

# Édito

## Imaginaires collectifs et reconfiguration du féminisme

Valérie Cossy, Fabienne Malbois, Lorena Parini, Silvia Ricci Lempen

### Arrêt sur image 1

*«Mesdames, décorez votre cuisine. Accrochez-y votre mari!»*

*Plaisanterie entendue à la fin des années 1980 sur une radio locale.*

### Arrêt sur image 2

*Comment tu te situes dans le monde? Nous allons vérifier quelques notions.*

*La liberté, selon toi, c'est?*

- pouvoir choisir entre deux jeans*
- pouvoir choisir entre trois jeans*
- ne pas devoir choisir et prendre les trois.*

*Et l'égalité?*

- C'est comme la liberté mais on est plusieurs à avoir le même jeans.*
- C'est un système où même les plus médiocres peuvent devenir célèbres (ça te laisse une chance!).*

*Extrait de Pas d'autre choix. Un test du magazine Coucou!, un texte écrit par Anne-Lou Steininger et présenté à La Grange de Dorigny du 22 octobre au 1<sup>er</sup> novembre 2008 à l'occasion du spectacle Magic Woman (mise en scène: Anne-Cécile Moser)*

Adressées à chaque fois à un public féminin, mais de générations différentes, ces deux interpellations sont représentatives de la transition à laquelle se confronte ce numéro entre une époque (celle des années 1970), où le féminisme fédérait les revendications des femmes, et une autre, contemporaine, qui est perçue comme celle de l'«après». Ou plutôt entre l'ère féministe et l'ère du postféminisme, un passage que les articles du *Grand Angle* ne discutent pas, mais constatent, non pas pour bouter le féminisme hors du social et du débat, mais pour analyser les tensions

sociales, politiques et théoriques que le postféminisme, précisément parce qu'il est dans sa nature de se référer au féminisme, génère. Cette position, qui consiste à ne pas régler d'emblée le type de relation qui lie féminisme et postféminisme, est évidemment une des positions possibles<sup>1</sup>. Elle peut être contestée, mais il faut savoir qu'il est nécessaire, pour entrer dans la démarche de ce numéro, de l'adopter, ne serait-ce que le temps de la lecture.

Considérons alors ces vignettes comme deux plongées brèves et partielles dans l'imaginaire collectif des sociétés occidentales tel qu'il se déploie depuis près de quarante ans. La rhétorique joyeusement provocatrice et burlesque de la plaisanterie (Arrêt sur image 1) rappelle les grandes heures du MLF. La réalisatrice de films documentaires Carole Roussopoulos, coauteure de *Maso et Miso vont en bateau* (1976), satire mémorable d'une émission de télévision consacrée à ladite «Année internationale de la femme» de 1975 (avec Françoise Giroud dans le rôle de maso-chiste et Bernard Pivot dans celui de miso-gyne), les évoque avec bonheur dans la rubrique *Parcours*, qui retrace sa trajectoire militante et professionnelle. Mais, au-delà du ton, le slogan rappelle aussi qu'à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, le patriarcat est encore parmi nous. Bien que les femmes aient investi la sphère publique, l'espace domestique est toujours leur domaine, la vocation «féminine» à l'ornement demeure, même si elle prend aujourd'hui d'autres allures, se complaisant notamment dans la futilité et les achats vestimentaires. C'est en tout cas ce que laisse entendre l'extrait à l'humour grinçant du magazine féminin fictif *Coucool* (Arrêt sur image 2), où les idéaux démocratiques de l'égalité et de la liberté, maîtres mots des mouvements citoyens dont le féminisme s'est revendiqué dès sa naissance, sont entremêlés aux valeurs qui semblent typiques des années 2000, à savoir l'apolitisme, l'individualisme et le consumérisme.

Les objets culturels interrogés ou évoqués tout au long du numéro (films, publicités, magazines féminins, séries télévisées, romans, sites internet, etc.) s'inscrivent tous dans une relation paradoxale aux féminismes et aux patriarcats. En effet, la présente livraison de *Nouvelles Questions Féministes* porte sur les figures féminines qui apparaissent dans les industries culturelles contemporaines ou sont construites à travers elles, et qui ont pour caractéristiques d'être postféministes. Aussi, ce qui est commun à tous les articles du *Grand Angle* est la préoccupation suivante: appréhender le féminin, qui se voit reconfigurer dans un certain nombre de représentations culturelles à partir des distinctions (nature/culture, privé/public, amour/sexualité, famille/travail par exemple) que le féminisme a lui-même travaillées et déconstruites, de sorte à saisir ce qu'il nous dit des relations de genre aujourd'hui. Un tel geste prend appui sur l'hypothèse que l'imaginaire collectif des sociétés occidentales porte la trace de quarante ans de féminisme, qu'il a désormais intégré la *doxa* égalitaire typique du fémi-

---

1. Pour un bref panorama des diverses prises de position féministes sur le postféminisme, voir par

exemple Sue Thornham (2007), les pages 77 à 81 en particulier.

nisme institutionnel. Celle-ci est constitutive de la trame de beaucoup de «petits récits» médiatiques ou culturels contemporains, qui combinent des traits tout à la fois conservateurs et progressistes, et mettent en forme des relations entre hommes et femmes, ou femmes uniquement, qui ne correspondent plus tout à fait aux schémas sexistes traditionnels (voir *Ally McBeal*, *The L World*, *Desperate Housewives* par exemple).

Les frontières entre féminisme et antiféminisme sont donc brouillées. Et face à des personnages, des identités et des histoires dont le positionnement à l'égard des valeurs féministes est pour le moins ambigu, la critique féministe est contrainte de se réorienter. Mais dans quelles directions? Sans entrer dans les détails, relevons que tous les articles du dossier nous invitent, pour rendre compte de l'ambivalence propre aux discours médiatiques et culturels contemporains, à effectuer au moins deux mouvements préalables. Reconnaître, d'une part, que les industries culturelles actuelles, dont les formes discursives empruntent notamment à l'esthétique postmoderne, remplissent une fonction majeure et inédite en tant que lieux où s'élabore le genre. Prendre au sérieux, d'autre part, le terme de «postféminisme», en lui accordant une certaine capacité à dire le réel. Ce qui ne préjuge en rien, comme on le verra, ni de la définition qui lui est donnée, ni de sa pertinence politique.

### **La configuration nouvelle des industries culturelles**

Ce n'est pas le lieu ici de rendre compte des débats autour de la notion d'«industrie culturelle», qui a été avancée pour la première fois dans les années 1940 par Theodor Adorno et Max Horkheimer pour décrire la production industrielle de la culture véhiculée par les médias de masse (radio, télévision et cinéma, notamment), sa force déstructurante, aliénante et homogénéisante en particulier (1974). Contentons-nous plutôt d'esquisser rapidement les contours actuels de ce que Maigret et Macé (2005) ont heureusement appelé les «médiacultures», afin d'insister sur le nécessaire dépassement du clivage entre les médias d'un côté et la culture de l'autre, qui charrie avec lui d'autres oppositions problématiques, comme le manque de culture *versus* la culture authentique. Le dépassement de ces clivages, que Jameson désigne comme une «immense dilatation» de la sphère culturelle (2007 : 16), est le contexte dans lequel il faut comprendre le rôle que jouent aujourd'hui les industries culturelles dans la (re)production du féminin et du masculin. Celui-ci voit notamment l'émergence d'une nouvelle norme culturelle que certains sociologues qualifient volontiers d'«omnivorité» (Peterson, 2004) : l'affirmation du «bon goût» s'incarnerait désormais dans la capacité à apprécier des formes d'expression esthétique multiples et variées, allant de la série télévisée à la musique classique, l'exclusivité en termes de goûts étant devenue la marque d'un statut culturel dominé.

À cet égard, soulignons que nous assistons depuis les années 1980 à une double rupture : d'une part, les produits de la culture de masse connaissent

un fort mouvement de «délocalisation»: ils se diffusent de plus en plus vite, au sein de milieux sociaux se tenant autrement à grande distance, venant jusqu'à toucher des classes moyennes ou supérieures fort éloignées du lieu où ils ont émergé; d'autre part, les pratiques culturelles sont soumises à un processus de «stylisation par homologie», les médias, la télévision en particulier, étant de plus en plus appréhendés comme une matrice de styles vestimentaires, de modes de vie, de manières d'être et de parler (Pasquier, 2005: 115). Pensons ici à un modèle public, voire publicitaire d'identification féminine en constante métamorphose tel que Madonna, ou encore aux héroïnes new-yorkaises de la série *Sex and the City*, qui proposent un condensé de ce à quoi la trentenaire célibataire, blanche, éduquée et surtout branchée est censée ressembler.

Cette infiltration du social par le culturel et l'effacement de la distinction ancienne entre culture d'élite et culture de masse créent une situation de contamination mutuelle et intime entre les produits culturels et la société qui n'a pas de précédent historique. Et l'un des résultats de cette contamination est que les représentations des rapports sociaux de sexe bénéficient d'une légitimité d'un nouveau type, fondée sur l'autoréférentialité. Principale caractéristique de l'esthétique postmoderne (Eco, 1994), celle-ci nécessite que les études culturelles s'intéressent moins au rapport entre un extérieur (la réalité) et ses représentations qu'aux différents effets de miroirs qui s'instaurent entre les représentations elles-mêmes. De fait, les «médiacultures» postféministes jouent avec la répétition, l'intertextualité, et citent avec un malin plaisir aussi bien les styles esthétiques et narratifs modernes que les codes féminins classiques, ou encore les principes et les analyses féministes de la deuxième vague. Elles décloisonnent également l'opposition canonique entre production et réception médiatique, ou plutôt la déplacent dans un mouvement qui semble infini. Ainsi, sur la base de la série télévisée *Buffy contre les vampires*, les auteur-e-s des récits de fans postés sur le net (*fan fictions*) qu'analyse Malin Isaksson dans ce numéro interprètent à leur propre façon la relation qui lie le couple de tueuses Buffy et Faith. Altérant le schéma narratif traditionnel du roman sentimental (l'héroïne qui, immanquablement, finit par succomber au charme viril du héros), ces récits réinterprètent et re-signifient, à partir d'un univers télévisuel foncièrement hétérosexuel, un monde fictionnel à l'érotisme lesbien. Ou encore, dans le film *Boulevard de la mort* (2007) qu'analyse ici Maxime Cervulle, le cinéaste américain Quentin Tarantino incorpore la réception féministe des films d'horreur tout en reconduisant, à travers certaines scènes, les schémas classiques du cinéma hollywoodien, les corps féminins étant réifiés et fétichisés plus que jamais à l'écran.

Les féministes ont, depuis le milieu des années 1970, opéré une critique importante de la culture de masse destinée au public féminin, dont les *soap operas* et les romans à l'eau de rose sont les formes emblématiques. La figure de la femme au foyer amatrice de romances ayant longtemps servi de repoussoir, la critique féministe n'a pas toujours été exempte d'un certain snobisme intellectuel, voire d'un profond dédain

envers cette Madame Bovary du XX<sup>e</sup> siècle, qui semblait incarner de manière particulièrement aiguë l'aliénation à la domination masculine (Brunsdon, 2000; Modelski, 1982). Cette critique, qui dévalorise les produits des industries culturelles et surtout, dans le même mouvement, celles qui les consomment, est profondément moderne<sup>2</sup>. Et si l'on suit Huysen (2004) qui montre comment, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le féminin va progressivement être associé à la «basse» culture, à savoir à la culture populaire «naïve», «rétrograde» et «conservatrice», elle pourrait même être qualifiée de misogynne. Avec l'émergence et le développement des *cultural studies*, les analyses des études féministes des médias ont gagné, à partir des années 1980, en acuité (Radway, 1984; Brown, 1994). L'on sait en tout cas mieux désormais ce qui pousse certaines lectrices à tourner encore et encore, sans se lasser, les pages des romans *Harlequin* aux formules standardisées. En revanche, la rencontre non seulement inévitable mais réalisée désormais entre les féministes et les figures féminines à la *Bridget Jones* reste encore largement impensée, dans le champ des Études Genre francophones en tout cas.

Peu s'y sont en effet risquées, sans doute en raison de la complexité de l'analyse, très bien illustrée par l'article de Nathalie Morello, qui examine en profondeur trois romans féminins postféministes, versions françaises de la *mum lit* anglo-saxonne (littérature populaire dont les personnages principaux sont des mères). Outre une attention aiguë aux textes examinés, un tel travail demande en effet une bonne connaissance des «topos d'origine» (Eco, 1994), à savoir des autres textes auxquels les «médiacultures» se réfèrent constamment. Il exige aussi, à l'heure de la circulation internationale des personnages et des scénarios, une appréhension lucide du contexte sociopolitique d'apparition, ainsi qu'une attention soutenue aux déplacements de sens et aux transferts culturels. Mais l'entreprise présente encore une autre difficulté : la reconfiguration du genre échappe, dans les imaginaires collectifs contemporains, à l'opposition classique entre féminisme et antiféminisme. Cette reconfiguration rend caduques certaines des analyses féministes des années 1970, celles qui se réfèrent, dans leurs travaux sur la presse féminine (Dardigna, 1978) ou la télévision (Tuchman *et al.*, 1978) par exemple, à une réalité culturelle et sociale fortement marquée par l'idéologie de la femme au foyer et par l'exclusion des femmes de la sphère publique. Car les consommatrices contemporaines de culture populaire (et les héroïnes dans lesquelles elles se reconnaissent) ne ressemblent pas à leurs mères : elles privilégient un modèle au moins partiellement émancipatoire, où la liberté sexuelle et l'autonomie financière sont des évidences (McRobbie). Aussi, le nouveau problème que la critique culturelle féministe est en demeure de résoudre, c'est celui de la collision entre ces valeurs et la persistance – sous des formes certes adaptées à l'air du temps – de la dépendance sentimentale et des idéaux traditionnels de

---

2. Le chapitre XX (partie 3) de *La femme eunuque romantique*, est un bon exemple de cette aversion de Germaine Greer (1998), intitulé «L'amour féministe pour le populaire».

la féminité. Que faire alors du «postféminisme», catégorie devenue omniprésente? Que nous dit cette notion des reconfigurations du genre et du féminisme en jeu à l'époque actuelle?

### **Le postféminisme: retour sur une notion**

La notion de postféminisme est souvent mobilisée pour désigner une idéologie conservatrice et antiféministe, dont le discours médiatique actuel serait imprégné (Hall et Salupo Rodriguez, 2003). Or, réduire d'emblée ce discours à une mystification ne répond pas aux questions que la notion pose et restreint les possibilités de saisir le changement social. Les auteur-e-s des articles du *Grand Angle*, pour leur part, ont choisi de se colleter avec le postféminisme, le faisant travailler de manière plus au moins analytique. Leur travail montre la place de choix que la notion occupe dans la critique féministe contemporaine de la culture, quand bien même sa signification demeure floue. Le terme s'applique à des productions culturelles très diverses, allant de l'art contemporain à la série télévisée et au cinéma, de la littérature au message publicitaire, des variations que les expressions médiaculturelles du postféminisme étudiées dans ce numéro, si elles sont loin d'être exhaustives, reflètent.

Les manifestations postféministes analysées dans le *Grand Angle* se caractérisent, clairement ou allusivement, par un positionnement face aux féminismes dont elles ont assimilé certains apports et idéaux, et par la reconduction, au moyen de la citation, du pastiche, de la performance et de l'ironie, d'une féminité plus ou moins appuyée, plus ou moins conservatrice, mais consciente. C'est le cas des performances de genre des jeunes femmes actives et éduquées d'aujourd'hui à qui l'on prête des capacités à agir et à réussir, soit les «*top girls*», «*phallic girls*», «*global girls*» ou autres figures féminines qui intéressent Angela McRobbie, en digne héritière du Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de Birmingham. C'est le cas aussi des *fan fictions* décortiquées par Malin Isaksson, des films de Tarantino analysés par Maxime Cervulle ou encore des romans féminins relus par Nathalie Morello. En ce sens, ces articles témoignent du fait que la notion de postféminisme ne peut plus être ignorée. Celle-ci ne fait l'objet d'aucun consensus théorique, mais elle apparaît, en raison de son ubiquité, nécessaire à toute critique féministe des «médiacultures» contemporaines qui s'y trouve *de facto* confrontée.

La notion de postféminisme est souvent abordée avec suspicion (le terme n'impliquerait-il pas l'obsolescence des paradigmes féministes?). En la convoquant, on se prête inévitablement à des jugements d'ordre politique. Or, qu'elle soit une catégorie conceptuelle incontournable n'implique pas une adhésion aux évolutions dont elle prétend rendre compte. Ni même l'adoption d'un concept dont le sens aurait été complètement fixé a priori: c'est précisément de son instabilité, de ses tensions définitionnelles et de ses contradictions internes qu'elle tire son pouvoir analytique (Jameson, 2007).

Aussi, l'une de ses principales qualités est sans doute sa capacité à pointer un moment de profonde transformation sociale et culturelle, et à formuler l'hypothèse d'un renouvellement du système de genre.

Le terme de «postféminisme» est construit sur le modèle des innombrables post-«quelque chose», en premier lieu, bien sûr, sur celui de post-modernité. Bien que, comme le montre Rita Felski (2000), les temporalités se chevauchent entre elles d'une manière bien plus complexe que ne le suggèrent les clivages simplistes entre modernité *versus* postmodernité, sociétés industrielle *versus* postindustrielle, coloniale *versus* postcoloniale, on peut interpréter l'omniprésence du «post» dans la terminologie contemporaine comme l'indice d'une tendance généralisée à instaurer une relation ambivalente avec le passé: rupture *et* continuité, rejet *et* conservation. Cette ambivalence peut se décliner de différentes manières, le présent étant lu tantôt comme un dépassement du passé, tantôt comme une conservation de certains de ses traits, mais sous une autre forme, tantôt encore comme une exacerbation de ceux-ci, jusqu'au basculement dans leurs termes contraires.

Mais quelle que soit l'interprétation adoptée, s'agissant du «post» de postféminisme, on ne peut ignorer que tout un pan de la théorie féministe contemporaine défend l'idée d'une relation privilégiée entre la postmodernité et le féminisme d'aujourd'hui et de demain. Ce «nouveau» féminisme (postmoderne) s'élèverait sur le rejet (ou la transformation) des catégories de pensée de la modernité, caractérisées par une binarité d'essence patriarcale (vrai/faux, bien/mal, privé/public, sujet/objet, égalité/inégalité) et par une conception téléologique de la temporalité, orientée vers le progrès<sup>3</sup>. Ainsi compris, le postféminisme conduirait à l'abandon de l'idéal d'une progression linéaire vers l'égalité et impliquerait l'éclatement du féminisme occidental issu des révolutions politiques des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (Scott, 1998). Quelles que soient la vertu politique et la valeur utopique qu'on lui accorde, le postféminisme ainsi entendu remet alors en question l'une des oppositions fondatrices du féminisme universaliste moderne, celle entre le féminisme et le féminin hétéronormé naturalisé – dénoncé comme une construction sociale à déconstruire.

Car le postféminisme, quand il cherche à renverser et à miner de l'intérieur des hiérarchies impossibles à détruire, joue précisément, et diversement, avec ce féminin. Il peut s'affairer à sa revalorisation, à la manière de Carrie dans *Sex and the City*, personnage qui incarne par excellence l'hyperféminité. Mise en œuvre au moyen de ce que McRobbie appelle la «mascarade postféministe», cette revalorisation se présente comme un retour du refoulé, une résistance à renoncer à une source de jouissance, un effort désespéré pour exercer du pouvoir en usant et en abusant de la fémi-

---

3. On peut penser ici notamment à Braidotti (1994).

nité, autrement dit en l'exagérant, en l'exacerbant, mais sans renoncer à l'égalité. En d'autres circonstances, le postféminisme peut aussi s'évertuer à dé-féminiser le féminin par le recours au masculin. C'est du moins ainsi qu'il se manifeste chez la «*phallic girl*» (McRobbie), qui s'appuie sur les codes de la masculinité hégémonique pour afficher violemment une sexualité bruyante et décomplexée. En conséquence, dans tous les cas, et c'est ce qu'il faut retenir ici, le féminin, quand il est cité, pastiché ou parodié ou encore re-signifié, ne fonctionne pas comme une ligne de partage *immédiate* ou *indiscutable* entre le féminisme et son envers, l'hétéronormativité naturalisée. Il ré-ouvre au contraire un espace au sein duquel les rapports entre «féminisme» et «féminin» sont redéfinis.

### **De la féminité naturalisée à la performance de l'hyperféminité : quelle-s politique-s féministe-s ?**

Si l'hyperféminité ou les codes de la masculinité sont mobilisés par la génération féminine postmoderne comme des armes de guerre pour contester la féminité hétéronormée naturalisée et s'aménager une place dans un contexte socioculturel où la *doxa* égalitaire et l'individualisme dominant, le postféminisme a alors, qu'on le veuille ou non, des répercussions sur le féminisme. Que dire alors des significations politiques et sociales des expressions culturelles que le terme désigne ? Le postféminisme annonce-t-il la fin du féminisme ?

Comme souvent, le recul historique nous amène à relativiser cette idée. L'histoire du féminisme est scandée par une alternance de fortes avancées politiques et de replis désabusés plus ou moins consentis. Alors que les femmes françaises venaient de se voir attribuer le droit de vote, Simone de Beauvoir inaugure une nouvelle ère féministe dans un geste aux tonalités postféministes : «La querelle du féminisme a fait couler assez d'encre, à présent elle est à peu près close : n'en parlons plus» (1996 : 13). Dans le contexte de l'après-suffrage féminin, les femmes états-uniennes des années 1920, renvoyées à leurs propres difficultés dans les espaces professionnel et familial, sont quant à elles démobilisées et désenchantées. La presse proclame alors l'essor d'une «génération postféministe» (Showalter, 1989 : 25), et nombre de féministes radicales, Lorine Pruette et Suzanne LaFollette par exemple, dénoncent l'effet proprement stupéfiant du consumérisme, des technologies domestiques, du capitalisme, de la publicité et l'emprise grandissante de la psychologie, qui impose une sexualité féminine normative jugée incompatible avec le militantisme (Showalter, 1989 : 13, 21-22).

La «fin» du féminisme que semble impliquer la notion de «postféminisme» n'annoncerait-elle alors pas, en fait, que l'ennemi du féminisme a changé ? Une lecture possible de cette hypothèse consiste à voir dans le postféminisme des années 2000 le dernier avatar du patriarcat, une expression contemporaine de l'antiféminisme. Autrement dit, un équivalent du



*Backlash* cher à Faludi, manifeste chez Tarantino qui intègre la critique féministe de la pornographie telle qu'elle a été développée par Catharine MacKinnon (2007) pour mieux s'en moquer ; ou encore chez les «*top girls*», qui claironnent la fin du féminisme et nient l'histoire sans vergogne. Ignorant, ou feignant d'ignorer, que les droits et les libertés dont elles jouissent sont le fruit des luttes féministes, ces dernières offriraient même leurs mères en pâture au mépris populaire, comme si la liberté et l'égalité qu'elles réclament étaient une affaire purement privée.

Mais l'ambiguïté des identités, l'usage de la citation, de la parodie ou de la mascarade, toutes ces expressions consciemment stylisées et autoréférencielles de la féminité peuvent aussi ouvrir un champ de possibles jusqu'ici inexploré. Il est certain en tout cas que dans le contexte globalisé et postmoderne des sociétés contemporaines, où ce contre quoi on se bat est aussi insaisissable que mouvant, produire un discours critique efficace nécessite de faire preuve d'imagination. Et devant les «*top girls*» et leur déni de l'action collective, il apparaît que le discours politique féministe doit se réinventer. Pour ne prendre que cet exemple, l'une des questions que pose l'article d'Angela McRobbie est la suivante : quelle réponse le féminisme constructiviste peut-il donner au discours médiaculturel, dont l'antiféminisme consiste parfois à mettre délibérément en scène le caractère artificiel du féminin ? ■

## Références

- Adorno, Theodor et Max Horkheimer (1974). «La production industrielle des biens culturels». In *La dialectique de la raison* (pp. 129-176). Paris: Gallimard.
- Beauvoir, Simone de (1949 [1996]). *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard.
- Braidotti, Rosi (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Brown, Mary Ellen (1994). *Soap Opera and Women's Talk. The Pleasure of Resistance*. London: Sage.
- Brunsdon, Charlotte (2000). *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*. Oxford: Clarendon Press.
- Dardigna, Anne-Marie (1978). *La presse «féminine»: fonction idéologique*. Paris: Maspéro.
- Eco, Umberto (1994 [1987]). «Innovation et répétition: entre esthétique moderne et post-moderne». *Réseaux*, 12 (68), 9-26.
- Felski, Rita (2000). *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York: New York University Press.
- Greer, Germaine (1998 [1970]). *La femme eunuque*. Paris: Robert Laffont.
- Hall, Elaine et Marnie Salupo Rodriguez (2003). «The Myth of Postfeminism». *Gender and Society*, 17 (6), 878-902.
- Huyssen, Andreas (2004). «Féminité de la culture de masse: l'autre de la modernité». In Geneviève Sellier et al. (Éds), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes* (pp. 47-75). Paris: L'Harmattan.
- Jameson, Fredric (2007 [1991]). *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris: Beaux-arts de Paris.
- MacKinnon, Catharine (2007 [2003]). *Ce ne sont que des mots*. Traduit de l'américain par Isabelle Croix et Jacqueline Lahana. Paris: Des femmes.
- Maigret, Éric et Éric Macé (Éds) (2005). *Penser les médiacultures: nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris: Colin.
- Modleski, Tania (1982). *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. London: Methuen/New York.
- Pasquier, Dominique (2005). «La culture comme activité sociale». In Éric Maigret et al. (Éds), *Penser les médiacultures: nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde* (pp. 103-120). Paris: Colin.
- Peterson, Richard (2004). «Le passage à des goûts omnivores: notions, faits et perspectives». *Sociologie et sociétés*, 36 (1), 145-164.
- Radway, Janice (1984). *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Scott, Joan (1998). *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme*. Paris: Albin Michel.
- Showalter, Elaine (1989). «Introduction». In Elaine Showalter (Éd.), *These Modern Women, Autobiographical Essays From the Twenties*. New York: The Feminist Press.
- Thornham, Sue (2007). *Women, Feminism and Media*. Edinburgh University Press: Edinburgh.
- Tuchman, Gaye, Arlene Kaplan Daniels et James Benet (Éds) (1978). *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*. New York: Oxford University Press.

## Correspondance, manuscrits, ventes et abonnements

Secrétariat de rédaction NQF :  
LIEGE (Centre Études Genre)  
Université de Lausanne  
ISCM – Anthropole – CH-1015 Lausanne  
nqf@unil.ch  
Tél. +41 21 692 32 24  
www.unil.ch/liege/nqf

La revue est éditée par :  
Éditions Antipodes  
Case postale 100 – CH-1000 Lausanne 7  
editions@antipodes.ch  
www.antipodes.ch

La revue est diffusée en librairie par :  
Éditions Zoé, rue des Moraines 11, 1227 Carouge (pour la Suisse)  
CID, boulevard Saint-Michel 131, 75005 Paris (hors de Suisse)

Conception de la maquette :  
DO ! L'agence  
Pré-de-la-Tour 10 – CH-1009 Pully  
www.dolesite.ch

Correction : Évelyne Brun, br.eve@bluewin.ch

Mise en page : Claudine Daulte, cl.daulte@bluewin.ch

Imprimé par La Vallée, Aoste

Commission paritaire: 75366  
ISSN 0248-4951  
ISBN 978-2-88901-011-0

*Nouvelles Questions Féministes* est soutenue financièrement par le Centre en Études Genre LIEGE (Laboratoire interuniversitaire en Études Genre) de la Faculté des Sciences sociales et politiques de l'Université de Lausanne.