

INTRODUCTION

En 1966, dans un court « manifeste » publié à New York par Something Else Press, l'artiste franco-américain Robert Filliou s'adressait l'injonction suivante : « Des *Principes d'économie poétique* doivent être écrits. Écris-les¹. » Ces *Principes d'économie poétique* devaient réconcilier deux moments de la carrière de Filliou qui, avant de se consacrer à la littérature et aux arts plastiques, exerça, quelques années durant, le métier d'économiste. Élevé en France puis diplômé d'une maîtrise d'économie de l'université de Californie à Los Angeles en juin 1951, Filliou partit pour l'Asie grâce au University of California Extension Program, avant d'être recruté par l'Agence des Nations unies pour la reconstruction de la Corée en février 1953². Témoin de la fin de la guerre, il collabora à la rédaction du plan quinquennal pour la reconstruction et le développement du pays, publié en 1954 sous le titre : *An Economic Programme for Korean Reconstruction*³. En mars 1954, alors que la pression américaine se faisait de plus en plus sensible pour un ancien communiste comme Filliou, il décida de quitter soudainement son poste et de commencer une vie nouvelle, entre le Danemark, la France, les États-Unis et l'Allemagne⁴. Devenu artiste, il fit le choix d'une existence assez marginale et marquée par un profond dénuement matériel, refusant le plus souvent la production d'œuvres d'art collectionnables au profit de pratiques collaboratives diverses au sein du réseau européen et nord-américain Fluxus.

Malgré la radicalité de son « *drop out* », l'artiste ne cessa jamais de se penser économiste. « Mon expérience est certes limitée, notait-il en novembre 1968. Je n'ai vécu que dans des pays capitalistes. » Son appréhension d'un monde capitaliste profondément hétérogène, modelé par la guerre froide, le convainquit cependant qu'on ne saurait se satisfaire du « débat opposant capitalisme et socialisme⁵ ». Dépassant les clivages et les dogmes, c'est au cœur de l'expérience pratique de la vie d'artiste que Filliou chercha des solutions à « l'économie de prostitution » capitaliste :

J'ai pensé qu'il serait intéressant de raconter comment les artistes gagnent de l'argent et comment ils le dépensent. C'est à partir de ces débuts modestes que j'ai développé certaines idées [...]. J'ai l'impression que ces réflexions pourraient aboutir à une nouvelle théorie des valeurs sur laquelle on pourrait baser le nouveau modèle économique dont nous avons tant besoin⁶.

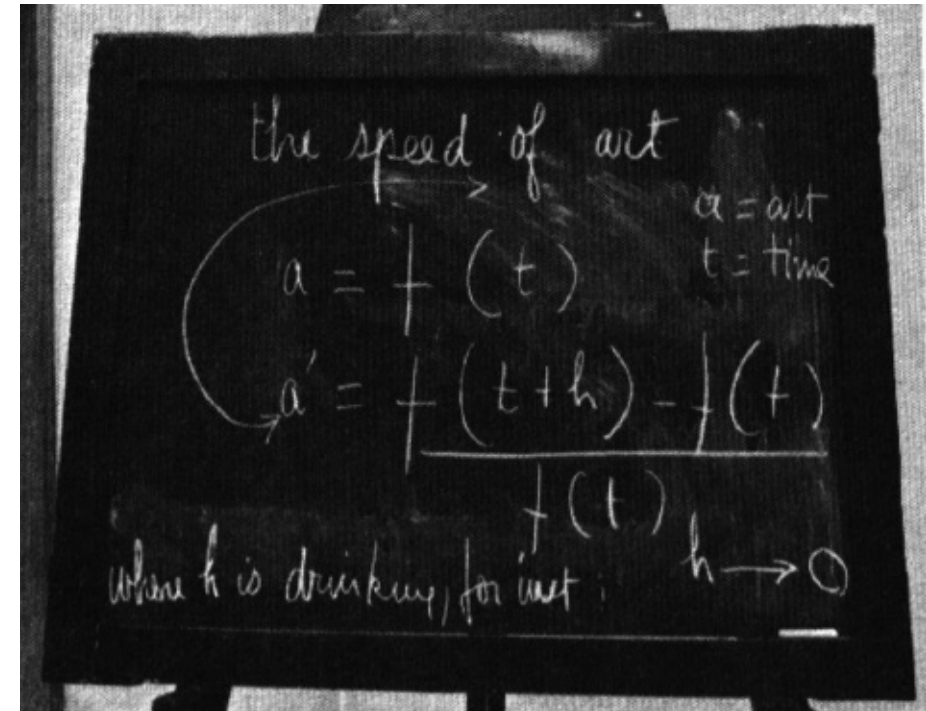
Filliou érige ainsi la pratique artistique et son économie en laboratoire permettant de repenser l'économie tout entière. L'art ne serait pas simplement, alors, l'objet passif de contraintes économiques qui s'exercent sur lui, mais pourrait être le générateur actif d'une véritable pensée économique. À travers des textes, des interventions, des vidéos expérimentales ou des œuvres délibérément pauvres à l'aspect bricolé, Filliou livre les bribes de ses *Principes d'économie poétique*, empruntant les

codes de l'économie mathématisée pour mieux les subvertir, à l'image d'un tableau noir rempli de formules présenté au Stedelijk Museum en 1971 (fig. 1).

Le cas de Robert Filliou est, à bien des égards, emblématique de ce dont j'aimerais traiter dans cet ouvrage : la manière dont certains artistes du monde capitaliste des années 1960 ont mis l'économie de leur temps à l'épreuve de leur création. Dans leurs œuvres, ils se révèlent de fins observateurs à la fois de l'actualité économique immédiate et des grandes mutations historiques qui affectèrent les économies capitalistes tout au long de la décennie. Ils démontrent que le capitalisme durant la guerre froide ne peut se résumer à une combinaison donnée de choix économiques, institutionnels et politiques, mais qu'il s'assortit d'un ensemble de représentations culturelles complémentaires, concurrentes et parfois conflictuelles. Cet « esprit du capitalisme », pour reprendre l'expression célèbre de Max Weber réinvestie par les sociologues Luc Boltanski et Ève Chiapello, qui en constitue la base de justification et de critique, a donc une dimension visuelle et plastique, dont les artistes peuvent s'emparer et à laquelle ils peuvent contribuer⁷. Loin d'être uniforme dans l'ensemble du bloc capitaliste, l'« esprit du capitalisme » est profondément affecté par les perspectives locales et les rapports de force face à la domination du modèle américain, comme ces artistes mobiles aux carrières souvent transatlantiques ont pu en faire l'expérience.

« Esthétique et économie politique » : une histoire partagée

L'appropriation par les artistes de la question économique apparaît d'autant plus frappante qu'une tradition ancrée depuis le XVIII^e siècle au moins convient de les opposer⁸. Lorsque Stéphane Mallarmé écrivait en 1889 : « Vouloir assigner son prix réel, en argent, à une œuvre d'art, [...] c'est l'insulter », le poète se faisait l'écho d'une idée alors très répandue, qui voit dans l'art et l'économie deux sphères radicalement séparées, voire opposées, des activités humaines⁹. Son aphorisme célèbre, selon lequel « tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique », supposait une incommensurabilité fondamentale de ces deux domaines¹⁰. Tout au long du XIX^e siècle et durant la première moitié du XX^e siècle, les économistes eux-mêmes ont contribué à mettre l'art et l'artiste à l'écart du monde économique. Pour le libéral David Ricardo, comme pour Karl Marx après lui, les œuvres d'art échappent à l'analyse économique classique car leur « valeur est entièrement indépendante de la quantité de travail qui a été nécessaire à leur production première », et ne dépend que « de la fortune, des goûts et du caprice de ceux qui ont envie de posséder de tels objets »¹¹. Parce que l'œuvre d'art est unique et parce que ce que font les artistes « ne peut s'appeler travailler », comme l'écrivait ironiquement Flaubert, le domaine artistique demeure théoriquement une exception, en marge de l'économie¹². C'est d'ailleurs précisément cette position d'extériorité, d'hétérogénéité par rapport au système capitaliste marchand, qui lui conférerait, pour Adorno par exemple, sa capacité de résistance critique¹³.



1. Vue de l'installation de Robert Filliou, *Research at the Stedelijk*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 5 novembre – 5 décembre 1971.

Dans les années 1960, cette exclusion mutuelle – de droit si ce n'est de fait¹⁴ – de l'art et de l'économie est clairement remise en question. Avec le *pop art*, bien sûr, la culture de masse et la société marchande devinrent des thèmes iconographiques privilégiés. Plus spécifiquement, l'argent, les signes monétaires et même les statistiques financières commencèrent à trouver leur place dans des œuvres telles que celles d'Andy Warhol (1962, fig. 17), de Larry Rivers (1962, fig. 27-28), de Bernard Venet (1969, fig. 37) ou encore de Marcel Broodthaers (1973, fig. 59). Les artistes ne se contentèrent pas de refléter les codes visuels du monde économique ; ils créèrent des œuvres qui interrogeaient ses mécanismes avec réflexivité. Les problèmes de la mise à prix de l'art et de sa vente, considérés traditionnellement comme extérieurs à la création en tant que telle, furent intégrés au sein même de la pratique artistique. À l'heure où Yves Klein, à la fin des années 1950, cédait à Paris ses œuvres « immatérielles » contre quelques grammes « d'or fin » (fig. 5), à Turin l'artiste situationniste Giuseppe « Pinot » Gallizio vendait sa « peinture industrielle » abstraite « au mètre » (fig. 14). En 1969, les *Watercolors* d'Edward Kienholz (fig. 8 et 9) devaient être échangées contre leur « valeur faciale » : le prix en dollars ou l'objet de troc dont elles portaient l'inscription.

À bien des égards, l'économie comme thème artistique est alors loin d'être neuf dans l'histoire de l'art européen et américain. La peinture depuis la Renaissance comprend de nombreuses et célèbres représentations de marchands, banquiers, changeurs d'argent et autres évocations de transactions commerciales et financières¹⁵. Tandis que les scènes de genre et les tableaux allégoriques s'accordent à dénoncer l'appât du lucre et contribuent à l'opposition entre une sphère marchande bassement tournée vers la recherche du profit et une sphère artistique en quête de valeurs spirituelles, les portraits témoignent au contraire des liens économiques privilégiés qui unissaient les artistes à leurs mécènes et collectionneurs, souvent précisément issus de l'élite commerçante et financière. Les matériaux utilisés viennent parfois inscrire les dynamiques de valeur et d'échange économiques dans la matérialité des œuvres¹⁶.

À partir du XVIII^e siècle, le développement du papier-monnaie – sous la forme de lettres de change, d'assignats puis de billets de banque – donna une nouvelle dimension au dialogue entre l'histoire de la production artistique et celle de la création monétaire. Comme en ont témoigné les historiens, les historiens des arts appliqués et les numismates, les artistes furent mis à contribution pour la conception des pièces et des billets de banque ; leurs motifs et images furent repris pour les orner¹⁷. Ainsi que l'a notamment montré Jennifer Roberts, les échanges matériels et techniques en matière d'impression furent également importants pour l'histoire et la circulation des arts décoratifs et de la monnaie¹⁸. Par ailleurs, le passage de la monnaie métallique à la monnaie fiduciaire transforma fondamentalement la représentation de l'argent dans l'art. Les valeurs monétaires devenaient en effet, à l'image des valeurs artistiques, de simples « valeurs faciales ». Débarrassées de leur substrat matériel précieux, elles ne tiraient plus leur valeur que de la confiance qui leur était portée¹⁹. L'intégrité formelle, l'authenticité, le crédit accordé à la signature devinrent autant d'impératifs partagés par l'art et l'argent, que les artistes ne manquèrent pas de mettre en scène, notamment dans les périodes de crise où cette confiance était précisément remise en question²⁰. Cette recherche atteignit un degré particulier dans un courant original de la peinture américaine du XIX^e siècle, qui fit de la représentation en trompe-l'œil du papier-monnaie un sujet privilégié. Chez les peintres William Harnett, John Frederick Peto ou encore John Haberle, les billets de dollar semblent se détacher de la toile, suscitant à la fois avidité et frustration (fig. 2). Leur traitement plastique et iconographique pose toute l'ambiguïté du papier-monnaie américain. Au lendemain de la guerre civile, les débats houleux sur le bimétallisme et la contrefaçon rampante en faisaient l'objet de toutes les suspicions. Les démêlés de ces artistes avec les agents du Secret Service américain chargé de la répression du faux-monnayage attestent l'assimilation littérale des représentations artistiques et monétaires²¹.

À l'opposé – à première vue du moins – de cette recherche de reproduction mimétique du document monétaire, l'histoire de l'abstraction est elle aussi intimement liée à l'évolution de la pensée économique. Le célèbre procès qui opposa



2. William Michael Harnett, *Still Life—Five-Dollar Bill*, 1877.

en 1878 le peintre James Whistler et le critique et économiste à ses heures John Ruskin, qui l'avait accusé de « demander deux cents guinées pour jeter un pot de peinture à la figure du public », posait déjà le débat artistique en termes économiques, en mettant en question une conception de la valeur fondée sur le travail et l'impact social d'une représentation signifiante²². Dans son ouvrage fondateur *Les Monnayeurs du langage*, le philosophe Jean-Joseph Goux défend la thèse d'une homologie entre la crise de l'économie classique et de l'étalon-or, au tournant du XX^e siècle, et la crise du réalisme romanesque²³. Pour l'auteur, les deux phénomènes participent d'une rupture entre le signe et la chose signifiée : tandis que le vacillement de la stricte convertibilité entre monnaie circulante et métal précieux ouvre la voie à des monnaies « flottantes » au gré des marchés financiers, le langage poétique se déleste de son ancrage dans la description du réel pour s'autonomiser²⁴. Cette thèse a ouvert des perspectives importantes pour repenser l'histoire de la représentation picturale en rapport avec l'histoire économique. Timothy James Clark a ainsi relu l'engagement de Malevitch envers une nouvelle forme de signe pictural abstrait comme le symptôme d'une dissolution de la « confiance dans le signe » à l'heure de l'effondrement du système monétaire russe – une dissolution vécue par les révolutionnaires comme une promesse plutôt que comme une catastrophe²⁵. Comme l'a noté Rosalind Krauss, il ne s'agit pas pour autant d'opérer une équation simple entre abandon de l'étalon-or et montée de l'abstraction. Suivant explicitement Goux, elle analyse le passage de Picasso des papiers collés d'avant-guerre à sa « période ingresque » non comme une

rupture et un retour à l'« étalon-or » de la représentation mimétique, mais comme l'amplification d'un processus « inflationniste » visant à déconnecter complètement le signe du référent, présentant l'image pastiche comme une « fausse monnaie » délibérément inauthentique²⁶.

Art et économie dans les années 1960

L'interpénétration de l'histoire de l'art et de l'histoire économique et monétaire est telle qu'elle incite Marc Shell, dans son livre *Art and Money*, à rechercher une forme de consubstantialité à l'art et à l'argent, dans une étude transhistorique²⁷. Le présent ouvrage défend au contraire une approche à la chronologie resserrée, arguant que la décennie des années 1960 constitue un moment à part entière de cette histoire. La spécificité de cette période tient à trois facteurs, agissant à trois niveaux interdépendants : l'économie générale, l'économie du marché de l'art et les enjeux propres au monde artistique de l'époque.

Les années 1960 constituent un moment décisif de la guerre froide, durant lequel le capitalisme s'affirme avec d'autant plus de triomphalisme qu'une alternative bien réelle et menaçante s'incarne dans le communisme soviétique. Ce livre s'intéresse aussi bien aux instruments visuels de cette « propagande capitaliste » qu'aux espoirs réels de certains artistes, à l'instar de Filliou, d'un renversement prochain du capitalisme en faveur d'un nouveau système à inventer. La période couvrant la fin des années 1950 au début des années 1970, sur laquelle je concentre mon attention, correspond à la deuxième moitié de ce que l'économiste français Jean Fourastié a nommé « les Trente Glorieuses », et qui prirent le nom de *Wirtschaftswunder* en allemand, de *miracolo economico* en italien ou encore de *Golden Age of Growth* en anglais²⁸. Elle est marquée par la croissance soutenue de l'après-guerre, par le développement du commerce international, notamment au sein du marché commun européen, mais aussi par de profonds déséquilibres monétaires, entre craintes inflationnistes et ébranlement du système monétaire international. Elle s'achève par une grave crise économique et monétaire, et l'écroulement du système de change-or mis en place par les accords de Bretton Woods en 1944, qui assurait la convertibilité des monnaies en métal précieux en donnant un rôle prépondérant au dollar. Cette actualité économique, relayée par la presse généraliste, s'ancre dans les perceptions communes et modèle la culture économique de la décennie.

Ce moment de l'économie générale des pays capitalistes eut d'autant plus d'écho auprès des artistes qu'il se traduisit par un cycle très spécifique de l'économie de l'art. La seconde moitié des années 1950 inaugura, en Europe et aux États-Unis, une croissance du marché de l'art sans précédent²⁹. Ce n'est qu'à partir de 1973-1974 que le marché de l'art fut véritablement touché par la crise générale qui frappait le reste de l'économie mondiale³⁰. Durant toute cette période, la presse généraliste et spécialisée se fit l'écho des prix toujours plus élevés atteints en vente publique, des bons chiffres des galeries et de l'intérêt croissant des entreprises pour

le mécénat et la collection d'art, dans un climat de fébrilité financière autour du marché de l'art. « C'est un fait, affirme une observatrice en 1962, qu'il n'est plus possible d'avoir une discussion sur l'art aujourd'hui sans mentionner les prix faramineux que les peintures et les sculptures remportent en ventes aux enchères³¹. » Comme plusieurs auteurs l'ont remarqué, cette situation eut davantage que des conséquences matérielles sur le monde de l'art. Elle contribua à modifier, sur un plan socio-anthropologique, la nature de la rencontre avec l'œuvre. Dès 1960, Meyer Schapiro s'alarmait de ce que les expériences de création et d'appréciation de l'art étaient toutes deux affectées par une telle publicité : « La connaissance des prix et du profit possible grâce à l'art, écrit-il, entre dans la perception commune de l'art. Elle rend également l'artiste profondément conscient du prix de vente comme mesure de la valeur³². » Parler des peintures comme de « billets géants » ou de « valeurs en Bourse » devint un lieu commun du discours critique³³. Marcel Duchamp lui-même ne se priva pas de ces métaphores économiques. Il expliquait à William Seitz dans un entretien de 1963 :

Nous avons tellement d'étalons. L'étalon-or, l'étalon-platine, et maintenant l'étalon-toile. C'est étonnant qu'un morceau de tissu, un morceau de toile sur un châssis avec quelques clous, puisse atteindre de tels prix. [...] Entre 1946 et maintenant, la chose est devenue une machine à sous qui s'emballe. [...] Il semble aujourd'hui que l'artiste ne pourrait survivre sans un serment d'allégeance au bon vieux tout-puissant dollar³⁴.

Au-delà des frontières du monde de l'art, du point de vue des économistes, ces rapprochements entre œuvres d'art et instruments financiers dépassaient le statut de simples analogies dépréciatives pour devenir de réelles hypothèses de travail. Économistes et sociologues se mirent à envisager l'artiste comme un professionnel et l'œuvre d'art comme un bien marchand. Le marché de l'art était désormais compris non plus comme une exception mais comme un segment spécifique de l'économie générale, sur lequel des phénomènes plus larges tels que la croissance, l'inflation, le commerce international et l'incertitude monétaire avaient un impact particulier³⁵.

Ces évolutions de l'économie générale et de l'économie de l'art trouvèrent, enfin, une résonance particulière dans les dynamiques propres aux enjeux du monde de l'art des années 1960. Les thèmes centraux des discours et pratiques des artistes de cette décennie, tels que la valeur conventionnelle ou intrinsèque, la dématérialisation, l'échange ou encore le rapport au travail, faisaient en effet directement écho aux transformations économiques et monétaires de l'époque, dans un climat d'intense engagement politique³⁶. Dans ce cadre, les artistes retenus pour cet ouvrage ne se contentèrent pas d'illustrer les problèmes économiques de leur époque. Ils se saisirent de l'économie comme d'un matériau social, contribuant à réinventer des formes artistiques.

L'économie à l'œuvre

Pour étudier ces œuvres et mesurer la richesse de leur apport, cet ouvrage propose une méthodologie qui lui est propre. Il s'écarte des nombreux et riches travaux de sociologie, d'économie et d'histoire culturelle du marché de l'art qui, pour interpréter les variations des prix, analyser les contraintes économiques s'exerçant sur la production et la diffusion des objets ou décrire les stratégies de carrières des différents acteurs impliqués, demeurent extérieurs aux œuvres d'art qui n'apparaissent qu'au titre d'illustrations³⁷. Il ne s'agit pas non plus d'engager une réflexion d'ordre critique et théorique sur ce sujet, comme de nombreux auteurs s'y sont employés au regard de la scène artistique actuelle³⁸. L'objectif est ici de penser l'économie depuis les pratiques artistiques elles-mêmes. Ce choix n'implique pas pour autant une approche purement iconographique, telle que l'ont privilégiée récemment de nombreux ouvrages et expositions traitant de sujets tels que l'or ou l'argent dans l'art contemporain, du fait de la recrudescence de ces thèmes dans la production artistique récente³⁹. Ce n'est pas un matériau, comme l'or, qui retiendra ici mon attention, ni même l'argent (la monnaie), que ce soit en tant qu'artefact ou en tant que médium, « technologie spécialisée », pour reprendre les termes de Marshall McLuhan⁴⁰. C'est bien la notion complexe d'économie, comme un système dynamique incluant la circulation, la valorisation et l'allocation des ressources matérielles et immatérielles⁴¹. Plus spécifiquement encore, c'est un état historiquement situé des institutions et de la pensée économiques qui m'intéressera : le capitalisme d'après-guerre.

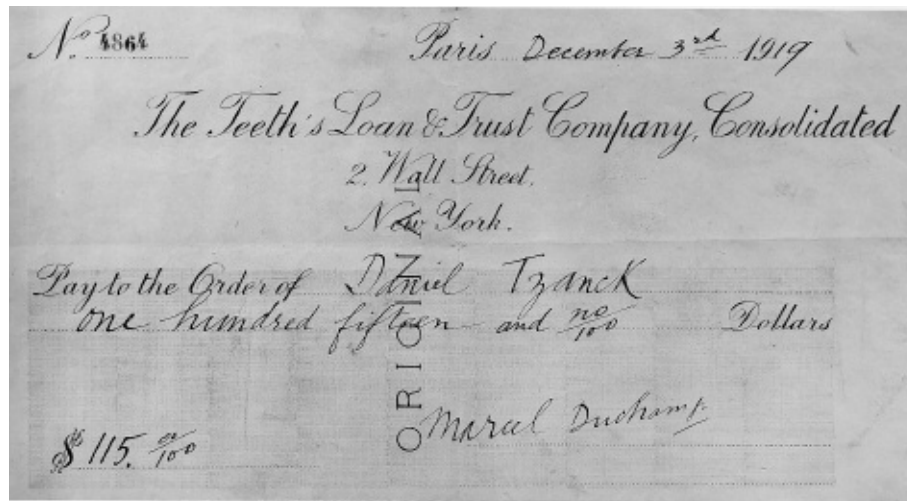
Dans son étude sur le débat iconoclaste byzantin, la philosophe Marie-José Mondzain a retracé l'évolution sémantique du terme d'économie (l'*oikonomia* grecque) dans les textes antiques. Elle a montré comment, d'un terme désignant les principes de bonne administration de la vie domestique chez Xénophon et Aristote, l'économie est devenue progressivement un « art de la flexibilité éclairée », la mise en relation des moyens disponibles dans un univers contraint, pour les organiser en un ordre qui se rapproche au mieux d'une finalité supérieure⁴². Pour étendre les conclusions de Marie-José Mondzain sur l'icône, l'économie se définit donc à trois niveaux : elle est d'abord le « concept de la *vivante* articulation » des moyens plastiques internes à l'œuvre d'art ; elle est ensuite ce qui gouverne la production et la diffusion de cette œuvre ; elle est enfin le mode général d'administration des affaires publiques dans lequel s'inscrivent cette production et cette diffusion. Ces trois niveaux sont concurremment et consciemment abordés par les œuvres qui font l'objet du présent travail : elles interrogent l'économie capitaliste de leur temps et l'économie de l'art dont elles font partie, au sein même de leur économie interne en tant qu'œuvres d'art. Les exemples considérés ne se contentent donc pas de « représenter » l'économie, mais articulent de manière critique et « vivante » leur propre positionnement économique.

En ce sens, les œuvres dites « fiduciaires » de Marcel Duchamp offrent un important précédent et souvent une inspiration à ces démarches. Elles intégrèrent de

manière exemplaire les problèmes de l'argent, de la vente, du prix et de l'investissement au cœur de l'œuvre d'art elle-même, et de son inscription dans l'économie artistique⁴³. Ainsi, le *Chèque Tzanck* (1919, fig. 3) est un chèque de 115 dollars soigneusement dessiné à la main et marqué d'un tampon, que Duchamp réalisa à l'ordre de son dentiste Daniel Tzanck en rémunération de ses soins⁴⁴. En transformant un dessin en un mode de paiement direct, l'artiste mettait en question la valeur artistique et économique de la signature de l'artiste, et la nature monétaire de l'art en général. Symétriquement, en reproduisant les codes visuels d'un document bancaire officiel, il interrogeait la validité du papier-monnaie, suggérant que l'art et l'argent dépendent tous deux d'une confiance partagée⁴⁵.

À partir de la fin des années 1950, dans un climat économique renouvelé, plusieurs stratégies différentes s'élaborent. Dans certaines œuvres – à l'instar du *Chèque Tzanck* –, les signes économiques sont reconnaissables : l'argent est parfois représenté, comme chez Warhol (fig. 17) et Rivers (fig. 27-28), ou directement inclus dans des collages, comme chez Ray Johnson (fig. 50) ; les tableaux et graphiques économiques et boursiers sont repris tels quels chez Venet (fig. 37), ou réinterprétés avec Broodthaers (fig. 59). Dans d'autres œuvres, ce sont les processus économiques eux-mêmes qui sont mis en scène de manière performative – échanger l'or contre l'immatériel, avec Klein (fig. 5), produire et vendre à une échelle « industrielle » dans le cas de Gallizio (fig. 14). Certains artistes, enfin, choisissent d'intervenir directement dans les processus économiques existants dans un effort de parasitage : c'est le cas de Lee Lozano et Les Levine qui font de l'acte d'investissement en Bourse une œuvre d'art (fig. 42 et 44). Toutefois, comme l'avait fait Duchamp avant eux, aucun artiste de ce corpus ne se contente de représenter l'économie comme un thème iconographique figé, extérieur à l'œuvre, et que celle-ci viendrait rendre présent. Au contraire, tous les projets choisis considèrent l'économie non comme un ensemble de signes, mais comme un processus actif, dont l'art – en tant qu'objet de commerce – est pleinement partie prenante. Ainsi Warhol ne se contente-t-il pas de représenter des billets de dollar, mais assimile son processus artistique à celui d'un Bureau of Engraving inflationniste, émetteur de valeurs monétaires contestées. De même, Johnson n'utilise pas seulement le billet comme motif, mais met en scène la circulation ou au contraire l'immobilisation de la monnaie, en lien avec sa double pratique du *mail art* et du collage.

Les études de cas sélectionnées pour cette étude n'ont en partage ni un médium, ni un style, ni une appartenance à un mouvement artistique ou à une mouvance politique. Elles ont en commun, cependant, de proposer que la tension entre valeurs esthétique et économique peut être un point de départ pour une réflexion plus large sur l'économie, dont elles explorent de manière dynamique et réflexive les mécanismes et les fondements. Elles offrent un regard lucide sur leur propre statut comme objet d'échange et suggèrent que le marché de l'art, dans toutes ses contradictions, n'est qu'un microcosme pour la vie économique en général.



3. Marcel Duchamp, *Chèque Tzanck*, 1919.

Art et capitalismes

Parce que cet ouvrage revendique un ancrage historique et géographique précis, il prétend moins poser un regard sur l'économie de manière générale que sur un état spécifiquement situé du système capitaliste de l'après-guerre. L'originalité de ce regard tient à deux partis pris, l'un historique, l'autre géographique.

Les ouvrages interrogeant le paysage artistique des années 1960 à l'aune de l'économie capitaliste se sont concentrés sur deux axes majeurs : celui de la consommation et celui de la production. Les premiers ont étudié la manière dont les pratiques artistiques – notamment dans la mouvance du *pop art*, du Nouveau Réalisme et de leur contestation – ont accueilli l'émergence d'une véritable « société de consommation », avec ses lieux de vente, ses techniques marketing et publicitaires, ses pratiques d'achat et d'usage de la marchandise⁴⁶. Les seconds ont mis en valeur l'intérêt des artistes pour le statut et la valeur du travail, à l'heure des nouvelles conditions de production industrielles et bureaucratiques⁴⁷. La prééminence de ces deux perspectives, qui n'est pas propre à l'histoire de l'art et s'étend de manière générale aux recherches sur l'histoire et la culture du capitalisme, s'explique aisément par les références privilégiées que sont, pour les chercheurs en sciences humaines, la sociologie de la consommation et de la marchandise d'une part, et la critique marxiste d'autre part.

D'emblée, l'histoire de l'art marxiste, puis l'histoire sociale de l'art, ont fait de l'œuvre d'art le lieu d'expression de l'idéologie, des rapports de force socio-économiques à mettre au jour. Depuis le tournant des années 1970, et la célèbre mise en garde de T. J. Clark, ces approches se sont considérablement éloignées d'une théorie de l'art comme « reflet » des conditions économiques, et des analogies

entre structures économiques et modes de représentation⁴⁸. Toutefois, elles conservent souvent un présupposé idéologique – il s'agit de mettre en avant le progressisme de l'artiste face à la situation sociale, ou au contraire de condamner sa perpétuation de l'idéologie dominante – et elles ont tendance à privilégier des lectures structurelles sollicitant des théoriciens de l'économie, comme Georg Simmel par exemple, plutôt que d'ancrer leurs analyses dans un contexte d'histoire économique précis⁴⁹. Dans un texte récent, Deirdre McCloskey, pourtant célèbre pour son approche critique de la discipline économique orthodoxe, déplore qu'au sein des humanités, la familiarité des chercheurs avec l'économie commence et finisse avec Marx. « Je vous en prie, écrit-elle, croyez possible que les économistes, même les économistes de l'École de Chicago, même les économistes samuelsoniens, aient des choses importantes à dire sur l'économie⁵⁰. »

C'est pourquoi ce livre sollicite d'autres références du débat économique des années 1960, telles que Jacques Rueff ou Milton Friedman. Il s'appuie également sur des travaux actuels de sociologie et d'anthropologie économique et monétaire⁵¹. Ce faisant, il privilégie un nouvel axe d'examen du capitalisme d'après-guerre. Quoiqu'il aborde ponctuellement les questions de consommation et de production (notamment dans son premier chapitre), il met en avant une perspective différente : celle de l'histoire financière et monétaire du capitalisme des années 1960. En cela, je rejoins un courant récent d'auteurs aussi différents que l'économiste Geoffrey M. Hodgson ou le philosophe Joseph Vogl, qui ont tous deux insisté sur le rôle historique essentiel et encore mal connu du développement des institutions financières dans le capitalisme contemporain⁵². À leur exemple, j'espère montrer l'importance, quant à « l'esprit du capitalisme » des années 1960, de phénomènes plus communément associés aux décennies postérieures, tels que la financiarisation du marché, la perception de l'inflation ou encore les déséquilibres monétaires. Il est évident que l'expérience de la récente crise financière et de ses cruelles conséquences monétaires et économiques oriente et fait resurgir l'intérêt pour cette nouvelle lecture. Comme le propose Walter Benjamin dans ses fameuses thèses sur le « concept d'histoire », c'est bien la conscience du présent qui permet et informe la rencontre avec le passé⁵³.

Le deuxième parti pris de cet ouvrage est géographique. La vision binaire d'un monde en guerre froide, partagé entre une sphère communiste et une sphère capitaliste, a pu conduire à considérer ces dernières comme homogènes et monolithiques. L'histoire du capitalisme a majoritairement été écrite sous l'angle d'un modèle anglo-américain qui paraissait dominant, alors même que, dès 1969, l'économiste Andrew Shonfield montrait toute la variété des formes de capitalisme, opposant les États-Unis à la France, à l'Allemagne ou encore au Japon⁵⁴. L'objectif de ce livre est de révéler le capitalisme comme une forme institutionnelle et culturelle plurielle, locale, ancrée dans des débats aussi bien nationaux qu'internationaux. Dans ce cadre, les États-Unis demeurent bien sûr une référence centrale, mais réappropriée et contestée. Incarnation du capitalisme pour le reste du monde, le modèle américain

suscite la fascination, comme dans le cas de la Bourse de New York (chap. III), mais aussi la déception, avec le désenchantement face à la chute du « dollar tout-puissant » (*almighty Dollar*) (chap. II et IV), voire le rejet au profit de contre-modèles anticapitalistes ou de zones alternatives de libre-échange (chap. I et IV). En mettant en lumière des phénomènes socio-économiques partagés, tels que l'incertitude monétaire, la montée des discours néolibéraux et anticapitalistes, ou la crise économique internationale du début des années 1970, cette étude éclaire des intérêts artistiques communs des deux côtés de l'Atlantique, et des réponses locales.

Les artistes dont il est question dans ce livre témoignent, par leur origine et leur parcours, de la diversité des démocraties capitalistes des années 1960. Ils sont américains pour beaucoup d'entre eux, mais aussi français, italiens, belges. Ils appréhendent d'autant mieux la pluralité des formes de capitalisme qu'ils ont, pour la plupart, des carrières internationales à l'intérieur du monde capitaliste occidental. Ainsi, les contributions des artistes américains et européens ne sont pas étudiées tour à tour, mais dans leurs moments de rencontre et leurs recoupements : à Paris, l'Américain Larry Rivers fait le portrait du nouveau franc ; à New York, le Français Bernar Venet livre sa version de la Bourse de Wall Street. Ce livre participe donc d'une tendance récente visant à relire l'histoire de l'internationalisation de l'art américain. Il ne s'agit pas d'y voir un processus de domination simplement subi, mais un phénomène co-construit activement par des scènes locales dynamiques, dans l'échange et la confrontation⁵⁵. L'impact international de l'art américain est ainsi vu, dans les termes de l'historienne Hiroko Ikegami, « comme un processus réciproque, inter-culturel et pourtant nécessairement conflictuel, plutôt que comme le résultat d'un impérialisme culturel unilatéral⁵⁶ ». Pour redonner à l'espace capitaliste d'après-guerre sa complexité et sa diversité, il convient également de réviser la perception binaire de l'opposition entre cultures communiste et capitaliste, comme le fait John Curley dans son ouvrage sur Andy Warhol et Gerhard Richter, qui fait émerger une « visualité de la guerre froide » (*cold war visuality*) partagée⁵⁷. La faible présence des femmes parmi ces artistes ne reflète pas simplement le canon présidant encore largement à l'histoire de l'art des années 1960. Elle pose le problème spécifique de l'exclusion des femmes – et des autres catégories de la population qui subissent la discrimination – du domaine de l'économie, réservé au groupe dominant. Ce phénomène d'exclusion fait l'objet d'une discussion dans les chapitres I et III.

Les quatre chapitres qui constituent cet ouvrage s'efforcent de rendre compte de cette appréhension historique et géographique du capitalisme des années 1960 élargies. La focale se déplace : de Paris et Turin à la fin des années 1950, à New York et Paris vers 1962, à New York, de nouveau, en 1968-1969 et 1970-1971, à Cologne et Düsseldorf enfin au début des années 1970. Ces quatre moments s'articulent tour à tour avec ces quatre notions économiques fondamentales que sont la valeur, la monnaie, les marchés financiers et le commerce. Chacun des quatre chapitres réunit des études de cas qui, tout en concourant à l'argumentation

d'ensemble, bénéficient d'une certaine autonomie devant permettre une analyse en profondeur, pour mettre en lumière toute la richesse des pratiques concernées. Ces études de cas s'appuient sur des recherches archivistiques, des entretiens et des rencontres directes avec les œuvres d'art elles-mêmes, ou, en leur absence, avec la documentation disponible.

Le premier chapitre s'attache à la remise en question de la notion de valeur à la fin des années 1950 en Europe de l'Ouest, alors marquée par une phase de croissance économique rapide accompagnée par une forte inflation. J'étudie la critique ambiguë qu'Yves Klein adresse au capitalisme français d'après-guerre, qui misait sur un hypothétique retour à l'étalon-or, et je retrace son impact sur une série d'œuvres de l'artiste américain Edward Kienholz. Tandis que Klein poursuit une valeur intrinsèque fondée sur la rareté, l'artiste italien Giuseppe « Pinot » Gallizio, membre de l'Internationale situationniste, se moque du marché « inflationniste » de la peinture abstraite en vendant sa « peinture industrielle » au mètre en 1958-1960. Sa recherche du « luxe-standard » s'inspire à la fois des chaînes de montage productivistes de l'après-guerre et des développements de l'industrie de la mode italienne. Klein comme Gallizio conçoivent leur création comme le laboratoire d'un programme révolutionnaire applicable à la société dans son ensemble.

Le deuxième chapitre est centré sur l'instrument de l'échange, la monnaie. En 1962, Larry Rivers, à Paris, et Andy Warhol, à New York, adoptent simultanément la monnaie comme sujet privilégié pour leur travail pictural. Ils mettent en avant la « valeur faciale » des œuvres et des billets de banque : si un artiste peut faire d'un morceau de toile une œuvre d'art, une banque centrale transforme en argent un papier sans valeur. En repensant l'iconographie monétaire, ils interrogent les valeurs institutionnelles, religieuses et politiques sur lesquelles s'appuient la confiance et le « crédit » nécessaire à la fois aux œuvres d'art et à la monnaie. Warhol reproduit dans ses célèbres *Dollar Bill Paintings* un billet au cœur d'une controverse mêlant anticommunisme et inflation ; Rivers fait un portrait ironique du billet de nouveau franc, entre patriotisme, incertitude monétaire et décolonisation.

Le troisième chapitre se concentre sur l'intérêt porté aux marchés financiers à la fin des années 1960. Alors que les économistes se plaisent à assimiler l'art à une valeur boursière, la Bourse devient un sujet captivant pour les artistes conceptuels comme Bernar Venet et Dennis Oppenheim. Ils s'exposent alors à la tentation d'une spectacularisation de la spéculation, qui transforme l'activité financière en un spectacle à la fois fascinant et hors de portée. À l'inverse, les exemples d'« actionnariat artistique » de Dan Graham, Les Levine, Lee Lozano et Robert Morris montrent comment les artistes ont interrompu cet état de fascination en intervenant directement dans le processus spéculatif et en élevant l'investissement boursier au rang d'œuvre d'art.

Le quatrième chapitre, enfin, prend pour objet la notion de commerce – à la fois amical et marchand – au début des années 1970, à l'aube de la crise économique et de l'effondrement du système monétaire international. La « New York

Correspondance School » (*sic*) fondée par Ray Johnson organise un échange de *mail art* strictement gratuit, qui se présente comme une monnaie communautaire alternative au marché de l'art traditionnel. C'est une vision moins optimiste qui conduit Marcel Broodthaers à ajouter une « Section financière » à son « Musée d'art moderne, Département des aigles », dans le contexte de la contestation du marché de l'art ouest-allemand du début des années 1970. Comparant les taux de change anarchiques entre monnaies à des traductions manquées entre langues poétiques, Broodthaers voit dans le commerce international intensifié de la Communauté européenne en construction une source de « guerre économique » plutôt qu'un facteur de paix.

Ce parcours dans l'histoire de l'art et de l'économie capitaliste des années 1960 élargies poursuit un double objectif. Premièrement, il souhaite mettre l'histoire de l'art à contribution pour la relecture pluridisciplinaire de l'histoire du capitalisme à laquelle se livrent actuellement les sciences humaines et sociales, une relecture rendue d'autant plus nécessaire par la crise qu'il traverse aujourd'hui⁵⁸. Il cherche, en d'autres termes, à suivre l'injonction de l'économiste Thomas Piketty de ne « pas laisser l'étude des faits économiques aux économistes⁵⁹ », en les soumettant au regard lucide, ironique et stimulant des artistes. Deuxièmement, il s'agit de comprendre comment le capitalisme devint pour ces artistes un matériau social, suscitant de nouvelles formes plastiques et théoriques, et engageant une réflexivité forte sur le statut économique de la production artistique. Ce livre pose donc finalement la question de la possibilité et de l'efficacité d'une critique de l'économie à partir de la pratique artistique, elle-même incluse dans un système économique particulièrement sophistiqué.

Chapitre premier ESTIMER L'INESTIMABLE

La notion de valeur est au cœur du rapport entre art et économie. La valeur esthétique des œuvres et la valeur économique des biens sont des questions qui ont largement occupé les discussions théoriques aussi bien que les prises de décisions pratiques dans ces deux champs. Dans l'un et l'autre cas, la question la plus brûlante posée par la valeur est celle de son origine et de sa nature : la valeur est-elle intrinsèque à l'objet, normative et absolue, ou bien contingente, déterminée par la rencontre ponctuelle entre un objet et un sujet l'évaluant ? Le terme de *valeur*, issu du mot latin signifiant « saine vigueur » et « force », renvoie d'abord à la bravoure, à la vaillance du guerrier⁶⁰. Ce qui est donc, à l'origine, une qualité propre à un individu, en vient progressivement à suggérer ce qui est digne d'estime ou d'approbation morale par un tiers. Si la valeur advient dans l'acte d'évaluation, à l'occasion de la rencontre entre l'objet et son observateur, ce dernier ne fait-il que constater des qualités objectivement présentes dans l'objet ? Ou bien la valeur est-elle conférée subjectivement par l'observateur lui-même, selon ses affections, ses déterminants psychologiques et ses « valeurs » ? Dans le champ de l'économie, ce questionnement se traduit longtemps dans l'emploi du couple de termes *valeur* et *prix*. Ainsi peut-on lire dans l'*Encyclopédie*, à la fin du XVIII^e siècle :

Le mérite des choses en elles-mêmes en fait la *valeur*, et l'estimation en fait le *prix*. La *valeur* est la règle du *prix*, mais une règle assez incertaine et qu'on ne suit pas toujours. De deux choses celle qui est d'une plus grande *valeur*, vaut mieux, et celle qui est d'un plus grand *prix*, vaut plus⁶¹.

Si la valeur demeure ici une propriété intrinsèque de la chose, son mérite propre, on lui oppose désormais un prix variable. Passer de la valeur au prix implique de substituer la subjectivité (« l'estimation ») à l'objectivité (le « mérite » propre), et la quantité (« le plus ») à la qualité (« le mieux »). Au XIX^e siècle, le langage économique généralise l'emploi des expressions « valeur d'usage » et « valeur d'échange » pour caractériser cette opposition entre valeur et prix. À travers cette « valeur d'échange », la notion de « valeur », par glissement sémantique, finit par incorporer le versant qu'on lui opposait, le prix, ce qui lui donne toute sa richesse problématique. Dans la langue usuelle, la valeur signifie aujourd'hui indifféremment le prix de marché constaté et ce qui est estimé par un sujet moral, selon des critères normatifs ou psychologiques. On peut tout aussi bien constater la valeur d'une œuvre d'art que déplorer que celle-ci ne se vende pas « à sa vraie valeur ».

Dans les années 1960, la notion de valeur semble avoir quasiment disparu de la théorie économique. L'évolution de la discipline a en effet presque évincé les débats sur la nature et l'origine de la valeur, qui étaient pourtant au cœur de sa