

ARGENT ET ART

LA QUESTION DE LA REPRÉSENTATION DANS LA FINANCE ET LA CULTURE

MARC SHELL,

PROFESSEUR À HARVARD UNIVERSITY, ETATS-UNIS *

L'Amérique est le premier pays du monde occidental à avoir largement répandu l'usage du papier-monnaie. Certes, celui-ci a circulé en Europe à des périodes antérieures, comme l'explique Adam Smith dans « La richesse des nations ». Mais les historiens marquent généralement une distinction entre l'utilisation populaire et durable du papier-monnaie en Amérique et son emploi restreint par les marchands et banquiers italiens du XI^e siècle, par exemple, ou encore son apparition très brève, en France, lors des expériences des années 1720. Ils séparent également l'usage commun de la monnaie scripturale (les crédits créés par le moyen de livres), et la monnaie fiduciaire (billets de banque émis par des Etats ou des banques privées), dont le maniement stable a vraiment débuté en Amérique. Benjamin Franklin, cet Américain par excellence, imprimait déjà du papier-monnaie pour les gouvernements coloniaux en 1728. L'année suivante il publiait son traité « De la nécessité d'une monnaie-papier » où il discutait la possibilité d'une monnaie soutenue uniquement par l'Etat. Lors de la Révolution américaine, le Congrès continental a émis des « Continentaux ». Après l'Indépendance, les banques commerciales des grands ports et la Banque fédérale des Etats-Unis ont, à leur tour, émis des billets. Le dix-neuvième siècle assiste à l'éruption de banques privées qui émettent des billets partout dans l'ensemble du pays.

207

Cette évolution a provoqué un vaste débat en Amérique sur l'argent et ses représentations. La controverse reposait en partie sur une querelle interne entre crédateurs en « argent dur » et débiteurs en « argent facile ». Mais elle portait aussi sur l'utilisation du papier et des autres monnaies comme

* Cet article a été traduit pour la *Revue d'économie financière* avec l'aimable autorisation de la *Federal Reserve Bank of Boston Regional Review* qui l'a publié dans le numéro 4, volume 2, de l'automne 1992.

Marc Shell enseigne la littérature comparée et la philosophie à l'Université de Harvard. Lauréat Mac Arthur en 1990, il est l'auteur de nombreux ouvrages sur les rapports entre culture et finance, notamment de *Economics of Literature* (1978), *Money, Language and Thought* (1984), *Art and Money* (1992), *Children of the Earth* (1992).

symboles — sur leur usage comme objets culturels, à la façon des mots ou de la peinture, à la place d'un autre objet, « original » celui-là. En s'attaquant à ces questions, les Américains du XIX^e siècle nous ont aidé à clarifier notre conception de la nature de l'argent : l'argent est une abstraction et non pas, donc, un objet « original » ; son essence tient dans son caractère d'échangeabilité ; sa représentation peut prendre alors toutes sortes de formes, toutes également valables. Si, aujourd'hui et avec facilité, les économistes définissent l'argent comme tout type de moyen d'échange et de mesure généralement acceptable, l'homme pragmatique du siècle précédent avait parfois du mal à penser la différence entre la valeur de l'argent et la forme de sa représentation. Or, parce que l'essence de l'art est la représentation, l'artiste s'est naturellement amusé à explorer les débouchés et les développements parallèles de ces deux domaines. Notre compréhension courante et de l'art et de l'argent s'est enrichie de leurs recherches et de leurs expériences, elle s'est étoffée des liens qui les unissent.

Tout homme d'affaires sait bien que, lorsqu'il accepte un papier de quelqu'un, il fait un acte de foi. Le processus psychologique qui consacre la confiance dans des billets de banque, des pièces de monnaie ou des titres d'actions vaut aussi et semblablement pour l'art. Le confort que l'on tire d'un compte en banque substantiel et le plaisir que l'on prend à regarder un film ou un paysage peint, impliquent tous deux à la fois la suspension du doute et la substitution d'une représentation à un objet « original ». L'évolution des symboles monétaires en Amérique a ainsi contribué à ébranler les gens dans leur croyance que l'argent continuerait demain à pouvoir s'échanger plus ou moins à sa « valeur » courante. Une association entre l'argent et le plus pur dessin artistique s'est bientôt heurtée à la compréhension quotidienne de la relation entre le symbole et la chose. Et comme la représentation est, en général, l'essence de l'art, les artistes ont vite entrepris d'explorer les parallèles entre l'argent et l'art. Leurs efforts devraient éclairer notre propre compréhension non seulement de l'argent mais encore celle de l'entreprise artistique et des systèmes de confiance collective, de croyance sociale.

La substance de l'argent

Les opposants les plus zélés du papier-monnaie, associaient, dans les débats du XIX^e siècle, l'or et la substance de la valeur et reprochaient à tout papier d'être un signe « insubstantiel », sans substance. Un morceau de papier était un article relativement négligeable et donc, disaient-ils, « insensible » dans le système de l'échange économique. Pendant la première moitié du siècle, ils ont surtout visé le papier émis par les banques et supposé soutenu par l'or. Lors de la Guerre civile, la controverse a tourné autour des « greenbacks » émis par l'Etat — un papier-monnaie, cette fois, sans aucune contrepartie

métallique. Nombre des militants de cette faction se sont alarmés lorsqu'à la fin du siècle, certains politiciens demandèrent au gouvernement d'asseoir la monnaie sur l'argent-métal et d'émettre des billets sur cette base plus large.

Avec le recul de l'histoire, ces débats sur le papier-monnaie apparaissent comme une sorte de pont entre la Grèce antique et la Lydie et notre monde contemporain des crédits et transferts électroniques, des monnaies étatiques sans adossement matériel. Au VII^e siècle avant Jésus-Christ, les négociants de la Grèce et la Lydie ont, les premiers dans l'histoire, façonné des pièces en électrum, un alliage d'argent et d'or. Ces lingots archaïques en forme de pièces de monnaie portaient sur leurs flancs des inscriptions gravées par les autorités mais la valeur de ces lingots reposait en fait sur l'espoir que la matière dont ils étaient faits, l'électrum, serait acceptée dans un prochain échange commercial.

Les premières pièces de monnaie étaient, en quelque sorte, des lingots fiduciaires — des lingots portant des inscriptions qui excédaient leur poids et leur pureté réels. Ces lingots estampillés prenaient la valeur conforme à leurs inscriptions grâce à une reconnaissance commune des autorités émettrices qu'acceptaient acheteurs et vendeurs. A l'époque, sans doute, les vendeurs avaient-ils tendance à négliger les poinçons et à ne pas tenir compte du frais de ces lingots à l'ancienne mode. La naissance des pièces de monnaie a ainsi précipité la difficile question de la relation entre la valeur faciale et valeur matérielle — créant une divergence d'ordre culturel, dans la situation d'alors, entre monnaie intellectuelle et monnaie matérielle.

209

Cette conscience de la différence entre l'inscription et la chose a explosé lorsqu'est apparu le papier-monnaie. La valeur du papier, la substance matérielle sur laquelle les inscriptions naguère gravées étaient imprimées, n'avait manifestement plus rien à voir avec sa valeur monétaire. Le métal ou l'électrum, la substance matérielle à laquelle l'inscription était censée renvoyer, entretenait avec ces inscriptions des rapports de plus en plus abstraits. Les billets de banque étaient adossés à de l'or dans une chambre-forte, quelque part, ou peut-être adossé à de l'argent, ou peut-être à des prêts, ou peut-être à la puissance réelle ou potentielle du gouvernement. (*Exitus in dubito est*, « l'issue est dans le doute », lisait-on sur les billets « Continentaux » de la Révolution américaine).

Avec l'avènement, aujourd'hui, des crédits et transferts électroniques, le lien entre inscription et matière est bel et bien rompu. La matière de la monnaie électronique n'a plus de matérialité, elle n'est plus matière à discussion, elle ne compte plus.

Les débats américains du siècle passé ont cependant suscité des recherches savantes sur la nature essentielle de l'argent. Albert Brisbane, dans « la Philosophie de l'argent » (1863) a tenté de fournir une ontologie pour l'étude

des symboles monétaires. Après que le « gold bug »¹ Martin Van Buren eut perdu la présidence, Clinton Roosevelt, membre éminent du Locofocos (parti politique hostile à la classe des affaires et à son papier monnaie), a poussé l'Association Américaine pour le progrès de la Science à créer en son sein un « département d'ontologie pour discuter et établir les principes généraux de l'économie politique ».

Cette dispute existait déjà en Allemagne sous la forme d'un vaste débat philosophique entre « idéalistes » et « réalistes ». Et c'est bien dans ces termes que Thomas Nast, caricaturiste allemand émigré aux Etats-Unis dans la seconde moitié du siècle, l'a rapportée aux journaux américains. Le dessin de Nast intitulé « Une ombre n'est pas une substance » montre à la fois le point de vue des « gold bugs » sur « l'Etat-fiat money » et la relation entre réalité et représentation. Il associe le papier-monnaie à l'univers de l'esprit ou des fantômes et montre que l'apparence ne saurait passer pour la réalité que par une suspension injustifiée du doute. Le Congrès, disait-on alors, pourrait aussi bien transformer le papier en or par un « Act of Congress », une loi, un décret. Pour Nast comme pour tous les « gold bugs », ce papier ne saurait pas plus devenir de l'argent qu'« une ombre ne peut être une substance ou que la représentation d'un cheval n'est ni ne peut être un cheval ».

210

La création de la représentation

Le problème, du point de vue esthétique, suppose que toute représentation est un échange. La peinture d'une grappe de raisin, la peinture d'une pipe, ou une inscription monétaire impliquent généralement qu'elles sont autre chose ou qu'elles sont là à la place d'autre chose — elles prétendent implicitement : « je suis une grappe de raisin et l'on peut me manger », « je suis une pipe », « je suis cinq écus ». Parfois, les spectateurs sont trompés au point de prendre l'imitation pour la réalité. La légende raconte, par exemple, que les oiseaux se tuaient à picorer les grappes peintes par le peintre grec Zeuxis (par parenthèse, il est le premier artiste connu qui soit devenu réellement riche). Certes les gens qui lisent la phrase inscrite par le peintre sous le trompe-l'œil de Magritte ne roulent pas pour autant la toile pour la fumer comme un cigare. Mais Magritte joue ici avec la suspension que notre bon sens opère sur le doute chaque fois que nous approchons une représentation artistique. Nous prenons le tableau pour une pipe, jusqu'à un certain point, jusqu'à ce que le peintre nous dise de faire autrement. Mais ces pipes et ces grappes, s'il est possible de les reproduire et d'en faire des

¹ Les « gold bugs » étaient les avocats de l'or, opposés au papier-monnaie. D'après la nouvelle d'Edgar Allan Poe, « le Scarabée d'or » (1843) qui raconte comment un certain Legrand s'est servi de son intelligence pour déchiffrer un papier mystérieux et ainsi trouver de l'or.

œuvres d'art, n'en sont pas moins des objets en eux-mêmes, des « originaux ».

Un billet de banque est toujours une représentation, un symbole qui prétend passer pour autre chose ou être autre chose. Ce n'est pas que le papier peigne ou représente des pièces de monnaie mais bien le fait que le papier, les pièces et la monnaie, d'une manière générale, prennent tous la place d'autre chose, représentent tous autre chose.

Le dessin satirique de Thomas Nast intitulé « Ticket de lait pour bébés, en lieu et place de lait » démontre très clairement le point de vue caractéristique des « gold bugs » sur ce point. Il illustre très littéralement la tendance naturelle à confondre la certitude sensible, la confiance artistique, avec le crédit politique ou économique jusqu'à ce point où l'art devient argent et l'argent devient art. On voit sur ce dessin des billets avec cette inscription « Ceci est une vache par décret de l'artiste » et où le mot « vache » apparaît dans l'image d'une vache. D'autres billets disent « ceci est du lait par décret de l'artiste » ou encore « Ceci est une maison et un terrain par décret de l'architecte » et « ceci n'est pas un bébé de chiffon mais un VRAI BEBE par décret du Congrès ». Et plus important encore, cette inscription sur l'un des billets de banque, « Ceci est de l'argent par décret du Congrès ». Ce dessin est manifestement l'œuvre de l'artiste mais il suggère aussitôt une identité, en fait une rivalité, entre l'autorité de l'artiste et celle du banquier ou de l'homme politique. Pour Nast, l'artiste comme le politicien semblent tous deux aussi capables de prendre un morceau de papier sans valeur et, par la vertu des mots ou du dessin, de lui donner la valeur d'un billet d'échange ou du soi-disant « original » avec lequel ce billet prétend pouvoir être échangé.

211

Un artiste faustien peut-il transformer le papier en or en lui ajoutant une histoire ou un dessin ? L'artiste, dans un régime du papier-monnaie, peut-il fabriquer de l'argent comme une banque le fabrique ? Certains artistes le pensent ou voudraient le penser. Beaucoup d'entre eux, au *xx^e* siècle, ont utilisé — ont tiré — des chèques ou des billets en forme de jeux conceptuels. Marcel Duchamp, par exemple, a payé son dentiste avec un agrandissement de chèque artistiquement personnalisé, du montant exact de son dû. Le lendemain, il le lui a racheté pour une somme plus élevée que celle qu'il avait inscrite. Autre exemple, celui du Suisse Daniel Spoerri, ouvrant un jour son carnet de chèque personnel, établissant une série de chèques de 10 DM chacun, payables au porteur et les vendant comme des œuvres d'art à 20 DM pièce. « En échangeant de l'art pour de l'argent », expliquait Spoerri, « nous échangeons une abstraction contre une autre ».

Le papier-monnaie en trompe l'œil, où l'artiste exécute une habile nature morte représentant des billets, de l'argent, a toujours constitué et reste encore une forme typique de l'art américain. John Haberle dans son tableau « Avez-vous la monnaie de cinq dollars ? » peint un billet de cinq dollars américains avec une coupure de presse, probablement extraite d'une critique

d'art, où l'on peut lire « ... entièrement au pinceau et à l'œil nu ». « Imitation », de John Haberle, est l'un de ces exemples intelligents de la technique artistique, montrant un vieux « greenback » et d'autres objets... Ce tableau ne devrait normalement pas être reproduit sans la permission expresse du Secrétaire du Trésor. L'œuvre de J.D. Chalfant, « Quoi est quoi ? » juxtapose un « vrai » timbre produit mécaniquement par l'Etat et la représentation « originaire » d'un timbre. Un autre de ses tableaux, « Contrefaçon parfaite », a été interdit d'exposition à Philadelphie à la suite d'une affaire qui avait occupé les Services secrets et concernant d'autres trompe-l'œil, peints par un autre artiste M.W Harnett.

Parce qu'il dupe ou qu'il feint de duper le spectateur en lui faisant prendre l'irréel pour du réel, le trompe-l'œil a bouleversé la distinction commune, en Amérique, entre réel et idéal. De cette supercherie esthétique à la fraude économique, autrement dit à la contrefaçon, il n'y a qu'un pas. La relation entre la monnaie-matière, la substance, et le signe monétaire était d'autant plus complexe pour les Américains, du XIX^e siècle que chacun savait, de notoriété publique, l'existence (et leur acceptation fréquente dans les échanges) des faux-billets. Haberle fut bien sûr soupçonné d'être le célèbre faussaire « Jim the Penman ». On trouvait même dans la circulation des billets tirés sur des banques entièrement fictives. A une époque où des milliers de banques privées émettaient leur propre monnaie, tous ces « billets-fantômes », avec leurs dessins de fiction, leurs emblèmes, leurs signatures tout aussi fictifs et leurs chiffres si artistiquement tracés, pouvaient passer pour de la bonne monnaie. Même le « Bank Note Reporter » et le « Counterfeits Detectors » — bulletins périodiques visant à lister aussi bien les contrefaçons que les billets-fantômes — étaient eux-mêmes contrefaits voire fabriqués par des complices des faussaires. Allen Pinkerton dans son livre « Trente ans détective » (1884) écrit ainsi : « contrefaçon aujourd'hui est un des arts de pointe... »

En Amérique, au siècle dernier, les artistes-faussaires les plus motivés économiquement utilisaient des presses, et non pas de la peinture à l'huile. Ils travaillaient sur des papiers spéciaux, pas sur la toile. Et beaucoup, semble-t-il, n'ont probablement jamais été découverts. Leur œuvre n'existait pas seulement aux dépens esthétiques de leurs sujets (toutes les œuvres figuratives sont une imitation qui vole l'originalité de leurs modèles), mais aussi à leurs dépens économiques. Facteur d'inflation, la contrefaçon artistique volait même de leur valeur aux objets originaux dans le système des échanges monétaires. Les autorités apportaient tant de zèle à distinguer strictement les billets officiels et les papiers illicites qu'elles allèrent jusqu'à saisir, dans les galeries ou les ateliers, des centaines de trompe-l'œil au même titre que des faux billets. Le Congrès vota même une loi en 1909 interdisant toute copie non-officielle de monnaie fiduciaire, y compris sous la forme de gâteaux ou biscuits.

Victor Dubreuil, qui ne peignait généralement que des sujets financiers, a encore poussé plus loin ce jeu de miroirs avec son tableau « Pas un geste ! » Un homme, un œil fermé pointe un fusil sur le spectateur. Un journal fictif titre : « Etats-Unis d'A... Révolution », on voit aussi un livre ouvert et une femme vole des billets en trompe-l'œil dans le tiroir du caissier. Vous, le spectateur, vous vous trouvez absorbé à l'intérieur du tableau, tout comme le caissier. De ce point de vue, la part de l'art dans ce tableau réside dans ces billets, cet argent en trompe-l'œil et le véritable « spectateur », de vous et de l'argent, c'est le cambrioleur borgne au fusil.

Le processus de l'échange

Au cours du xx^e siècle, la controverse sur l'argent et son essence s'est graduellement éteinte. Des décrets présidentiels ont mis fin à la convertibilité du dollar en or. Franklin D. Roosevelt a appliqué cette mesure aux transactions intérieures en 1933, et Lewis W. Douglas, directeur du Budget à cette époque, s'est alors exclamé : « C'est la fin de la civilisation occidentale ! » Richard Nixon a élargi la décision aux règlements internationaux en 1971. L'avènement des crédits et transferts électroniques aujourd'hui rompt une fois pour toutes dans nos esprits le lien entre l'argent et sa forme matérielle. Les crédits électroniques, qui montent à des milliards, n'occupent plus d'espace visible et n'ont plus de masse tangible. Les transferts électroniques procèdent instantanément à la vitesse, peu génératrice d'intérêts, de la lumière.

213

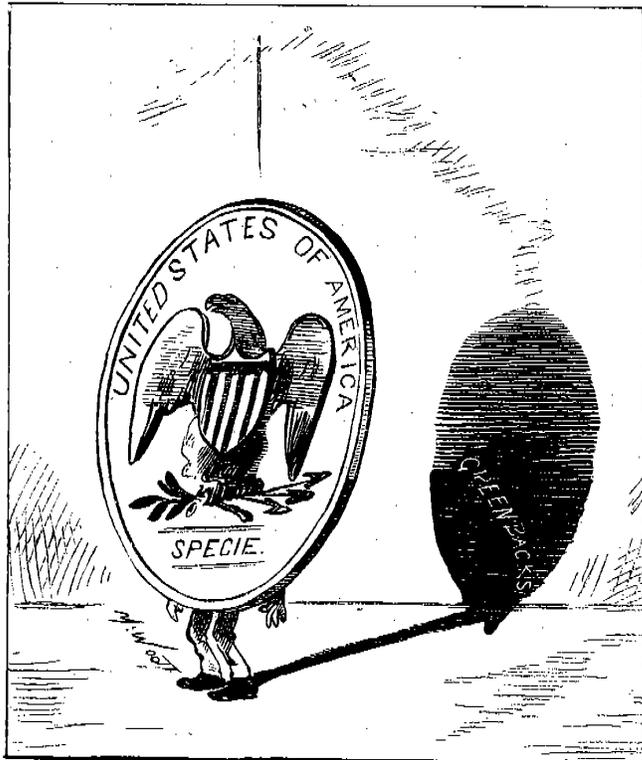
Ces progrès fulgurants ont leur contrepartie, dans l'esthétique du xx^e siècle, avec la disparition de la matière — et de la figuration — dans beaucoup d'œuvres d'art et un intérêt accru pour les ressemblances conceptuelles entre l'art et l'argent. Comme l'écrit le critique Jean Lipman : « Dans la forme la plus radicale de l'art monétaire, que l'on désigne sous l'expression « pièces d'investissement », l'art réside dans la transaction — acheter, toucher des intérêts — et la monnaie ou l'argent lui-même n'apparaît jamais ». Le tableau « L'Argent » de Robert Morris, présenté à l'exposition du Musée Whitney au printemps 1969, exposition elle-même intitulée « Anti-illusion : Procédures/Matières » comporte les éléments suivants :

« arrangement d'un prêt de 50 000 \$ d'un collectionneur au Musée ; transfert par le Musée de cette somme à la Morgan Guaranty Trust Company pour un certificat de dépôt ; paiement d'un intérêt de 5 % (pour la durée de l'exposition) par la Morgan Guaranty au Musée Whitney, par le Musée Whitney au prêteur et par le prêteur — via le Musée Whitney — à l'artiste. Le matériel consistait dans les séries de lettres encadrées concernant la transaction avec la promesse non-négociable du Musée Whitney au prêteur pour 50 000 \$ plus 5 % d'intérêt. »

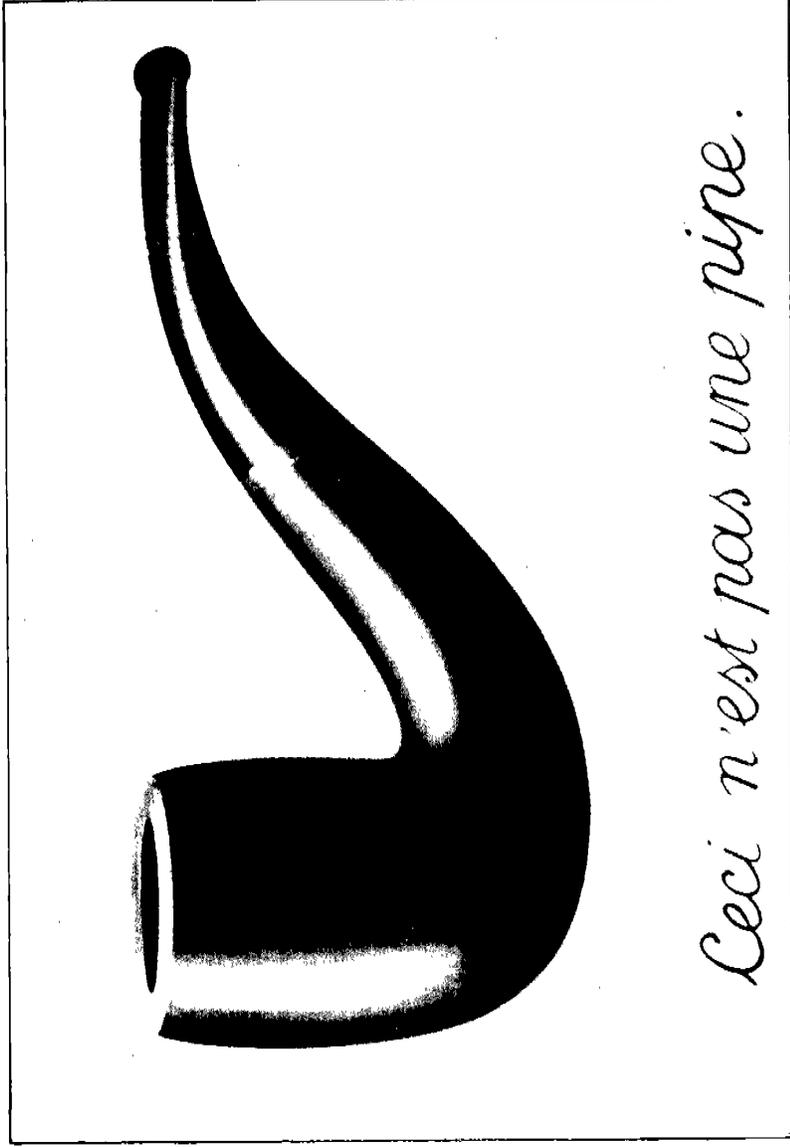
L'argent lui-même n'apparaît pas puisque l'art est dans la transaction monétaire et ne laisse pas de trace matérielle.

L'art et l'argent ont ainsi opéré des déplacements parallèles dans la compréhension que nous avons de toute représentation symbolique. Il n'est donc pas surprenant que certains théoriciens considèrent la première pièce de monnaie portant gravé le chiffre « 2 » comme l'ancêtre de l'art conceptuel. En battant monnaie, après tout, l'argentier dissocie le symbole et la chose. L'inscription « 2 » souligne cette distinction. Comme le montre Anton Stankowski dans son tableau « Un donne deux », la monnaie se multiplie par une division aux mouvements nettement amiboïdes.

La dissociation de l'idéal et du réel est devenu un des concepts chéris de l'art contemporain. Les résultats sont malheureusement plus souvent ingénieux que pertinents. Trop souvent, en effet, l'art, perpétuant de vieilles confusions, idéalise adroitement les réalités économiques et esthétise simplement la sphère du politique. Pourtant, les meilleures productions de l'art contemporain mettent l'accent sur l'incompréhension traditionnelle de l'art comme argent comme art. Ils présentent les lignes monétaires comme des symboles à l'intérieur du processus de l'échange social. Ils aident à dénouer, comme ils les mettent aussi en évidence, les différents nœuds de la croyance esthétique, de la confiance politique et économique.



Thomas Nast : « Une ombre n'est pas une substance »



René Magritte : « Ceci n'est pas une pipe ». 1926



Thomas Nast : « Ticket de lait
pour bébés, en lieu et place de lait »

N^o 1861

Paris December 3rd 1919

The Teeth's Loan & Trust Company, Consolidated

2 Wall Street

New York

Pay to the Order of Marcel Tranch

One hundred fifteen and ⁰⁰/₁₀₀ Dollars

FR

Marcel Duchamp

\$ 115. ⁰⁰/₁₀₀

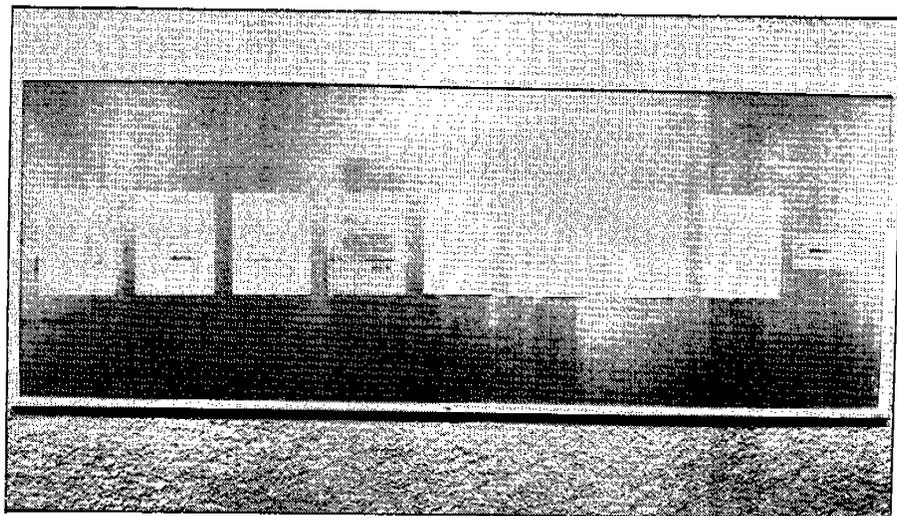
Marcel Duchamp : « Tranché chèque », 1919



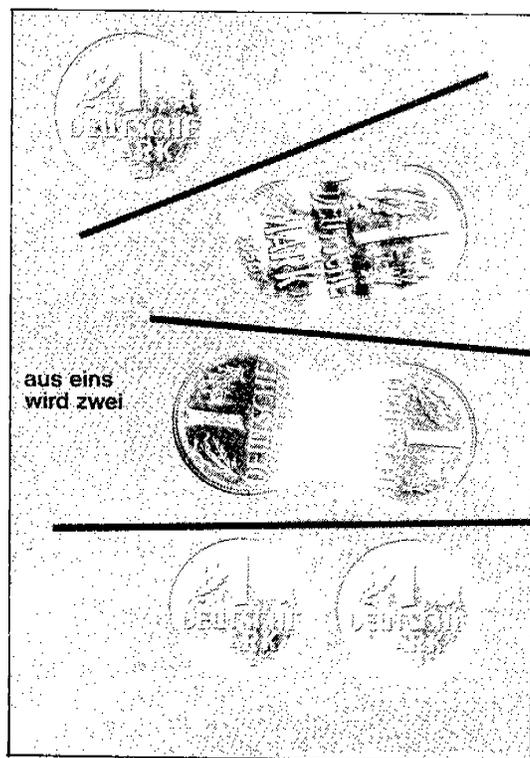
John Habberle : « Avez-vous la monnaie de 5 dollars ? » 1888



Victor Dubreuil : « Pas un geste ! »



Robert Morris : « Argent ». Huit lettres et un dollar. 1969



Anton Stankowski : « Un donne deux »