



**HAL**  
open science

# L'étoffe du labeur : fonctions critiques du vêtement de travail dans les œuvres contemporaines

Camille Richert

► **To cite this version:**

Camille Richert. L'étoffe du labeur : fonctions critiques du vêtement de travail dans les œuvres contemporaines. *Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2023, 2023/2, pp.227-240. hal-04332988

**HAL Id: hal-04332988**

<https://sciencespo.hal.science/hal-04332988v1>

Submitted on 9 Dec 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



## MODE(S)

2023 - 2 Institut national  
d'histoire de l'art

## ENTRETIENS

125 – *Tisser des liens*

Un entretien avec Valerie Steele, par Miren Arzalluz

141 – *Relire Adorned in Dreams*

Un entretien avec Elizabeth Wilson, par la rédaction

151 – « *La mode fonctionne plutôt à la manière d'une intensification* »

Un entretien avec Meryll Rogge, par la rédaction

## ESSAIS

165 – *Éléments pour une relecture de la série des « Modes » de François-Roger de Gaignières*

Pascale Cugy, Anne Ritz-Guilbert et Vanessa Selbach

179 – *Comment peut-on être dress historian ?*

*L'étude et l'histoire du vêtement en Grande-Bretagne depuis 1600*

Ariane Fennetaux

195 – *L'anti-mode par ses idées*

Adrian Kammarti

209 – *(Re)mettre le passé à la mode : le « culte de l'authentique » dans la mode française (1880-1900)*

Maude Bass-Krueger

227 – *L'étoffe du labeur : fonctions critiques du vêtement de travail dans les œuvres contemporaines*

Camille Richert

## LECTURES

243 – *Couture Culture : avant et (vingt ans) après*

Nancy J. Troy

•

257 – Résumés

264 – Crédits photographiques et droits d'auteur



re modestie apparente) porter  
de veuve ou de femme mariée  
nis  
s ajustées comme les filles <sup>deq</sup>  
- habit avec la cappe qui caes  
es au deflein des ces creatures  
Les reconoit aisement p  
quelles ont de si descouvrir de  
- de fendu de porter des perles  
elles eludent ces defences en entre  
dit leur mary, et par ce mo



# L'étoffe du labeur : fonctions critiques du vêtement de travail dans les œuvres contemporaines

Camille Richert

Dans un essai intitulé « Objets mélancoliques », Susan Sontag observait les typologies de la photographie sociale du début du XX<sup>e</sup> siècle, souvent construites d'après des portraits de métiers<sup>1</sup>. Chez August Sander, notamment, elle remarquait que les individus occupant des professions supérieures étaient photographiés selon un cadrage rapproché et en habits de belle facture, n'indiquant rien du métier exercé, si ce n'est le prestige social qu'on en retire. En revanche, le cadrage large, le style et les accessoires vestimentaires des ouvriers les situait. Bleus, casquettes, outils et usines en arrière-plan : aucun symbole ni contextualisation du travail manuel ne manquaient à leurs portraits. Cet accent mis sur l'apparence de ces ouvriers peut être regardé à la lumière d'un phénomène, observé dans l'Angleterre industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle par Vivienne Richmond, où le vêtement était tant un moyen d'affirmation d'identités collectives des classes populaires que l'objet d'un contrôle social étroit par les classes les plus élevées, inquiètes d'un éventuel brouillage vestimentaire des frontières sociales<sup>2</sup>. La « ligne de cols<sup>3</sup> » photographiée en Allemagne par Sander est ainsi révélatrice de l'outillage mental des contemporains et contemporains des économies industrialisées : le vêtement et l'accessoire sont des marqueurs obligés des classes, et ceux-ci se densifient et s'étoffent à mesure que l'on descend l'échelle sociale<sup>4</sup>.

Ce que pointe Susan Sontag n'est autre que le résultat d'une évolution amorcée au début du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment de l'industrialisation des sociétés occidentales, de recomposition des effets de distinction par le vêtement de travail<sup>5</sup>. Le costume masculin sombre, en particulier, marque ce passage aux sociétés de classes : là où le costume de cour d'Ancien Régime matérialisait le privilège de l'oisiveté, le costume masculin de la bourgeoisie nouvelle révèle une évolution des mentalités en sens inverse. Ce vestiaire, qui revendique la positivité du travail, forme pour Christopher Beward « une projection matérielle du désir bourgeois d'autodiscipline et le déploiement de l'énergie libertine réprimée dans un travail intellectuel productif<sup>6</sup> ». Aussi, si le travail est affirmé non plus comme une activité dégradante qui sépare les classes qui s'y adonnent de celles qui en sont épargnées, la distinction entre les métiers intellectuels et manuels se reformule à nouveaux frais dans les différents degrés de facture et de praticité des vêtements : le labeur doit se voir sans se confondre,

ce qui se vérifie éminemment dans la manière de photographier d'August Sander. Mais si tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le souligne Jérémie Brucker, l'uniforme professionnel était considéré comme un signe extérieur de mobilité sociale et de réussite par le travail, au XX<sup>e</sup> siècle il est peu à peu vécu comme la marque du patronat et comme un stigmaté, si bien qu'avec Mai 68, la hiérarchie du vêtement de travail commence à être contestée<sup>7</sup>. Que produisent dès lors sur les représentations cette remise en question des hiérarchies et la tertiarisation des économies qui lui est contemporaine : la « ligne de cols » s'est-elle peu à peu absentée des œuvres ?

Répondre à cette question s'avère une tâche peu aisée, tant les représentations artistiques des vêtements de travail ne semblent avoir été abordées en histoire de l'art que par des biais connexes. Les historiennes et historiens de l'art ont étudié le vêtement du point de vue du genre, de ses connivences avec le capitalisme ou de sa signification culturelle<sup>8</sup>, mais rares sont encore les études portant sur la question précise des représentations artistiques du vêtement de travail et de son corrélat, l'uniforme<sup>9</sup> ; elles et ils se sont surtout intéressés au travail à travers ses gestes, ses outils, ses environnements et tout autre dispositif laborieux, de même qu'à sa dématérialisation progressive, dans nombre de pratiques artistiques depuis la fin des années 1950<sup>10</sup>. Le vêtement de travail constitue pourtant une entrée pertinente pour comprendre par le visuel comment les relations de pouvoir interclasses se sont reconfigurées au moment de la désindustrialisation, quand les besoins en vêtements de travail se trouvèrent bouleversés par les phénomènes de délocalisation et de dématérialisation progressive d'une partie des économies nord-américaines et européennes et, partant, des métiers. Aussi, qu'est-ce que les manières de dépeindre le vêtement de travail depuis les années 1970 révèlent de l'histoire de la distinction sociale ? Loin de considérer les œuvres étudiées ci-après comme révélatrices d'une tendance générale dans les scènes artistiques occidentales, ou même d'appréhender ces dernières comme un continuum uniforme, cet article se veut une amorce pour envisager le vêtement de travail comme un vecteur critique : non de la mode, mais de la façon dont l'art contemporain s'est saisi, au cours des six décennies passées, de l'apparence vestimentaire pour penser les notions de classe, d'identités professionnelles et de solidarité sociale.

## Le stigmaté social de l'habit

Au tournant des années 1960 et 1970, le vêtement de travail demeure un marqueur notoire des professions. De son expérience d'établi en 1968 sur la chaîne de Renault, Robert Linhart retient entre autres les stratégies d'évitement vestimentaire des ouvriers, et a fortiori des personnes racisées. Chaque jour, dans les vestiaires pour hommes de l'usine s'opèrent des travestissements sociaux : certains en ressortent élégamment vêtus, allant même parfois jusqu'à porter un attaché-case pour emprunter l'apparence d'un rond-de-cuir ou d'un cadre d'entreprise. Et l'auteur de remarquer : « Passer, dans la rue, dans le métro, pour un employé de bureau, un fonctionnaire, un responsable africain en mission... En toute autre circonstance, je trouverais cet accoutrement dérisoire. Ici, il me paraît faire naturellement partie de la résistance des O.S<sup>11</sup>. » Se distinguer comme l'un des rares élus à de nobles fonctions, et non pas disparaître dans la masse ouvrière : la fonction de ces travestissements est de contrecarrer l'identification des classes populaires, dont les métiers bien souvent impliquent de se changer après la journée de travail, au contraire des professions intellectuelles.

Au même moment, de l'autre côté de l'Atlantique, un constat similaire anime la performeuse, féministe et préceuse de l'art environnemental Mierle Laderman Ukeles.



L'artiste américaine se sert de l'invisibilisation, produite notamment par les tenues de travail, des métiers peu qualifiés, pour conduire une pratique de critique institutionnelle. Elle effectue plusieurs performances relevant d'un « art de la maintenance<sup>12</sup> », durant lesquelles elle nettoie le musée Wadsworth Atheneum (fig. 1) au su et au vu des publics et dans des vêtements de tous les jours : un tee-shirt à fleurs et une paire de jeans, ce

« vêtement ordinaire » et « non-spécifique<sup>13</sup> ». User d'une tenue décontractée inadaptée au ménage charrie différentes fonctions critiques. La première se comprend à la lecture du *Manifesto for Maintenance Art, 1969!* à partir duquel Laderman Ukeles déploie ses actions : empêchée de poursuivre sa carrière à cause des tâches domestiques et maternelles que la société attend qu'elle effectue, elle décide, dans un geste rappelant le *ready-made*, que chacune d'elles sera désormais de l'art. Dans cette performance au Wadsworth Atheneum, l'artiste pointe donc le déni essentialiste de la nature laborieuse de l'entretien du foyer, effectué majoritairement par les femmes qui, bien que non employées pour cela, travaillent, la tenue officielle et le salaire en moins<sup>14</sup>. Une autre fonction critique de la tenue qu'elle revêt est de rendre visible, en creux, les personnes qui effectuent réellement le ménage du musée, auxquelles, du fait de leurs uniformes, on ne prête habituellement pas attention. Laderman Ukeles aurait pu choisir une autre posture, celle d'endosser leurs tenues de travail pour signifier son adhésion à leur cause. Elle mobilise une rhétorique inverse, qui a un double effet : démystifier la figure de l'artiste et ses nombreuses tâches extra-créatives, et lever le voile sur les conditions de monstration et de « soin » de l'art. Effectuer cette action en étant vêtue comme une visiteuse comme une autre a pour vocation de renvoyer les publics de l'art à leur inattention, voire à leur

1. Mierle Laderman Ukeles, *Nettoyer/Traces/Maintenance : Dehors [Washing/Tracks/Maintenance: Outside]*, 1973, photographie de la performance, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art (1998.25.4).

mépris des métiers peu qualifiés ni valorisés de l'entretien. C'est parce que le vêtement de travail est un marqueur fort d'existence sociale que ces performances de Mierle Laderman Ukeles ont pu être réalisées : elles troublent l'apparence du travail, dont le vêtement est l'un des principaux véhicules.

## Les apparences du tertiaire : recompositions individuées de la distinction

Au moment où Linhart observe de l'intérieur les ouvriers d'usine et où Laderman Ukeles met au jour les métiers de l'entretien, les économies occidentales entament leur tertiarisation. Les fonctions des vêtements de travail évoluent : si, comme le souligne Jérémie Brucker, ils répondent de moins en moins au besoin de protéger les corps des travailleurs, ils conservent une fonction sociale, celle de les identifier<sup>15</sup>. Que le vêtement évolue quand les économies occidentales mutent ne doit rien au hasard<sup>16</sup> : celui-ci « incarne le capital dans une relation métonymique<sup>17</sup> ». Les artistes contemporains de ces mutations saisissent non seulement l'uniformisation impersonnelle des espaces de bureau, mais aussi les nouveaux accoutrements de leurs employés qui, d'un bout à l'autre de la cartographie des pays industrialisés, s'équivalent<sup>18</sup>. Le modèle de travail du capitalisme mondialisé se diffuse aussi par la tenue, ainsi qu'on le perçoit dans les pratiques photographiques des années 1980 et 1990 de Paul Graham, Anna Fox, John Pilson ou Lars Tunbjörk<sup>19</sup>. Le bureau est un lieu d'imposition d'un style – costume, tailleur –, redistribuant à nouveaux frais les hiérarchies par l'apparence et le genre. Dans la série photographique *Work Stations* réalisée par Anna Fox en Grande-Bretagne, celles-ci se décèlent à un détail, tel un accessoire fantaisie, une pièce de couleur vive ou un gilet lâche revêtu par une employée qu'on suppose être une assistante ; au contraire, on peut déduire les fonctions dirigeantes des hommes de leurs costumes droits et sombres que seules quelques fines rayures égayent. La codification bourgeoise, apparue au XIX<sup>e</sup> siècle, du genre, des formes et des couleurs de vêtements des classes supérieures, semble s'être recomposée dans ces contextes tertiaires<sup>20</sup>. Tandis que, dès les années 1950, les femmes des classes populaires travaillant dans l'administration commencent à bénéficier d'uniformes professionnels, à l'instar de ceux que revêtent leurs collègues masculins depuis le siècle passé, les secteurs convoités de la finance, de la télévision ou encore des médias que photographie Anna Fox témoignent d'une dissymétrie vestimentaire genrée, où la décontraction relative des tenues des femmes révèle tant la libéralisation de la mode que le plafond de verre des fonctions supérieures auxquelles il leur est difficile d'accéder<sup>21</sup>. À la même époque, aux antipodes de ces mondes du travail hyperactifs, les demandeurs d'emploi britanniques que saisit Paul Graham dans *Beyond Caring* (1984-1985) se présentent aux services d'aide sociale dans des blousons, des pardessus mous ou des vestes de costume fatiguées : c'est tout un portrait de la société britannique en pleine recomposition qui s'y dessine, entre codes vestimentaires de la classe ouvrière en plein démantèlement et volonté de paraître dans une mise adaptée aux nouveaux emplois tertiaires. Le portrait de Margaret Thatcher trônant entre les deux employés photographiés par Anna Fox cristallise particulièrement bien cette mutation brutale (fig. 2).

La transition vers les économies postindustrielles, où produire de ses mains ne représente plus la majorité des activités, et la transition du libéralisme vers le néolibéralisme, avec ce qu'elle implique de dématérialisation de l'économie, ont suscité un certain nombre d'expérimentations pour figurer l'abstraction croissante du travail. Dans un même mouvement se raréfient les représentations d'autres pans des mondes du travail (primaire et secondaire) qui avaient occupé une place notable dans les œuvres des

réalistes jusqu'à celles des modernes<sup>22</sup>. Le phénomène n'est pas propre à l'art : ces mêmes catégories sociales diminuent également dans les représentations mentales, politiques et symboliques, comme le remarquent les sociologues Alexis Spire et Emmanuel Pierru, qui constatent un effondrement des mentions de « classe » (« lutte de », « sociale ») à partir de 1984 dans les titres du catalogue de la Bibliothèque nationale de France<sup>23</sup>. Le monde ouvrier entame sa disparition dans le vocabulaire autant que dans les œuvres, mais pas, pour autant, dans le monde réel<sup>24</sup>. Le travail à la chaîne, bien qu'en partie redistribué dans les services, continue à exister : aujourd'hui, pour une ouvrière ou un ouvrier, il ne s'agit plus tant de fabriquer des objets que de les déplacer, selon le mot de Juan Sebastian Carbonell<sup>25</sup>.

Ce sont ces métiers de la manutention, de la livraison, du service ou encore de l'accueil que saisit la photographe Camille Vivier, en 2001, dans *Les Jeunes Travailleurs en uniforme* (fig. 3a-b). Réalisés sur fond neutre, ses différents portraits en plan rapproché d'employés au bas de l'échelle des services invitent à la comparaison entre leurs tenues de travail variées. La série révèle le recours

2. Anna Fox, *Compagnie de production vidéo indépendante, service de l'équipement [Independent Video Production Company, Equipment Department]* (15), de la série *Postes de travail : la vie de bureau à Londres [Work Stations: Office Life in London]*, 1988, impression numérique, 54,61 × 60,96 cm, Londres, Centre for British Photography (6408).







3a-b. Camille Vivier, (a) Siegfried, (b) Sonia, de la série *Les Jeunes Travailleurs en uniforme*, 2001, épreuves cibachrome sur papier contrecollées sur aluminium, 100 × 80 cm chacune, Paris, Centre national des arts plastiques (FNAC 01-046 ; FNAC 2000-827).

du marketing adressé à un nouveau type de prolétaires du tertiaire, reconnaissables à leurs tenues bardées de logos, tellement bariolées qu'elles les assignent socialement. Leurs expressions s'en ressentent, pincées, timides ou fuyantes. Ainsi, chez Camille Vivier, l'habit de travail est figuré comme ce qui, à l'instar de Robert Linhart, fait honte : non plus seulement parce qu'il participe d'une image sociale, mais aussi parce qu'il transforme celles et ceux qui le portent en une image publicitaire individualisée, révélatrice d'une parcellisation du corps social et d'une privatisation de l'identité par l'imposition de la marque. Si chez l'ouvrier d'usine de Linhart, le vêtement professionnel discréditait autant qu'il faisait encore identité individuelle et collective, au moment où Camille Vivier travaille à ses portraits, les travailleuses et travailleurs des années 1990 sont à la recherche de « nouveaux sujets collectifs d'émancipation<sup>26</sup> ». Cette quête de modèles, amorcée dans les années 1980, est même une caractéristique des années 1990, à en lire Razmig Keucheyan. La diversité des uniformes photographiés fait signe non plus vers une identité sociale commune, mais vers une segmentation sociale dont la dépossession de l'identité vestimentaire commune est un indicateur.

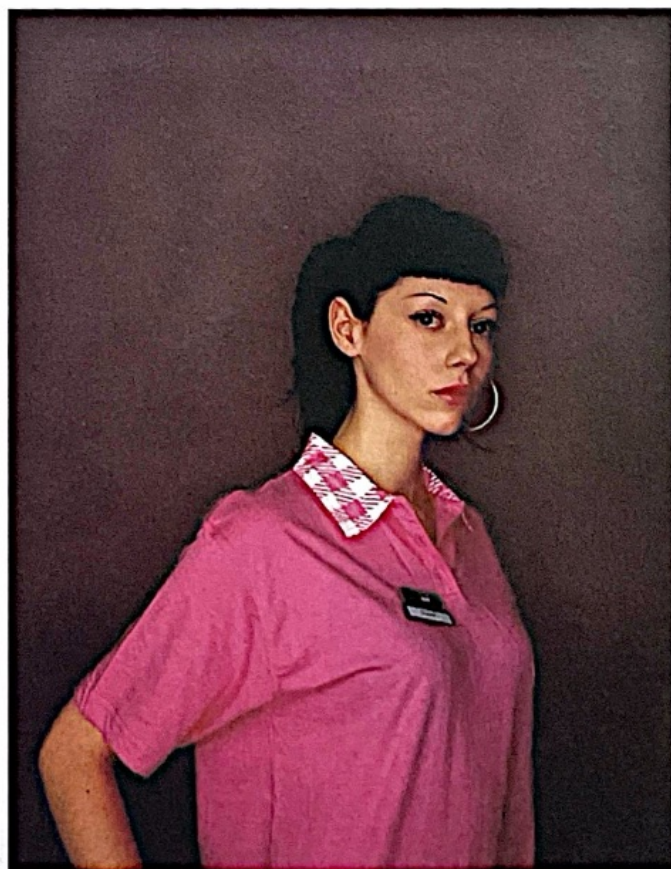
## Travestissements vestimentaires et transferts sociaux

Il faut attendre le travail de Demna Gvasalia à la direction artistique de Vetements puis de Balenciaga, quelques années plus tard, pour que se popularisent et se décomplexent dans la mode l'incarnation vestimentaire de types sociaux, à l'image du renversement ironique des valeurs débuté par Martin Margiela<sup>27</sup>. Le geste prend sens à regarder de plus près la biographie du directeur artistique, pour qui les tenues de travail arborant des logos sont des particularités des mondes du travail *corporate* occidentaux, a contrario de ceux qu'il a connus enfant en Géorgie, alors république socialiste appartenant au bloc soviétique<sup>28</sup>.

Outre le jugement éthique qu'on peut porter sur les différents succès médiatiques et commerciaux de Demna Gvasalia, qui a commodifié les vêtements de travail d'employés peu qualifiés ou précaires pour une clientèle luxueuse, ses coups d'éclat ont ceci d'intéressant qu'ils ont pour ressort un geste transgressif : s'approprier les symboles d'un autre milieu que le sien, et outrepasser ainsi les hiérarchies sociales<sup>29</sup>. Le vêtement fait en effet tenir une place par le fait de tenir son corps : il est, comme le soulignait dès 1899 Thorstein Veblen dans *The Theory of the Leisure Class*, ce qui distingue le travail manuel de la haute société, dont les vêtements aristocratiques sont difficiles à porter et dénués de fonctionnalité<sup>30</sup>. En ce sens, la mise sous scellé pendant cinquante ans du fonds

d'Arthur Munby<sup>31</sup> après son versement aux archives du Trinity College de Cambridge ne doit pas nous surprendre. Munby semblait craindre l'opprobre quant à sa relation avec sa domestique, Hannah Cullwick, qu'il autorisait à se travestir dans d'autres positions sociales que la sienne, travestissements qu'il photographia régulièrement de 1860 à 1904. Pauline Boudry et Renate Lorenz en ont produit en 2007 une mise en scène filmée, *Normal Work* (fig. 4a-b), faisant rejouer les photographies à leur interprète qui prend la pose aussi longuement qu'il le faut pour faire éprouver chaque transgression. *Class-drag*, Cullwick se travestissait en femme ou homme bourgeois, et s'extrait momentanément de sa condition en quittant ses vêtements de domestique pour de somptueuses robes drapées ou des costumes pour homme finement taillés ; *ethnic-drag*, elle incarnait un esclave noir à moitié dévêtu pour embrasser le comble de l'asservissement laborieux et social. Dans les clichés originaux de la domestique jouant son rôle comme dans l'œuvre filmée, restent des signes d'une inextricable soumission : portés par la domestique pour chaque travestissement, des bracelets en cuir noir rappellent que les sorties de son statut resteront toujours un jeu.

Le fait que cette œuvre de Boudry et Lorenz ait été réalisée en 2007 dénote la puissance subversive durable de ce jeu de rôles sociaux par le vêtement. Non pas tant parce qu'il touche au fétichisme, mais parce qu'il tend un miroir acerbe à nos sociétés : est-il plus admissible aujourd'hui de se draper des atours de plus puissant que soi ? Ce qu'au contraire ont montré plusieurs artistes des deux dernières décennies – à l'instar de Walead Beshty, Thierry Verbeke ou Jean-Luc Moulène –, c'est que l'emprunt vestimentaire demeure un geste sujet à délicatesse, et que sa permissivité est fonction du sens dans lequel ont lieu ces emprunts : se vêtir des oripeaux de milieux populaires ou inférieurs au sien est manifestement plus admis que l'inverse. Walead Beshty a ainsi basé son projet *Industrial Portraits* (2017) sur une typologie à la façon d'Eugène Atget, August Sander ou Walker Evans, tout en créant une tension dès le titre par l'emploi du terme « industriel » pour qualifier des métiers de l'art. Mis en scène pour une part importante à Los Angeles, ses portraits sont rassemblés dans un livre où il joue avec les codes éditoriaux et rejette les légendes des images en fin d'ouvrage : la lassitude des allers et retours de la photographie à l'annexe correspondante conduit à préférer deviner, au regard de l'apparence vestimentaire, quel métier est exercé par quelle personne. Les hautes fonctions sont en définitive indiscernables : seules les légendes révèlent que le moins élégant est parfois le *curator* le plus en vue. Cette série pointe ainsi la question éthique de l'appropriation de codes vestimentaires d'un milieu social inférieur au sien<sup>32</sup>. Montrant que le vêtement de travail ne remplit plus l'une de ses fonctions symboliques, celle de « traduire la volonté d'afficher son appartenance sociale<sup>33</sup> », elle souligne un changement dans les comportements sociovestimentaires, advenu dans les années 2000, où l'association « jean-baskets » comme tenue de travail du quotidien a été



banalisée par les patrons de la *tech* californienne<sup>34</sup>. Pied de nez à l'establishment de leurs aînés tirés à quatre épingles d'IBM ou de Xerox, cette décontraction dans le style est le reflet d'une apparente horizontalisation du management, dont Google est le parangon.

### La veste de travail : folklore, mystification et re-jeu des hiérarchies

Depuis plusieurs années, la veste de travail, en particulier, connaît un retour de flamme qui semble se nourrir de la nostalgie des petits métiers et des professions manuelles, comme reliques d'un âge d'or laborieux. Qu'il s'agisse de la populaire marque Carhartt, créée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour habiller originellement les travailleurs, d'Agnès Troublé qui dans les années 1970 vendait d'authentiques vêtements de travail à travers sa marque Agnès B. ou de griffes relancées plus récemment, les marques de confection produisant ou rééditant le design de vestes de travail à prix élevés se multiplient et les mettent en scène dans des campagnes de communication exaltant des professions intellectuelles<sup>35</sup>. Cette captation de la culture laborieuse peut se comprendre comme une recherche de durabilité et de qualité face à la *fast fashion*<sup>36</sup>. Mais elle nous amène aussi à nous interroger, en tant qu'elle conduit à un oubli des conditions socio-économiques du travail ouvrier.

Cette préoccupation est au cœur du projet *Bleus de chauffe* (2009) de Thierry Verbeke, qui conçoit une série de banderoles faites de vieux bleus de travail avec lesquels il fait défiler vingt volontaires dans les rues de Roubaix, dont la célèbre industrie textile apparue au XIV<sup>e</sup> siècle périclita progressivement à partir des années 1950<sup>37</sup>. La pièce interroge la folklorisation du travail

4a-b. Pauline Boudry et Renate Lorenz, *Travail normal [Normal Work]*, 2007, installation vidéo, film 16mm transféré sur DVD, 13 min., 13 photographies d'Hannah Cullwick (6 × 21 cm chacune), Metz, Fonds régional d'art contemporain de Lorraine (2011 12 14).



et la contemplation passiste de son héritage lorsqu'il est transformé en support de manifestations culturelles, et en pointe une conséquence : dépolitiser la désindustrialisation et ses luttes sociales réellement vécues. La fusion de ces usages passés et présents de la veste s'accomplit plus encore dans *Bleu de costume* (2016) de Jean-Luc Moulène, un uniforme de travail transclasse qui flatte tant le cadre portant le bleu avec style que l'ouvrier portant le costume. La « ligne de cols » disparaît dans le design de l'œuvre, feignant l'apaisement des mouvements sociaux passés et la réconciliation de la lutte des classes dans l'uniforme de travail d'aujourd'hui. En dépit de ces captations, ce retour de la veste de travail comme pièce du vestiaire de la mode actuelle peut être également lu à l'aune du rapport au travail des contemporaines et contemporains, aux yeux desquels les métiers manuels et artisanaux acquièrent une valeur croissante face aux *bullshit jobs* postindustriels que décrivait David Graeber<sup>38</sup>.

En affirmant que « [l]e geste fait le vêtement<sup>39</sup> », Manuel Charpy et Gabrielle Smith soulignent que porter un vêtement est une performance. Une performance particulièrement active quand elle mobilise les symboles de professions, à l'instar de celles du maintien de l'ordre. Tania Bruguera en avait donné une éloquente démonstration en activant *Tatlin's Whisper #5* (2008) dans le Turbine Hall de la Tate Modern, à Londres : des forces de police en uniforme et montées à cheval déambulaient dans l'espace d'exposition. Elles avaient reçu une délégation de pouvoir de l'artiste, leur demandant de regrouper les publics dans un coin de la halle, ce qu'ils firent sans qu'aucune raison impérieuse ne justifie leur obéissance. La puissance disciplinaire du vêtement, qu'il indique aux autres ou à nous-mêmes la place à tenir, est ce que découpe littéralement Vava Dudu dans *Sans titre (secu)* et *Sans titre (rity)* (fig. 5a-b), en récupérant la tenue d'un agent de sécurité. Elle découpe le blouson en deux et en assemble chaque partie avec une moitié de bomber rouge, sur laquelle est brodée à la main et au fil blanc une inscription sensible, comme un appel à la rencontre : « Vous n'avez pas répondu à mon regard ». Démise de ses fonctions autoritaires, la veste siamoise a vocation à être portée par deux amis complices





5a-b. Vava Dudu, (a) *Sans titre (secu)*, (b) *Sans titre (rity)*, 2017, broderie sur tissu, 68 x 140 x 4 cm chacune, Paris, Lafayette Anticipations – Fonds de dotation famille Moulin.

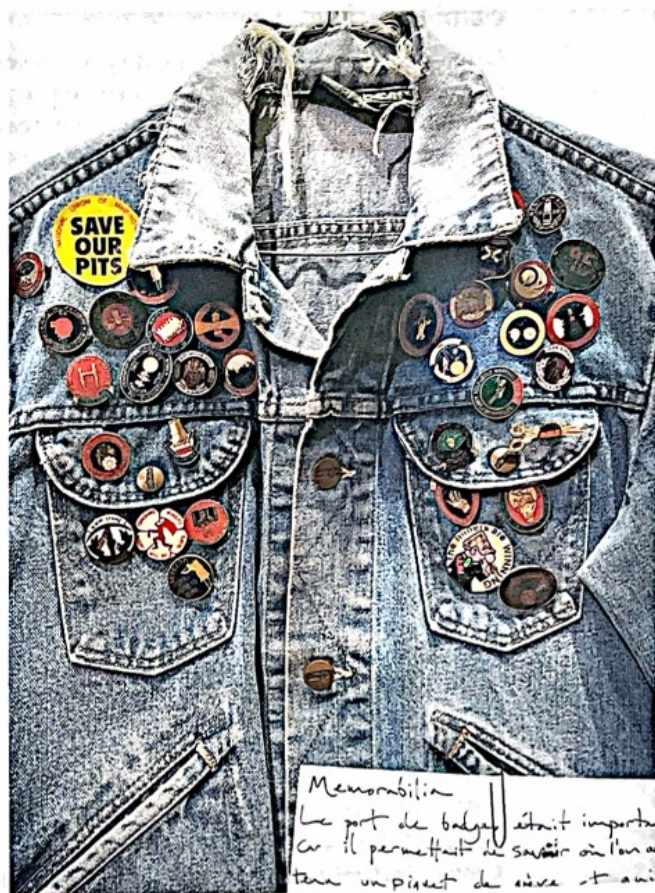
qui déjouent la surveillance et performent la solidarité, plutôt que la hiérarchie des rapports humains.

Parmi le vestiaire du labeur, la veste – de costume, de bleu, d’uniforme – semble recevoir un traitement particulier dans les œuvres traitant des mondes du travail : elle se prête, plus peut-être que le bas d’une tenue, à porter des messages et être support de revendications. Proche du visage de celle ou celui qui la revêt, à hauteur d’yeux<sup>40</sup>, offrant en son dos un espace de taille à l’expression : représentée chez Vava Dudu comme chez d’autres artistes précédemment évoqués, la veste est bien souvent le point nodal de la critique portée par ces œuvres. C’est sur elle que Jeremy Deller met un accent particulier dans son célèbre *reenactment* intitulé *The Battle of Orgreave* (2001), réalisé dix-sept ans après le conflit historique du même nom qui opposa mineurs, syndicats et forces de police anglaises en pleine désindustrialisation thatchérienne. Lors de la mise en scène orchestrée par l’artiste, des ouvriers de l’époque, mais aussi des policiers qui participèrent à la répression du mouvement de grève en 1984, furent invités à rejouer l’affrontement, certains policiers endossant même les blousons en jean des ouvriers pour incarner leur rôle, et inversement. Le long d’une frise chronologique exposée à la Tate présentant des *realia* de cet événement, figure l’un de ces blousons, agrémenté de badges aux messages revendicateurs, tel « Save our Pits » [« Sauvez nos puits »]<sup>41</sup>. Sous-titrée *An Injury to One Is an Injury to All* [« Une blessure pour l’un est une blessure pour tous »], la pièce muséifiée souligne la puissance symbolique du vêtement qui participe à construire, performer et affirmer le corps social : par cette veste, l’œuvre met en échec le célèbre aphorisme de Margaret

Thatcher qui, pour mieux démanteler le secteur minier britannique et son puissant syndicat, la National Union of Mineworkers (ou NUM), déclarait que « la société n’existe pas<sup>42</sup> » (fig. 6).

Que ces œuvres portent sur le vêtement de travail ou le mobilisent entre autres paramètres sémiotiques, la tenue de travail artificielle engage ainsi à penser de façon diachronique la question de l’individu parmi les identités professionnelles et, plus largement, de classe.

Si ce corpus peut être lu à l'aune de maintes problématiques soulevées par les mutations des économies occidentales depuis la fin des années 1960, il appelle aussi à s'intéresser aux manières qu'ont les agents sociaux, souvent représentés individuellement dans ces œuvres, de se situer et de se rapporter par les vêtements de travail à l'évolution de leur place dans la société. Cet article est, en somme, une tentative à sa mesure de produire une histoire transnationale de l'art, qui emprunte sa matière à réflexion à différents pays dont les systèmes productifs sont comparables<sup>43</sup>. Il en réfère à la façon dont les représentations de ces pratiques du corps vêtu contribuent non pas tant à une histoire visuelle de l'intime qu'à une histoire sociale de l'art par le vêtement, pris comme métonymie des mutations du marché du travail et de sa nature. Ces jeux sémiotiques avec les tenues de travail révèlent donc tant un intérêt des artistes pour la discipline du corps que pour les formes de l'expérience sociale<sup>44</sup> : de Mierle Laderman Ukeles à Vava Dudu en passant par Jean-Luc Moulène, leurs œuvres en forme de ruses envers les mondes du travail matérialisent, exacerbent autant qu'elles proposent d'imaginer des manières de court-circuiter les assignations sociales.



6. Jeremy Deller, *Archive de La Bataille d'Orgreave* (*Une blessure pour l'un est une blessure pour tous*) [*The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)*], 2001, détail de l'installation (textes, documents, objets, vêtements, vidéos et autres matériaux d'archives), Londres, Tate (T12185).

## Camille Richert

Camille Richert est historienne de l'art, enseignante et curatrice. Elle est diplômée de l'École normale supérieure de Lyon en histoire contemporaine (2013) et docteure en histoire de l'art de l'Institut d'études politiques (IEP) de Paris (2021). Ses travaux s'inscrivent dans le champ de l'histoire sociale de l'art. Elle a mené ses recherches doctorales sur les représentations du travail dans l'art contemporain depuis 1968. Elle est actuellement enseignante en histoire de l'art à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, chercheuse associée au Centre d'histoire de Sciences Po et co-commissaire de la Triennale « Art et Industrie » 2023 (Dunkerque, Hauts-de-France).

### NOTES

1. Susan Sontag, « Objets mélancoliques », dans *Sur la photographie*, Pascal Blanchard (trad. fr.), Paris, Bourgois, 2008, p. 90-93 [éd. orig. : *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977] ; voir également Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans (1920-1945)*, Paris, Macula, 2001.
2. Vivienne Richmond, *Clothing the Poor in Nineteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
3. La « ligne de cols » est une expression désignant la différence vestimentaire permettant de distinguer au premier regard les cols blancs (cadres) des cols bleus (ouvriers). Voir Siegfried Kracauer, *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle*, Claude Orsoni (trad. fr.), Paris, Les Belles Lettres, 2012 [éd. orig. : *Die Angestellten: Aus dem neuesten Deutschland*, Francfort-sur-le-Main, Frankfurter Societäts-Druckerei, 1930] ; Delphine Gardey, *La dactylographe et l'expéditionnaire. Histoire des employés de bureau (1890-1930)*, Paris, Belin, 2001.
4. « Les membres des professions libérales et les riches sont en général photographiés à l'intérieur, sans accessoires. Ils parlent d'eux-mêmes. Les travailleurs et les déshérités sont en général photographiés dans un décor (souvent en extérieur) qui les situe, qui parle en leur nom, comme si on ne pouvait leur prêter d'avance le genre d'identité distincte qu'acquièrent normalement les classes moyennes et supérieures. » Sontag, (1977) 2008, cité n. 1, p. 92.
5. Au sujet des rapports entre histoire de la mode, économie capitaliste et modernité, voir plus en détail les travaux de Christopher Breward, *The Culture of Fashion: A New History of Fashionable Dress*, Manchester, Manchester University Press, 1995, de Caroline Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness*, New Haven, Yale University Press, 2003, d'Ulrich Lehmann, *Fashion and Materialism*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2018, de T'ai Smith, *Fashion After Capital: Frock Coats and Philosophy from Marx to Duchamp*, Londres, Bloomsbury Publishing (à paraître) et d'Émilie Hammen, *L'Idée de mode. Une nouvelle histoire*, t. I, Paris, B42, 2023.
6. « [A] material projection of the bourgeois desire for self-discipline and the deployment of suppressed libidinous energy in productive intellectual labor. » Christopher Breward, « Modes of Manliness: Issues in the Histories of Masculinities and Fashion », dans Giorgio Riello, Peter McNeill (dir.), *The Fashion History Reader: Global Perspectives*, Milton Park, Abingdon, Oxon, Routledge, 2010, p. 301-307 (traduction de l'autrice).
7. Jérémie Brucker, *Avoir l'étoffe. Une histoire du vêtement professionnel en France des années 1880 à nos jours*, Nancy, Arbre bleu, 2021.
8. Des pistes de réflexion sont esquissées du point de vue du genre du vêtement dans les travaux de l'historien de l'art et de la mode Damien Delille, *Genre androgyné. Arts, culture visuelle et trouble de la masculinité (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Turnhout, Brepols, 2021, selon une critique capitaliste dans Smith, à paraître, cité n. 5, et par l'histoire de la culture matérielle et visuelle chez Manuel Charpy, Gabrielle Smith (dir.), *Critique*, vol. 6, n° 901-902 : *Porter la mode*, juin-juillet 2022.
9. Sur l'histoire de l'uniforme, voir Francesco Bonami, Maria Luisa Frisa et al. (dir.), *Uniform: Order and Disorder*, Milan, Charta, 2000, dont les travaux ont donné lieu à une exposition éponyme au MOMA PS1 Contemporary Art Center à New York en 2001 ; voir également l'exposition « Uniformity » au Museum at Fashion Institute of Technology à New York en 2016 ; et, enfin, Jane Tynan, Lisa Godson (dir.), *Uniform: Clothing and Discipline in the Modern World*, Londres/New York/Oxford/New Delhi/Sydney, Bloomsbury, 2019.
10. Voir notamment Helen Molesworth, *Work Ethic*, cat. exp. (Baltimore, Baltimore Museum of Art, 12 oct. 2003 – 11 janv. 2004), Baltimore, Baltimore Museum of Art, 2003 ; Friederike Sigler (dir.), *Work*, Londres/New York, Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2017 ; ainsi que la bibliographie réunie dans Camille Richert, « Un motif pour une historiographie du travail. Représenter les corps laborieux, 1968-2020 », thèse de doctorat, Institut d'Études Politiques de Paris, 2021.
11. Robert Linhart, *L'Établi* (Paris, 1978), Paris, Minuit, 2014, p. 73.
12. Caroline Ibos traduit le concept de *maintenance art*, développé dans le manifeste de l'artiste en 1969, par « art de maintenance ». Voir Caroline Ibos, « Mierle Laderman Ukeles et l'art comme laboratoire du care. "Lundi matin, après la révolution qui s'occupera des poubelles ?" », *Cahiers du genre*, vol. 1, n° 66, 2019, p. 158 ; Jérôme Denis et David Pontille le traduisent par l'expression « art de la maintenance », dans Jérôme Denis, David Pontille, *Le Soin des choses. Politiques de la maintenance*, Paris, La Découverte, 2022, p. 28.
13. Gil Bartholeyns, « Le blue-jean : temps de l'artifice et artifice du temps », *Critique*, vol. 6, n° 901, 2022, p. 588-595, ici p. 594.
14. Voir en particulier l'ouvrage collectif dirigé par Raffaella Sarti, Anna Bellavitis, Manuela Martini (dir.), *What Is Work? Gender at the Crossroads of Home, Family, and Business from the Early Modern Era to the Present*, New York, Berghahn Books, 2018.
15. Brucker, 2021, cité n. 7.
16. Voir les travaux cités n. 5.

17. Ida Soulard, « La mode ordinaire : entre capitalisme et identités », *Critique*, vol. 6, n° 901, 2022, p. 566-576, ici p. 568.
18. Si, dans l'espace des représentations, le phénomène est particulièrement remarquable à partir des années 1980, celui-ci s'était amorcé au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, avec une progressive diffusion des usages du corps et des manières de se vêtir à l'occidentale, en particulier du tailleur masculin, lui-même d'origine britannique, voir Christopher Bayly, *La Naissance du monde moderne (1780-1914)*, Michel Cordillot (trad. fr.). Paris, Les éditions de l'Atelier/Le Monde diplomatique, 2007 [éd. orig. : *The Birth of the Modern World*, Malden, Blackwell, 2004].
19. Antoine Capet (dir.), *The Representation of Working People in Britain and France: New Perspectives*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
20. Sur le genre du vêtement bourgeois, voir entre autres les travaux de Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1981 ; Christine Bard, *Histoire politique du pantalon*, Paris, Le Seuil, 2010 ; Georges Vigarello, *La Silhouette du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Naissance d'un défi*, Paris, Le Seuil, 2012 ; Catherine Örmén, « Formes vestimentaires et déformations corporelles », *Les Cahiers du musée des Confluences*, n° 10, 2013, p. 51-63 ; Pascal Barbier, Lucie Bargel et al., « Vêtement », dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2021, p. 806-817.
21. Au sujet de la mixité vestimentaire dans l'administration, voir Jérémie Brucker, « L'étoffe du travailleur. Genre et vêtement professionnel en France (années 1870-1920) », *Travail, genre et sociétés*, n° 46, 2021, p. 157-172, ici p. 170 ; concernant le concept de plafond de verre, popularisé aux États-Unis d'Amérique au moment même où Anna Fox réalise ses clichés, voir Carol Hymowitz, Timothy D. Schellhardt, « The Glass Ceiling: Why Women Can't Seem to Break The Invisible Barrier That Blocks Them From the Top Jobs », *Wall Street Journal*, 1986, p. 57, et les travaux de Jacqueline Laufer autour de ce concept : « Travail, carrières et organisations : du constat des inégalités à la production de l'égalité », dans eadem, Catherine Marry, Margaret Maruani (dir.), *Masculin-Féminin, questions pour les sciences de l'homme*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 57-79, et eadem, *L'Égalité professionnelle entre les femmes et les hommes*, Paris, La Découverte, 2014.
22. Richert, 2021, citée n. 10.
23. Alexis Spire, Emmanuel Pierru, « Le crépuscule des catégories socioprofessionnelles », *Revue française de science politique*, vol. 57, n° 3, juin 2008, p. 457-481.
24. Ludivine Bantigny, « La représentation médiatique porte à croire que le monde ouvrier n'existe plus », *La Revue des médias*, 29 oct. 2019 [URL : <https://larevuedesmedias.ina.fr/classe-ouvriere-lutte-representation-mediatique>] ; Martin Thibault, « La fin du monde ouvrier, vraiment ? », dans Philippe Boursier, Willy Pelletier (dir.), *Manuel indocile de sciences sociales pour des savoirs résistants*, Paris, Fondation Copernic/ La Découverte, 2019, p. 494-506.
25. Juan Sebastian Carbonell, *Le Futur du travail*, Paris, Amsterdam, 2022 ; Juan Sebastian Carbonell, « Les ouvriers n'ont pas disparu ; mais au lieu de fabriquer des objets, ils les déplacent », *Le Monde*, 22 mars 2022.
26. Razmig Keucheyan, « Les Nineties en bloc : perspective politique », dans François Cusset (dir.), *Une histoire (critique) des années 1990. De la fin de tout au début de quelque chose*, Paris/Metz, La Découverte/ Centre Pompidou-Metz, 2014, p. 51.
27. Au sujet de la pratique de Martin Margiela, voir en particulier Kaat Debo, Bob Verhelst (dir.), *Maison Martin Margiela '20': The Exhibition*, cat. exp. (Anvers, MOMU – musée de la Mode, 12 sept. 2008 – 8 févr. 2009), Anvers, MOMU, 2008 ; Alexandre Samson (dir.), *Martin Margiela : collections femme (1989-2009)*, cat. exp. (Paris, Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, 3 mars – 15 juill. 2018), Paris, Palais Galliera/Paris Musées, 2018 ; au sujet des emprunts de Gvasalia à Margiela et de son expérience professionnelle dans le studio de son aîné, voir Eleonora Dal Bosco, « Carnavalesque Practices and Cyborg Esthetics: A Study of the Grotesque of Demna », *Fashion Theory*, 7 sept. 2022 [URL : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1362704X.2022.2115964>].
28. Sur le rapport de Gvasalia à l'authenticité, voir Anja Aronowsky Cronberg, « Interview. Monoprix at 40 rue de Sèvres. A Conversation with Demna Gvasalia, Creative Director of Balenciaga and Founder of Vetements », *Vestoj*, n° 8 : *On Authenticity*, 2017 [URL : <http://vestoj.com/monoprix-at-40-rue-de-sevres/>] ; au sujet de son enfance en Géorgie et de son rapport aux symboles capitalistes, voir Dal Bosco, 2022, citée n. 27.
29. Bien qu'avec la disparition des sociétés d'Ancien Régime, les lois régissant les distinctions vestimentaires sociales aient été abolies, celles-ci se sont perpétuées sous forme de normes sociales, voir Barbier, Bargel et al., 2021, cité n. 20, p. 806-817.
30. Thorstein Veblen, *Théorie de la classe des loisirs*, Louis Evrard (trad. fr.), Paris, Gallimard, 1970 [éd. orig. : *The Theory of the Leisure Class*, New York, Macmillan, 1899].
31. Arthur Joseph Munby était un poète et journaliste bourgeois de l'ère victorienne qui entretenait une relation sadomasochiste avec sa domestique Hannah Cullwick.
32. Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style*, Marc Saint-Upéry (trad. fr.), Paris, La Découverte, 2008 [éd. orig. : *Subculture: The Meaning of Style*, Londres, Routledge, 1979].
33. Ginette Francequin, *Le Vêtement de travail, une deuxième peau*, Paris, Érès, 2008, p. 16.
34. Hebdige, 2008, cité n. 32.
35. Voir par exemple « Interview. Pascal Valty », *Le Mont Saint-Michel*, 1<sup>er</sup> oct. 2022 [URL : <https://lemont-saintmichel.fr/fr/blog/post/ma-veste-mon-travail-pascal-valty.html>]. « En rendant les prix inabordable pour certains milieux sociaux, la mode rend inaccessible ce type de vêtement à ces classes. Elle joue sur le brouillage des classes sociales. » Anne Monjaret, ethnologue et directrice de recherche au CNRS, interrogée dans Emma Barriet, dans « Le bleu de travail à 250 euros, ou la récupération d'un symbole », *Slate*, 2 sept. 2021



[URL : <https://www.slate.fr/story/214758/bleu-de-travail-recuperation-appropriation-culturelle-sociale-mode-ouvriers-vetement-cher-nostalgie-strategie-marketing>].

36. « Les clients payent 200 euros car ils savent que c'est une veste qui va durer. Ils veulent des produits qui ne sont pas dans l'obsolescence programmée. » *Ibid.*

37. Voir notamment Alice Morgaine, Bruno Gaudichon (dir.), *Roubaix. Phare textile*, cat. exp. (Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André-Diligent, 6 déc. 2003 – 30 mai 2004), Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André-Diligent, 2003 ; Michel Battiau, « Roubaix : centre textile et terre d'entrepreneurs », dans Michel David, Bruno Duriez, Rémi Lefebvre et al. (dir.), *Roubaix, cinquante ans de transformations urbaines et de mutations sociales*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 57-68.

38. David Graeber, *Bullshit jobs*, Élise Roy (trad. fr), Paris, Les liens qui libèrent, 2018 [éd. orig. : *Bullshit Jobs: A Theory*, Londres, Allen Lane, 2018].

39. Charpy, Smith, 2022, cité n. 8, p. 453.

40. Pour un certain nombre de personnes valides et adultes.

41. L'œuvre a été exposée à l'occasion de la première rétrospective française de l'artiste, « Art is Magic », à Rennes. Voir Jeremy Deller (dir.), *Art is Magic*, cat. exp. (Rennes, musée des Beaux-Arts de Rennes, FRAC Bretagne, La Criée – centre d'art contemporain, 10 juin – 17 sept. 2023), Rennes, musée des Beaux-Arts de Rennes/FRAC Bretagne/La Criée – centre d'art contemporain, 2023.

42. « There's no such thing as society », dans Margaret Thatcher, « Interview », *Woman's Own*, 23 sept. 1987 [URL : <https://www.margaretthatcher.org/document/106689>] ; Maxime Boidy, *La Société n'existe pas. Images de la guerre civile sous Margaret Thatcher*, Romainville, Même pas l'hiver, 2022.

43. Si, à l'image du corpus de cet article centré sur l'Occident, l'histoire de l'art a souvent été écrite selon un axe euro-étasunien, Monica Juneja propose une réflexion et une méthodologie d'histoire globale de l'art qui fait varier la géographie de ses cas d'étude autant que les échelles d'analyse, pour éviter de perpétuer une histoire hégémonique. Voir Monica Juneja, *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, Berlin, De Gruyter, 2023.

44. Bernard Lepetit (dir.), *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, 1995.