



**HAL**  
open science

## Artistes en économistes. Petite anthologie (19e-21e siècle)

Sophie Cras

► **To cite this version:**

Sophie Cras. Artistes en économistes. Petite anthologie (19e-21e siècle). Revue de l'Art, 2019, 206.  
hal-03192072

**HAL Id: hal-03192072**

**<https://hal.science/hal-03192072>**

Submitted on 7 Apr 2021

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

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

## *Artistes en économistes. Petite anthologie (19<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècle)*

Sophie Cras

Selon l'acception commune, un traité est un ouvrage où, pour reprendre les termes du dictionnaire Littré, « l'on traite de quelque art, de quelque science, de quelque matière particulière » d'une manière didactique et systématique, souvent prescriptive. Ce type de publication s'inscrit dans un champ de savoir spécialisé, auquel il prétend contribuer en œuvrant à l'enseignement et à la formation, mais aussi à la circonscription du champ lui-même. Les artistes en sont depuis fort longtemps familiers, comme en témoigne par exemple la longue histoire des traités de peintures, qui constituent un genre particulier du discours sur l'art<sup>1</sup>. Mais que penser d'un artiste qui s'aventurerait à écrire un traité portant, non point sur sa discipline de spécialité – quelque branche de la création artistique –, mais sur une autre, qui plus est souvent considérée comme sa diamétrale opposée : l'économie ? C'est pourtant ce que proposèrent, chacun à sa manière, nombre d'artistes depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – des textes dont l'anthologie reste encore à faire.

Reconnaissons-le d'emblée, réunir de telles contributions sous l'acception commune de « traités d'économie » relève largement de la gageure. Parmi elles, un petit nombre prirent effectivement la forme d'ouvrages achevés, voire de manuels à prétention didactique jouant habilement avec les codes du genre, à l'instar de la *Critique de la politique économique* d'Asger Jorn (1960) ou de *La Théorie nucléaire de la monnaie et de la banque* d'Isidore Isou (1966)<sup>2</sup>. La plus

grande hétérogénéité gouverne leur format : des courts essais de circonstance (André Breton, 1930), aux fragments demeurés à l'état de brouillon (Yves Klein, 1959), jusqu'aux conférences publiques (William Morris, 1886), dialogues et débats (Joseph Beuys, 1984)<sup>3</sup>. Nombre de ces textes peuvent être assimilés au genre du « manifeste » artistique, tels ceux de Mierle Laderman Ukeles (1969) ou Luis Camnitzer (1982)<sup>4</sup>. Surtout, ils entretiennent souvent des liens étroits avec la pratique artistique et les œuvres : ainsi les « postulats fondamentaux » sur l'économie de l'artiste suédois Öyvind Fahlström furent en partie publiés sous forme de texte<sup>5</sup>, mais ils étaient avant tout destinés à être intégrés à diverses œuvres d'art sous forme de fragments illustrés par des graphiques, illustrations et autres statistiques visuelles (*fig. 1*). De même, l'essai de l'artiste américain Allan Sekula, « Photography Between Labour and Capital » (1984), est indissociable d'un projet photographique, fondé sur des archives représentant le travail dans une mine canadienne du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, au point qu'on peut y voir la photographie comme « synecdoque de l'industrialisation capitaliste<sup>6</sup> » (*fig. 2*). Toutefois, du vocabulaire visuel volontairement simple et direct de Fahlström, en passant par les extraits d'un traité sur les minerais ou de planches de l'Encyclopédie convoqués par Sekula, jusqu'à l'usage du tableau noir pour les performances de Robert Filliou ou de Joseph Beuys (*fig. 3*), la dimension didactique du « traité » traverse ces contributions, irréductibles à un genre discursif bien défini.

Davantage qu'une forme commune, c'est le contenu et l'ambition de ces textes qui les réunissent : partir d'une expérience concrète de la pratique de l'art, de son économie et de son marché, pour formuler une vision plus vaste de

l'économie générale, comprise à la fois comme une discipline (la science économique) et comme un ensemble de pratiques (les faits économiques). Que les artistes aient eu, très tôt, une vision extrêmement lucide de l'économie gouvernant leur champ ne saurait nous surprendre. Qu'on pense, par exemple, au remarquable essai de l'artiste tchèque Karel Teige, publié en 1936 sous le titre, *Le marché de l'art*, qui fait aujourd'hui encore pâlir par comparaison nombre de travaux bien postérieurs de sociologues et économistes de l'art patentés, lorsqu'il discute du rôle des marchands et des critiques d'art, de la place de la spéculation sur les œuvres en contexte inflationniste, ou du caractère indissociable des marchés de l'art et du luxe. Son analyse de la formation des prix des œuvres est particulièrement fine, intégrant l'importance de la célébrité « capitalisée » et de la publicité, et la place décisive de la signature<sup>7</sup>.

Cependant, l'ambition explicative de Teige demeure concentrée sur le commerce de l'art lui-même ; c'est à son service qu'est mobilisée la connaissance économique. Au contraire, les cas qui nous intéressent plus particulièrement ici présentent la trajectoire inverse : l'expérience du monde de l'art ouvre la voie vers une appréhension nouvelle du monde économique dans son ensemble, qui devient le véritable sujet de l'étude. Dresser les contours de ces contributions revient donc à retracer la généalogie d'une ambition : celle de faire de l'art un laboratoire théorique et pratique pour repenser l'économie de manière plus générale. Cette ambition implique, on le verra, un rapport aux savoirs économiques bien particulier, nourri d'une conscience anticapitaliste plus ou moins affirmée et d'une défiance vis-à-vis de l'expertise revendiquée par les économistes eux-mêmes. Elle s'attelle à redéfinir la valeur économique –

notamment sous la forme du travail, du lien entre production et consommation et de la monnaie – à l’aune de la valeur artistique. Un tel projet n’est pas sans écueils : il faudra en envisager les limites et la pertinence pour les artistes d’aujourd’hui.

### **Aux frontières des savoirs économiques**

Choix réfléchi ou hasard de carrière, certains artistes reçurent une formation d’économistes. Olga Medvedkova a récemment mis en lumière le parcours universitaire de Wassily Kandinsky dans les années 1880-1890, qui devait le conduire à un poste en économie politique à l’université de Dorpat (aujourd’hui Tartu, en Estonie), avant sa rupture soudaine en décembre 1896, lorsqu’il quitta la Russie pour s’inscrire en école d’art à Munich. Pour l’historienne, l’intérêt persistant de l’artiste pour la question de la valeur, et même sa contribution fondamentale à la théorisation de l’abstraction, trouvent des fondements dans ses premiers travaux sur l’histoire de la pensée économique<sup>8</sup>. Plus près de nous, l’artiste de performance Tino Sehgal, étudia lui aussi l’économie politique avant de se tourner vers la danse contemporaine, ce qui ne peut manquer d’éclairer sa pratique, caractérisée par un rejet radical de l’objet et de la trace matérielle laissée par l’œuvre d’art et sa transaction économique<sup>9</sup>.

Le plus célèbre exemple de ces transfuges de l’économie est sans conteste l’artiste français Robert Filliou, associé au réseau Fluxus. Diplômé d’une maîtrise d’économie de l’Université de Californie à Los Angeles en juin 1951, il exerça pendant quelques années le métier d’économiste en Asie, avant de démissionner

soudainement de son poste en 1954, pour se consacrer à une vie d'artiste, marquée par un profond dénuement matériel<sup>10</sup>. Son expérience préalable d'économiste, systématiquement mise en avant par Filliou lui-même, vient démontrer le sérieux de son entreprise, le caractère choisi de sa pauvreté et de son retrait de la sphère professionnelle classique. La radicalité de son retrait – le « drop out » qui deviendra le mot d'ordre de la contre-culture américaine de la deuxième moitié des années 1960 – lui donne une légitimité particulière auprès de ses pairs. L'attrait exercé par cette courte phase de la carrière de Filliou tient aussi à ce qu'en un sens, l'artiste ne cessa jamais de se penser économiste. A partir du milieu des années 1960 et jusqu'à la fin de sa vie, il se proclama l'auteur de *Principes d'économie poétique* de toute première importance : « Ce sont [...] les clefs de mon œuvre » écrivait-il dès 1971<sup>11</sup>.

Pour autant, Filliou ne prétendit jamais s'appuyer sur sa formation d'économiste pour revendiquer une quelconque expertise en la matière – bien au contraire. Les formules mathématiques qui parsèment ses interventions sont volontairement truffées d'erreurs et d'absurdités<sup>12</sup>. Les influences théoriques ne sont pas absentes, mais l'artiste se méfie de l'économie érigée en discipline scientifique. Il explique ainsi préférer « la tradition socialiste anarchiste ou « non-scientifique » (Fourier, etc...)»<sup>13</sup> ». Comme il le rappelle à de nombreuses reprises, ce n'est pas la lecture de divers auteurs qui lui a inspiré ses principes, mais l'expérience quotidienne des conditions matérielles de survie des artistes. Après avoir quitté la profession d'économiste, relate-t-il, « j'entrai bientôt dans une période de dénuement qui fut la plus grande aventure de ma vie – elle l'est toujours – et qui s'avéra d'ailleurs être la meilleure expérience en matière de

mécanismes économiques de base que l'on puisse souhaiter<sup>14</sup> ». L'économie artistique, avec ses contraintes, ses succès et ses échecs, lui apparaît comme le meilleur microcosme pour étudier l'économie dans sa globalité :

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 de valeurs sur laquelle on pourrait baser le nouveau modèle économique dont nous avons tant besoin<sup>15</sup>.

Ce rejet de l'expertise au profit d'un « savoir profane<sup>16</sup> », constitué dans la pratique, est caractéristique des artistes étudiés ici. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils ne fréquentaient pas, pour certains très assidument, les économistes et leurs travaux. Mais cette familiarité choisie privilégie les auteurs non-conformistes, parfois dans le cadre d'un activisme politique. L'artiste britannique William Morris, outre ses liens avec la fille cadette de Karl Marx, Eleanor Marx, et son compagnon Edward Aveling, avec qui il fonda la Socialist League sous le parrainage de Friedrich Engels, fut marqué par ses liens étroits avec le critique d'art et économiste anti-utilitariste John Ruskin<sup>17</sup>. C'est également de Ruskin que se réclame l'artiste situationniste Asger Jorn en 1960, par ailleurs largement influencé par la relecture de Lucien Goldmann et Georg Lukács, de la théorie des formes de valeurs de la marchandise développée par Marx dans *Le Capital*. Charles Fourier, figure du socialisme utopique, est célébré par André Breton, qui lui consacre un hommage, avant Robert Filliou (*fig. 4*)<sup>18</sup>. Joseph Beuys, quant à lui, reconnaît sa dette vis-à-vis de Rudolf Steiner, philosophe, économiste et réformateur social du début du XX<sup>e</sup> siècle, et de son disciple Wilhelm Schmundt,

avec qui il collabora à l'Institut de recherche pour les sciences sociales et la théorie du développement d'Achberg<sup>19</sup>. Parmi les innombrables lectures d'Isidore Isou, qui comptent tous les grands noms de l'économie classique et contemporaine, d'Adam Smith à John Maynard Keynes ou Colin Grant Clark, ressort notamment la figure de l'économiste allemand Georg Friedrich Knapp, fondateur de la théorie monétaire dite du « Chartalisme ». La convocation de ces références atypiques correspond à un rejet général, et même systématique pour les textes datant de la période de la Guerre Froide, tant du capitalisme que du communisme soviétique, renvoyés dos-à-dos pour leur foi en un progrès fondé sur la technicité bureaucratique.

Pour tous ces artistes, il s'agit de revendiquer la possibilité d'un savoir qui ne serait pas tenu par les rigidités du discours scientifique, mais qui aurait pour autant toute légitimité à s'affronter à lui à parts égales dans le débat public. Cette aspiration est particulièrement sensible dans la discussion qui oppose Beuys à trois économistes en 1984. À Werner Ehrlicher, professeur de sciences financières à l'Université de Fribourg, qui refuse de « considérer la profession de foi que [qu'il vient] d'énoncer comme étant de la science », l'artiste répond : « Parce qu'il s'agit d'autre chose. Je n'ai pas dit non plus que ce que j'avance ici, c'est de la science. Je parle du Concept Elargi de l'Art, je parle du principe de créativité, je parle du créateur de formes dans tout homme<sup>20</sup> ! ». Ce qu'il expose, poursuit-il, est « un résultat de mon laboratoire, de mon atelier<sup>21</sup>. » Enjoint par un autre interlocuteur, le banquier Johann Phlipp von Bethmann, de déterminer s'il s'agit là d'« *opinions* sur l'argent ou [d']un *savoir* sur l'argent », Beuys est cependant très clair :

Il nous faut, bien entendu, exprimer un savoir sur l'argent, un savoir très précis et clairement délimité que l'on puisse prouver et vérifier par l'expérience, un savoir qui puisse être contrôlé par la pensée humaine ! Bien entendu ! Avez-vous remarqué comme ceux qu'on appelle les spécialistes m'imputent sans cesse un manque de sérieux scientifique (*rires, applaudissements*) parce que je dois rester un artiste au sens démodé du terme<sup>22</sup> ?

Jean-Jacques Lebel, dans l'introduction à son ouvrage *L'amour et l'argent* (1979), n'est pas en reste pour se défendre contre la « morgue » des prétendus spécialistes : « Ce n'est évidemment pas le recours à la déesse momifiée des sciences dites exactes (la statistique) ou bien humaine (l'histoire) qui sauvera de la ruine le pénitencier universitaire<sup>23</sup> », écrit-il. L'artiste a autre chose à apporter : « l'approche universitaire classique, froide et mécaniste [...] néglige complètement l'imaginaire et le symbolique » ; « Au discours académique je préfère la technique du collage pictural/musical »<sup>24</sup>.

### **Repenser la valeur économique à l'aune de la valeur artistique**

Que contiennent alors ces textes ambitieux, qui prétendent en remonter aux supposés savants et aspirent à rien de moins, chez Isou par exemple, qu'à provoquer « un bouleversement capital, une transformation fondamentale du système monétaire et de la structure bancaire du monde entier<sup>25</sup> » ? Pour les artistes, il s'agit de repenser les principes qui gouvernent les valeurs économiques à l'aune de leur conception de la valeur artistique. Plusieurs grands

thèmes traversent les textes tout au long des décennies, parmi lesquelles la production, le travail et la monnaie sont particulièrement saillants.

Vus d'aujourd'hui, les textes nés de la mouvance lettriste et situationniste dans les années 1950-60 peuvent nous apparaître, à cet égard, parmi les plus empreints de la conviction, propre à leur époque, que le progrès technique peut assurer une économie de croissance perpétuelle, où le principal enjeu sera la lutte contre l'ennui d'un travail abêtissant et la récupération par l'industrie capitaliste du temps de loisir inéluctablement dégagé par l'automatisation. Pour Asger Jorn, il convient donc de repenser ensemble production et consommation, comme deux pendants permettant de rendre à la valeur son potentiel perturbateur. Il faut redonner leur place au non-fonctionnel et à l'irrationnel, tant dans la production – au travers d'un usage ludique et gratuit des machines – que dans la consommation – par le luxe, la dépense et le potlatch. C'est en ce sens que l'art peut agir comme un modèle pour repenser l'économie : « La valeur de l'art est ainsi une contre-valeur par rapport aux valeurs pratiques, et se mesure en sens inverse de celles-ci. L'art est l'invitation à une dépense d'énergie, sans but précis en dehors de celui que le spectateur lui-même peut y apporter<sup>26</sup>. » Pour Guiseppe Gallizio, autre membre fondateur de l'Internationale Situationniste, qui écrit alors dans la suite de Jorn, seule une organisation du gaspillage aussi performante que celle de la production permettra d'enrayer un processus d'accumulation capitaliste aliénant :

La production artistique faite par les machines, docilement soumises à nos désirs, sera à ce point profuse que nous n'aurons même pas le temps de la

fixer dans notre mémoire : les machines s'en souviendront pour nous. D'autres machines se chargeront de la destruction, déterminant ainsi des situations de *non-valeur* [...]»<sup>27</sup>.

Quant à Isou, s'il est certainement le plus violent à l'égard des « privilégiés ignorants » et « bureaucrates incultes » qu'il tient « coupables du chaos économique et de l'état d'existence si inférieur, si lamentable, des hommes d'aujourd'hui », il adhère pourtant pleinement aux deux objectifs fixés par la politique économique de son temps : « le plein emploi » et « l'expansion », c'est-à-dire la croissance économique, qui seule « aurait donné aux hommes la possibilité de jouir de tous les bienfaits des techniques modernes »<sup>28</sup>.

Il suffira de confronter ces textes au projet d'Allan Sekula, « Photography Between Labour and Capital » (1984), pour mesurer le démenti cinglant que les décennies suivantes allaient réserver à cette conviction. Au cœur de la désindustrialisation des années 1980, l'artiste revient sur la transformation des méthodes du travail minier au milieu du siècle, entre prolétarianisation des emplois à tous les niveaux, et chronique de la disparition annoncée des formes de vie ainsi générés. Anticipant l'intérêt actuel pour la « biopolitique » du capitalisme<sup>29</sup>, les artistes mettent ainsi en avant son impact sur les corps et la construction du sujet. Dans la lignée de *La monnaie vivante*, de Pierre Klossowski (1970), Jean-Jacques Lebel réfléchit dans son essai *L'amour et l'argent* (1979) à la manière dont « l'application du système industriel et tarifaire a pour résultat d'uniformiser et de standardiser les conduites sexuelles, affectives et sociales », rendant « l'industrie prostitutionnelle [...] exemplaire de l'organisation sociale capitaliste »<sup>30</sup>.

A certains égards, la pensée anti-productiviste d'un William Morris nous apparaît particulièrement proche des enjeux du présent, au point que certains auteurs actuels le présentent comme un « précurseur de la décroissance<sup>31</sup> ». De fait, l'originalité de l'artiste britannique, figure majeure de l'Arts & Crafts des années 1880-90, tient certainement à son refus de considérer tout travail comme essentiellement digne, comme valeur en soi – qu'elle soit économique ou morale. Pour Morris, la grande majorité du travail humain et de la production qui en découle, que ce soit du fait des ouvriers ou des classes moyennes, commerçantes et intellectuelles, sont au mieux inutiles, et au pire nuisibles. Les marchandises indigentes et les services futiles générés par le capitalisme industriel sont un « gaspillage évident » des ressources de la nature et du temps humain, qui contribuent à creuser les inégalités entre ceux qui « consomment démesurément plus que la part qui devrait leur revenir » et ceux qui « sont pauvres au point de ne pouvoir s'offrir ce qui vaut la peine d'être fabriqué »<sup>32</sup>. « Une communauté qui ne gaspille plus le travail pourvoira si facilement à ses besoins fondamentaux qu'elle aura tout le temps de s'interroger sur ce qu'elle désire vraiment et de réfléchir aux moyens d'assouvir ces désirs sans avoir à épuiser ses forces<sup>33</sup> », poursuit-il. La production, ainsi restreinte et mieux redistribuée, se suffira de journées de travail courtes, utiles et variées pour chacun. Sans surprise, c'est chez Beuys, co-fondateur du parti des Verts en Allemagne, que l'on retrouve, un siècle plus tard, cette préoccupation pour « la destruction de la nature » orchestrée par « la croissance délirante de [l']économie »<sup>34</sup>.

L'argent est, enfin, un dernier thème maintes fois exploré par les artistes, ce qui ne saurait guère surprendre au cours d'un vingtième siècle marqué par les crises financières et inflationnistes, les multiples bouleversements du système monétaire international et l'apparition d'une nouvelle zone monétaire européenne. La fin de l'étalon-or, débutée par les accords de Bretton Woods de 1944, et définitivement actée par la décision du président américain Richard Nixon de mettre fin à la convertibilité du dollar en or en 1971, ouvre le champ pour penser la monnaie comme strictement déconnectée de tout référent matériel. Pour Yves Klein, dans son *Esquisse et grandes lignes du système économique de la révolution bleue* (1959), cette redéfinition doit marquer la chute de la monnaie elle-même : « Je récuse en effet réserves et devises », écrit-il, « ces intermédiaires dispendieux », pures constructions intellectuelles qui nous éloignent des valeurs réelles<sup>35</sup>. Seul l'art, à la croisée du spirituel et du matériel, peut prétendre au statut d'étalon dans un système d'échange repensé :

chaque corporation sera tenue d'abandonner dans les caves de la Banque Centrale, préalablement débarrassée de tout dépôt métallique, le chef-d'œuvre de la profession. Lesdits chefs-d'œuvre, ainsi rassemblés, matérialiseront les directions spirituelles de base du pays, laissant libre accès à toute éventuelle potentialité évolutive, seule source de progrès. Cet exemple permanent, catalyseur de puissance latente, en maintenant à l'esprit un échantillonnage stable – mais non clos – permettra enfin de jeter les bases d'un système de troc fondamentalement sain et à l'abri des variations conjoncturelles quantitatives<sup>36</sup>.

Pour Beuys, il ne s'agit pas d'en finir avec l'argent pour retourner à un hypothétique système de « troc », mais plutôt de pousser jusqu'au bout la nature conventionnelle de la monnaie en la pensant comme « un document juridique<sup>37</sup> ». La monnaie doit jouer le rôle d'un instrument juridique, démocratique, voué à équilibrer le secteur de la production d'un côté, et celui de la consommation de l'autre. Côté production, le véritable capital d'une société tient aux « capacités » humaines qui la constituent, à la créativité de chacun dans le travail (les moyens de production, telles les machines, demeurant une propriété collective). La création monétaire nécessaire à la production est assurée par la Banque centrale en fonction d'objectifs déterminés démocratiquement. De même, le travail est rémunéré selon des critères issus d'un processus politique, et non par le simple jeu du marché. Ces revenus peuvent ensuite être librement utilisés par chacun pour acquérir des marchandises dans la sphère de la consommation, la seule gouvernée par le marché. Tout profit généré est reversé à la Banque centrale, et non aux acteurs privés<sup>38</sup>. L'argent joue ainsi un rôle essentiellement régulateur entre les capacités et les désirs ; il est l'expression d'une volonté politique, démocratique.

Ainsi, à l'heure où, dans le monde capitaliste, la doctrine économique dominante connaît une évolution marquée en faveur d'un néo-libéralisme réfractaire à toute intervention de l'Etat et des banques centrales dans l'économie, en-dehors du maintien d'un taux directeur susceptible de limiter l'inflation sans entraver la croissance, les artistes célèbrent au contraire la planification et l'orientation active de la politique monétaire. Comme Beuys, Isou donne à la Banque centrale un rôle prépondérant. Pour lui, la création monétaire

doit refléter au plus juste la valorisation des richesses existantes et potentielles. Pour cela, le crédit doit être distribué aux agents économiques en fonction de décisions prises non plus par les dirigeants des banques selon un processus opaque et borné, mais par des comités représentatifs. Ces derniers doivent être placés sous le contrôle, premièrement, des associations ouvrières et patronales, « au courant des prix et des possibilités d'échange réels de ces produits », deuxièmement des associations de jeunes et d'étudiants, les « externes » comme les appelle Isou, aujourd'hui exclus du système économique alors qu'il leur « incombe la production de l'Avenir », et troisièmement, enfin, des associations de « créateurs », « qui assurent l'expansion réelle du pays en fabriquant les produits multiplicateurs, l'authentique richesse de la nation », et qui sont les mieux à même de se prononcer sur la « hiérarchie de[s] valeurs »<sup>39</sup>.

### **Ecueils et perspectives**

Qu'il s'agisse d'ériger l'œuvre d'art en nouvel étalon, de penser tout travailleur sur le modèle de l'artiste, ou de considérer que seuls les créateurs sont véritablement aptes à juger des valeurs, la tentation apparaît clairement dans ces textes de mettre l'artiste au centre de l'économie réinventée. « Seul un peuple d'artistes peut survivre guidé par ses minorités géniales, *les créateurs de croyances*<sup>40</sup> », écrit ainsi Gallizio, faisant de l'artiste l'architecte, le guide voire le prophète d'un nouveau dirigisme économique dont les velléités hégémoniques ont parfois de quoi faire frémir. Il faut tout l'humour de l'artiste Luis Camnitzer, dans son *Manifeste* de 1982, pour révéler ce paradoxe. Les premières phrases sonnent comme une parodie parfaitement crédible des « traités d'économie »

assénés par les artistes : « Je présume être un artiste révolutionnaire, avec une vision du monde et la mission de la mettre en œuvre. Je souhaite éradiquer l'exploitation de l'homme par l'homme, atteindre une distribution équitable des biens et des tâches, bâtir une société juste, libre et sans classes<sup>41</sup>. » La suite décline peu à peu les moyens, toujours plus dévoyés et perniciose, dont l'artiste se sent autorisé à user pour arriver à ses fins, pour le bien futur de l'humanité : sous-payer ses fournisseurs, exploiter ses assistants, nuire aux artistes qui pourraient lui faire concurrence, et de manière générale manipuler efficacement les ressorts du monde de l'art et de l'argent.

Il est significatif qu'en contraste avec des textes aux tonalités fort impérieuses, cette autodérision bienvenue se fasse sentir sous la plume d'un artiste uruguayen, particulièrement attaché à la dénonciation des modes de domination économique et culturelle néocoloniaux<sup>42</sup>. Avec Camnitzer, il nous faut nous demander si l'exercice même consistant, pour l'artiste, à s'arroger l'autorité de l'économiste, n'est pas déjà le signe d'une position de pouvoir. De fait, le corpus réuni trahit l'évidence d'une forme de discours qui, loin d'être universelle, relève de l'héritage de l'avant-garde occidentale, principalement européenne et nord-américaine. En son sein, les femmes et les autres groupes socialement discriminés n'y ont qu'une place très marginale. Ainsi, si le *Manifeste* de Charlotte Posenenske de 1968 est pétri de considérations économiques, celles-ci se restreignent volontairement à sa propre pratique, reconnaissant humblement, en conclusion du texte : « Il m'est difficile d'accepter ce fait que l'art ne peut en rien contribuer à résoudre des problèmes sociaux urgents<sup>43</sup>. »

Comme le notait déjà Lucien Goldman dans les années 1950, l'économie capitaliste a construit son dispositif idéologique sur la relégation de certains groupes, et notamment, écrit-il, « des poètes, des enfants et des femmes [...] *en marge de la vie économique*<sup>44</sup>. » Sans aller jusqu'à la féroce misogynie d'Asger Jorn – qui analyse la déchéance de la société industrielle fonctionnaliste comme une domination de la femelle sur le mâle<sup>45</sup> – nombreux furent les artistes pour qui la division genrée de l'économie domestique fut le point aveugle de leur vision de l'économie. Beuys, évoquant son épouse au détour d'une digression sur sa théorie économique, mentionne en passant que c'est elle qui « tient la comptabilité » du ménage et se soucie du règlement des impôts<sup>46</sup>. Quant à Filliou, s'il se présente lui-même, au milieu des années 1970, comme un « ex-phallocrate minable », le refus du travail et la « vie exemplaire » qui l'auréolent doivent beaucoup au dévouement de sa compagne, qui multiplia les emplois précaires pour subvenir aux besoins de la famille<sup>47</sup>. Indissociable de ses *Maintenance Art Performance Series (fig. 5)*, le « Manifeste » de l'artiste féministe Mierle Laderman Ukeles (1969) a précisément vocation à mettre en avant le travail invisible constitué par les tâches domestiques et maternelles, effectué par les femmes sans reconnaissance ni rémunération, et pourtant partie intégrante de l'économie capitaliste<sup>48</sup>.

Devant ces écueils, quelles perspectives reste-il alors aux artistes d'aujourd'hui qui souhaiteraient à leur tour se faire économistes ? La crise financière de 2008 et ses répercussions, puis le mouvement « Occupy » lancé en 2011, ont certainement marqué un regain d'intérêt, non seulement pour les

stratégies de politisation des artistes, mais plus spécifiquement pour leur réflexivité en matière de théorie et de pratique économiques. On a assisté de toutes parts à un réinvestissement de la pensée critique, souvent sous un prisme marxiste mais pas seulement, renouvelant des idées parfois anciennes telle que la « grève de l'art », les « communs » ou le « revenu universel de base »<sup>49</sup>. Si, de nouveau, des textes programmatiques ambitionnent de repenser l'économie dans son ensemble à partir de la condition d'artiste, il ne s'agit pas pour autant de reconduire aveuglément un *topos* du discours artistique. Les contributions actuelles se fondent le plus souvent sur une auto-critique poussée du monde de l'art lui-même, alimentée par des données et statistiques, produites et mises en forme par les artistes<sup>50</sup>. Les enjeux spécifiques liés à la mondialisation sont désormais incontournables, qu'il s'agisse de réfléchir aux régimes différenciés d'exploitation des travailleurs dans différentes régions du monde, ou d'intégrer de nouveaux modèles tels que, par exemple, les cultures aborigènes dans le cadre d'une pensée économique de l'écologie<sup>51</sup>.

---

<sup>1</sup> Mary P. Merrifield, *Original treatises : dating from the XIIth to XVIIIth centuries on the arts of painting, in oil, miniature, mosaic, and on glass; of gilding, dyeing, and the preparation of colours and artificial gems*, Londres, J. Murray, 1849.

<sup>2</sup> A. Jorn, *Critique de la politique économique, Suivie de la Lutte Finale*, Paris, Internationale situationniste, 1960 ; I. Isou, *La Théorie nucléaire de la monnaie et de la banque, la carte copernicienne opposée à la carte ptoléméique de la monnaie et de la banque, réforme du système monétaire, épuration ou reconversion des dirigeants et des responsables des banques*, Paris, s.n., 1966.

<sup>3</sup> A. Breton, « Rapport du travail intellectuel et du capital » [1930], *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 87-90 ; Y. Klein, « Esquisse et grandes lignes du système économique de la révolution bleue », [1959], *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, éd. M.-A. Sichère et D. Semin, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2003, p.99-100 ; W. Morris, « Travail utile et vaine besogne » [1886], *La civilisation et le travail*, trad. D. Bellec, Neuvy-en-Champagne, Le passager clandestin, 2013, p.29-61 ; J. Beuys, *Qu'est-ce que l'argent ? Un débat avec Johann Philipp von Bethmann, Hans Binswanger, Werner Ehrlicher, Rainer Willert*, [1984/ 1991], trad. L. Cassagnau, Paris, L'Arche, 1994, p. 8-10.

- <sup>4</sup> M. L. Ukeles, « Maintenance Art Manifesto » [1969], reproduit dans *Documents*, no. 10, automne 1997, p. 5.
- <sup>5</sup> L. Camnitzer, « Manifeste » [1982], trad. F. Chernajovsky, *Tada*, n°2, 2019. Voir : Antje Kramer, *Les grands manifestes de l'art des XIXe et XXe siècles*, Paris, Beaux-arts éd, TTM éditions, 2011.
- <sup>6</sup> Ö. Fahlström « S.O.M.B.A. (Some of My Basic Assumptions) : Text for Variable Painting 1972-1973 », [1976], Ö. Fahlström, *Essais Choisis*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p. 235-243.
- <sup>7</sup> Steve Edwards, « Les chronotopes d'Allan Sekula : le capitalisme inégal et combiné », *Allan Sekula: Ship of fools - The docker's museum*, ed. Hilde van Gelder, cat. d'exp., Rennes, La Criée centre d'art contemporain, 2015, p. 32.
- <sup>8</sup> K. Teige, *Le marché de l'art* [1936], Paris, Allia, 2000, notamment p. 65-72.
- <sup>9</sup> O. Medvedkova, *Kandinsky, ou, la critique des critiques : écrits russes de Kandinsky (1899-1911)*, Paris, Les presses du réel, 2014, p. 21-30.
- <sup>10</sup> O. Velthuis et J. van den Brand, « Tino Sehgal's cultural economy », publié sur le site du Stedelijk Museum, 2 novembre 2015 : <http://journal.stedelijk.nl/en/sehgals-cultural-economy/>.
- <sup>11</sup> R. Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants* [1970], trad. J. Régler et C. Fondcave, Bruxelles, Éditions Lebeer Hossmann, 1998, p. 8.
- <sup>12</sup> R. Filliou, « Filliou », *Opus International*, n°22, janvier 1971, p. 20.
- <sup>13</sup> Voir notamment : entretien avec J.-P. Van Tieghem (janvier 1972), reproduit dans : *Robert Filliou*, cat. d'exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 75.
- <sup>14</sup> Filliou, 1998, *op. cit.* à la note 8, p. 16.
- <sup>15</sup> *ibidem*, p. 51.
- <sup>16</sup> *ibidem*, p. 53.
- <sup>17</sup> B. Wynne, « May the Sheep Safely Graze ? A Reflexive View of the Expert-Lay Knowledge Divide », S. M Lash, B. Szerszynski et B. Wynne, *Risk, Environment and Modernity : Towards a New Ecology*, Londres, SAGE, 1996.
- <sup>18</sup> Voir notamment : P. Smith, « Attractive Labour and Social Change : William Morris Now », P. Bennett et R. Miles (éds.), *William Morris in the twenty-first century*, Oxford, Berne et Berlin, P. Lang, 2010 et L. Goldman, *From Art to Politics : John Ruskin and William Morris*, Londres, William Morris Society, 2005.
- <sup>19</sup> A. Breton, *Ode à Charles Fourier*, Paris, Fontaine, 1947.
- <sup>20</sup> « Avant-propos de la première édition », J. Beuys, 1994, *op. cit.* à la note 3, p. 8-10.
- <sup>21</sup> J. Beuys, [1984/1991], *op. cit.* à la note 3, p. 36.
- <sup>22</sup> *ibidem*, p. 38.
- <sup>23</sup> *ibidem*, p. 40.
- <sup>24</sup> J.-J. Lebel, *L'amour et l'argent*, Paris, Stock, 1979, p. 16.
- <sup>25</sup> *ibidem*, p. 17 et 19.
- <sup>26</sup> I. Isou, 1966, *op. cit.* à la note 2, p. 2.
- <sup>27</sup> A. Jorn, 1960, *op. cit.* à la note 2, p. 21. Voir : K. Kurczynski, « Art and Devalorisation. Asger Jorn's Theory of Value », S. Ladkin, R. McKay et E. Bojesen (éds.), *Against Value in the Arts and Education*, Londres et New York, Rowman & Littlefield International, 2016 et S. Cras, *L'économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 55-65.
- <sup>28</sup> G. Gallizio, « Manifeste de la peinture industrielle – Pour un art unitaire applicable » [1959], reproduit et traduit dans : M. Bandini, *L'esthétique, le politique de Cobra à l'internationale Situaionniste*, Marseilles, Sulliver and via Valeriano, 1998, p. 286.
- <sup>29</sup> I. Isou, 1966, *op. cit.* à la note 2, p. 3 et p. 16.
- <sup>30</sup> Voir notamment : M. Hardt, « Affective Labor », *boundary 2*, 26, no. 2, été 1999, p. 89-100 ; M. Saar, « New Spirit of Criticism ? The Biopolitical Turn in Perspective : Introduction », *Texte zur Kunst*, no. 81, mars 2011, p. 131-133 ; M. Lazzarato, *Signs and Machines : Capitalism and the Production of Subjectivity*, Los Angeles, Semiotext(e), 2015.
- <sup>31</sup> J.-J. Lebel, 1979, *op. cit.* à la note 23, p. 11.
- <sup>32</sup> S. Latouche « Un précurseur de la décroissance : William Morris ou l'utopie réalisée », introduction à W. Morris, *Comment nous pourrions vivre*, trad. J.-P. Richard, Le Pré-Saint-Gervais, Le passager clandestin, 2010. Voir aussi : A. Jappe, « William Morris et la critique du travail », introduction à W. Morris, 2013, *op. cit.* à la note 3.
- <sup>33</sup> W. Morris, [1886], *op. cit.* à la note 3, p. 34 ; p. 47.
- <sup>34</sup> *ibidem*, p. 47.
- <sup>35</sup> J. Beuys, [1984/1991], *op. cit.* à la note 3, p. 31.

- 
- <sup>35</sup> Y. Klein, [1959], *op. cit.* à la note 3, p.99-100.
- <sup>36</sup> *ibidem.*, p. 100.
- <sup>37</sup> J. Beuys, [1984/1991], *op. cit.* à la note 3, p. 35.
- <sup>38</sup> Voir les éclairantes explications de U. Rösch, « On ne peut comprendre Joseph Beuys que lorsqu'on l'a déjà compris. Explications sur le concept d'argent et de capital de Joseph Beuys », J. Beuys, 1994, *op. cit.* à la note 3, p. 83-101. Voir aussi : Christian Lotz, « Art = Capital ? Reflections on Joseph Beuys's *Das Kapital Raum 1970–1977* », in S. Ladkin, R. McKay et E. Bojesen (éds.), 2016, *op. cit.* à la note 25.
- <sup>39</sup> I. Isou, 1966, *op. cit.* à la note 2, p. 43-44 (souligné dans l'original) et p. 53.
- <sup>40</sup> G. Gallizio, [1959], *op. cit.* à la note 26, p. 287.
- <sup>41</sup> L. Camnitzer, [1982], *op. cit.* à la note 5.
- <sup>42</sup> Voir notamment : L. Camnitzer, « Contemporary Colonial Art » [1969], reproduit dans A. Alberro et B. Stimson (éds.), *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 225-226.
- <sup>43</sup> C. Posenenske, « Statement » [Manifesto], *Art International*, no. 5, mai 1968, p. 50. Voir : B. Brunn (éd.), *Charlotte Posenenske : manifesto*, Berlin, Distanz, 2012.
- <sup>44</sup> L. Goldmann, *Recherches dialectiques* [1959], Paris, Gallimard, 2<sup>e</sup> éd., 1980, p. 77.
- <sup>45</sup> A. Jorn, « Sortie. Pour en finir avec ces discours et entreprendre autre chose », *Pour la forme, Ebauche d'une méthodologie des arts* [1958], Paris, Allia, 2001 p. 146.
- <sup>46</sup> J. Beuys, [1984/1991], *op. cit.* à la note 3, p. 47.
- <sup>47</sup> R. Filliou, *Porta Filliou*, 1977, vidéo noir et blanc, 43 min35. Les multiples emplois occupés par Marianne Staffeldt sont évoqués dans : P. Tilman, *Robert Filliou, nationalité poète*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007, p. 35 et suivantes. Kate Craig, qui a travaillé avec Filliou au Canada durant les années 1970, témoigne : « Je crois que Marianne a été usée par la pauvreté parce qu'elle devait faire la cuisine et acheter à manger, tandis que Robert était toujours préoccupé par la création artistique – donc peut-être que la vie a été en un sens plus réel pour Marianne ». K. Craig et H. Bull, « Conversation with over under around about to and for Robert Filliou between », *Robert Filliou, From Political to Poetical Economy*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, 1995, p. 70.
- <sup>48</sup> M. L. Ukeles, [1969], *op. cit.* à la note 5. Voir par exemple le chapitre qu'Angela Davis consacre à ce sujet dans *Women, Race and Class* [1981], New York, Vintage Books, 1983, chap. 13, p.222-244.
- <sup>49</sup> Voir, entre autres : Y. McKee, *Strike art : contemporary art and the post-Occupy condition*, Londres et New-York, Verso, 2016 ; C. Woolard et S. Jahoda, « On the Cultural Value Debate », 2015, College Art Association Annual Conference. Hilton Hotel, New York City. En ligne: <http://artanddebt.org/on-the-cultural-value-debate-2/> ; A. Goehler, « Basic income grant – the cultural impulse needed now ! », *Culture, Not Profit : Readings for Artworkers, The Journal of the Free | Slow University of Warsaw*, vol.1, 2009, p. 175-184.
- <sup>50</sup> Voir par exemple le travail de l'organisation activiste W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy). Un point sur cette question est proposé dans: *Prekarious Labour in the Field of Art*, éd. Z. Eric et S. Vuković, *OnCurating.org*, no. 16, 2013.
- <sup>51</sup> Voir par exemple : W. Sanders (éd.), *Engaging Indigenous Economy: Debating diverse approaches*, Canberra, ANU Press, 2016.