



HAL
open science

Larry Rivers, de la Banque Française

Sophie Cras

► **To cite this version:**

Sophie Cras. Larry Rivers, de la Banque Française. Cahiers du Musee National d'Art Moderne, 2015, 133, pp.52-63. hal-03194570

HAL Id: hal-03194570

<https://hal.science/hal-03194570v1>

Submitted on 9 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.

Sophie Cras

Larry Rivers, de la Banque Française

Au début des années 1970, le collectionneur suisse Éric Meyer, inquiet de l'authenticité d'une toile de Larry Rivers dont il a fait l'acquisition et qui représente un billet de 100 Nouveaux Francs, s'en ouvre au peintre, qui lui fait la réponse suivante :

Je l'ai peinte à Paris au début de l'année 1962. Je crois qu'elle a été acquise à l'époque par mon galeriste, Jean Larcade, qui dirigeait la galerie Rive Droit [*sic*]. [...] La solution serait que vous gardiez cette lettre comme preuve d'identification, et nous pouvons déterminer ici et maintenant pour la postérité le nom qui désormais la distinguera des autres toiles de la série. Elle s'appelle « French Money – Right Bank »¹.

Le choix d'un nouveau titre pour cette œuvre n'est pas seulement pour Rivers l'occasion d'un jeu de mots – « Right Bank » étant à la fois la « Rive Droite », en référence à sa galerie de l'époque, et la « bonne banque » ou la « banque véritable », un titre approprié pour la représentation d'un billet de banque. Individualiser l'œuvre par un titre est par ailleurs une nécessité que dicte le grand nombre de toiles réalisées par l'artiste sur ce thème : probablement une quinzaine dans la première moitié des années 1960, la plupart datées de 1962². Cette répétition, inhabituelle même pour Rivers, témoigne à la fois de sa prédilection particulière pour ce sujet et de son succès commercial, lequel n'a pas manqué de faire des « Money Paintings » de « bonnes banques ».

Toutes les œuvres de la série prennent pour motif le billet de 100 Nouveaux Francs figurant Napoléon Bonaparte (Fig.1 à 4). Dessiné au crayon sur papier, ou peint à l'huile sur toile, sur différents formats, le côté recto ou verso du billet apparaît tantôt seul, tantôt répété plusieurs fois sur un même support. Reproduites à de nombreuses reprises dans diverses revues, les « peintures d'argent français » devinrent une marque de fabrique pour celui qu'on appela même « Larry Rivers, de la Banque Française³ ». Se souvenant de l'exposition à la galerie Rive Droite en 1962, qui présenta pour la première fois ces œuvres, Gérald Gassiot-Talabot la qualifie dix plus tard de « l'une des plus marquantes du début des années soixante » par le « trouble » qu'elle suscita et son « influence » sur la jeune génération⁴. Il écrit :

On se souvient du mot d'André Warnod qui écrivait à propos de tableaux bien léchés : « C'est beau comme un billet de banque ». [...] Chez Larry Rivers, au contraire, les billets de banque de la série des *French money* ont été le prétexte d'un éblouissant exercice dans lequel la virtuosité ne cachait

heureusement pas une philosophie un peu amère et désinvolte de l'instant. C'est ainsi que Rivers a été l'un des agents corrosifs les plus efficaces dans le renouveau et dans la crise de l'image⁵.

Pourtant, les *French Money Paintings* n'ont jamais fait l'objet d'une étude spécifique, que ce soit de la part de la critique d'art de l'époque ou de celle des historiens de l'art qui ont suivi⁶. La lecture traditionnelle du travail de Rivers pour cette période veut qu'il se rapporte au pop art par ses sujets et à l'expressionnisme abstrait quant au traitement des formes⁷. Les *Money Paintings* n'échappent pas à cette double lecture simplificatrice, la première insistant sur le choix d'un motif banal de la vie courante, la seconde mettant l'accent sur l'élégance formelle, l'exercice d'abstraction et le traitement de la surface⁸. L'une et l'autre lectures refusent toute spécificité au choix de l'argent comme motif, vu comme anecdotique et indifférent, et tout contenu social ou contextuel à l'œuvre réalisée à Paris. Le critique Pierre Schneider va jusqu'à affirmer, en 1962, que :

La seule influence locale discernable tient à ce que [...] c'est un billet de 100 Nouveaux Francs, plutôt qu'un billet de dix dollars, qui sert de thème aux variations de l'artiste, comme c'est un paquet de Gitanes plutôt qu'un paquet de Camel qui se trouve susceptible d'être portraituré⁹.

Cette indifférence au sujet explique mal l'intérêt prolongé que lui porta l'artiste, et la réception mouvementée dont il fit l'objet à Paris. Loin d'être un motif banal et anodin, le billet de banque français devint pour Rivers l'occasion de mettre en question les conventions marchandes, monétaires, politiques, patriotiques et morales d'une France en pleine guerre de décolonisation.

Paris, 1962 : à la conquête du succès commercial

Au tournant de l'année 1962, qui voit la naissance de la série des *French Money Paintings*, le motif de l'argent peut prendre une signification bien particulière pour Rivers, qui vit alors une étape essentielle de sa carrière. L'artiste, né en 1923, est déjà bien connu sur la scène new-yorkaise : remarqué par Clement Greenberg dès 1949, ses peintures figuratives connaissent un grand succès critique dans les années 1950, et le Museum of Modern Art lui achète sa célèbre toile *Washington Crossing the Delaware* peu après son achèvement¹⁰. Le début des années 1960 marque néanmoins un jalon dans le renouvellement de son iconographie et dans sa reconnaissance commerciale, tant américaine qu'internationale.

À l'automne 1961, sollicité par des galeries européennes pour des expositions au printemps suivant, l'artiste s'installe avec sa jeune épouse Clarice à Paris, impasse Ronsin. Ils y vivent près d'un an, avant de retrouver New York après un voyage en Italie¹¹. Ce long séjour en France marque une étape importante dans sa carrière. A Paris, il fréquente en effet le

cercle des Nouveaux Réalistes, introduit d'abord par Yves Klein, qu'il a rencontré l'année précédente à New York à la demande de Georges Marci¹². Rivers se lie également d'amitié avec Jean Tinguely, son voisin impasse Ronsin, et sa compagne Niki de Saint-Phalle, qu'il connaît depuis le milieu des années 1950¹³. Ces contacts lui permettent de rencontrer les artistes, critiques et marchands liés au Nouveau Réalisme : Arman, Raysse et Deschamps, Pierre Restany et Jean Larcade, dont il obtient par l'entremise d'Yves Klein une exposition personnelle en avril 1962¹⁴.

Suivant l'avis de son galeriste et ami John Myers, co-fondateur de la galerie Tibor de Nagy à New York, Rivers renonce à faire de ses expositions à Paris (galerie Rive Droite) et à Londres (Gimpel Fils Gallery) en avril et mai 1962 des rétrospectives de sa production des années 1950, à savoir des portraits aux accents nostalgiques. John Myers lui écrit en décembre 1961 :

L'image que tu t'es créée (en Angleterre) est celle du radicalisme, de la satire, de l'humour, etc., etc. (selon la presse et les discours que tu tiens). Tes peintures plus anciennes sont très différentes de tout cela [...]. Les artistes et les critiques d'avant-garde pourraient reprocher à ton exposition son aspect vieillot, ou dieu sait quoi d'autre. [...] Souviens-toi que tu as désormais un nouveau public, très distinct de tes anciens amateurs. Je ne crois pas que tu aies ni besoin, ni envie, de garder cet ancien public – que ce soit en Amérique ou en Europe¹⁵.

C'est sur ce conseil que Rivers entreprend la création de toutes nouvelles toiles pour ses expositions. *French Money I* et *French Money II* (Fig.3 et Fig.1), les deux toiles de la série exposées en Europe, sont donc conçues au début de l'année 1962 dans une stratégie de conquête d'un « nouveau public » par « le radicalisme, la satire, l'humour ». Elles ne sont pas pour autant, comme l'ont soutenu certains auteurs, inspirées des *Dollar Bills Paintings* d'Andy Warhol, nées au même moment¹⁶.

Au début de l'année 1962, l'argent pouvait s'imposer naturellement à Rivers comme un sujet de préoccupation immédiate. Sa correspondance avec ses galeristes en 1961-1962 montre le basculement de son statut, d'artiste salué par la critique mais vendant peu, à celui d'artiste à succès, internationalement reconnu. Fin 1961, l'exposition new-yorkaise de Rivers est un échec commercial ; à cette situation préoccupante s'ajoute la crise du marché de l'art du printemps 1962, que Rivers commente fréquemment avec ses galeristes. « La bourse s'est effondrée en mai », lui écrit ainsi John Myers, « ce qui, bien sûr, est une nouvelle catastrophique pour les galeries et les peintres¹⁷ ». Si le marché américain devait se remettre

rapidement de ce choc passager, les galeries françaises furent au contraire cruellement et durablement affectées¹⁸. Dans ce contexte, le succès de ses expositions européennes – en particulier celle de Londres en mai 1962 – est une heureuse surprise pour Rivers : « Cette fois ça marche vraiment fort, n'est-ce pas ? », écrit-il, enthousiaste, à Peter Gimpel¹⁹.

Ce succès, qui récompense des mois de travail particulièrement productifs et satisfaisants pour Rivers, lui donne une confiance et une ambition nouvelles. « Avec ces peintures des billets de 100 francs français, j'ai cru que j'avais trouvé une formule », explique Rivers, en 1962, « une formule pour la peinture parfaite²⁰ ». De retour aux États-Unis, il s'écarte de la galerie Tibor de Nagy, qui l'a soutenu depuis ses débuts, pour signer chez Marlborough, une galerie plus installée et plus adaptée, estime-t-il, à son nouveau statut. Dirigée par le très controversé Frank Lloyd, Marlborough est alors, selon un article de 1973, « moins une galerie qu'une entreprise multinationale », dont la politique est « de promouvoir des artistes établis », en les débauchant de galeries concurrentes. C'est un marchand célèbre pour sa formule « je collectionne seulement l'argent, pas les peintures ! » que Rivers choisit pour vendre les *Peinture d'argent français*²¹. Faut-il donc voir dans le motif de l'argent, répété encore et encore pendant toute l'année 1962 et le début de 1963, le reflet des préoccupations matérielles du peintre, qui passe – en partie grâce aux *French Money Paintings* – du manque de vente au succès commercial, puis à l'ambition de la réussite ?

Entre inflation et décolonisation : dépeindre le Nouveau Franc et « l'orgueil français »

Cette lecture est cependant partielle. Elle réduit l'argent à un concept général – auquel se réfère les difficultés ou au contraire l'aisance matérielles de l'artiste – et ignore le traitement spécifique que fait subir Rivers à un motif lui aussi bien spécifique. Or, du fait de leur aspect expressif et travaillé, ce n'est pas l'argent en général qu'évoquent les *French Money Paintings*, mais une monnaie particulière, « le Nouveau Franc », incarnée physiquement dans un billet à l'iconographie distincte.

French Money I (Fig.3), aujourd'hui dans une collection particulière, et *French Money II* (Fig.1), conservée au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden à Washington, sont les deux toiles de la série qui, considérées comme les plus abouties, furent exposées à Paris et à Londres et maintes fois reproduites dans les revues²². Conçues comme pendants l'une de l'autre, elles représentent chacune une face du billet de 100NF Bonaparte – Type 1959 : le verso (Fig.4) dans *French Money I*, le recto (Fig.2) dans *French Money II*, la forme de la toile reprenant celle du billet, quoiqu'en des dimensions nettement agrandies (90 x 150 cm)²³.

Le traitement de la surface est une interprétation libre mais rigoureuse de l'iconographie et des caractéristiques du médium monétaire. Selon la symétrie des deux faces du billet, le portrait de Bonaparte apparaît à droite dans *French Money II* (Fig.1) et à gauche dans *French Money I* (Fig.3), le regard tourné vers le côté opposé. Dans les deux cas, une moitié du visage est précisément représentée, avec un œil vif, un nez bien dessiné et une bouche ourlée soulignée d'une ombre, tandis que l'autre moitié s'efface ou se fond dans l'arrière plan. Un col rouge exagérément haut suffit à suggérer de manière métonymique l'uniforme de Bonaparte, inspiré des costumes conservés dans la collection du Musée de l'armée aux Invalides. Dans *French Money II*, un élément d'architecture à peine reconnaissable sur une tache gris violacé évoque l'Arc de Triomphe. Dans *French Money I*, les drapeaux devant lesquels se tient Bonaparte sont réduits à leurs extrémités en pointes de flèches, et on reconnaît sur la droite l'Église des Invalides, dont le dôme est presque effacé.

Reprenant la vive polychromie du billet – à dominante vert olive et chair au recto, rouge et orange au verso – les deux toiles offrent un contraste de couleurs appliquées tantôt pures, tantôt diluées. Les traits de pinceaux sont par endroits fins et très précis, comme pour la représentation du nombre « 100 », qui paraît presque calligraphié. Ils sont au contraire parfois larges et rapides, définissant des surfaces inégales, marquées de coups de pinceaux et de visibles traces de doigts. Les motifs décoratifs du pourtour du billet sont pour certains fidèlement repris, comme le cygne apparaissant à droite dans *French Money I* ; ils sont parfois transformés, telle la fleur ornant le recto du billet, comiquement muée en escargot dans *French Money II* ; ailleurs, ils s'effacent en une abstraction colorée, comme pour la couronne de fleurs et de fruits surplombant *French Money II*. Le fusain vient souligner certains détails, comme les trois signatures du Contrôleur Général, du Caissier Général et du Secrétaire Général, très précisément reproduites dans *French Money II* ; il vient parfois à l'inverse salir les surfaces colorées, laissant des trainées indistinctes. Le travail des matières est sensible également dans l'épaisseur de la peinture, avec des surfaces très minces où la toile apparaît presque en transparence, comme dans la zone centrale des deux œuvres, et à l'inverse des surfaces empâtées à l'intérieur desquelles le fusain vient creuser.

Depuis le début du XIX^e siècle, les Banques centrales avaient rivalisé d'ingéniosité pour créer du papier-monnaie qui, par sa sophistication, pourrait garantir son authenticité et sa fiabilité, et décourager la contrefaçon : polychromie, ornements décoratifs complexes, textes, valeurs, indices, signatures, signes en léger relief et filigrane – un dessin imprimé dans la pâte du papier, visible par transparence. En insistant sur les couleurs, les textures et les motifs, Rivers semble à ce point accentuer tous ces détails qu'il en dément l'efficacité : les mots et

numérotations sont à moitié achevés, les visages à moitié effacés, les cartouches et les vignettes sont vides. Dans *French Money I*, l'article 139 du code pénal, qui, inscrit sur le verso de tous les billets, avertissait alors des peines encourues pour contrefaçon (les travaux forcés), est ironiquement suggéré par ses premiers mots : « L'article ». L'œuvre semble celle d'un faux-monnayeur minutieux soudainement lassé de la vanité de sa tâche, et qui l'aurait laissée à l'abandon.

Au début des années 1960, le franc est au cœur des débats. Après deux crises inflationnistes en 1951-1952 et 1957-1958, la nouvelle République de 1958 s'engage dans une profonde réforme monétaire, qui doit redonner confiance dans le franc, moderniser la monnaie pour l'adapter aux circonstances internationales, et permettre la maîtrise de l'inflation²⁴. Le volet le plus visible de cette réforme est l'introduction, au 1^{er} janvier 1960, du Nouveau Franc, dit « Franc Lourd », égal à cent fois l'ancien franc. L'opération est purement psychologique : elle consiste à diviser tous les prix et les salaires par cent, afin de revenir à un niveau de prix similaire à celui de l'entre-deux-guerres, avant que l'inflation n'eût entamé la stabilité et le prestige du franc. Cette mesure symbolique et économiquement neutre ne manque pas de susciter l'ironie de la presse internationale : « Un changement de monnaie très franc : la valeur de l'argent reste la même, mais l'abandon de quelques zéros suffit au Franc pour faire peau neuve », titre ainsi le *New York Times* en janvier 1960²⁵.

Les billets eux-mêmes reflètent l'artifice employé : le billet de 100NF – Type 1959 que choisit Rivers, mis en circulation le 4 janvier 1960, n'est autre qu'une reproduction à l'identique du billet de 10 000 anciens francs – Type 1955, qui avait dans un premier temps été surchargé en rouge contre-valeur de 100 Nouveaux Francs (Fig.5)²⁶. Michel Ragon, dans sa recension de l'exposition de Rivers à la galerie Rive Droite en avril 1962, semble d'ailleurs s'y perdre, et parle du « Bonaparte du billet de 1.000 frs²⁷ ».

Quelle valeur accorder alors à ce papier monnaie, auquel un gouvernement peut, du jour au lendemain, retirer deux zéros, laissant l'économie inchangée mais la confiance prétendument restaurée ? Ces zéros, en plus ou en moins, hantent les *Peintures d'argent français*. Bien en évidence dans le coin supérieur droit de *French Money I*, ou, plus abstraitement présents dans les cercles rouge et vert qui encadrent *French Money II*, le couple de zéros flottants qui sépare le 10 000 du 100, l'ancien franc du nouveau, vient rappeler le caractère purement conventionnel de la valeur faciale de la monnaie quand l'inflation peut en quelques années réduire à rien sa valeur réelle. Qu'a-t-il de fondamentalement nouveau ce Nouveau Franc porté par un ancien billet ? C'est ce que semble demander l'impertinent « NOUV », dans le coin supérieur gauche de *French Money II*. Proche du « new » américain,

la racine « nouv » concentre ici l'ensemble de la signification du mot pour l'artiste qui tente alors laborieusement d'apprendre le français aux cours du soir de l'Alliance Française²⁸. La figure de Bonaparte, créateur de la Banque de France et du Franc Germinal, incarnant l'ambition de stabilité de la monnaie française, ne semble alors qu'une invocation bien dérisoire au regard de la vanité de cette monnaie de papier. Au moment même où Rivers le choisissait, le billet de 100NF Bonaparte était d'ailleurs près de disparaître : au 1^{er} janvier 1963 le « Nouveau Franc » devait perdre son qualificatif, la monnaie française redevenant le « franc », de nouveaux billets à l'appui²⁹. Ainsi, les toiles de Rivers étaient vouées à devenir presque immédiatement les représentations magnifiées d'une monnaie démonétisée, d'un morceau de papier devenu sans autre valeur que celle de la nostalgie et du collectionnisme.

L'introduction du Nouveau Franc – les commentateurs de l'époque l'avaient bien compris – avait un but moins économique que politique : « Pour un régime voué à restaurer ce qui est considéré comme la place naturelle de la France dans le monde, le changement de monnaie est logique », explique un article du *New York Times*, « une grande nation ne peut avoir une monnaie bon marché³⁰ ». La volonté d'affirmer l'indépendance de la France, notamment face à la puissance américaine, est symbolisée par ces choix de réforme monétaire : contrairement aux précédentes, la dévaluation qui accompagne l'introduction du nouveau franc – et qui se veut l'ultime, inaugurant une stabilité recouvrée – n'est pas calculée sur la base de la parité avec le dollar, mais directement en fonction de la fraction d'or contenue, 1,8 milligrammes pour 1 franc, le taux de conversion en dollar n'étant que dérivé. Ainsi, comme l'annonce la presse : « Le Nouveau Franc reflète l'or et l'orgueil français³². »

Or, en ces temps où les guerres de décolonisation menacent de réduire l'ancien Empire français à la portion congrue, la volonté de réaffirmer la place de la France dans le monde revêt un caractère d'urgence particulier. Il est même courant, à l'époque, de voir directement associées les réformes monétaires de De Gaulle et la poursuite de la guerre en Algérie. Pierre Mendès-France peut ainsi écrire en 1959 :

M. Jacques Rueff [l'économiste à l'origine de la réforme] déclare que la dévaluation du franc a été calculée de telle sorte que nous puissions continuer la guerre d'Algérie pendant des années ; ainsi toute notre politique économique, monétaire, sociale, le progrès, la croissance, l'avenir du pays, continuent à être dominés par des considérations militaires³³.

Le séjour de Rivers à Paris, de l'automne 1961 au printemps 1962, correspond à la phase finale de la guerre d'indépendance algérienne. Dans sa correspondance, l'artiste

n'aborde sa vision du conflit et la menace quotidienne des attentats à Paris que d'un ton assez détaché. Au début du mois de mars 1962, après des semaines de violences ininterrompues à Alger et Paris – dont une tentative d'attentat contre l'appartement d'André Malraux à Boulogne-sur-Seine – Rivers écrit par exemple :

Quant aux bombes au plastic de l'O.A.S. et compagnie, ça continue, mais c'est une ville si grande et si pleine d'activité que chacun est complètement pris dans sa petite vie « merveilleuse » et ce sont seulement les gros titres des journaux, comme Vols, Viols, etc., ça va peut-être finir bientôt et comme tous les gentils êtres humains égoïstes j'espère juste que ça va se calmer au moins quelques jours avant mon exposition³⁴.

Peut-être Rivers avait-il en tête la mésaventure de Robert Rauschenberg à la galerie Cordier en avril 1961 : le vernissage de son exposition coïncida avec le « putsch d'Alger », un coup d'état manqué contre le Général De Gaulle, et la galerie dû donc clore momentanément ses vitrines³⁵. Néanmoins, la vue d'une France en plein conflit identitaire ne pouvait manquer d'intéresser sérieusement cet artiste libéral et politisé, qui ne pouvait commencer la journée sans lire extensivement la presse et qui se présentait au milieu des années 1960 comme un pétitionnaire invétéré, envisageant même une carrière politique³⁶. L'exposition de Rivers à la galerie Rive Droite ouvre le 10 avril 1962, deux jours après le référendum pour l'approbation des accords d'Evian, qui prévoyaient le cessez-le-feu et un référendum d'auto-détermination en Algérie. Rivers y était sans doute d'autant plus sensible qu'il fréquentait quotidiennement des artistes comme Niki de Saint-Phalle, très marquée par cette guerre et ses conséquences³⁷.

Or, dans l'iconographie de la monnaie, se révèle très fortement la volonté d'affirmer la stature internationale de la nation française, même si celle-ci est démentie par l'actualité. Le billet Bonaparte, inspiré d'une esquisse inachevée de David conservée au Louvre, datée de 1797-1798, représente ainsi une égérie conquérante, trônant devant un faisceau de drapeaux, les étendards des armées d'Égypte et d'Italie. Consciente de la portée de cette iconographie guerrière, l'O.A.S. elle-même avait choisi en 1960 de détourner ce billet de 100NF pour réaliser des bons, distribués contre versement d'un don financier à l'Armée Secrète (Fig.6)³⁸. Signés du Général Raoul Salan, le chef de l'Organisation, les bons figurent au recto une copie à l'encre bleue du billet 100NF, avec la mention « Remboursés par le Trésor », expliquant au verso que tout soutien financier versé aux activités de l'O.A.S. serait remboursé par l'État lors de la victoire finale de l'organisation. La figure de Bonaparte était régulièrement invoquée par les partisans de l'Algérie française, qui baptisèrent par exemple un groupe de combats du nom de « maquis Bonaparte³⁹ ».

Aussi bien dans l'iconographie monétaire que dans le débat concernant la guerre d'Algérie, à mesure que la géographie du pays est remise en question, l'enjeu est bien une relecture de l'histoire de France. Dans le camp opposé à la guerre, on doit en 1960 à un observateur critique du billet l'association entre le passéisme des valeurs économiques et coloniales françaises. Robert Escarpit voit ainsi dans l'iconographie monétaire un fantasme de reconquête des batailles perdues :

Nouveau franc ne veut pas dire nouvelle franchise [...]. Qui donc prétend que ce régime n'a pas le sens de l'histoire ? Il se contente de la prendre à rebours et de la remonter quand les autres la descendent. [...] Déjà, la Semeuse [présente sur les pièces de Nouveau Franc] nous parle de rentes et de bas de laine. Déjà, tous drapeaux au vent, nous refaisons à l'envers le trajet de nos conquêtes africaines. Déjà nous sauvons Rome et la France au nom du Sacré-Cœur. Demain, sans doute, les Rois-Soleil de Versailles et les Empereurs-Soleil d'Austerlitz renaîtront d'entre les vieilles lunes pour éclairer de leur lumière poussiéreuse notre marche triomphale à reculons vers les nouveautés originelles⁴⁰.

En 1962, que reste-t-il de ces velléités de domination et de conquête chez Larry Rivers ? Des drapeaux réduits à des pointes de flèches ridicules et désordonnées dans *French Money I* ; un héros national au col démesuré mais au visage fuyant dans *French Money II*.

Le billet de banque à l'épreuve de la peinture d'histoire

Si le billet de banque est un exercice d'histoire sélective, Rivers est quant à lui perçu comme un « réinventeur de la peinture d'histoire », qui laisse une impression profonde sur la scène parisienne⁴¹. Pour Gassiot-Talabot, à l'inverse de David célébrant Bonaparte devenu Napoléon et le passé immédiat fait histoire, Rivers se donne pour règle, « avec humour, [...] l'hérésie la plus arrogante » et « la sédition visuelle et mentale⁴² ». Comme les commentateurs de l'époque n'ont pas manqué de le noter, le Bonaparte des irrévérencieuses *French Money Paintings* ne garde guère trace d'une quelconque autorité militaire. Les billets de Rivers se caractérisent selon les critiques par leur « romantisme », le raffinement de leurs décors foliacés, leur mise en scène « tenant plus de la fable sentimentale que de la satire⁴⁴ ». Un article de *Newsweek* parle même d'un « Napoléon sensuel⁴⁶ », et James Schuyler, qui fait partie du cercle de connaissances de Rivers, écrit pour *Art News* en 1962 :

*C'est dans les French Money, avec leur Napoléon à l'œil languissant et la lèvre émue, rêvant sur une monnaie couleur pétale de fleur, que la propre élégance débraillée de Rivers se fait la plus apparente*⁴⁷.

Le vocabulaire employé jette volontairement un doute sur la virilité de Bonaparte. Dans la suite de son article, l'auteur va jusqu'à noter les poses maniérées mais « touchantes » décrites par Rivers, ainsi que la « séduction » et « les émanations de désir étrangement intimes » qui s'échappent de ses sujets apparemment banals ou terre-à-terre. Cette suggestion discrète et amusée annonce la provocation bien plus directe que Rivers oppose quelques années plus tard aux admirateurs de Napoléon et de la grande peinture d'histoire française : un portrait, librement inspiré du *Napoléon* de David conservé à la National Gallery de Washington, est baptisé en 1964 *The Greatest Homosexual*, « Le plus grand homosexuel » (Fig.7 et 8)⁴⁸. Dans les *French Money Paintings*, Rivers ne cherche pas ce degré de scandale. Il ne fait que suggérer un trait d'humour provocateur, voué à subvertir la vision mythifiée de Napoléon et l'emploi idéologique qu'en fait la V^e République naissante.

L'économie n'est pas un domaine séparé : la valeur de la monnaie repose sur d'autres valeurs supposées partagées, incarnées dans la figure du héros national. En attaquant la peinture d'histoire française, Rivers tourne en dérision le système qu'elle soutient. Le doute porté sur la figure du héros peut en effet se communiquer à la grandeur politique de la France qu'il célèbre et à la stabilité de la monnaie dont il est présenté comme le garant.

En exposant les conventions – qu'elles soient monétaires, institutionnelles, patriotiques ou morales – pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire de simples accords passés entre membres d'une société qui fondent ainsi des croyances communes, Rivers en montre toute la fragilité. Il suffit qu'on doute pour que l'accord soit rompu, pour que ce qui s'imposait avec toute l'autorité de la norme paraisse soudain bien vain et artificiel. Dans la matérialité de la représentation picturale s'exprime ainsi une critique subtile mais réelle, qui manifeste la position d'extériorité de Rivers, peintre américain séjournant dans un pays dont il ne maîtrise pas la langue, ni ne partage la vénération des héros nationaux ou les valeurs patriotiques.

¹ Lettre de Larry Rivers à Éric Meyer datée du 28 avril 1971, New York University Libraries, Fales Library and Special Collections, Larry Rivers Papers : MSS 293 (ci-après : Larry Rivers Papers) ; Boîte 30 ; dossier 18.

² En l'absence de catalogue raisonné de l'œuvre de Larry Rivers, il est difficile de déterminer précisément le nombre d'œuvres de la série. Larry Rivers, dans son livre écrit avec Carol Brightman, *Drawings and Digression* (New York, Clarkson N. Potter, Inc., 1979, p. 153) l'évalue à une quinzaine. Les archives de Larry Rivers

permettent d'identifier au moins une douzaine d'entre elles vendues entre 1962 et 1965, ce qui témoigne du succès de ce motif. Cf. dossier « Business and Financial Records », Larry Rivers Papers. Les confusions dans les titres provoquées par le grand nombre d'œuvres de la série sont recensées dans Phyllis Rosenzweig (ed.), *Larry Rivers*, cat. d'expo. (Washington, D.C., The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 16 juillet-20 septembre 1981), Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1981, p. 28, note 1.

³ Doug McClellan, « Dealers Choice, Dwan Gallery », *Artforum*, vol. 1, n° 9, mai 1963, p. 50.

⁴ Gérald Gassiot-Talabot, « Le sourire de Larry Rivers », *XX^e siècle*, n° 41, décembre 1973, p. 94.

⁵ *Ibid.*

⁶ Peu de recherches ont été consacrées à cet artiste. Les ouvrages de Sam Hunter demeurent des références essentielles, notamment *Larry Rivers*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1969, ainsi que le catalogue édité par Barbara Rose et Jacquelyn Days Serwer : *Larry Rivers, Art and the Artist*, cat. d'exp., Boston, Little, Brown and Co. / Corcoran Gallery of Art, 2002. Pour des recherches récentes dans la perspective des « queer studies », voir Gavin Butt, *Between You and Me: Queer Disclosures in the New York Art World, 1948-1963*, Durham / Londres, Duke University Press, 2005 et Dong-Yeon Koh, *Larry Rivers and Frank O'Hara: Reframing Male Sexualities in Art, Literature and Culture of the 1950s*, Saarbrücken, Lambert Academic Publishing, 2010.

⁷ Pour un exemple de ce type d'interprétation, voir Robert Rosenblum, « Pop Art and Non-Pop Art » (1965), dans Robert Rosenblum, *On Modern American Art*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1999, p. 187.

⁸ Pour ces lectures, voir notamment les textes de John Ashbery et Thomas B. Hess dans *Larry Rivers*, cat. d'expo., Londres, Gimpel Fils Gallery, 1962. Pour Hess, bien qu'elles aient un sujet identifiable, « ses peintures sont des abstractions car [Rivers] fait usage des présupposés abstraits [...] pour peindre ce qu'il voit avec la pression et l'anxiété d'un meneur de la brillante seconde génération de l'École de New York », p. 8. Voir également John Canaday, « Of Two Painters : Rivers and Roth », *New York Times*, 9 décembre 1962, p. 65.

⁹ Pierre Schneider, « Paris », *Art News*, vol. 61, n° 4, été 1962, p. 43.

¹⁰ Voir Larry Rivers et Arnold Weinstein, *What Did I Do ? The Unauthorized Autobiography*, New York, HarperCollins, 1992, p. 176 et suivantes ; Sam Hunter, *Larry Rivers*, cat. d'expo. (Waltham, The Rose Art Museum / Brandeis University, 10 avril-9 mai 1965), Waltham, Brandeis, 1965, p. 20 sq.

¹¹ L. Rivers et A. Weinstein, *What Did I Do*, op. cit., p. 376 sq.

¹² Voir la lettre de Georges Marci à Larry Rivers, 20 mars 1961, Larry Rivers Papers, Boîte 26 ; dossier 9. Yves Klein et sa compagne Rotraut, reconnaissants de son accueil, lui promettent de l'aider à son arrivée à Paris. Voir la lettre d'Yves Klein à Larry Rivers, 27 juillet 1961, reproduite dans *Yves Klein USA*, Paris, Éditions Dilecta, 2009, p. 165 et L. Rivers, « Blues for Yves Klein », *Art News*, vol. 65, n° 10, février 1967, p. 32-33, 75-76.

¹³ L. Rivers et A. Weinstein, *What Did I Do*, op. cit., p. 379. Pour un témoignage de Rivers sur son intimité quotidienne avec ces artistes : « Larry Rivers, février 1977 (propos recueillis par Jean-François de Canchy) », *Paris – New York*, cat. d'expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1977, p. 590. Voir aussi le témoignage de Pierre Restany dans *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris, La Différence, 1990, p. 19.

¹⁴ L. Rivers écrit rétrospectivement : « Il [Klein] m'a aidé à obtenir une exposition Rive Droite, en disant à Larcade que j'étais un artiste américain important » (L. Rivers et A. Weinstein, *What Did I Do*, op. cit., p. 382).

¹⁵ Lettre de John Myers à Larry Rivers, datée du 30 décembre 1961, Larry Rivers Papers, Boîte 26 ; dossier 9.

¹⁶ C'est ce qu'avance Barbara Rose dans « Larry Rivers : Painter of Modern Life », dans B. Rose et J. D. Serwer (eds), *Larry Rivers*, op. cit., p. 42. Or, les premières œuvres de la série des *Dollar Bills Paintings* de Warhol sont datées entre mars et fin avril 1962, mais n'ont été visibles en galerie, à New York, qu'à partir de la fin du mois de mai, et la première reproduction dans une revue paraît le 11 mai 1962. Les *Money Paintings* de Rivers, exposées dès avril 1962 et commencées plusieurs mois auparavant, ne peuvent donc pas en être inspirées. *The Andy Warhol Catalogue Raisonné*, t. 1, *Paintings and Sculpture 1961-1963*, New York, Phaidon, 2002, p. 131.

¹⁷ Lettre de John Myers à Larry Rivers, datée du 29 mai 1962. Voir aussi la lettre de John Myers à Larry Rivers du 30 décembre 1961. Larry Rivers Papers, Boîte 26 ; dossier 9.

¹⁸ Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 421 sq.

¹⁹ Lettre non datée de Larry Rivers à Peter Gimpel [1962], Larry Rivers Papers, Boîte 5 ; dossier 19.

²⁰ « Don't Look Behind You », *Newsweek*, 17 décembre 1962, coupure de presse, page non conservée, Washington, D.C., Smithsonian Institution, Archives of American Art, Sam Hunter papers concerning Larry Rivers, 1950-1969.

²¹ « Art Finger : Turning Pictures into Gold », *Time Magazine*, 25 juin 1973, p. 45, 46, 47.

²² Par exemple, dans J. Ashbery, « Paris Letter », dans J. Ashbery et T. B. Hess (eds), *Larry Rivers*, cat. d'expo., op. cit., p. 61 ; P. Schneider, « Paris », art. cité, p. 43 ou encore dans G. S. Whittet, « You Can't Write off the British », *Studio International*, vol. 164, n° 832, août 1962, p. 74-75.

²³ Comme l'artiste l'a signalé à plusieurs reprises, les titres de ces deux œuvres ont été inversés par erreur dès 1962 : *French Money I* figure en réalité l'envers du billet, tandis que *French Money II* représente l'endroit, et

devait à ce titre porter le numéro un. Cf. le dossier d'œuvre conservé au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.

²⁴ Pour une étude complète de la politique monétaire sur cette période, voir Éric Monnet, « Politique monétaire et politique du crédit en France pendant les Trente Glorieuses, 1945-1973 », thèse sous la direction de Pierre-Cyrille Hautcoeur, École des hautes études en sciences sociales, 2012.

²⁵ Henry Ginigers, « A Franc Method to Change Money : Value of Currency Is Same, but Dropping of Zeros Brings a New Look », *New York Times*, 12 janvier 1960, p. 53.

²⁶ Claude Fayette, *Les Billets de la banque de France 1800-2000*, Nice, Éditions Claude Fayette, 2000 (5^e éd.), p. 293, 299, 308.

²⁷ Michel Ragon, « Larry Rivers », *Cimaise*, n° 59, mai-juin 1962, p. 91.

²⁸ L. Rivers et A. Weinstein, *What Did I Do*, *op. cit.*, p. 377.

²⁹ Granger Blair, « Just Plain Franc is Due to Return », *New York Times*, 23 février 1962, p. 45, 48.

³⁰ H. Ginigers, « A Franc Method to Change Money », art. cité.

³² « New Franc Rate Mirrors Gold and French Pride », *New York Times*, 30 décembre 1958, p. 4.

³³ Pierre Mendes-France, « Au Forum », *L'Express*, 17 septembre 1959, p. 13.

³⁴ Lettre de Larry Rivers à John Myers, datée du 5 mars [1962], Tibor de Nagy Gallery records, AAA, Box 16, folder 6.

³⁵ Hiroko Ikegami, *Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2010, p. 29.

³⁶ L. Rivers et C. Brightman, *Drawings and Digression*, *op. cit.*, p. 255 ; Grace Glueck, « Rivers Paints Himself Into the Canvas », *New York Times*, 13 février 1966, p. 220-223.

³⁷ Voir Laurence Bertrand Dorléac, *L'Ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, 2004, p. 197 sq. ; Jill Carrick, *Nouveau Réalisme: 1960s France, and the Neo-avant-garde, Topographies of Chance and Return*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 103 sq. ; Kaira M. Cabañas, *The Myth of Nouveau Réalisme. Art and the Performative in Postwar France*, New Haven, Yale University Press, 2013, chap. III.

³⁸ Herbert A. Friedman, « Cold War and Insurgency Propaganda Banknotes ». Des parties de cet article ont été publiées dans le *Whitman Numismatic Journal*, juillet 1967 et septembre 1967, et dans l'*International Banknote Society Journal*, vol. 24, n° 1, 1985 et vol. 30, n° 1, 1999. L'article dans son intégralité est disponible en ligne : <http://www.psywar.org/coldwarcurrency.php>.

³⁹ Pierre Méallier, *La Guerre d'Algérie à travers les tracts de l'O.A.S.*, Paris, 2012, p. 159-160.

⁴⁰ Robert Escarpit, « BPNF », *France Observateur*, 7 janvier 1960, p. 24.

⁴¹ Alain Jouffroy, « Larry Rivers, réinventeur de la peinture d'histoire », *XX^e siècle*, n° 49, décembre 1977, p. 39-44.

⁴² G. Gassiot-Talabot, « Le sourire de Larry Rivers », art. cité, p. 94.

⁴⁴ Cf. notamment William Wilson, « Larry Rivers », *Artforum*, vol. IV, n° 2, octobre 1965, p. 11 ; S. Hunter, *Larry Rivers*, 1965, *op. cit.*, p. 33 ; Ashbery, « Paris Letter », art. cité, p. 61.

⁴⁶ « Don't Look Behind You », art. cité

⁴⁷ James Schuyler, « Reviews and Previews, Larry Rivers » *Art News*, vol. 61, n° 8, décembre 1962, p. 14.

⁴⁸ Pour une lecture de ce tableau : G. Butt, *Between You and Me*, *op. cit.*, p. 102 sq.