nos jours*. Paris: Mare & Martin, 2024.

NOTES

1. Thomas Galifot, Ulrich Pohlmann, Marie Robert, *Qui a peur des femmes photographes ?* (Paris : Hazan, 2015).
2. Anne Tucker, *The Woman’s Eye* (New York: Knopf, 1973). Margery Mann et Anne Noggle, *Women of Photography. An Historical Survey* (San Francisco Museum of Modern Art: 1975).
3. Nancy Fraser, *Qu’est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et redistribution* (Paris : La Découverte, 2005), 16.
4. Frank H. Goodyear (dir.), *Zaida Ben-Yusuf: New York Portrait Photographer* (Londres : Merrell, 2008).
5. Laura Wexler, *Tender Violence. Domestic Visions in the Age of U.S. Imperialism* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2000).
6. Du 2 mars au 16 avril 1983 ; Agathe Gaillard, *Mémoires d’une galerie* (Paris : Gallimard, 2013), 155.