

Introduction

Art et économie : pour une introduction

Maria Cecilia D'Ercole,
Jean-Michel Minovez

L'art, mieux les arts et l'économie¹ : vaste et protéiforme, cette relation traverse toutes époques et conjonctures historiques. Sous différentes formes, l'économie a un poids déterminant sur la création et composition esthétique, sur tout usage et mise en scène sociale du fait artistique ; *vice versa*, l'art a le pouvoir de créer et promouvoir de nouveaux comportements et productions économiques. De ce fait, et bien que certains aspects de cette relation – tels le mécénat² ou le collectionnisme³ – aient été particulièrement bien explorés dans les dernières décennies, le thème se prête sans cesse au débat et engendre de nouvelles réflexions⁴. C'est pourquoi le colloque triennal international de l'Association française d'histoire économique (AFHE) qui a eu lieu à Toulouse en novembre 2016 a réuni plusieurs chercheurs

1. Nous savons gré aux spécialistes qui nous ont assisté avec compétence et dévouement dans la tâche de sélection des propositions et d'expertise des articles ; que Marco Belfanti, Michael Hutter, France Nerlich, Lesley Miller, Laurent Tissot, membres du comité scientifique, Anne Conchon, Natacha Coquery, Nicolas Marty, Jean-Marc Olivier, Anne Perrin Khelissa, Émilie Roffidal, membres du comité organisateur, en soient ici chaleureusement remerciés.
2. Citons, au sein d'une immense bibliographie, l'ouvrage classique d'Hauser, 1957, la monographie d'Haskell, 1963 ; Kempers, 1997 ; sur quelques aspects particuliers du mécénat voir, récemment : Gaude-Ferragu, Cassy, 2016.
3. Sur le collectionnisme, un autre thème qui a suscité une littérature immense, voir notamment, Bertrand d'Orléac, 1992. Pour la situation de l'Art moderne en France, Preti-Hamard, Sénéchal (dir.), 2005.
4. À titre d'exemple, nous rappelons ici que, depuis le colloque international de Toulouse en novembre 2016, au moins deux autres rencontres, ne serait-ce que dans les milieux scientifiques francophones, ont abordé des aspects particuliers de cet important sujet : *Objects of Exchange. Art and Economic Encounters in the Modern and Contemporary Period*, organisé par A. Alberro (Columbia University) et S. Cras (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), INHA, Paris, 7-9 septembre 2017 ; *Art et économie en France et en Italie au XIV^e siècle*, organisé par N. Bock et M. Tomasi (université de Lausanne), université de Lausanne, 19-20 octobre 2017.

d'horizons différents (historiens, historiens de l'art, économistes) pour débattre autour de cette question.

Le sujet exigeait d'emblée d'adopter une perspective qui, sans prétendre à l'exhaustivité, illusoire au vu de l'ampleur de la thématique considérée, put cependant y apporter des éclairages nouveaux. Il s'agissait alors de saisir cette relation sous une forme dynamique, sans céder à la tentation d'établir des hiérarchies ni entre les deux domaines, artistique et économique, ni au sein même des deux terrains, à savoir entre les diverses expressions du fait artistique ou entre les différentes pratiques économiques. Dès lors, il fallait explorer non seulement le poids et les contraintes de l'économie sur la création artistique, mais aussi, et peut-être plus, la capacité de l'art à mobiliser des formes originales de production économique, à susciter de nouvelles relations et figures sociales, ou d'inventer des alchimies complexes entre les patrimoines publics et privés, la fiscalité, l'innovation culturelle et technique.

Ainsi, un premier critère a inspiré la construction du colloque et des sections thématiques du volume, à savoir le choix d'une approche résolument interdisciplinaire. Cette perspective était en quelque sorte inscrite dans le patrimoine intellectuel d'une association comme l'AFHE⁵, qui se positionne tout naturellement à la frontière entre deux domaines de recherche, l'histoire et l'économie, voire entre deux cultures, comme le grand historien Carlo M. Cipolla l'écrivait dans un essai toujours riche de suggestions⁶. L'orientation pluridisciplinaire a été renforcée par l'heureux partenariat avec le centre FRAMESPA de l'université

5. L'Association française d'histoire économique, fondée en 1965, a d'emblée pris le parti de donner une large définition de l'histoire économique, par une approche ouverte à d'autres disciplines, telles la sociologie et l'anthropologie. De ce fait, les recherches menées par les membres de l'association portent sur les plus vastes domaines (histoire sociale et urbaine, histoire des techniques, des pratiques et des représentations, histoire des savoirs et du travail...) explorés à partir de plusieurs approches (méthode quantitative et qualitative) et sources (archives), pour toutes les périodes historiques, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.

6. Cipolla, [1988] 1991.

Toulouse - Jean Jaurès⁷, un laboratoire qui se fonde sur le dialogue entre disciplines, périodes et aires culturelles.

Un deuxième critère a guidé la conception de la rencontre, à savoir la prise en compte de la longue durée historique, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine. Au-delà des mutations de la relation en soi changeante entre arts et économies, plusieurs analogies ainsi que les éléments d'un langage commun se dégagent, en permettant de saisir un lexique et des objets façonnant une histoire réellement partagée. Que l'on pense, pour prendre un exemple, aux frontières toujours perméables entre monnaies et objets précieux que l'on retrouve depuis les périodes grecque et romaine jusqu'à l'époque moderne, étudiée par Marina Romani, ou encore, à la notion d'apprentissage et de la formation, qui se développe selon un schéma commun à plusieurs époques prémodernes.

Une troisième exigence a amené à privilégier les contributions fondées sur l'analyse directe des sources primaires et des documents d'archives, une pratique de recherche qui est aussi la marque du métier de l'historien. À partir d'un ensemble documentaire très riche et varié, il a été ainsi possible de multiplier les angles d'approches de ce thème, en s'appuyant, selon les cas, sur les inscriptions de la Grèce classique, sur les comptes des manufactures de tapisseries au XVIII^e et au XIX^e siècle, sur les archives de la République vénitienne au XVI^e siècle et sur les missives des marchands d'art parisiens du début du XIX^e, sur les correspondances des veuves d'artistes du XX^e siècle, sur les archives publicitaires d'une industrie alimentaire fondée en 1860 en Italie et sur les comptes des agences de photographies américaines des années 1950. Ce travail poussé d'analyse des sources a offert une vision concrète de certains *modus operandi*, de certaines stratégies de valorisation de l'art qui voient souvent l'intervention de multiples acteurs et intermédiaires.

7. Créé en 1995, le laboratoire *France, Amériques, Espagne – Sociétés, Pouvoirs, Acteurs* FRAMESPA (UMR 5136) de l'université Toulouse – Jean Jaurès et du CNRS rassemble des historiens, archéologues, historiens de l'art et de la littérature, qui travaillent sur différentes aires culturelles (Europe et Amérique notamment) et périodes (depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine).

À partir de cette pluralité d'approches, plusieurs terrains communs se sont d'emblée imposés à la réflexion. C'est le cas de la notion de « valeur », tout aussi fondamentale et tout aussi difficile à définir dans l'un et dans l'autre domaine, selon les contextes, les périodes et les perspectives théoriques. On le sait, quelques différences macroscopiques séparent les deux terrains. En économie, la valeur peut être mesurée et quantifiée ; elle est ainsi susceptible d'être traduite en termes monétaires. En revanche, dans le domaine des arts, la même notion présente plusieurs dimensions qui découlent d'un discours culturel au sens large, sans que l'on puisse fixer une unité standard de calcul. Cette distinction, claire en soi⁸, ne saurait toutefois résoudre toutes les questions qui se posent, dans un champ comme dans l'autre, par rapport aux mécanismes de formation de la valeur. Dans le domaine artistique, le passage par certains lieux institutionnels, qu'ils soient politiques – la cité antique, la cour royale – ou marchands – les galeries d'art, les maisons de vente – représente une étape fondamentale, voire indispensable dans ces processus. Quelques contributions du volume en explorent des aspects particuliers. Véronique Chankowski insiste sur le prestige qui, dans la cité grecque, se transmet de l'auteur à la communauté civique et *vice versa*. Valeria Pinchera montre comment les premières collections dans les demeures des patriciens florentins, à partir du XVI^e siècle, ont provoqué l'augmentation des prix, la création de marchés secondaires, une véritable industrie artistique avec des hiérarchies de valeur précises, allant des grands tableaux des maîtres aux scènes de genre ou peintures standardisées de peintres moins connus, voire anonymes. L'essai de Vincent Chenal illustre le rôle déterminant des marchands d'art parisiens au tout début du XIX^e siècle – et déjà au siècle précédent – pour la construction de la réputation de nombreux peintres ; ces marchands prennent alors la fonction de conseillers artistiques attirés vis-à-vis d'une clientèle aristocratique et bourgeoisie dont ils forgent les goûts en même temps qu'ils en orientent les achats. Bénédicte Miyamoto analyse l'essor et la structuration du marché de l'art londonien au XVIII^e siècle, qui parvient à se réserver une place de

8. Proposée par Throsby, 2001.

choix dans le contexte européen, voire au-delà : il s'agit bien de la « préhistoire du marché de l'art global », au moment même de la naissance et du développement des maisons des ventes aux enchères des tableaux. Ces dernières prennent en quelque sorte le rôle que l'économie néo-institutionnelle attribue aux institutions, celui de permettre et de garantir les transactions. En effet, l'organisation solide de ces espaces et procédures de vente permet d'un côté de faciliter les relations entre peintre, marchand et acquéreur ; de l'autre, d'attribuer *ipso facto* une réputation publiquement reconnue à l'ouvrage et donc à sa valeur, qui peut éventuellement monter de manière exponentielle. L'augmentation de l'estimation est un phénomène récurrent, qui emprunte des voies différentes : les chemins aventureux de certaines œuvres sont emblématiques à ce sujet. Parcourons celui du tableau *L'Angélu* de Jean-François Millet, peint entre 1857 et 1859. Conservée aujourd'hui au musée d'Orsay, l'œuvre fut commanditée vers 1857 par Thomas Gold Appleton, écrivain et mécène américain, qui n'en prit pas livraison. À partir de 1860, le tableau passe dans diverses importantes collections jusqu'à son acquisition en 1889, à la vente Secrétan, par la collection de l'*American Art Association*. Disputé entre plusieurs musées américains, le tableau fut finalement acquis par le collectionneur et mécène Alfred Chauchard, fondateur des « Grands Magasins du Louvre » (aujourd'hui « Le Louvre des Antiquaires »), pour l'énorme somme de 800 000 francs-or. Dans son testament de 1906, le mécène légua le tableau à l'État français, qui en hérita effectivement en 1910. Le tableau fut alors affecté au musée du Louvre jusqu'en 1986, puis au musée d'Orsay où il se trouve à présent. En retraçant l'histoire de ce tableau, on s'aperçoit que chacun de ses passages est accompagné non seulement d'une augmentation de la valeur monétaire, mais aussi du capital symbolique attribué à l'œuvre. Un passage de la *Falaise des fous* de Patrick Grainville rend bien compte de ces évolutions en partie imprévisibles :

Les Américains achètent tout. Des industriels milliardaires, les rois du sucre, du pétrole, du rail, de l'acier, des banques ! *L'Angélu* de Millet valait à l'origine 1 000 francs. Il y a quelques années, James Sutton

l'a payé 500 000 francs. Sutton l'a baladé partout en Amérique, aussi discrètement que nous le faisons avec la Vénus Hottentote... La perte de ce tableau de notre patrimoine a obligé Gambetta à s'en expliquer à la Chambre des députés. Grâce à Dieu, désormais, *L'Angélu* est revenu en France et il a été vendu 800 000 francs⁹.

Si la circulation et les transactions des œuvres d'art représentent l'une des voies les plus courantes pour l'accroissement de leur valeur, comme notre exemple le montre bien, d'autres stratégies d'évaluation visent à l'opposé à limiter la circulation des œuvres et même à les soustraire des circuits des transactions, en accentuant leur caractère unique et de ce fait précieux, voire inestimable. Ces différentes motivations sont, par exemple, à la base du comportement des veuves des artistes de la première période de l'art abstrait (Sonia Delaunay, Nina Kandinski, Nelly Van Doesburg) lorsqu'elles se trouvent à gérer le patrimoine financier et le capital symbolique des œuvres laissées par leurs conjoints et compagnons, qui sont souvent leurs seules ressources financières. Comme Julie Verlaine l'illustre bien dans son essai, les choix relèvent à la fois d'une attitude patrimoniale et symbolique (voire affective), visant d'une part à faire connaître les artistes et à accroître leur réputation grâce aux expositions, d'autre part, à calibrer les apparitions publiques et les ventes des œuvres en appuyant sur la notion de rareté, qui est un autre grand levier de la valeur, que ce soit dans les échanges économiques ou dans l'appréciation esthétique. Ainsi faisant, ces œuvres d'art contemporain se trouvent dans une situation semblable à celle de l'art antique, à savoir, « une production quantifiable, définie, limitée ». Bien évidemment la notion de valeur appelle d'emblée celle d'expertise, un autre terrain où, *mutatis mutandis*, les arts et l'économie se rejoignent, même si les retombées sont très différentes dans l'un et dans l'autre domaine. Les expressions artistiques sont pour ainsi dire, à l'avant-garde : dans l'histoire occidentale, les premières appréciations argumentées sur la valeur des arts se trouvent dans l'*Histoire naturelle* de Pline qui, dans les décennies centrales du 1^{er} siècle,

9. Grainville, 2018, p. 196.

présente une synthèse encyclopédique des jugements d'auteurs antérieurs, notamment grecs, sur l'évaluation des œuvres et sur l'évolution des courants artistiques¹⁰. Déjà intégrée dans une tradition de pensée sur l'art, sa reconstruction a eu également un fort impact sur la postérité. Reprise en partie par Johann Joachim Winckelmann dans son ouvrage de 1764¹¹, elle est parvenue à influencer très longtemps le regard occidental sur l'art antique, grec notamment, mais aussi romain, en privilégiant, d'une part, un schéma d'évolution-décadence-renaissance (résumé par la célèbre expression de Pline « *deinde revixit ars* »), d'autre part, l'appréciation de la beauté artistique, en tant que reproduction de la nature, qui commence à éclater seulement aux dernières décennies du XIX^e siècle. Or, il est notoire que Pline et encore plus Winckelmann, ont fondé leurs analyses non pas sur les originaux de l'art grec, mais sur les reproductions qui en furent réalisées à l'époque romaine, les célèbres « copies ». Ce constat amène à évoquer un autre vaste domaine de l'évaluation artistique qui a une retombée économique immédiate, à savoir l'identification de l'authenticité de l'œuvre, ayant comme conséquence la dépréciation immédiate de l'objet considéré comme un faux. Toutefois, cette opposition entre le vrai et le faux est sans doute bien plus complexe et nuancée que l'on pourrait croire à un premier abord. Il y a quelques années, le catalogue qui accompagnait une intéressante exposition du Cabinet des médailles, monnaies et antiques (Bibliothèque nationale de France¹²), invitait justement à y réfléchir sous un angle novateur, parfois même provocateur. Francis Haskell, dans sa note introductive, ironisait sur l'attitude du collectionneur

qui décroche son « Raphaël », son « Rembrandt » ou son « Picasso » dès qu'il apprend que ce n'est qu'une copie, un faux ou une falsification. [...] Ce ridicule sera mérité aussi longtemps que nous ne serons disposés à n'admettre qu'une seule et unique réaction devant les créations artistiques [...] : elle se fonde sur la pureté

10. Toujours important à ce sujet : Coarelli, 1996.

11. Winckelmann, [1764] 2005.

12. L'exposition a été réalisée en 1988 à l'initiative d'Irène Aghion et de Marie-Christine Hellmann ; elle a été accompagnée du catalogue *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier*, [1988] 1991.

absolue de l'émotion esthétique, qui n'est ni contaminée ni distraite par les associations historiques¹³.

C'est dire que l'appréciation esthétique de l'objet – vrai ou faux – assume et intègre son parcours historique. À Michel Pastoureau de renchérir sur ces thèmes, dans le même volume, en plaidant pour

une forme d'histoire qui renonce à distribuer des étiquettes (vrai, faux, beau, laid, important, insignifiant, etc.), qui n'établit plus aucune hiérarchie entre les documents et les témoignages, mais qui au contraire s'efforce de les interroger tous, dans toutes leurs dimensions, parce qu'elle sait que tout témoignage est indirect et polysémique, que tout objet est composite¹⁴.

Dès lors, le rôle de l'expert, et notamment celui que F. Haskell appelle « l'autosatisfaction de l'expert », est soumis à discussion. Michel Pastoureau s'insurge, quant à lui, contre la distribution « de palmarès et de palmarès de palmarès » alloués par certains musées qui contribuent, ainsi faisant,

à valoriser certaines pièces, à en dénigrer d'autres, et par là même à promouvoir et multiplier les expertises, les jugements, les hiérarchies, condamnant la muséologie à se soumettre aux lois du marché et à s'enfermer dans une spirale absurde : expertise, authentification, valorisation, expertise, etc.¹⁵

Le concept de « faux » qui est entre autres au cœur de l'article de Romain Huret dans ce volume, en sort alors ébranlé, replacé dans sa perspective historique.

Or, depuis les débuts des années 1990, le domaine de l'expertise ne s'est guère effacé ; bien au contraire, il semble gagner des secteurs de plus en plus larges de la production culturelle et scientifique, comme le dénonçait Barbara Cassin dans une intervention récente¹⁶. Dans le domaine de

13. F. Haskell, « Avant-propos », dans *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier*, 1991, p. 9.

14. M. Pastoureau, « Le faux n'existe plus », dans *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier*, 1991, p. 17.

15. M. Pastoureau, *supra. cit.*, p. 18.

16. En ligne : <https://lejournal.cnrs.fr/billets/plaidoyer-contre-levaluation-permanente>.

l'économie, l'évaluation des experts, le poids des agences de notation, appliquée à tous les acteurs de la production, des entreprises aux États, a pris une ampleur insoupçonnable auparavant. En dépit de l'essor relativement récent des agences¹⁷, les effets de la notation n'ont pas été pour autant moins bouleversants et concrets, surtout lorsqu'ils ont concerné la conduite économique des gouvernements : les secousses récemment provoquées dans les scénarios économiques et politiques par la montée en puissance des « agences » de notation (*rating agencies*) et par les classements (ou déclassements) attribués sont bien là pour le prouver¹⁸.

Or justement le rôle de l'expertise nous amène à évoquer la notion de risque, omniprésent dans le domaine artistique, que les théories économiques essaient, quant à elles, de prévoir et d'amadouer. La volonté d'amoindrir les risques des investisseurs et des acteurs économiques, expliquerait au moins en partie, la réputation des agences de notation et de leurs expertises¹⁹. Dans le domaine artistique, le risque est souvent inscrit dans les pratiques individuelles et collectives des acteurs. Ainsi, l'essai de Pascal Bertrand montre à quel point les propriétaires des manufactures des tapisseries royales rencontrent des difficultés majeures lors des retards des paiements de la part de leurs commanditaires, l'aristocratie et la maison royale elle-même. Dans un autre contexte, l'essai de Daniel Urrutiaguer sur les théâtres privés explore le *modus agendi* de certaines organisations qui naissent dans les années 1960, avec le but explicite de réduire « la prise de risque des producteurs en compensant partiellement sur une durée limitée les déficits d'exploitation. » Assurément, les stratégies mises à l'œuvre par les corporations de peintres vénitiens entre les xvi^e et xvii^e siècles sont aussi une forme de protection qui vise à garder l'exclusivité des savoirs

techniques, comme cela apparaît bien dans l'analyse de l'immense masse documentaire de contrats actuellement en voie de dépouillement (Sapienza, Erbozo et Zugno).

Derrière toutes ces stratégies, qu'elles formulent des propositions nouvelles ou soient dans une position de protection, le rôle des acteurs émerge avec force. Ces acteurs sont parfois obscurs, comme les artistes grecs dont on connaît parfois à peine le nom, qui tirent leur célébrité de la cité d'origine ou d'installation, si elle est réputée par ses monuments et par ses écoles artistiques. Ces acteurs peuvent appartenir à différentes couches sociales et exercer une pluralité de fonctions. C'est le cas des évêques de Picardie qui sont à l'origine de nombreux chantiers de la région étudiés par Mathieu Tricoit et Delphine Tricoit-Lemire ; ou bien celui de Jacques Neilson (1714-1788), chef d'atelier à la manufacture des Gobelins, créateur de tapisseries et entrepreneur de talent ; ou encore celui des photographes-entrepreneurs qui fondent en 1947 « Magnum Photos » en essayant de maintenir une posture intermédiaire entre la liberté créative de l'artiste et les exigences de la commande. Parfois, les acteurs restent fidèles à leur rôle de mécènes et de promoteurs des arts au fil de plusieurs générations. C'est le cas, étudié par Erminia Cuomo et Vittoria Ferrandino, de la famille Alberti de Benevento qui, à partir de 1870, confie sa publicité à des artistes de renom (Marcello Diodovich, Fernando Depero) et parrainera à partir de 1947²⁰ l'un des plus célèbres prix littéraires italiens, le *Premio Strega*.

Pour conclure, une partie importante de cette alliance entre arts et économie converge vers un but qu'Aziza Gril Mariotte résume par l'expression « susciter le désir ». Les dessins des soieries et des toiles peintes à la seconde moitié du xviii^e siècle sont ouvertement conçus pour alimenter un nouveau goût et attirer des clients, jusqu'à créer de nouvelles formes artisanales – les meubles peints – inspirées de la peinture de genre. C'est la même attitude que, dans un

17. Les agences naissent dans le contexte anglo-saxon de la seconde moitié du xix^e (Standard and Poor's) ou au début du xx^e siècle (Moody's).

18. On se souviendra des séismes économiques et politiques provoqués par des « agences de notation » comme Moodys, Fitch ou Standard and Poor's lors du déclassement de plusieurs États, dont la France. Sur le fonctionnement de ce structure d'évaluation, voir l'analyse très lucide d'Ouroussof, 2013.

19. Ouroussof, 2013.

20. Ce prestigieux prix littéraire naît à l'initiative de Guido Alberti, membre de la famille Alberti, propriétaire de l'industrie de liqueurs « Strega Alberti », grâce à sa proximité avec un influent couple d'écrivains, Maria et Goffredo Bellonci, et du cercle réuni dans leur salon littéraire romain, dénommé *Gli Amici della Domenica* (Les amis du dimanche).

autre contexte, Émile Zola saisit avec grande finesse dans sa description des marchandises étalées dans les nouveaux magasins où l'on invente, à la fin du XIX^e siècle, les manières d'attirer des spectateurs ébahis et d'en faire des potentiels clients :

Ce qui arrêta ces dames, c'était le spectacle prodigieux de la grande exposition du blanc. Autour d'elles, d'abord, il y avait le vestibule, un hall aux glaces claires, pavé de mosaïques, où les étalages à bas prix retenaient la foule vorace. Ensuite, les galeries s'enfonçaient, dans une blancheur éclatante, une échappée boréale, toute une contrée de neige, déroulant l'infini des steppes tendues d'hermine, l'entassement des glaciers allumés sous le soleil²¹.

Tout y est : on ne saurait mieux signifier la traduction marchande d'une recherche esthétique. Accessibles à l'achat, ces objets séduisants semblent permettre l'appropriation concrète de la beauté abstraite des peintures contemporaines : les paysages enneigés, les portraits de « femmes en blanc », images où les peintres impressionnistes ont volontiers poussé à leurs extrêmes les possibilités visuelles offertes par les nuances et les éclats de cette couleur²². C'est un exemple parmi d'autres des équilibres et entrelacements entre les arts et les pratiques économiques qui aident à déplacer les considérations abstraites sur le terrain de l'étude de cas, où l'on peut dévoiler et reconnaître le fonctionnement concret de telles interactions : c'est justement une telle volonté d'analyse concrète qui a tressé le fil rouge de cet ouvrage.

Post-scriptum : ce manuscrit était sous presse, lorsque l'étonnante performance de l'autodestruction partielle d'une œuvre, *La Petite Fille au ballon*, peinte en 2002, a eu lieu

21. Zola, [1883] 1980, p. 486.

22. Citons, parmi de nombreux exemples, le paysage enneigé peint par Claude Monet, *La Pie*, 1869, *Portrait de femme en blanc*, peint en 1879 par Eva Gonzalès – peintre appréciée par Zola –, *Lise ou la femme à l'ombrelle*, par Renoir en 1867. Que l'on évoque aussi les paysages enneigés et les portraits de femmes en blanc (*Perla e conchiglia*) du peintre impressionniste italien Giuseppe De Nittis, mort à Paris en 1884, très proche du marchand d'art Alfred Goupil.

à l'occasion de sa vente aux enchères chez Sotheby's à Londres, où le tableau venait d'être acheté pour 1 042 millions de livres, l'équivalent de 1 185 millions d'euros. Il s'agissait de la provocation de Banksy, un auteur qui, par l'anonymat soigneusement protégé, remet en cause, entre autres, la fonction même d'auteur. L'autodestruction inattendue a posé subitement et avec clameur, à l'échelle planétaire, la question de la valeur de l'œuvre d'art : surtout parce que l'ouvrage déchiqueté n'a pas perdu sa valeur suite à cet anéantissement partiel. Au contraire, l'achat a été confirmé et un nouveau titre a été proposé pour ce tableau, qui serait ainsi le premier à être créé au moment même de sa vente publique, par une performance destructrice²³. Tout en étant inédit, ce geste pourrait se rallier à des procédures anciennes, voire très anciennes, de la formation de l'estimation où la valeur matérielle et symbolique de l'objet augmente du fait de sa destruction ou soustraction aux réseaux de la circulation. *Mutatis mutandis*, la destination d'un artefact précieux ou d'une œuvre dans un contexte inviolable ou interdit, funéraire ou sacré, pourrait relever de cette même attitude. Quoi qu'il en soit, ce geste symbolique offre une matière de réflexion substantielle pour les analyses à venir sur un sujet, l'art et l'économie, toujours susceptible de nouvelles évolutions.

23. En ligne : https://www.repubblica.it/le-storie/2018/10/12/news/l_opera_di_banksy_da_1_2_milioni_di_euro_che_si_e_autodistrutta_all_asta_ha_un_nuovo_nome-208804614/.