



HAL
open science

On Abortion de Laia Abril: analyse d'un projet visuel en faveur du droit à l'avortement

Mélanie Brisard

► **To cite this version:**

Mélanie Brisard. On Abortion de Laia Abril: analyse d'un projet visuel en faveur du droit à l'avortement. Sciences de l'information et de la communication. 2019. dumas-02565208

HAL Id: dumas-02565208

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02565208v1>

Submitted on 6 May 2020

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

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

Copyright

Master professionnel

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Management et culture

Option : Magistère, management et culture

On Abortion de Laia Abril

Analyse d'un projet visuel en faveur du droit à l'avortement

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Matthieu Parelou

Nom, prénom : BRISARD Mélanie

Promotion : 2018-2019

Soutenu le : 25/09/2019

Mention du mémoire : Très bien

Remerciements

À Joscelyn Shawn Ganjhara Jurich, outre-atlantique, grâce à qui tout a commencé.

À l'équipe pédagogique du M2 Magistère en apprentissage du Celsa, guidée par Pauline Escande-Gauquié, pour cette opportunité de recherche et d'analyse précieuse, et la liberté de s'engager sur le sujet de son choix. À Sylvie Gesson en particulier, pour ses encouragements et sa bienveillance constante.

À Matthieu Parelou pour son suivi académique, dépassant les murs de l'école.

À Loïc Trujillo, qui n'a pas compté ses heures pour me parler de son métier et ouvrir mes premières pistes d'analyses.

À Claire Magone, pour cet entretien dense et riche, et pour avoir accepté d'être ma tutrice professionnelle.

À Laia Abril pour son art singulier, son engagement inspirant et la générosité avec laquelle elle a répondu à mes questions.

À Laura et Anne : j'aimerais que ce mémoire soit à la hauteur des vôtres...

À toute la promotion 2018-2019 du Magistère en alternance, pour l'énergie partagée, la curiosité joyeuse et la solidarité chaleureuse !

Sommaire

| | |
|---|-----------|
| Remerciements | 3 |
| Sommaire | 5 |
| Introduction | 9 |
| Première partie - On Abortion, une oeuvre photographique qui montre - enfin - l'avortement du point de vue pro-choix ? | 17 |
| I. L'avortement, un sujet invisible ? | 17 |
| A. À quoi ressemblerait une « bonne » photographie sur l'avortement ? | 17 |
| B. Exemples de tentatives artistiques et militantes | 19 |
| II. Au coeur du livre : les deux seules photographies « choc » | 20 |
| A. Le foetus, icône pro-vie par excellence | 21 |
| B. Le corps de Santoro, icône pro-choix par défaut | 22 |
| III. Ceci n'est pas une oeuvre sur l'avortement | 24 |
| A. Sous-titre correctif : le véritable sujet de l'oeuvre, ce sont les répercussions du manque d'accès à l'avortement | 25 |
| B. Le bébé né ou à naître : une figure mise à distance | 26 |
| C. Martyres : l'hommage aux femmes mortes de ce manque d'accès | 28 |
| Deuxième partie - Le choix d'une vision périphérique et l'art du témoignage | 30 |
| I. Les roman-photos : fil d'Ariane de l'oeuvre | 30 |
| A. Le sens des portraits photographiques | 31 |
| B. Les témoignages : puissance persuasive du récit intime | 32 |
| C. Illustrations : trois types de relation entre image et texte | 34 |
| D. Tension textuelle : dans On Abortion, l'image et les mots se font face | 35 |
| II. Faire parler les objets : contre la banalité, le parti pris des choses | 37 |
| A. Objets photographiés : dire le réel par métonymie | 38 |
| B. Série « solutions » : natures mortes et ironie sur le thème de l'avortement clandestin | 39 |
| • <i>Le cintre : traitement par Abril d'un symbole pro-choix</i> | |

| | |
|--|-----------|
| D. Série « contraceptions » : entre science et histoire, hésitations discursives ... | 42 |
| Troisième Partie - On Abortion, un format innovant ? | 46 |
| I. On Abortion, une oeuvre protéiforme | 46 |
| A. Genèse et évolution de l'oeuvre | 47 |
| B. Essai de définition du livre photographique | 48 |
| C. Trois dimensions : l'assurance d'une meilleure réception ? | 50 |
| D. Enjeux de traduction de supports : du son au texte et réciproquement | 51 |
| II. On Abortion, un nouveau format journalistique ? | 52 |
| A. L'inspiration documentariste | 52 |
| B. Une constante : l'auctorialité partagée | 54 |
| C. Crédits, sources, citations... un autre contrat de confiance entre l'autrice et son public | 55 |
| III. « L'investigation est un art, alors soyons un genre d'artiste » | 58 |
| A. Le droit à la fiction revendiqué par Abril | 58 |
| B. Les « fleurs du mal » : esthétique de la violence dans On Abortion | 59 |
| • <i>La primauté du noir et blanc</i> • <i>Géométrisme</i> • <i>La tentation du vinta</i> | |
| Quatrième partie - On Abortion, un média engagé ? | 63 |
| I. Une oeuvre à charge | 63 |
| A. Réquisitoire contre le patriarcat | 63 |
| B. Justice et médecine : une charge ambivalente | 64 |
| C. Plaidoyer pour le droit des femmes à disposer librement de leur corps | 65 |
| II. Récrire l'histoire part le prisme de la misogynie | 67 |
| A. Une narration achronologique pour dénoncer le manque de progrès | 68 |
| B. Géographie : inscrire l'histoire de la misogynie dans l'espace | 69 |
| • <i>L'itinéraire de Marta : stigmatisme du manque d'accès à l'avortement</i> | |
| III. Potentialités de communication militante | 72 |
| A. Collaboration de Abril avec Médecins Sans Frontières : d'un besoin de communication interne à une déclinaison de l'exposition | 73 |
| • <i>L'« annexe MSF »</i> • <i>« Vulnérabilité universelle »</i> | |
| • <i>Prolongations et prolongements du travail de co-production</i> | |

| | |
|---|-----------|
| B. Quelle(s) cible(s) au militantisme ?..... | 76 |
| • <i>Destinataire idéal : pro-vies ou indécis-es</i> • <i>Destinataires réels</i> | |
| Conclusion | 80 |
| Bibliographie | 83 |
| Annexes | 88 |
| 1. Glossaire | 88 |
| 2. Entretien - Loïc Trujillo, photographe spécialisé dans le reportage humaniste | 90 |
| 3. Entretien - Claire Magone, directrice de la communication à Médecins Sans Frontières France | 94 |
| 4. Entretien - Laia Abril, autrice de On Abortion | 104 |
| 5. Photographies de l'exposition | 112 |
| 6. Extraits visuels du livre..... | 113 |

Introduction

D'un cours d'analyse photographique à Laia Abril, en passant par le référendum irlandais...

C'est une rencontre académique l'année de mon master 1 au Celsa qui a donné à mon intérêt amateur pour la photographie une dimension réellement *pensée*. Jocelyn Shawn Ganjhara Jurich, journaliste américaine et professeure à l'université de Columbia à New York, donnait alors un cours passionnant sur la photographie. Nous nourrissant des textes d'analystes et d'images de photographes, elle nous interrogeait sur le sens social, politique et psychologique de la photographie, pratique communicationnelle autant que artistique.

Notre examen final consistait en une analyse détaillée d'une ou plusieurs images de notre choix. À l'époque, en Irlande, l'annonce d'un référendum sur la question du droit à l'avortement avait relancé la guerre des images entre les mouvement pro-choix et pro-vie¹. J'avais habité à Dublin entre 2015 et 2016 et j'avais conçu pour l'île d'Emeraude une affection dont je ne me suis jamais départie. Cela rendait d'autant plus troublant pour moi l'absence pour les Irlandaises d'un droit que les Françaises avaient acquis depuis plus de 40 ans. Je choisis donc de consacrer mon étude à ce sujet. Rapidement, je recentrai mon analyse sur les images utilisées par le mouvement pro-choix. Il me semblait qu'il n'existait alors pas de réponse visuelle aux images culpabilisantes brandies par le camp opposé au droit à l'avortement, et qui ancrent l'imaginaire du débat autour de la souffrance du potentiel bébé à naître. J'avais aussi à coeur l'idée que cette étude soit utile au delà du cadre académique. Avec l'aide et le soutien toujours optimiste de Joscelyn S. G. Jurich, j'ai publié mon article universitaire en ligne² et une version synthétisée dans un journal irlandais³ (*The College Tribune*). Le 25 mai 2018, les Irlandaises et Irlandais votèrent « oui » à 66,4 % pour abroger l'amendement qui donnait les mêmes droits au fœtus qu'à la femme qui le portait, et pour pouvoir envisager un projet de loi autorisant l'interruption de grossesse.

En réalisant ce travail, je fis la découverte de Laia Abril et de son oeuvre *On Abortion*. Parcourant les quelques images qu'internet laissait voir de son oeuvre, il me sembla que j'avais enfin trouvé la réponse à ma question « comment visualiser l'avortement du point de vue pro-choix ? ».

¹ Sur l'usage de ces deux expressions, voir le glossaire en première annexe du mémoire.

² BRISARD Mélanie. « How does photography support the pro-choice campaign in Ireland - A case study of three photographs ». Publié sur la plateforme en ligne *Medium* le 10/05/2018 (consultable sur : <https://medium.com/@mel.brisard/how-does-photography-support-the-pro-choice-campaign-in-ireland-eccf63dcc959>).

³ BRISARD Mélanie. « How To Capture the 8th Amendment », *The College Tribune*, 27/03/2018. (consultable en ligne sur <http://collegetribune.ie/how-to-shoot-the-8th-with-a-camera/>)

Laia Abril, autrice de l'oeuvre *On Abortion*

Artiste espagnole née en 1986, Laia Abril s'est initialement formée en journalisme, mais travaille autant la photographie que le texte, le graphisme, le son ou la vidéo. Son travail l'a récemment amené à collaborer avec les associations humanitaires Médecins Sans Frontières (MSF)⁴ et la Croix Rouge⁵, et avec le journal *Le Monde*⁶.

Abril a conçu le livre *On Abortion*, publié en 2017, d'après l'exposition éponyme, présentée pour la première fois aux Rencontres photographiques d'Arles en 2016. C'est son cinquième livre photographique, après *Thinspiration* (2012), *Tediousphilia* (2014), *The Epilogue* (2014) et *Lobismuller* (2016). Dans cette oeuvre, elle décrit moins l'acte d'avortement que les répercussions et risques liés au manque d'accès des femmes à cette procédure. Abril a recueilli de nombreux témoignages de femmes ayant été confrontées à la nécessité d'interrompre une grossesse dans un environnement où elles ne pouvaient y avoir accès, et mêlé ces témoignages à un profond travail de recherche (notamment d'images d'archives) sur le sujet.

On Abortion est le premier chapitre d'un projet plus large intitulé *A History of Misogyny*, dont les prochains chapitres seront consacrés à la culture du viol et au phénomène d'hystérie de masse. L'oeuvre a été exposée en Slovénie (Cité des femmes, Ljubljana) en 2017, en Irlande (Photo Ireland, Dublin), en Italie (Foto-Forum, Bolzano) et en France (Maisons des Métallos, Paris) en 2018. *On Abortion* a reçu la bourse Fotopres (2016), le prix de la photo Madame Figaro - Arles (2018), le prix du livre photographique Paris Photo - Aperture (2018) et Abril a reçu le Visionary Award du Tim Hetherington Trust pour poursuivre son projet *A History of Misogyny* (2018).

Rencontres et évolution de mon choix de mémoire

En juin 2018, Abril vint à Paris présenter son livre *On Abortion* à la librairie Le Bal. La rencontre fut marquante, et je finis par me procurer le livre. J'hésitais encore sur mon sujet de mémoire, j'avais pour projet de prolonger l'analyse initiée dans le cadre du cours de Joscelyn S. G. Jurich. J'étais intéressée par le changement de statut des images propres au mouvement pro-choix irlandais : appartenant initialement à l'actualité militante, elle devenait après le vote archive, histoire, mémoire. Mais la métamorphose ne s'effectuait pas si rapidement, et

⁴ Voir quatrième partie de ce mémoire.

⁵ L'exposition *Suyay*, commandée par la Croix Rouge, a été exposée au Centre de la photographie à Genève en novembre 2018 (voir en ligne sur : <https://www.centrephotogeneve.ch/en/expo/laia-abril-suyay/>).

⁶ DE FOUCHER Lorraine. « Papa, il a tué maman, Gilles et lui » : enquête sur cinq féminicides à La Réunion », *Le Monde*, 30/08/2019 (consultable en ligne sur : https://www.lemonde.fr/societe/article/2019/08/30/papa-il-a-tue-maman-gilles-et-lui-enquete-sur-cinq-feminicides-a-la-reunion_5504522_3224.html)

j'étais un peu trop loin du terrain de recherche irlandais pour être pleinement satisfaite et efficace.

En septembre 2018, j'appris qu'Abril exposerait son oeuvre *On Abortion* à la Maison des Métallos du 22 au 9 novembre, en partenariat avec Médecins Sans Frontières (MSF). En même temps avaient lieu deux autres évènements : la foire internationale de photographie d'art « Paris Photo » au Grand Palais (*On Abortion* y était nominé meilleur livre photographique de l'année), et la semaine du livre photographique à la librairie Shakespeare & Cie (le graphiste Ramon Pez, collaborateur d'Abril, devait y intervenir). Motivée par une telle conjoncture, j'assistai à ces trois évènements et je choisis de consacrer mon mémoire à *On Abortion*.

Critères académiques et personnels

Le sujet répondait à plusieurs critères fondamentaux. Du point de vue des sciences de l'information et de la communication, *On Abortion* est une oeuvre passionnante à analyser. C'est un peu un O.V.N.I communicationnel (« objet visuel non identifié »), qui semble appartenir à un genre mais ne cesse d'y échapper. La seule analyse de sa genèse interroge les potentialités de métamorphose et d'hybridation d'un tel objet de communication : exposition devenue livre, redevenue exposition, *On Abortion* joue des codes artistiques, journalistiques et militants.

Si c'est une innovation, elle est à contre-courant de l'élan actuel des dispositifs communicationnels vers plus d'immédiateté : *On Abortion* est un média lent, qui ne se donne pas au premier coup d'oeil à son public. Cette lenteur, à mes yeux, est une résistance nécessaire au bon exercice de réflexion et de débat, qui fonde aussi le pouvoir démocratique.

Comme outil, l'oeuvre est utilisée par d'autres institutions, telle que l'ONG MSF, à des fins communes et divergentes à la fois - c'est toute l'ambivalence de l'engagement politique d'Abril. Et cette appropriation de l'art comme outil d'engagement par les organisations privées semble traduire une opportunité de communication réactualisée - non pas renouvelé, car l'usage de l'art pour transmettre un message n'est pas un moyen nouveau de communication, mais réactualisé, car il me semble que face à la saturation d'information surgit un besoin de remédiatisation de l'intellectuel par le sensible.

D'un point de vue plus personnel, j'avais besoin que ma recherche puisse s'appuyer sur de la matière « vivante » : or Laia Abril est une artiste contemporaine, actuellement basée à Barcelone, j'ai pu la rencontrer et m'entretenir avec elle. Sa notoriété s'est fortement accentuée grâce à *On Abortion*, et l'oeuvre connaît encore des métamorphoses (et du succès) aujourd'hui.

Autour de son travail gravitent d'autres personnes ressources : outre les participant-es aux évènements cités précédemment, la directrice de la communication à MSF, Claire Magone, qui a accepté quelques mois plus tard non seulement de me rencontrer mais aussi d'être ma tutrice professionnelle.

Plus largement, le sujet de l'avortement connaît une actualité particulière ces derniers mois, avec la recrudescence de mouvements pro-vie et le durcissement des lois assurant l'accès à cette procédure dans plusieurs pays, notamment aux États-Unis⁷.

Autre critère personnel, en prenant pour point de départ de mon analyse le livre *On Abortion*, le sujet de ma recherche est un objet relativement « fini » (196 pages circonscrivant mon socle de recherche) mais qui s'inscrivant dans une oeuvre plus vaste, et me permettait de déployer une réflexion personnelle sur des thèmes qui me touchent particulièrement (la mémoire, l'engagement, le féminisme, la sublimation de la violence...).

Cet objet de recherche résonne avec l'ensemble de mon parcours universitaire : c'est un objet de communication visuel, certes, mais aussi littéraire - tant par sa forme, un livre, que par la prégnance du texte dans l'oeuvre. Il comporte une dimension journalistique, ainsi qu'une dimension politique - voir militante, nous débattons des termes dans la troisième partie du mémoire. Pour l'étudier, je puise ainsi dans ma formation en classe préparatoire littéraire, dans ma pratique de journaliste amatrice, et dans mes quelques expériences professionnelles engagées (dans une entreprise de l'économie sociale et solidaire en 2016, en ONG à Oxfam France en 2017, et au Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes en 2018-2019).

Un mémoire engagé

Ce mémoire n'est pas un mémoire militant, il n'a pas pour vocation de convaincre la personne qui le lit du bienfondé du droit à l'avortement. Cependant, convaincue que les droits humains ne sont pas qu'une simple « extension ethnocentrique du concept européen des droits individuels »⁸, le cadre moral et sanitaire auquel je me référerai dans mon analyse sera le même que celui de l'Organisation Mondiale de la Santé : l'accès à l'avortement sécurisé est un droit nécessaire.

⁷ TALBOT Raphaëlle. « Comment le droit à l'avortement recule dans l'Amérique de Trump », *Le Monde*, 17/05/2019 (consultable en ligne sur https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2019/05/17/le-droit-a-l-avortement-perd-du-terrain-aux-etats-unis_5463554_4355770.html).

⁸ WILSON Richard. *Human Rights, Culture and Context : Anthropological Perspectives*. Londres : Pluto Press, 1997. Cité par MCLAGAN Meg. « Principles, Publicity, and Politics : Notes on Human Rights Media », *American Anthropologist*, Vol. 105, n°3, septembre 2003, p. 605-612, p. 605.

Et bien que ce mémoire ne soit pas militant, il n'en reste pas moins engagé, ne serait-ce que par le choix du sujet qui met en valeur une artiste femme et son travail sur un thème à forte connotation féministe : le droit à l'avortement. Ce travail s'inscrit donc dans la perspective d'intégrer le genre⁹ aux Sciences de l'Information et de la Communication, perspective portée entre autres par Marlène Coulomb-Gully et Véronique Julliard. Je cite la seconde : « Le genre peut s'entendre comme dimension sexuée de l'objet de recherche, comme variable dans différentes analyses ou encore comme objet et comme concept¹⁰. » *On Abortion* n'est cependant pas un objet de recherche dont je peux analyser clairement la dimension sexuée - ce serait essentialiser l'autrice à son genre féminin. Il sera en revanche analysé dans quelle mesure l'oeuvre adhère ou non aux codes du militantisme pro-choix et dans quelle mesure on peut juger son oeuvre « efficace » d'un point de vue féministe. Nous pencherons alors vers la deuxième acception proposée par Julliard : le genre y est entendu comme variable utile à l'analyse.

Avec ce même souci de participer à un effort de recherche global incluant mieux les enjeux d'égalité femmes-hommes, ce mémoire est rédigé en langage inclusif, d'après les recommandations d'Eliane Viennot et du Haut Conseil à l'égalité¹¹. L'attention sera portée sur l'accord en genre des noms de métiers, l'usage de termes épiciènes et - lorsque nécessaire et approprié - du point médian.

Précisions méthodologiques

Ce mémoire porte sur le livre *On Abortion* de Laia Abril et l'exposition du même nom organisé avec Médecins Sans Frontières à l'automne 2018. Lorsque l'oeuvre est mentionnée sans précision du dispositif (livre ou exposition), elle désigne le projet *On Abortion*, c'est à dire le livre ainsi que l'ensemble des expositions réalisées jusqu'à aujourd'hui sous ce nom.

Trouver le mot juste est une obsession pour toute personne spécialisée dans les sciences de la communication et de l'information, d'autant plus sur un sujet touchant autant au politique, au philosophique, à l'éthique et à l'intime, tel que celui de l'avortement.

⁹ « Le genre auquel se réfère la sémiotique du genre ne renvoie pas seulement aux rapports sociaux de sexe - le "sexe social" (Mathieu, 1999) - étudiés par les féministes de la deuxième vague, mais tient également compte des propositions formulées par des féministes de la troisième vague soucieuses de ne pas naturaliser le "sexe biologique". » JULLIARD Virginie. « Un mode d'appropriation des *gender studies* par les sciences de l'information et de la communication : la sémiotique du genre ». *Questions de communication*, n°25, 2014, p. 230.

¹⁰ JULLIARD Virginie. « Pour une intégration du genre par les sciences de l'information et de la communication ». *Questions de communication* [en ligne] n° 16, p. 191-210, 2009, § 8.

¹¹ Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes. *Pour une communication publique sans stéréotype de sexe*. Paris : La Documentation Française, 2016.

Lecteurs et lectrices trouveront en première annexe un glossaire expliquant et justifiant l'usage des principaux termes utilisés dans ce mémoire.

L'oeuvre étudiée et une partie essentielle de la littérature critique qui me permet de l'analyser sont en anglais et ne disposent pas, pour la plupart, de traductions françaises. Sauf indication contraire, les traductions seront donc faites par mes soins, avec mention du propos original en note de bas de page. Par ailleurs, le livre n'étant pas paginé, les références ne le sont pas non plus. Chaque image ou passage cités porte un titre, traduit directement de l'oeuvre s'il existe (et indiqué en note de bas de pages), ou nommé ainsi officieusement pour faciliter l'analyse. Les extraits de l'oeuvre les plus cités sont visibles en annexe (5 et 6).

Dans le cadre de ma recherche, j'ai eu la chance de pouvoir m'entretenir avec un photographe spécialisé dans les reportages documentaires, Loïc Trujillo, la directrice de la communication de MSF France, Claire Magone, et l'artiste même, Laia Abril. Ces entretiens de recherche ont été cruciaux pour l'évolution de ma réflexion. Leur retranscription est à retrouver en annexe (2, 3 et 4).

Comme précisé plus haut, de nombreux articles et essais académiques auxquels je fais référence sont en langue anglaise, notamment parce que les universités Nord-Américaines ont prêté une place importante aux études de genre depuis plus longtemps que les universités françaises. De plus, l'étude réalisée en 2018 sur la photographie comme soutien du mouvement pro-choix irlandais m'a rendu familière de certaines penseuses et artistes irlandaises. On retrouve une majorité d'auteurs et d'autrices francophones dès lors que l'on prend pour grille d'analyse la sémiotique, depuis Roland Barthes jusqu'aux chercheurs et chercheuses du GRIPIC (en particulier Emmanuel Souchier, mais pas seulement).

Problématique et axes de réflexion

Dans quelle mesure l'oeuvre de Laia Abril *On Abortion* représente, entre photojournalisme, graphisme et féminisme, un mode innovant de dénonciation des violations des droits humains ?

Pour répondre à cette question, nous commencerons par questionner l'invisibilité de l'avortement et des conséquences liées à son interdiction ou son manque d'accès. Si l'échec à montrer l'avortement du point de vue pro-choix est relatif, le parti pris de l'artiste est celui de déplacer le sujet, du fœtus vers les femmes victimes du manque d'accès.

Il s'agira ensuite de montrer comment cette vision « périphérique » est un espace propice au témoignage : l'appareil de l'artiste photographie alors les femmes et les objets métonymiques de leurs souffrances.

Dans un troisième temps, nous tenterons de mieux définir le genre auquel appartient l'oeuvre au regard de son format, ce qui nous mènera à mettre en évidence son caractère protéiforme autant que son essence esthétique.

Enfin, nous interrogerons la dimension engagée d'*On Abortion* et la puissance médiatique de l'oeuvre : à la fois plaidoyer et réquisitoire, *On Abortion* propose une histoire alternative des droits sexuels et reproductifs, dont s'est notamment saisi Médecins Sans Frontières.

Première partie - *On Abortion*, une oeuvre photographique qui montre - enfin - l'avortement du point de vue pro-choix ?

Sur un moteur de recherche internet, le mot-clé « avortement » mène qui s'y risque à une série d'images plus ou moins tolérables de foetus avortés et de femmes en larmes. Dans l'imaginaire collectif comme dans la réalité, le champ visuel dédié au sujet est en effet majoritairement occupé par le camp pro-vie. Le titre de l'oeuvre d'Abril oriente de fait l'« horizon d'attente¹² » du public vers ce genre d'image, même si les quelques personnes averties des convictions pro-choix de l'artiste peuvent espérer trouver enfin la réponse visuelle aux images brandies par les militant·es pro-vie. Cette première partie fait l'état des lieux des difficultés à montrer l'avortement du point de vue pro-choix et met en évidence comment Abril, même si elle prend acte de la guerre visuelle entre les deux camps du débat sur l'avortement, ne montre pas directement l'évènement « avortement ».

I. L'avortement, un sujet invisible ?

Dans un entretien avec Jörg Colberg, Abril constate à propos de sa propre pratique : « Dans tous mes projets, je prends soin de raconter les histoires les plus inconfortables, cachées, stigmatisées et incomprises. Je me retrouve souvent à essayer de photographier des problématiques invisibles, un aspect fréquemment lié aux états mentaux, à la maladie mentale, aux préjugés, et aux tabous.¹³ » L'avortement est une thématique qui réponds à la plupart de ces critères. Même dans les pays où il n'est pas interdit d'interrompre une grossesse, la procédure peut être « cachée, stigmatisée, incomprise ». Le tabou prive le sujet de sa visibilité. Nous tentons ici de définir à quoi ressemblerait une « bonne » photographie sur l'avortement, pourquoi ce cliché idéal n'existe pas, et donnerons quelques exemples artistiques et militants ayant contourné cette difficulté.

A. À quoi ressemblerait une « bonne » photographie sur l'avortement ?

Pourtant, la procédure d'avortement n'est pas invisible. Pour paraphraser ce qu'Ariella Azoulay écrit sur le viol : l'avortement est un évènement, auquel il peut ne pas y avoir de

¹² JAUSS Hans Robert. « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », Pour une esthétique de la réception. Paris : Gallimard, 1978.

¹³ « Throughout my projects I focus on telling the most uncomfortable, hidden, stigmatized, and misunderstood stories. I often find myself trying to photograph invisible issues, aspects recurrently connected to mental states, mental illness, prejudices, and taboos. » Laia Abril, extrait de : COLBERG Jörg. « A Conversation with Laia Abril ». *Conscientious photography magazine*, 22/01/2018 (consultable en ligne sur : <https://cphmag.com/conv-abril/>)

témoin·te, mais qui peut en principe être vu et montré.¹⁴ La première personne à pouvoir en être témoin·te est celle qui interrompt sa grossesse, et c'est ainsi qu'Abigail Heyman prit en 1974 ce cliché noir et blanc nommé « My abortion » et qui appartient à l'exposition et livre éponyme *Growing up female: a personal photojournal* (« Grandir femme : un journal intime photographique »). On y voit, entre les cuisses écartées de la photographe, un chirurgien penché vers son entre-jambe, outil à la main. La légende précise : « Rien ne me fit sentir autant un objet sexuel que subir un avortement seule »¹⁵. Mais cette image n'est pas complètement satisfaisante. On n'y voit pas *vraiment* l'avortement. On peut imaginer que l'objet tenu par la pince est l'embryon que vient de retirer le chirurgien, mais on ne peut savoir. Par pudeur ou par tabou¹⁶, le sexe est rarement montré en art, et c'est d'autant plus vrai pour le sexe des femmes - certes physiquement moins visible que celui des hommes, mais pas invisible. L'« origine du monde » connaît pourtant, grâce au courant féministe notamment, un succès contemporain notable en photographie. Chin-Chi Wu en a fait des sujets de portraits dans son livre photographique *Vis-à-vis : Portraits of New Women*¹⁷ en 2011 et Barbara Kasten l'exhibe in conventionnellement dans *The Diazotypes*¹⁸ paru en 2015. Outre les oeuvres qui prennent la vulve pour sujet, on peut affirmer avec *My Birth*¹⁹ de Carmen Winant, paru en 2018, que le corps des femmes, sexe inclus, perd son « invisibilité » dès lors qu'il est associé à la maternité.

Estompé par les circonstances (géographiques, familiales, politiques...), le tabou peut s'effacer. Pourtant, la photographie idéale de l'avortement - celle qui saurait montrer l'évènement, n'est pas satisfaisante. Pour en saisir la cause, il faut relire l'essai d'Azoulay « A-t-on déjà vu une photographie de viol ? »²⁰. Elle y remarque que ce qui manque, ce ne sont pas les images de viol, mais le regard public sur ces images. Le refus des institutions (policières, judiciaires...) de donner à voir ces clichés s'explique par un doute permanent, celui de la volonté ou du consentement de la femme lors de l'acte. « Qu'importe l'évènement, [les photographies] sont toutes partiales, elles ne suffisent pas à dire l'histoire dans son

¹⁴ « Rape is an event (...) to which there may not be any witnesses, but that can in principle be seen and shown. » AZOULAY Ariella. « Has Anyone Ever Seen a Photograph of Rape ? », *The Civil Contract of Photography*. New York : Zone Books, 2008, p.205-266, p. 206.

¹⁵ « Nothing ever made me feel more like a sex object than going through an abortion alone. » HEYMAN Abigail. « My Abortion », *Growing up female : a personal photojournal*. New York : Holt Rinehart and Winston, 1974.

¹⁶ La pudeur, sentiment de gêne ou choix de réserve propre à chaque personne, se distingue du tabou, système d'interdiction propre à un groupe social, souvent religieux.

¹⁷ WU. Chin-Chin, *Vis-à-vis : Portraits of New Women*. Bliedorf, Allemagne : Galerie Vevais, 2011.

¹⁸ KASTEN Barbara. *The Diazotypes*. Chicago : Graham Foundation & New York : D. A. P., 2015.

¹⁹ WINANT Carmen. *My Birth*. Londres : SPBH Editions & Ithaca : ITI Press, 2018.

²⁰ AZOULAY Ariella. « Has Anyone Ever Seen a Photograph of Rape ? »..., *op. cit.* p. 18 du mémoire.

entièreté »²¹. À l'observation d'une photographie d'avortement, ce n'est pas l'ambiguïté sexuelle qui est en cause, c'est le doute sur la volonté de la femme d'interrompre la grossesse. Qu'importe la photographie, l'image ne pourra pas dire s'il s'agit d'une intervention thérapeutique ou non. Pire, elle ne pourra pas dire, dans le cas d'une interruption « volontaire » de grossesse, quelles sont les circonstances qui ont mené à la décision (économiques, psychologiques, sociales...), et les difficultés que peut représenter une grossesse non désirée, voire forcée. Du point de vue pro-choix, une « bonne » photographie sur l'avortement serait donc une photographie qui inclut le contexte.

B. Exemples de tentatives artistiques et militantes

Lorsqu'on demande à Abril si elle connaît des initiatives similaires à *On Abortion*, elle répond : « Non, et c'est pourquoi je l'ai fait ! Beaucoup d'artistes, surtout dans les années 1970, ont conçu de nombreux projets autour de ce sujet : beaucoup de performances, d'art vidéo, de peintures, mais pas de projets purement photographiques. » En effet, à partir des années 1970, le postmodernisme accompagne un mouvement social complexe de lutte contre les institutions en Occident, dont la deuxième vague féministe fait partie. Craig Owen analyse ainsi le lien entre postmodernisme et féminisme : « C'est précisément à la frontière législative entre ce qui peut être représenté et ce qui ne peut l'être que l'opération postmoderniste a lieu - non pas dans le but de transcender les représentations, mais afin d'exposer le système de pouvoir qui autorise certaines représentations tout en empêchant, interdisant ou invalidant certaines autres. Parmi les sujets prohibés des représentations occidentales, dont les représentations sont jugées illégitimes, il y a les femmes. »²²

Sur le thème précis du droit à l'avortement, la performance artistique semble être le médium le plus utilisé pour rendre compte du « système de pouvoir » en question, probablement parce que très proche des performances activistes : « Les actes publics d'activisme, les manifestations et la désobéissance civile peuvent être entendus comme "performance" parce qu'ils s'inspirent de l'esthétique et de la politique, utilisant la

²¹ « In any event, they are all partial, insufficient to tell the entire story, and certainly not sufficient to show what rape looks like at a glance. Rape "itself" cannot be photographed except in part, and in such a way that an active gaze is required to reconstruct the event and acknowledge it as rape ». AZOULAY Ariella, *ibid.*, p. 233.

²² « It is precisely at the legislative frontier between what can be represented and what cannot that the postmodernist operation is being staged not in order to transcend representation, but in order to expose that system of power that authorizes certain representations while blocking, prohibiting or invalidating others. Among those prohibited from Western representation, whose representations are denied all legitimacy, are women. » OWEN Craig. « The Discourse of Others : Feminists and Postmodernism », *The Expanding Discourse : Feminism and Art History* (édition dirigée par Norma Broude et Mary D. Garrard). New York et Londres : Routledge, 1992.

personnification de manière tactique et le langage de manière symbolique ²³». En Irlande par exemple, les installations et performances *Sounding the depths* de Pauline Cummins and Louise Walsh (1992), *Untitled* de Shelagh Honan (1994) et plus récemment *Aspiration* de Áine Phillips (2015) trouvent un écho dans la *Pro-Choice Proclamation* du groupe militant pour le droit à l'avortement *Speaking of IMELDA* (2015). En termes d'images cependant, les exemples se raréfient. Toujours en Irlande, la galerie *The X-ile project* et la série photographique *When they put their hands like scales : Journeys* d'Emma Campbell se concentrent toute deux sur la dénonciation d'une conséquence du manque d'accès à un avortement légal, le « tourisme abortif »²⁴. Abril évoque d'ailleurs le sujet avec un chapitre du même nom dans le livre *On Abortion*. Par ailleurs une rapide analyse des articles contemporains en faveur de l'accès à l'avortement montrent que les illustrations les plus utilisées sont des photographies de manifestations, plus précisément des photographies de pancartes, sur lesquelles s'inscrivent les slogans et symboles propres au mouvement pro-choix.

Lorsque le tabou est dépassé, les tentatives pour rendre visible l'avortement se heurte à l'impossibilité de la photographie de se dire elle-même. Le symbolique vient alors pallier à l'impossibilité de dire en une image la réalité de l'avortement du point de vue pro-choix. Le camp pro-vie, face à cette difficulté, a investi durablement l'espace visuel consacré au sujet en élevant le fœtus au rang de martyr, lançant une enchère aux images choquante dont Abril fait état dans *On Abortion*.

II. Au coeur du livre : les deux seules photographies « choc »

Au coeur du livre *On Abortion* se trouve le chapitre « guerre visuelle », illustré à première vue par une photographie pixélisée d'un fœtus découpé. L'image peut être soulevée et en-dessous se trouve un cliché rendu si transparent qu'on peut plus facilement le reconnaître que le découvrir : c'est le cliché que la police du Connecticut pris de Geraldine Santoro en 1964, lors de la découverte de son corps dans un hôtel. Elle était morte de sa tentative d'avortement clandestin. Ce sont les deux seules images « choquantes » de l'oeuvre d'Abril sur l'avortement. « Une surprise étant donnée l'usage historique de la photographie comme arme entre les deux camps du débat sur l'avortement »²⁵ selon Lubben. Nous analysons

²³ « Public gestures of activism, protest, and civil disobedience can be understood as 'performances' because they draw upon aesthetics and politics, employing tactical uses of embodiment and symbolic uses of language » ANTOSIK-PARSONS Kate, « A Body Is a Body, The Embodied Politics of Women's Sexual and Reproductive Rights in Contemporary Irish Art and Culture » in *Reproductive Justice and Sexual Rights* (sous la direction de Tanya Saroj Bakhru), New York et Londres : Routledge, 2019, p. 42.

²⁴ L'expression désigne l'ensemble des voyages réalisés pour obtenir une interruption de grossesse dans un autre pays à la législation moins restrictive que le pays de départ.

²⁵ LUBBEN Kristen. « A Hidden History of Abortion », *The Photobook Review*, n° 14, printemps 2018 (consultable sur <https://aperture.org/blog/pbr-14-abortion/>)

ici le traitement par Abril du foetus, icône pro-vie depuis les années 1980, et du cliché de Santoro, une des réponses visuelles que le camp pro-choix opposa.

A. Le foetus, icône pro-vie par excellence

Le foetus, et parfois l'embryon²⁶, sont des icônes du mouvement pro-vie, et ce depuis les années 1980. Dans son article sur le pouvoir visuel des images foetales, Rosalind Petchesky explicite le contexte : « Au milieu des années 1980 (...) l'attaque politique contre le droit à l'avortement s'avança vers le terrain de la culture de masse et de l'imagerie (...) La stratégie des anti-avortement est de faire du foetus personnifié une prophétie auto-réalisatrice en faisant du foetus une *présence publique*. C'est une stratégie adaptée à une culture visuellement orientée. Pendant ce temps, trouver des symboles et images "positives" d'avortement étant difficile à imaginer, les féministes et autres défenseurs et défenseuses de l'avortement ont trop rapidement cédé le terrain visuel. »²⁷ Petchesky revient spécifiquement sur l'apparition de l'échographie : issue des techniques de sonar utilisées pendant la Seconde Guerre mondiale, l'échographie fait son entrée en obstétrique dans les années 1960. Après qu'un article affirme dans le *New England Journal of Medicine* que ces images participent de l'attachement maternel et préviennent ainsi les avortements, le mouvement pro-vie lance en 1984 sa campagne télévisée *Le Cri Silencieux (The Silent Scream)* réalisée par Bernard Nathanson. Une vidéo éducative d'une quinzaine de minutes visualisant ce qui se passe dans l'utérus lors d'une procédure d'avortement, et montrant *in fine* le cri silencieux de souffrance qu'exprimerait alors le foetus. Soutenu par le gouvernement conservateur de Ronald Reagan le film a été vivement critiqué par une partie de la communauté médicale pour son manque de réalisme, voire son aspect manipulateur²⁸. Cet épisode médiatique ancre définitivement la figure du foetus comme outil de propagande pro-vie, que ce soit par l'usage des échographies, ou de manière plus choquante via les photographies de foetus avortés.

Le choix d'Abril d'inclure un exemple typique de cette dernière catégorie ne se fait qu'à condition d'en rappeler le contexte par la légende. Et comme pour le cliché de Santoro, la lecture de la légende est nécessaire pour qui veut parvenir à lire la photographie. Dans le cas du foetus, la légende est déductive : elle part du postulat général pour arriver vers le cas précis. Ainsi, avant de décrire la photographie, Abril décrit le mouvement auquel elle se réfère (anti-avortement) et le genre auquel elle appartient : « Les manifestant-es anti-avortement ont

²⁶ Sur l'usage de ces deux termes, voir le glossaire en première annexe.

²⁷ « The strategy of antiabortionists to make fetal personhood a self-fulfilling prophecy by making the fetus a public presence addresses a visually oriented culture. Meanwhile, finding "positive" images and symbols of abortion hard to imagine, feminists and other pro choice advocates have all too readily ceded the visual terrain. » PETCHESKY Rosalind Pollack, « Fetal Images : The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction », *Feminist Studies*, Vol. 13, No. 2 (Summer, 1987), p. 263-264.

²⁸ WALLIS Claudia, BANTA Kenneth W. « Medicine : The Silent Scream », *Time*, 25/03/1985 (consultable en ligne sur <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,964142-1,00.html>).

une longue histoire de confrontation avec les femmes qui tentent d'accéder aux cliniques permettant les avortements. Les images qu'ils brandissent vont de l'imagerie de l'innocence jusqu'aux photographies choquantes de foetus et d'enfants morts, et sont souvent assorties d'informations erronées sur l'origine de telles images. »²⁹ L'autrice fait ensuite un détour vers les pays qui légifèrent afin de protéger les patientes du harcèlement des militant·es anti-avortements, une manière de faire appel à un argument d'autorité en faveur du jugement pro-choix. La légende se conclue de manière plus littérale et déictique, par cette phrase averbale au rythme coupant : « Ci-contre : image pixélisée issue d'un site pro-vie, comparant un foetus mort à une pièce de monnaie »³⁰. La chute de la légende invite à regarder de nouveau la photographie, que l'esprit devine mieux malgré la pixélisation. L'image est en couleur, ce qui la fait dénoter d'une oeuvre à majorité en noir et blanc. On retrouve en fond un beige similaire à celui de la série d'introduction (aussi en couleur) où figurent des moyens contraceptifs, couleur douce qui contraste avec le rouge sang du foetus qui accroche l'oeil. La pixélisation opérée par l'artiste est une manière de se réapproprié l'image, de la déformer comme les militants pro-vie déforment parfois la vérité. C'est aussi une euphémisation de la violence qui y figure, au même titre que la transparence accentuée du cliché de Géraldine Santoro³¹.

B. Le corps de Santoro, icône pro-choix par défaut

« La réponse aux foetus avortés, ce sont, depuis toujours, les femmes mortes » affirme un des journalistes qui commenta cette photographie du corps de Santoro³², et c'est précisément pourquoi elle est placée sous - et en quelque sorte « face à » - un foetus avorté. Pris en 1964, le cliché n'est devenu public qu'en 1973, lorsqu'il fut publié par le magazine *Ms.*, accompagné d'un article expliquant les circonstances de la mort de cette femme encore « anonyme » lors de la parution. Il est étrange de voir que l'image reproduite dans le livre d'Abril a quasiment les mêmes proportions et relativement le même positionnement sur la page que dans la publication originale. À l'époque, la rédaction du magazine avait trouvé plus pertinent de placer l'image « comme une petite île au milieu d'une page blanche, comme si

²⁹ « Anti-abortion protesters have a long history of confronting women who try to access abortion clinics. Their protest banners range from the imagery of innocence to graphic photos of foetus and dead children, often with false information about the origin of such images. » *On Abortion*, « visual war ».

³⁰ « Pictured : Pixelated image from pro-life sites, comparing a dead foetus to a coin. » *Ibid.*

³¹ Pour une analyse de cette image, voir le II. B. de la première partie du mémoire.

³² « What is, has always been, the answer to aborted fetuses is dead women ». Extrait du documentaire *Leona's sister Gerri* réalisé en 2007 par Jane Gillooly, cité par Laurie Shrage dans : SHRAGE Laurie. « From Reproductive Rights to Reproductive Barbie : Post-Porn Modernism and Abortion », *Feminist Studies*, Vol. 28, n°1, printemps 2002, p. 61-93.

l'on regardait [la scène] depuis un judas »³³, selon les mots de Suzanne Braun Levine, alors éditrice du magazine. Cette dissimulation est reprise dans le livre *On Abortion*, puisqu'il faut soulever une première photographie (celle du fœtus), pour voir celle de Santoro. Dans le magazine *Ms.*, la photographie est encadrée des mots « *never again* » (« jamais plus »). En casse majuscule, ils occupent les deux tiers de la page. S'ils sont concrètement absents du livre d'Abril, la manière qu'a l'artiste de présenter cette photographie en préserve l'espace et le sens. La légende, dans cette perspective, semble être une version abrégée de l'article rédigé par Roberta Brandes-Gatz pour accompagner la publication de 1973.

Après sa publication, cette image fut reprise dans de nombreuses manifestations en faveur du droit à l'avortement, et Geraldine Santoro devint malgré elle une icône du mouvement pro-choix. D'intime, le cliché prenait le statut de public. Le documentaire *Leona's sister Gerri* montre combien cette exposition médiatique troubla la famille de Santoro, notamment sa soeur, et le cas questionne évidemment sur l'éthique de montrer ou non une image non seulement violente mais aussi - initialement - privée. Cela rappelle l'interrogation de Jacques Rancière : « qu'est-ce qui rend une image intolérable ? »³⁴. Dans son livre *Le Spectateur émancipé* il tente de répondre : « La question semble d'abord demander seulement quels traits nous rendent incapables de regarder une image sans éprouver douleur ou indignation. Mais une seconde question apparaît aussitôt enveloppée dans la première : est-il tolérable de faire et de proposer à la vue des autres de telles images ? Ce déplacement de l'intolérable dans l'image à l'intolérable de l'image s'est trouvé au cœur des tensions affectant l'art politique. »³⁵ Appliquée à l'image de Santoro, ou à celle du fœtus, on voit que la dimension « intolérable » d'une image dépend de deux critères externes à l'image : la capacité de la personne spectatrice à reconnaître le sujet photographié (et à y associer une histoire et un contexte), et sa capacité à éprouver de l'empathie pour ce sujet reconnu. Pour le premier point, la légende donnée par Abril permet de doter quiconque la lit des informations nécessaires. La seconde capacité est une variable moins maîtrisable mais relativement partagée par le public³⁶. Elle a deux conséquences problématiques : le choc peut empêcher l'émergence d'une pensée critique³⁷ et la vue de trop d'images « intolérables » peut provoquer un effet de

³³ « It was like a little island in the middle of a blank page, as if you were looking [at the scene] through a peephole. » ARNOLDS Amanda. « How a Harrowing Photo of One Woman's Death Became an Iconic Pro-Choice Symbol », *Vice*, 26/10/2016 (consultable sur : https://www.vice.com/en_us/article/evgdpw/how-a-harrowing-photo-of-one-womans-death-became-an-iconic-pro-choice-symbol).

³⁴ RANCIÈRE Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique Editions, 2008, p. 93-94.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Sur la réception de l'oeuvre, voir le III. B. de la quatrième partie du mémoire.

³⁷ SONTAG Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2003.

saturation, voire d'insensibilisation - ce que Susan Moeller nomme « fatigue compassionnelle »³⁸.

La question de Rancière en induit une autre, tout aussi capitale : dans quelle mesure serait-il intolérable de *ne pas* montrer des images ayant fait histoire, ayant peut-être encore le pouvoir de changer les mentalités, voire de faire agir ? Abril effectue un choix pragmatique en fonction du dispositif médiatique (livre ou exposition) et de ce que cela implique pour l'audience : « C'était difficile pour moi de l'ajouter [le cliché de Geraldine Santoro] à l'exposition, parce que les gens se seraient trop concentrés sur cette image. Certaines personnes se seraient senties mal à l'aise et je n'aurais pas obtenu ce que je voulais, à savoir que les gens restent et qu'ils lisent. Par contre, cela avait du sens dans le livre. J'ai choisi de la montrer ainsi - cachée derrière l'autre image - pour souligner ce phénomène de guerre visuelle. »³⁹ Préserver l'attention des spectateurs et des spectatrices devient donc un critère de choix de l'artiste. La pudeur qu'on peut lire dans l'euphémisation graphique de ces deux images « intolérables » est finalement une mise à niveau, en termes émotionnels, de ces images relativement aux autres images de l'oeuvre. Chacune nécessite du temps à être comprise, au sens étymologique de « prise avec soi », un mouvement d'empathie lent, dont on peut espérer qu'il laisse aussi place à la pensée.

Le chapitre « guerre visuelle »⁴⁰ d'*On Abortion* fait état d'une stratégie de choc qu'Abril reconnaît, mais refuse de poursuivre. Ces deux photographies dénoncent une certaine aporie du débat sur l'avortement, où la posture idéologique sclérose la pensée. Au lieu de surenchérir, Abril esquive cette guerre visuelle pour proposer un point de vue décentré.

III. Ceci n'est pas une oeuvre sur l'avortement

Une lecture rapide du titre de l'oeuvre peut induire le public en erreur en le laissant concevoir deux postulats : que *On Abortion* est une oeuvre sur l'avortement, et qu'elle a pour but de persuader celles et ceux qui la voient de l'importance de pouvoir y accéder. Or ces deux postulats ne sont pas complètement valides. Nous mettons ici en évidence comment Abril, choisissant d'illustrer les conséquences du manque d'accès à l'avortement, met la figure du bébé né ou à naître à distance pour mieux révéler les femmes victimes du phénomène.

³⁸ MOELLER Susan. *Compassion Fatigue : How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*. New York : Routledge, 1999.

³⁹ « It was very complicated for me to add it in the show... ». Voir annexe 4.

⁴⁰ « visual war »

A. Sous-titre correctif : le véritable sujet de l'oeuvre, ce sont les répercussions du manque d'accès à l'avortement

Il est primordial de prêter un oeil attentif au sous-titre de l'oeuvre pour bien cerner son sujet : « *and the repercussions of lack of access* ». Titre et sous titre pourraient être traduits ainsi : « De l'avortement - et des répercussions du manque d'accès ». Les appositions successives au nom « répercussions » (« du manque » et « d'accès » en plus du complément sous-entendu « à l'avortement »), précisent en entonnoir l'angle choisi par l'artiste concernant ce thème. Abril l'affirme elle-même : « Je crois que ce qui est intéressant dans ce projet que j'ai réalisé, c'est l'angle : ce n'est même pas à propos des avortements illégaux, c'est en fait à propos des répercussions »⁴¹. Cette nuance est annoncée dès la page de couverture : le titre, typographié en lettres capitales, est barré au feutre. En dessous, en capitales plus petites, manuscrites et comme au crayon de papier, le sous-titre semble corriger le titre. La conjonction de coordination « et » en devient presque adversative, portant la même valeur qu'un « mais ».

Pour autant nous n'assistons pas ici à un effacement complet du titre : d'abord parce que celui-ci reste lisible malgré la rature. D'autant plus que cette couverture se répète à l'intérieur du livre, sur une page de titre au graphisme plus sobre, où le titre « On Abortion » n'est pas raturé. Plongeant dans une « suspension délibérée de l'incrédulité »⁴², le lectorat pourrait imaginer que la rature ait été faite par l'artiste elle-même sur une épreuve du livre, ou par une personne qui, se faisant officieusement éditrice, ait corrigé le titre pour qu'il annonce mieux le contenu du livre - rôle traditionnel d'un titre. Le lectorat pourrait aussi imaginer qu'une personne opposée à l'avortement ait choisi de rayer le titre du livre comme elle souhaiterait rayer cette réalité, la couvrir de noir, faute de pouvoir l'effacer. Et dans cette perspective, le jeu d'illusion visuelle qui consiste à raturer le titre tout en le laissant visible semble rejouer l'histoire même de l'avortement : un événement impossible à soustraire de l'espace politique comme sujet de société et de santé, malgré les politiques conservatrices. Le sous-titre en revanche, avec son apparent tracé de crayon de papier déjà légèrement estompé, menace de s'effacer. Or ce sont les répercussions du manque d'accès à l'avortement qui fondent, en partie, la nécessité pragmatique de protéger le droit à l'avortement⁴³. À la

⁴¹ « I think what was interesting in the project that I did was the angle : this is not even about illegal abortion, it's actually about the repercussions. » Annexe 4.

⁴² Selon l'expression du poète britannique Samuel Taylor Coleridge, telle que traduite par Jacques Darras dans « Autobiographie littéraire, chap. xiv », *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Paris : Gallimard, 2013, p. 379

⁴³ D'un point de vue progressiste, la lutte pour le droit à l'avortement ne peut dépendre de ce seul argument et doit s'appuyer sur le principe général du droit des femmes à disposer de leur corps.

manière des parenthèses, le sous-titre, feignant de dire le superflu ou l'accessoire, dit en fait l'essentiel⁴⁴. L'euphémisation devient procédé d'amplification.

Un autre indice nous permet de confirmer la pertinence du sous-titre par rapport au contenu : le sur-titre « A History of Misogynie Chapter One » (« Une histoire de la misogynie Chapitre un »). Littéralement *imprimé* dans la couverture (on en sent le relief sous le doigt), ce paratexte⁴⁵ donne au livre une filiation à une oeuvre plus grande, une fresque, pour reprendre un terme qui caractérisait l'oeuvre de Zola, qui avait lui aussi pris le parti de dénoncer certaines inégalités sociales. Si *On Abortion* appartient à « une histoire de la misogynie », alors l'évènement qu'est l'avortement n'est plus un évènement intime mais un évènement public qui dépend d'un phénomène systémique : la misogynie. Dès lors, l'angle du manque d'accès prend d'autant plus d'importance politique. L'aspect graphique du sous-titre, qui imite le crayon de papier gommable, ré-écrivable ou effaçable, est aussi une forme de *non finito* qu'on peut lire dans l'article indéfini du surtitre *Une histoire de la misogynie*. Comme si cette histoire n'avait pas encore été écrite ou comme si, par modestie, elle prenait place parmi de nombreuses autres histoires, qu'il serait trop ambitieux de collectionner dans son ensemble.

B. Le bébé né ou à naître : une figure mise à distance

L'angle choisi par la photographe se manifeste par une mise à distance de la figure du bébé, né ou à naître : dans le livre, une seule image (absente de l'exposition parisienne) fait figurer des nouveaux-nés. L'image est extraite d'un documentaire de Florian Iepan, *Children of Decree*, sur la politique nataliste dictatoriale lancée par Nicolae Ceausescu en 1966, qui conduisit à une augmentation drastique des orphelins. La légende, qui conclut sur ce point sans préciser ce que montre exactement la photographie, laisse imaginer que les huit bébés qui y figurent sont orphelins. Une seconde image fait figurer deux enfants en bas âges (celle-ci est présente dans l'exposition), dans les bras de Santa Gianna Beretta Mollat. Santa Gianna a été canonisée en 2004 par Jean-Paul II pour avoir préféré mourir de sa grossesse plutôt qu'avorter. Ces deux images sont loin des valeurs d'innocences et de joies traditionnellement associées aux enfants.

La figure du bébé à naître est elle présente dans trois échographies disséminées dans le livre : celle incluse dans roman-photo de Magdalena, celle incluse dans le roman-photo de Marta

⁴⁴ « Il est en effet inévitable que cette seconde voix, en retrait, murmurée, n'en ait que plus de valeur, puisqu'elle passe pour un discours personnel, individuel, tranchant avec le langage argumentatif, social ou objectif du reste de la phrase. » ECHEVERRIA Pedro Uribe. « Tirets et parenthèses, ou le for intérieur », *L'Express*, 12/08/2009 (consultable sur https://www.lexpress.fr/culture/tirets-et-parentheses-ou-le-for-interieur_780021.html)

⁴⁵ Tel que définit par Gérard Genette : « entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente. » GENETTE Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987, p. 7.

et celle qui illustre l'histoire d'Inocencia. Dans le premier cas, celle qui témoigne exprime son ambivalence à l'égard de l'image « Parfois j'ai envie de le jeter. Mais je ne le fais jamais »⁴⁶. L'échographie est divisée en deux clichés posés sur un fond neutre - sûrement un sol en moquette. En dessous, une ordonnance en polonais qui semble faire directement référence à la taille de l'embryon. Dans le second cas, celle qui témoigne ne fait pas directement référence à son échographie. La référence la plus proche pourrait être « J'étais enceinte de sept mois lorsque j'ai enfin fait le voyage »⁴⁷. La photographie illustre un paragraphe décrivant la difficulté du voyage et la réaction peu empathique de son ex-petit ami : « Cela semble juste, les meurtrières devraient être traitées comme du bétail »⁴⁸. L'association spatiale de ce texte et de l'échographie connote négativement l'échographie, pourtant posée sobrement - et esthétiquement - sur les lattes en bois d'un vieux parquet dont les nervures s'alignent avec les bords de l'image. La dernier cas termine de soustraire à l'échographie tout le pouvoir d'émerveillement qu'elle peut susciter chez les personnes désireuses de devenir parent : la légende qui précède l'échographie, petit texte blanc sur page noire, relate l'histoire d'Inocencia, Nicaraguayenne de 9 ans, enceinte suite aux viols répétés de son père. La légende évoque ensuite les pays interdisant l'avortement même en cas de viol, et ceux l'interdisant en toutes circonstances, laissant imaginer la probable répétition de l'histoire d'Inocencia. L'échographie prend ensuite toute la double-page suivante et porte la charge émotionnelle de l'histoire qui l'accompagne. Abril explique régulièrement combien il a été difficile pour elle d'obtenir cette échographie, au prix d'appels quotidiens au médecin en charge de l'affaire.

« Par dessus tout, la signification d'images foetales dépend de si une femme souhaite être enceinte ou non » affirme Petchesky. Le travail d'Abril, sa courte collection d'images échographiques notamment, amène à voir des images rarement visibles : des enfants et potentiels enfants non-désirés. Ces images heurtent un tabou social tenace, la possibilité pour une femme de ne pas désirer avoir d'enfants, de ne pas vouloir devenir mère (temporairement ou en général)⁴⁹. Et alors que la prolifération d'échographies ou d'images du fœtus a parfois pour conséquence l'effacement de la figure de la mère⁵⁰, Abril recontextualise l'embryon, le fœtus, l'enfant, le replace dans l'histoire et le corps de la future mère. C'est elle qui redevient visible - au contraire des trois échographies où il est difficile de distinguer une forme humaine. Ce changement de point de vue peut nous amener à reformuler le titre de l'oeuvre - si tant est qu'un titre se doive de décrire le sujet de l'oeuvre qu'il nomme. *On Abortion*

⁴⁶ « Sometimes I want to throw it away, but I never do. » *On Abortion*, roman-photo de Magdalena.

⁴⁷ « I was seven weeks pregnant when I finally made the trip. » *Ibid*, roman-photo de Marta.

⁴⁸ « That seems right, murderers should be treated like cattle. » *Ibid*.

⁴⁹ CHOLLET Mona. « Le désir de stérilité. Pas d'enfant, une possibilité », *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*. Paris : La Découverte, 2018, p. 87-129.

⁵⁰ PETCHESKY Rosalind Pollack. « Fetal Images... », *op. cit.* p. 21 du mémoire.

pourrait aussi se nommer *On Unwanted Pregnancies* (« À propos des grossesses non désirées »), ou plus à charge *On Forced Pregnancies* (« À propos des grossesses forcées »).

C. Martyres : l'hommage aux femmes mortes de ce manque d'accès

Geraldine Santoro est la seule dont le corps sans vie est montré, dans *On Abortion*. Ce n'est cependant pas la seule morte exposée : les portraits juxtaposés de Karina, Ana Maria, Becky, Elizângela, Esperancita, Irene, Jandyra et Savita, travaillés à partir de photographies prises de leur vivant, forment une série unie par le format. Les visages sont pris en très gros plan, le cadre carré collé au menton et aux oreilles. Chaque photographie est floutée et son contraste accentué. Malgré le sourire perceptible de certains sujets, ce dernier effet creuse et fonce les yeux, tandis que la peau semble pâlie, ce qui peut donner l'impression de voir des masques mortuaires. C'est à propos car toutes ces femmes sont mortes des répercussions liées au manque d'accès à l'avortement. Symbolique donc, le traitement graphique peut aussi être interprété comme une marque de pudeur, comme le fait Kristen Lubben qui reconnaît à l'oeuvre une rigueur éthique notable dans le traitement des sujets portraiturés et lit dans ce choix : « un geste graphique subtil mais profond, qui délimite la frontière entre les sujets participants (...) et ceux qui n'ont pas le pouvoir de consentir à l'usage de leur image »⁵¹.

Et c'est bien la différence entre ces deux groupes témoignant des conséquences du manque d'accès à l'avortement. Témoins parce que victime, les « mortes » changent de statut, elles deviennent martyres. Cette métamorphose est analysée par Paul Ricoeur : « Quand le test de la conviction devient le prix de la vie, le témoin change de nom ; il devient martyr. Mais est-ce un changement de nom ? *Martus* en grec signifie "témoin". »⁵² Ainsi, paradoxalement, la mort d'une victime des répercussions du manque d'accès à l'avortement peut rendre son témoignage plus fort. Elle n'a plus l'autonomie de le partager, mais son expérience de l'injustice est validée par un absolu : la mort.

Les circonstances de la mort de chacune des femmes de la série « mortes » sont expliquées dans un court texte en bas de page, centré sur une bande blanche qui coupe avec le gris des portraits, donnant l'impression qu'on a apposé la bande sur la photographie. Chaque texte est intitulé « Cause du décès : »⁵³. Le titre est ensuite décliné selon les histoires :

⁵¹ « It is a subtle but profound design gesture that draws a distinction between participating subjects (the brave women who have chosen to partner Abril's project of demystification) and those powerless to consent the use of their images. » LUBBEN Kristen. « A Hidden History of Abortion »... *op. cit.* p. 20 du mémoire.

⁵² « When the test of conviction becomes the price of life, the witness changes his name; he is called a martyr. But is it a change of name ? *Martus* in Greek means "witness" ». RICOEUR Paul. « The Hermeneutics of Testimony », *Essays in Biblical Interpretation*. Londres : SPCK, 1981. Cité p. 713 par PETERS John Durham. « Witnessing », *Media, Culture and Society*, Vol. 23 Iss. 6, 2001, p. 707-723

⁵³ « Cause of death : » *On Abortion*, série « mortes » (titre officieux)

« avortement illégal », « avortement refusé », « consentement parental requis »⁵⁴. Pastiche des rapports d'autopsie, l'effet est renforcé par la typographie « Typewriter » imitant une machine à écrire. Cette typographie *vintage*⁵⁵ est associée dans l'imaginaire collectif à une forme d'écriture professionnelle propre aux rapports judiciaires, policiers et parfois scientifiques. Ces trois registres sont régulièrement utilisés dans *On Abortion* : dans la page de couverture, et dans les séries « contraceptions » et « solutions » en particulier. Un usage qui fait dire à Delphine Bedel et Frédérique Destribats : « Abril dissèque avec méthode ce sujet complexe (...) *On Abortion* marque le début de ce qui sera l'autopsie à la fois brillante et critique de nos sociétés ⁵⁶ ». À la fois scientifique et avocate, Abril accumule les preuves d'une injustice contemporaine : mise à part le portrait de Becky, morte en 1988, tous concernent des histoires datant des années 2000 et 2010.

D'autres mortes et leurs histoires « hantent » le livre : Philomena et sa lettre d'adieu à son amant, Michelle, irlandaise tombée enceinte alors qu'elle avait un cancer, Manuela, inculpée à tort d'avoir provoqué son propre avortement et morte en prison du cancer qui avait originellement provoqué la fausse couche... Leurs portraits illustrent bien ce que Roland Barthes nommait *spectrum* « parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort. »⁵⁷ Et ce *spectrum* exerce un attrait morbide dont se sert l'autrice avec précaution : juste assez pour garder l'attention de la personne qui lit la légende sans la repousser - juste assez pour que l'horreur soit associée au manque d'accès à l'avortement et pas au sujet portraituré.

Avec *On Abortion*, Abril propose une visualisation « des répercussions du manque d'accès » à l'avortement. La figure pro-vie de l'enfant à naître est mise à distance et noircie, et les échographies qui perdent leur pouvoir d'émerveillement pour se faire indices de l'horreur. Les femmes mortes de ces répercussions endossent le rôle de martyres, auxquelles Abril rend hommage. Les survivantes, elles, deviennent les protagonistes principales de l'oeuvre, disposant du statut complexe de victimes, témoins et résistantes.

⁵⁴ « illegal abortion », « denied abortion », « parental consent needed ».

⁵⁵ Pour une analyse de l'esthétique *vintage* dans *On Abortion*, voir le III. B. en troisième partie du mémoire.

⁵⁶ « Abril methodically dissects this complex subject (...) *On Abortion* signals the start of what promises to be a brilliant and critical autopsy of our societies. » Extrait de : LANG Michael, LEDERMAN Russet, YATSKEVICH Olga. *How We See : Photobooks by Women*. New York : 10x10 Photobooks, 2018, p. 61.

⁵⁷ BARTHES Roland. *La Chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980, p. 22-23.

Deuxième partie - Le choix d'une vision périphérique et l'art du témoignage

« Le témoignage est une manifestation culturelle profondément persuasive qui anime et émeut les sensibilités occidentales »⁵⁸ affirme Meg McLagan. C'est cet instrument qu'Abril a décidé d'utiliser pour illustrer les répercussions du manque d'accès à l'avortement. Dans *On Abortion*, les témoignages prennent plusieurs formes : ils peuvent avoir été recueillis par l'autrice ou ils peuvent avoir été exprimés en dans un autre lieu et en un autre temps et être relayés dans l'oeuvre ; ils peuvent être le récit de témoin·es, ou encore une image d'archive qui fait référence à ce récit. Ces témoignages ont d'autant plus de valeur qu'ils ont été difficiles à obtenir⁵⁹; leur publication fissure le tabou concernant l'avortement. Du point de vue des sciences de l'information et de la communication, ils sont précieux en tant qu'ils « soulève[ent] des questions relatives à la vérité et l'expérience, à la présence et l'absence, à la mort et la souffrance, au voir et au dire, et à la validité qu'on accorde à la perception - en bref, des questions fondamentales de communications⁶⁰ ». Cette deuxième partie est consacrée aux roman-photos, témoignages recueillis et mis en scène par Abril, et aux séries « contraceptions » et « solutions ». Les trois extraits d'*On Abortion* servent d'appui à l'analyse du rôle narratif des objets photographiés, et à l'étude de la tension textuelle originale entre image et verbe.

I. Les roman-photos : fil d'Ariane de l'oeuvre

Fil d'Ariane, neuf roman-photos sont répartis dans le livre comme dans l'exposition *On Abortion*. L'expression « roman-photo », utilisée par Abril pour désigner ces témoignages⁶¹, réfère à un genre bien particulier, originellement Italien, et qui connu ses lettres d'or dans les années 1960. Héritier des romances pastorales, précurseur des *telenovelas*, hybridation du

⁵⁸ « Testimony is a deeply persuasive cultural form that animates and moves Western sensibilities ». Extrait p. 607 de : MCLAGAN Meg. « Principles, Publicity, and Politics... », *op. cit.* p. 12 du mémoire.

⁵⁹ « I've been calling doctors every day for more than seven months just to have some data. I approached hundreds of women, hundreds of NGO's, and I've struggled so much to have even just anonymous testimonies. » Laia Abril, extrait de : GOSLING Emily. « Telling the Brutal Story of Abortion Bans Around the World », *Vice*, 1/06/2016 (consultable en ligne sur : https://www.vice.com/en_us/article/wnwvaz/telling-the-brutal-story-of-abortion-bans-around-the-world).

⁶⁰ « Witnessing is an intricately tangled practice. It raises questions of truth and experience, presence and absence, death and pain, seeing and saying, and the trustworthiness of perception - in short, fundamental questions of communication. » PETERS John Durham. « Witnessing »... *op. cit.* p. 28 du mémoire, p. 707.

⁶¹ « The reality of these grievous facts becomes tangible in a series of personal testimonies from Europe and South America, that Abril organized into (what she calls) photo-novels. » MANDANICI Sabrina. « Laia Abril, On Abortion », *Collector Daily*, 21/06/2018 (consultable sur : <https://collectordaily.com/laia-abril-on-abortion/>).

cinéma et de la bande dessinée, les roman-photos associent photographie et texte dans des fictions populaires. Le genre est réinterprété ici de manière plus libre dans un style documentaire, à partir d'entretiens réalisés par Abril avec huit femmes polonaises et salvadoriennes (Magdalena, Marta, Justinya, Alcja, KL, Lucía et Guadalupe) et un homme irlandais (Niel). Nous considérons d'abord les choix esthétiques à partir desquels Abril conçoit ses portraits. Ensuite, nous examinons comment les récits intimes participent de l'argumentation générale en faveur du droit à l'avortement. Enfin, nous mettons en exergue trois types de rapports entre image et texte dans ces photo-romans, avant d'élargir sur la tension textuelle globale du projet *On Abortion*.

A. Le sens des portraits photographiques

Chaque roman-photo débute par un portrait en pleine page de la personne qui témoigne. Pris à hauteur de poitrine, la mise au point est faite sur les yeux et l'arrière plan est flouté. Les épaules sont légèrement de biais, le regard fait face à l'objectif. Si, avec Barthes, nous partageons l'idée que « ce qui fonde la nature de la Photographie, c'est la pose », il est impératif de comprendre comment l'artiste a fait poser ses modèles : « Il était très important pour ces portraits que [les personnes] me regardent droit dans les yeux. Il fallait aussi que les portraits soient pris après l'entretien pour la plupart. Parce qu'évidemment, le récit de leur histoire aurait créé une sorte de relation différente, entre elles et moi (...) Je ne transporte pas de grosse lampe ou de gros équipements. Je n'installe pas de scène parce que, selon moi, cela ne serait pas pratique de créer dans ces conditions. L'aspect technique est donc très simple. Il était plus important pour moi de recréer les histoires qu'elles me racontaient dans leur aspect brut, direct et puissant. »⁶² Le portrait est donc une construction réaliste de l'image des modèles, créé d'après le récit que ces modèles font de leur propre expérience. C'est aussi un format dépendant des conditions réelles de production : dans des pays dont l'artiste n'était pas familière et où l'avortement est un crime, la discrétion était une sécurité.

Abril précise aussi l'usage d'un flou à la fois esthétique (« je voulais qu'elles soient juste légèrement détachées de l'arrière plan »⁶³) et pratique (« quand c'est flouté cela rendait [la série] un petit peu plus homogène »⁶⁴). On peut interpréter ces choix de manière symbolique : si le fond représente les répercussions du manque d'accès à l'avortement auxquelles chacune des personnes interrogées a fait face, leur détachement est aussi sublimation⁶⁵. C'est ce que Sharon Sliwinski analyse ainsi : « une occasion de désespoir est

⁶² « So it's very important that these portraits (...) to recreate the kind of rough, straightforward, strong stories that they were telling me. » Voir annexe 4.

⁶³ « I only wanted them to be slightly separated from the back. » Voir annexe 4.

⁶⁴ « When it's blurry, it would make it a little bit more homogenic. » Voir annexe 4.

⁶⁵ Au sens psychanalytique : la violence est canalisée et transformée par un acte créatif et cathartique.

transformée en occasion de conviction passionnée. »⁶⁶ La polysémie du mot « conviction » rappelle que le portrait est un système de représentation potentiellement honorifique comme répressif⁶⁷. Si les personnes portraiturees sont théoriquement des criminelles dans leur pays au titre de loi répressives concernant l'avortement, Abril les réhabilite au moyen du portrait. L'adjectif qualificatif « passionnée » quant à lui rappelle son étymologie latine « souffrance », et cette ambivalence entre douleur et puissance est lisible dans le regard donné par les neuf sujets photographiés, certains penchant plus vers l'une ou l'autre émotion. Construit, certes, mais vraisemblable, leur visage est un « masque » au sens proposé par Calvino : « le produit d'une société et de son histoire. »⁶⁸

B. Les témoignages : puissance persuasive du récit intime

« On a besoin de transformer le dispositif de parole pour créer des espaces où les personnes survivantes sont autorisées à être à la fois témoins et expertes, rapporteuses et théoristes d'expérience. » affirment Linda Alcoff et Laura Gray-Rosendale⁶⁹. C'est cet espace que propose Abril dans ses roman-photos, la narration laissant la pleine place au discours direct à la première personne, sans que le dispositif médiatique s'efface pour autant. Les guillemets rappellent le cadre d'énonciation, l'oeuvre *On Abortion* dans laquelle les témoignages sont cités. Les guillemets fonctionnent alors à la fois comme écran, comme preuve d'authenticité, et comme mise à distance : la parole n'appartient temporairement plus à Abril.

Ce « je » qui témoigne met en tension deux espaces : l'intime et le public, le vécu et le partagé. C'est ce que Peters exprime lorsqu'il écrit « la sensation est sertie par les ontologies privées et personnelles. Seuls les mots sont publics »⁷⁰. Dans une perspective féministe, Ursula K. Le Guin prolonge cette idée par les concepts de « langue paternelle », langue du discours publique, soumise aux influences d'un système patriarcal, et de « langue maternelle », qui

⁶⁶ « An occasion for despair is transformed into an occasion of passionate conviction. » SLIWINSKI Sharon. *Human Rights in Camera*. Chicago : The University of Chicago Press, 2011, p. 30.

⁶⁷ « a system of representation capable of functioning both honorifically and repressively. » SEKULA Allan. « The Body and the Archive », *October*, Vol. 39. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1986, p. 3-64, p. 6.

⁶⁸ CALVINO Italo. « L'apprenti photographe », nouvelle traduite par Danièle Sallenave, *Le Nouvel Observateur*, Spécial Photo, n°3, juin 1978. Cité p. 61 par BARTHES Roland. *La Chambre Claire... op. cit.* p. 28 du mémoire.

⁶⁹ ALCOFF Linda, GRAY-ROSENDALE Laura. « Survivor Discourse: Transgression or Recuperation ? », *Getting a Life : Everyday Uses of Autobiography*, sous la direction de Julia Watson Smithland. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996. Citées par AZOULAY Ariella, « Has Anyone Ever Seen a Photograph of Rape ? »..., *op. cit.* p. 18 du mémoire, p. 238.

⁷⁰ « Sensation is encircled into privately personal ontologies. Only words are public. » PETERS John Durham. « Witnessing »... *op. cit.* p. 28 du mémoire, p. 711.

traduit elle l'expérience de la subjectivité, et d'une certaine vérité étouffée⁷¹. Dans un témoignage, la langue maternelle est la langue légitime et vraie, qui dénonce le système d'oppression. Peters résume cela ainsi : « Être témoin, en ce sens suggère, l'idée d'un individu moralement reconnu qui prend la parole contre un pouvoir injuste (...) "témoin" au sens moral : être témoin signifie être du bon côté. »⁷² Les neuf femmes portraiturees dans les roman-photos (en comptant la femme de Niel), dans le schéma actanciel proposé par Abril, sont donc des héroïnes.

La peine a longtemps été « l'accoucheuse de l'authenticité »⁷³. Cette croyance est au fondement de la torture : la souffrance provoquerait l'aveu, dévoilerait la vérité. En d'autres termes, le pouvoir de persuasion de ces neuf roman-photos est renforcé par la souffrance qui y est exprimée. Elle s'inscrit dans la narration par ce champ lexical de la douleur qui fonde le registre pathétique : « deuil », « pleure », « la plus dure expérience de ma vie », « amer », « faible », « tremblait de froid », « inquiète », « horreur », « humiliant », « traumatisé », « pleuré », « tristesse », « porté le deuil », « très gênée », « esseulée », « frustrée », « anxieuse », « effrayée », « me faire mal », « terrifiée », « peur », « choc », « souffert », « difficile », « terriblement aggravé », « souffert », « très énervée », « le pire », « quelque chose n'allait pas », « très dur », « l'enfer », « effrayé », « vulnérable », « risqué ma vie », « inquiète », « cauchemar », « inconsolable »⁷⁴. Ce registre accompagne un champ lexical de la morbidité, omniprésente : « saignements », « bébé mort », « enterré », « hémorragie », « est mort », « agressée sexuellement », « me tue et me coupe en morceau », « inquiets », « ne pourrait sûrement pas survivre », « malade », « morte », « violée », « évanouie », « homicide »⁷⁵. La revendication de la souffrance est un combat porté par le camp pro-vie comme par le camp pro-choix. Nous l'avons vu avec le cas de *Le Cri Silencieux*, la reconnaissance de la peine appelle implicitement le public à reconnaître un droit de protection contre cette peine. L'argumentation repose alors sur le syllogisme suivant : l'avortement fait souffrir - et mourir - embryons et fœtus, or la torture est un crime, donc l'avortement est un

⁷¹ PERRIN Noel. « Father Tongue, Mother Tongue », *The New York Times*, 12/03/1989 (consultable en ligne sur : <https://www.nytimes.com/1989/03/12/books/father-tongue-mother-tongue.html>).

⁷² « "Witness" in the moral sense: to witness means to be on the right side. » PETERS John Durham. « Witnessing »... *op. cit.* p. 28 du mémoire, p. 714.

⁷³ « The midwife of authenticity », *Ibid.* p. 712.

⁷⁴ « Grief », « cry », « hardest experience in my life », « bitter », « weak », « freezing », « worried », « horror », « humiliating », « traumatized », « cried », « sadness », « grieved », « upset », « lonely », « frustrated », « anxious », « afraid », « hurting myself », « terrified », « fear », « shock », « suffered », « difficult », « worsened terribly », « suffered », « very upset », « worst », « something was wrong », « very hard », « hell », « afraid », « vulnerable », « risked my life », « worried », « nightmare », « heartbroken ».

⁷⁵ « bleeding », « dead baby », « buried », « haemorrhage », « died », « sexually assaulted », « kill me and cut me into pieces », « worried », « unlikely to survive », « sick », « died », « raped », « passed out », « homicide ».

crime⁷⁶. Repris par Abril (et plus largement par le mouvement pro-choix) ce syllogisme-type est réécrit : le manque d'accès à l'avortement fait souffrir - et parfois mourrir ⁷⁷- les femmes, or la torture est un crime, donc empêcher l'accès à l'avortement est un crime. Les roman-photos sont l'illustration anecdotique de cet argument logique.

C. Illustrations : trois types de relation entre image et texte

Contrairement aux roman-photos traditionnels où le texte joue son rôle de fonction relais, explicitant l'image à laquelle il est associé, les roman-photos d'Abril jouent d'un rapport lâche entre le texte et l'image. Certaines images trouvent leur justification dans les quelques lignes qui leur succèdent, comme dans le roman-photo de Magdalena où la phrase « il me reste quelques objets qui me rappellent mon avortement, dont cette photo ultrason du foetus »⁷⁸ succède à une photographie incluant deux petites échographies. Le texte a une valeur déictique : c'est *cette* échographie qu'il désigne. Le contrat de confiance tacite entre la personne qui lit le témoignage et l'artiste qui le met en forme repose alors sur l'idée que c'est l'objet montré sur la photographie ou dans l'exposition est le même objet que celui de l'histoire, le « vrai ». Peters, prenant pour exemple un morceau de bois présenté comme celui sur lequel les victimes d'Henri VIII étaient achevées, affirme : « Son statut métaphysique dépend de quelque chose d'aussi infime qu'une légende. La légende "vrai" l'attache à une tradition de témoignages transmis de génération en génération, une accumulation de temps qui relie historiquement le morceau à l'histoire. »⁷⁹ Cette addition de valeur historique associée aux objets fonctionne aussi pour les lieux. Le roman-photo de Magdalena montre par exemple deux bâtiments médicaux et l'entrée d'une salle d'attente en service gynécologie, au moment où le texte évoque différents rendez-vous médicaux.

Certaines autres images n'illustrent cependant pas directement le propos, ou réciproquement : le propos ne justifie pas leur présence. Sans être hors-sujet, le lien texte-photographie est cependant plus lâche, on pourrait presque dire « poétique » : entre le texte et l'image se construit une légende supposée, par association libre de la personne qui lit et regarde. Par exemple, une photographie similaire présentant des échographies est incluse dans le roman-photo de Marta. Or, le texte en-dessous n'en fait pas mention. On peut cependant lier

⁷⁶ On notera que les concepts de souffrance et de mort concernant le foetus ou l'embryon dépendent d'évaluations biologiques (la viabilité du foetus ou l'installation du système nerveux par exemple) ou philosophiques et spirituelles (« l'âme est elle présente dès la conception ? »). Selon la validité donnée à ces évaluations, le syllogisme peut devenir paralogisme.

⁷⁷ Voir glossaire en première annexe.

⁷⁸ « I still have a few mementos related to my abortion, including an ultrasound photo of the foetus ». *On Abortion*.

⁷⁹ « Its metaphysical status depending on something so slight as a cap the caption 'real' ties it to a tradition of testimony passed across the generations, an accumulation of time that links the block historically to the event ». PETERS John Durham. « Witnessing »... *op. cit.* p. 28 du mémoire, p. 720.

ces images à la phrase « J'étais enceinte de sept semaines lorsque j'ai enfin fait le voyage »⁸⁰, et supposer que ces trois images échographiques, comme celles de Magdalena, sont un des souvenirs matériels que Marta garde de son avortement.

Une troisième catégorie d'image connaît un statut un peu particulier : bien qu'elles illustrent le texte, celui-ci ne les désigne pas directement car elles ne sont pas le « vrai » sujet désigné. Ce sont des images reconstruites où la mise en scène est assumée. Dans le roman-photo de Magdalena, on trouve ainsi une photographie en plongée d'un plan de cuisine où sont disposés un sac de pommes de terre et un sac de betteraves, liée au texte « Tomo me cuisina des pommes de terres et des betteraves »⁸¹. Peut-être est-ce le plan de cuisine de Tomo, plus probablement celui de Magdalena, si l'on suppose que l'entretien avec Abril a eu lieu chez elle. En revanche, l'évènement raconté ayant eu lieu en décembre 2004, il est fort improbable que les légumes photographiés soient ceux-là même que Tomo cuisina. De même avec la photographie de cachets de mifepristone dans le roman-photo de Justinya, et avec les photographies d'une statue de saint et de noyaux de prunes dans le roman-photo de Lucía. Relativement à la photographie, le texte s'approche alors de la légende dans son acception plus littéraire : le récit fictif, mythologique, dépasse - voire outrepassé, si l'on considère le geste comme subversif - le fait historique.

D. Tension textuelle : dans *On Abortion*, l'image et les mots se font face

Selon Elizabeth McCausland, reconnue comme l'une des premières personnes à avoir théorisé les différents aspects des livres photographiques, la problématique principale des livres photographiques c'est de savoir créer « une union harmonieuse entre le langage verbal et ce langage second qu'est l'image photographique, pour exprimer un unique message »⁸². Dans un autre texte⁸³, elle précise : « Ce que je cherche, c'est une nouvelle relation entre deux

⁸⁰ « I was seven week pregnant when I finally made the trip. » *On Abortion*.

⁸¹ « Tomo cooked some potatoes and beets for me. » *On Abortion*.

⁸² The problem of form for photographic books involves the concepts of photography as a second language of communication and the harmonious union of verbal language and of photographic pictorial second language to make a single expressive statement. MCCAUSLAND Elizabeth. « Photographic Books », *The Complete Photographer : A Complete Guide to Amateur and Professional Photography* (édité par Willard D. Morgan), vol. 8, n°43, 20 novembre 1942, p. 2783-2794, p. 2783.

⁸³ « What I am seeking is a new relation between two mediums in which neither is subsidiary to the other ». Elizabeth McCausland, citée par LANG Michael, LEDERMAN Russet, YATSKEVICH Olga. *How We See... op. cit.* p. 29 du mémoire, p. 14.

médiums dans laquelle aucun n'est dominé par l'autre ». Cette « tension séculaire »⁸⁴ dans le tissu textuel entre analogique (l'image) et digital (les mots, le verbe) est au fondement des livres photographiques qui renouvellent profondément ce rapport. Les oeuvres relativement connues de Sophie Calle, par exemple, jouent considérablement de cette tension.

On Abortion, sans être un exercice de style aussi recherché que les oeuvres de Sophie Calle, n'échappe pas à cette tension textuelle : « Dans mes projets, le texte est fortement présent. Dans celui-ci en particulier, je dirai que le texte représente 50 % du tout. Malgré le fait que ce soit un projet visuel à la base, on a vraiment besoin de contexte et d'informations pour pouvoir lire les images. »⁸⁵ Abril fait ici nettement référence à la fonction explicative de la légende, fortement proche de la fonction d'ancrage proposée par Barthes. La fonction d'ancrage, censée aider à choisir entre plusieurs sens possibles, est limitée par le peu de contexte que laissent voir les images d'Abril. Le choix d'arrière plan abstraits pour exposer les objets des roman-photos, des séries « contraceptions » et « solution », le peu de profondeur de la plupart des images et l'immobilité apparente des objets et sujets photographiés sont trois caractéristiques visuelles traduisant ce refus de l'image de se dire elle-même. Ce n'est alors plus l'image qui illustre le texte mais le texte qui illustre l'image, qui le rend illustre au sens étymologique, c'est à dire « éclairé ». Cette incapacité de l'image à assurer seule sa signification est formulée ainsi par Berger « Au contraire de la mémoire, les photographies ne préservent pas le sens ». Or il est bien question de mémoire dans l'oeuvre d'Abril, qui sort de l'anonymat des histoires intimes et des anecdotes oubliées pour tenter de comprendre et dénoncer un système qui les dépasse.

Ce projet plus général - plus politique aussi, et donc plus conceptuel - donne au texte un rôle structurant et argumentatif que l'on retrouve dans les témoignages de Françoise, Christian Fiala et Rebecca Gomperts, ainsi que dans le texte de présentation de la quatrième de couverture. Ces témoignages sont en majorité dépourvus d'images, permettant aux mots de s'emparer de l'espace. Plus discrètement, les petits récits associés à chaque pièce du montage (présentés dans les analyses précédentes comme légendes ou notices explicatives), bien qu'indépendants les uns des autres, participent d'une diérèse générale dont le motif récurrent est l'abus du corps des femmes. Pourrait-on pour autant se passer des photographies ? « Les récits nous font comprendre. Les photographies font quelque chose d'autre : elles nous hantent » affirme Susan Sontag. Alors qu'aujourd'hui, « se souvenir, c'est de plus en plus (...) se

⁸⁴ « Si pour donner à lire le texte, il nous faut le donner à voir, alors nous devons faire état des tensions séculaires qu'entretiennent le regard et la parole, l'image et l'écriture. » SOUCHIER, Emmanuel « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, vol. 6, no. 2, 1998, p. 137-145, p. 144.

⁸⁵ « In my projects, text has a strong presence. In this one in particular, I would say it is fifty percent of it. Although it is a visually-based project, there is a strong need of context and information to be able to read the pieces. » Laia Abril, extrait de : GOSLING Emily. « Telling the Brutal Story of Abortion Bans Around the World »... *op. cit.* p. 30 du mémoire.

rappeler une image »⁸⁶, cette singularité de l'image devient un pouvoir essentiel et à ce titre, chaque photographie est un élément de la représentation finale à part entière.

Les roman-photos disposent d'une certaine autonomie narrative dans *On Abortion*, notamment grâce à une dynamique texte-image émouvante (au sens étymologique de « qui provoque le mouvement »). Les portraits photographiques présentent des protagonistes dignes, dont le visage calme contraste avec le témoignage douloureux. Les images ancrent le propos mais hésitent à l'illustrer pleinement, et réciproquement. Ce lien lâche entre illustrations et texte est propice à une écriture politique, entremêlée à l'écriture de l'intime. Parmi les illustrations, de nombreuses photographie d'objets. Quel rôle ont-ils dans cette écriture complexe ?

II. Faire parler les objets : contre la banalité, le parti pris des choses

Dès la Renaissance, une mode occidentale promeut certains objets au rang de puissance narrative : les cabinets de curiosités. Assemblages d'objets hétéroclites d'origines diverses, banals ou étranges, les gens qui posent les yeux sur eux savent que chacun porte une histoire singulière. Ce topos du cabinet de curiosités est régulièrement repris dans les livres photographiques contemporains : on le retrouve notamment chez Batia Suter et Justyna Wierzchowiecka qui jouent particulièrement des codes muséographiques avec leurs respectifs *Parallel Encyclopedia #2*⁸⁷ et *Museum Studies #1*⁸⁸, chez Catherine Opie de manière plus intime avec *Catherine Opie*⁸⁹, chez Avani Tanya dans une perspective micro-narrative avec *The Snapped Rope & Other stories from the new Bangalore*⁹⁰ et chez Michiko Inoue dans une esthétique plus proche des natures mortes avec *Whisper of Shadows*⁹¹. Abril offre un traitement très singulier de ce topos en ajoutant ce qu'on pourrait nommer une « charge convictive » aux objets qu'elle expose. Métonymiques des histoires auxquelles ils sont attachés, ils sont pris à parti dans la dénonciation du manque d'accès à l'avortement. La série « solutions » les met en scène dans des natures mortes inspirées des avortements clandestins ; la série « contraceptions » renoue avec la dimension scientifique et historique des cabinets de curiosités, tout en préservant la dimension politique de l'écriture d'Abril.

⁸⁶ « To remember is, more and more, not to recall a story but to be able to call up a picture. » SONTAG Susan. *Regarding the Pain... op. cit.* p. 23 du mémoire, p. 70.

⁸⁷ SUTER Batia. *Parallel Encyclopedia # 2*. Amsterdam : Roma Publications, 2016.

⁸⁸ WIERZCHOWIECKA Justyna. *Museum Studies #1*. Cracovie : Fundacja Sztuk Wizualnych, 2016.

⁸⁹ OPIE Catherine. *Catherine Opie*. Londres : The Photographers' Gallery, 2000.

⁹⁰ TANYA Avani. *The Snapped Rope & Other stories from the new Bangalore*. Bangalore : auto-édition, 2012.

⁹¹ INOUE Michiko. *Kogakure no koewo hirou / Whisper of Shadows*. Tokyo : Atelier Me, 2017.

A. Objets photographiés : dire le réel par métonymie

Chacun des objets présentés dans les roman-photos, et plus largement dans toute l'oeuvre *On Abortion*, devient pièce à conviction. Si *On Abortion* était une instruction, ces objets seraient, par métonymie, les preuves du vécu douloureux des personnes témoignant - et peut-être celles qui mèneraient à la condamnation des agents faisant obstacle à l'avortement. Mais *On Abortion* est une oeuvre à destination d'un public moins spécifique que celui d'un tribunal, et les pièces à conviction sont les pièces qui servent à convaincre celles et ceux qui les regardent via le dispositif du livre ou de l'exposition - c'est le second sens du mot « conviction ». Chaque objet doit transmettre une forme de conviction au public : que les personnes qui témoignent ont *vraiment* souffert du manque d'accès à l'avortement, que cette souffrance n'était *vraiment* pas nécessaire, et que le droit à l'avortement doit *vraiment* être défendu. McLagan souligne d'ailleurs combien le genre documentaire, repris par les activistes des droits humains, s'appuie sur le lien indexical entre l'image et les objets ou événements historiques dont elles sont le référent⁹². Cette indexicalité sémiotique peut être considérée d'un point de vue littéraire comme un rapport métonymique entre l'objet et l'évènement - voire le phénomène - mis en exergue. C'est ce qui participe de la puissance des photographies d'Abril, et rappelle une des définitions du *punctum* par Barthes : « une force d'expansion (...) souvent métonymique »⁹³. Si le travail d'Abril semble plutôt rattachée au *studium*, à ce qui fait étude, appréhension intellectuelle, l'histoire représentée par chaque objet, elle, « me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)⁹⁴ ».

Ce lien indexical ou rapport métonymique empêche les objets montrés d'être « banals ». Sliwinski disait de la banalité qu'elle « évoque l'absence terrifiante de quoi que ce soit nourrissant la pensée ou le jugement »⁹⁵. Infra-ordinaires⁹⁶, ces objets du quotidien pris dans l'évènement qui fait histoire deviennent extra-ordinaires et prennent le statut de sémiophores⁹⁷ : leur valeur dépend de leur signification, non plus de leur coût. Cette signification tire son essence de l'ordinaire rendu singulier par l'évènement (l'évènement étant ici « faire face au manque d'accès à l'avortement »). À ce titre, les photographies d'objets peuvent dire autant voire mieux que la photographie de l'évènement elle-même. C'est ce

⁹² "The particular way in which documentaries rely on the indexical bond that exists between the audio/image track and the objects and events in the historical world to which they refer. » MCLAGAN Meg. « Principles, Publicity, and Politics... » *op. cit.* p. 12 du mémoire, p. 608.

⁹³ BARTHES Roland. *La Chambre Claire... op. cit.* p. 28 du mémoire, p. 74.

⁹⁴ *Ibid.* p. 49

⁹⁵ « 'Banality' evokes the terrifying absence of anything for thought or judgment to latch onto. » SLIWINSKI Sharon. *Human Rights in Camera... op. cit.* p. 32 du mémoire, p. 27.

⁹⁶ PEREC Georges. *L'Infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989.

⁹⁷ POMIAN Krzysztof. « Musée et patrimoine », *Patrimoines en folie* (sous la direction de Henri Pierre Jeudy). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, 1990, p. 177-198.

qu’Azoulay nomme « photographies périphériques », dans le sens où elles ne sont pas produites à proximité d’évènements mais savent pourtant en montrer de multiples facettes⁹⁸. À ce titre, *On Abortion* est une vision périphérique de l’avortement, une oeuvre faite de témoignages au sens large, qu’ils soient celui des personnes ou des objets.

B. Série « solutions » : natures mortes et ironie sur le thème de l’avortement clandestin

L’usage de sémiophores comme « témoins périphériques » est une technique narrative utilisée tout au long de l’oeuvre et pas seulement dans les roman-photos. Deux séries y font particulièrement honneur, la série « solutions » et la série « contraceptions ». La série « solutions » est formée de huit double pages réparties à différents endroits du livre. Dans l’exposition, les huit « solutions » sont regroupées. Chaque double-page montre une des « solutions » utilisées par les femmes interrompant leur grossesse lorsqu’il est impossible d’accéder à un avortement sécurisé. On peut ainsi voir ainsi successivement un bouquet de plantes séchées, un bain fumant, de la neige, de la mort aux rats, une branche noueuse, un cintre, des escaliers, une pierre en granit. À chaque double-page est associée une notice explicative, que l’on découvre en tournant une demi-page verticale qui couvre la moitié intérieure de la page de droite. Chacune porte un titre écrit en lettres capitales, successivement : « la solution orale », « des bains bouillants aux morsures de chien », « une nuit dehors », « poison, pesticide et désespoir », « la branche de vigne mortelle », « cintre », « se jeter des escaliers », « 18 kilogrammes »⁹⁹.

Déjà se joue dans ces intitulés parodiant les « recettes de grand-mère » une ironie noire : le mot « solution » présent dans le premier titre porte une fausse connotation positive, celle de la résolution d’un problème, d’une forme de progrès en soi. Son acception scientifique (la solution pouvant aussi être un mélange liquide) lui prête un sens plus neutre, quoique « solution orale » puisse référer à une solution médicamenteuse, un soin contre une pathologie, et finalement, une autre forme de résolution. Cette idée positive est cependant détournée par l’ironie dès les premières lignes : détachée d’un saut de ligne et averbale, la conclusion de la première notice forme une chute tragique, rythmée par la forme du dizain formé de 6 puis 4 syllabes : « *alternatively, self-starvation* » (« autre possibilité, s’affamer »). L’ironie est

⁹⁸ « In other words, photographs of “rape itself” will not necessarily illuminate it or show rape better than peripheral photographs do (...) A familiar repertoire of images on themes such as executions, famine, the demolition of houses, or poverty will include photographs of objects, places, dominant figures, key moments in the annals of the “field,” demonstrations, posters, and the front pages of newspapers, all of which exhibit various aspects of the theme. » AZOULAY Ariella, « Has Anyone Ever Seen a Photograph of Rape ? »..., *op. cit.* p. 18 du mémoire, p. 234.

⁹⁹ « The oral solution », « from boiling baths to dog bites », « a night outside », « poison, pesticide and desperation », « the deadly grapevine », « coat hanger », « throwing yourself down the stairs », « 18 kilograms ».

d'ailleurs affichée presque méta-discursivement par l'adverbe « Ironiquement »¹⁰⁰ au début de la notice de la « solution » du cintre. Elle est aussi visible dans l'expression « voir aussi : »¹⁰¹ qui reprend les codes de renvoi propres aux dictionnaires et encyclopédies. Finalement, le titre de « solution » qui introduit la série est annulé par la dénonciation de ces méthodes « inefficace » et « dangereuses »¹⁰².

Ici encore, la fonction explicative du texte est relative, et surtout réservée à la première partie des notices. Celle de la « solution orale » respecte par exemple ce rôle en indiquant en première ligne : « Pour avorter au premier trimestre, les Salvadoriennes préparent une infusion de rue officinale et *chipilín*, des plantes locales ». Les légendes s'ouvrent ensuite vers d'autres solutions abortives similaires et à des anecdotes tragiques où une des « solutions » est mise en scène. Par exemple, la notice de la « solution orale » s'ouvre ensuite vers une accumulation d'autres ingrédients abortifs. Le procédé d'accumulation est aussi utilisé pour « des bains bouillants aux morsures de chien », « cintre » et « se jeter des escaliers » où sont listées les techniques abortives ou pseudo-abortives par choc, et dans « poison, pesticide et désespoir » où sont listés les produits abortifs ou pseudo-abortifs que les femmes insèrent dans leur vagin. La solution « 18 kilogrammes » mentionne, elle, l'histoire de Maria R. incriminée en 1915 pour avoir avorté en utilisant une pierre, et la solution « se jeter des escaliers » laisse place au témoignage d'un·e anonyme dont la cousine a avorté après s'être jetée des escaliers.

L'usage de l'anecdote, récurrent dans *On Abortion*, est intrinsèquement lié à la pratique photographique, plus précisément à la difficulté de photographier un concept abstrait (tel que « le manque d'accès à l'avortement est un problème sanitaire et moral d'ampleur systémique »). McCausland écrit à ce sujet en 1940 : « Si la personne qui regarde [une photographie documentaire] ne sait pas combien de fois l'histoire est répétée, elle perd quelque chose de l'impact massif de ce phénomène. Voir un WC extérieur dégoûtant est choquant. Mais savoir qu'une famille sur trois (à New York) doit utiliser ces toilettes est une horreur ineffable. (...) On ne peut comprendre cet aspect de la réalité que grâce au médium du langage, qui convient par sa nature même à la description de concepts abstraits. »¹⁰³ Chaque anecdote incluse dans *On Abortion* fonctionne ainsi comme le rappel d'un phénomène plus large

¹⁰⁰ « Ironically ».

¹⁰¹ « see also : ».

¹⁰² « uneffective », « dangerous ».

¹⁰³ « If the beholder does not know how often this story is repeated, he loses something of the mass impact of this phenomenon. To see one filthy outdoor toilet is shocking. But to know that every third family (in New York City) has to use such facilities is horrible beyond description. It is the *prevalence* of these conditions which constitutes the final crime against the moral sense of mankind. The understanding of this aspect of reality can only be realized through the medium of language, which is suited by its very nature to the description of abstract concepts of the kinds on which all measurements are based. » MCCausland Elizabeth. « Photographic Books »... *op. cit.* p. 35 du mémoire, p. 2797.

et complexe de mise en danger des femmes. Cependant, on notera pour nuancer ce qu'affirme McCausland que texte et photographie ne se répartissent pas complètement les rôles : la photographie tente aussi de dire le concept, notamment dans les séries « solutions » et « contraceptions » où les objets représentent leur catégorie, et où le texte dit aussi l'anecdote, pas seulement le fait général.

Le caractère conceptuel de l'image remonte à bien avant la photographie, et dans cette perspective, il est intéressant de souligner les similarités entre les photographies de la série « solutions » et les peintures de natures mortes. Le bouquet de plantes séchées ou la branche de vigne seraient le plus proche de cette idée, mais la neige, la vapeur de l'eau du bain correspondent aussi aux *vanitas* des peintres hollandais, rappels symboliques de l'éphémérité de la vie. Pour toutes, le *memento mori* « souviens-toi que tu meurs » originellement associé aux natures mortes se transforme en « souviens-toi qu'elles meurent », chaque objet rappelant le destin tragique des 47 000 femmes qui meurent chaque années des suites d'avortement clandestins, comme l'indique le texte en quatrième de couverture¹⁰⁴.

• Le cintre : traitement par Abril d'un symbole pro-choix

Parmi les « solutions » montrées, il en est une dont la charge symbolique est particulièrement forte, celle du cintre : « la première icône du mouvement "pro-choix" fut le cintre, un objet affiché pour nous rappeler que sans "choix", des femmes désespérées s'infligerai des blessures »¹⁰⁵. Brandit dans les manifestations, le cintre est ici photographié sobrement sur une moquette sombre. Le traitement graphique donne un effet radiographique à l'image et, pour reprendre la métaphore de l'autopsie des sociétés proposée par D. Bedel et F. Destribats¹⁰⁶, ce traitement graphique peut être interprété comme une radiographie de nos sociétés, laissant apparaître la réalité du manque d'accès à l'avortement (un cintre). Dans l'exposition, le cintre est d'ailleurs mis en scène non seulement au moyen de cette photographie de la série des « solutions », mais aussi sous forme de sculpture, où des dizaines de cintres déformés sont accumulés en une petite montagne. Le tout est encadré par un marquage blanc au sol, comme on dessine la silhouette d'un cadavre sur des scènes de crime. Ce marquage entoure aussi un vieux fauteuil d'examen gynécologique, et déplace ainsi l'accusation portée sur les femmes souhaitant interrompre une grossesse vers les institutions responsables du manque d'accès à l'avortement¹⁰⁷. La sculpture de cintre n'est pas sans

¹⁰⁴ *Unsafe abortion: global and regional estimates of incidence of unsafe abortion and associated mortality in 2008*. Sixth edition. Geneva, World Health Organization, 2011. Voir glossaire en première annexe.

¹⁰⁵ « By contrast, the primary icon of the "pro-choice" movement has been a coat hanger, an item deployed to remind us that without "choice" desperate women will inflict harm upon themselves. » SHRAGE Laurie. From *Reproductive Rights... op. cit.* p. 22 du mémoire, p. 61.

¹⁰⁶ LANG Michael, LEDERMAN Russet, YATSKIVICH Olga. *How We See... op. cit.* p. 28 du mémoire.

¹⁰⁷ Sur l'analyse du réquisitoire contre le patriarcat porté par *On Abortion*, voir I. A. en quatrième partie du mémoire.

rappeler la performance militante *Aspiration* de Áine Phillips (2015), où l'artiste se meut sous un amas de 700 cintres (représentant les 1% de femmes mortes chaque année des suites d'avortements clandestins, selon des chiffres 2009 du Guttmacher Institute¹⁰⁸).

Le cintre n'est pourtant pas un symbole parfait, d'abord parce que sa signification n'est pas évidente : Shrage met en évidence le fait que le grand public ne sait pas toujours, lorsqu'il sait que le cintre est un symbole pro-choix, comment le cintre est utilisé pour avorter - déformé pour percer le placenta et non pour « crocheter » le fœtus comme peut le suggérer la forme même de l'objet¹⁰⁹. De plus, la rhétorique qui sous-tend le symbole (« les femmes qui veulent avorter le feront coûte que coûte alors évitons le pire ») ne dit rien de « la misère d'un enfant non-désiré comme des horreurs de l'exploitation du corps des femmes »¹¹⁰ ou du droit à disposer de son propre corps. Surtout, avec les avancées médicales (les pilules abortives) et technologiques (les méthodes de transports discrètes comme le drone), le cintre ne correspond plus aux réalités du XXI^e siècle.

C'est pourquoi on peut lier cette photographie à la photographie (située hors de la série « solutions ») du drone de l'association Women on Web, association qui tente de lutter contre le manque d'accès à l'avortement et de répondre aux besoins des femmes résidant dans des pays où la procédure est interdite. Une de ces réponses consiste à livrer des pilules abortives par drone. Le drone est aussi le symbole des guerres contemporaines, celles de l'omniscience et donc de l'omnipotence. Si le drone remplaçait le cintre comme symbole pro-choix, on pourrait y lire une métamorphose du combat pro-choix qui n'est plus seulement une revendication technique (une relative médicalisation de la procédure par exemple) mais aussi la demande d'un changement de regard, d'un décentrement de l'embryon ou du fœtus pour mieux voir les femmes et les réalités auxquelles elles sont confrontées, et mieux discerner le système d'oppression qui fonde la prétendue défense du plus faible (l'embryon ou le fœtus).

D. Série « contraceptions » : entre science et histoire, hésitations discursives

La série « contraceptions » peut-être considérée comme l'*incipit* du livre. Dans l'exposition, elle occupe le début du parcours, soit environ 1/5^{ème} de l'espace. La série « contraceptions », partage avec la série « solutions » plusieurs caractéristiques : ce sont des photographies d'objet, esthétiques et conceptuelles à la fois, où la légende sert à la fois à nommer l'objet et le phénomène dont il est l'indice. Le format est différent : dans le livre, la

¹⁰⁸ SINGH S. et al., *Abortion Worldwide: A Decade of Uneven Progress*. New York: Guttmacher Institute, 2009.

¹⁰⁹ SHRAGE Laurie. From Reproductive Rights... *op. cit.* p. 22 du mémoire, p. 61.

¹¹⁰ « the misery of the unwanted child as well as the horrors of the exploited woman's body » LIPPARD Lucy. *The Pink Glass Swan : Selected Essays on Feminist Art*. New York : The New Press, 1995, 249-50. Citée par SHRAGE Laurie. From Reproductive Rights... *op. cit.* p. 22 du mémoire, p. 65.

plupart des photographies de la série « contraceptions » mesurent 14 cm sur 9,5 cm, et se situent sur la moitié haute de la page. Dans l'exposition, les photographies remplissent un cadre aussi grand que les « solutions », et un peu plus grand que les roman-photos. À la différence des objets « solutions », disposés sur des fonds concrets (souvent un sol), les objets de la série « contraceptions » semblent flotter sur un fond beige, donnant un effet d'apesanteur qui tranche avec le poids de leur signification. C'est une des rares section colorée de l'oeuvre, dont les pages sont d'un blanc cassé qui rompt avec l'esthétique « noir et blanc » plus froide des autres pages. L'autre série en couleur, en symétrique, est celle qui connut le livre. La légende, elle, est placée en bas de page, et composée d'un titre et d'un ou deux paragraphes. Les titres - dénominatifs - sont : « préservatif en vessie de poisson », « préservatif en boyau de mouton », « douche vaginale », « gossypol », « pessaire », « anciens contraceptif acides », « procédure des aiguilles à tricoter », « savon et énéma », « ensemble d'instruments illégaux », « machine à laver d'Allemagne de l'Est », « tiges en bois et en plastique »¹¹¹.

Débutant avec un « délicat phallus joliment décoré d'un ruban »¹¹², le préservatif en vessie de poisson qu'Abril présente comme une des techniques de contraception les plus vieilles, cette série semble s'annoncer comme une présentation des précurseurs de contraceptifs contemporains. Pourtant elle s'éloigne un peu de cette annonce implicite en deux points : d'abord n'y sont pas présentées uniquement des méthodes obsolètes, comme le rappellent les légendes, qui oscillent entre passé et présent en termes de conjugaison. Le choix de mettre en couleur cette série, qui semblait présenter le passé, alors que les témoignages de l'oeuvre sont tous en noir et blanc, manifeste le souhait d'Abril de brouiller les frontières temporelles, et de rappeler que certaines méthodes moyenâgeuses¹¹³ restent d'actualité. L'effet est renforcé par l'esthétique de la photographie, notamment le traitement de la lumière. Abril explique à ce sujet que ce choix dépendait de conditions techniques qui s'accordaient finalement à son objectif : « En fait, c'est très difficile de retirer les objets de leur vitrine, à cause de la construction même du musée - ce ne sont pas des vitrines normales. Donc dans la plupart des cas, j'ai dû les photographier à travers des sortes de boîtes à lumière (...) pour certains, le fond rosé vient de ces boîtes à lumière, que j'ai reproduit ailleurs. Cela donne cet effet très scientifique, parce que la lumière vient du dessous, comme un microscope,

¹¹¹ Si l'on considère la section « contraceptions » fondée sur le thème, et non plus seulement son noyau sériel fondé sur l'aspect esthétique, on peut ajouter à ces chapitres : « test de la grenouille », « activiste des droits reproductifs » et « drone de l'avortement ». Ces trois éléments ont un format un peu différent - on repasse notamment au noir et blanc. Deux témoignages de spécialistes complètent la section: celui de Christian Fiala et de Rebecca Gomperts.

¹¹² « A delicate phallus, gently accessorized with a ribbon, sits uneasily next to a rack of metal spikes and forceps ». GOSLING Emily. « Telling the Brutal Story of Abortion Bans Around the World »... *op. cit.* p. 30 du mémoire.

¹¹³ L'adjectif peut induire en erreur... voir note de bas de page p. 61 du mémoire.

effet que je recherchais de toute manière, parce que l'idée était de faire comme si ces objets appartenaient tous au passé. Pour certains c'était vrai, pour d'autres non. »¹¹⁴

Seconde divergence avec cet « horizon d'attente »¹¹⁵, des méthodes abortives y sont insérées, mais il n'est pas évident de les distinguer des méthodes contraceptives au premier regard (c'est à dire sans lecture de la légende). C'est comme si l'artiste proposait de voir dans les instruments abortifs une continuité des objets contraceptifs. Cette friction définitionnelle peut être résolue en considérant que contraception et avortement sont deux moyens pour une femme d'exercer ses droits sexuels et reproductifs. Néanmoins la série n'apparaît pas comme un éloge des méthodes qu'elle présente. La « procédure des aiguilles à tricoter » est d'ailleurs la première image difficile : sur un modèle 3D de bassin de femme vue en coupe, on y voit une aiguille percer le vagin et s'enfoncer vers les intestins. L'image annonce à la fois la série « solutions », ainsi que la série des « martyres », portraits de femmes mortes faute d'avoir pu accéder à un avortement médicalisé.

L'aspect scientifique, qu'Abril souligne dans son explication et que nous avons déjà pointé dans l'analyse de la couverture (registre médico-légal) ou dans la série « solutions » (parodiant le genre encyclopédique), apparaît particulièrement dans le texte de cette série. On y retrouve le champ lexical du corps, de la science et de la technique, et de nombreuses locutions latines ou des expressions techniques très proches de leur racine latine : « prophylactique », « caecum », « gossypol », « pessaire ». Cet appel aux codes de communication scientifique peut être perçu comme l'utilisation d'un argument d'autorité, où le discours scientifique porte caution de l'objectivité de l'autrice. Cependant, Bourdieu avertit « mais partout sous l'apparence scientifique, le socle mythique affleure »¹¹⁶. Abril sélectionne les informations qu'elle souhaite donner, et utilise la science pour appuyer cette histoire de la misogynie qu'elle écrit. Le contraste entre l'esthétique des photographies et la réalité que les instruments obstétricaux renvoient (une forme de violence opérée sur le corps des femmes), peut heurter le public. Les légendes instruisent tout en laissant un certain flou sur les époques d'usage des instruments, laissant un espace fantasmatique où l'imagination du lectorat peut se déployer. En revanche, Abril dénonce ce même discours « savant » dans les chapitres « l'infirmier », « trahison hippocratique », et « clause de conscience », où la médecine participe activement à cette « Histoire de la misogynie »¹¹⁷.

¹¹⁴ « The person in charge [of the Contraception and abortion museum in Vienna]... » Voir annexe 4. Et sur le sujet du manque de chronologie, voir II. A. de la quatrième partie du mémoire.

¹¹⁵ JAUSS Hans Robert. « L'histoire de la littérature... » *op. cit.* p. 17 du mémoire.

¹¹⁶ BOURDIEU Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil, 2001, p. 334.

¹¹⁷ Sur l'analyse du jugement porté sur l'institution médicale dans *On Abortion*, voir I. B. en quatrième partie du mémoire.

Décentré de l'évènement « avortement », *On Abortion* offre une vision périphérique de l'évènement au travers de témoignages et d'objets mis en scène, et dont l'esthétique renforce l'impact. Image et mots de l'intime tissent au fil de l'oeuvre une écriture politique, engagée pour dénoncer les répercussions du manque d'accès à l'avortement. Dans quelle mesure cette écriture originale dépend-elle des dispositifs de communication que l'artiste utilise ?

Troisième Partie - *On Abortion*, un format innovant ?

Le 17 mai 2018, Laia Abril a reçu le *Visionary Award* de la fondation Tim Hetherington Trust, pour poursuivre son projet *Une histoire de la misogynie* avec un second chapitre consacré à la culture du viol. Créé en mémoire du photo-journaliste et correspondant de guerre Tim Hetherington, ce prix récompense « des artistes et des journalistes dont la pensée et les techniques repoussent les limites des pratiques médiatiques conventionnelles »¹¹⁸. La reconnaissance donnée par ce prix interroge sur l'originalité de l'oeuvre d'Abril, et pose la question du genre artistique : comment caractériser une oeuvre qui s'inscrit au-delà des pratiques médiatiques traditionnelles¹¹⁹ ? Un des jurés du *Visionary Award* a notamment souligné l'aspect « multi et inter-disciplinaire » du projet, est-ce à dire que l'originalité est nécessairement une hybridation ? Nous tentons dans cette troisième partie de définir le genre médiatique et artistique auquel appartient *On Abortion*, les innovations de format que l'artiste propose avec cette oeuvre, et plus largement les traits esthétiques qui la caractérisent.

I. *On Abortion*, une oeuvre protéiforme

Pour définir le genre d'*On Abortion*, le public pourrait se fier à la définition qu'en propose l'artiste elle-même : « Ce projet est une analyse et une interprétation visuelle par l'artiste des répercussions du manque d'accès à l'avortement dans le monde »¹²⁰. Autant le mot « analyse » en appelle à une technique d'objectivation du phénomène dont on pourra (relativement) mesurer la pertinence, autant l'expression « interprétation visuelle par l'artiste » indique une subjectivité assumée qui ne saurait être jugée d'après des critères de validités, mais plutôt d'après des critères de sensibilité. En outre, la formulation de ce projet ne dit presque rien de son incarnation : « visuelle », c'est à dire donnée à voir, mais grâce à quel format ? Après un résumé de la genèse et de l'évolution d'*On Abortion*, nous essayons de définir le livre photographique. Il s'agit ensuite d'observer l'évolution des pratiques de réceptions en fonction du format du projet (livre ou exposition). Enfin, nous soulignons quelques traductions créatives de l'autrice inspirées par les changements de supports.

¹¹⁸ « The award seeks out visual artists and journalists whose thinking and process reaches beyond the limitations of conventional media practice. » Propos consultable sur :

<https://www.timhetheringtontrust.org/news-and-calendar/2018/05/visionary-award-2018-laia-abril>

¹¹⁹ On entend par l'expression « médias traditionnels » les médias établis avant Internet : télévision, radio, et journaux papiers, essentiellement. La frontière qui les différencie des « nouveaux médias » est évidemment perméable et constamment renégociée.

¹²⁰ « This project is a visual analysis and interpretation by the artist of the repercussions of lack of access to abortion in the world. » *On Abortion*, générique.

A. Genèse et évolution de l'oeuvre

« Comment rendre compte de cet objet de recherche en perpétuelle métamorphose qui, de la production de ses auteurs, à l'appropriation par ses lecteurs, subit d'aussi nombreuses *réécritures* ? »¹²¹ se demande Emmanuel Souchier à propos de l'objet livre. Dans le cas de l'oeuvre *On Abortion*, il est important pour comprendre le livre de l'appréhender comme une étape dans l'évolution de l'oeuvre.

À la fin de la page « générique » d'*On Abortion*, il est indiqué que le projet *On Abortion* a été présenté pour la première fois comme exposition aux Rencontres d'Arles, et produit en collaboration avec la Obra Socia « la Caixa ». Dans le cadre du prix « 20° Fotopres » organisé par cette fondation barcelonaise, Laia Abril effectue un premier travail d'investigation en 2015 sur « Las 17 », dix-sept salvadoriennes inculpées pour avoir avorté - spontanément ou non. Sam Stourdzé, directeur des Rencontres d'Arles, lui demande à cette période ce sur quoi elle travail. Abril et lui avaient déjà travaillé ensemble lorsqu'il était directeur du musée de l'Élysée (Suisse). Intéressé par le sujet du manque d'accès à l'avortement, il lui propose de monter une exposition pour les Rencontres d'Arles 2016, ce qu'elle fait en neuf mois. Contrairement à ses précédents projets, le livre vient après. C'est son cinquième livre photographique, qu'elle publie en 2017 avec la même maison d'édition qu'un de ses livres précédents, Dewi Lewis Publishing (qui a aussi publié Martin Parr).

Évoquant la transition de l'exposition au livre, Abril explique : « Au début, ce n'était pas facile, j'avais l'impression de faire un catalogue. Cela m'a pris un peu de temps de comprendre que j'avais en fait besoin de ré-écrire le texte et de l'utiliser comme le fil conducteur du tout »¹²². Cette première métamorphose - ce dépassement de forme, mène donc l'autrice à plusieurs ajouts : le témoignage de Françoise, activiste pionnière de la méthode Karman¹²³, en préliminaire du livre, et ceux de Christian Fiala (gynécologue-obstétricien et fondateur du musée de la contraception et de l'avortement à Vienne) et de Rebecca Gomperts (docteure en médecine et arts visuels, fondatrice et directrice de l'organisation pro-choix hollandaise Women on Web). En termes de photographie, Abril insère la photographie du corps de Geraldine Santo, et qu'elle s'était refusée à inclure dans l'exposition, notamment pour ne pas choquer le public¹²⁴.

¹²¹ SOUCHIER Emmanuel. « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et langages*, n° 154, 2007, p. 23-38, p. 26.

¹²² « At the beginning it was not easy because I felt it was making a catalogue, so it took a little bit to understand that what I need was actually to write the whole text and use the text as a kind of conductor of the whole thing. » Voir annexe 4.

¹²³ Méthode d'avortement proposée par l'américain Harvey Karman, psychologue et militant pro-choix par aspiration popularisée en France dans les années 1970.

¹²⁴ Pour une analyse de cette image, voir en II. B. de la première partie du mémoire.

Les expositions *On Abortion* s'adaptent au lieu même d'exposition, l'artiste ajoutant ou retirant certaines pièces. Lors de l'exposition à la Maison des Métallo, environ un tiers des photographies présentes dans le livre n'était pas exposé. En revanche, le dispositif muséal - qui est aussi « énonciation curatoriale »¹²⁵ - permet à l'artiste de s'adapter à son public et d'évoluer en fonction des collaborations : « Parfois, dans différents pays, j'ajoute des pièces temporaires selon les différentes collaborations avec les musées de médecine. La chaise obstétricale, par exemple, peut changer, ou d'autres objets... parfois, j'essaie de trouver des histoires locales, si elles ne sont pas déjà dans le livre. »¹²⁶

B. Essai de définition du livre photographique

Nous choisissons ici de traduire par « livre photographique » le terme anglais « *photobook* », par lequel est désigné le livre *On Abortion* dans la presse ou lors d'événements de présentation anglophones. C'est ainsi que le terme est traduit lors de la foire internationale de photographie d'art « Paris Photo », ou dans le magazine d'art visuel québécois *Ciel variable*, édité en français et en anglais¹²⁷. Cette traduction doit distinguer le livre photographique du livre *de photographie*, qui désigne tantôt le manuel d'apprentissage des techniques photographiques, tantôt les albums de photographie, collections de souvenirs personnels ou portfolios professionnels. Il est important d'entendre ou de lire dans l'expression « livre photographique » l'adjectif « graphique », puisque l'histoire et l'évolution actuelle des livres photographiques montrent l'attention que leurs auteurs et autrices portent au graphisme et à l'esthétique du format, qui devient contenu au même titre que les photographies présentes dans l'œuvre. En cela les livres photographiques s'approchent des « beaux livres » ou « livres d'art ». « Graphique » fait aussi référence par son étymologie grecque à l'écriture, et c'est une qualité aussi problématique qu'essentielle dans les livres photographiques¹²⁸.

D'après Martin Parr et Gerry Badger¹²⁹, les premiers livres photographiques datent de la moitié du XIX^e siècle, avec *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-1853) de l'anglaise Anna Atkins et *The Pencil of Nature* (1844-1846) de l'anglais William Henry Fox Talbot. L'attribution du premier livre photographique à l'une ou l'autre est d'ailleurs sujet à

¹²⁵ Énonciation propre aux musées et collections muséales. Voir GENTÈS Annie. « Enjeux de renonciation éditoriale et curatoriale », *Communication & langages*, n° 137, 2003. Cité par : SOUCHIER Emmanuël. « Formes et pouvoirs... », *op. cit.* p. 47 du mémoire, p. 27.

¹²⁶ « And sometimes in different countries I also add temporary pieces depending on different collaborations between different medical museums. Like the chair might change, or some of the object might change... sometimes I try to find local stories, if they are not integrated in the book. » Voir annexe 4.

¹²⁷ Voir présentation en ligne du magazine sur <http://cielvariable.ca/a-propos-de-cv/>.

¹²⁸ Sur la tension textuelle entre image et mots dans *On Abortion*, voir en I. D. de la deuxième partie du mémoire.

¹²⁹ PARR Martin, BADGER Gerry. *The Photobook : A History, Volume I*. London : Phaidon Press, 2004.

débat - et à biais sexiste, comme le montre Kristen Lubben dans son article « Partial histories »¹³⁰. L'histoire du livre photographique est intrinsèquement liée à la modernité, comme l'explique la critique d'art Elisabeth McCausland, une des premières à avoir théorisé le livre photographique : « Unir les mots et la photographie pour créer une forme d'unité dans un livre est essentiellement une idée développée après la Première Guerre Mondiale (...) Cependant, ce format a surtout émergé cette dernière décennie [années 1930], en même temps que le film documentaire. » Depuis la fin des années 1990, on assiste à une renaissance du genre : les institutions culturelles et en particulier muséales prennent alors l'habitude de produire un voire plusieurs livres photographiques pour chaque exposition (ceux-ci dépassant la définition de catalogue), et parallèlement l'édition indépendante est relancée par de nouvelles opportunités technologiques favorisant l'auto-édition à bas coût. Originellement eurocentrée - si l'on fait exception du Japon, qui connaît des oeuvres similaires dès les années 1920 - le livre photographique est une pratique qui se mondialise, comme le met en évidence l'association 10x10 Photobooks¹³¹.

Finalement, selon Martin Parr, le livre photographique connaît aujourd'hui son âge d'or¹³², et ce probablement en réaction à une hyper-digitalisation de l'image photographique. Outre l'augmentation des publications, la prolifération des prix récompensant les livres photographiques est des symptômes majeurs de ce succès, que l'on peut aussi interpréter comme une tentative de fixer le genre « livre photographique » en proposant des canons contemporains¹³³. Jörg Colberg affirme : « Il n'y a pas d'entité "livre photographique" (...) mais plutôt un agglutination de différents types de livres, qui ont trait à la photographie à des degrés différents »¹³⁴. Nonobstant, au regard des oeuvres reconnues comme « livres photographiques », trois critères communs peuvent être remarqués permettant de définir ce genre¹³⁵ : un critère photographique évidemment, avec une appétence particulière - mais pas nécessaire - pour le genre documentaire ; un critère graphique, où l'attention à l'esthétique du format fait du livre une oeuvre en elle-même, et plus seulement les photographies montrées ;

¹³⁰ LUBBEN Kristen. « Partial histories » dans LANG Michael, LEDERMAN Russet, YATSKEVICH Olga. *How We See...* op. cit. p. 29, p. 13-17.

¹³¹ L'association américaine 10x10 Photobooks, créée en 2012, organise de nombreux événements pour faire connaître l'univers du livre photographique. Ses « salles de lectures » et sa collection « How we see », qu'elle exporte de continents en continents, partagent les oeuvres d'artistes de tous pays.

¹³² BOURGEOIS-VIGNON Anne. « The Golden Age of the Photobook », *Magnum*, 22/12/2016 (consultable en ligne sur : <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/golden-age-photobooks/>).

¹³³ « Prizes play an important role in helping discern the future classics and celebrating them as they emerge ». *Ibid.*

¹³⁴ « There is no such single entity called "photobook." Instead, there is a fairly large conglomerate of different types of books that all rely on photography to varying degrees. » COLBERG Jörg. « Photobook Reviews W08/2018 ». *Conscientious Photography Magazine*, 19/02/2018 (consultable en ligne sur : <https://cphmag.com/reviews-w0818/>)

¹³⁵ Le livre photographique est ici défini selon un concept de généricité auctoriale, à opposer à celui de généricité lectoriale.

et un critère narratif, plus ou moins évident, et particulièrement prégnant dans l'oeuvre d'Abril.

C. Trois dimensions : l'assurance d'une meilleure réception ?

Certains objets photographiés du livre sont présents en trois dimensions dans l'exposition parisienne : le cintre, mis en scène dans une sculpture¹³⁶, les bouts de bois et de plastiques présentés dans la série « contraceptions », une statuette de *mizuko jizō*, statuette bouddhiste ou taoïste en mémoire des foetus avortés. Enfin, les extraits de discours tenus par les politiciens D. Trump, E.W. Jackson et J. M. Edwards, qui occupent dans le livre six pages d'un noir brillant, prennent vie dans l'exposition : les extraits télévisés sont diffusés - avec ce même traitement bleui et saccadé de l'image - sur une télévision des années 1990 devant laquelle sont disposées deux chaises. Abril précise à ce sujet : « C'est la première fois qu'on a ajouté les chaises. C'était intéressant parce que j'essaie toujours d'avoir un endroit où les gens peuvent s'asseoir, d'habitude c'est le banc blanc, très utile parce que les gens ont besoin de digérer, de s'asseoir. Mais dans ce cas, disposer les chaises devant la télévision était une sorte d'installation en elle-même ». Ce dispositif en effet, aboutit une tendance bien présente dans l'oeuvre d'Abril, l'effort d'inclure le public dans l'exposition, de ne pas le laisser en périphérie mais de lui permettre de prendre place, de jouer un rôle. En rupture avec la politique traditionnelle muséale du « toucher avec les yeux », Abril permet au public de littéralement se saisir de ce qu'elle montre - autre exemple avec un téléphone diffusant un message vocal envoyé à une médecin de Floride¹³⁷.

Au-delà de l'aspect ludique qui participe au maintien de l'attention du public le long de l'exposition, cette sollicitation d'autres sens que celui de la vue (le toucher, l'ouïe) aide à comprendre le sujet de l'avortement au sens étymologique, à le « prendre avec soi ». Ce mouvement est préservé avec le livre grâce à son objectualité, une qualité soulignée par Souchier¹³⁸ : « Le *scriptum* se fait *liber* et un *liber* se fait *lectura*. Mais la *lectio* (qui est l'énonciation du livre, le lecteur tenant entre ses mains un livre) est une actualité physique ». En cela, le livre offre à l'oeuvre *On Abortion* un état solide, une corporéité inédite et donc une relation plus intime à l'oeuvre, le groupe « public » se divisant alors en individus (lecteurs et lectrices).

Si l'évolution du dispositif provoque logiquement une évolution du récepteur, elle se traduit aussi en terme socio-économique : imprimé en 4 000 exemplaires et vendu une quarantaine d'euros, le livre s'adresse à essentiellement un public aisé, initié au livre photographique, parfois recoupé avec un public féministe militant. Les expositions en

¹³⁶ Pour une analyse de cette sculpture, voir II. B. de la deuxième partie du mémoire.

¹³⁷ Voir analyse en I. D. de la troisième partie du mémoire.

¹³⁸ SOUCHIER Emmanuël. « Formes et pouvoirs... », *op. cit.* p. 46 du mémoire, p. 23.

revanche, accueillent un public plus varié, d'autant plus lorsque l'exposition s'inscrit hors des festivals spécialisés dans la photographie telles les Rencontres d'Arles. À ce propos, Abril mentionne en particulier l'organisation de visites scolaires et de visites de groupes de soignant·es.

D. Enjeux de traduction de supports : du son au texte et réciproquement

À Paris, l'ajout majeur est celui d'une annexe construite en partenariat avec l'ONG Médecins Sans Frontières (MSF), petite pièce où passe une vidéo de 10 minutes contenant les témoignages téléphoniques ou filmés de médecins de l'ONG s'exprimant sur le sujet. Située en fin du parcours théorique de l'exposition - que le public est très libre de suivre ou pas - la salle « MSF » pourrait être considérée comme un appendice. Elle se distingue du reste de l'exposition par sa disposition architecturale (une salle dans la salle), et par le format vidéographique des témoignages. On y trouve cependant le même usage des objets (étudié en II. de la deuxième partie), avec en exposition le contenu d'une « trousse de dignité » que MSF transmet aux patientes après une interruption de grossesse, ainsi que des petits mots de remerciements, ces deux éléments étant évoqués dans les témoignages vidéographiques. On retrouve aussi un certain traitement du réel, qui n'est jamais donné de façon brute : l'esthétique noire et blanc prime comme dans le livre ; en fond des voix s'entend parfois une musique électronique, de style contemplatif ou d'ambiance, composée de piano, d'effets de distorsion, et de battements de coeur. La musique, créée par Lee Rosevere, a pour titre « Somber Heart » et est issu de l'album *Living with Trauma*, un choix symbolique. L'effet de distorsion rappelle les ambiances de films de science-fiction, et peut apparaître comme une traduction de l'effet « rayon X » que l'artiste utilise pour la série de portraits « prisonnières », figurant trois portraits d'américaines inculpées pour avoir avorté.

Cet effort de traduction est visible dans l'évolution exposition-livre, où par exemple le message vocal d'un homme insultant une médecin, que l'on peut entendre en décrochant un téléphone, est retranscrit sur une double-page au même format que les « solutions » : la page et demi de gauche montre un spectre sonore - qu'on suppose être celui de la voix. La page et demi de droite est un extrait de la transcription de ce que l'on entend au bout du fil, sauf que toute ponctuation a été remplacée par de gros points médians, comme si chaque phrase était interchangeable. Cela traduit très bien la répétition mécanique avec laquelle la voix masculine insulte et menace la médecin, dans une accumulation absurde qui ne semble avoir ni début, ni fin. Le spectre renvoie alors d'autant plus l'idée d'un électrocardiogramme, le coeur qui bat connotant la colère ou la peur. Le spectre peut aussi être interprété comme un sismogramme : la métaphore visuelle associant alors l'émotion que l'on peut ressentir à l'écoute d'une telle violence à un séisme. Ces émotions sont verbalisées par la médecin qui partage cet enregistrement avec l'autrice : « Je me suis sentie incroyablement mal à l'aise quand je l'ai

entendu la première fois et je me sens encore mal à chaque fois que je l'entends. »¹³⁹ De manière plus sobre, une autre retranscription - explicitement nommée comme tel par l'autrice en début de page - est effectuée dans le livre, celle du dialogue enregistré entre un prêtre et une femme qui vient confesser son avortement. Le public de l'exposition peut écouter cette confession grâce à un casque audio près d'une photographie en taille réelle d'un confessionnal. Dans le livre, disposé sur deux colonnes, le dialogue hésite entre les codes de la pièce de théâtre (avec des didascalies en italique) et de l'entretien (l'initiale de la personne qui parle et les deux points précèdent chaque réplique).

On Abortion a initialement été conçu sous forme d'exposition, avant d'être « mis en livre » par l'artiste - une métamorphose propice à son succès, *On Abortion* disposant déjà des qualités narratives et graphiques propres au livre photographique. Cette traduction de l'oeuvre d'un support à l'autre modifie la pratique de réception : le public s'individualise. Cependant, l'esthétique générale de l'oeuvre est préservée, voire augmentée lorsque la traduction offre l'opportunité d'une re-création.

II. *On Abortion*, un nouveau format journalistique ?

L'autrice d'*On Abortion* s'est initialement formée en photo-journalisme. Elle s'en détache aujourd'hui affirmant que « ses règles [lui] paraissent trop rigides »¹⁴⁰. Pour autant, si *On Abortion* n'est pas un projet journalistique, l'oeuvre entretient un rapport étroit et « frictionnel » avec la pratique journalistique. D'inspiration documentariste, l'oeuvre repose sur une pluralité d'instances narratives et éditoriales qui lui permettent de remettre en question les codes journalistiques traditionnelles. Un nouveau contrat de confiance est alors proposé au public.

A. L'inspiration documentariste

L'influence du film documentaire sur le livre photographique est essentielle à la compréhension du genre « livre photographique » : McCausland souligne la nécessité de scénariser le livre photographique¹⁴¹, et cette dimension persiste dans les livres photographiques contemporains les plus figuratifs, qui témoignent d'une certaine narrativité, même subjective - et parfois hermétique. Contrairement au reportage, programme de flux, le

¹³⁹ « I felt incredibly uncomfortable when I first heard the message and still do every time I hear it again. » *On Abortion*, « voice mail, Florida, abortion clinic ».

¹⁴⁰ « Me formé en el fotoperiodismo, pero sus reglas me parecen demasiado rígidas », Laia Abril. Extrait de : VICENTE Alex, « Los nuevos caminos de la fotografía », *El País*, 11/07/2016 (consultable en ligne sur : https://elpais.com/cultura/2016/07/10/actualidad/1468170523_727776.html).

¹⁴¹ « The method by which this continuity can be best achieved is by using a scenario or plot » MCCAUSLAND Elizabeth. « Photographic Books »... *op. cit.* p. 35 du mémoire.

documentaire est un programme de stock. Il met plus de temps à être construit et l'information n'est pas périssable aussi rapidement. Même si l'exposition *On Abortion*, parce qu'évènementielle, est éphémère, elle peut être reproduite régulièrement sans perdre de sa valeur - sa pertinence demeure : les témoignages sont de toutes les époques et dénoncent un système misogyne qui perdure. Contre le sensationnalisme, cette « myopie occidentale »¹⁴², Abril tend vers la lenteur dans sa pratique même de la photographie d'Abril : « Je n'ai jamais compris la photographie comme un « moment décisif » mais plutôt comme un séquence ou un ensemble. »¹⁴³ Cette pratique influe directement sur la réception de l'oeuvre : « Le livre me permet d'associer photographie, texte, recherche, design ainsi qu'un narratif complexe et plus profond, afin de donner à celui ou celle qui lit le temps de consommer »¹⁴⁴. Pour reprendre les mots de Colin Pantall, *On Abortion* est « l'exemple d'une nouvelle sorte de *slow journalisme*, indépendant et auto-commissionné, qui émerge des cendres du vieux journalisme »¹⁴⁵. Il y a en effet dans la lenteur imposée par la densité textuelle d'*On Abortion* un parti pris philosophique, celui du temps pris contre l'immédiat et contre un certain consumérisme. Le livre est un dispositif d'autant plus pertinent que « dans une société du tout jetable, il est presque impossible de jeter un livre »¹⁴⁶.

On retrouve par petites touches cette critique des médias - en particulier télévisuels, en observant comment Abril les évoque : les extraits issus d'écrans télévisés montrent les paroles répressives prononcées par D. Trump, E.W. Jackson et J. M. Edwards, hommes politiques, ou une chaîne d'information continue (KTN Prime) rapportant la mort d'une femme des suites d'un avortement clandestin - tandis que le bandeau d'information continue évoque une femme molestée par la police et le groupe Boko Haram (connu notamment pour l'enlèvement et le viol de milliers de nigérianes). Abril mentionne aussi le reportage TV brésilien qui dénonce en 2007 la clinique du Dr Neide Mota Machado, qui pratiquait des interruptions de grossesses illégalement, menant au suicide du docteur et à la poursuite judiciaire des milliers de patientes dont les dossiers furent récupérés. La télévision est

¹⁴² « The sensationalism and Western myopia for sure should be tackled. » COLBERG Jörg. « Photobook Reviews W08/2018 »... *op. cit.* p. 48 de ce mémoire.

¹⁴³ « I never understood photography as a “decisive moment” rather than a sequence or a whole. » Laia Abril. Extrait de : COLBERG Jörg. « A Conversation with Laia Abril »... *op. cit.* p. 17 du mémoire.

¹⁴⁴ « Books allow me to combine photography, text, research, design and deeper and complex narratives to give the reader time to consume them » Laia Abril. Extrait de : *Ibid.*

¹⁴⁵ « I think it's one of the most vital books for a long, long time, an example of a new kind of independent, self-commissioning slow photojournalism that is emerging out of the ashes of the old. » PANTALL Colin. « My Best Photo-Text Award : On Abortion », *Colin Pantall's blog*, 9/07/2018 (consultable en ligne sur : <http://colinpantall.blogspot.com/2018/07/my-best-photo-text-award-on-abortion.html>)

¹⁴⁶ « In Parr's words, “in a throwaway society, it is almost impossible to throw away a book.” » BOURGEOIS-VIGNON Anne. « The Golden Age of the Photobook »... *op. cit.* p. 48 du mémoire.

implicitement montrée comme un dispositif relativement complice des violences qu'elle montre.

De temporalité lente, à contre-courant du journalisme sensationnaliste, l'oeuvre d'Abril fait aussi preuve d'un effort patrimonial (ou plutôt « matrimonial » au regard de la thématique traitée), puisqu'il réunit de nombreux témoignages mêlés à des archives réactualisées. Cette combinaison est aussi proche de la rhétorique activiste qui, comme l'analyse McLagan, s'inspire beaucoup de l'esthétique documentariste pour convaincre et persuader¹⁴⁷. Là encore, la dimension politique apparaît, et c'est peut-être le propre du documentaire de savoir rapprocher subjectivité et engagement politique en journalisme.

B. Une constante : l'auctorialité partagée

En analysant les caractéristiques de l'énonciation éditoriale, Souchier souligne en particulier « la pluralité des instances d'énonciation intervenant dans la constitution du texte »¹⁴⁸. Ce trait est considérablement marqué dans le livre photographique qui est, selon Martin Parr, « un processus intensément collaboratif »¹⁴⁹. Le livre *On Abortion* laisse particulièrement bien voir cette collaboration, de manière discrète d'abord : la côte du livre place le titre entre le nom de Laia Abril et celui de la maison d'édition Dewi Lewis Publishing, rapprochant légèrement le titre de la première, comme pour assurer un degré d'auctorialité plus élevé. La première de couverture ne réitère pas ces deux indices - laissant place à la présentation complexe du projet comme nous l'avons vu en III. A. de la première partie du mémoire - mais la page de titre intérieure du livre reprend les codes traditionnels, nommant en colonne descendante le titre, puis l'autrice, puis la maison d'édition. C'est la page de générique qui permet de nommer clairement les acteurs et actrices ayant pris part au projet, chacun·e incarnant un ou plusieurs rôles. La seconde personne à être nommée est Ramon Pez, pour le design et la production. Abril avait déjà travaillé avec lui pour ses précédents livres, où il avait été directeur artistique. Ce rôle a cette fois été endossé par Abril puisque le livre dérivait de l'exposition dont elle avait aussi été directrice artistique. Troisième nom mentionné, celui de Caitlin Hu, éditrice du texte, un rôle d'autant plus nécessaire que l'anglais n'est pas la langue maternelle d'Abril. Quatrième personne, Selina Cheng, en charge de vérifier les chiffres et les faits issus des recherches d'Abril. La mention de ce rôle de « *fact checker* » renforce d'ailleurs le contrat de confiance établi entre le public et Abril, qui peut être mis en danger par la façon dont l'artiste se distance des habitudes journalistiques¹⁵⁰. Plus loin dans le générique, on trouve mention de la maison d'édition, de l'imprimerie (Grafiche dell'Artiere), et de la

¹⁴⁷ MCLAGAN Meg. « Principles, Publicity, and Politics... » *op. cit.* p. 12 du mémoire.

¹⁴⁸ SOUCHIER, Emmanuel « L'image du texte... » *op. cit.* p. 36 du mémoire, p. 140.

¹⁴⁹ « Photobooks are also an intensely collaborative process » Martin Parr. Extrait de : BOURGEOIS-VIGNON Anne. « The Golden Age of the Photobook »... *op. cit.* p. 48 du mémoire.

¹⁵⁰ Voir II. et III. de la troisième partie du mémoire.

fondation Obra Social « la Caixa » et des Rencontres d'Arles, ayant participé à la production du projet sous sa forme d'exposition. Ensemble, ces quatre personnes et ces organismes partagent donc non seulement l'énonciation éditoriale, mais aussi une forme élargie d'auctorialité de l'oeuvre.

Deux catégories prolongent cette auctorialité : les crédits officiels et les remerciements. Les premiers ne concernent que les images d'archives¹⁵¹. Mais les sources non-créditées trouvent leur place dans la seconde catégorie : les remerciements. Cet espace est singulier puisque l'artiste s'y exprime pour la première et dernière fois à la première personne. Il peut être considéré comme un espace de crédit plus souple où peuvent être nommées des personnes qui ont participé au projet de manière plus indirecte, plus subjective, plus intime à l'artiste, comme le montre ces compléments circonstanciels : « pour leur amour, leurs conseils et leur soutien », « pour leur temps, leur talent et leur générosité », « pour avoir fait passer le mot », « pour avoir cru dans le projet », « pour leur inspiration », « pour leur courage ». Parmi les personnes remerciées figurent les noms des personnes ayant partagé leur histoire à Abril, dont Magdalena, Marta, Alicja, Justinya, Lucía, KL, Neil, Guadalupe et Françoise. Transmettre ces témoignages en laissant apparaître leur « je » intime est d'ailleurs une forme de reconnaissance par l'autrice de l'auctorialité secondaire de chaque témoignage. Les remerciements se concluent par « Et maintenant, [ces témoins partagent leur histoire] avec vous », incluant les lecteurs et lectrices dans la liste des personnes contribuant à l'oeuvre. L'auctorialité s'étend alors au récepteur du message, comme si l'oeuvre n'était finie, entière, que sous le regard d'un public. Cette perspective rappelle le concept de généricité lectoriale proposé par Jauss, pour qui l'interprétation dépend du référentiel du lectorat, celui-ci ayant alors le pouvoir de modifier une oeuvre selon le type de réception. On le voit, l'ensemble des images et des histoires réunies dans *On Abortion* construit un réseau d'hypertextualité dense qui tisse une toile d'auctorialité potentiellement infinie.

C. Crédits, sources, citations... un autre contrat de confiance entre l'autrice et son public

L'autrice d'*On Abortion* connaît rapport ambivalent au journalisme, en se positionnant « tout contre » : elle s'appuie sur une certaine pratique journalistique (notamment documentariste) tout en s'opposant à certaines règles traditionnelles du métier. Parmi ces règles, la citation systématique des sources et le rappel du contexte le plus précis (date et lieu de l'évènement, nom des ou de la personne concernée(s)...). Or ces données manquent parfois. Le nom des protagonistes est souvent tronqué : soit il n'est fait mention que du prénom, soit l'appellation est réduite à des initiales, comme par exemple pour la série des avortements forcés en Chine. On peut y voir un choix d'anonymat, qui fait partie de la déontologie journalistique. On peut aussi y lire une forme de dramatisation des anecdotes, où l'appellation

¹⁵¹ Sur le choix d'Abril de ne donner la source que des images d'archive, voir II. C. de la troisième partie du mémoire.

par le prénom seul rend plus facile l'exercice d'empathie du public. Lorsqu'il n'y a ni prénom ni nom, mais plutôt une périphrase telle que « une irlandaise d'une vingtaine d'année » (chapitre « incubateur humain »¹⁵²), l'anecdote prend la dimension de l'exemple, du métonymique : c'est une histoire qui figure ici pour toutes les autres ayant régulièrement lieu - ce que viennent confirmer les chiffres de l'Organisation Mondiale de la Santé cités en accompagnement du témoignage de Rebecca Gomperts. Certaines dates précisent le jour et le mois, d'autres juste l'année, l'anecdote relative à Maria Berlimont en revanche, est dépourvue d'ancrage temporel.

De manière similaire, à chaque image devrait correspondre le nom de la personne autrice, ou de celle qui en détient les droits d'auteur. Or, Abril ne crédite que les images d'archive, soit 7 images sur 196 pages. L'oeuvre *On Abortion* absorbe les images qu'elle expose sans les différencier par leur auctorialité, un choix assumé par l'artiste : « Celles qui sont vernaculaires, je ne les crédite pas parce que je ne crois pas que ce soit nécessaire (...) Je crois que le plus important, c'est comment l'on montre ces images, dans quel contexte, avec quelle sorte de texte, plutôt que de penser en termes - dans ce contexte ce n'est même pas du droit d'auteur - de droit à l'image. »¹⁵³ L'éthique journalistique traditionnelle (qui voudrait que toute image soit créditée de son origine) est déplacée : c'est une éthique d'usage que propose Abril, partant du postulat que l'image n'appartient pas ou plus forcément à celui ou celle qui la prend, et que celle-ci est par défaut devenue triviale, terme proposé par Yves Jeanneret, pour nommer ces objets circulant dans un espace social mondialisé.

Cela est d'autant plus vrai pour les captures d'écran effectuées sur internet, un espace où le droit de propriété peine à s'appliquer. Lieu public par défaut, les images qui y circulent sont vulgaires non pas au sens péjoratif mais au sens où elles peuvent être vues et transmises par l'ensemble des personnes navigant sur cette interface. Quelques exemples dans *On Abortion* : les tweets de @Heartbroken&Punished qui dénoncent le « tourisme abortif »¹⁵⁴, les passages télévisés de politiciens américains s'exprimant contre l'avortement, une image extraite d'une chaîne d'information en continu (KTN Prime) annonçant le décès d'une femme après un avortement clandestin, le passage télévisé de Niel et sa femme Michelle sur le plateau du Morning show de la chaîne irlandaise RTE, deux *street views* Google Map de cliniques (une brésilienne et une italienne), et l'écran d'un téléphone où l'application Siri répond à la question « L'avortement est-il dangereux pour ma santé ? ». L'autrice, si elle ne cite pas explicitement la source de chaque photographie, ne la dissimule pas pour autant : elle laisse

¹⁵² « human incubator ».

¹⁵³ « The ones that are vernacular, I didn't credit because I don't think it's necessary (...) I believe it's more important how you show the images, in which context, which which kind of text, than always thinking in terms of - in this context it's not even authorship. » Voir annexe 4.

¹⁵⁴ L'expression désigne l'ensemble des voyages réalisés pour obtenir une interruption de grossesse dans un autre pays à la législation moins restrictive que le pays de départ.

visible les indices permettant d'identifier la plateforme de diffusion d'origine, depuis le cadre du tweet jusqu'à la légende proposée par Google Map, en passant par la croix de fermeture de fenêtre dans le coin supérieur de certaines images. Sur la capture d'écran de la clinique italienne (chapitre « clause de conscience ») ou « conscientious objector », on distingue même un bug d'image probablement dû à un mauvais téléchargement, et les captures d'écran télévisés sont souvent pixelisées. Ainsi assumée, la capture d'écran induit un effet de réel pertinent pour un public familier des usages contemporains du numérique.

Par ailleurs, alors que la tendance est à la dématérialisation, saturant le web et les différents canaux médiatiques d'images, Abril réinscrit quelques unes de ces images numériques dans le papier. Elle les isole du flux de données internet et leur propose une existence plus lente - et peut-être plus longue - grâce au support papier, surtout si l'on considère avec Sartre que l'existence d'une chose est déterminée par le regard d'autrui sur elle. Sauvées de l'oubli parce qu'extraite de la masse, ces images perdent leur potentiel interactif (on ne peut retweeter sur du papier), figées comme par un enchantement dont elles payent le prix.

Cousines des captures d'écran, les numérisations sont une autre catégorie d'image présentées par Abril mais dont elle n'est pas l'autrice : c'est le cas de l'image de Jésus pleurant sur le corps d'un fœtus avorté, des portraits photographiques de Françoise jeune, Margaret Sanger, et Santa Gianna, de la gravure du suicide de Mme Restell, de la lettre de Philomena à son amant et de la photographie de cabinet médical associée, et des petites annonces parues dans les journaux. Pour moitié, ces photographies sont créditées dans le générique du livre, parce qu'issues d'archives. Le point commun entre toutes ces photographies et ces captures d'écran, c'est que ce sont des photogrammes. Qu'elles aient été numérisées ou « capturées » sur un écran, aucune de ces images n'a été prise avec un appareil photographique. Elles pourraient être jugées moins nobles mais finalement, elles signent un retour aux origines de la photographie et du livre photographique : *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-1853) de l'anglaise Anna Atkins, souvent désigné comme le premier livre photographique, est conçu à partir d'impressions réalisés par cyanotype¹⁵⁵. Certainement, le statut de ces images dépend de leur rapport à la vérité : l'appareil photographique a toujours charrié avec lui une mythologie de l'hyper-réalisme, comme s'il fut l'instrument le plus apte à rendre le réel dans sa vérité¹⁵⁶. Dans cette hiérarchie, l'impression, la numérisation et la capture d'écran sont inférieurs à la photographie avec un appareil dit photographique. D'autant plus que la photographie de photographie - qu'importe l'outil de reproduction - médiatise une seconde fois le réel dans une mise en abîme qui éloigne le sujet regardant de l'objet initialement photographié.

¹⁵⁵ Technique d'impression où l'objet était placé directement sur un papier photosensibilité puis exposé à la lumière.

¹⁵⁶ BERGER John. « Uses of Photography », *About Looking*. New York : Pantheon Books, 1992, p. 27-63.

Ainsi considérée du point de vue journalistique, *On Abortion* est une oeuvre atypique, pour ne pas dire subversive. D'inspiration documentariste, le projet est riche de toutes les personnes qui participent à sa conception, et de toutes les références qui le constituent. Refusant les règles du journalisme traditionnel, Abril pratique l'art de la citation avec une éthique rigoureuse : c'est le sens et le contexte donnés à l'image qui importent. Finalement, *On Abortion* recueille autant de photographies traditionnelles que d'archives numérisées et de « captures d'écran » - et toutes ces images participent de la diérèse globale. C'est alors le rapport de l'art à la vérité qui est interrogé.

III. « L'investigation est un art, alors soyons un genre d'artiste »

En 1973, Tom Wolfe et E.W. Johnson publient *The New Journalism*, une collection d'articles se réclamant du Nouveau journalisme, précédés d'un manifeste appelant le journalisme à renouer avec les techniques littéraires. En quelques mots, selon Tom Wolfe : « l'investigation est un art, alors soyons un genre d'artistes ». Avec *On Abortion*, Abril s'inscrit dans cette perspective, revendiquant le droit d'user de la fiction pour mieux dire le réel, et la liberté de traiter esthétiquement ce réel - même sordide. Nous examinons ici le cas de la photographie associée au chapitre « trahison hippocratique » puis soulignons trois caractéristiques esthétiques majeures de l'oeuvre : la primauté du noir et blanc, le géométrisme et la tentation du *vintage*.

A. Le droit à la fiction revendiqué par Abril

Ce souci de la vérité et de la production objective du réel façonne l'idéal journalistique. Logiquement, la fiction en est le parfait contraire. Mais là encore, Abril réfute cette opposition. Une photographie en particulier illustre ce choix, celle légendée « trahison hippocratique ». Imprimée sur une double page, on y voit la tête d'un lit médicalisé où une paire de menottes est accrochée. L'histoire associée est celle d'une brésilienne de 19 ans (non identifiée par l'autrice) qui fut menottée à son lit d'hôpital pour avoir avorté illégalement - elle venait se faire soigner pour des douleurs qui faisaient suite à sa prise de pilule abortive. Mais la frontière que franchit Abril est celle de la mise en scène : le lit photographié n'est pas le lit où la jeune brésilienne en question a été menottée. Abril commente à ce sujet : « Dans des pays comme le Brésil ou le Salvador, les femmes sont menottées à leur lit par les médecins quand elles sont soupçonnées d'avoir avorté. Faire cette photographie me prendrait des décennies, si encore c'est possible. Je ne vais pas m'empêcher de raconter cette histoire seulement parce que je n'ai pas pu prendre cette image. »¹⁵⁷ Contrairement à ce qu'affirme

¹⁵⁷ « En países como Brasil o El Salvador, las mujeres son atadas a sus camas por los médicos cuando se sospecha que han abortado. Hacer esa fotografía me costaría décadas, si es que llegara a ser posible. No voy a dejar contar esta historia solo porque no puedo tomar esa imagen. » Laia Abril. Extrait de : VICENTE Alex, « Los nuevos caminos de la fotografía »... *op. cit.* p. 51 du mémoire.

Barthes¹⁵⁸, dans ce cas précis, le pouvoir de représentation prime sur le pouvoir d'authentification.

Cela s'applique au reste de l'oeuvre : la mise en scène des objets dans les roman-photos, et l'esthétisation des objets des séries « contraceptions » et « solutions »¹⁵⁹, sont deux procédés propres aux oeuvres de fiction. D'un point de vue pragmatique, la fiction apparaît dès la prise de photographie même, dans le choix du cadre, du sujet, de la mise en contexte. Ici, la fiction est considérée comme le plus haut degré de subjectivité, perception que l'écriture journalistique est censée gommer¹⁶⁰. Or, si l'on considère que le réel est impossible à reproduire tel quel, que le « vrai » est ailleurs, dans une inter-subjectivité constamment négociée, le problème est déplacé. Il s'agit non pas de refuser le subjectif, l'interprétation et la fiction, mais de les revendiquer comme outils d'expressions du réel. Le « vrai », idéal utopique, est honnêtement remplacé par le « vraisemblable ». Abril propose donc un contrat différent du contrat journalistique traditionnel, qu'on pourrait résumer par les mots de Max Pinckers : « Les histoires sont réelles mais la façon dont je les raconte, c'est de la fiction. »¹⁶¹

B. Les « fleurs du mal » : esthétique de la violence dans *On Abortion*

À la lecture du livre *On Abortion*, Loïc Trujillo, photographe spécialisé dans le reportage humaniste, est sceptique : « Pourquoi faire un livre aussi beau sur des sujet comme ça ? »¹⁶². À l'inverse, Claire Magone, directrice de la communication à Médecins Sans Frontière (MSF) et co-organisatrice de l'exposition *On Abortion* à Paris affirme : « Il faut faire du beau avec tout, quand même, c'est la base »¹⁶³. La matière dont se saisit Abril est laide. C'est un adjectif propre à l'esthétique visuelle pour euphémiser une observation morale : les conséquences du manque d'accès à l'avortement font mal. Qu'est-ce qui est laid, sinon ce qui n'est pas agréable à regarder, difficile à voir ? Chacune des histoire présentées par Abril charrie une dimension douloureuse : qu'elles concernent des femmes mortes du manque d'accès à l'avortement, des femmes malades dont le manque d'accès à accentué la gravité de leur état, ou fasse état d'agressions verbales ou physique, toutes témoignent d'injustices (reconnues par des système judiciaires nationaux et internationaux pour certains cas) et de souffrances psychologiques

¹⁵⁸ BARTHES Roland. *La Chambre Claire... op. cit.* p. 28 du mémoire, p. 138.

¹⁵⁹ Pour une analyse détaillée de ces deux séries, voir II. de la deuxième partie du mémoire.

¹⁶⁰ « L'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale ; il serait juste de dire que c'est une écriture de journaliste, si précisément le journalisme ne développait en général des formes optatives ou impératives (c'est à dire pathétiques). (...) c'est plutôt une écriture innocente. » BARTHES Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953, p. 60.

¹⁶¹ « The stories are real but the way I tell them is fiction » PINCKERS Max. *Margins of excess*. Self-published by Max Pinckers, 2018.

¹⁶² Voir annexe 2.

¹⁶³ Voir annexe 3.

voire physiques. Et ces histoires sont le symptôme d'un phénomène systémique, dont l'épicentre est le chiffre des 47 000 femmes qui meurent chaque année des suites d'avortements clandestins¹⁶⁴. Alors qu'est-ce qui est beau ? Au sens moral, et d'un point de vue pro-choix, le « *happy end* » du roman-photo de Guadalupe qui dit « Maintenant, j'ai une petite fille et je suis heureuse d'être maman », ou les exemples d'activisme passé (celui de Françoise, de Margaret Sanger et ses consœurs, de la sage-femme et des médecins du Nebraska, de Mme Restell) ou présent (celui Women on Wave, de Justinya, et de la fille de Alicja). Mais ce n'est pas de ce beau dont il est question, c'est celui du beau esthétique, présent dans le « texte second » du livre¹⁶⁵ qui le rend aussi présent aux yeux du lecteur que le texte premier, ainsi sublimé - au sens psychanalytique : la violence est canalisée et transformée par un acte créatif et cathartique.

• La primauté du noir et blanc

Refusant l'idée que le jugement esthétique n'est pas partageable car subjectif, mais en ayant conscience que le « beau » dépend d'un référentiel culturel, nous tentons ici de mettre en évidence trois tendances esthétiques qui font d'*On Abortion* une belle oeuvre. Première tendance, le traitement de la couleur : l'essentiel de l'oeuvre est en noir et blanc, un format que Barthes considérait comme « la vérité originelle » de l'image, alors que la couleur lui semblait être « un postiche, un fard (tel celui dont on peint les cadavres) »¹⁶⁶. L'avantage du noir et blanc est de ne pas saturer l'oeil de la personne qui regarde d'autres informations sensorielles que la forme. En ce sens, c'est une simplification de l'image. Pour autant l'expression « noir et blanc » traduit mal les nuances de gris par lesquelles l'artiste s'exprime visuellement, et qui dépeignent aussi métaphoriquement le débat afin de pouvoir « échappe[r] un peu au côté hyper-polarisant de la façon dont [...] il peut être posé »¹⁶⁷.

La couleur n'est pas absente de l'oeuvre, elle ouvre le livre et l'exposition avec la série « contraception », et le clôture avec le chapitre consacré à la confession au prêtre (qui n'est pas tout à fait le dernier chapitre mais presque). Dans les deux cas, les tonalités sépia permettent de continuer à mettre en valeur la forme. Là où les couleurs sont plus saillantes, c'est dans les extraits de petites annonces de journaux papiers contemporaines, présentées au dos de la quatrième de couverture. Il faut lire ce choix graphique en comparaison avec les

¹⁶⁴ *Unsafe abortion: global and regional estimates of incidence of unsafe abortion and associated mortality in 2008*. Sixth edition. Geneva, World Health Organization, 2011. Voir glossaire en première annexe.

¹⁶⁵ « Si je reprends analogiquement le décalage sémiologique pratiqué par Roland Barthes je peux définir l'énonciation éditoriale comme un « texte second » dont le signifiant n'est pas constitué par les mots de la langue, mais par la matérialité du support et de l'écriture, l'organisation du texte, sa mise en forme, bref par tout ce qui en fait l'existence matérielle. » SOUCHIER, Emmanuel « L'image du texte... » *op. cit.* p. 36 du mémoire.

¹⁶⁶ BARTHES Roland. *La Chambre Claire...* *op. cit.* p. 28 du mémoire, p. 128.

¹⁶⁷ Claire Magone, entretien. Voir annexe 3.

petites annonces du dos de la première de couverture, qui elles datent du milieu du XXe siècle. Le noir et blanc marque alors le passé et la couleur le présent, mais ce découpage traditionnel est biaisé dans le contenu du livre : Abril brouille ostensiblement les lignes entre passé et présent pour mieux dénoncer des méthodes abortives moyenâgeuses¹⁶⁸ qui perdurent¹⁶⁹.

• Le géométrisme

Deuxième tendance, l'esthétique géométrique : au coeur d'un livre rectangulaire, textes et photographies sont au format rectangulaire et ces dernières mettent en abîme d'autres formes angulaires (téléphone, documents, tables, carreaux...). Lorsque la photographie laisse un peu de profondeur de champ, le travail sur la perspective rappelle les démonstrations des peintres de la renaissance italienne, où les lignes de fuites sont mises en évidence. L'idéal mathématique est alors perçu comme un idéal de vérité, l'abstraction devenant synonyme d'objectivité. C'est pourquoi la perspective est un des outils principaux de la photographie conceptuelle, courant moderniste où l'artiste travaille à la représentation d'un concept, d'une idée, et auquel Abril rattache ce projet: « Si l'on oppose binaires l'esthétique et le conceptuel, on peut clairement dire que mon travail est conceptuel. Cela ne veut pas dire que je ne travaille pas sur l'esthétique, car l'esthétique me permet d'atteindre d'autres objectifs intéressants (...) Non pas que l'un soit meilleur que l'autre, je crois que cela dépend surtout du sujet que je traite. »¹⁷⁰ De même que pour le noir et blanc, ce choix esthétique simplifie la lecture du regard en structurant les images et l'architecture du livre. Et de même que pour le noir et blanc, on peut lire une métaphore symbolique : les angles et les perspectives, ce sont ceux du débat sur l'avortement, que l'artiste tente de renouveler.

• La tentation du *vintage*

Troisième tendance esthétique, le *vintage*, entendu comme la réactualisation d'un passé - original ou mythifié - par l'usage d'objets ou de techniques d'époque. Dans *On Abortion*, le *vintage* se manifeste par l'usage de la police « typewriter » en couverture et dans la série des « mortes », par le traitement en noir et blanc de l'essentiel des photographies, par le traitement des extraits de discours des hommes politiques (vieillis sur le papier comme dans l'exposition où ils sont diffusés par une télévision des années 1990), par la présence dans l'exposition d'un téléphone et d'une chaise obstétricale dont le style imite celui des années 1950, et plus largement par l'exposition de techniques de contraception et d'avortement appartenant supposément au passé. On peut interpréter cet usage de trois manières. La première comme une stratégie marketing d'accroche du public, friand de cet univers nostalgique.

¹⁶⁸ L'adjectif peut induire en erreur... voir note de bas de page p. 61 du mémoire.

¹⁶⁹ Sur ce sujet, voir II. A. de la quatrième partie.

¹⁷⁰ « If you make a binary concept between aesthetics and conceptual, I definitely think that my work looks conceptual... » Laia Abril, entretien. Voir annexe 4.

La seconde, qui s'oppose relativement à la première, c'est l'usage du *vintage* comme un acte d'appartenance à un mouvement subversif : le *vintage* débute historiquement avec la mode des vêtements de seconde main dans les années 1980, et cette tendance persistante remet aujourd'hui en question la viabilité et l'attrait du modèle consumériste mondialisé. Le *vintage* s'inscrit de ce point de vue dans le mouvement *slow*¹⁷¹, qui tente de renouveler les codes journalistiques en résistant au consumérisme de l'information.

La troisième, c'est l'usage du *vintage* comme un instrument de *storytelling*. L'objet *vintage* dispose théoriquement¹⁷² d'une première vie au potentiel narratif fort, celui d'une « mémoire réenchantée, fantasmée », comme l'analyse Katell Pouliquen¹⁷³, que l'artiste et le public peuvent réactiver. Chez Abril, ce réenchantement est inversé, plus proche du cauchemardesque. Dans les histoires que l'artiste partage, la nostalgie devient littéralement un « retour à la douleur »¹⁷⁴, celle des femmes interrompant leur grossesse par des solutions moyenâgeuses¹⁷⁵ par exemple. L'astuce d'Abril est d'utiliser le *vintage* pour brouiller la frontière entre passé et présent, et faire pénétrer le passé dans le présent pour mieux le rendre intolérable¹⁷⁶.

Finalement, la dimension fictionnelle d'*On Abortion* est toujours guidée par le souci du réalisme, expression littéraire de la vérité. L'esthétique de l'oeuvre (qui est aussi une forme de mise en scène et participe donc de la fiction générale) repose sur trois tendances : le noir et blanc, le géométrisme et le *vintage*. Ces différents instruments servent un objectif engagé, « rendre visible les répercussions du manque d'accès à l'avortement ».

¹⁷¹ Sur la « lenteur » du média *On Abortion*, voir II. A. de la troisième partie du mémoire.

¹⁷² Voir I. C. de la deuxième partie, pour un point sur l'importance de l'authenticité des objets photographiés.

¹⁷³ SAGNARD, Arnaud. « Mode, déco, musique... Le nouvel âge d'or du vintage », *L'Obs*, 19/11/2018 (consultable en ligne sur : <https://o.nouvelobs.com/lifestyle/20181119.OBS5621/mode-deco-musique-le-nouvel-age-d-or-du-vintage.html>)

¹⁷⁴ Selon la racine grecque du mot « nostalgie » : *nóstos* (« retour ») et *álgos* (« douleur »).

¹⁷⁵ L'adjectif peut induire en erreur : « Si la condition de la femme était très difficile, elle n'était pas aussi horrible qu'on a bien voulu le croire. » précise Pierre Ropert, mentionnant notamment les travaux de Julie Pilorget sur ce thème (ROPERT Pierre. « Des paysans sales et affamés à l'obscurantisme : six clichés sur le Moyen Âge », *France Inter*, 06/09/2018, (consultable en ligne sur <https://www.franceculture.fr/histoire/des-paysans-sales-et-affames-a-l-obscurantisme-cinq-cliches-sur-le-moyen-age>). Les médiévistes pardonneront cet abus de langage, qui fait surtout référence à l'évolution supposée (et remise en question par Abril) des techniques médicales et outils gynécologiques concernant la contraception l'avortement.

¹⁷⁶ À ce sujet, voir II. A. de la quatrième partie

Quatrième partie - *On Abortion*, un média engagé ?

« Quand il y a des photographies, une guerre devient "réelle" »¹⁷⁷ écrit Sontag. Et quelle guerre illustrent les images d'Abril, sinon celle de la misogynie - qui n'est pas tant une guerre des sexes que l'opposition d'un système à l'autonomie des femmes. Nous observerons dans cette partie en quoi *On Abortion* s'inscrit dans une rhétorique des droits humains, de quelle manière l'artiste y propose un récit historique alternatif, et comment ce potentiel militant peut-être exploité.

I. Une oeuvre à charge

Dans son ouvrage *Human Rights in Camera*, Sliwinski affirme : « Le jugement est un organe interne qui décide de la relation entre le particulier (*cette* maison en ruine, *ce* corps mutilé) et la règle générale ou norme (la guerre est une abomination, la guerre doit être arrêtée)¹⁷⁸ ». *On Abortion* consiste en une accumulation d'histoires oscillant entre l'anecdote (le particulier) et le phénomène dont elle est le symptôme (la règle générale)¹⁷⁹. Le public est donc assisté dans son jugement, et Abril l'emmène vers deux ensembles de conclusions complémentaires : les thèses positives, c'est à dire le plaidoyer, et les thèses négatives, le réquisitoire. Deux mouvements qui s'inscrivent plus largement dans une rhétorique propre aux activistes¹⁸⁰ des droits humains.

A. Réquisitoire contre le patriarcat

Le patriarcat est entendu ici comme « une forme d'organisation sociale et juridique fondée sur la détention de l'autorité par les hommes »¹⁸¹. Dénoncé par Abril dans *On Abortion* sans jamais être désigné comme tel, le patriarcat y est représenté par la religion (surtout catholique) et certains pays conservateurs. Les chapitres faisant principalement référence à la religion sont : les fiches de terroristes extrémistes « Lambs of Christ » et « Army of God », l'icône orthodoxe de Jésus pleurant sur un foetus avorté, mentionnant aussi la religion islamique selon laquelle l'avortement est proscrit à partir du quatrième mois de grossesse, le

¹⁷⁷ « When there are photographs, a war becomes "real". » *Regarding the Pain... op. cit.* p. 12 du mémoire, p. 104.

¹⁷⁸ « Judgment is an internal organ that decides about the relation between a particular (*this* ruined house, *this* mutilated body) and the general rule or standard (war is an abomination, war must be stopped) ». SLIWINSKI Sharon. *Human Rights in Camera... op. cit.* p. 32 du mémoire, p. 24.

¹⁷⁹ À ce sujet, voir II. A et B de la deuxième partie du mémoire.

¹⁸⁰ Militant ou activiste ? Les deux termes se recourent mais le premier adjectif dit l'appartenance à un groupe organisé défendant une conviction, et le second met l'accent sur l'action - parfois violente - en politique.

¹⁸¹ BONTE Pierre, IZARD Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris : Presses universitaires de France, 1991, p. 455.

chapitre sur Sainte Gianna, ayant préféré mourir plutôt qu'avorter, le chapitre sur les *mizuko jizō*, statuettes bouddhistes et taoïstes en mémoire des foetus avortés, le chapitre sur le « jubilé de la pitié » initié par le pape Jean-Paul II, pardonnant les femmes confessant leur avortement, le chapitre de la « confession » où est retranscrit le dialogue entre une femme confessant son avortement et un prêtre. Les photographies faisant référence à la religion de manière indirecte sont celles sur les « fenêtres de vie »¹⁸², souvent gérées par des charités chrétiennes dont on peut lire les slogans dans les photographies, la photographie de la tombe avec une croix de bois, ainsi que celles des chapitres concernant l'Italie, la Pologne, l'Irlande et le Brésil où l'Eglise catholique investit régulièrement le terrain politique, notamment concernant l'avortement.

Concernant les pays de culture patriarcale, chaque histoire illustrant les « répercussions du manque d'accès à l'avortement » fait référence à l'un d'entre eux. Les Etats-Unis, la Chine, la Pologne, la Salvador, le Brésil, l'Irlande et l'Italie sont parmi les plus nommés. Autres pays mentionnés pour leurs législation restrictive : la Grèce ancienne, l'Allemagne de l'Est, la Roumanie de Ceausescu, la Colombie, l'Argentine, le Chili, l'Egypte, le Guatemala, le Nicaragua, le Paraguay, le Honduras, le Vénézuéla, la Somalie, le Congo, l'Iran, le Liban, la République Dominicaine, le Vatican, Malte, l'Inde, le Japon, la Corée, Taïwan, le Kenya, le Pérou, l'Uganda et le Vietnam. La France, la Slovaquie, les Pays-Bas, la Suisse, et l'Allemagne contemporaine sont évoqués dans un chapitre dédié aux activistes pro-choix, et obtiennent à ce titre une place favorable - voire exemplaire - dans l'oeuvre. En dehors de cette sélection de « bons élèves », Abril tend à montrer que le phénomène de restrictions des droits des femmes ne dépend pas d'une distinction Nord-Sud ou Occident-Orient, mais plutôt d'un degré de démocratisation des sociétés¹⁸³. La prégnance des chapitres concernant des états occidentaux et latino-américains est aussi un biais d'accès : Espagnole hispanophone, Abril a eu plus facilement accès à ces histoires qu'ailleurs. Ce réquisitoire contre certains systèmes étatiques se transforme en blâme *ad hominem* lors du chapitre sur les discours télévisés des politiciens américains Donald Trump, Earl Walker Jackson et du chilien José Manuel Edwards. Dénoncer ces politiciens est essentiel, puisque ce sont eux (et parfois elles, mais dans *On Abortion* aucune politicienne n'est mentionnée) qui incarnent et donnent voix à une misogynie diffuse.

B. Justice et médecine : une charge ambivalente

Enfin, deux entités font l'objet de charges ambivalentes : la justice et la médecine. La première est mentionnée favorablement au travers d'organisations internationales considérant les droits sexuels et reproductifs - dont le droit à l'avortement - comme partie intégrante des droits humains. Sont ainsi nommées : l'Union Européenne et sa cour des droits humains, les

¹⁸² Fenêtres d'orphelinat conçues spécialement pour le dépôt anonyme de nouveau-nés.

¹⁸³ Il est rappelé p. 31 que neuf avortement clandestin sur 10 ont lieux dans les pays en développement (chiffres avancés par l'OMS et le Guttmacher Institute)

Nations Unies, « un tribunal international » et l'Organisation Mondiale de la Santé. En revanche, la justice est coupable à chaque fois qu'elle incrimine les femmes ayant avorté. La série « prison » est à cet égard particulièrement pertinente. Le traitement des photographies avec un effet rayon X, inversant les couleurs du noir et blanc, donne une dimension de science-fiction à ces portraits, illustrant l'incrédulité que le public peut ressentir face à ces histoires. Les cas de reconnaissance *a posteriori* de l'innocence des femmes (histoire de Guadalupe) voire du manquement de l'Etat (histoires d'Alicja, Ana Maria, KL) illustrent particulièrement bien cette ambivalence.

La seconde, la médecine, incarnée par les médecins qui la pratiquent, porte tantôt les couleurs pro-choix (voir l'entretien avec Rebecca Gomperts, médecin activiste, les romans-photos de Magdalena et de Lucía, le chapitre sur les soignant-es du Nebraska inculpé-es pour avoir pratiqué des avortements, les chapitres « terrorisme anti-avortement », « peine de mort », le chapitre sur le docteur Neide Mota Machado, chapitre « message vocal ») tantôt les couleurs pro-vie (voir les chapitres « l'infirmier », « trahison hippocratique » et « clause de conscience »). L'expression « trahison hippocratique » atteste du positionnement changeant de la médecine selon les époques et les lieux : le serment d'Hippocrate contient dans sa version originelle l'interdiction de donner un pessaire abortif à une femme ; cette ligne n'existe aujourd'hui plus dans les adaptations contemporaines françaises. Elle était déjà ambiguë puisque, comme le souligne Martin Winckler¹⁸⁴, dans la Grèce antique, on pouvait cependant donner un pessaire abortif au mari, s'il jugeait nécessaire l'interruption de la grossesse de sa femme.

C. Plaidoyer pour le droit des femmes à disposer librement de leur corps

Pendant positif du réquisitoire, le plaidoyer a trois fonctions dans *On Abortion* : proposer des rôles modèles d'activisme à travers des portraits élogieux (ceux de Françoise, Christian Fiala, Rebecca Gomperts, Margaret Sanger et les « pionnières de la santé des femmes »), lister les arguments et thèses pro-choix, et « prescrire des solutions » afin « d'éviter de traiter la souffrance comme un produit de consommation », une méthode propre aux médias des droits humains comme l'analyse McLagan.¹⁸⁵

Les portraits-éloges se situent tous au début du livre. Celui de Françoise peut même être considéré comme un préambule, puisqu'il précède la page de titre intérieure. Son portrait photographique réalisé par Abril (Françoise a alors 76 ans) reflète symétriquement un portrait plus petit, situé sur la page opposée, celui de Françoise jeune : le portrait est de buste,

¹⁸⁴ <http://www.martinwinckler.com/spip.php?article901>

¹⁸⁵ « They prescribe solutions and in so doing, human rights media avoid treating suffering as a commodity to be consumed ». MCLAGAN Meg. « Principles, Publicity, and Politics... » *op. cit.* p. 12 du mémoire, p. 606.

légèrement de biais, une des épaules coupée par le cadre. Cette position est similaire dans les portraits des roman-photos et dans celui de Rebecca Gomperts (tous réalisés par Abril), et noue un lien fort entre chacune des personnes portraiturées. Dans l'exposition à la Maison des Métallos, le portrait de Françoise est placé à la fin du parcours muséal, sur un mur extérieur, comme une postface. Dans les deux cas, son propos est mis en valeur et peut servir de clé interprétatoire à l'ensemble de l'oeuvre, surtout si l'on prend l'affirmation finale du témoignage de Françoise : « Une femme tombe enceinte et se demande : "Qu'est-ce que je vais faire ?". Une fois que sa décision est prise, le reste doit se faire gentiment - aussi facilement que possible ». Chaque témoignage de femme recueilli par Abril met en évidence les réponses variées et dramatiques des femmes à la question « qu'est ce je vais faire ? » lorsque les conditions politiques et juridiques ne permettent pas que « le reste se fasse gentiment ».

Les entretiens de Françoise, Christian Fiala et Rebecca Gomperts, offrent à l'artiste l'opportunité de verbaliser une rhétorique pro-choix complexe, qui mêle arguments par anticipation, thèses éthiques et analyses systémiques du manque d'accès à l'avortement :

- le contre-argument à la dissuasion (« l'interdiction ne bloque pas l'accès mais force les femmes à mettre leur vie en danger ») ;
- le contre-argument au naturalisme (« "Naturel" et "contraception" entrent fondamentalement en contradiction. Sans contraception, une femme serait enceinte en moyenne 15 fois dans sa vie, donnant naissance à 10 enfants. Parmi eux, sept survivraient à l'enfance. "Naturel" signifie accepter ces faits de la nature. "Contraception" signifie décider ce qui est bon pour soi. », « la grossesse en elle-même comporte des risques pour la santé », « 20% des grossesses terminent naturellement en fausse couche (...) l'avortement médicalisé (...) fonctionne de la même manière ») ;
- l'argument de modestie de jugement (« Qui étais-je pour choisir [qui pouvait obtenir une interruption de grossesse] ? », « ce sont des problématiques tellement essentielles, fondamentales, que l'on ne peut pas vraiment comprendre ce qu'il s'y joue. On devrait vraiment s'abstenir de juger. ») ;
- l'argument du droit d'auto-détermination des femmes (« les femmes ne devraient jamais être punies pour avoir interrompu une grossesse, point », « la sexualité et la fertilité sont les parts les plus intimes de nos vies. Le gouvernement n'a rien à faire dans la chambre à coucher », « contrôler l'accès à l'avortement demeure une stratégie de pouvoir (...) une femme n'a pas vraiment le contrôle total de son corps (...) c'est son affaire, pas celle de l'État ») ;
- l'argument du lien de corrélation entre droit à l'avortement et exercice démocratique (« Même aujourd'hui, dans les pays où l'avortement est illégal, le gouvernement ne promeut jamais vraiment la contraception, même si cela permettrait de réduire le besoin d'avortements », « le changement fondamental qui a permis la légalisation de l'avortement, c'est la démocratisation », « les droits concernant l'avortement sont un thermomètre de l'état démocratique d'un pays et de son respect des droits humains »,

« cela [l'interdiction] crée des inégalités sociales puisque ce sont toujours les femmes pauvres et sans éducation qui finissent devant la justice »).

La série sur les avortements forcés, illustre remarquablement les deux derniers types d'arguments. Prenant à contrepied le concept du livre sur le manque d'accès à l'avortement, Abril y raconte les histoires de GYL, FJ et ZWF, trois Chinoises ayant été forcées à avorter dans des conditions sordides, en vertu de la politique de l'enfant-unique en place jusqu'en 2015 (le droit a été élargi à deux enfants par couple depuis). Les portraits sont assombris au point qu'il est difficile de distinguer les visages, de la même façon qu'il est difficile d'imaginer ce que ces femmes ont vécu. Dans cette série seulement, l'artiste privilégie l'usage du terme « bébé » et non pas « fœtus » dans les légendes des photographies, probablement parce que les fœtus concernés avaient respectivement 8, 7 et 9 mois. Cependant, cette distinction n'est ni médicale ni juridique, et traduit une perception subjective du fœtus par l'autrice, qui considère que le statut de « bébé » dépend du désir de ces femmes de poursuivre leur grossesse. L'usage de ce mot associe implicitement l'avortement qui leur a été imposé à un crime. La dimension axiologique de l'écriture politique apparaît alors, décrite par Barthes ainsi : « le trajet qui sépare ordinairement le fait de la valeur est supprimé dans l'espace même du mot, donné à la fois comme description et comme jugement¹⁸⁶ ». La série est prolongée par le chapitre sur « l'infirmier », Héctor Buitrago, membre des Forces armées révolutionnaires colombiennes (FARC), accusé d'avoir pratiqué environ 300 avortements forcés sur des soldates des FARC. Ces quatre histoires permettent de replacer le débat sur l'avortement dans un questionnement plus large sur le contrôle des femmes, de leur corps et de leur fertilité.

Au fil de l'oeuvre, une importante rhétorique pro-choix se construit. Elle est directement verbalisée par les témoignages de spécialistes, et appuyée par toutes les histoires qui témoignent des conséquences du manque d'accès à l'avortement. Réquisitoire contre le patriarcat, avertissement aux institutions judiciaires et médicales, et plaidoyer pour le droit des femmes à disposer de leur corps, *On Abortion* est à appréhender comme un chapitre du projet plus large d'Abril de conceptualiser « une histoire de la misogynie ».

II. Récrire l'histoire part le prisme de la misogynie

« Ce qui est mis de côté par l'histoire dominante n'est pas neutre ou accidentel [...] leur exclusion révèle le système de pouvoir en jeu dans la création d'histoires

¹⁸⁶ BARTHES Roland. *Le Degré zéro de l'écriture... op. cit.* p. 58 du mémoire, p. 22.

conventionnelles.¹⁸⁷» Pour parer à ce biais historiographique majeur, Abril propose une recomposition du récit et de la géographie de la misogynie, « chronique comportant de très nombreux chapitres et dont le contrôle de la fertilité des femmes est un texte canonique ¹⁸⁸».

A. Une narration achronologique pour dénoncer le manque de progrès

Le public pourrait s'attendre à une réécriture chronologique de cette « histoire de la misogynie » dont *On Abortion* est un chapitre. La section « contraceptions » ouvrant l'oeuvre semble d'ailleurs débiter par le passé, avec ce précurseur du préservatif contemporain. Et les extraits de journaux au dos de la première et de la quatrième de couverture, des publicités des années 1950 puis des années 2000 offrant discrètement des services d'interruption de grossesse, indiquent une évolution, ne serait-ce que graphique (changement de typographie et apparition de la couleur). Or, Abril choisit ouvertement de brouiller les repères temporels¹⁸⁹ pour susciter la surprise et peut-être l'indignation concernant les techniques abortives clandestines contemporaines : « Il était essentiel pour moi de faire des allers et retours entre le présent et le passé afin de se rendre compte que cette histoire n'est pas révolue et perdue au contraire encore de nos jours. Rien n'a changé alors que les techniques ont elles évoluées et qu'il existe des moyens sans danger d'avorter. »¹⁹⁰ Outre le traitement esthétique, la structure même de l'oeuvre participe de ce refus de la linéarité. Dans l'exposition à la Maison des Métallos, le parcours théorique du publique ne suit aucune chronologie. Dans le livre, ce refus de la chronologie persiste : pour exemple, l'histoire de Mme Restell et de son suicide en 1847 se situe entre celle des médecins Fenner (1941) et Johnson (1911) et l'anecdote de Maria R. (1915), elle même suivie de l'histoire de la clinique brésilienne dénoncée par les médias en 2008.

Le livre trouve sa structure autrement, notamment grâce aux séries et sections thématiques. La série « solutions » et les roman-photos fonctionnent par récurrence dans le livre, donnant une cadence à la lecture ou au parcours de l'exposition (dans cette dernière, la série « solutions » occupe un seul espace, seuls les roman-photos tiennent le rôle de fil d'ariane). Les sections thématiques peuvent être découpées et nommées de la manière suivante : « contraceptions », « anti-avortement », « emprisonnées », « forcées d'avorter », « mortes », « médecins et soignant·es », « religion ». Ces sections ne sont pas rigides dans la

¹⁸⁷ « What gets left out of dominant history isn't neutral or accidental (...) how their exclusions reveal systems of power at work in the creation of conventional histories » LUBBEN Kristen. « Partial histories » dans LANG Michael, LEDERMAN Russet, YATSKEVICH Olga. *How We See... op. cit.* p. 29 du mémoire, p. 16.

¹⁸⁸ « Misogyny is a chronicle with many, many chapters and the control of women fertility is one of its canonical texts. » LUBBEN Kristen. « A Hidden History of Abortion »... *op. cit.* p. 20 du mémoire.

¹⁸⁹ Sur l'usage de l'esthétique pour brouiller les repères temporels, voir II. D. de la deuxième partie du mémoire.

¹⁹⁰ FORTE Fiona. « "On Abortion" de Laia Abril : une exposition pour sensibiliser à la réalité de l'avortement », *Noise le bruit de la ville*, 4/12/2018 (consultable en ligne sur <https://www.noise-laville.fr/2018/12/04/on-abortion-de-laia-abril-une-exposition-pour-sensibiliser-a-la-realite-de-lavortement/>)

mesure où elles peuvent inclure un roman-photo ou un chapitre des « solutions », ou trouver un écho dans un chapitre situé hors de leur section : le chapitre « incubateur humain » par exemple, aurait pu être inclus dans la section « médecins et soignant-es ». Le choix de placer cette histoire avant permet de rompre une possible monotonie générée par la section, dynamisant ainsi la construction narrative. Il se justifie aussi par une autre association thématique : l'histoire concerne une irlandaise et succède au roman-photo de Niel, irlandais lui-aussi. Ces sections peuvent en outre inclure un ou plusieurs « noyaux sériels » particulièrement reconnaissable parce qu'homogène dans leur mise en forme esthétique, c'est le cas pour les sections « contraceptions », « emprisonnées » (où le noyau représente la section entière), « forcées d'avorter », « mortes ».

Cette structure se rapproche de l'encyclopédie, et on entend bien dans ce terme la dynamique cyclique qu'Abril tend à mettre en évidence dans *On Abortion*, en opposition à une dynamique linéaire souvent associée à l'idée positiviste de progrès. Cette question du progrès est aussi celle qui conclue le livre, le dernier chapitre étant consacré au « Sirigate ». Le scandale est issu d'un biais de l'algorithme d'Apple Maps qui redirigeait les personnes cherchant des cliniques pratiquant des avortements vers des centres d'adoption, erreur de l'algorithme qu'Apple mit cinq ans à corriger. Abril souligne dans ce chapitre le rôle du moteur de recherche Google, où des millions de personnes cherchent quotidiennement des informations sur l'avortement. L'illustration est une capture d'écran d'iPhone où Siri répond à la question « Est-ce dangereux d'avorter pour ma santé ? »¹⁹¹ par « Pas du tout ». Ces trois exemples montrent comment les technologies numériques (en particulier l'intelligence artificielle) jouent un rôle croissant dans l'accès des femmes à un avortement sécurisé, et la nécessité conséquente de parer aux biais que ces technologies peuvent reproduire¹⁹²-questionnant au passage la responsabilité des géants du web dans la perpétuation de ces biais. Le chapitre fonctionne comme un épilogue, renouant avec une relative narrativité chronologique, et ouvrant sur le futur du débat sur l'avortement, dont le terrain de bataille se déplace vers le numérique.

B. Géographie : inscrire l'histoire de la misogynie dans l'espace

Selon le jury du Prix Élysée 2018-2020, pour lequel Abril était nominée, « l'exposition [*On Abortion*] - et le livre y ayant trait - ont permis de créer une carte conceptuelle du manque d'accès à l'avortement »¹⁹³. Nous avons évoqué en I. A. de cette quatrième partie les nombreux pays présents dans *On Abortion*, nous pourrions aussi souligner la diversité des langues qui

¹⁹¹ « Es segura para mi salud abortar », « del todo ».

¹⁹² TUAL, Morgane. « L'intelligence artificielle reproduit aussi le sexisme et le racisme des humains », *Le Monde*, 15/04/2017 (consultable en ligne sur : https://www.lemonde.fr/pixels/article/2017/04/15/quand-l-intelligence-artificielle-reproduit-le-sexisme-et-le-racisme-des-humains_5111646_4408996.html).

¹⁹³ Propos consultables sur le site du Prix Élysées à l'adresse : <http://prixelysee.ch/nomine/laia-abril/>.

s'inscrivent dans les images de l'oeuvre : l'anglais - langue de rédaction du livre aussi présent dans de nombreux chapitres ayant traités à des pays anglophones, l'espagnol - langue maternelle de l'artiste que l'on retrouve dans les captures d'écran Google Map et d'Iphone, le polonais - en particulier dans les roman-photos de Magdalena, Marta et le chapitre sur les « fenêtres de vie »¹⁹⁴, le portugais dans la lettre de Philomena (photographie du manuscrit), le chinois sur l'emballage de misoprostol l'italien sur le frontispice de la clinique vue par Google Map, le japonais avec le chapitre sur les *mizuko jizō*. Cette polyglossie participe de la construction de cette « carte conceptuelle du manque d'accès à l'avortement », et rappelle que la cartographie est aussi un instrument de militantisme, dont l'un des exemples les plus connus est celle illustrant le classement mondial de la liberté de la presse présenté par Reporters Sans Frontières chaque année.

• L'itinéraire de Marta : stigmatisme du manque d'accès à l'avortement

Une image en particulier condense le pouvoir symbolique de la cartographie : la capture d'écran Google Map du trajet effectué par Marta de Cracovie en Pologne à Sliač en Slovaquie, pour atteindre une clinique effectuant des avortements. Bien que la marque Google Map ne soit pas explicitement affichée, les icônes désignant le point de départ et le point d'arrivée, les points marquant les étapes modifiables du trajet et la police d'écriture permettent de reconnaître l'interface. Il existe d'autres références à Google dans *On Abortion* : les *street views* des cliniques des chapitres « des milliers exposées » et « clause de conscience »¹⁹⁵, ainsi que le chapitre « Sirigate », une manière pour l'auteur de rappeler le rôle croissant d'un géant du web dans l'accès à l'information sur l'avortement. L'usage de ces images permet aussi au public de reconnaître ses propres pratiques numériques et active un peu plus un phénomène d'identification - on peut facilement imaginer qu'à la place de Marta, faisant face à une grossesse non désirée dans un pays où l'avortement est interdit, le premier réflexe serait de localiser sur Google une clinique effectuant des avortements. Pour un public qui n'est pas familier de la géographie polonaise et slovaque, les nombreux noms de lieux indiqués sur la carte renforcent alors un sentiment d'étrangeté voire d'hostilité. Le public sait que le temps de trajet est indiqué hors-champ et c'est ce hors-champ qui permet à cette image cartographique de si bien représenter le temps, celui d'un trajet pour accéder à l'avortement et, par extension, celui du récit, de la narration, de l'historique. L'image verticale est étendue sur une double page, de sorte que l'on doit tourner le livre pour bien lire la carte. Le trajet court de la page de droite à la page de gauche, comme si ce temps devait s'afficher comme un retour en arrière, un élan vers le passé - celui de Marta, de l'oeuvre, ou d'une « histoire de la misogynie ».

¹⁹⁴ Fenêtres d'orphelinat conçues spécialement pour le dépôt anonyme de nouveau-nés.

¹⁹⁵ « thousands exposed », « conscientious objector ».

D'un point de vue métaphorique, ce trajet de Cracovie à Sliač ressemble à une cicatrice, et représente alors au propre comme au figuré le stigmate du manque d'accès à l'avortement avec toute la honte que connote ce terme. La photographie de la géographie, apparemment objective, innocente au sens que Barthes donne au mot¹⁹⁶, devient politique. La photographe sud-africaine, Jo Ractliffe exploite particulièrement ce genre dans son livre photographique *The Lands of the End of the World* et on peut ici associer à Abril la critique que *How We See : Photobooks by Women* en fait : « le territoire devient à la fois sujet et instrument d'investigation, enregistrant les marques de l'histoire politique violente de la région »¹⁹⁷. Le mot « stigmate » réfère aussi à la religion catholique puisque les stigmates de la Passion marquent le corps du Christ et de certains de ses fidèles. La religion catholique se tromperait-elle de martyr-e¹⁹⁸ en considérant le débat à l'avortement ? Pour pousser la métaphore un peu plus loin, notons que les stigmates sont aussi l'organe respiratoire des insectes : pour Marta, ce trajet vers la Slovaquie est le « stigmate » qui lui permet encore d'être en vie. Son cas peut paraître aussi insignifiant qu'une fourmi pour un Etat comme la Pologne, mais multiplié par les 8 000 à 30 000 polonaises qui traversent la frontière chaque année pour avorter¹⁹⁹, il est au contraire particulièrement signifiant.

Enfin, associer ce trajet à une cicatrice suppose d'associer le corps des femmes à un territoire géographique, et c'est un topos sans cesse renégocié : Virginia Woolf²⁰⁰ écrivait en 1938 « en tant que femme, je n'ai pas de pays. En tant que femme, je ne désire aucun pays. Mon pays à moi, femme, c'est le monde entier. »²⁰¹ Elle soulignait alors l'absence chez les femmes d'un instinct de conquête possédé par les hommes, renforcée par les inégalités de genre, qui permettait finalement aux premières de reconnaître une patrie au delà des frontières (ici, en Slovaquie par exemple). L'artiste féministe irlandaise Pauline Cummins

¹⁹⁶ « L'écriture au degré zéro (...) c'est plutôt une écriture innocente. » BARTHES Roland. *Le Degré zéro de l'écriture...* op. cit. p. 58 du mémoire, p. 60.

¹⁹⁷ « The land becomes both a subject and means of inquiry, recording the marks of the region's violent political history. » LANG Michael, LEDERMAN Russet, YATSKEVICH Olga. *How We See...* op. cit. p. 35 du mémoire, p. 220. À propos de RATCLIFFE JO. *As Terras do Fin do Mundo / The Lands of the End of the World*. Cape Town : Michael Stevenson, 2010.

¹⁹⁸ Sur les liens linguistiques et symboliques entre martyr-e et témoin-e, voir III. C. de la première partie du mémoire.

¹⁹⁹ HIRVONEN Ewa. « Polish Abortion Tourism. » Vantaa : Laurea - University of Applied Sciences, 2017 (thèse consultable en ligne sur : https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/138222/thesis_Ewa_Hirvonen.pdf).

²⁰⁰ (qui est aussi la petite nièce de Julia Margaret Cameron, photographe importante du XIXe siècle)

²⁰¹ WOLF Virginia. *Trois guinées*, trad. Viviane Forrester. Paris : Des Femmes, 1977, p. 205.

s'inspira de ces mots pour déclarer « Mon pays à moi, femme, c'est mon corps »²⁰², retirant ainsi le corps des territoires à conquérir par les hommes. Une idée à laquelle la poétesse irlandaise Sarah Maria Griffin s'opposa, non pas pour rendre ce corps aux hommes, mais pour en rappeler l'essence avec ces vers « Un corps est un corps qui est un corps (...) pas une maison. Pas une ville. Pas un navire, pas un pays. »²⁰³ Dans le livre, le trajet effectué par Marta trouve un écho - et une visualisation alternative - dans le chapitre « tourisme abortif »²⁰⁴. Cette thématique de la migration est certainement une des dimension contemporaine du débat sur l'avortement, dont l'ancrage géographique inscrit nettement l'histoire de la misogynie dans l'espace.

Pour récrire l'histoire en réhabilitant la souffrance des femmes, Abril privilégie une narration achronologique, où passé et présent se mêle pour mieux indigner. Projetée géographiquement, cette histoire dépasse les frontières et met en exergue les traces laissées par « les répercussions du manque d'accès à l'avortement ».

III. Potentialités de communication militante

« Les activistes des droits humains se servent des médias pour produire un changement social »²⁰⁵ écrit McLagan. Elle analyse notamment comment ces mêmes activistes sont sources de réelles innovations médiatiques, non seulement en terme de contenu, mais aussi en terme de plateforme de production et de distribution²⁰⁶. Même si la finalité de l'oeuvre Abril n'est pas

²⁰² « Cummins recalls how she used to rephrase Virginia Woolf's "as a woman, my country is the whole world" to declare, "as a woman, my body is my country," aware of its determination through intersecting ideals of national and religious identity. » CHAN Suzanna. « Speaking of silence, speaking of art, abortion and Ireland », *Irish Studies Review*, 27/12/2019, p.73-93, p. 81.

²⁰³ « A body is a body is a body (...) not a house. Not a city. Not a vessel, not a country. » GRIFFIN Sarah Maria, *We face this land*, 2016 (consultable en ligne sur : <https://www.irishtimes.com/culture/books/we-face-this-land-a-poem-by-sarah-maria-griffin-1.2799708>).

²⁰⁴ L'expression désigne l'ensemble des voyages réalisés pour obtenir une interruption de grossesse dans un autre pays à la législation moins restrictive que le pays de départ.

²⁰⁵ « Human rights activists deploy media in order to produce social change. » MCLAGAN Meg. « Principles, Publicity, and Politics... » *op. cit.* p. 12 du mémoire, p. 606.

²⁰⁶ « Human rights activists have been in the forefront of the creation of a new kind of media activism, one that not only makes sophisticated and innovative use of techniques of celebrity and publicity through a wide range of forms (...) but also involves the creation of new organizational structures that provide a kind of scaffolding or platform for the production, circulation, and distribution of these media. » *Ibid.* p. 695.

activiste²⁰⁷, sa charge politique et sa dimension trans-médiatique intéressent les militant·es du droit à l'avortement, et plus largement les organisations défenseuses des droits humains. C'est ainsi qu'en 2018, l'association Médecins Sans Frontières (MSF) est entrée en contact avec l'artiste en vue d'une collaboration, menant *in fine* à la présentation de l'exposition *On Abortion* pour la première fois à Paris. Nous étudions ici l'origine et les aboutissements de cette collaboration entre Abril et MSF, puis concluons sur la tension entre cible idéale et cible réelle de l'oeuvre *On Abortion*, lorsque le projet se met au service du militantisme.

A. Collaboration de Abril avec Médecins Sans Frontières : d'un besoin de communication interne à une déclinaison de l'exposition

À l'origine de cette collaboration, le souhait de MSF de se positionner plus clairement sur le sujet de l'avortement, tant en interne qu'en externe. Une première résolution avait été prise en 2002 et réitérée en 2012 par le Conseil International de MSF affirmant que l'organisation s'engageait à fournir accès à des soins pour l'avortement à toutes les femmes qui en feraient la demande sur les terrains d'intervention. Cependant, étonnamment peu d'interruptions de grossesses étaient pratiquées par MSF et, au-delà des obstacles circonstanciels tels que la législation du pays d'intervention, il a été mis en évidence que les équipes n'étaient pas à l'aise avec la dimension éthique de cette pratique. C'est dans ce cadre que l'équipe chargée de la communication à MSF France, menée par Claire Magone, a cherché un moyen pour MSF de s'exprimer sur le sujet et « d'ouvrir la discussion »²⁰⁸. Le travail d'Abril correspondait en plusieurs points à cette recherche. D'abord par la dimension internationale des témoignages, qui faisait écho à la dimension internationale de l'organisation et à ses habitudes de communication, comme le développe Claire Magone : « La communication, c'est la mission sociale de MSF. Il y a vraiment le témoignage dans sa valeur non utilitariste, cela reste quand même quelque chose (...) qui rend les discussions authentiques sur la valeur de la prise de parole »²⁰⁹. Ensuite par l'attention portée au médical, caractéristique identitaire essentielle à MSF, qui permet d'aborder des problématiques éthiques d'un point de vue pragmatique : « Il ne s'agit pas de dire qu'il faut normaliser la question de l'accès à l'avortement, parce que ça reste un sujet qui est complexe, mais de normaliser les modalités de la discussion pour au moins dire "on parle à hauteur de réalités concrètes" ». Enfin parce que justement, *On Abortion* dépassait ce point de vue médical : « Il faut aussi être capable d'aborder la question de l'avortement autrement que par un prisme médical et reconnaître donc que se logent, dans les difficultés d'accès à l'avortement, autre chose : le poids de la

²⁰⁷ « Politique, [*On Abortion*] est politique. Mais ce n'est pas de l'activisme. Ce n'est même pas mon but premier : je ne crois pas que mon projet a le dispositif nécessaire ou l'intention de changer le monde comme les activistes le feraient. (...) Si c'était un travail activiste, je le ferais différemment. Si c'était le but, cela serait plus didactique. » Laia Abril. Voir annexe 4.

²⁰⁸ Voir annexe 3.

²⁰⁹ *Ibid.*

domination masculine, qui se reflète aussi dans la façon dont nous-mêmes on adresse les besoins des femmes. »

- **L'« annexe MSF »**

La collaboration entre MSF et Abril ne pouvait se résumer à une relation de mécénat. Certes, MSF s'engageait à financer les aspects logistiques d'une exposition à Paris, mais il était nécessaire pour l'organisation de trouver un espace où s'écrire. Initialement, il avait été imaginé enrichir l'exposition d'Abril avec de la matière propre à MSF : « Nous-même on avait, sur plusieurs terrains, collecté les témoignages de soignant·es, de patient·es, et aussi récupéré - complètement indépendamment de la démarche de Laia - des objets ». Afin d'éviter de répéter le contenu de *On Abortion* et de respecter la cohérence de l'oeuvre, la co-production s'est orientée vers une annexe dédiée au personnel soignant de MSF : « Ce qui avait un intérêt pour elle comme pour nous, c'était qu'on pouvait mettre à disposition la parole de nos soignant·es, en lui donnant une sorte de carte blanche pour qu'elle fasse émerger de cette parole-là toutes les zones grises, les incertitudes ou les certitudes, les frayeurs, les contradictions de notre personnel. » Cela s'est concrétisé par l'addition à l'exposition d'une petite salle d'environ deux mètres sur trois, où passait un film de 11'30" minutes composé des témoignages de cinq soignant·es de MSF sur un écran vertical. Face à l'écran, le contenu d'une « trousse de dignité » que MSF transmet aux patientes après une interruption de grossesse, ainsi que des petits mots de remerciements reçus par une des soignantes. Entre l'écran et les objets, un banc où s'asseoir - comme pour la diffusion des discours de politiciens américains, le public est invité à prendre part à l'exposition²¹⁰. Nous analysons en I. D. de la troisième partie du mémoire comment l'esthétique sonore et visuelle de ce film traduisent le graphisme du livre, et comment cette petite salle s'inscrit plus largement dans l'esthétique du projet global.

En termes de rhétorique, la parole des soignant·es reprend certains des arguments déjà présents dans l'exposition, et cités en I. C de cette quatrième partie : le contre-argument à la dissuasion, l'argument de modestie de jugement, et l'argument du droit d'auto-détermination des femmes. Ce que le film ajoute, c'est une perspective singulière que ne donnait pas le reste de l'exposition : la difficulté spécifique des soignant·es face à une demande d'interruption de grossesse. Abril commente : « C'est vraiment intéressant d'avoir leur point de vue et de voir que [les soignant·es] hésitent aussi, de voir qu'ils et elles ont cette morale et ces sentiments personnels (...) évidemment qu'il y a de la peine, de la peur, des émotions propre à ce sujet. » L'artiste note d'ailleurs combien cette complexité émotionnelle a souvent été mise de côté voire annulée par le mouvement pro-choix, probablement pour contrer la stratégie pro-vie qui, surtout aux États-Unis, utilise justement le registre émotionnel pour combattre le droit à l'avortement. Pour MSF, ce film est une introspection précieuse, mise en forme - et en mémoire - par Abril.

²¹⁰ Sur l'aspect interactif voire performatif de l'exposition, voir I. C. de la troisième partie du mémoire.

• « Vulnérabilité universelle »

Au-delà de cette annexe, l'auctorialité de MSF se manifeste particulièrement par l'ajout du sous titre « l'avortement, une vulnérabilité universelle » au titre de l'exposition, en lieu et place du sous-titre habituel « and the repercussions of lack of access » (« et les répercussions du manque d'accès »). Ce sous-titre n'est pas une traduction, mais une adaptation par MSF du contenu proposé par Abril avec *On Abortion*. Proposer de lire l'avortement comme une vulnérabilité, c'est une thèse que pourrait reprendre le mouvement opposé au droit à l'avortement, en supposant que la vulnérabilité concerne l'enfant à naître. Mais le complément circonstanciel implicite de ce sous-titre est « pour les femmes ». Ce renversement prolonge la reconnaissance de la peine des femmes par la reconnaissance de leur vulnérabilité. Le mot dit à la fois « ce qui peut être blessé » et « ce qui doit être protégé » et la connotation empathique donne au femme le rôle de victimes potentielles. « Universelle » rappelle que cette vulnérabilité dépasse les frontières et prend appui sur la dimension internationale des témoignages recueillis par Abril. Et puisque les femmes ne sont qu'implicitement nommées dans ce sous-titre, l'adjectif peut aussi rappeler que les hommes sont aussi concernés par le sujet, et potentiellement vulnérables - après tout, certains se font emprisonner et assassiner pour aider des femmes à avorter (voir la série sur les soignant·es jugé·es au Nebraska et le chapitre sur le terrorisme anti-avortement).

• Prolongations et prolongements du travail de co-production

En périphérie de l'exposition, MSF a organisé plusieurs rencontres, dont une conférence animée par la journaliste Victoire Tuillon, avec Catrin Schulte-Hillen, spécialiste des questions de santé sexuelle et reproductive chez MSF, Mathilde Larrère, historienne et maîtresse de conférences en histoire contemporaine de l'Université Paris-Est, Françoise, pionnière et enseignante de la méthode de Karman²¹¹ dont le portrait fait partie d'*On Abortion*, et Laia Abril. Cette conférence s'affiche comme un prolongement et une prolongation²¹² de *On Abortion*, grâce à laquelle l'oeuvre est à la fois expliquée (au sens étymologique de « dépliée ») et enrichie d'autres chapitres (anecdotes de Françoise, explication historiques de Mathilde Larrère, détails sur la réalité du terrain contemporain par Catrin Schulte-Hillen). De manière générale, Abril s'investit dans la communication de son projet au public : « C'est très différent de produire le projet et d'en parler (...) la période de production est la plus difficile »²¹³. La seconde période se concrétise par des visites guidées de l'exposition, la participation à des conférences thématiques, des sessions de présentation de l'oeuvre, et des interventions dans les médias relatives à l'évènement - car l'exposition fait évènement. Ce second travail de présentation au public, auquel a fortement participé MSF pour l'exposition à

²¹¹ Méthode d'avortement proposée par l'américain Harvey Karman, psychologue et militant pro-choix par aspiration popularisée en France dans les années 1970.

²¹² Le premier terme concerne la temporalité, le second l'espace.

²¹³ « It's very different to produce the project and to talk about the project... » Laia Abril. Voir annexe 4.

la Maison des Métallos, transforme *On Abortion* en un support de parole et potentiellement de dialogue ,où la pédagogie participe d'un effort militant en faveur du droit à l'avortement.

La collaboration entre Abril et MSF France intéresse aujourd'hui la branche américaine de MSF, qui a proposé à Abril d'exposer son projet à New York, un terrain aussi riche que difficile : « J'espère que cela se fera, parce que c'est compliqué, vue la situation actuelle là-bas (...) On changera probablement beaucoup de chose et on ajoutera sûrement de nouvelles pièces pour donner plus de contexte aux problématiques américaines »²¹⁴. Le travail d'Abril a aussi poussé la Croix Rouge à contacter l'artiste pour une commande spécifique sur les disparu-es du Pérou²¹⁵, exposée au Centre de la Photographie à Genève en novembre 2018. De son côté, MSF France, qui avait déjà produit une exposition multimédia en 2016 sur la Palestine intitulée *In Between Wars/Entre deux guerres*, travaille à une nouvelle exposition sur Gaza - sur les blessés de la « Marche du retour ». Produite dans le cadre du festival de Bayeux, l'exposition gardera une dimension multimédia et sera créée à partir de contenus propres à MSF, comme l'explique Claire Magone²¹⁶ : « C'est moins une expo-installation que des productions multimédias pour essayer de raconter la réalité du Yémen telle qu'on la voit. Parce qu'elle est quand même très distordue par les narratifs médiatiques (...) Puis on a du matériau à nous très, très riche qu'on peut mettre en scène. » La rencontre entre art et organisation non-gouvernementale voit ainsi naître une forme médiatique alternative, porteuse d'un nouveau contrat de confiance basé sur une subjectivité revendiquée qui renoue avec la valeur du témoignage, concurrençant les pratiques des médias traditionnels : « Ça fait quelques années qu'on [MSF] essaie de se dire qu'il faut trouver d'autres modes d'expression, de nos problématiques, de nos préoccupations, qui touchent aussi [le public]. (...) l'art permet d'exprimer des choses aussi bien, voire mieux parfois, que l'approche informative journalistique ou l'approche communicationnelle. » Une observation qui rejoint l'analyse proposée en II. de la troisième partie du mémoire, sur le lien entre *On Abortion* et de nouvelles formes journalistiques. Et ce n'est pas un hasard qu'une telle innovation soit partagée par une organisation co-fondée par des journalistes.²¹⁷

B. Quelle(s) cible(s) au militantisme ?

• Destinataire idéal : pro-vies ou indécis·es

L'imaginaire militant construit un·e destinataire idéal·e à convaincre : un·e sceptique ou mieux, un·e adversaire. Dans cet imaginaire, convertir cette cible à sa propre pensée est l'ultime but. Une photographie (hors oeuvre *On Abortion*) illustre la réalisation de ce désir,

²¹⁴ « I hope it happens, because it's complicated... » *Ibid.*

²¹⁵ L'exposition *Suyay* a été exposée au Centre de la photographie à Genève en novembre 2018 (voir en ligne sur : <https://www.centrefotogeneve.ch/en/expo/laia-abril-suyay/>).

²¹⁶ Voir annexe 3.

²¹⁷ Raymond Borel et Philippe Bernier, de la revue *Tonus* sont deux des 13 cofondateurs de MSF.

celle d'une soeur catholique absorbée par l'une des images d'Abril (les portraits de la série « mortes »), lors de l'exposition d'*On Abortion* à Ljubijana en Slovénie. « Regarder est une pratique sociale par laquelle nous négocions des relations sociales » affirment Sturken et Cartwright²¹⁸. Par conséquent, l'absence de regard signifie l'absence de négociation, et donc l'absence d'espoir de changement. Parce qu'il incarne l'Église catholique - l'une des positions les plus radicale concernant l'interdiction du droit à l'avortement - le regard de soeur Vesna est ainsi déjà synonyme de victoire.

Cette photographie n'est pourtant pas un bon indice du destinataire réel de l'oeuvre d'*On Abortion*, si l'on considère que la soeur Vesna symbolise un public pro-vie. Elle peut cependant représenter un public plus spécifique, dont Abril est consciente : « Je ne crois pas que l'exposition aura un quelconque impact sur des personnes [aux opinions] très extrêmes. (...) [Les] gens qui sont dans la "zone grise", eux, sont rendus curieux par les musées, les articles... et je crois qu'il y a des possibilités d'évolution dans cette zone-là. » Cette observation de l'artiste met en évidence deux idées importantes à la compréhension des enjeux démocratiques contemporains. La première, c'est que face aux phénomènes de chambre d'écho et de bulle de filtre, des espaces institutionnels comme les musées préservent un espace potentiel de débat démocratique, une nouvelle place publique. Les musées offrent aussi un espace-temps nécessaire à la réflexion : « la seule façon [d'atteindre les personnes pro-vie] si elles ne veulent pas venir d'elles même serait peut-être le *street art*, et là encore, cela ne permettrait pas de prendre le temps nécessaire, c'est problématique »²¹⁹. La seconde, c'est que la catégorie des « indécis et indécises » est la cible prioritaire des organisations à dimension politique. En témoigne, à une échelle plus grande - et d'autant plus controversée, la stratégie de l'entreprise Cambridge Analytica lors des élections américaines de 2016 pour le parti républicain, et du référendum britannique de 2016 pour le parti pro-brexit Leave Eu. Les opposant-es au droit à l'avortement, lors du référendum irlandais de 2016, se sont d'ailleurs fortement inspiré de ces campagnes, s'inscrivant dans un réseau complexe de fonds conservateurs²²⁰.

• Destinataires réels

Lorsqu'on demande à Claire Magone si la discussion qu'elle espérait nourrir autour de l'avortement, notamment en interne de l'organisation, a finalement eu lieu, elle répond :

²¹⁸ « Looking is a social practice [through which] we negotiate our social relationships and meanings » STURKEN Marita, CARTWRIGHT Lisa. « Images, power and Politics », *An introduction to Visual Culture*, Oxford : Oxford University Press, 2009, p. 10.

²¹⁹ « The only way you would do that if it's not them wanting to go, it would be maybe street art, and again, it doesn't allow the time that you need to dedicate, it's problematic. » Laia Abril. Voir annexe 4.

²²⁰ THOMPSON Isobel. « How Irish anti-abortion activists are drawing on Brexit and Trump campaigns to influence referendum », *Open Democracy*, 2/05/2018 (consultable en ligne sur <https://www.opendemocracy.net/en/5050/irish-anti-abortion-campaigners-brexit-trump-data-companies/>).

« Non. Elle n'a pas vraiment eu lieu. Mais par petites touches, c'est devenu maintenant un sujet normalisé. Quand j'ai commencé MSF en 2005, les premières discussions avec des gens qui revenaient du terrain, on avait toujours des débats sur "aller plus loin avec le Sida" etc. et sur l'avortement, c'était vraiment la caricature du débat, les "pour", les "contre", on avait vraiment pas à trouver un terrain de discussion commun. »²²¹ Elle remarque aussi la méfiance qu'a suscité l'aspect militant de l'exposition : « La critique de "est-ce que c'est militant, qu'est-ce qu'on cherche à obtenir" reste quand même légitime. À partir de quand on est prosélyte ? Est-ce que finalement à MSF en faisant ça, on cherche à élargir l'accès à l'avortement que sur nos terrains d'intervention ? » Cette ambiguïté la mène finalement à questionner la stratégie politique globale de MSF, dont doit logiquement découler la stratégie de communication : « Il faut d'abord clarifier notre positionnement, et sur cette question là il doit être universel, parce que c'est un engagement de politique institutionnelle, il ne peut pas être adaptable à ce qu'on estime être recevable dans telle ou telle société. » Au sein d'une association humanitaire internationale conçue comme une fédération, trouver ce positionnement est complexe. D'autant plus que les interventions ont lieu dans une soixantaine de pays aux cultures très différentes, et que ce positionnement ne saurait y être relatif. La capacité d'Abril de décentrer le sujet de l'avortement²²², épouse relativement bien la ligne actuelle de MSF.

En externe, le retour de Claire Magone est un peu plus positif : « Cela a été l'occasion de communiquer sur nos réseaux, d'en faire un accompagnement de quelque chose qu'on voulait naturaliser : le fait que MSF pratique des avortements. Cet objectif là était atteint. »²²³ En 18 jours, environ 1 500 personnes ont visité l'exposition (deux fois plus avaient visité la précédente exposition de MSF *In Between Wars/Entre deux guerres*). La caractéristique de ce public, c'est son adhésion au positionnement politique de Abril et de MSF : « Tous les gens qui sont venus voir cette installation étaient déjà des gens tout à fait convaincus de la nécessité d'élargir l'accès à l'IVG, et dont on peut penser, c'était un peu ça le pari, qu'ils étaient curieux de savoir comment ça se passe dans la vraie vie. » Les retours du livre d'or de l'exposition le confirment. Certain-es signataires se présentent en soulignant leur affiliation : « Je suis moi-même une jeune photographe intéressée par le féminisme en général », « ayant dû passer par un avortement moi-même », « Brigitte et Maëlle (MSF infirmière et sage-femme) ». De manière plus générale, sur la cinquantaine de témoignage, aucun n'est négatifs (quelques uns proposent des améliorations ou ajoutent des précisions). La plupart félicitent ou remercie le travail d'Abril et de MSF, soulignant sa nécessité, son actualité, et son caractère instructif. Parmi ces témoignages, un tiers fait état de la peine ressentie lors de la visite : « émotionnellement difficile », « douloureux », « choquante », « désolant », « bouleversant », « traumatique ». Paradoxalement, cette difficulté est un attendu de l'exposition, où l'efficacité est associée à

²²¹ Voir annexe 4.

²²² Sur le choix d'Abril retravailler une vision périphérique du sujet, voir toute la seconde partie du mémoire.

²²³ Voir annexe 3.

l'intensité du ressenti. Toutefois, le livre d'or est un dispositif qui favorise par défaut les critiques positives, et avec la même précaution, on se rappellera l'avertissement de Sliwinski : « Quand les événements mondiaux captent l'attention de spectateurs à distance, l'évidence frappante et que nous devons considérer dans toute son ampleur, c'est la grande diversité des réponses affectives. »²²⁴ On pourra s'appuyer sur cette hypothèse de McLagan qui est que lorsque des histoires et des images de souffrance voyagent, elles ont le potentiel de construire des audiences de témoins virtuels, position dans laquelle le sujet se sent responsable de la souffrance des autres »²²⁵. Pour simplifier, la dimension esthétique de l'oeuvre - qui tend à faire percevoir, sentir, ressentir - concourt à la dimension militante, d'après laquelle l'empathie doit permettre de créer un groupe prêt à agir pour faire cesser la souffrance exposée. Si ce groupe est déjà latent, l'oeuvre permet de le souder autour d'une même conviction indignée.

Le projet artistique *On Abortion*, sélectionne les témoignages et les preuves permettant de dénoncer le système misogyne qui empêche l'accès libre, légal, et sécurisé à l'avortement : Abril met en défaut les religions monothéistes et les organisations sociétales patriarcales, pointe les failles d'institutions aussi reconnues que la médecine et la science, et plaide pour une reconnaissance du droit des femmes à disposer de leur corps. Avec *On Abortion*, elle propose une réécriture de l'histoire et de la géographie qui résonne avec la rhétorique militante. Cela mène l'autrice à collaborer - entre autres - avec Médecins Sans Frontières, et à enrichir l'exposition d'une annexe dédiée à la parole des soignant-es. La question - irrésolue - des destinataires permet d'observer que l'essentiel du public de cette exposition est déjà sensibilisé à la question, ce qui n'annule pas la pertinence de l'oeuvre pour autant.

²²⁴ « When world events capture distant spectators' attention, what is starkly evident - and deeply important to reflect upon - is the great diversity of affective responses. » SLIWINSKI Sharon. *Human Rights in Camera... op. cit.* p. 32 du mémoire, p. 33.

²²⁵ « As narratives and images of suffering travel, they have a potential to construct audiences as virtual witnesses, a subject position that implies responsibility for the suffering of others. » MCLAGAN Meg. « Principles, Publicity, and Politics... » *op. cit.* p. 12 du mémoire, p. 609.

Conclusion

Selon John Berger, la mémoire se construit de manière radiale (non pas linéaire) et la photographie devrait se concevoir de même : « à la fois personnelle, politique, économique, dramatique, quotidienne et historique »²²⁶. Avec *On Abortion*, Abril réussit à réaliser cette proposition, donnant par là mémoire à des sociétés trop vite oublieuses de leur histoire misogyne. Un des chapitres de cette histoire, l'avortement, semble être frappé d'invisibilité : lorsqu'il n'est pas tabou, sa représentation manque d'évidence. Alors que le mouvement pro-vie occupe le champ visuel du débat en érigeant le fœtus en martyr, quelques tentatives artistiques ont tenté de rappeler le poids des grossesses non-désirées, voire forcées, et la souffrance des femmes choisissant d'interrompre leur grossesse dans des pays où la procédure est interdite. Cette guerre visuelle se trouve au coeur du livre *On Abortion*, où derrière une photographie de fœtus avorté se cache le cliché iconique de Geraldine Santoro, morte de sa tentative d'avortement. Cependant, cet antagonisme n'irrigue pas l'oeuvre entière. Au contraire, *On Abortion* est avant tout un projet sur les répercussions du manque d'accès à l'avortement, dans lequel l'objectif de l'artiste se décentre des images « choc » pour mettre en lumière l'expérience des femmes qui font face à ce manque d'accès.

Choisissant une vision périphérique dont l'épicentre est l'évènement « avortement », Abril devient artisane des témoignages qu'elle recueille, qu'ils soient contemporains ou passés. Les roman-photos en sont l'illustration la plus manifeste. Ils associent portraits et récits de personnes dont le statut oscille entre victime, témoin·es et résistant·es. L'artiste fait aussi parler les objets, intermédiaires métonymiques des histoires racontées, une technique particulièrement signifiante dans les séries « solutions » et « contraceptions ». Au fil de l'oeuvre, Abril travaille un rapport lâche entre la légende et la photographie, parfois teinté d'ironie, tout en suggestion. Sur le terrain complexe de l'esthétique de la violence, le style d'Abril se caractérise par un traitement graphique conceptuel, essentiellement noir et blanc, un goût formel pour la géométrie, les angles et la perspective, et un certain nombre de références au *vintage*. Au final, l'équilibre esthétique entre euphémisme et mise en exergue de la violence misogyne dépend surtout de la perception du public.

En termes de format, la particularité du projet *On Abortion* est sa protéiformité. Initialement présentée comme exposition multi-média puis mise en livre, l'oeuvre continue de se transformer aujourd'hui, s'adaptant aux pays dans lesquelles elle est présentée et aux partenariats de l'artiste. En tant que livre photographique, *On Abortion* participe d'un genre renaissant, où texte et photographie se côtoient d'égal à égale, et où documentaire et fiction

²²⁶ « Memory builds itself in a radial (not linear way). So should photography built itself : simultaneously personal, political, economic, dramatic, everyday and historic. » BERGER John. « Uses of Photography », *About Looking*. New York : Pantheon Books, 1992, p. 27-63, p. 63.

se mêlent pour mieux dire la réalité. *On Abortion*, oeuvre d'art, remet ainsi en question les formes traditionnelles journalistiques. Son auctorialité riche permet à l'artiste de proposer des pratiques de réception alternatives, qui demandent à la fois le temps et la participation du public.

On Abortion, enfin, s'inscrit dans une dynamique engagée. Grâce aux histoires et aux propos des militant·es qu'Abril partage, l'oeuvre se fait réquisitoire contre le patriarcat et plaider pour les droit des femmes à disposer de leur corps. Média lent puisant dans les codes de l'encyclopédie, *On Abortion* propose une réécriture de l'histoire et de la géographie par le prisme de la misogynie. Cette perspective fait écho au travail d'organisations engagées dans la lutte pour les droits humains en général, et l'accès à un avortement gratuit, sécurisé et légal en particulier. Médecins Sans Frontières (MSF) a ainsi fait appel à Abril pour traduire son propre engagement pour la cause sur le terrain humanitaire. La collaboration aboutit à une déclinaison de l'exposition *On Abortion*, prolongée notamment par une annexe dédiée à la parole des soignant·es de MSF. Féconde, l'alliance entre artistes et organisations militantes ne peut cependant s'apparenter à une subordination. Et au regard de cette tendance, *On Abortion* rappelle que s'exprimer sur un sujet politique est aussi et peut-être avant tout une écriture de soi, comme le dit Abril elle-même : « C'est ma propre réflexion sur le sujet, ma propre réaction, ou ma propre façon de gérer cette situation (...) Je ne suis pas une experte et le sujet devient compliqué, donc la seule façon de le traiter, c'est d'écrire mon propre point de vue sur la chose, de faire mon propre chemin (...) Plus le sujet devient compliqué, plus il devient philosophique. Plus il devient philosophique, plus il devient politique, et plus il devient politique, plus il devient personnel pour moi ».

Bibliographie

Analyse du texte et du discours

- ALCOFF Linda, GRAY-ROSENDALE Laura. « Survivor Discourse : Transgression or Recuperation ? », *Getting a Life : Everyday Uses of Autobiography* (sous la direction de Julia Watson Smithland). Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996.
- BARTHES Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953.
- BOURDIEU Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil, 2001.
- COLERIDGE Samuel Taylor (traduction de Jacques Darras). « Autobiographie littéraire, chap. xiv », *La Ballade du vieux marin et autres textes*. Paris : Gallimard, 2013.
- ECHEVERRIA Pedro Uribe. « Tirets et parenthèses, ou le for intérieur », *L'Express*, 12/08/2009 (consultable sur https://www.lexpress.fr/culture/tirets-et-parentheses-ou-le-for-interieur_780021.html).
- GENETTE Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- JAUSS, Hans Robert. « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.
- JEANNERET Yves, SOUCHIER, Emmanuël. « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication et langages*, n° 145, 3ème trimestre 2005, p 3-15.
- PEREC Georges. *L'Infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989.
- SAGNARD, Arnaud. « Mode, déco, musique... Le nouvel âge d'or du vintage », *L'Obs*, 19/11/2018 (consultable en ligne sur : <https://o.nouvelobs.com/lifestyle/20181119.OBS5621/mode-deco-musique-le-nouvel-age-d-or-du-vintage.html>).
- SOUCHIER Emmanuël. « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et langages*. N° 154, 2007, p. 23-38.
- SOUCHIER Emmanuël. « L'image du texte - pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*. Paris : Gallimard. 1998/2 N°6, p. 137-145.

Analyse de l'image et art de la photographie

- AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York : Zone Books, 2008.
- BARTHES Roland. *La Chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.
- BERGER John. « Uses of Photography », *About Looking*. New York : Pantheon Books, 1992, p. 27-63.
- BOURGEOIS-VIGNON Anne. « The Golden Age of the Photobook », *Magnum*, 22/12/2016 (consultable en ligne sur : <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/golden-age-photobooks/>).
- COLBERG Jörg. « Photobook Reviews W08/2018 ». *Conscientious Photography Magazine*, 19/02/2018 (consultable en ligne sur : <https://cphmag.com/reviews-w0818/>).

- MCCAUSLAND Elizabeth. « Photographic Books », *The Complete Photographer : A Complete Guide to Amateur and Professional Photography* (édité par Willard D. Morgan), vol. 8, n° 43, 20 novembre 1942, p. 2783-2794.
- PARR Martin, BADGER Gerry. *The Photobook : A History, Volume I*. London : Phaidon Press, 2004.
- POMIAN Krzysztof. « Musée et patrimoine », *Patrimoines en folie* (sous la direction de Henri Pierre Jeudy). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, 1990, p. 177-198.
- RANCIÈRE Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique Editions, 2008.
- SONTAG Susan. *Sur la photographie*. Paris, Christian Bourgois, 2008.
- STURKEN Marita, CARTWRIGHT Lisa. « Images, Power and Politics », *An introduction to Visual Culture*. Oxford : Oxford University Press, 2009.

Art, communication et féminisme

- ANTOSIK-PARSONS Kate. « A Body Is a Body, The Embodied Politics of Women's Sexual and Reproductive Rights in Contemporary Irish Art and Culture », *Reproductive Justice and Sexual Rights* (sous la direction de Tanya Saroj Bakhru). New York et Londres : Taylor & Francis, 2019, p. 33-58.
- ARNOLDS Amanda. « How a Harrowing Photo of One Woman's Death Became an Iconic Pro-Choice Symbol », *Vice*, 26/10/2016 (consultable sur : https://www.vice.com/en_us/article/evgdpw/how-a-harrowing-photo-of-one-womans-death-became-an-iconic-pro-choice-symbol).
- BRISARD Mélanie. « How does photography support the pro-choice campaign in Ireland - A case study of three photographs ». Publié sur la plateforme en ligne *Medium* le 10/05/2018 (consultable sur : <https://medium.com/@mel.brisard/how-does-photography-support-the-pro-choice-campaign-in-ireland-eccf63dcc959>).
- BRISARD Mélanie. « How To Capture the 8th Amendment », *The College Tribune*, 27/03/2018. (consultable en ligne sur <http://collegetribune.ie/how-to-shoot-the-8th-with-a-camera/>)
- CHAN Suzanna. « Speaking of silence, speaking of art, abortion and Ireland », *Irish Studies Review*, 27/12/2019, p.73-93.
- CHOLLET Mona. « Le désir de stérilité. Pas d'enfant, une possibilité », *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*. Paris : La Découverte, 2018, p. 87-129.
- JONES Amelia. *The Feminism and Visual Culture Reader*. Londres et New York : Routledge, 2003.
- JULLIARD Virginie. « Pour une intégration du genre par les sciences de l'information et de la communication ». *Questions de communication*, n° 16, p. 191-210, 2009 (consultable sur : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/356>).

- JULLIARD Virginie. « Un mode d'appropriation des gender studies par les sciences de l'information et de la communication : la sémiotique du genre ». *Questions de communication*, n°25, p. 223-243, 2014.
- LANG Michael, . Russet, YATSKEVICH Olga. *How We See : Photobooks by Women*. New York : 10x10 Photobooks, 2018.
- LIPPARD Lucy. *The Pink Glass Swan : Selected Essays on Feminist Art*. New York : The New Press, 1995, 249-50.
- OWEN Craig. « The Discourse of Others : Feminists and Postmodernism », *The Expanding Discourse : Feminism and Art History* (édition dirigée par Norma Broude et Mary D. Garrard). New York et Londres : Routledge, 1992.
- PERRIN Noel. « Father Tongue, Mother Tongue », *The New York Times*, 12/03/1989 (consultable en ligne sur : <https://www.nytimes.com/1989/03/12/books/father-tongue-mother-tongue.html>).
- PETCHESKY Rosalind Pollack. « Fetal Images : The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction », *Feminist Studies*, Vol. 13, No. 2 (Summer, 1987), p. 263-292.
- SHRAGE, Laurie. « From Reproductive Rights to Reproductive Barbie: Post-Porn Modernism and Abortion », *Feminist Studies*, Vol. 28, n°1, printemps 2002, p. 61-93.
- WOOLF Virginia. *Trois guinées*, trad. Viviane Forrester. Paris : Des Femmes, 1977, p. 205.

Médias et droits humains

- MCLAGAN Meg. « Principles, Publicity, and Politics: Notes on Human Rights Media », *American Anthropologist*, Vol. 105, n°3, septembre 2003, p. 605-612.
- MOELLER Susan. *Compassion Fatigue : How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*. New York : Routledge, 1999.
- PETERS John Durham. « Witnessing », *Media, Culture and Society*, Vol. 23 Iss. 6, 2001, p. 707-723.
- RICOEUR Paul. « The Hermeneutics of Testimony », *Essays in Biblical Interpretation*. Londres : SPCK, 1981.
- SEKULA Allan. « The Body and the Archive », *October*, Vol. 39. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1986, p. 3-64.
- SLIWINSKI Sharon. *Human Rights in Camera*. Chicago : The University of Chicago Press, 2011.
- SONTAG Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Sur l'avortement

- HIRVONEN Ewa. *Polish Abortion Tourism*. Vantaa : Laurea - University of Applied Sciences, 2017 (thèse consultable en ligne sur : https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/138222/thesis_Ewa_Hirvonen.pdf).
- Ministère des Affaires sociales et de la santé et ministère des familles, de l'enfance et des droits des femmes. Site ivg.gouv.fr.

- Organisation Mondiale de la santé. « Prévention des avortements à risque ». 26/06/2019 (consultable en ligne sur : <https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/preventing-unsafe-abortion>)
- TALBOT Raphaëlle. « Comment le droit à l'avortement recule dans l'Amérique de Trump », *Le Monde*, 17/05/2019 (consultable en ligne sur https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2019/05/17/le-droit-a-l-avortement-perd-du-terrain-aux-etats-unis_5463554_4355770.html).

À propos d'*On Abortion* et de Laia Abril

- COLBERG Jörg, « A Conversation with Laia Abril », *Conscientious photography magazine*, 22/01/2018 (consultable sur : <https://cphmag.com/conv-abril/>)
- DE FOUCHER Lorraine. « Papa, il a tué maman, Gilles et lui » : enquête sur cinq féminicides à La Réunion », *Le Monde*, 30/08/2019 (consultable en ligne sur : https://www.lemonde.fr/societe/article/2019/08/30/papa-il-a-tue-maman-gilles-et-lui-enquete-sur-cinq-feminicides-a-la-reunion_5504522_3224.html)
- FORTE Fiona. « "On Abortion" de Laia Abril : une exposition pour sensibiliser à la réalité de l'avortement », *Noise le bruit de la ville*, 4/12/2018 (consultable en ligne sur <https://www.noise-laville.fr/2018/12/04/on-abortion-de-laia-abril-une-exposition-pour-sensibiliser-a-la-realite-de-lavortement/>).
- GOSLING Emily. « Telling the Brutal Story of Abortion Bans Around the World », *Vice*, 1/06/2016 (consultable en ligne sur : https://www.vice.com/en_us/article/wnwvaz/telling-the-brutal-story-of-abortion-bans-around-the-world).
- LUBBEN Kristen. « A Hidden History of Abortion », *The Photobook Review*, n° 14, printemps 2018 (consultable sur <https://aperture.org/blog/pbr-14-abortion/>)
- MANDANICI Sabrina. « Laia Abril, On Abortion », *Collector Daily*, 21/06/2018 (consultable sur : <https://collectordaily.com/laia-abril-on-abortion/>).
- PANTALL Colin. « My Best Photo-Text Award : On Abortion », *Colin Pantall's blog*, 9/07/2018 (consultable en ligne sur : <http://colinpantall.blogspot.com/2018/07/my-best-photo-text-award-on-abortion.html>) .
- VICENTE Alex, « Los nuevos caminos de la fotografía », *El Pais*, 11/07/2016 (consultable en ligne sur : https://elpais.com/cultura/2016/07/10/actualidad/1468170523_727776.html).

Oeuvres artistiques

- CAMPBELL Emma. *When they put their hands like scales : Journeys*. Northern Ireland, 2012 (série photographique consultable sur : <https://www.emmacampbell.co.uk/whentheyputtheirhandsoutlikescales>).
- CUMMINS Pauline, WALSH Louise. *Sounding the depths* (installation). Dublin : Irish Museum of Modern Art, 1992.

- GRIFFIN Sarah Maria, *We face this land*, 2016 (poème consultable en ligne sur : <https://www.irishtimes.com/culture/books/we-face-this-land-a-poem-by-sarah-maria-griffin-1.2799708>).
- HEYMAN Abigail. "My Abortion", *Growing up female : a personal photojournal*. New York : Holt Rinehart and Winston, 1974.
- HONAN Shelagh, *Untitled* (installation). Limerick, Ireland : Belltable Arts Centre, 1994.
- INOUE Michiko. *Kogakure no koewo hirou / Whisper of Shadows*. Tokyo : Atelier Me, 2017.
- KASTEN Barbara. *The Diazotypes*. Chicago : Graham Foundation & New York : D. A. P., 2015.
- OPIE Catherine. *Catherine Opie*. Londres : The Photographers' Gallery, 2000.
- PHILIPPS Áine. *Aspiration* (performance). Belfast, Irlande du Nord : Catalyst Arts Gallery 2015.
- PINCKERS Max. *Margins of excess*. Auto-édité, 2018.
- SUTER Batia. *Parallel Encyclopedia # 2*. Amsterdam : Roma Publications, 2016.
- TANYA Avani. *The Snapped Rope & Other stories from the new Bangalore*. Bangalore : auto-édité, 2012.
- WIERZCHOWIECKA Justyna. *Museum Studies #1*. Cracovie : Fundacja Sztuk Wizualnych, 2016.
- WINANT Carmen. *My Birth*. Londres : SPBH Editions & Ithaca : ITI Press, 2018.
- WU Chin-Chin. *Vis-à-vis : Portraits of New Women*. Bliesdorf, Allemagne : Galerie Vevais, 2011.

Annexes

1. Glossaire

Avortement : Interruption de grossesse. « Avortement » est aussi la traduction littérale de *abortion* en anglais et *aborto* en espagnol. Le mot espagnol peut aussi signifier « fausse-couche », une acception valable pour les mots français et anglais, mais moins commune. Ce flou sémantique est aussi philosophique : la notion de volonté souvent liée à celle de criminalité dans les pays qui interdisent l'avortement.

En France, on parle d'interruption « volontaire » de grossesse (IVG) pour différencier la procédure de l'interruption « médicales » ou « thérapeutique » de grossesses (IMG ou ITG) et des avortements spontanés ou fausses-couches. Ces procédures sont juridiquement encadrées : la loi du 4 juillet 2001 (article L.2212-1 du Code de la santé publique), relative à la contraception et à l'IVG, modernise la loi Veil de 1975, et autorise l'IVG jusqu'à 12 semaines de grossesses.

L'avortement clandestin désigne les interruptions de grossesses pratiquées en dehors du cadre légal et médical. Ces procédures peuvent être dangereuses : selon l'ONU, entre 2010 et 2014, « on estime à environ 25 millions le nombre des avortements à risque pratiqués dans le monde chaque année, pour la plupart dans les pays en développement (...) Environ 7 millions de femmes sont hospitalisées chaque année à la suite d'avortements à risque dans les pays en développement. Mais plus de 3 millions de femmes souffrant de complications après un avortement à risque ne sont pas soignées. » et « chaque année, 4,7% à 13,2% des décès maternels peuvent être attribués à un avortement non sécurisé »²²⁷. Le chiffre des 47 000 femmes qui décèdent chaque années des suites d'avortements clandestins est issu d'une étude de l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) parue en 2008²²⁸.

Dans ce mémoire, les expressions « avortement » et « interruption de grossesse » sont les plus utilisées, sans distinction entre les différents types d'avortement, l'aspect « volontaire » étant relatif à chaque situation, comme le précise Catrin Schulte-Hillen, spécialiste des questions de santé sexuelle et reproductive à Médecins Sans Frontières (MSF).

²²⁷ L'ensemble des études soutenant ces statistiques est consultable sur le site de l'OMS à cette adresse : <https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/preventing-unsafe-abortion>.

²²⁸ *Unsafe abortion: global and regional estimates of incidence of unsafe abortion and associated mortality in 2008*. Sixth edition. Geneva, World Health Organization, 2011.

Et parce que cette oeuvre n'inclut pas de témoignages de personne transsexuelles et s'appuie à mettre en évidence la mise sous emprise du corps des femmes par des systèmes politiques ou religieux, ce mémoire parle de « femmes enceintes ». Néanmoins note est ici faite que les personnes transsexuelles peuvent aussi être enceintes, et que les systèmes favorisant l'oppression des femmes sont aussi ceux qui favorisent l'oppression des minorités (ethniques, sexuelles ou autres).

Embryon / Foetus / Bébé : Chez l'humain, la cellule-oeuf issue de la fécondation entre un ovule et un spermatozoïde est appelée « embryon » jusqu'à la 12^{ème} semaine de grossesse, lorsque les principaux organes sont formés. Ensuite, et jusqu'à la naissance, on parle de foetus. Cette distinction médico-légale ne correspond pas forcément au langage courant où le mot « bébé » peut désigner l'enfant à naître comme le nouveau-né. Par ailleurs la notion de viabilité, seuil au delà duquel le foetus peut survivre en dehors du corps de la femme enceinte²²⁹, peut porter à confusion et reste aujourd'hui l'un des points de tensions majeur concernant le débat sur le droit à l'avortement.

Pro-choix / Pro-vie : Traduction des expressions américaines « pro-choice » et « pro-life » aujourd'hui mondialisées, désignant les deux camps du débat sur le droit à l'avortement. L'adjectif « pro-choix » caractérise les militant-es favorables au droit à l'avortement, et au choix libre des femmes de disposer de leur corps. « Pro-vie », à l'inverse, caractérise les militant-es opposé-es à l'avortement, engagé-es pour le maintien de la vie de l'embryon ou du foetus. Initialement, les deux camps se sont baptisés eux-même ainsi, les expressions « pro-choix » et « pro-vie » ont donc une forte connotation militante et doivent être abordées en conscience des discours idéologiques qui les sous-tendent.

²²⁹ Le seuil de viabilité théorique du foetus est défini par l'OMS à 500 grammes (environ 4 mois et demi de grossesse).

Pour des raisons de droits, les pages 90 à 118 ont été retirées de la version diffusée en ligne.