Marges

Revue d'art contemporain

28 | 2019

L'art avec (ou sans) le marché de l'art

Sophie Cras, *L'Économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960*

Paris, DFK/ Les presses du réel, 2018, 291 p.

Jérôme Glicenstein

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/marges/1874>

DOI : 10.4000/marges.1874

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 19 avril 2019

Pagination : 138-139

ISBN : 978-2-84292-996-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Jérôme Glicenstein, « Sophie Cras, *L'Économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960* », *Marges* [En ligne], 28 | 2019, mis en ligne le 19 avril 2019, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1874> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1874>

Sophie Cras, *L'Économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960*

Paris, DFK/ Les presses du réel, 2018, 291 p.

L'un des présupposés de cet ouvrage, issu d'une thèse soutenue en 2014, est que les artistes, longtemps rétifs aux questions financières, ont commencé à les aborder frontalement dans les années 1960, au moment même où le monde de l'art entamait une mutation plaçant les questions économiques au cœur de son fonctionnement. L'auteure choisit néanmoins de ne pas traiter le sujet sous un angle sociologique ou par le biais d'une « histoire culturelle du marché de l'art », mais en pensant « l'économie depuis les pratiques artistiques elles-mêmes » (p. 12). Il s'agit donc de considérer que certaines œuvres « interrogent l'économie capitaliste de leur temps et l'économie de l'art [...] au sein même de leur économie interne en tant qu'œuvres d'art » (p. 12); en d'autres termes, il s'agit de poser « la question de la possibilité et de l'efficacité d'une critique de l'économie à partir de la pratique artistique elle-même » (p. 18).

Le premier chapitre, qui est l'un des plus convaincants, s'intéresse ainsi à la transposition artistique des débats sur la question de

la « valeur réelle » des objets (débat ayant accompagné la transition entre économie classique et néoclassique au 19^e siècle). Yves Klein, Edward Kienholz et Giuseppe « Pinot » Gallizio ont de fait, chacun à sa manière, joué avec l'idée de valeur réelle, ces artistes créant des formes de transactions monétaires dans leurs œuvres: Klein avec les cessions de « zones de sensibilité picturale immatérielle », Kienholz, avec ses *Watercolors* et ses *Concept-Tableaux*, Gallizio, avec sa « peinture industrielle » vendue au mètre.

Le chapitre suivant, plus convenu, s'intéresse aux peintures de dollars d'Andy Warhol et aux représentations de billets de cent francs de Larry Rivers. Au fond, ces deux artistes se contentent d'une représentation de la monnaie sous forme picturale, ce qui renvoie à une tradition assez ancienne, comme Sophie Cras le montre bien. Si Warhol est de toute évidence fasciné par l'image de l'argent (et par les signes extérieurs de richesse), il n'est pas sûr que l'arrière-plan économique joue un rôle aussi important dans les peintures de

Rivers. L'analyse des œuvres s'accompagne ici de remarques intéressantes, quoique parfois anecdotiques, sur la manière dont les billets ont eux-mêmes pu être conçus et produits à différentes époques.

La troisième partie est en partie sur le même terrain de la représentation, avec le cas des graphes de Bernar Venet, lesquels sont inspirés des pages économiques des journaux présentant les cours de la Bourse. Le film de Dennis Oppenheim, *Removal Transplant-New York Stock Exchange* (1969), est de ce point de vue plus intéressant, en ce qu'il témoigne plastiquement du phénomène d'agitation de la Bourse de New York, vu à travers l'accumulation et le déplacement des feuilles de papier produites par les courtiers lors des opérations quotidiennes. L'*Investment Piece* (1969) de Lee Lozano aborde quant à elle la question financière de manière beaucoup plus directe : l'artiste y propose l'investissement d'une aide financière qu'elle a reçue dans des « *warrants* hautement spéculatifs » (p. 130). Ce projet, ainsi que d'autres projets similaires de Dan Graham (*Income (Outflow) Piece* (1969), Robert Morris (*Money*, 1969) et Les Levine (*Profit Systems I* (1969)), donne à voir une réflexion d'un autre ordre sur l'économie et l'action des instruments financiers. Le cas des œuvres de Morris et Levine est très parlant, en ce qu'il s'agit de laisser agir les processus boursiers sans que les artistes interviennent. Levine achète ainsi 500 actions de la Cassette Cartridge Corporation, en décidant que le profit ou la perte lors de la revente un an plus tard constituera l'œuvre. On est face à la visualisation de flux financiers impalpables, où l'œuvre entièrement immatérielle est à l'image des transactions : ce qui permet de mettre en évidence des processus plus que des objets (en suivant une logique propre au *process art*).

La dernière partie sur les « circuits de commerce » est plus inégale. Il est question de « l'école de la correspondance » de Ray Johnson et du rapport ambivalent de ce dernier à l'argent et à la commercialisation de ses œuvres. Au-delà des interprétations qui en sont faites, on a du mal à y voir une position décisive sur le sujet. La même chose peut être dite du récit des expositions de la « Section financière » de Marcel Broodthaers, où le lien de l'artiste avec les questions économiques reste assez général, ce qui est regrettable si l'on observe ce qui est dit entre les lignes de sa relation à la foire de Cologne ou au militantisme de Joseph Beuys (p. 190).

Des remarques assez justes apparaissent enfin dans la conclusion à propos de l'ambivalence des *Principes d'économie poétique* de Robert Filliou et de la leçon qui en découle : « [...] aucun [des artistes] n'a bouleversé l'économie de son temps. Pire, à en juger par l'évolution postérieure du capitalisme néolibéral, on pourrait estimer qu'ils ont échoué à infléchir son cours, voire qu'ils l'ont précipité » (p. 206).

Le livre de Sophie Cras est novateur dans son approche, mêlant considérations économiques et artistiques ; il fourmille d'informations sur la question du rapport des artistes à l'argent dans les années 1960 – depuis les relations de Warhol avec les intermédiaires du monde de l'art (p. 5), jusqu'aux illusions de l'investissement spéculatif (p. 111), en passant par les débats de l'Art Workers' Coalition (p. 142). Bien qu'il soit parfois un peu décousu, il a le mérite d'enrichir – sans mauvais jeu de mots – le regard habituellement porté sur l'art des années 1960.

Jérôme Glicenstein