



Marges

Revue d'art contemporain

11 | 2010

Valeur(s) de l'art contemporain

De la valeur de l'œuvre au prix du marché : Yves Klein à l'épreuve de la pensée économique

From the value of the artwork to the market price: Yves Klein as seen through an economic analysis

Sophie Cras



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/446>

DOI : 10.4000/marges.446

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 29-44

ISBN : 978-284292-262-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Sophie Cras, « De la valeur de l'œuvre au prix du marché : Yves Klein à l'épreuve de la pensée économique », *Marges* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 02 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/marges/446> ; DOI : 10.4000/marges.446

De la valeur de l'œuvre au prix du marché: Yves Klein à l'épreuve de la pensée économique

« Je ne suis ni un philosophe, ni un économiste, ni rien d'autre, je ne me borne à exprimer mes idées qu'en tant qu'utopies/1. »

Durant toute sa carrière, à l'en croire, Yves Klein aura été « à la recherche de la réelle valeur du tableau/2 ». Faut-il entendre cette « valeur » comme l'intensité relative d'une couleur, définie par son degré de saturation – une recherche qui aurait abouti à l'isolement du célèbre bleu « I.K.B. », sa signature ? Ou comme le mérite artistique d'une œuvre, à même d'assurer une reconnaissance « universelle », « éternelle », à son créateur qui se voulait « un classique/3 » ? Ou encore comme la valeur commerciale, le prix présidant à l'échange du tableau, chez celui qui, l'un des premiers, fit du processus de vente une partie intégrante de sa pratique artistique ? Tout porte à croire que ces trois dimensions, au moins, se rencontrent dans l'œuvre d'Yves Klein qui problématisa de manière particulièrement intéressante la notion de valeur.

Le 2 janvier 1957, à la galerie Apollinaire de Milan, Yves Klein inaugure l'exposition de onze de ses œuvres. Toutes sont parfaitement identiques : des monochromes de même format, peints au rouleau du même bleu ultramarin. Voici comment, deux ans plus tard, lors de sa conférence à la Sorbonne en juin 1959, Klein décrit l'événement : « Chacune de ces propositions monochromes bleues, toutes semblables en apparence, sont reconnues par le public bien différentes les unes des autres. [...] L'observation la plus sensationnelle est celle des acheteurs. Ils choisissent, parmi les onze tableaux exposés, chacun le leur et le paient chacun le prix demandé. Et les prix sont tous différents, bien sûr/4. ».

Cette anecdote frappante — avoir réussi à vendre des tableaux identiques à des prix différents — est venue alimenter la légende d'Yves Klein bien après sa mort. Elle n'est cependant que fictionnelle : l'article de Dino Buzzati recensant l'exposition précise ainsi un prix unique de « 25 000 lire par tableau/5 ». La postérité exceptionnelle de cette fiction, qui en fait un élément fondateur de la carrière de Klein, com-

/1 Yves Klein, « Des bases (fausses), principes, etc. et condamnation de l'évolution » (1952), dans *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, ENSBA, 2003, p. 21.

/2 Yves Klein, « L'Aventure monochrome » (1959), dans *ibid.*, p. 235.

/3 Yves Klein, « Dimanche » (1960), dans *ibid.*, p. 176 et 179, entre autres occurrences.

/4 Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne » (1959), dans *ibid.*, p. 134.

/5 Dino Buzzati, « Blu, Blu, Blu ! », *Corriere d'informazione*, 9 janvier 1957, [Archives Yves Klein, Press Book 1]. Ce prix unique est confirmé par un article du *Corriere Lombardo* (« Che coraggio blu ! ») et par un article allemand du *Neue Illustriert* (« Nur für Kenner : Die Vollendung des Abstrakten ! », 26 janvier 1957), et est également donné en

francs par Klein lui-même — « 15 000 francs pièce », soit 25 000 liras de 1957 — dans un article de *L'Espoir de Nice et du Sud-Ouest* (26 janvier 1957), [Archives Yves Klein, Press Book 1, Press Book H].

/6 « Comparaisons », *Le Monde*, 15 février 1957, [Archives Yves Klein, Press Book H].

/7 Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne » (1959), dans *op. cit.*, p. 134.

/8 Yves Klein, « L'aventure monochrome » (1959), dans *ibid.*, p. 235.

mence quelques semaines à peine après l'exposition italienne. Dès le 15 février 1957, on peut lire dans un article du *Monde* que Klein, « il y a peu, proposait à des prix différents des toiles rigoureusement monochromes et de même format/6 ». Tout au long de sa carrière, cette « fable didactique », comme la nomme Denys Riout (au sens de récit porteur d'une morale), continue à alimenter le discours de l'artiste, sous diverses variantes, et à enrichir sa pratique, s'imposant à la fois comme le point de départ et le condensé de toute sa réflexion ultérieure sur la valeur. La valeur de l'œuvre est-elle matérielle ou immatérielle ? Dépend-elle du tableau ou de son acheteur ? Est-elle soumise à l'ordre immuable de la beauté ou aux règles momentanées du marché ?

Du « juste prix » médiéval, qui fait du prix la conséquence nécessaire de la valeur intrinsèque, au « prix d'équilibre » des économistes néo-classiques, qui reconnaissent sa contingence en en faisant le simple résultat de la rencontre de l'offre et de la demande, la réflexion sur la valeur a connu de multiples et riches développements dans l'histoire de la pensée économique. Retracer pas à pas les enseignements de la « fable de la galerie Apollinaire », c'est comprendre comment Klein réactualise ces développements, les oppose et les repense, à l'aune des enjeux qui lui sont contemporains.

La valeur, propriété intrinsèque de l'œuvre

La première leçon de l'épisode de la galerie Apollinaire est énoncée par Klein lui-même : « Ce fait sert à démontrer que la qualité picturale de chaque tableau est perceptible par autre chose que l'apparence matérielle et physique/7 ». Les différences de valeur sont donc de l'ordre de l'invisible et échappent à ce qui est strictement discernable par le regard. Est-ce à dire qu'elles se définissent hors de l'œuvre d'art elle-même, hors de son existence matérielle d'objet ? Ce serait comprendre que la valeur, pour Klein, serait indépendante du tableau, de ses caractéristiques physiques, mais serait conférée par le spectateur : l'amateur, en « choisissant » sa toile, lui donnerait une valeur particulière dont elle aurait été auparavant dépourvue. Ce serait commettre un contresens que de le comprendre ainsi. Klein explique ainsi dans *L'Aventure monochrome* que la « valeur réelle » d'un tableau est : « celle qui fait que deux peintures rigoureusement identiques en tous les effets visibles [...] mais peintes l'une par un "peintre" et l'autre par un habile "technicien", un "artisan" et bien qu'officiellement reconnus tous deux comme "peintres" par la collectivité ; cette valeur réelle invisible fait que l'un des deux objets est un "tableau", et l'autre pas/8. ».

Reconnaître l'insuffisance de l'apparence et des considérations formelles pour justifier la différence entre le vrai et le faux, le bon et le mauvais, ne conduit pas Klein au relativisme, à l'affirmation de la nature subjective de la valeur ou encore de sa dépendance d'un contexte institutionnel (reconnaissance du public ou des experts). Au contraire, l'œuvre d'art a bien une valeur en soi — indépendamment de l'individu qui la regarde et l'évalue et du contexte institutionnel qui préside à cette évaluation. Tout le problème est de parvenir à la distinguer. « L'essentiel de la peinture, explique Klein, c'est ce "quelque chose" [...] que l'artiste secrète de tout son être créateur et qu'il a le pouvoir de placer, d'incruster, d'imprégner dans la matière picturale du tableau/9 ». Si la valeur est invisible, elle n'en est pas moins logée au cœur même de l'objet, dans sa matérialité concrète. Le prix, lui, n'est que second, dérivé : il découle de cette valeur intrinsèque, dont il doit rendre compte le plus fidèlement possible. À la galerie Apollinaire, la différence des prix ne vient qu'illustrer, refléter une différence de qualité.

En effet, si la valeur est dans l'objet et fait corps, matériellement, avec lui, indépendamment du spectateur, alors cet objet a naturellement un prix « juste », simple traduction monétaire de cette valeur propre, établi indépendamment du marché. Cette conception rappelle le mode de facturation des œuvres jusqu'à la Renaissance, lorsque les coûts de production de l'artiste-artisan déterminaient par contrat le prix de vente : c'est là encore le contenu de l'œuvre – en terme de matériaux et de travail artistique physiquement incorporé dans le tableau – qui détermine son prix, et non le libre jeu de l'offre et de la demande/10. Il existe d'ailleurs plusieurs documents dans lesquels Klein fait directement référence à ce type de contrat. Dans une lettre adressée au président de la Conférence internationale de la détection des explosions atomiques, l'artiste propose ainsi ses services pour « peindre en bleu les bombes A et H » françaises : « Moyennant une rémunération à débattre mais qui devra, en tout état de cause, couvrir : Le prix des colorants ; Mon apport artistique propre [...]. Il est bien évident que nous excluons [*sic*] le bleu de cobalt comme ignominieusement radioactif et que nous n'emploierons que le bleu Klein qui m'a valu la célébrité que vous savez/11. ».

Cette dernière précision, en particulier, ne peut que rappeler les clauses très précises qui fixaient par contrat l'utilisation du bleu d'outremer, le lapis-lazuli, à l'exclusion de l'azurite venue d'Allemagne, moins onéreuse mais aussi moins intense et moins stable.

À travers ces réflexions sur la vente et le contrat, Klein tend à réintroduire, à une époque qui lui est devenue étrangère, la notion de « juste prix » qui domine la pensée économique médiévale et perdue au

/9 *ibid.*, p. 248.

/10 Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985, p. 13.

/11 Yves Klein, « Explosions bleues, Lettre à la Conférence internationale de la détection des explosions atomiques » (1958 ?), dans *op. cit.*, p. 60 ; voir aussi Yves Klein, « Lettre adressée au secrétaire général de l'année géophysique internationale », dans *ibid.*, p. 59.

/12 Nous présentons ici la vision économique des canonistes. Le paysage de la pensée économique du Moyen-Âge est en réalité plus complexe. Cf. Jean Ibanès, *La Doctrine de l'Église et les réalités économiques au XIII^e siècle*, Paris, PUF, 1967, p. 35 et sq. ou Giacomo Todeschini, *Richesse franciscaine, de la pauvreté volontaire à la société de marché*, (2004), Paris, Verdier, 2008, chap. 3.

/13 Alfred de Tarde, *L'Idée du Juste Prix* (1907), New York, Burt Franklin, 1971, p. 36. Pour des nuances sur l'idée d'objectivité de la valeur dans le droit canon, cf. Jean Ibanès, *op. cit.*, p. 38-39.

/14 Philippe Contamine, *L'Économie médiévale*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 217.

/15 Cité par Alfred de Tarde, *op. cit.*, p. 33.

/16 Georg Simmel, *Philosophie de l'argent* (1900), Paris, PUF, 1987, p. 252 et 330.

moins jusqu'à la Renaissance/**12**. Selon cette conception, il existe un ordre divin des valeurs, auquel le prix, instrument humain de l'échange, doit se conformer. La valeur est donc intrinsèque, et le prix dérivé : selon l'économiste Alfred de Tarde, l'idée du « juste prix » implique que « le prix et la valeur sont même chose », « ils sont incorporés à l'objet ; ils ne peuvent hausser ni diminuer sans que l'objet change matériellement/**13** ». Le « juste prix » est donc objectif, mais aussi normatif. Découlant de l'ordre divin, il relève de l'impératif moral, contrairement au prix défini sur le marché auquel ne préside aucune instance supérieure, dont le résultat contingent s'établit en dehors de toute considération sur le juste ou l'injuste. Il semble donc que pour Klein comme pour les penseurs médiévaux, le juste prix soit, selon les termes de l'historien Philippe Contamine, une « réponse à l'instabilité propre au marché » qui « manifeste l'extension au domaine économique de l'exigence de justice, vertu par excellence des rois/**14** ». C'est sur la base de cet argument que certains auteurs ont pu réclamer que le souverain règle lui-même, par la loi, les prix des biens. C'est ce que défend Gerson au tournant des 14^e et 15^e siècles : « C'est donc surtout au législateur qu'il appartient de régler, autant que possible, pour chaque chose, le juste prix qui ne doit pas être dépassé par les particuliers, en dépit de leurs caprices qu'il faut enchaîner... Combien on éviterait par là d'altercations, non seulement inutiles, mais impies, qui s'élèvent chaque jour entre les vendeurs et les acheteurs !... Cette mesure serait une source de paix pour les hommes de bonne volonté, et de gloire pour Dieu/**15**. ».

Lorsqu'il prétend imposer à des toiles apparemment identiques des prix différents, Klein fait précisément usage de ce pouvoir souverain — ici, de l'artiste — d'imposer un prix qui reflète la valeur réelle des œuvres, dont lui seul est digne de juger ; pouvoir qu'à défaut de déterminer réellement il peut du moins s'attribuer dans la fable.

L'or, instrument et étalon de l'échange

Dans ce cadre, Klein fait du problème de la monnaie un axe de réflexion essentiel de son œuvre. Un artiste qui ne voit de valeur qu'intrinsèquement présente dans l'objet ne pouvait en effet que se tourner contre l'argent, cette abstraction faite « de quantité pure », selon Georg Simmel, cet « ensemble purement arithmétique d'unités de valeur », dénué de toute qualité propre pour mieux se faire l'équivalent universel des biens infiniment divers qu'il mesure, compare et met en relation/**16**. Klein « récusé » donc « réserves et devises » : « nul besoin désormais, écrit-il, de ces intermédiaires dispendieux dont la facticité creuse un passé entre la préhension intellectuelle et la qualité

même des valeurs saisies ». La monnaie « intellectualise », c'est une « facticité » qui se superpose comme un écran aux valeurs réelles et les masque, empêchant le prix de concorder avec la valeur. « Collons donc au réel, reprend Klein, et, par-delà un pur système de représentation, tournons-nous plus simplement vers l'acceptation de la valeur intrinsèque de la matière, résidant essentiellement dans la notion de qualité/17 ».

En 1959-1960, l'or prend une place sans précédent dans l'œuvre d'Yves Klein : comme matière, avec les *Monogolds*, ces panneaux monochromes recouverts de feuilles d'or, datés pour la plupart de 1960 et 1961 ; comme valeur d'échange également, en contrepartie des œuvres immatérielles de Klein, ces espaces invisibles imprégnés de la sensibilité de l'artiste. Dès le mois de mars 1959, lors d'une exposition à Anvers, il annonce : « Je ne veux plus qu'on m'achète cela pour de l'argent à présent. J'ai demandé, pour mes trois états picturaux exposés, de l'or pur. Un kilo d'OR par œuvre. Voilà qui est net et clair enfin/18 ». Par la suite, au cours de l'année 1959, Klein élabore les « Règles rituelles de la cession des *Zones de sensibilité picturale immatérielle* » qui prévoient que ces zones « sont cédées contre un certain poids d'or fin/19 ».

Entre l'or comme matériau pour réaliser des œuvres — l'or comme valeur d'usage — et l'or comme moyen de paiement pour régler des œuvres — l'or comme valeur d'échange — il n'y a pas, chez Klein, de contradiction. En effet, lorsque l'artiste réclame de l'or contre ses œuvres, ce n'est pas seulement en tant que valeur monétaire archaïque, mais c'est en tant que matériau possédant une certaine valeur intrinsèque, et qui est donc susceptible d'un « troc »/20.

Klein rejoint en cela un important courant de la pensée sur la monnaie, qui traverse le Moyen-Âge et perdure au moins jusqu'au 16^e siècle, et qui voit, dans l'utilisation de l'or comme instrument d'échange et de compte, le reflet de sa valeur intrinsèque comme matériau. Pour ces théoriciens, la valeur faciale de la monnaie, ou valeur nominale, devrait donc refléter le poids de métal physiquement contenu dans chaque pièce, de sorte que l'échange tiendrait davantage du troc, matériau contre matériau, que de l'échange monétaire véritable/21. C'est parce que l'or est précieux et beau « en soi » qu'il est digne d'être utilisé comme équivalent monétaire. C'est ce que soutient Marx, lorsqu'il cherche à comprendre ce choix initial de l'or, plutôt que tout autre bien, comme substrat de la monnaie : « Il faut souligner un élément capital : les qualités esthétiques de l'or et de l'argent qui les rendent propres à exprimer directement le superflu : parure, luxe, besoin naturel de briller aux jours de fête, et la richesse en soi/22. ». En demandant de l'or en échange de ses œuvres, Klein revient donc à

/17 Yves Klein, « Esquisse et grandes lignes du système économique de la révolution bleue », dans *op. cit.*, p. 100.

/18 Yves Klein, « Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert », dans *ibid.*, p. 94.

/19 Yves Klein, « Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle », dans *ibid.*, p. 278.

/20 Yves Klein, « Conférence à la Sorbonne », dans *ibid.*, p. 121.

/21 Marc Bloch retrace l'évolution de cette pensée dans « Esquisse d'une histoire monétaire de l'Europe », dans *Cahier des Annales*, n°9, 1954. Selon Michel Foucault, le basculement entre cette conception (c'est la préciosité du métal qui justifie son utilisation comme moyen d'échange) à la conception inverse (c'est l'utilisation du métal comme instrument monétaire qui fait la valeur de ce dernier) a lieu au 17^e siècle avec le mercantilisme, Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 187.

/22 Karl Marx, *Contribution à la Critique de l'économie politique* (1859), Paris, Costes, 1954, p. 207.



Ci-dessus

Yves Klein, *Boîte à lingots*,
vers 1959, 11x5,5x3,5.
Collection particulière

Ci-contre

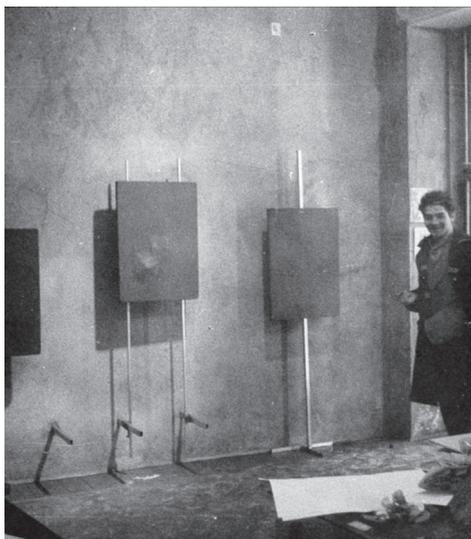
Vue de l'installation,
Galerie Apollinaire, Milan,
1957.

Page de droite (haut)

Yves Klein cède à Michael
Blankfort la Zone de
sensibilité picturale
immatérielle n°1, Série 4,
10 février 1962

Page de droite (bas)

Yves Klein, reçu donné à
Paride Accetti pour l'achat
de la Zone de sensibilité
picturale immatérielle
n°3, Série n°1, collection
particulière.



LA ZONE N° 1 Serie N° 4 de
SENSIBILITE' PICTURALE
IMMATERIELLE
APPARTIENT A. M. BLANKFORT



et de plus vient de
s'intégrer à l'Or, CAR
... l'or, a été rendu à la
NATURE ...

CACHET DE GARANTIE

SÉRIE N° 1

N° 02

Recu Vingt Grammes d'Or Fin
contre une Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle

Paris le 7-12-1959
V. Klein

CETTE ZONE TRANSFÉRABLE NE PEUT ÊTRE CRÉÉE PAR SON PROPRIÉTAIRE QU'À DOUBLE DE SA VALEUR D'ACHAT INITIALE.
(SIGNATURE ET DATE POUR TRANSFERTS AU DOB).
LE TRANSFÈREUR S'ENGAGE À L'ANNULATION TOTALE DE SA PROPRE SENSIBILITÉ.

/23 Yves Klein,
« Esquisse et grandes
lignes du système
économique de la
révolution bleue », *op.
cit.*, p. 99-101.

/24 Yves Klein,
« Conférence à la
Sorbonne », *ibid.*, p. 121.

/25 Yves Klein,
« Préparation et
présentation de
l'exposition du 28 avril
1958 chez Iris Clert, 3 rue
des Beaux-Arts à Paris »,
ibid., p. 85.

une pensée économique qui mettait à l'origine de la valeur de la monnaie, la valeur intrinsèque du métal qui la constituait, dont on pouvait mesurer la qualité (la brillance, la pureté) et le poids. Ce faisant, l'aspect purement fonctionnel de la monnaie – faciliter l'échange en se proposant comme l'équivalent de toute marchandise – décline au profit d'évocations liées à la matérialité du métal : « parure », « luxe », « besoin naturel de briller », « richesse en soi », comme le donne à penser la *Boîte à lingot*, une œuvre datée de 1959.

À l'heure où, en France, les crises inflationnistes et les dévaluations successives du franc achèvent de briser le souvenir d'une monnaie stable et garantie par l'or, à l'heure où la notion même d'étalon monétaire est en train de disparaître définitivement de l'économie mondiale, laissant les monnaies flottantes, Klein propose ainsi d'établir un nouvel étalon : l'œuvre d'art/**23**. Celle-ci doit prendre la place des dépôts métalliques dans les caves de la Banque Centrale pour constituer la base « d'un système de troc fondamentalement sain et à l'abri des variations conjoncturelles quantitatives ». L'or, chez Klein, ne peut donc reprendre son rôle d'étalon qu'une fois investi de cette valeur spirituelle que lui confère le statut d'œuvre d'art. Il devient alors l'équivalent naturel de tout son art, le seul qui lui soit commensurable, qui soit à même de prétendre à un échange homogène, et donc légitime : « le bleu, l'or et le rose sont de même nature. Le troc au niveau de ces trois états est honnête » dit l'artiste lors de sa conférence à la Sorbonne/**24**. C'est peut-être le sens à donner au « monogold » intitulé *Valeur or*, daté de 1960.

L'acte d'échange

Mais est-ce bien suffisant de dire que pour Klein la valeur est une qualité intrinsèque qui dépasse la forme visible, et que le prix n'en est que la résultante, fixée par l'artiste en dehors de tout processus social d'échange ? Pourquoi alors l'artiste s'évertue-t-il à orchestrer, en réalité ou en fiction, l'acte d'échange ?

Dans l'anecdote de la galerie Apollinaire, il ne suffit pas à Klein d'inventer que les œuvres étaient affichées à des prix différents : il lui faut préciser que les acheteurs ont accepté de payer ces prix. Un texte de Klein décrivant le vernissage de son exposition « du Vide » en 1958 à la galerie Iris Clert, est également éclairant sur ce point/**25**. Au début du texte, Klein explique qu'il a ajouté aux invitations pour le vernissage « une sorte de bon d'entrée gratuite », sans lequel « le prix d'entrée sera de 1500 francs par personne » (soit environ 25 euros actuels). Là encore, l'artiste ne peut se contenter de fixer un prix : il faut que l'échange ait réellement lieu, au moins dans le domaine de

la fable. Ainsi, un peu plus loin dans son compte-rendu de la soirée, il précise qu'une patrouille de police se présente à la galerie car « certaines personnes, furieuses d'avoir payé 1500 francs d'entrée pour ne rien voir du tout de leurs yeux à l'intérieur », et pour cause, la galerie est vide, « sont allées se plaindre ». Bien sûr, on reconnaît là l'humour de Klein et le goût qu'il prend à romancer ses expériences artistiques. Néanmoins, son discours montre une nouvelle fois que le prix – et surtout le prix effectivement payé – est porteur d'une signification qui n'est pas qu'induite.

Replaçons-nous dans le contexte de la galerie Apollinaire. Au vu des onze monochromes identiques, trois solutions s'offrent à l'acheteur. Soit il les considère tous comme des originaux uniques à part entière, dans ce cas il accepte pour chacun des prix variables, d'un niveau général élevé. Soit il les considère comme des exemplaires identiques dont il n'existerait pas d'original (tels les tirages d'une gravure ou d'une photographie) : il requiert alors des prix identiques et un peu plus faibles (car le prix d'une œuvre baisse avec la quantité d'exemplaires). Soit, l'un est vu comme l'original et les autres comme des répliques, ou pire, des copies, et dans ce cas seul l'un des monochromes aura un prix élevé, tandis les autres se vendront beaucoup moins cher. Qu'en est-il en réalité ? Il est difficile de tirer des conclusions de l'étude de prix qui ne concernent que les ventes publiques, néanmoins, au moins une conclusion s'impose : les monochromes de Klein n'ont jamais été perçus comme les répliques successives d'un premier original créé vers 1956. En effet, en 1958, Klein crée de nouveaux monochromes bleus identiques à ceux exposés un an auparavant à la galerie Apollinaire. Or, on constate (voir graphique ci-contre) que sur une période donnée (1995-96) les prix des tableaux effectivement exposés en 1957 ne sont pas plus élevés que ceux de 1958. Klein a donc réussi à évincer la troisième possibilité, la plus désavantageuse pour lui.

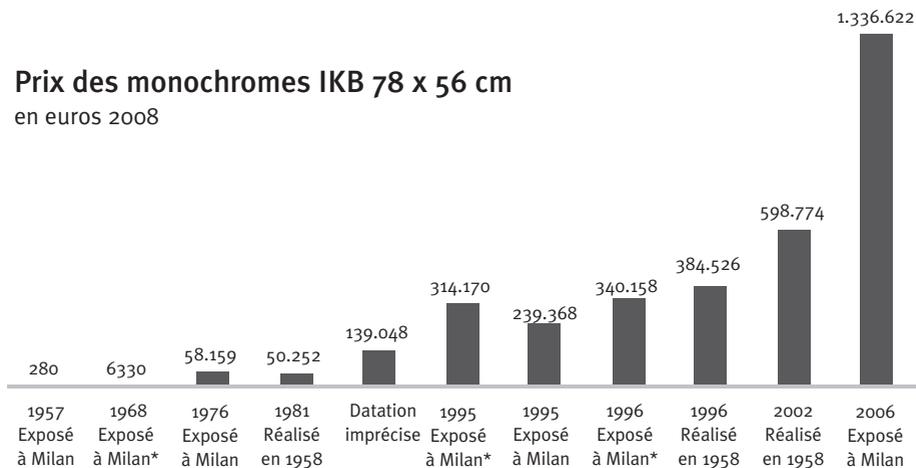
L'historien Nicolas Charlet voit dans la pratique d'Yves Klein un « coup fatal » porté au « mythe de l'œuvre d'art unique » ; il reconnaît dans la possibilité de multiplication à l'infini des œuvres un dépassement de l'esthétique traditionnelle et plus généralement du rapport, y compris commercial, à l'objet d'art : « Avec le monochrome et plus encore avec le vide, le peintre pourrait, semble-t-il, enfler considérablement sa production artistique. [...] En réduisant sa technique à un geste mécanique, Klein aurait fort bien pu peindre des surfaces gigantesques ou inonder le marché de l'art de monochromes/26. ».

Pourtant, et c'est peut-être là la question la plus intéressante, il n'en a rien fait. Klein n'a jamais « inondé le marché de l'art » de ses monochromes ou de ses œuvres immatérielles : au contraire, il semble qu'il

/26 Nicolas Charlet, *Yves Klein, machine à peindre...*, Paris, Complicités, 2003, p. 25-26.

Prix des monochromes IKB 78 x 56 cm

en euros 2008



Prix de vente des monochromes bleus identiques (76 x 56 cm) lors de ventes publiques.

Les tableaux marqués d'une astérisque sont datés de 1956 ou 1957 et ont probablement été exposés à la galerie Apollinaire, sans certitude.

Sources : E. Mayer ; Artprice ; conversion : UNdata et INSEE.

ait gardé durant toute sa carrière un sens aigu du contrôle de la rareté de sa production artistique.

Pour la sociologue Raymonde Moulin, que ce phénomène relève de « l'interprétation socio-analytique (désir d'appropriation matérielle, quasi ésotérique, du bien symbolique) » ou de « l'interprétation sociologique (théorie de la consommation ostentatoire de Veblen et théorie de la distinction symbolique de Bourdieu) », la rareté est le déterminant essentiel de la valeur de l'œuvre d'art sur le marché/27. Klein n'ignore pas que la rareté et le monopole de l'offre que constitue la production de l'artiste sont les garants de la reconnaissance commerciale. En effet, à l'instar des photographes qui limitent volontairement le nombre d'épreuves tirées pour augmenter leur prix, il organise la rareté de ses œuvres immatérielles (dont le nombre est potentiellement illimité) : les *Zones de sensibilité picturale immatérielles* sont soigneusement numérotées par séries dans des carnets de reçus aux prix différents, ce qui permet de réintégrer ces œuvres immatérielles dans le régime classique de vente d'un bien rare.

Yves Klein réfléchit également au phénomène spéculatif qui conduit à l'augmentation soudaine du prix des œuvres dans le temps, et à leur brusque retournement. Il introduit ainsi une clause, inscrite dans un encadré figurant sur les reçus pour ses *Zones de sensibilité picturale*, indiquant : « cette zone transférable ne peut être cédée par son propriétaire qu'au double de sa valeur d'achat initiale ». Lucide sur le fait que de nombreux acheteurs se refuseraient à respecter le rituel complet — qui prévoit de détruire le reçu signé de la main de l'artiste, seule contrepartie de leur achat — Klein anticipe le passage de ses œuvres de main en main, leurs multiples cessions successives dans le futur, ainsi que le phénomène d'inflation des prix l'accompagnant. Parfaitement conscient des mécanismes d'un marché d'offre et de demande, Klein est loin de chercher à s'y opposer : au contraire, il tient à les reproduire, à les organiser lui-même selon ses propres règles.

Alors qu'elle pouvait paraître mettre en péril la conception traditionnelle de l'œuvre d'art unique et son processus de vente, la pratique répétitive et sérielle de Klein n'est pas incompatible avec son insertion sur le marché. Au contraire, ce procédé peut même s'avérer particulièrement favorable : il permet l'identification immédiate de l'artiste et joue le rôle de « marque ». Pour le critique américain Harold Rosenberg, « le bleu servait à Klein de label commercial par lequel il pouvait, simplement en l'apposant, faire entrer n'importe quel objet lui plaisant dans le champ de son art/28 ». La démarche de l'artiste de protéger, plus symboliquement que légalement, son bleu I.K.B. par une enveloppe Soleau, contribue à l'assimiler à une « marque » qu'il se réserve d'utiliser. Une telle pratique d'appropriation d'un standard

/27 Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 163.

/28 Harold Rosenberg, « Defining Art », dans Gregory Battcock, *Minimalism, A Critical Antology*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 300.

/29 Xavier Greffe, *Art et artistes au miroir de l'économie*, Paris, Economica, 2002, p. 147.

/30 *ibid.*, p. 72.

/31 Yves Klein, « Quelques extraits de mon journal en 1957 », dans *op. cit.*, p. 43.

/32 Nathalie Moureau, *Analyse économique de la valeur des biens d'art*, Paris, Economica, 2000, p. 7 et sq. ; p. 93.

/33 Yves Klein, *op. cit.*, p. 81.

reconnaissable n'est pas sans intérêt commercial pour Klein : il lui donne une certaine image de marque, lui permettant d'être immédiatement identifiable sur le marché, et donc de voir ses œuvres s'échanger à des prix supérieurs. En effet, la différenciation de la production est presque systématiquement synonyme de rente monétaire sur le marché de l'art/**29**. De plus, travailler sur des séries permet de limiter le risque associé à la mise en vente d'une nouveauté. Ainsi, pour l'économiste Xavier Greffe, « Lorsqu'une entreprise entend mettre sur le marché un produit nouveau, elle en expérimente le prototype avant de décider de son lancement en série. Cette production du prototype entraîne des coûts, mais ils seront amortis sur la série. Or, en matière artistique, le prototype est déjà le produit final de telle sorte que toute erreur à ce stade prive le producteur de la rentabilité espérée et l'empêche de récupérer les coûts déjà supportés/**30**. ».

En calquant sa pratique sur le modèle de production d'une entreprise plutôt que sur le mode de fonctionnement classique de l'activité artistique, Klein profite donc des avantages offerts par le premier en termes de gestion du risque.

La pratique de Klein tend donc à individualiser non pas les œuvres elles-mêmes, mais le procédé : l'artiste ne renonce pas simplement à la notion d'unicité, mais transfère celle-ci de l'occurrence au procédé, de l'œuvre au peintre — dès 1957, Klein affirmait d'ailleurs qu'« un peintre doit peindre un seul chef-d'œuvre, lui-même, constamment/**31** ». Toutes ses œuvres, dans leur sérialité, renvoient à sa propre identité, à son unicité en tant qu'artiste créateur. Ce faisant, Klein s'approche au plus près de ce que l'économiste Nathalie Moureau nomme « le marché de noms d'artistes » qui pour elle s'est substitué, avec l'avènement de l'art moderne, au « marché d'œuvres » de la peinture ancienne. Dans ce régime, obtenir une « substituabilité faible de sa signature » est le déterminant majeur de succès/**32**. Comme dans un marché boursier où toutes les actions X sont identiques entre elles, mais totalement distinctes d'une action Y, Yves le Monochrome devient la « valeur artistique » dont les monochromes sont des « parts », des « actifs », donnant sens à la notion de « cote » d'un artiste. Klein qui dit lui-même que « [ses] tableaux sont là seulement comme [ses] titres visibles de propriété », semble donc faire sien le principe d'un marché d'offre et de demande concurrentiel poussé à son degré maximum d'efficacité théorique/**33**.

D'un paradigme à l'autre

En reprenant à son compte les modes de fonctionnement du marché – rareté, inflation des prix liée à un accroissement de la demande devant un monopole de l'offre, établissement d'une cote par l'instauration d'un standard reconnaissable, etc. – mais aussi son principe fondateur – ce sont l'acte d'échange et le prix qui fondent la valeur de l'œuvre, et non l'inverse – Klein se positionne de manière inattendue dans le débat entre valeur intrinsèque et valeur extrinsèque. Alors que dans son discours, Klein cherche à montrer son attachement à une valeur immanente à l'objet, l'artiste se révèle dans sa pratique fin observateur et même participant efficace d'une économie de marché pleinement assumée.

Or, entre ces deux conceptions – celle d'une valeur intrinsèque à l'objet, normative et absolue, et celle d'une valeur contingente, déterminée ponctuellement sur le marché – le pas théorique est fondamental. C'est ce que révèle le débat qui a opposé les économistes durant tout le 19^e siècle, préparant la naissance de l'économie contemporaine. En effet, lorsqu'Adam Smith et David Ricardo voient dans la valeur d'une marchandise le reflet de « la quantité relative de travail nécessaire pour la produire », ils conçoivent la valeur comme objective, intrinsèque/**34**. Le travail humain « enfoui » dans la marchandise justifie et mesure sa valeur d'échange, et représente donc son « prix réel » ou « prix naturel » comme le nomme Smith, qui peut être différent du « prix de marché » qui s'établit « en marchandant et en débattant/**35** ». Si Smith admet que les prix courants sont fluctuants, dépendants de l'offre et de la demande ponctuellement présentes sur le marché, il n'en existe pas moins un « prix naturel » absolu, propre à la chose, et que l'économie doit avoir pour but de déterminer. C'est en ce sens que certains commentateurs ont pu rapprocher le courant de la valeur-travail de la notion médiévale de juste prix/**36**.

Or, pour Jean-Baptiste Say, distinguer le « prix naturel », ce qui devrait être, du « prix courant », ce qui est effectivement constaté sur le marché, est « tout à fait chimérique ». « Il n'y a que des prix courants en économie politique » poursuit-il, « Il n'y a point de prix naturel, de taux commun et fixe dans tout ce qui tient aux valeurs/**37** ». Admettre qu'il n'y a « que des prix courants », c'est-à-dire que des prix et pas de valeur intrinsèque, c'est renoncer à l'ordre normatif de la pensée économique classique. C'est ce que relève, semble-t-il avec une certaine angoisse, l'économiste français Garnier, au début du 19^e siècle : « Avec de telles doctrines, il n'y a plus de lois d'économie politique, et les valeurs circulent aveuglément, comme la matière du chaos dans la confusion de l'anarchie. Si la valeur d'une chose n'a d'autre me-

/34 David Ricardo, *Des Principes de l'économie politique et de l'impôt*, [1817], Paris, Flammarion, 1977, p.25.

/35 Adam Smith, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, Paris, Flammarion, 1991, p.99 et 100.

/36 Voir par exemple : Maxime Glansdorff, *Les Déterminants de la théorie générale de la valeur et ses applications en Esthétique, en Religion, en Morale, en Économie et en Politique*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1966, p. 291.

/37 Cité par Auguste Walras, *De la nature de la richesse et de l'origine de la valeur*, (1831), Paris, Félix Alcan, 1938, p. 255.

/38 *ibid.*

/39 *ibid.*, p. 257.

/40 Firmin Oulès (sld),
L'École de Lausanne,
textes choisis de Léon
Walras et Wilfredo Pareto,
Paris, Dalloz, 1950,
p. 349.

/41 Cette contradiction
apparente semble
être au fondement de
la condamnation du
travail de Klein par
certains historiens.
Voir : Benjamin Buchloh,
« The Primary Colors
for the Second Time: A
Paradigm Repetition of
the Neo-Avant-Garde »,
October, n°37, été
1986 ; Thierry de Duve,
Cousus de fil d'or, Beuys,
Warhol, Klein, Duchamp,
Villeurbanne, Art Édition,
1990.

sure que son prix courant [...] ce ne sont plus les prix qui varient, ce sont les valeurs elles-mêmes. [...] La valeur n'est plus une qualité qui existe dans le sujet, une qualité inhérente à la chose même et indépendante des échanges contingents que la marchandise peut avoir à subir/38. ».

« Voyez le malheur ! » ironise l'économiste positiviste Auguste Walras, qui voit la source de toute valeur dans la rareté : « Et qui vous a dit que la valeur ne variait pas ? ». Pour autant, lui-même refuse la conséquence ultime de ses recherches : « De quelque part que vienne la valeur, rien n'empêche qu'elle ne soit une qualité inhérente à un sujet, une qualité qui existe dans la chose même et indépendante de l'échange. L'échange constate la valeur, mais il ne la fait pas. Si la valeur est variable, l'échange constatera ses variations ; voilà tout ce qu'on peut conclure de notre doctrine/39. ».

Il faut attendre Léon Walras, son fils, pour que les conclusions soient pleinement tirées de cette évolution et qu'avec l'« École marginaliste » ou « néo-classique » s'ouvre l'ère de la pensée économique contemporaine. Avec Walras et Pareto, « l'équilibre général » réconcilie les différents déterminants de la valeur — coûts de production, qui déterminent la rareté cote offre, et utilité marginale, qui détermine la demande — dans un système où « il n'y a rien de réel, en dehors de [son] prix, qui soit la "valeur" » de quelque chose, et où l'acte d'échange seul est créateur de valeur/40.

Comment Klein peut-il donc passer ainsi d'un modèle économique à un autre qui lui est opposé, considérer d'une part qu'il existe une valeur objective et normative au sein de l'œuvre elle-même, et d'autre part que l'acte d'échange et le marché règlent fondamentalement l'attribution des prix ? N'y a-t-il pas là un double discours, qui fait de Klein à la fois le nostalgique d'un système de valeurs absolues pré-moderne, et l'égérie d'une avant-garde désabusée, voire cynique, mettant à profit toutes les ressources de la modernité capitaliste/41 ?

Retour sur la fable de la galerie Apollinaire : une valeur subversive mais contractuelle

Le « marché de l'art », ensemble fragmenté de transactions singulières et privées, où 75% des ventes ont lieu dans le cadre discret d'une galerie, n'a généralement de « marché » que le nom, et désigne en réalité l'agrégation de lieux où les prix s'établissent de manière presque indépendante, échappant aux théories financières classiques du fait d'une caractéristique au moins : l'unicité des toiles. C'est devant la question de l'unicité que se sont successivement inclinés les économistes, de Ricardo à Marx ou à Alfred Marshall, re-

nonçant à intégrer à leur analyse ces biens n'ayant « ni équivalent, ni concurrent/42 ». Comment confronter l'offre et la demande lorsque l'offre est unique, c'est-à-dire que tout détenteur d'un tableau est un monopoleur potentiel ? Or, dans sa démarche d'exposition à la galerie Apollinaire, Klein s'évertue à recréer les conditions d'un « marché parfait » néo-classique : en présentant en un même lieu une série d'œuvres parfaitement identiques, l'artiste lève le problème de l'unicité des « actifs », ainsi que celui de l'asymétrie d'information liée à l'habituel éclatement géographique des œuvres. Il reproduit dans la galerie milanaise les conditions d'une bourse artistique où la valeur « Yves le Monochrome » se décline en un certain nombre de « titres de propriété », les onze monochromes marqués du bleu I.K.B., garant de la marque, que les acheteurs sont libres d'acquérir.

Or, si Klein rétablit ces conditions, ce n'est que pour mieux les rompre en imposant à un même « actif » un prix différent. Le geste de l'artiste tient donc à ce que, au moment précis où il met en place la possibilité théorique de l'existence d'un marché, il la compromet en instaurant — au niveau de la fiction, du moins — des prix différents. Plutôt que de lire ces différences de prix comme les reflets de différences invisibles de valeurs intrinsèques, comme nous y invite Klein lui-même, n'est-il pas aussi intéressant de voir dans cet acte une affirmation de la liberté de l'artiste, capable par son seul geste arbitraire de supplanter la loi de l'offre et de la demande, de fausser par son bon vouloir les lois implacables du marché, tout comme, par ses fables savamment orchestrées, il impose son bon vouloir à l'histoire ?

Placé devant ses propres contradictions — d'un côté, il conçoit la valeur comme propriété intrinsèque et permanente de la chose et, de l'autre, il est lucide sur les conditions réelles dans lesquelles s'effectue l'échange et manifeste même une grande capacité à les exploiter — Klein parvient à élaborer une solution qui se révèle, semble-t-il, à travers cette démarche d'exposition. Il s'agit d'inscrire dans sa pratique artistique elle-même la conscience qu'il a des réalités économiques qui lui sont contemporaines, de se les approprier pour mieux les subvertir. Cependant, l'anecdote de la galerie Apollinaire reste une invention : la subversion — vendre des œuvres identiques à des prix différents — à travers laquelle Klein rétablit son idéal de valeur intrinsèque au sein même d'une réflexion sur le marché, n'a lieu que dans la fable, pour ceux qui acceptent de la croire.

En effet, la valeur telle que Klein la conçoit dans son système utopique ne peut exister réellement que dans un espace à la marge de la réalité concrète : l'espace de la croyance partagée. Dans cet espace particulier, à mi-chemin entre le réel et l'irréel, Klein est en mesure d'imposer que la sensibilité artistique soit l'étalon de tout échange,

/42 Pour David Ricardo, « les tableaux précieux, les statues, les livres et les médailles rares » échappent à l'analyse économique car leur « valeur est entièrement indépendante de la quantité de travail qui a été nécessaire à leur production première. Cette valeur dépend uniquement de la fortune, des goûts et du caprice de ceux qui ont envie de posséder de tels objets », *op. cit.*, p. 26 ; de même, pour Marx : « Le prix d'objets n'ayant en soi aucune valeur [...] ne pouvant être reproduits par le travail, comme les antiquités, les chefs-d'œuvres de certains artistes, peut être déterminé par des combinaisons très fortuites », *Le Capital* (1867), Paris, Éditions sociales, 1960, livre III, tome III, p. 25 ; Alfred Marshall, cité par Nathalie Moureau, *op. cit.*, p. 2.

/43 Johan Huizinga,
*Homo Ludens. Essai sur
la fonction sociale du jeu*,
Paris, Gallimard, 1988,
p. 30-32.

que le vide se vende contre de l'or ou que des tableaux apparemment identiques s'achètent à des prix différents. Échappée d'une réalité où la valeur n'apparaît que contingente, relative, liée à des mécanismes institutionnels et sociaux et non à une vérité transcendante, seule l'existence de cette communauté de valeurs aux règles propres permet à Klein de réaliser son utopie, de rétablir un ordre supérieur qui garantisse la justice des échanges.

La valeur, au sein de cet espace, est aussi absolue qu'elle est conventionnelle : elle dépend d'un contrat tacite entre ceux qui décident d'y croire et de la faire advenir. Cette idée est illustrée de façon paradigmatique par la vente des *Zones de sensibilité picturale immatérielle* : le contrat, qui lie Klein à son collectionneur dans une communauté de valeurs régie par la croyance commune en la validité du projet artistique, est ici matérialisé par le processus de cession (le talon du reçu rempli par Klein, l'apposition du tampon de la galerie et éventuellement la présence de témoins officiels pour attester l'échange réalisé). Ce contrat scelle une « entente », qui n'est pas sans rappeler la communauté ludique décrite par Huizinga : « [Le jeu] crée de l'ordre, il est ordre. Il réalise, dans l'imperfection du monde et la confusion de la vie, une perfection temporaire et limitée. Le jeu exige un ordre absolu. La plus légère dérogation à cet ordre gâte le jeu, lui enlève son caractère et sa valeur. [...] Le joueur qui s'oppose aux règles, ou s'y dérobe, est un briseur de jeu. [...] En se déroband, il découvre la valeur relative et la fragilité de cet univers, où il s'était momentanément fermé avec les autres/43. ».

La valeur, chez Klein, est donc finalement contractuelle et, comme telle, à la fois impérieuse et fragile : la fable de la galerie Apollinaire reste une fable, comme tout briseur de jeu saura le souligner.

Sophie Cras