Le concept de travail : que fait-il aux femmes et aux artistes ?

Il concetto di lavoro: cosa fa alle donne e agli artisti?

The Concept of Work: How Does It Impact/Affect Women and Artists?

Marlène Jouan

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cei/8411>

DOI : 10.4000/cei.8411

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-257-4

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Marlène Jouan, « Le concept de travail : que fait-il aux femmes et aux artistes ? », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 32 | 2021, mis en ligne le 01 mars 2021, consulté le 18 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/8411> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.8411>

Ce document a été généré automatiquement le 18 septembre 2021.

© ELLUG

Le concept de travail : que fait-il aux femmes et aux artistes ?

Il concetto di lavoro: cosa fa alle donne e agli artisti?

The Concept of Work: How Does It Impact/Affect Women and Artists?

Marlène Jouan

J'avais cousu une veste de maternité moche et mal taillée que je n'ai jamais portée et des rideaux pour la chambre du bébé ; rassemblé des vêtements pour le bébé, et gommé autant que faire se peut la femme que j'avais été quelques mois plus tôt. Mon second recueil de poèmes était sous presse, mais j'avais cessé d'écrire de la poésie, et je lisais peu excepté des magazines dédiés à la maison et des livres sur le soin des enfants. Je me sentais perçue par le monde simplement comme une femme enceinte, et il me semblait plus facile, moins inquiétant, de me percevoir moi-même ainsi.

Mon mari était un homme sensible et affectueux qui voulait des enfants et qui — fait inhabituel dans le monde professionnel et académique des années 1950 — était disposé à « aider ». Mais il était clair que cette « aide » était un acte de générosité ; que son travail, sa vie professionnelle, était le vrai travail dans la famille ; en fait, pendant des années cela n'avait même pas été un sujet de discussion entre nous. Je comprenais que mes combats en tant qu'écrivaine étaient une sorte de luxe, une bizarrerie chez moi ; mon travail ne rapportait presque pas d'argent à la maison : il coûtait même de l'argent quand j'employais une assistante ménagère pour m'accorder quelques heures d'écriture dans la semaine.

Dans la division genrée du travail, ceux qui font, disent et nomment la culture sont les fils des mères. [...] Les femmes sont aussi nées des femmes. Mais nous en savons bien peu sur les effets de ce fait sur la culture, car les femmes ne sont pas celles qui font et disent la culture patriarcale. On a fait du statut de la femme comme porteuse d'enfant un fait majeur de sa vie. On utilise des termes comme « stérile » ou « nullipare » pour lui refuser toute autre identité. Alors que le terme « non-père » n'existe dans aucun domaine où s'appliquent les catégories sociales¹.

- 1 Le témoignage et les réflexions de la poétesse et essayiste américaine Adrienne Rich attestent d'un hiatus apparemment indépassable entre le fait de porter un enfant et le fait de créer une œuvre. De fait, on a historiquement argué des dispositions physiologiques des femmes à la maternité pour leur dénier si ce n'est toute compétence

artistique et intellectuelle, du moins la légitimité de s'autodéfinir, personnellement et professionnellement dans l'espace public, en tant qu'artiste ou intellectuelle². Ce qui se joue ainsi dans les extraits cités, c'est l'opposition idéologique entre procréation d'un côté, domaine réservé des femmes, et création de l'autre, domaine réservé des hommes, l'une excluant l'autre et réciproquement, sauf au prix d'un travestissement de leurs identités de genre respectives³. À première vue, cette opposition tombe sous une opposition plus large entre reproduction et production — et avec elle entre sphère privée et sphère publique, famille et marché, amour et argent — qui est constitutive du concept même de travail tel que nous le comprenons ordinairement : dans les sociétés capitalistes, il n'y a de travail pensable qu'articulé au second pôle de ces dichotomies. Pourtant, il est difficile de simplement transposer à la femme créatrice, auteure d'œuvres d'art ou « de l'esprit », ce que l'historienne Joan Scott a identifié comme le « problème » de la travailleuse, devenue au XIX^e siècle « un personnage soudain visible et troublant » : « Une femme doit-elle travailler pour de l'argent ? Quelle est l'influence du travail salarié sur le corps d'une femme et sur sa capacité à remplir son rôle de mère de famille ? Quelle sorte de travail est convenable pour une femme⁴ ? » Ce problème est bien plutôt redoublé quand le travail en question n'est pas seulement celui des femmes en général, mais spécifiquement celui des femmes artistes ou intellectuelles.

- 2 Comme le rappelle Hyacinthe Ravet, la création et les arts constituent en effet des « domaines historiquement réfractaires » non seulement à l'analyse en termes de genre mais aussi à l'analyse en termes de travail, et donc, *a fortiori*, à « l'approche articulée des deux⁵ ». Une première raison à cela est qu'il s'agit d'un « domaine qui semble *a priori* ne pas être concerné par ces questions — car réputé relever de l'épanouissement de la singularité et du talent individuel⁶ ». Le régime explicatif de la création artistique est celui, romantique, du don au sens d'une disposition à la création, d'une capacité ou d'une vocation mystérieusement accordée par Dieu ou la nature, en tout cas rare et élective. La culture de ce don non sociologisable relève alors davantage de l'expression spontanée d'un soi originel et original que d'un travail, avec ce que cette activité au contraire commune charge d'effort, de discipline et de pénibilité — de *labeur*⁷. Une seconde raison est développée dans la conversation que trois chercheuses ont récemment consacrée à l'invisibilisation et à l'exploitation du travail de reproduction sociale dans le monde de l'art⁸. La curatrice Helena Reckitt y souligne d'emblée que « l'idée que les gens sont motivés par l'amour plutôt que par des gains matériels est endémique » au champ des professions artistiques, et qu'elle s'origine dans l'association traditionnelle de l'art aux classes possédantes et oisives, où la fréquentation des œuvres et la pratique artistique sont « des signes de prestige de classe plutôt que des terrains de labeur ». Dans la mesure où l'activité passionnée « implique soit du plaisir soit un sacrifice, dont les récompenses sont émotionnelles [...] ou spirituelles plutôt que financières⁹ », parler de la création artistique comme d'un travail reviendrait à la soumettre à la logique de la nécessité et de l'intérêt économiques, donc à la vulgariser et à la rabaisser¹⁰. C'est une description en termes de libre don de soi, au sens cette fois religieux de la dévotion et de l'abnégation trouvant sa récompense en elle-même, qui par contraste est appropriée.
- 3 On ne peut qu'être frappé·e par le fait que cette double signification du don — talent naturel d'une part, dévouement désintéressé d'autre part — est pleinement à l'œuvre dans la négation et la dévalorisation historiques du travail accompli par les femmes en tant que mères et épouses. Angela Dimitrikaki remarque ainsi que les femmes artistes

sont censées accomplir un « travail de l'amour » (*labor of love*) sur deux fronts : celui du travail effectué dans l'espace privé du foyer, qui leur est toujours très largement assigné, et celui qui produit des œuvres d'art exposées ou performées dans l'espace public¹¹. Il faut alors comprendre que dans ce double travail de l'amour, fait par amour ou au nom de l'amour, l'amour en réalité efface le travail : la seule histoire racontable et audible est celle de l'amour du travail, qui bon gré mal gré oblige au travail tout en niant son existence en tant que tel¹². C'est l'histoire ou le « spectre » de la fée du logis, qui vient hanter Virginia Woolf lorsqu'elle se met à écrire et qu'elle doit tuer pour devenir écrivaine, car avoir « une chambre à soi » ne suffit pas : encore faut-il s'autoriser à libérer son expression comme son imagination, entravées par les normes qui définissent les sujets respectables pour une femme vertueuse¹³. Mais c'est aussi l'histoire ou le mythe d'une autonomie absolue de l'art ou du « champ » de l'art vis-à-vis des autres sphères de la société et, en particulier, de l'économie — une autonomie qui, selon Theodor W. Adorno, n'est pas concevable sans la « dissimulation du travail » qui a participé à la production de l'œuvre¹⁴.

- 4 Gustave Flaubert les avait laconiquement résumées à l'entrée « Artistes » de son *Dictionnaire des idées reçues* paru en 1913 : « Femme artiste ne peut être qu'une catin. Ce qu'ils font ne peut s'appeler travailler. » Il y a alors deux pistes à explorer pour penser les rapports entre femmes et travail quand on a en vue, comme c'est le cas dans ce numéro, le travail artistique et intellectuel¹⁵. On peut se demander, d'une part, en quoi l'art ou la création artistique pourrait bien être un travail, et ce que l'on gagne à considérer l'art comme un travail pour comprendre les rapports de genre qui structurent le monde de l'art. D'autre part, on peut chercher à conceptualiser la procréation elle-même comme un travail, et plus largement l'activité féminine par excellence — socialement assignée aux femmes — qu'est la reproduction : cela revient à reconnaître que « les femmes ont toujours travaillé¹⁶ » et à supprimer la scission artificielle de la reproduction et de la production. La première partie de l'article emprunte la seconde piste en dépliant les deux moments clés de la reformulation féministe du concept de travail. Les échos que cette reconceptualisation rencontre, depuis la fin des années 1960, dans le champ de l'art conceptuel, confirment toutefois que les deux pistes sont indissociables. La seconde partie de l'article, tout en revenant sur des interventions féministes bien connues en histoire de l'art, poursuit en ce sens une lecture comparée des dilemmes auxquels sont aujourd'hui confrontées les femmes, travailleuses artistes ou non, qui aspirent à poursuivre ou actualiser la « révolution » du mouvement féministe en art et ailleurs¹⁷.

1. Reproduction et production : reconceptualisations féministes du travail

- 5 Partons d'un débat intellectuel qui a dominé les années 1990 autour de quelques ouvrages clés¹⁸, et qui est pleinement entré dans l'arène publique lors de la campagne présidentielle de 2017 avec la proposition, défendue par le candidat socialiste Benoît Hamon, d'un revenu universel d'existence. La formulation binaire de son objet, « pour ou contre la fin du travail », est toutefois trompeuse à double titre. Le débat porte en effet moins sur la fin du travail en soi que sur l'obsolescence d'une certaine conception du travail, qui réduit celui-ci à l'emploi rémunéré et en fait la condition à la fois de la citoyenneté, de l'utilité sociale et de la vie bonne. En outre, ce n'est pas tant la

disparition du travail qui est en jeu que la place qu'il prend et devrait prendre dans nos vies individuelles et collectives, dans notre épanouissement personnel comme dans l'organisation de la société. Ce débat en recouvre donc un autre, qui depuis le XIX^e siècle porte sur la question de la « centralité du travail », c'est-à-dire sur le rôle qu'il est pertinent de lui accorder, par contraste avec d'autres activités sociales, dans une politique d'émancipation — de réalisation de nos attentes de justice et d'autonomie¹⁹.

- 6 Or, les partisans contemporains de la thèse de la centralité du travail s'appuient notamment sur le raisonnement suivant : si l'on reconnaît que le travail est un vecteur crucial de la reproduction des rapports sociaux de sexe ou de la domination de genre, c'est alors aussi par le travail — et pas seulement contre le travail, sans le travail ou à côté du travail — que l'on peut envisager la transformation de ces rapports sociaux et idéalement la fin de cette domination²⁰. Cette thèse retrouve ainsi le geste inaugural des féminismes marxistes et matérialistes qui bénéficient, depuis une dizaine d'années, d'une redécouverte issue de la critique croissante, interne aux études de genre, des théorisations post-structuralistes et *queer* de l'oppression de genre. Par « geste inaugural », j'entends celui décrit rétrospectivement par la sociologue Danièle Kergoat :

Rappelons d'abord quelques faits : ce n'est pas sur l'avortement, comme on le dit trop souvent, qu'a démarré le mouvement des femmes. C'est sur la prise de conscience d'une oppression spécifique : il devint alors collectivement « évident » qu'une énorme masse de travail est effectuée gratuitement par les femmes, que ce travail est invisible, qu'il est réalisé non pas pour soi mais pour d'autres et toujours au nom de la nature, de l'amour ou du devoir maternel. Et la dénonciation [...] se déploya sur une double dimension : « ras le bol » [...] d'effectuer ce qu'il convenait bien d'appeler un « travail », que tout se passe comme si son imputation aux femmes, et à elles seules, aille de soi et qu'il ne soit ni vu ni reconnu²¹.

- 7 La mise au jour du travail domestique fut en effet, dans les années 1970, la première étape de la critique féministe de la catégorie jusqu'alors reçue de travail, réduisant celui-ci au travail typiquement effectué par les hommes en dehors du foyer, doté d'une valeur marchande et source de revenus pour leur famille.

1.1. Le travail domestique

- 8 Sur le plan théorique, cette critique hérite de l'analyse du capitalisme développée par Karl Marx tout en s'emparant d'un point aveugle de son économie politique. L'auteur du *Capital*, qui a dégagé les rapports sociaux de subordination et d'exploitation constitutifs du salariat dans la société capitaliste, a en effet exclu de son concept économique ou « abstrait » de travail les activités qui, *de facto*, sont gratuitement exercées par les femmes et en particulier par les épouses et les mères. À savoir : les activités qui ne relèvent pas de la production de marchandises (biens et services) échangeables sur le marché et qui ne génèrent donc pas directement de survalueur ou de profit pour le capital, mais qui sont pourtant nécessaires à la reproduction de la force de travail engagée dans toute production, tant au quotidien que d'une génération à l'autre. Concrètement : la mise au monde ainsi que l'éducation et l'entretien des travailleurs comme de leurs lieux de vie, qui assurent la satisfaction de leurs besoins fondamentaux, matériels, affectifs et sexuels.
- 9 En France, cette analyse de l'oppression des femmes avec et contre Marx est surtout associée au nom de Christine Delphy, qui a théorisé l'existence d'un « mode de production domestique » défini par l'extorsion et l'appropriation du travail des femmes

au profit du patriarcat²². Un autre courant, notamment porté par les autonomistes italiennes Mariarosa Dalla Costa, Silvia Federici et Leopoldina Fortunati, a fait du travail domestique non rémunéré la pierre angulaire d'une critique féministe du mode de production capitaliste : les inégalités de genre se révèlent alors être structurellement constitutives de son fonctionnement, non moins que les inégalités de classe auxquelles elles ne se réduisent pas²³. Son expression militante la plus radicale, qui n'a pas toujours été bien comprise, fut le mouvement du « salaire au travail ménager » par lequel il s'agissait de « présenter la facture », c'est-à-dire de rendre public, de démystifier et de politiser le travail des femmes²⁴. Ce qui est généralement attribué à l'expression de leur nature est ainsi rapatrié dans le registre historique d'un rapport social de domination, tandis que les relations officielles de dépendance économique des femmes envers les hommes, comme de la famille envers le marché, sont essentiellement inversées — une grève du travail domestique est désormais pensable.

- 10 Esquissons une transposition dans le monde de l'art à travers deux œuvres respectivement analysées par Isabelle Garo et Marina Vishmidt. La première est une performance de l'artiste espagnol Santiago Sierra, dont toute l'œuvre entend transformer en objets esthétiques les emplois formels ou informels, le plus souvent invisibles et méprisés, qui échoient aux plus désavantagés sur le marché capitaliste mondialisé²⁵. Intitulée *7 formes de 600 x 60 x 60 cm construites perpendiculairement à un mur*, elle fut réalisée en 2010, à Brisbane en Australie, pendant une semaine. Les épaisses poutres noires ne sont en fait fixées au mur que d'un seul côté, et soutenues de l'autre par des travailleurs et travailleuses, recrutés par Sierra et rémunérés au salaire minimum²⁶. Le modèle de l'œuvre, qu'il est « évidemment impossible de contempler comme tell[e]²⁷ », est celui du travail productif : aussi aliéné et aliénant que celui des ouvriers et ouvrières sous la plume de Marx ; aussi inutile et vide de sens que les « jobs à la con » (*bullshit jobs*) identifiés par l'anthropologue David Graeber²⁸. Parce qu'elle « oblige à considérer l'exploitation comme telle [l]a représentation artistique se fait ici mimétique, jusqu'à courir le risque de sa propre disparition, comme pure et simple dilution dans le monde réel²⁹ ». Mais aussi comme mise en abîme du monde réel, dans la mesure où la performance montre que le travail artistique n'échappe pas aux rapports sociaux de production qui font le travail ordinaire. Ce faisant, elle oblige l'institution — le musée, la galerie d'art — et l'artiste lui-même à assumer leur collaboration au maintien de ces mêmes rapports.
- 11 La seconde œuvre, qui fait partie de l'exposition *C. 7500* montée par la curatrice et critique d'art féministe Lucy Lippard, relève en revanche du travail reproductif. Il s'agit également d'une performance, réalisée par Mierle Laderman Ukeles le 23 juillet 1973 à Hartford dans le Connecticut, et intitulée *Washing / Tracks / Maintenance: Inside - Outside* : l'artiste américaine y nettoie pendant huit heures le sol du Wadsworth Atheneum puis les marches qui donnent accès au musée, avec balai, chiffon et seau d'eau³⁰. La performance donne corps au projet qu'elle a formulé quatre ans plus tôt, suite à la naissance de son premier enfant, dans son *Manifesto for Maintenance Art, 1969*, où elle oppose au travail de « développement », publiquement exposé et valorisé pour sa dimension créatrice et novatrice, le travail de « maintenance », féminin ou du moins féminisé, répétitif et toujours à recommencer, sans lequel le premier ne pourrait pas advenir mais qui est au contraire dissimulé et dévalorisé³¹. Souillant « la souveraineté de l'institution de l'art par la banalité » et « l'abjection » des tâches reproductives, « l'autonomie de l'art par l'hétéronomie du travail domestique³² », elle exhibe les

conditions sociales de possibilité et de reconnaissance du travail artistique, et tout spécialement de celui qui prétend, en vertu de sa dématérialisation, échapper à la forme marchandise de l'œuvre. Aussi offre-t-elle une illustration paradigmatique de « ce qui distingue l'art féministe de l'art dominant », à savoir « l'impossibilité d'en discuter sans se référer aux structures sociales qui le soutiennent et bien souvent l'inspirent³³ ».

1.2. Le travail de *care*

- 12 Chez Ukeles elle-même, la maintenance ne se réduit toutefois pas au travail domestique au sens étroit du terme, qui le confine au travail manuel par contraste avec le travail intellectuel, et qui facilite tant sa comparaison avec le travail productif genré au masculin que la mesure de sa valeur économique. Autrement dit, elle ne traduit pas une simple extension du concept standard de travail³⁴. En atteste le terme « *care* » qui, dans la seconde partie de son manifeste, donne son titre au projet d'exposition, le personnage de gardienne de musée qu'elle endosse également en 1973 ainsi que d'autres performances de maintenance les années suivantes, dont *Touch Sanitation* réalisée lors de sa longue résidence artistique dans les services d'hygiène de la ville de New York, où elle croise la division genrée du travail à celles de classe et de race. Sont ainsi incluses dans la maintenance les activités de soin, d'assistance et de souci des autres, pour partie matérielles et instrumentales et pour partie immatérielles et relationnelles, tantôt sacralisées dans la maternité et tantôt méprisées comme « sale boulot » (*dirty work*), qui le plus souvent sont déléguées aux populations subalternes alors que, comme l'écrivent Berenice Fisher et Joan Tronto, il en va dans ces activités de « tout ce que nous faisons pour maintenir, perpétuer et réparer notre "monde", de sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible³⁵ » — et, par exemple, y déployer notre « génie personnel » ou notre « capacité de faire œuvre³⁶ ».
- 13 On sait peut-être que la mise au jour de ce travail de *care*, qui constitue dans les années 1990 une deuxième étape majeure dans la reconceptualisation féministe du travail, ne doit initialement pas grand-chose au marxisme. C'est en effet du côté de la psychologie du développement moral que s'est d'abord articulée une éthique féministe du *care* ayant pour objectif de déstabiliser les théories dominantes de la justice, articulées autour de principes universels impartialement formulés et respectés par des sujets idéalement autonomes et rationnels. Le lien avec le travail n'est pas immédiatement évident, et pourtant : si cette éthique du *care* est *de facto* celle des femmes plutôt que celles des hommes, et si elle n'est pas entendue ou alors seulement comme une modalité inférieure de la morale, c'est parce qu'elle est concrètement à l'œuvre dans des tâches dont les femmes ont socialement et culturellement le « privilège » et que ces tâches sont essentielles, mais de façon honteuse ou inavouable, au développement et au maintien de l'autonomie de celles et surtout ceux qui sont ainsi servis, que ce soit directement dans la famille, grâce aux ressources de l'État social ou encore par le biais du marché. Par ailleurs, les tâches de *care* se prêtent encore moins que le travail domestique à l'objectivation et à la quantification impliquées dans la définition standard du travail, qui suppose que l'activité soit manifeste et contenue dans un espace-temps bien délimité³⁷. Englobant ce qu'Arlie R. Hochschild a appelé le « travail émotionnel³⁸ », comportant donc une forte dimension affective, elles mettent en effet en jeu le corps vécu et pas seulement le corps outil, elles impliquent l'expression réglée des sentiments et pas seulement l'exécution réglée de gestes, si bien

qu'elles sont difficilement séparables de la personne qui les accomplit et que pour une part elles ne se voient pas, sauf quand elles sont mal faites ou qu'elles viennent à manquer.

- 14 En s'appuyant sur ses théorisations féministes, David Graeber a suggéré de partir de ce travail de *care*, « dont l'objectif est de maintenir ou augmenter la liberté d'une autre personne », pour comprendre ce qu'est le travail et pour refonder la théorie de la valeur solidaire du paradigme du travail productif³⁹. Une entreprise analogue a été menée par des artistes cherchant à constituer comme pratique artistique les conditions sociales de production de l'œuvre, à l'exemple du projet collaboratif *Services* monté en 1994 par l'artiste américaine Andrea Fraser et l'historien et critique d'art autrichien Helmut Draxler. Les « services » en question, qui vont du travail d'interprétation, de présentation et d'installation des œuvres à leur promotion et diffusion en passant par la pédagogie auprès du public, y sont des services de *care* au sens large, dans la mesure où ils ne génèrent pas directement de produit aliénable et donc de valeur d'échange, où ils impliquent une relation proximale avec leurs bénéficiaires qui consomment immédiatement leur valeur d'usage, et où leur intangibilité les cantonne, à l'instar du travail domestique et de maintenance, au bas de l'échelle symbolique et économique de la création de valeur et donc de la reconnaissance⁴⁰. Comme l'a écrit Fraser il s'agissait alors, dans ce projet comme dans d'autres « stratégies de résistance » qui l'ont inspiré, de « transformer non seulement les positions représentées par les artistes dans le cadre paradigmatique d'un système esthétique, mais les positions mêmes qu'ils occupent et les conditions économiques et sociales qui produisent ces positions, qu'à leur tour les artistes reproduisent⁴¹ ».

2. Travailler et créer : dilemmes féministes

- 15 Cette ambition suggère qu'une intervention féministe dans le champ de l'art, dont se réclame Fraser, ne prenne pas seulement pour cadre de référence le champ de l'art dans son autonomie revendiquée à l'égard des rapports de pouvoir qui organisent son « en dehors ». Au contraire, en contestant le statut d'« exception matérielle et idéologique⁴² » de la production artistique vis-à-vis de ces rapports, elle noue cette intervention à une critique en acte de ce qui est précisément moins son « en dehors » qu'un « autre secret » que le régime artistique de la valeur partage avec le régime capitaliste. Cet autre secret, Marx l'avait déjà partiellement dévoilé en dégageant, derrière le marché du libre-échange de sa force de travail contre un salaire, les rapports sociaux de production et d'exploitation qui le rendent possible⁴³. Aujourd'hui, il est réinvesti par les théoriciennes féministes qui, dans le prolongement des conceptualisations du travail domestique et du travail de *care*, s'emparent de la notion de reproduction sociale pour penser le fonctionnement de ce régime capitaliste, et les multiples crises qu'il traverse, à partir de l'antinomie entre l'aspiration à « faire du profit » et l'aspiration à « faire des personnes »⁴⁴. La catégorie du travail est alors centrale pour articuler l'ensemble des processus et des activités, des structures et des relations qui permettent à la vie humaine, et à telle ou telle forme de vie humaine, de se maintenir et de durer à l'échelle individuelle et collective. Dans le même temps, elle est opératoire pour analyser tant la persistance voire le renforcement des inégalités existantes, en termes à la fois de genre, de classe, et de race, que la possibilité de leur résorption et d'un changement radical des sociétés capitalistes. Comment apprécier,

dans cette optique, le devenir artiste des femmes, qui leur a historiquement été refusé ou que l'on a oublié ?

2.1. Une révolution manquée

- ¹⁶ Un détour par ce qu'il en est aujourd'hui du travail des femmes en général est essentiel, en commençant par la « révolution » célébrée fin décembre 2009 par le magazine *The Economist* : les femmes composent désormais 50 % de la force de travail, elles constituent la majorité des diplômées de l'enseignement supérieur dans les pays de l'OCDE et sont à la tête de grandes entreprises internationales. « Des millions de femmes jouissent de davantage de contrôle sur leurs propres vies. Et des millions de cerveaux sont utilisés de façon plus productive⁴⁵. » Ce constat demande à être qualifié⁴⁶. D'une part, la « force de travail » en question se réduit à la population économiquement active, excluant donc les femmes qui travaillent gratuitement ou bien dans l'économie informelle. La figure qui l'illustre, celle de *Rosie the Riveter*, la représente mal, puisque l'entrée massive des femmes sur le marché du travail salarié est étroitement corrélée non seulement à la transformation de l'économie capitaliste en une économie « immatérielle » de services mais aussi à la mondialisation de cette économie, les pays du Sud fournissant aujourd'hui une grande partie de la main-d'œuvre féminine employée dans les secteurs publics et privés du *care* dans les pays développés⁴⁷. D'autre part, cette féminisation de la force de travail n'a pas supprimé la division sexuelle du travail selon les deux principes dégagés par Kergoat⁴⁸ : division horizontale qui désigne la ségrégation par métiers et secteurs d'emplois — il y a des travaux d'hommes et des travaux de femmes, pensés dans la continuité de leurs activités maternelles et domestiques ; division verticale qui renvoie aux écarts persistants de salaire, au « plafond de verre » qui se maintient malgré quelques exceptions portées haut, et au fait que la majorité du temps partiel est féminin — un travail d'homme vaut toujours plus qu'un travail de femme.
- ¹⁷ Il faut enfin ajouter que cette féminisation n'a pas non plus été rendue possible par une meilleure répartition du travail domestique entre hommes et femmes⁴⁹. Le thème de la « double journée » de travail est donc, pour ces dernières, pleinement d'actualité ; sauf pour celles qui, travaillant dans les secteurs les plus qualifiés et occupant les postes à responsabilité, peuvent déléguer cette seconde journée à d'autres femmes en position de subalternes dans la division post-coloniale du travail. D'où l'amer constat fait, entre autres, par la philosophe Nancy Fraser : alors que la critique féministe de la division genrée du travail et notamment du « salaire familial » a œuvré pour la participation des femmes au marché du travail comme une condition indispensable à leur autonomie, elle s'est *de facto* aussi retrouvée, parallèlement au recul de l'État-providence et à la dissolution des protections sociales, à légitimer une marchandisation accrue des activités dont elles avaient auparavant la charge⁵⁰. Elle a ainsi fourni au capitalisme de nouveaux terrains d'investissement et d'accumulation, reposant désormais non seulement sur la rémunération de leur travail mais aussi sur de nouvelles divisions du travail, entre les femmes elles-mêmes et à une échelle internationale.

2.2. La « querelle des femmes » dans le monde de l'art

- 18 Qu'en est-il dans le domaine des professions artistiques et intellectuelles ? Revenons à la question posée en 1971 par Linda Nochlin, devenue en 2017 un slogan de la marque Dior : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes⁵¹ ? » Nochlin distinguait alors trois réponses féministes possibles à cette question ou, plus exactement, trois façons de la déconstruire, c'est-à-dire de dégager les présupposés qu'elle contient⁵². D'abord, montrer qu'il y en a bel et bien eu : on tire alors de l'oubli, donc des archives de l'histoire, les œuvres et les existences de femmes artistes, pour leur faire une place dans le canon masculin des « grands artistes ». Offrant aux jeunes créatrices des modèles ou des « autrui significatifs » auxquels s'identifier⁵³, une telle opération de réhabilitation implique néanmoins de continuer à prendre ce canon pour référence. Deuxième réponse possible : affirmer qu'il existe une grandeur spécifique aux œuvres d'art réalisées par les femmes, afin de convertir leur infériorité prétendue en différence à réévaluer positivement. Comme le souligne Nochlin, cette conversion suppose de postuler l'existence d'un art féminin, dont les modalités formelles et expressives seraient fondées sur la situation et l'expérience partagée des femmes. On conteste alors l'universalité du canon de référence, mais au prix d'un essentialisme de genre intenable au regard de la diversité des œuvres qu'elles produisent comme des conditions dans lesquelles elles sont produites, que les œuvres ne se contentent d'ailleurs jamais d'exprimer. Alternativement, on peut regarder l'histoire en face — non, il n'y a pas eu en effet de « grandes artistes » femmes — pour interroger la notion même de grandeur, du point de vue tant de la création que de la réception des œuvres d'art.
- 19 C'est ce qu'entreprend de faire Nochlin, en montrant d'une part que la reconnaissance et la réussite que cette notion enregistre sont conditionnées à tout un ensemble d'opportunités et de ressources sociales, relatives notamment à l'apprentissage et la formation, dont les femmes ont été largement privées, de même que d'encouragements à embrasser une carrière d'artiste et pas seulement une pratique amateur ou dilettante, plus compatible avec leur rôle social de mère et d'épouse. D'autre part, Nochlin dément le caractère purement esthétique, idéologiquement neutre, de la notion de grandeur. Celle-ci est bien plutôt solidaire de ce que David Hume appellerait une « norme du goût⁵⁴ » genrée au masculin — et à la blancheur : en dévalorisant *a priori* les genres artistiques qu'il leur est objectivement donné ou possible de pratiquer, elle destitue structurellement les femmes de l'excellence, et parmi elles davantage encore les femmes racisées ainsi que les plus pauvres⁵⁵. Cette troisième réponse, qui ruine le mythe de l'autonomie de l'artiste mais aussi du champ de l'art par rapport à l'ordre social et politique, a ainsi inauguré la critique féministe de l'institution de l'art et de l'histoire de l'art comme discipline, où la subordination des femmes révèle une illusion endémique sur la fabrique de l'art en général et du grand art en particulier. La critique sera ensuite radicalisée par Rozsika Parker et Griselda Pollock qui, dans *Old Mistresses* initialement paru en 1981, soutiennent que cette discipline constitue ce que Teresa de Lauretis a appelé une « technologie du genre », soit une instance de production et de reproduction de la différenciation et de la hiérarchie de genre dans l'ensemble de la société⁵⁶. Par conséquent, l'ouverture du canon et de l'institution de l'art aux femmes ne saurait, à elle seule, « défaire le genre⁵⁷ » de la grandeur artistique.
- 20 Deux choses retiennent ici mon attention. Tout d'abord, que cette intervention féministe dans le champ de l'art⁵⁸ rejoint sur bien des points l'intervention féministe

dans le champ du travail : ici et là en effet, il s'est agi — et il s'agit encore — de rendre les femmes visibles en tant que travailleuses ou en tant qu'artistes ; cette visibilisation requiert de contester et de modifier le concept de travail lui-même comme celui d'art ou de création ; depuis cette modification les différences et dissymétries observées révèlent des inégalités structurelles, configurées par des rapports sociaux et politiques de production et fonctionnelles au maintien de la domination de genre. Ensuite, que les difficultés auxquelles cette intervention est aujourd'hui confrontée sont également similaires, dans le champ de l'art, à celles qui ont été soulevées à propos de l'entrée des femmes sur le marché du travail. Alexandra Kokoli les condense dans la question suivante : « Les artistes femmes devraient-elles se battre pour obtenir le succès qui leur a été refusé, ou devraient-elles plutôt se concentrer sur la refonte des fondations patriarcales des institutions de l'art, du monde de l'art et de l'histoire de l'art⁵⁹ ? » Autrement dit : l'objectif prioritaire est-il celui de l'accès égal à l'existant, ou la transformation de ce à quoi on revendique pouvoir accéder ?

2.3. Reproduire, dans le même ou le différent

- 21 Il semble qu'à ce jour le premier objectif ait été atteint, vérifiant une hypothèse prospective faite par la sociologue Dominique Pasquier, pour le cas de la France, en 1983 : « On peut supposer, écrivait-elle alors, qu'à l'avenir les carrières artistiques pourraient être moins marquées par une variable comme le sexe⁶⁰. » En atteste, notamment, le nombre croissant d'expositions consacrées, dans les musées, à l'œuvre ou aux œuvres d'artistes femmes, et dont les commissaires sont des femmes, ou encore leur présence dans les galeries d'art et les collections privées, ainsi que les monographies qui leur sont dédiées⁶¹. La lutte menée par les Guerrilla Girls depuis leur première campagne d'affichage en 1985 dans les rues de New York aurait donc porté ses fruits : « Les artistes femmes prennent (enfin) leur tour⁶². » Cette progression est néanmoins à relativiser, d'autant plus qu'elle paraît stagner depuis une dizaine d'années⁶³. Sur les mêmes critères, les écarts statistiques de représentation entre artistes hommes et artistes femmes demeurent en effet considérables dans l'absolu : la composition de la « force de l'art » est encore loin d'atteindre la parité de genre⁶⁴. Les statistiques des ventes aux enchères montrent que sa division genrée et tout spécialement sa division verticale — selon laquelle une œuvre créée par un homme vaut plus qu'une œuvre créée par une femme — n'a pas non plus disparu⁶⁵. Par ailleurs, et alors que les artistes doivent être de plus en plus mobiles pour gagner une envergure internationale (conduite de terrains de recherche et de performances, résidences, conférences, charges d'enseignement, etc.), il est matériellement toujours aussi difficile aujourd'hui que pour Adrienne Rich, si ce n'est plus, d'être à la fois une mère et une « grande artiste » : on pense à la reconnaissance tard venue de Louise Bourgeois ou de Nancy Spero, mères de trois enfants, et aux récents propos de Marina Abramović sur ses trois avortements⁶⁶. Enfin, il faut souligner avec Fabienne Dumont que la plus grande visibilité quantitative des femmes artistes contemporaines ne signale pas systématiquement une reconnaissance culturelle analogue à celle des hommes artistes⁶⁷.
- 22 Ces éléments invitent une réponse pour le moins sceptique à Linda Nochlin qui se demande, en 2007 cette fois, « en quoi la nature de la "réalité" a changé suite à la révolution [...] qui a eu lieu, et continue d'avoir lieu, grâce au mouvement féministe en art⁶⁸ ». Alors que ce mouvement a, depuis les années 1970, entraîné d'indéniables

changements dans le contenu et la forme de l'œuvre reconnue⁶⁹, Angela Dimitrakaki constate ainsi que les structures fondamentales du champ de l'art sont en revanche restées intactes et qu'elles nouent autour des femmes artistes et féministes une triple contradiction⁷⁰. La première oppose d'un côté l'autonomie individuelle, créatrice et financière, assurée par la professionnalisation, et de l'autre la dépendance à l'égard des institutions, privées comme publiques, qui permettent de gagner sa vie ainsi qu'une visibilité publique. La deuxième contradiction se déploie entre une réforme progressiste de ces mêmes institutions, visant une plus large inclusion, représentation et participation des femmes (comme d'autres « différences » et « minorités » de classe, de race et de génération), et une « révolution », c'est-à-dire une remise en cause du capitalisme comme modalité hégémonique des rapports économiques et sociaux qui, dans le monde de l'art comme dans le monde « réel », se caractérisent par des logiques de compétition et d'exploitation. Si la première stratégie, pragmatique, est politiquement incontournable, comment éviter qu'elle n'entraîne, par exemple par le biais du sponsoring privé des expositions, une consécration de ces mêmes logiques et donc un abandon de l'objectif de transformation sociale ? La troisième contradiction, entre d'un côté le travail — « choisi » ou « subi » — et de l'autre la vie hors travail (personnelle et familiale), est sans doute la plus complexe à appréhender, au premier chef parce que ces deux catégories sont, comme on l'a vu, intrinsèquement problématiques dès lors qu'il s'agit non seulement de l'activité des femmes, mais de l'activité artistique.

- 23 À cela, il faut ajouter que le travail productif salarié auxquelles elles se mesurent se légitime, dans le capitalisme post-fordiste, par un discours émancipateur qui emprunte précisément ses termes — ceux de la créativité et de l'autonomie, de l'expression et de la réalisation de soi — à une pratique artiste idéalisée, qui transcenderait l'aliénation du travail ordinaire⁷¹. Déconstruite par certaines œuvres artistiques comme celle d'Allan McCollum⁷², cette idéalisation a révélé de façon flagrante, à l'occasion de la gestion de la crise sanitaire de la Covid-19, ses effets de précarisation sur les artistes et les auteure·s non moins que sur les autres travailleurs et travailleuses⁷³. Enfin, la troisième contradiction est d'autant plus aiguë que la continuité voire le recouvrement du travail et du non-travail, qui hybride des temporalités et pas seulement des espaces distincts, structure la « société du travail » qu'est la société capitaliste contemporaine, où le travail comme impératif moral et économique se conjugue à son invisibilisation en tant qu'expérience et par là à sa féminisation — l'extension à tous d'une condition qui est traditionnellement celle des femmes⁷⁴. Comme le montre le projet de recherche-action *Manuel Labours* lancé en 2013 par Jenny Richards et Sophie Hope⁷⁵, cette contradiction n'est bien entendu pas propre au champ de l'art, non plus que les deux premières. Prises ensemble, elles soulèvent la question suivante : que reproduit-on ou contribue-t-on à reproduire c'est-à-dire à répliquer à l'identique, ou au contraire à déplacer et à transformer, en conquérant et en occupant une identité professionnelle, d'autant plus quand la légitimité de cette identité a été chèrement gagnée par les générations de femmes qui vous ont précédée et que vous avez donc de bonnes raisons d'y être spécialement attachée ? C'est la même question que celle formulée par les philosophes Vinciane Despret et Isabelle Stengers, dans *Les faiseuses d'histoire*, aux universitaires et chercheuses : « Qu'avons-nous appris, nous les filles infidèles de Virginia qui avons, de fait, rejoint les rangs des “hommes cultivés”⁷⁶ ? » Qu'avons-nous changé et que pouvons-nous changer tout en étant « dans les rangs », sachant aussi que ces rangs sont encore loin de faire une place égale aux unes et aux autres⁷⁷ ?

3. Conclusion

- 24 L'autonomie de l'art, telle qu'elle fut pleinement conquise, après celle de l'esthétique, au XIX^e siècle, devait préserver l'artiste et ses œuvres de toute rationalisation et instrumentalisation à des fins étrangères, qu'il s'agisse de celles de la religion, de la morale, de la politique ou de l'économie, et de toute évaluation à partir des normes et critères en vigueur dans ces domaines. Comme le rappellent Isabelle Garo et Marina Vishmidt dans les ouvrages ici mobilisés, chez certains auteurs et notamment ceux appartenant à la tradition marxiste, cette autonomie a en outre un contenu critique : elle n'est pas seulement source et modèle d'émancipation individuelle, mais vaut mise en cause de l'« autre » monde organisé autour du travail et du pouvoir, donc de l'accumulation de richesses ou de profits. Or, sauf exceptions, les femmes artistes n'ont pas bénéficié de l'état de grandeur associé à cette conquête, exclues d'une autonomie qui, dans le champ de l'art non moins qu'ailleurs, est idéologiquement codée au masculin et indifférente à ses conditions sociales — structurelles, institutionnelles, relationnelles — de possibilité comme de privation⁷⁸. Exclues de même d'une autonomie qui ne peut se manifester et se revendiquer que là où elles ne sont pas ou pas censées être, dans l'espace social, économique et politique du « travail ». En prenant principalement appui sur les théorisations féministes qui ont redéfini, depuis les années 1970, les frontières de cet espace, la substance même du travailler et ses dynamiques de valorisation, cet article a cherché à nourrir l'hypothèse suivante : la portée critique de l'autonomie de l'art, à l'endroit notamment de la domination de genre, ne pourrait aujourd'hui être assumée et défendue qu'à la condition que la pratique artistique se confronte à l'ensemble des rapports de production et de reproduction auxquels elle résiste certes, mais qui la soutiennent également.

NOTES

1. A. Rich, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, New York, W.W. Norton & Company, 1976, respectivement p. 26, 27, 11. Je traduis, faute d'accès à la traduction française de l'ouvrage par J. Faure-Cousin, *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980.

2. On peut situer le discours moderne de légitimation de cette incompatibilité du statut d'artiste et du féminin, qui dans sa définition sociale est surdéterminé voire recouvert par le maternel, dans la seconde moitié du XIX^e siècle lorsque le « champ social de l'art » se professionnalise au profit des hommes seulement : voir M. A. Trasforini, « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? » (2001), trad. fr. O. Bonis, *Cahiers du genre*, n° 43, 2007, p. 113-131. Il se retrouve dans la culture populaire des années 1970, y compris en France : on peut l'entendre en 1971 dans la bouche de Léo Ferré sur le plateau de l'émission *À bout portant* diffusée sur TF1, où le « génie de la femme » est réduit à sa capacité à faire un enfant, et le lire en 1978 dans une planche de la BD *Boule & Bill*, où à défaut de pouvoir être elles-mêmes des artistes « illustres », les femmes ont le mérite de les avoir mis au monde. Je tire ces deux exemples du site du collectif le SEUM

(26 septembre 2017) : <<https://leseumcollectif.wordpress.com/2017/09/26/pourquoi-ny-a-t-il-pas-eu-de-grands-artistes-femmes/>>.

3. Voir aussi S.R. Suleiman, « Writing and Motherhood », dans C. Cahane, S. Garner et M. Sprengnether (éds), *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 352-377.

4. J. Scott, « La travailleuse », dans G. Fraisse et M. Perrot (éds), *Histoire des femmes en Occident IV. Le XIX^e siècle* (1991), Paris, Perrin, 2002, p. 479-511, 480. Précisons que le « problème » repéré par Scott dans les discours des économistes, des employeurs, des syndicats et des législateurs présuppose la réalité effective du travail des femmes bien avant la révolution industrielle (*ibid.*, p. 482-488). On en trouve aussi une illustration dans « les éléments idéologiques qui régentaient l'image des femmes au travail » dans la peinture de la même époque : voir L. Nochlin, « L'image des femmes au travail » (1978, 1999), trad. fr. dans F. Dumont (éd.), *La rébellion du Deuxième Sexe : l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 199-224.

5. H. Ravet, « Le sexe des arts : de la méfiance à l'effervescence », dans M. Maruani (éd.), *Je travaille donc je suis : perspectives féministes*, Paris, La Découverte, 2018, p. 165-176, 165.

6. *Ibid.*, p. 167.

7. La sociologie a certainement remis en question cette vision de l'artiste, mais sans pour autant l'analyser en termes de genre : voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 ; N. Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005 ; P.-M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002. C'est le constat dressé par C. Marry, D. Naudier et M. Buscatto dans « Le travail artistique à la lumière du genre », introduction à Id. (éd.), *Travail, genre et art*, Document de travail du MAGE, n° 13, 2009, p. 15-20 : <[http://mage.recherche.parisdescartes.fr/\[...\]/17/2019/03/Document-de-travail-du-Mage-no-13.pdf](http://mage.recherche.parisdescartes.fr/[...]/17/2019/03/Document-de-travail-du-Mage-no-13.pdf)>. Voir cependant A. Fidecaro et S. Lachat (éds), *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Lausanne, Antipodes, 2007.

8. D. Child, H. Reckitt et J. Richards, « Labours of Love. A Conversation on Art, Gender, and Social Reproduction », *Third Text*, vol. 31, n° 1, 2017, p. 147-168. Je reviens sur le concept de reproduction sociale dans le corps de l'article.

9. *Ibid.*, p. 149.

10. Pour une illustration attestant de la dimension genrée de cette négativité du travail, voir les propos, en 1904, d'un critique d'art de Karlsruhe : « Parmi toutes les raisons qui poussent à embrasser une carrière artistique, il n'en est sûrement pas de plus malheureuse que l'obligation de gagner sa vie. L'art n'est assurément pas une vache à traire, encore moins une institution charitable pour des jeunes femmes qui jouent les figurantes. La masse du prolétariat artistique masculin est déjà bien assez grande pour qu'il faille lui ajouter un prolétariat féminin. » (S. Marina, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, 1880-1923*, Paris, ENSBA, 1991, p. 24 ; cité par M. A. Trasforini, « Du génie au talent », art. cité, p. 119.) Au-delà du seul cas de la création artistique, on peut rappeler avec Pascale Molinier qu'en remontant à l'Antiquité grecque de Platon et d'Aristote (où il n'existe pas de mot générique pour l'exprimer l'idée de « travail » commun aux artisans et aux agriculteurs mais aussi aux esclaves), le concept de travail s'est élaboré en désignant les activités que les dominants n'ont pas besoin d'accomplir et qui sont donc le lot de celles et ceux qui les servent. Voir *L'énigme de la femme active. Égoïsme, sexe et compassion* (2003), Paris, Payot, 2006, p. 46.

11. A. Dimitrikaki, « Feminism, Art, Contradictions », *e-flux journal*, n° 92, juin 2018, p. 1-17, 12 : <www.e-flux.com/journal/92/205536/feminism-art-contradictions/>. Un troisième front peut s'ajouter : celui de l'activisme politique dans ce même espace public.

12. Voir A. Dussuet, « Dire l'amour, taire le travail. Sous l'amour, le travail », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 24, n° 2, 2005, p. 86-95.

13. V. Woolf, « Les métiers pour femmes » (1931), trad. fr. F.-R. Dubois, *Espaces réflexifs*, janvier 2014 : <<https://reflexivites.hypotheses.org/5534>>. La « fée du logis » permet donc ici de protéger les femmes de la « folle du logis » que constitue l'imagination selon Nicolas Malebranche (l'expression lui est en réalité attribuée par Voltaire, comme le fait remarquer Geneviève Rodis-Lewis dans N. Malebranche, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1225).

14. T. W. Adorno, *Essai sur Wagner* (1952), trad. fr. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1993, p. 112.

15. Tout en ayant aussi en vue le travail intellectuel avec lequel il présente, sur le plan de sa valorisation culturelle et de son rapport au marché, des affinités évidentes, je me concentrerai, comme l'indique le titre de cet article, sur le travail artistique. À la différence du champ des sciences et des savoirs académiques, à ce jour le champ de l'art reste en effet peu investi, en France, par les recherches féministes et les études de genre (voir S. Sofio, P. E. Yavuz et P. Molinier, « Les arts au prisme du genre : la valeur en question », *Cahiers du genre*, n° 43, 2007, p. 5-16, 6-9). Sur les femmes savantes, productrices et pas seulement transmetteuses de savoirs, voir les travaux de Michèle Le Dœuff, *L'étude et le rouet. Des femmes, de la philosophie, etc.* (1989), Paris, Seuil, 2008, ainsi que *Le sexe du savoir* (1998), Paris, Flammarion, 2000 ; et ceux de Nicole Mosconi, notamment *Femmes et savoirs. La société, l'école et la division sexuelle des savoirs*, Paris, L'Harmattan, 1994, et *Genre et éducation des filles. Des clartés de tout*, Paris, L'Harmattan, 2017. Voir aussi N. Racine et M. Trebitsch (éds), *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Paris, Éditions Complexe, 2004.

16. Je reprends le titre de l'ouvrage de l'historienne Sylvie Schweitzer, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Odile Jacob, 2002.

17. Mes vifs remerciements à Mara Capraro et Laura Antonietti pour leur invitation à prononcer en février 2018 la conférence d'ouverture de la 18^e édition du séminaire *Work in Progress* du LUHCIE. N'étant pas spécialiste de philosophie de l'art, pas plus que d'histoire et de sociologie de l'art, cette conférence fut pour moi l'occasion d'exporter les analyses féministes du travail, que je mobilise depuis quelques années dans le cadre de mes recherches sur la gestation pour autrui, dans un nouveau champ. Le présent article, qui en est issu, demeure donc largement exploratoire. Je remercie également Marrie Garrau et Vanina Mozziconacci, ainsi que Chiara Palermo, pour leurs très précieux commentaires et suggestions d'exemples ou de références sur la première version de cet article ; et enfin Enzo Neppi et Marie Thirion pour leurs relectures minutieuses. Bien entendu, toutes les omissions ou négligences restent de mon fait. L'article est rédigé en écriture inclusive.

18. Voir A. Gorz, *Métamorphoses du travail, quête du sens*, Paris, Galilée, 1988 ; D. Méda, *Le travail, une valeur en voie de disparition ?*, Paris, Aubier, 1995 ; J. Rifkin, *La fin du travail* (1995), trad. fr. P. Rouve, Paris, Gallimard, 1997.

19. Pour une présentation synthétique et pédagogique de ce débat, voir A. Cukier, « Définir le travail, un enjeu politique », *Silo*, septembre 2016 : <<https://sillogora.org/definitions-du-travail/>>.

20. Voir par exemple C. Dejours et J.-P. Deranty, « The Centrality of Work », *Critical Horizons*, vol. 11, n° 2, 2010, p. 167-180.

21. D. Kergoat, « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe » (2000), dans Id., *Se battre, disent-elles...*, Paris, La Dispute, 2013, p. 213-223, 215.

22. C. Delphy, *L'ennemi principal*, vol. 1 : *L'économie politique du patriarcat (1970-1978)*, Paris, Syllepse, 2013.

23. M. Dalla Costa et S. James, *The Power of Women and the Subversion of the Community*, Bristol, Falling Wall Press, 1972 ; S. Federici, « Un salaire pour le travail ménager [*Wages against Housework*] » (1975), trad. fr. D. Tissot, dans Id., *Point zéro : propagation de la révolution*, Paris, iXe, 2016, p. 27-38 (et plus récemment, *Le capitalisme patriarcal*, trad. fr. É. Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2019) ; L. Fortunati, *The Arcane of Reproduction. Housework, Prostitution, Labor and*

- Capital* (1981), trad. angl. H. Creek, New York, Autonomedia, 1995. Pour un exposé des points communs et des divergences entre les deux courants, voir A. Cukier, « De la centralité politique du travail : les apports du féminisme matérialiste », dans A. Bidet, E. Galerand et D. Kergoat (éds), « Analyse critique et féminismes matérialistes », *Cahiers du genre*, HS n° 4, 2016, p. 151-173 ; et M. Simonet, *Travail gratuit : la nouvelle exploitation ?*, Paris, Textuel, 2018, p. 29-38.
24. K. Weeks, *The Problem with Work. Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 137. Voir aussi L. Toupin, *Le salaire au travail ménager : chronique d'une lutte féministe internationale (1972-1977)*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2014.
25. Pour une analyse critique du positionnement de Sierra sur la scène politiquement engagée de l'art contemporain, voir A. Delage, « Résister dans l'extrême conformité : l'œuvre du plasticien Santiago Sierra (Espagne-Amérique latine, 1990-2008) », *Pandora*, n° 8, 2008, p. 277-296.
26. Photographie sur le site de l'artiste : <https://www.santiago-sierra.com/201010_1024.php>. Outre bien d'autres œuvres de Sierra, dont *Travailleurs qui ne peuvent pas être payés, rémunérés pour rester à l'intérieur de boîtes en carton* (2000), on peut rapprocher la performance du dispositif interactif *Minimum Wage Machine* (2008-2010), par l'artiste Blake Fall-Conroy, qui interroge lui aussi frontalement le sens et la valeur du travail : <<https://www.blakefallconroy.com/minimum-wage-machine.html>>.
27. I. Garo, *L'Or des images. Art - Monnaie - Capital*, Montreuil, La ville brûle, 2013, p. 208.
28. D. Graeber, « On the Phenomenon of Bullshit Jobs », *Strike*, n° 3, 2013 : <www.strike.coop/bullshit-jobs/> ; suivi de *Bullshit Jobs*, trad. fr. E. Roy, Paris, Les Liens qui libèrent, 2018.
29. I. Garo, *L'Or des images*, ouvr. cité, p. 209.
30. Pour des présentations et photographies de l'œuvre, voir M. Sauzet, « Sanitation. Mierle Laderman Ukeles : l'art de la maintenance », 13 novembre 2018 : <<http://strabic.fr/Mierle-Laderman-Ukeles-Sanitation>> ; R. Wetzler, « Meet the Artist Who Called Out a Museum by Scrubbing the Floor for Hours », *Timeline*, 15 décembre 2016 : <<https://timeline.com/mierle-ukeles-cleaning-museum-64d274a0a19c>>.
31. M. L. Ukeles, « Manifesto for Maintenance Art, 1969! », *Artforum*, 1971 : <www.queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles_MANIFESTO.pdf>.
32. M. Vishmidt, « What Do We Mean by "Autonomy" and "Reproduction"? », dans K. Stakemeier et M. Vishmidt, *Reproducing Autonomy. Work, Money, Crisis & Contemporary Art*, Londres / Berlin, Mute, 2016, p. 89. Voir aussi H. Molesworth, « House Work and Art Work », *October*, vol. 92, 2000, p. 71-97, qui souligne en ce sens l'apport précoce, loin d'être toujours reconnu, de l'art de la maintenance à la critique institutionnelle : « On n'a pas apprécié pleinement les façons dont [son] contenu habituellement "dégradé" permet en réalité de prendre à bras le corps les questions de valeur et d'institutionnalité qui interrogent aussi bien les conditions de la vie ordinaire que celles de l'art. » (p. 82)
33. L. R. Lippard, « Un changement radical : la contribution du féminisme à l'art des années 1970 » (1980), dans F. Dumont (éd.), *La rébellion du Deuxième Sexe*, ouvr. cité, p. 77-89, 84.
34. J'ai traité de cette difficulté, qui affecte la première reconceptualisation féministe du travail, dans M. Jouan, « Ce qui compte comme travail : la distinction entre travail productif et travail reproductif au prisme de la circulation transnationale de la gestation pour autrui », dans A. Cukier, K. Genel et D. Rolo (éds), *Travail, psychanalyse et théorie critique*, Rennes, PUR, sous presse.
35. B. Fisher et J. Tronto, « Towards a Feminist Theory of Caring », dans E. Abel et M. Nelson (éds), *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, Albany, SUNY Press, 1990, p. 36-54, 40 ; repris dans J. Tronto, *Un monde vulnérable : pour une politique du care* (1993), trad. fr. H. Maury, Paris, La Découverte, 2009, p. 143.
36. Voir P. Molinier, S. Laugier et P. Paperman (éds), *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot, 2009, « Introduction », en particulier p. 25-26. Sur le concept

de sale boulot que l'on doit au sociologue Everett Hughes, voir P. Molinier, L. Gaignard et M.-A. Dujarier, « Introduction au dossier : Sale boulot, boulot sale », *Travailler*, n° 24, 2010, p. 9-20.

37. Voir H. Hirata et P. Zarifian, « Travail (le concept de) », dans H. Hirata, F. Laborie, H. Le Doaré et D. Senotier (éds), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000, p. 243-248.

38. A. Hochschild, *The Managed Heart*, Berkeley, University of California Press, 1983.

39. D. Graeber, « Il faut ré-imaginer la classe ouvrière », entretien à *Mediapart*, 18 avril 2018 : <www.mediapart.fr/journal/culture-idees/160418/david-graeber-il-faut-re-imaginer-la-classe-ouvriere?page_article=1>. Voir P. Molinier, *Le travail du care*, Paris, La Dispute, 2013.

40. Le projet est présenté en détail par A. Fraser dans « What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere? », parties I et II, dans Id., *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, éd. A. Alberro, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2005, respectivement p. 47-53 et 54-79. Le choix du terme « services » fut stratégique, sans fidélité rigoureuse à son sens économique par contraste avec les biens ; c'est moi qui, pour les raisons indiquées, décline cette catégorie « confuse » sous le registre spécifique du *care*.

41. *Ibid.*, p. 76-77.

42. M. Vishmidt, « What Do We Mean by "Autonomy" and "Reproduction"? », dans K. Stakemeier et M. Vishmidt, *Reproducing Autonomy*, ouvr. cité, p. 35.

43. K. Marx, *Le Capital* (1867), Paris, PUF, 1993, chap. IV, p. 197.

44. Je reprends la formulation de cette antinomie à Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya et Nancy Fraser, *Féminisme pour les 99 %. Un manifeste*, trad. fr. V. Dervaux, Paris, La Découverte, 2019, p. 40 puis 102 et suiv. La postface de l'ouvrage est consacrée à l'explication du concept de reproduction sociale, encore peu diffusé en France. Voir aussi N. Fraser, « Derrière "l'autre secret" de Marx. Pour une conception élargie du capitalisme » (2014), trad. fr. É. Delruelle et V. Bada, *Les Temps Modernes*, n° 699, 2018, p. 2-24 ; ainsi que le guide de lecture proposé par M. Merteuil, « Féminisme et théorie de la reproduction sociale », *Période*, 25 mars 2017 : <<http://revueperiode.net/guide-de-lecture-feminisme-et-theorie-de-la-reproduction-sociale/>>.

45. *The Economist*, « We Did It! », 30 décembre 2009 : <<https://www.economist.com/leaders/2009/12/30/we-did-it>>. Voir A. Dimitrakaki, *ArtWork and the Global Imperative: A Materialist Feminist Critique*, Manchester, Manchester University Press, 2013, Introduction.

46. Données empiriques fournies par E. Ortiz-Ospina et S. Tzvetkova, « Working Women: Key Facts and Trends in Female Labor Participation », *Our World in Data*, 16 octobre 2017 : <<https://ourworldindata.org/female-labor-force-participation-key-facts>>.

47. Voir C. Ibos, « La mondialisation du *care*. Délégation des tâches domestiques et rapports de domination », *Métropolitiques*, 6 juin 2012 : <<https://www.metropolitiques.eu/La-mondialisation-du-care.html>> ; C. Verschuur, « Reproduction sociale et *care* comme échange économique-affectif. L'articulation des rapports sociaux dans l'économie domestique et globalisée », *Cahiers genre et développement*, n° 9, 2013, p. 23-38.

48. D. Kergoat, « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe », art. cité.

49. Pour le cas de la France, voir l'enquête « Emploi du temps » (2010) de l'INSEE : <www.insee.fr/fr/statistiques/2123967>.

50. N. Fraser, « Entre marchandisation et protection sociale. Les ambivalences du féminisme dans la crise du capitalisme », dans Id., *Le féminisme en mouvement. Des années 1960 à l'ère néolibérale*, trad. E. Ferrarese, Paris, La Découverte, 2012, p. 309-328.

51. L. Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » (1971), dans Id., *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 201-244 ; voir E. Petrarca, « The Story Behind Dior's New Feminist Slogan », *The Cut*, 27 septembre 2017 : <www.thecut.com/article/dior-why-have-there-been-no-great-women-artists.html>. Je corrige ici, grâce à V. Mozziconacci, le masculin neutre de la traduction française officielle et courante de la question de Nochlin (*Why Have There Been No Great Female Artists?*), qui reproduit la dévalorisation symbolique opérée par la féminisation des noms de métiers prestigieux, y compris aux yeux des femmes elles-mêmes. Voir

l'exemple d'une interview de Dominique Bona, auteure d'une biographie de la peintre impressionniste Berthe Morisot (*Berthe Morisot. Le secret de la femme en noir* [2000], Paris, Le Livre de Poche, 2002) : « Je tiens [B. Morisot] pour une artiste à part entière, je dirais même un grand artiste, car l'utilisation du féminin est réductrice. Je suis assez pour la féminisation des noms de métiers, je trouve que c'est important que les femmes puissent être avocates et pourquoi pas écrivaines mais en revanche, lorsqu'on dit une artiste, d'une certaine façon, on descend d'un cran. Un artiste, c'est toujours mieux dans l'esprit des gens. » (Cité dans M.-J. Bonnet, « La relation entre femmes : un lien impensable ? », *Esprit*, n° 273, 2001, p. 243-253, 253).

52. Voir D. C. Rowe, « Feminist Art History », dans M. Kelly (éd.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 3, Oxford, Oxford University Press, 2014 (2^e éd.), p. 28-32.

53. Voir A. Chevillot, « L'invisibilisation des femmes artistes dans la figure professionnelle du créateur », conférence prononcée le 17 juin 2014 lors des 14^{es} Journées internationales de sociologie du travail, Clersé/Université Lille 1. En français, deux ouvrages procédant à cette réhabilitation peuvent être consultés : M.-J. Bonnet, *Les femmes dans l'art*, Paris, La Martinière, 2004 ; S. Buisson, *Femmes artistes. Passions, muses, modèles*, Paris, Alternatives, 2012.

54. D. Hume, « De la norme du goût » (1757), dans Id., *Essais esthétiques*, trad. fr. R. Bouveresse, Paris, Flammarion, 2000, p. 123-149.

55. Dans cette perspective, l'insistance de Woolf sur les conditions idéologiques du devenir artiste doit être complétée par celle d'Audre Lorde sur ses conditions matérielles. Voir « Âge, race, classe sociale et sexe : les femmes repensent la différence » (1980), trad. fr. M. C. Calise, dans *Sister Outsider. Essais et propos d'Audre Lorde sur la poésie, l'érotisme, le sexisme, le racisme...*, Genève, Mamélie, 2003, p. 125-136, 127-128 : « Récemment, le comité de rédaction d'une revue féminine a pris la décision, pour un numéro, de ne publier que de la prose, en expliquant que la poésie était une forme artistique "moins rigoureuse" ou "moins sérieuse". Là encore, l'expression même de notre créativité nous renvoie à une question de classe sociale. Parce que de toutes les formes artistiques, la poésie reste la plus économique. C'est la seule qu'on puisse facilement écrire en cachette, celle qui demande le moins d'effort physique, le moins de matériel ; on peut s'y consacrer au moment de nos pauses au travail, dans un vestibule de l'hôpital, dans le métro, sur des bouts de papier. Au cours de ces dernières années, écrivant un roman tout en étant à court d'argent, j'ai pu mesurer la différence considérable, en termes matériels, qui sépare la poésie de la prose. À l'heure où nous, femmes, revendiquons notre propre littérature, la poésie est en train de devenir le principal moyen d'expression des pauvres, des personnes issues de la classe ouvrière ainsi que des femmes de Couleur. Pour écrire de la prose, il vaut mieux disposer d'une chambre à soi mais aussi de ramettes de papier, d'une machine à écrire et de beaucoup de temps libre. Les conditions matérielles nécessaires pour se lancer dans les arts visuels permettent aussi de déterminer, en considérant les classes sociales, à qui appartient quelle forme d'art. »

56. R. Parker et G. Pollock, *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology* (1981), Londres, I. B. Tauris & Co, 2013 ; trad. fr. partielle dans F. Dumont (éd.), *La rébellion du Deuxième sexe*, ouvr. cité, p. 153-197 (« Stéréotypes fondamentaux : essence féminine et féminité essentielle »). La référence à Lauretis se trouve dans la préface de G. Pollock à l'édition de 2013 de *Old Mistresses* (p. XIX) : « La technologie de genre » (1987), dans Id., *Théorie queer et culture populaire : de Foucault à Cronenberg*, trad. fr. M.-H. Bourcier, préface de P. Molinier, Paris, La Dispute, 2007, p. 37-94.

57. D'après le titre d'un ouvrage de Judith Butler, *Défaire le genre* (2004), trad. fr. M. Cervulle, Paris, Amsterdam, 2012.

58. L'intervention féministe en art s'est déployée sous bien d'autres formes qui sont en dehors du cadre de cet article : voir F. Dumont et S. Sofio, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du genre*, n° 43, 2007, p. 17-43.

59. A. M. Kokoli, « Women Artists », dans J. O'Brien (éd.), *Encyclopedia of Gender and Society*, Thousand Oaks, Sage, 2009, p. 893-895, 895.

60. D. Pasquier, « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, n° 4, 1983, p. 418-431, 430.
61. Données chiffrées dans E. Heartney, H. Posner, N. Princenthal et S. Scott, *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art*, Munich / Londres, Prestel, 2007, « Introduction ».
62. H. M. Sheets, « Female Artists Are (Finally) Getting Their Turn », *The New York Times*, 29 mars 2016. Sur la représentation des femmes dans les plus prestigieuses galeries d'art de New York, on peut comparer la *report card* des Guerrilla Girls de 1986 à celle du collectif Pussy Galore en 2015 : <<https://pussygaloredotco.wordpress.com/2015/01/07/pussy-galore-2015-report-card-kicking-idioty-in-the-arse/>>. Pour une présentation précoce des Guerrilla Girls, de leurs actions et de leurs affiches les plus célèbres dénonçant le sexisme et le racisme du monde de l'art (dont « Les avantages d'être une femme artiste » en 1988), voir J. Withers, « The Guerrilla Girls », *Feminist Studies*, vol. 14, n° 2, 1988, p. 284-300 ; voir aussi l'interview des Guerrilla Girls par elles-mêmes dans *Confessions of the Guerrilla Girls* paru en 1995, reprise sur le site du collectif : <www.guerrillagirls.com/confessions_interview>.
63. J. Jacobs, « Female Artists Made Little Progress in Museums since 2008, Survey Finds », *The New York Times*, 19 septembre 2019.
64. Voir le panorama international fourni par Maura Reilly, « Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes », *ARTnews*, 26 mai 2015 : <<https://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/>>.
65. K. Cochrane, « Women in Art: Why Are All the "Great" Artists Men? », *The Guardian*, 24 mai 2013 : <www.theguardian.com/lifeandstyle/the-womens-blog-with-jane-martinson/2013/may/24/women-art-great-artists-men> ; H. Ghorashi, « Inequality Endures: The Price of Being a Female Artist in 2015 », *ARTnews*, 30 décembre 2015 : <www.artnews.com/art-news/retrospective/women-art-status-in-2015-5580/>.
66. H. Neuendorf, « Marina Abramović Says Children Hold Back Female Artists », *Art Net News*, 25 juillet 2016 : « J'ai avorté trois fois car j'étais certaine que [les enfants] seraient un désastre pour mon travail. L'énergie de notre corps est limitée, et j'aurais dû la partager. À mon avis, c'est ce qui explique pourquoi les femmes ne réussissent pas autant que les hommes dans le monde de l'art. Il y a plein de femmes talentueuses. Pourquoi les hommes occupent-ils les positions les plus importantes ? L'amour, la famille, les enfants — une femme ne veut pas sacrifier tout cela. » (<<https://news.artnet.com/art-world/marina-abramovic-says-children-hold-back-female-artists-575150>>). D'autres figures d'artistes et d'écrivaines sont évoquées par Geneviève Fraisse dans *La suite de l'Histoire. Actrices, créatrices*, Paris, Seuil, 2019, p. 52-54, mais inscrites dans une problématique symbolique plutôt que matérielle.
67. F. Dumont, « Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs. Exemple de la reconnaissance des plasticiennes des années 1970 en France », *Histoire & mesure*, vol. XXIII, n° 2, 2008, p. 219-250, spécialement § 48.
68. L. Nochlin, Avant-propos à E. Heartney et al., *After the Revolution*, ouvr. cité.
69. Pour de multiples exemples, voir les ouvrages recensés par S. Ballard et A. Golda, « Feminism and Art: Unexpected Encounters », *Australian Feminist Studies*, vol. 30, n° 84, 2015, p. 199-210.
70. A. Dimitrakaki, « Feminism, Art, Contradictions », art. cité, p. 3 et suiv. (l'analyse est nourrie de nombreux exemples contemporains que je ne peux reprendre ici). Voir aussi M. Vishmidt, « The Two Reproductions in (Feminist) Art and Theory since the 1970s », *Third Text*, vol. 31, n° 1, 2017, p. 49-66.
71. Voir L. Boltanski et È. Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999 ; et A. McRobbie, *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*, Cambridge, Polity Press, 2015.
72. Dans la mesure où elle met en question l'unicité et la rareté des objets artistiques, l'œuvre sérielle de l'artiste américain est souvent perçue comme une critique de l'art devenu marchandise, objet de consommation, ainsi que de l'élitisme des valeurs esthétiques. Sans être

incompatible avec cette interprétation, c'est à celle développée par Andrea Fraser, notamment de *Plaster Surrogates* (1982), que je pense ici. S'appuyant sur la description, par McCollum lui-même, de sa pratique artistique comme « une sorte de "grève du zèle" [*working to rule*] », à savoir une façon de travailler où l'on réduit son effort au strict minimum requis par le travail contractuellement prescrit, Fraser y voit un refus de participer à un marché de l'art où, comme sur le marché du travail, les individus produisent du surtravail, non rémunéré et approprié par d'autres sous formes de profits. Ce qui est ainsi interrogé, c'est la liberté dont jouirait l'artiste professionnel, dans son activité créatrice, par contraste avec les autres travailleurs et travailleuses. Voir « Creativity = Capital? » (1986), dans A. Fraser, *Museum Highlights*, ouvr. cité, p. 28-35.

73. Voir la tribune, rédigée par l'écrivain Emmanuel Ruben et signée par plus de 200 artistes, parue dans *Libération* le 29 mai 2020 : « Pour une intermittence des arts et des lettres : une utopie concrète et réalisable » ; ainsi que, dans une perspective plus large incluant notamment les intermittent·es du spectacle, la proposition d'Aurélien Catin, « Penser un dispositif de rémunération décente des travailleurs des arts. Pour plus de sécurité sociale dans la culture », *Le Monde diplomatique*, août 2020, p. 18-19. On peut également consulter le rapport sur « L'auteur et l'acte de création » remis par Bruno Racine, le 22 janvier 2020, au ministre de la Culture Franck Riester, qui souligne en particulier l'érosion des revenus des jeunes et des femmes et propose de reconnaître « la carrière artistique comme métier et pas seulement comme vocation » : <<https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/L-auteur-et-l-acte-de-creation>>. Le sociologue Eliot Freidson avait mis en évidence dès les années 1980, en contexte états-unien, la fragilité sociale et économique des professions artistiques, dont les caractéristiques subjectives et objectives rendent difficile leur identification comme métiers : « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », trad. fr. J.-C. Chamboredon et P.-M. Menger, *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 431-443. Tributaire du présupposé selon lequel le travail artistique et plus largement « de vocation » est essentiellement non aliéné, l'analyse alors proposée bute toutefois sur le dualisme du travail (*labor*) et de l'œuvre (*work*) repris à Hannah Arendt dans *La condition de l'homme moderne* (1958), trad. fr. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983.

74. Voir K. Weeks, *The Problem with Work*, ouvr. cité. Sur l'invisibilisation contemporaine du travail, qui accompagne en particulier la diffusion et la professionnalisation du travail de *care* mais ne s'y réduit pas, voir E. Renault, « L'invisibilisation du travail comme défi philosophique », *Cahiers Simone Weil*, t. XXXIII, n° 1, 2010, p. 61-78 ; J. Krinsky et M. Simonet, « Déni de travail : l'invisibilisation du travail aujourd'hui », *Sociétés contemporaines*, n° 87, 2012, p. 5-23 ; ainsi que M. G. Grain, W. R. Poster et M. A. Cherry (éds), *Invisible Labor. Hidden Work in the Contemporary World*, Oakland, University of California Press, 2016.

75. Le projet est présenté ici : <www.manuallabours.co.uk/about/>. En explorant les structures et les frontières temporelles du travail pour analyser conjointement ses aspects matériels et immatériels, physiques et émotionnels, il s'agit d'articuler une critique des conditions du travail contemporain, qu'il se déroule dans un atelier d'artiste ou une galerie d'art, un hôpital ou une banque, ou encore sur les quais d'une gare.

76. V. Despret et I. Stengers, *Les faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée ?*, Paris, La Découverte, 2011. La référence est explicite aux *Trois guinées* de Virginia Woolf, publié en 1938, où elle justifie son refus de signer un manifeste prenant l'engagement, pour « empêcher la guerre », de « protéger la culture et la liberté intellectuelle ».

77. Voir, en guise d'illustration, les deux tribunes parues le 10 octobre 2018 dans *Le Monde* (<www.lemonde.fr/idees/article/2018/10/03/l-appel-de-440-historiennes-francaises-mettons-fin-a-la-domination-masculine-en-histoire_5364200_3232.html>) puis le 16 octobre 2018 dans *Libération* (<www.liberation.fr/debats/2018/10/16/combien-de-philosophes_1685772>) pour dénoncer respectivement l'absence de parité et le masculinisme qui prévalent en histoire et en philosophie, dans les institutions académiques et en particulier dans les espaces de visibilité et de

pouvoir, les corpus scientifiques et les programmes d'enseignement. Pour prolonger l'analyse des enjeux politiques de cette dénonciation, voir V. Mozziconacci, « "Le personnel est académique." Pour une subversion féministe de l'université, de la pédagogie à l'institution », *Genre, sexualité & société*, n° 22, 2019 : <<http://journals.openedition.org/gss/5897>>. Sur la situation des femmes dans ma discipline en particulier, la philosophie, voir K. Hutchison et F. Jenkins (éds), *Women in Philosophy. What Needs to Change*, Oxford, Oxford University Press, 2013 ; ainsi que V. Mozziconacci, « Faut-il être femme pour philosopher ? », *La vie des idées*, 1^{er} septembre 2020 : <<https://laviedesidees.fr/Faut-il-etre-femme-pour-philosopher.html>>.

78. Voir C. Mackenzie et N. Stoljar (éds), *Relational Autonomy. Feminist Perspectives on Autonomy, Agency, and the Social Self*, New York, Oxford University Press, 2000.

RÉSUMÉS

Si elle intéresse l'histoire et la sociologie, l'existence des femmes artistes est aussi un objet d'enquête philosophique : elle interroge l'opposition idéologique entre procréation et création ainsi que celle entre reproduction et production qui, dans les sociétés capitalistes, est constitutive du concept de travail, lequel n'est d'ailleurs pas censé s'appliquer à l'activité artistique. Afin d'analyser les rapports de genre, mais aussi de classe et de race, qui structurent le monde de l'art, l'article propose un rapprochement entre d'un côté les révisions du concept de travail élaborées par les féministes depuis les années 1970 et, de l'autre, les critiques de la dichotomie de l'art et du travail formulées dans le champ de l'art contemporain. Appuyé sur plusieurs exemples, ce rapprochement permet d'éclairer les dilemmes théoretico-pratiques auxquels sont aujourd'hui confrontées les artistes féministes, mais aussi de renouveler la signification critique de l'autonomie de l'art.

Se interessa particolarmente la storia e la sociologia, l'esistenza delle donne artiste è anche un oggetto d'indagine filosofica: essa interroga l'opposizione ideologica tra procreazione e creazione così come quella tra riproduzione e produzione la quale, nelle società capitalistiche, è costitutiva del concetto di lavoro. Quest'ultimo, tra l'altro, non dovrebbe valere per l'attività artistica. Allo scopo di analizzare i rapporti di genere che, assieme a quelli di classe e di razza, strutturano il mondo dell'arte, l'articolo si propone di avvicinare da un lato le revisioni del concetto di lavoro elaborate dalle femministe sin dagli anni Settanta e dall'altro le critiche alla dicotomia tra arte e lavoro formulate nel campo dell'arte contemporanea. Basandosi su vari esempi, questo raffronto permette di mettere in luce i dilemmi teoretico-pratici ai quali si confrontano oggi le artiste femministe, ma anche di rinnovare il significato critico dell'autonomia dell'arte.

If it concerns history and sociology, the existence of women artists is also an object of philosophical inquiry: it questions the ideological opposition between procreation and creation, as well as that between reproduction and production, which, in capitalist societies, is constitutive of the concept of work but is not expected to apply to artistic activity. In order to analyze the relations of gender, but also of class and race, which structure the art world, the paper proposes a comparison between, on the one hand, the revisions of the concept of work elaborated by feminists since the 1970s and, on the other hand, the criticisms of the dichotomy of art and work formulated in the field of contemporary art. Supported by several examples, this rapprochement

sheds light on the theoretical-practical dilemmas facing feminist artists today, but also renews the meaning of the concept of art's autonomy.

INDEX

Parole chiave : arte, autonomia, capitalismo, care, dominazione, dono, genere, femminismo, produzione, riproduzione, lavoro, valore

Mots-clés : art, autonomie, capitalisme, care, domination, don, genre, féminisme, production, reproduction, travail, valeur

Keywords : art, autonomy, capitalism, care, domination, gift, gender, feminism, production, reproduction, work, value

AUTEUR

MARLÈNE JOUAN

Université Grenoble Alpes
marlene.jouan@univ-grenoble-alpes.fr