

CLICHÉS DE PHOTOGRAPHES. L'INVISIBLE MIXITÉ DES FORMATIONS PROFESSIONNELLES

Véra Léon

Doctorante en histoire de l'éducation à l'Université Paris Descartes

Images du travail Travail des images - Images du travail, Travail des images | n°6-7 | 2018

Pour citer cet article :

Véra Léon (2018). "Clichés de photographes. L'invisible mixité des formations professionnelles". Images du travail Travail des images - Images du travail, Travail des images | n° 6-7. Femmes au travail : quelles archives visuelles ? | Dossier.
[En ligne] Publié en ligne le 31 décembre 2018.
URL : <http://09.edel.univ-poitiers.fr/imagesdutravail/index.php?id=1829>

Clichés de photographes. L'invisible mixité des formations professionnelles

VÉRA LÉON

Résumé : L'article interroge l'intérêt des sources visuelles pour écrire l'histoire de la mixité dans les formations professionnelles. À partir de l'analyse approfondie des illustrations d'une brochure d'orientation présentant l'école nationale de photographie dans les années soixante, il montre non seulement que celles-ci documentent le quotidien scolaire, mais également qu'elles révèlent la façon dont la direction de l'école construit la figure du photographe professionnel sur des critères de genre. Cette politique visuelle, qui révèle des résistances à la mixité dans des écoles techniques, est susceptible de freiner l'identification des filles à ce métier.

Mots-clés : photographie, histoire du genre, formation professionnelle, école Louis Lumière, orientation, mixité

Abstract: This article discusses how the use of visual materials as a source offers new perspectives on writing the history of coeducation in vocational trainings. It is based on the deep analysis of illustrations of an orientation brochure presenting the national school of photography in the sixties. These pictures were meant to document everyday school life, but the study shows that the editing done by the school's board of directors constructs the image of the professional photographer on gender-based criteria, which highlights their resistance towards coeducation in technical schools. These visual politics may prevent girls from identifying as future professionals in this field.

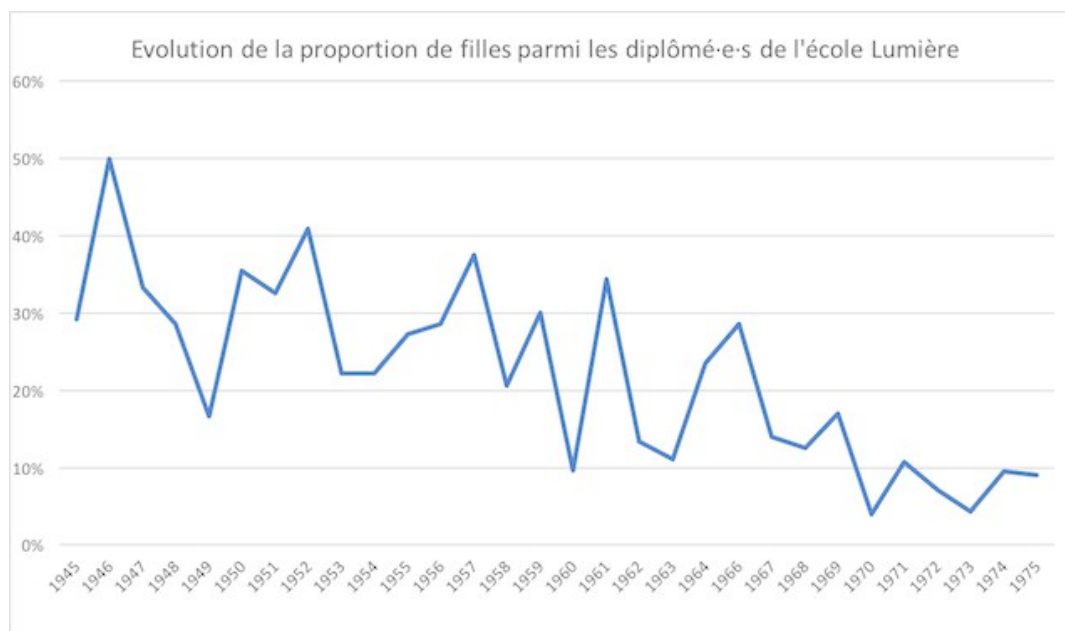
Keywords: photography, gender history, vocational training, Louis Lumière School, coeducation

L'histoire de la photographie a montré la constance avec laquelle les femmes ont investi le métier de photographe (Rosenblum, 1994 ; Johannesson et Knape, 2004). Leur contribution à l'histoire du médium a été particulièrement bien mise en valeur pour la période de l'entre-deux-guerres (Bouqueret, 1998). Par comparaison, l'après-guerre est un véritable point aveugle de la recherche. C'est pourtant un moment charnière : face à la démocratisation croissante des pratiques amateurs, les photographes tentent de faire reconnaître une identité professionnelle spécifique. Or les normes de genre sont parties intégrantes de la construction des nouvelles représentations du métier : la façon dont la profession l'a investi de normes de masculinité durant cette période a notamment été étudiée pour les États-Unis (Vettel-Becker, 2005).

Dans cette perspective, le cas de l'École Nationale de Photographie et de Cinématographie (ENPC)¹ est particulièrement intéressant. Son cursus généraliste, son envergure nationale et son

¹ L'École Nationale de Photographie et de Cinématographie a beaucoup changé de nom. Surnommée durablement « École de la rue de Vaugirard » du fait de sa localisation, ou encore « Centre Louis-Lumière » du fait de la participation de la figure éponyme à la création de l'établissement, elle a aussi changé de multiples fois de statut : privée à sa création, elle devient École des Métiers de la ville de Paris en 1937, puis Lycée Technique d'État de Photographie et de Cinématographie (L.T.E.P.C.) en 1964.

diplôme prestigieux le distinguent des modes de formation les plus couramment pratiqués dans le milieu, l'autodidaxie, l'apprentissage² et le passage du C.A.P. Son recrutement sélectif (de niveau post-baccalauréat, contrairement aux centres d'apprentissage) l'identifie comme une formation professionnelle d'excellence dans le champ photographique français d'après-guerre : il prépare une élite aux métiers de cadres et techniciens de la photographie, exerçant le plus souvent dans l'industrie, le commerce ou les services de l'État. Or dès sa création en 1926, l'École se caractérise par la mixité de ses effectifs d'élèves – fait exceptionnel pour la période, *a fortiori* pour une école technique³ (Thivend, 2005). Entre 1946 et 1975, le taux de diplômées en photographie passe pourtant de 50% à moins de 10% (Léon, 2014). Bien qu'irrégulière, cette baisse est continue.



Alors que ces effectifs oscillent entre 20% et 50% dans les années 1940, ils ne dépasseront plus 15% à partir de 1967, les promotions de 1970 et 1973 étant exclusivement masculines à l'exception d'une étudiante. Comment comprendre ce recul de la mixité dans un contexte de scolarisation croissante des filles, et alors que dans l'entre-deux-guerres, les femmes photographes avaient conquis une place grandissante dans le métier ? C'est l'analyse de la reconfiguration sexuée des discours et des pratiques entourant cette formation qui est au cœur de notre projet, articulant histoire sociale et culturelle.

Les causes de l'investissement différencié selon les périodes des acteurs et actrices dans ces formations professionnelles peuvent être multiples. On peut par exemple analyser la façon dont l'évolution des épreuves du concours d'entrée – les mathématiques, la physique et la chimie prenant le pas sur les capacités en dessin en 1956 – transforme la sociologie des inscrit·e·s au concours, y compris son *sex ratio*⁴. Il est tout aussi nécessaire d'étudier les imprimés scolaires

² Celui-ci peut s'effectuer en cours du soir, comme dans de nombreuses Chambres des métiers, à Paris ou en province, ou dans des centres dédiés, comme au centre d'apprentissage de la rue Quinault (Paris 15^e) pour la retouche photographique ou à celui d'Orthez (Pyrénées-Atlantiques) pour le métier de photographe.

³ Il est par exemple significatif que les deux centres d'apprentissage cités dans la note précédente soient non-mixtes, le premier étant ouvert exclusivement aux filles et le second aux garçons.

⁴ Étant donné les multiples déménagements de l'École et le peu d'archives conservées (Denoyelle, 2015), cette hypothèse est difficile à confirmer, les dossiers des procédures d'admission n'étant pas, à notre connaissance,

contemporains pour y déceler les ressorts implicites, sociaux et genrés, des représentations contemporaines des photographes et de leur formation. À l'instar d'autres travaux s'appuyant sur des films (Laot, 2014) ou des photographies (Brennen et Hardt, 2002 ; Mietzner *et alii*, 2005) comme sources principales, cet article fait l'hypothèse que ces contenus visuels, à interpréter depuis leur contexte de production institutionnel jusqu'à leurs conditions de réception par les jeunes photographes, peuvent nous renseigner autant sur la formation à proprement parler que sur la politique de l'école, et plus largement sur la définition du métier.

C'est pour cette raison que parmi le corpus des brochures présentant l'École nationale de photographie, comptant sept éditions différentes entre 1943 et 1970⁵, celle de 1967⁶ se prête particulièrement bien à l'analyse : elle est la première à être enrichie de quelques images, conformément à la tendance qui s'affirme au même moment dans toute la collection à laquelle elle appartient⁷ qui tend à rattraper son retard par rapport à la riche politique d'illustration des revues d'orientation comme *Avenirs*⁸. Cette nouveauté s'inscrit dans une évolution historique, avec la diffusion de plus en plus massive des magazines illustrés dans l'après-guerre, en raison de la baisse des coûts de fabrication du papier et d'impression. Il témoigne également d'une intention spécifique. Dans un contexte où la culture jeune de l'époque se construit notamment au sein de supports généreusement illustrés – *Salut les copains* paraît mensuellement dès 1962 –, cette présence d'images, nouvellement imprimées sur papier glacé et insérées dans des pages à la typographie modernisée constitue en effet un argument non-verbal efficace pour attirer un nouveau public.

Les archives visuelles gagnent à être analysées à la fois pour leur contenu documentaire et pour ce que leur construction révèle de ses producteurs et productrices. Dans le cas de cette brochure, si seules deux de ses illustrations sont consacrées à la section photographie de l'école⁹, elles nous intéressent au plus haut chef puisque, représentant les étudiant·e·s dans leur apprentissage pratique de cette spécialité, elles sont susceptibles de documenter le quotidien scolaire. En même temps, un tel support illustré est doublement normatif : en amont, parce que sa conception répond aux normes qu'impose la direction de l'établissement, notamment vis-à-vis du public visé ; et en aval, puisque de façon formelle et informelle, il renseigne les potentiel·le·s élèves sur la formation présentée, et au-delà sur la socialisation au métier. Ainsi, à travers l'analyse approfondie de ces photographies, nous identifierons les normes de genre en présence dans l'apprentissage, et nous évaluerons dans quelle mesure réalité et mise en scène y sont imbriquées, et à quel point elles suggèrent des orientations scolaires et professionnelles sélectives et différenciées selon le genre.

L'étude de la première photographie nous donnera d'abord des indices précieux sur les rapports de genre à l'intérieur d'une promotion mixte, en particulier sur la valorisation différentielle des

conservés.

⁵ Leurs années de publication respectives sont 1943, 1951, 1954, 1956, 1958, 1961, 1967, 1970.

⁶ Bureau Universitaire de Statistique et de Documentation scolaires et professionnelles, *Centre Louis Lumière : École nationale de photographie, cinématographie et télévision. Lycée technique d'État - notice 41*, Paris, B.U.S., 1967.

⁷ On peut par exemple la comparer avec la brochure *École nationale supérieure d'électrotechnique, d'électronique et d'hydraulique de Toulouse, Documentation scolaire, notice 85*, Toulouse, Edouard Privat, 1963 qui multiplie les illustrations, documentant les lieux de l'apprentissage (bâtiments et ateliers) et montrant quelques étudiants à l'œuvre face aux machines.

⁸ La revue *Avenir* a d'ailleurs un titre intitulé « revue mensuelle illustrée de documentation et d'orientation scolaires et professionnelles », l'éditeur mettant clairement l'accent sur cette dimension visuelle, notamment pour accroître l'attractivité de sa publication.

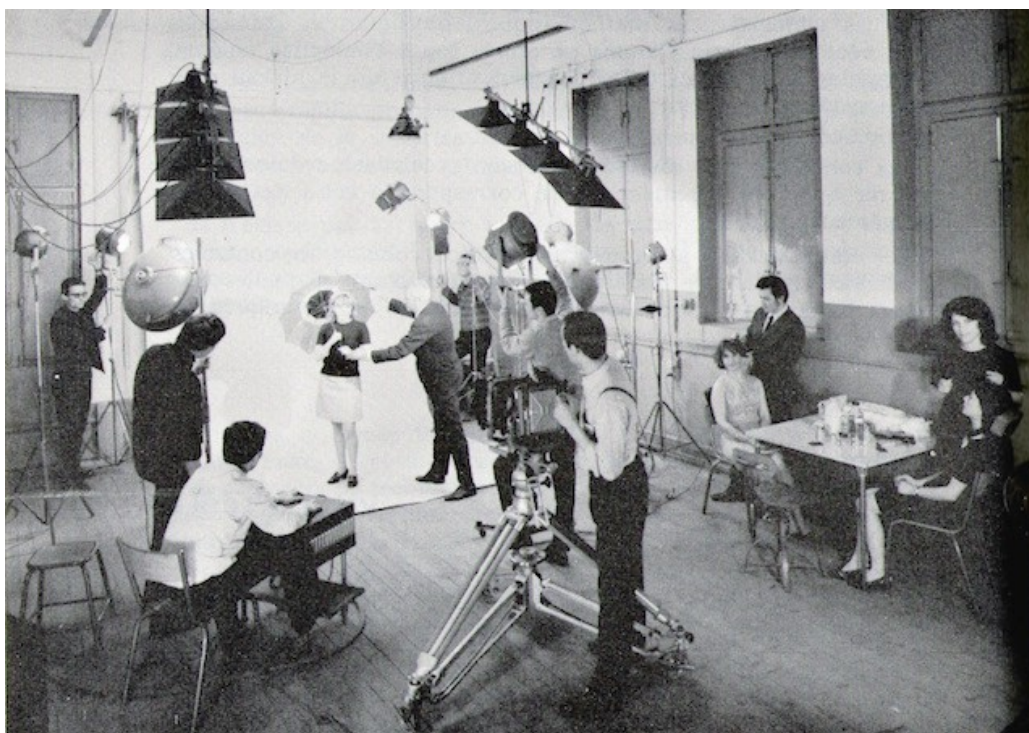
⁹ L'école comporte à cette époque deux autres sections, celle dédiée au cinéma, qui prépare aux différents corps de techniciens de l'art cinématographique, et celle spécialisée en son, destinée à former les cadres des métiers de la télévision.

activités en fonction du sexe. Au cours de l'analyse de la seconde photographie, nous montrerons comment la signification genrée de cette différenciation est redoublée par le fait que de telles images sont inéluctablement issues d'une commande, et construisent donc délibérément une politique d'établissement. Ces éléments montreront à quel point l'analyse de telles images peut contribuer à renouveler l'écriture de l'histoire des formations professionnelles, envisagées sous l'angle du genre et de la mixité.

1. Documenter le quotidien scolaire

1.1. Une image de la formation

Évaluons tout d'abord dans quelle mesure la première de ces deux images peut nous éclairer sur les normes et comportements pratiqués au sein de la section photographie de cet établissement, et notamment sur la division sexuée des tâches dans la formation.



Fidèle à sa légende, elle dépeint la « prise de vues en studio » dans le cadre de l'option photographie de l'école. Les fenêtres sont occultées pour maîtriser entièrement la lumière, de façon artificielle. Une douzaine de personnes est présente dans le studio – c'est-à-dire probablement l'équivalent d'un demi-groupe de travail, la promotion entière étant généralement composée d'une trentaine de personnes par an depuis les années quarante. Parmi eux, au moins un professeur est présent, celui qui calcule l'exposition, repérable à la calvitie témoignant de son âge plus avancé. Au centre de la composition est placé l'appareil photographique, probablement une chambre de type 13x18, qui est donc l'élément central sur lequel est placé l'accent visuellement,

ce qui est logique puisqu'il s'agit d'une scène d'apprentissage des techniques de prises de vue en studio.

Le second point qui focalise les regards – de plusieurs figures représentées comme des personnes lisant la brochure –, est, dans la partie la plus éclairée du studio, la femme qui pose avec un parapluie devant le fond photographique monochrome clair. Elle est la seule femme dans cette partie de l'espace, et a pour rôle de rester statique le temps des réglages techniques puis de la prise de vue. À l'inverse, toutes les personnes qui l'entourent, de sexe masculin, sont occupées à une fonction assignée – faire des réglages sur l'appareil, orienter les multiples et imposants spots, ou encore mesurer avec une cellule l'exposition optimale.

Dans un troisième temps, un dernier élément de la composition apparaît : la zone représentée à droite de l'image est un espace apparemment plus convivial et moins directement professionnel – au sens où il n'est pas directement destiné à participer à la production de photographies. On y voit une table entourée de chaises sur laquelle sont disposées des boissons. Or ce sont trois femmes qui y sont attablées et, contrairement à la totalité des autres personnes en présence, elles ne focalisent pas leurs regards sur la première femme, mais plutôt sur l'opérateur qui prend le cliché – et donc par illusion, sur la personne qui regarde cette photographie.

1.2. Division sexuée des tâches et figures genrées

Il est frappant de constater que la partition de l'espace entre lieu de production et lieu de détente, position debout et position assise, savoir-faire technique et rôle relationnel, recoupe quasi exactement la répartition sexuée des individus. Même la femme qui pose – selon le « traditionnel binôme que constituaient le créateur (masculin) et sa muse (féminine) » (Rennes, 2013, 410) –, laquelle est debout et au cœur de l'espace de production de l'image, n'a pas un rôle technique photographique à proprement parler. Bien qu'elle soit indispensable à cette scène, son rôle relève plutôt d'une dimension esthétique, seulement complémentaire.

Cette configuration n'est pas sans rappeler la division sexuée qui a été étudiée dans le monde du cinéma, lui aussi d'apparence relativement mixte : conformément aux stéréotypes sexués, « quand les hommes évoluent plutôt dans les domaines de la création, de la technique et de l'autorité, les femmes sont cantonnées aux rôles esthétiques et d'assistantat » (Buscatto, 2008). Elle se fait aussi l'écho d'un fonctionnement attesté sur le marché du travail, en particulier concernant la photographie de mode auquel réfère ce set de prise de vues. Il s'agit d'un univers très masculin pour ce qui est de l'activité de prise de vues, les modèles étant en revanche majoritairement des femmes. Cette dimension genrée est renforcée par les représentations véhiculées sur le métier dans la culture visuelle de l'époque. Un an avant la publication de cette brochure, est sorti *Blow up* (1966), film de Michelangelo Antonioni, qui mythifie en les stéréotypant les rôles de photographe masculin et de modèle féminin.

Cette analyse nous informe donc sur les rapports de genre au sein d'une promotion : les élèves investissent les différentes activités propres à une séance de prises de vues en fonction de leur sexe, que ce soit de leur propre chef ou orienté·e·s par le corps enseignant. Les rôles créateurs et techniques sont plutôt assumés par des garçons, tandis que les rôles esthétiques et relationnels – dits de reproduction dans la littérature féministe – sont davantage assignés aux filles.

De plus, toutes les femmes présentes adoptent des poses stéréotypées relevant d'une « ritualisation de la féminité » (Goffman, 1977). Elles maintiennent leurs jambes repliées et leurs mains proches

du corps, leur posture minimisant la place occupée, contrairement aux hommes dont les bras et les jambes se déploient davantage dans l'espace. De même, la majorité d'entre elles regarde celui qui photographie l'ensemble de la scène, et non l'apprenti photographe au centre de la pièce ou la modèle, comme si elles étaient moins préoccupées par l'apprentissage en cours que par l'image qu'elles donnaient, au présent pour l'opérateur, et au futur, à travers leur représentation photographique. À l'inverse, les hommes, pour la plupart, tournent le dos à celui qui immortalise cette scène, et semblent absorbés par leurs tâches. Même ceux dont le visage est visible ne regardent pas le potentiel public de l'image. Enfin, les femmes arborent un sourire. Or sourire n'est pas un acte social anodin, il « fait souvent fonction d'adoucisseur rituel, signalant qu'aucune hostilité, voulue ou provoquée, n'est à craindre » (*ibid.*, 43). Si on l'analyse sous cet angle, cette expression du visage signifierait que les jeunes femmes s'excuseraient presque de leur présence.

On peut déduire du contenu documentaire de cette image que même si les effectifs de cette école de photographie sont mixtes – quoiqu'avec de moins en moins de filles durant ces années 1960 –, une certaine division sexuée des tâches s'y recompose immédiatement. Cette hypothèse va dans le sens des conclusions de recherches qui ont montré que la mixité, dans les formations comme au travail est loin d'impliquer la dénaturalisation des normes sexuées : « on confondrait alors sexe et genre en supposant que toute avancée en matière de coprésence des sexes dans un même espace social aboutit *de facto* à une remise en cause des assignations genrées » (Guichard-Claudic *et alii*, 2008, 16). L'analyse de cette première photographie montre effectivement à quel point les images peuvent être des sources fructueuses pour appréhender les rapports de genre entre élèves, en particulier pour souligner les paradoxes de la mixité (Rogers, 2004). L'étude de la seconde photographie va nous renseigner sur la façon dont la mise en scène et la sélection de telles images donne forme à des normes genrées qui sont alors identifiées à la formation plus globalement.

2. Sélection iconographique, sélection sexuée

2.1. Une politique de genre : la mixité invisible

Il s'agit cette fois d'une « prise de vues en extérieur », donc en lumière naturelle.



On voit notamment que l'espace a été urbanistiquement pensé comme un lieu collectif d'agrément, avec des aménités telles que de la végétation, des sculptures en pierre, ou encore des bancs. Surtout, le cliché représente un modèle d'architecture moderniste, à savoir une dalle autour de laquelle s'organisent des bâtiments de plusieurs étages, probablement choisi justement parce qu'il symbolise à cette époque-là la modernité. Dans l'après-guerre, ce type de constructions d'habitat collectif est valorisé comme étant à la pointe des innovations architecturales et urbanistiques. En choisissant une telle image, les commanditaires et concepteurs de la brochure associent la formation – et le métier auquel elle prépare – à la modernité du lieu. Une réclame des années 1930 affirmait déjà que les « applications [de la photographie sont] si nombreuses dans la vie moderne »¹⁰, cette modernité étant donc affirmée de façon performative.

Dans ce cadre urbain, les personnes représentées semblent prendre du recul pour pouvoir immortaliser par leurs clichés ces monuments de la vie moderne. Cette fois-ci cependant, encore moins de personnes sont représentées dans le décor – on reconnaît probablement quatre étudiants et un professeur qui se distingue par le port de la moustache et qui semble montrer au jeune homme qui l'accompagne comment agir en bon photographe. Le matériel utilisé a, là encore, tout d'un équipement professionnel : lourd trépied, chambre de moyen format type 4x5 pouces¹¹, et accompagnée de sa valise de transport posée sur le banc. Toutes les personnes présentes semblent affectées à un rôle technique précis, sauf peut-être le jeune homme le plus à droite, qui assiste probablement son camarade dans son choix du cadrage et des réglages de prise de vues. Ce qui frappe, cependant, c'est moins le cadrage ou le décor, que la dissymétrie quant au sexe : ici, pas une femme n'apparaît, seuls des jeunes hommes sont présents.

Certes, la photographie d'architecture est historiquement une spécialité investie particulièrement par des hommes. De même, cette stricte homosocialité masculine pourrait s'expliquer à l'origine par une coïncidence due à une répartition aléatoire ou affinitaire d'élèves en groupes de travail. Mais au-delà de ces faits, l'invisibilité totale d'élèves de sexe féminin sur une des deux photographies censées représenter la section photographie d'une école mixte, témoigne d'une absence de volontarisme, de conscience des enjeux liés à la mixité et à l'égalité des sexes. Une telle photographie, sorte de mise en abîme de l'apprentissage du métier de photographe, n'a effectivement pas pu être prise par hasard, puisqu'elle a supposé un double travail de composition, d'une part par les élèves mettant en place le set de prises de vues représenté sur l'image, et d'autre part par des professionnel·le·s mettant en scène cette séance photographique même. Que cela se vérifie ou non sur le marché du travail et dans les formations à la photographie de cette époque¹², c'est délibérément ainsi que les commanditaires de la brochure ont décidé de représenter leur section.

¹⁰ Archives du Centre de Documentation de l'École Louis Lumière, École Technique de Photographie et de cinématographie. Fondée sur l'initiative des Industriels et des professionnels de la Photographie et de la Cinématographie, sous le Patronage du Ministère de l'Instruction Publique (Direction de l'Enseignement Technique) et avec le concours de la Ville de Paris, brochure non datée (est seulement ajoutée au crayon la date de 1931), éditeur non spécifié.

¹¹ Avec ses possibilités de bascule précieuses en photographie d'architecture car pouvant modifier ou rétablir les perspectives, à l'inverse des appareils de petit format 24x36 en pleine expansion dans l'après-guerre.

¹² La représentation exclusive de scènes de prises de vues est en cela un autre point aveugle de cette politique visuelle : non seulement cette activité ne constitue qu'une minorité des disciplines du cursus, constitués également par de nombreux apprentissages techniques et scientifiques (retouche, laboratoire, sensitométrie...), mais elle n'est pas représentative de l'ensemble des débouchés de l'école. La photographie de mode et d'architecture sont parmi les spécialités les mieux connues du public, mais restent minoritaires par rapport à d'autres applications comme la photographie scientifique ou la chimie industrielle.

Si aucune source ne permet de reconstituer en détail le processus de conception de la brochure, il est probable que les prises de vues de ses illustrations aient été commandées. L'absence de mention de crédits photographiques plaide en ce sens : les images ont selon toute vraisemblance été créées par le personnel enseignant ou la direction eux-mêmes, sans faire appel à des photographes externes à l'institution, l'image appartenant de la sorte à l'école sans faire intervenir de droits d'auteur extérieurs. Elle a en tout cas *a minima* été sélectionnée parmi une iconographie plurielle pour figurer au mieux l'option photographie de l'ENPC. La première image étudiée montrait que, même si l'école voulait attirer des jeunes femmes, elle les cantonnait d'emblée à des rôles limités. À travers celle-ci, c'est leur présence même au sein de l'établissement qui est implicitement remise en cause. Pour donner de la formation la meilleure image possible, il semble que la présence de femmes doive être minimisée, voire éliminée. À l'inverse de la représentation exclusivement masculine du corps professoral dans ces deux clichés, qui aurait difficilement pu être évitée, la seule femme professeure n'enseignant pas la prise de vues, le fait qu'une des deux images imprimées pour présenter cette section dédiée à la photographie représente uniquement des garçons est significatif et rappelle que « l'essor des écoles techniques respecte le primat du masculin » (Moreau, 2013, 215). Ce phénomène n'est pas sans participer à l'identification de la profession comme d'un champ privilégié de construction d'une masculinité moderne, auréolée par l'autorité technique, artistique et scientifique, et le photographe étant érigé en « figure de la mythologie contemporaine » (Mora, 2007, 9). Cela véhicule et conforte l'idée selon laquelle « l'homme se fait au travers de ses actes sous le regard des autres hommes. L'identité masculine n'est pas censée se construire dans l'intersubjectivité avec les femmes » (Molinier, 2006, 45).

2.2. Les paradoxes de la sélectivité

Le fait que l'illustration du cursus et de ses élèves dans une brochure destinée à l'orientation scolaire et professionnelle ne présente aucune fille peut participer à freiner l'identification au métier et à la formation, reconnaissance pourtant indispensable pour se sentir légitime à postuler (Vouillot, 2007). Comme cela a été souligné pour l'entre-deux-guerres, « le modèle d'une femme photographe à Paris peut être l'élément moteur qui décide une autre jeune femme à devenir pleinement photographe » (Bouqueret, 1998, 14). L'hypothèse selon laquelle l'association d'une formation à des caractéristiques très genrées crée des réticences chez les individus de l'autre sexe à l'investir, à moins d'exprimer la volonté d'aller à contre-courant des injonctions sociales, a été démontrée pour de nombreuses professions (Guichard-Claudic *et alii*, 2008). Une étude de réception de telles normes, menée par la réalisation d'entretiens avec des femmes photographes, permet de confirmer empiriquement que pour le monde de la photographie aussi, de telles normes de genre ont pu dissuader l'inscription au concours. À l'instar des images aux stéréotypes de genre très marqués qui se développeront dans la presse spécialisée à partir de 1968, les deux images ici analysées font ainsi partie d'un faisceau de facteurs explicatifs de la faiblesse des effectifs d'étudiantes à l'école de photographie, stagnant dans les années 1970 entre une et trois par an, pour une vingtaine de garçons.

Les images produisent en cela un discours spécifique, parfois même en contradiction vis-à-vis des textes qui les accompagnent. En effet, l'école, officiellement mixte depuis sa création, et ayant toujours accueilli des jeunes filles parmi ses élèves, décompte le nombre d'élèves de sexe féminin qui se présentent à son concours, et publie ces résultats sexués dans la plupart de ses brochures de l'époque. Si l'on met de côté le discours rétrograde de la brochure de 1943, la rubrique expliquant aux futures recrues les types de profils bienvenus s'intitule d'ailleurs depuis 1951 « conseils aux jeunes gens et jeunes filles », et s'adresse aux deux sans distinction : « la section Photographie

donne *aux jeunes gens et aux jeunes filles*¹³ du niveau baccalauréat ou un peu au-dessous, une sérieuse et solide formation technique, artistique et pratique leur permettant d'affronter avec maîtrise n'importe quelle branche de la photographie professionnelle ». Dans l'édition de 1967, comme en anticipation des bouleversements de 1968, la mixité est même mise en avant – dans la nouvelle rubrique intitulée « Vie à l'école » – comme un trait de la modernité et du prestige de l'école. Huit ans avant la généralisation de celle-ci par la loi Haby de 1975, elle est érigée en facteur d'attractivité de l'école pour les jeunes : « *la présence d'étudiants des deux sexes*¹⁴, l'âge des élèves qui ne comporte pas de limite supérieure (certain·e·s ont plus de 25 ans) ; le caractère même des études (...), tout cela crée l'ambiance particulière aux grandes écoles où sont donnés à la fois un enseignement des arts et des métiers ». On voit que si la fin des années 1960 amène un discours de valorisation de la mixité, celle-ci est contredite voire neutralisée par les images qui sont introduites au même moment dans la brochure. Cette contradiction pourrait suggérer une hypothèse corrélant l'augmentation de l'illustration photographique dans les diverses publications et l'expression d'une hostilité *a minima* visuelle – quand elle n'est pas textuelle – vis-à-vis de l'entrée des femmes dans certaines professions, provoquant en retour leur autocensure.

Cependant, les textes eux-mêmes restent souvent empreints de points aveugles concernant la classe et le genre des métiers mentionnés. Quand une nouvelle rubrique de l'édition 1967 égrène la liste des noms des plus prestigieux anciens élèves, il ne rappelle que ceux d'entre eux qui ont évolué dans les professions les plus valorisées, souvent associées au cinéma, comme chefs-opérateurs, directeurs de la photographie, ou réalisateurs, jamais comme artisan photographe ni spécialiste de la retouche. Cette sélectivité sociale n'est pas foncièrement surprenante dans la mesure où l'éditeur de la brochure, le Bureau Universitaire de Statistique et de Documentation scolaires et Professionnelles¹⁵, dédie son action à l'orientation professionnelle des titulaires du baccalauréat et élèves du secondaire (Danvers, 1988) et s'adresse donc à un public d'ores et déjà élitiste. Les noms répertoriés ne comprennent de surcroît que de personnes de sexe masculin, comme si aucune des femmes ayant été scolarisées jusque-là ne méritait d'être mentionnée pour sa carrière remarquable. La politique de représentation visuelle de la vie d'établissement participe à former une figure du photographe qui se construit par exclusion de sexe.

En revanche, le concours d'entrée n'est pas sujet à des faits de discrimination, en tout cas pour ce qui est des statistiques publiées, pour l'année 1966-1967, dans cette brochure. Même si les filles sont minoritaires au concours d'admission cette année-là (elles représentent 21 des 113 candidat·e·s français·e·s et deux pour six candidat·e·s étrangers), elles ne sont effectivement pas plus exclues lors de cette étape sélective que les garçons. Leur présence parmi les candidat·e·s est presque exactement proportionnelle à celle parmi les reçu·e·s, et elles sont même reçues deux fois plus que les garçons quand elles sont étrangères¹⁶.

Conclusion

Étudier la question du genre dans les formations à la photographie dans l'après-guerre, c'est participer à un processus nécessaire d'écriture de « l'histoire des résistances à l'égalité des sexes, examinées sous l'angle des espaces professionnels et décisionnels que les hommes se réservent, ou, plus exactement, des longs refus à y admettre des femmes » (Schweitzer, 2010, 9). Les

¹³ C'est nous qui soulignons.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Le B.U.S. peut être considéré comme l'ancêtre de l'ONISEP.

¹⁶ Même si dans ce dernier cas la représentativité statistique est nulle.

brochures d'orientation scolaire et professionnelle sont des supports largement normatifs, qu'il convient d'étudier sous cet angle : elles reflètent les contradictions des politiques d'établissements concernant la mixité scolaire et la place des filles dans leurs formations. Dans ce cadre, il est essentiel d'utiliser des images comme sources. D'une part, parce que choisir des sources iconographiques, c'est se donner les moyens d'approfondir une perspective genrée sur l'histoire de la formation professionnelle. Elles viennent notamment éclairer les points aveugles des archives, et véhiculent sans qu'elles soient toujours formulées des conceptions contemporaines du genre, tout en nous renseignant sur la division sexuée du travail, y compris durant la période d'apprentissage du métier. D'autre part, parce que pour écrire l'histoire de la formation des photographes plus spécifiquement, les images se révèlent d'autant plus instructives qu'elles sont réfléchies. Les photographes de l'École sont par définition des formateurs tout autant que des professionnels de la culture visuelle. Ils maîtrisent l'ensemble des paramètres de la production et de la circulation iconographique, de la mise en scène jusqu'au cadrage, du savoir-faire technique aux formes symboliques, de la sélection éditoriale au choix du rendu visuel final. C'est en cela qu'ils ne peuvent être suspectés d'avoir produit par hasard des formes, des contenus, ou des rapprochements. Leur production et leurs choix d'images nous éclairent sur leur façon d'exercer leur métier mais nous apprend surtout beaucoup sur le jour sous lequel ils cherchent à montrer la formation, entrecroisant de façon récurrente les normes de genre et celles de professionnalité.

Le dernier apport des sources visuelles, souligné par Juliette Rennes dans sa synthèse sur le croisement du genre, du travail et de la culture visuelle (Rennes, 2013), consiste à nous informer sur la manière dont les travailleuses et travailleurs – et pour le champ de la formation, les étudiantes et étudiants – se présentent eux-mêmes dans leur activité. La présente étude nous a surtout renseignée sur le point de vue des commanditaires et producteurs de l'image – ici leur résistance à la mixité et à l'égalité –, qui peut être bien distinct de l'expérience qu'en font les professionnel·le·s en formation. Elle ne demande donc qu'à être complétée par l'analyse d'autres types d'images, cette fois produites par des jeunes photographes dans le cadre de leur formation¹⁷. Si de telles photographies ne sont certainement pas dénuées de stéréotypes sociaux et genrés, elles sont en tout cas susceptibles de donner accès à un point de vue concurrent, vu d'en bas, capable de nuancer les représentations véhiculées à travers les sources institutionnelles : « contre l'idée d'un pouvoir totalisant de l'image, il est donc nécessaire d'interroger le visuel non seulement en ce qu'il cristallise des processus idéologiques, mais aussi en tant que puissant moyen de production de subjectivité et de sens » (Zapperi, 2016).

Bibliographie

Bouqueret C. (1998), *Femmes photographes de la Nouvelle Vision en France, 1920-1940* [cat. expo.], Paris, Marval.

Brennen B. et Hanno H. (2002), « Travail de l'information, histoire et matériau photographique : analyse visuelle d'une salle de rédaction dans les années 30 », *Terrains & travaux*, n° 3, p. 92-120.

Buscatto M. (2008), « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1, p. 5-13.

¹⁷ L'analyse de ce genre de sources privées est menée dans le cadre de notre thèse de doctorat qui poursuit ces réflexions.

- Danvers F. (1988), « Pour une histoire de l'orientation professionnelle », *Histoire de l'éducation*, n° 37, p. 3-15.
- Denoyelle F. (2015), « Lumières sur les archives de l'ENS Louis-Lumière », *Cahier Louis Lumière*, n° 9, p. 101-113.
- Goffman E. (1977), « Ritualisation de la féminité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, p. 34-50.
- Guichard-Claudic Y., Kergoat D. et Vilbrod A. (dir.), 2008, *L'inversion du genre. Quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Knape G. et Johannesson L. (dir.), 2004, *Women Photographers : European experience*, Göteborg, Acta universitatis Gothoburgensis.
- Laot F. (2014), *Un film comme source pour l'histoire de la formation des adultes hommes... et femmes. "Retour à l'école ?" (Nancy, 1966)*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy/Éditions universitaires de Lorraine.
- Léon V. (2014), « Devenir (un·e) photographe dans l'après-guerre français (1945-1975). Discours et pratiques face à la professionnalisation et à la masculinisation du métier », Mémoire de Master 2 en Photographie et art contemporain dirigé par Paul-Louis Roubert, Université Paris 8.
- Mietzner U., Myers K. and Peims K. (dir.), 2005, *Visual History. Images of Education*, Bern, Peter Lang.
- Mora G. (2007), *La photographie américaine, 1958-1981. The Last Photographic Heroes*, Paris, Seuil.
- Moreau G. (2013), « Le CAP. Quel genre de diplôme ? », in Brucy G., Maillard F. et Moreau G., *Le CAP. Un diplôme du peuple, 1911-2011*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Molinier P. (2006), *L'énigme de la femme active. Égoïsme, sexe et compassion*, Paris, Payot.
- Rennes J. (2013), « Genre, travail et culture visuelle », in Maruani M. (dir.), *Travail et genre dans le monde*, Paris, La Découverte.
- Rosenblum N. (dir.), 1994 [2000], *A History of Women Photographers*, Paris/New York, Abbeville Press.
- Rogers R. (dir.), 2004, *La mixité dans l'éducation. Enjeux passés et présents*, Lyon, ENS Éditions.
- Schweitzer S. (2010), *Femmes de pouvoir. Une histoire de l'égalité professionnelle en Europe (XIXe-XXe siècle)*, Paris, Payot.
- Thivend M. (dir.), 2005, Apprentissage et formations techniques et professionnelles de filles et de garçons. XIXe-XXe siècles, *Cahiers Pierre Léon*, n° 6.
- Vettel-Becker P. (2005), *Shooting from the hip. Photography, Masculinity and Postwar America*, Minneapolis, University of Minnesota.
- Vouillot, F. (2007), « L'orientation aux prises avec le genre », *Travail, genre et sociétés*, vol. 18, n° 2, p. 87-108.
- Zapperi G. (2016), « Regard et culture visuelle », in Rennes J. (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, p. 549-558.