



HAL
open science

La partialité de l'archive. Les expositions “ de réflexion ” de la Galerie Breteau, 1965-1971

Yves Chevrefils Desbiolles

► To cite this version:

Yves Chevrefils Desbiolles. La partialité de l'archive. Les expositions “ de réflexion ” de la Galerie Breteau, 1965-1971. Claire Leroux, Jean-Marc Poinot. Entre élection et sélection. Le critique face à ses choix, Les Presses du réel, pp.174-199, 2017. <hal-03171106>

HAL Id: hal-03171106

<https://normandie-univ.hal.science/hal-03171106v1>

Submitted on 16 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

La partialité de l'archive
Les expositions « de réflexion » de la Galerie Breteau, 1965-1971

Yves Chevrefils Desbiolles
Responsable des fonds artistiques
Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC)

Résumé

Les fonds d'archives artistiques sont parsemés d'anecdotes expressives, de rencontres et de conversations oubliées. Avec, parfois, l'aide de petits ouvrages auxquels on ne prête plus attention, elles permettent au chercheur-archiviste de retisser quelques fibres dont était faite l'étoffe d'un temps. Au milieu des années 1970, un rêve noté par Jean Héliou dans son journal objective de manière étonnante le principal enjeu artistique du XXe siècle. Dans un pamphlet paru chez Christian Bourgois à la fin des années 1960, Hélène Parmelin fait preuve d'un sens aigu de la formule au détriment de la jeune critique d'art. Le désabusement dont témoigne ce texte apparaît aussi, mais sous un mode à la fois convivial et imaginatif dans la correspondance et les dossiers de presse concernant les quatre expositions dites « de réflexion » conçues par Denise Breteau dans sa galerie entre 1965 et 1971, au moment où une génération de critiques d'art s'oppose à une autre dans une confrontation d'idées autour des diverses formes de radicalités artistiques apparues au cours de la décennie.

La partialité de l'archive Les expositions « de réflexion » de la Galerie Breteau, 1965-1971

J'étais à New York /.../ Grande tablée dans un atelier que je ne me souviens pas d'avoir vu et qui est censé, dans le rêve, être l'ancien atelier de Marcel Duchamp. Bruit dans l'escalier. Quelqu'un dit : "...The nudes ascending the stairs." They enter. They are cubist nudes /.../. Someone else: "What do they want here?" I say: "They've come up to peel off the paint of old canvases, to meet the unpainted pictures of their time." Stop. Sitting in the corner of our minds was Marcel Duchamp, as ever gently smiling.

Jean Hélion, *Journal*¹, 19 septembre 1975

Inversant le mouvement qui a donné son titre à un célèbre tableau², des nus « cubistes » montent un escalier et surgissent dans l'atelier de Marcel Duchamp devant des convives étonnés... Acteur de son propre rêve, à l'aise en anglais comme en français, Jean Hélion donne la clé de l'énigme : ces nus sont venus gratter les pigments des anciennes toiles afin qu'apparaissent les images non peintes de leur temps. Consentement et ratification de la permanence d'un Duchamp bien installé dans un coin de notre cerveau ? Chose certaine, Hélion-le peintre partage avec Duchamp-l'anartiste un goût pour l'acte créateur intellectualisé (sa peinture figurative reste fondée sur une pratique ancienne, mais intensive de l'abstraction) ; l'artiste et l'anartiste semblent bien les héritiers de la même tradition picturale.

L'ombre de Marcel Duchamp traverse aussi un opuscule d'Hélène Parmelin, *L'Art et les anartistes*, paru en 1969 chez Christian Bourgois. Parmelin y dénonce tout ce qui prétend remplacer la peinture : design, art du spectacle et de l'animation, art de décoration, art d'environnement... Dans ce brûlot, les plus maltraités ne sont cependant pas les Klein, Fontana, Vasarely ou Schöffer – considérés comme des anartistes par dérivation sémantique négative du néologisme créé par Duchamp – dans la mesure où leur « non-art », pense l'auteure, participe de manière positive à l'esthétisation du monde. Ce sont surtout les critiques d'art, ses collègues opportuns thuriféraires de diverses manifestations néo-dada, pop, conceptuelles, sociologiques, pauvres ou nouveaux réalistes, qui sont le sujet de ses railleries : « Des créateurs inventent, innovent dans des domaines passionnants, en dehors de l'art. Les critiques font aussitôt déborder de significations philosophiques, de prouesses, de charges sociales, d'originalité, de retour aux sources, et de tous les délires verbaux et mentaux les plus contaminés par l'expression pseudo-philosophique ou pseudo-scientifique à la mode l'énorme absence qui désigne "l'avant-garde" dans sa nouvelle définition³. » Sous la plume d'Hélène Parmelin, compagne d'Édouard Pignon et proche de Picasso, le critique d'art serait devenu une sorte de « chargé de mission » oscillant entre exaltation et condescendance : « ...et si je vous le dis, vous pouvez me croire: car je suis un spécialiste⁴ ». Hélène Parmelin multiplie les exemples au détriment notamment de Gérard Gassiot-Talabot, d'Otto Hahn, de Pierre Restany ou de François Pluchart. Paradoxalement, le dieu tutélaire de l'esthétique contemporaine, Marcel Duchamp, est seul à être épargné dans la mesure où, conséquent avec

¹ Jean Hélion, *Le Journal d'un peintre, 1929-1984*, présenté par Anne Mœglin-Delcroix, Maeght éditeur, 1992, p. 212-213 (document conservé à la Bibliothèque nationale de France). Aux États-Unis durant les années 1930, Marcel Duchamp a introduit Jean Hélion dans le réseau des galeries d'art avancé. Quatre lettres – une d'Hélion et trois de Duchamp – écrites entre de 1936 à 1964, ont été publiées en 2000 par les éditions Les Autodidactes avec une introduction de Claude Rameil. À propos de ce rêve de Jean Hélion et des rapports du peintre avec Marcel Duchamp, voir mon article « "Ce qui dépasse". Le projet scriptural de Jean Hélion » dans *Les Écrits d'artistes depuis 1940*, (F. Levailant, dir.), IMEC éditeur, 2004, p. 277-290. Les autres citations reproduites dans ce texte sont tirées du fonds d'archives de la Galerie Breteau conservé à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC).

² *Nu descendant un escalier*, 1912.

³ Hélène Parmelin, *L'Art et les anartistes*, Paris, Christian Bourgois, 1969, p. 14. Hélène Parmelin développe des idées semblables dans *L'Art et la rose*, Paris, 10/18, 1972.

⁴ Parmelin, *op.cit.*, p. 15 et 17. Autour de ce thème, voir Dominique Vaugeois, Ivanne Riolland (dir.), *L'Écrivain et le spécialiste. Écrire sur les arts plastiques au XIXe et au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

lui-même, il aurait abandonné le terrain des beaux-arts sans pour autant exiger la désertion d'une grande famille des arts, aussi recomposée fut-elle. Mais lorsqu'elle s'adresse à la jeune critique d'art, la plume d'Hélène Parmelin n'exprime ni clémence ni mansuétude : « La critique d'art a eu de l'avancement. Elle joue un rôle de créateurs auprès des créateurs en proie au manque d'idées. Elle désigne. Elle choisit. Elle baptise. Puis elle pousse⁵ » ; c'est déjà ce que pensait peu ou prou Denise Breteau quelques années auparavant lors de la première des quatre expositions « de réflexion » – comme elle les désignait pour elle-même – présentées dans sa galerie de la rue Bonaparte⁶.

Les archives ramènent parfois à la surface des interrogations qui ont pu tourmenter des personnalités par ailleurs connues pour leur action en faveur des arts et des artistes de leur temps : Denise Breteau a notamment défendu Nancy Spero, Maryan S. Maryan, Frédéric Benrath, Étienne-Martin, Anselme Boix Vives, Victor Vasarely, Émile Gilioli, Manuel Duque, Ida Karskaya, Nicolas Schöffer, Gaston Chaissac, Peter Saul... Mais il est aussi vrai qu'elle a pris le risque de penser à contrecourant en montant de toute pièce une exposition d'œuvres factices sous le titre de *La réhabilitation de l'objet*. Dans une lettre datée du 16 septembre 1965, Denise Breteau interpelle des conservateurs, des directeurs de galeries et des critiques d'art : « Au moment présent, je suis arrivée à une saturation totale qui m'ôte toute envie de voir. N'est-elle pas due, en grande partie, à ce que nous montrent les galeries et les ateliers ? La fabrication systématique d'une "réalité" que nous connaissons bientôt depuis quatre années. Cette "réalité" domestiquée, industrialisée, dont le thème et les variations changent avec chacun, ne nous apporte plus rien de vivant. [...] Que pensez-vous d'une exposition qui aurait pour but de rendre la marmite au potage, la serpillère au carrelage à essuyer, le fourneau à gaz aux aliments à cuire. En outre – ce qui est plus ambitieux – cette exposition s'efforcera de souligner la distinction qui existe entre l'art décoratif dont nous ornons nos esprits et nos maisons et l'Art, ferment de vie. Elle réhabiliterait l'objet en le démystifiant. » En somme, pour Denise Breteau, la magie nominaliste pourrait fonctionner à rebours : « S'il a fallu un langage pour transmuter les objets en œuvres d'art serons-nous capables d'en trouver un autre pour les rétablir dans leur premier état ? » Si tout objet est art par le seul pouvoir performatif de l'artiste qui le désigne comme tel, tout objet d'art pourrait alors recevoir une valeur d'usage au seul titre de la relation particulière que tout un chacun voudra bien établir avec lui.



Exposition *La réhabilitation de l'objet*, 1965 (Fonds Galerie Breteau/IMEC)

⁵ Parmelin, *op.cit.*, p. 64.

⁶ *La réhabilitation de l'objet* en 1965, qui sera suivie la même année par l'exposition *Bouguereau*, puis par *La mort d'Apollon* en 1968 et plus tard encore, en 1971, par *Les Critiques*, une série de trois manifestations confiées à autant de critiques d'art à qui elle demande de s'exposer eux-mêmes.

Aucune réponse significative à cette lettre n'est signalée dans l'inventaire des archives de la galerie. L'accrochage est néanmoins spectaculaire. Les photographies des deux salles de la galerie en témoignent tout comme le dossier de presse : aliments factices, éponges peintes en bleu, voiture ou déchets compressés, dessin industriel, affiche de cinéma déchirée, bicyclette emballée..., achetés chez l'épicier, le droguiste, le brocanteur, dans une casse automobile ou ailleurs, puis conditionné, amélioré et étiqueté par Denise Breteau qui, sans le revendiquer, tente de reproduire tout ce que l'on voit depuis quelques années dans les biennales et les revues⁷. Le vernissage de l'exposition a lieu au mois de novembre 1965. Dans *Combat*, François Pluchart réagit vivement : « Il y a des gens qui se mettent des idées en tête. Ainsi Denise Breteau, qui voudrait réhabiliter l'objet. Son raisonnement est aussi simple qu'aberrant. [...] Elle répond en présentant un porte-bouteilles, une bicyclette enveloppée et ficelée, une voiture compressée, des affiches déchirées et quelques autres pièces de moindre importance, c'est-à-dire qu'elle présente un ready-made de 1914 de Marcel Duchamp, quelque chose comme l'énigme d'Isidore Ducasse 1920 de Man Ray, une sculpture de César, des collages de Rotella et de Raymond Hains, mais béatement réels. L'acte n'est ni négatif ni constructif. Il est sans signification, il est nul⁸. » La réaction de Pierre Schneider dans les pages de *L'Express* est plus concise : le crime de Mme Breteau est parfait⁹.



Exposition *Bouguereau*, 1965 (Fonds Galerie Breteau/IMEC)

Quelques semaines plus tard, après de nombreuses démarches auprès d'institutions, de musées et de particuliers¹⁰, mais toujours mue par le même désir – pointer du doigt le moment où surgit une forme d'académisme – Denise Breteau opte pour une démonstration anachronique en exposant des toiles et des esquisses de William Adolphe Bouguereau (1825-1905) du 22 décembre 1965 au 10 février 1966. Un buste trône sur une colonne au milieu d'une salle, entouré d'immenses toiles, dont les fameuses « Oréades » ; dans *L'Express*, Otto Hahn écrit : « ...ayant commencé son offensive en s'attaquant aux assembleurs d'objets et

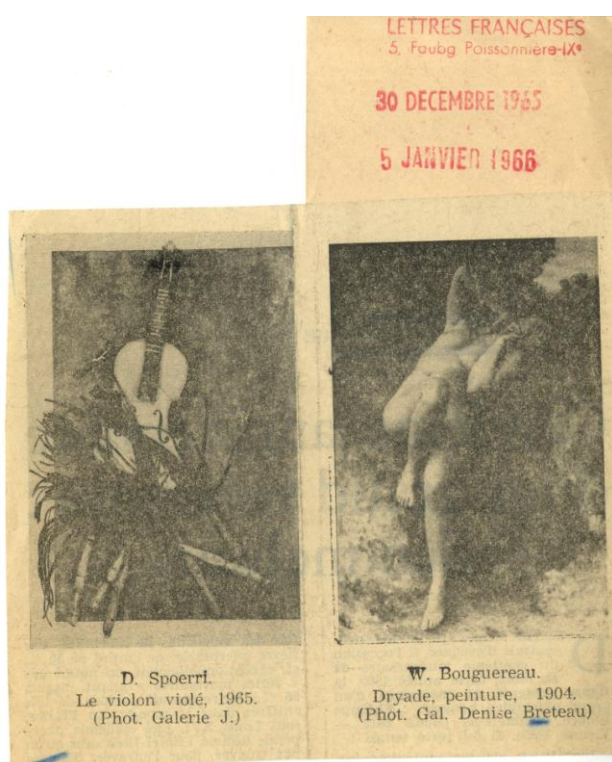
⁷ Marc Albert-Levin, « Les "objecteurs" sans conscience », *Les Lettres françaises*, 2 décembre 1965.

⁸ François Pluchart, « L'abstraction réaliste... », *Combat*, 1^{er} novembre 1965. Jean-Jacques Lévêque fait cependant remarquer qu'« en adoptant l'objet nu les artistes confondaient l'exaltation du monde moderne et l'attitude de dépit qui avait inspiré Duchamp. » (« 10 objets accusent l'art moderne », *Beaux-Arts*, 24-30 novembre 1965)

⁹ Pierre Schneider, « Galeries. Le crime parfait de Mme Breteau », *L'Express*, 13-19 décembre 1965.

¹⁰ George Besson raconte : « Saviez-vous que bien avant la Galerie Breteau j'avais rappelé l'existence de Bouguereau aux Parisiens ? Cela se passait en 1934 à la Galerie Braun. J'avais opposé une vingtaine de Bouguereau, Bonnat, Flameng... à un nombre égal de Cézanne, Renoir, Monet, Seurat, Bonnard et Cie. On m'avait dit : "Vous serez mal accueilli par les héritiers des pompiers de 1880. On devinera vos desseins." Je fus partout accueilli avec reconnaissance : "Enfin vous rendez hommage à des maîtres." Mme Bouguereau fut particulièrement chaleureuse... » (« Bouguereau et l'Académie », *Lettres françaises*, 6-12 janvier 1966)

autres compresseurs de voitures [Denise Breteau] poursuit son règlement de comptes en se lançant à l'assaut de ce qu'elle croit être l'imagerie photographique du Pop. Les femmes nues et mièvrément lascives de Bouguereau lui servent de troupe de choc. [...] En ignorant ce contenu intellectuel et moral – suscité par tout un courant culturel et sociologique – on bloque la confrontation au niveau le plus superficiel, qui permet de confondre le procès-verbal du gendarme avec le roman de Robbe-Grillet, Mondrian avec un morceau de toile cirée, un vulgaire porte-bouteilles avec l'humour de Marcel Duchamp¹¹. » À l'autre extrémité de la sensibilité critique, la réception n'est guère plus amène. Yvan Christ s'interroge : « L'astucieuse Mme Breteau a-t-elle voulu jouer un bon tour aux partisans attardés de l'académisme, qui n'ont pas coutume de fréquenter sa galerie, ou aux tenants du pop'art, qui, en toute licence, s'y manifestent ? [...] Mais Bouguereau n'est que la caricature de son temps, comme la petite exposition de la rue Bonaparte n'est qu'une aimable mystification – à moins qu'il ne s'agisse que d'une sorte de ballon d'essai, de caractère vaguement surréaliste. Ne nous laisse-t-on pas entendre que les toiles de ce brave homme forment de "beaux objets décoratifs", au même titre, je suppose, qu'une voiture automobile compressée par les soins du sculpteur César¹². »



Daniel Spoerri, *Le violon violé*, 1965 et William Bouguereau, *Dryade*, 1904,
Les Lettres françaises, 30 décembre 1965-5 janvier 1966

Parmi les 18 pièces de Bouguereau exposées, une porte le titre *Apollon et les muses de l'Olympe* (une esquisse du plafond pour la salle des concerts du grand théâtre de Bordeaux). Deux ans plus tard, en mars 1968, le dieu grec des arts et de la poésie servira de prêtre-nom pour la troisième exposition de réflexion de Denise Breteau : *La mort d'Apollon et son testament*. Voici comment François Pluchart décrit l'événement et la petite publication qui l'accompagne : « Après avoir organisé une exposition en hommage à Bouguereau qui, au fond d'elle-même, mais sans le dire clairement, prétendait implicitement que Martial Raysse, par

¹¹ Otto Hahn, sans titre, *L'Express*, 10-16 janvier 1966. Pour des raisons opposées à celles d'Otto Hahn, Claude Roger-Marx en veut aussi à Bouguereau dans la mesure où ce peintre « et ses innombrables émules [sont] les responsables des mouvements successifs de révolte d'où sont nés – qu'on le déplore ou non – les *Grandes Baigneuses*, si cruellement rabotées par Cézanne, et les *Demoiselles d'Avignon*... » (« Paradoxe sur le pompier de La Rochelle. Bouguereau père des abstraits », *Le Figaro littéraire*, 13 janvier 1966)

¹² Yvan Christ, « Bouguereau et Cie », *La Table ronde*, n° 218, mars 1966.

exemple, n'était que du pipi de grenouille, après avoir voulu ridiculiser Dada et le néo-réalisme en présentant des objets appropriés par Duchamp, César ou Klein, mais non signés (c'est-à-dire non élevés à la fonction d'œuvre d'art), elle montre aujourd'hui une exposition intitulée la mort d'Apollon et son testament à l'occasion de laquelle elle a édité une sorte de plaquette appelée notre héritage artistique et qui reproduit en petit les photographies d'œuvres célèbres de Cézanne, Picasso, Kandinsky, Duchamp, Klein (représenté par le vide) et Tzara (réduit à son portrait). En réponse à la double question : "Épuration-libération", un commentaire apprend que Cézanne a aboli la tradition, Picasso, la conception, Kandinsky le sujet, Duchamp, la peinture, Klein, l'objet, Tzara, l'art. Tout cela pour conclure que le langage a pris la place du visuel. [...] Conclusion logique : il ne peut y avoir de créateur en art, puisqu'il n'y a plus d'art. [...] On se demande pourquoi, dans ces conditions, la Galerie Breteau s'obstine à rester ouverte, logique pour logique, autant l'être jusqu'au bout et céder la place à un crémier¹³. »



Exposition *La mort d'Apollon et son testament*, 1968 (Fonds Galerie Breteau/IMEC)

La lecture de l'article de François Pluchart stimule l'inspiration d'un visiteur-épistolier dont la signature est indéchiffrable, mais qui est manifestement un connaisseur de l'art à Paris. Il écrit à Denise Breteau le 3 avril 1968 : « Venez-vous de recevoir des épluchures de la critique d'Art ou êtes-vous victime d'un Épluchard de la Critique Dure ? Voilà ce qu'il en coûte à vouloir scandaliser le scandale ! » La proposition de transformer la Galerie Breteau en crèmerie est prise au sérieux par l'auteur de la missive qui suggère à son tour de peindre en blanc les locaux de la rue Bonaparte, de l'éclairer avec des tubes fluorescents ou de néon de marque Raysse, et de ne pas oublier « de trouver un nom pour ce nouveau commerce. Pourquoi pas tout simplement votre prénom suivi de celui de votre mari ? » (Le prénom du mari de Denise Breteau est... René) De son côté, Yvan Christ est simplement outré ; dans une lettre adressée à Denise Breteau le 4 avril 1968, il écrit : « Puisque votre récent faire-part m'annonce la mort d'Apollon et puisque vous avez bien voulu m'apprendre que sont désormais abolis la tradition, la conception, le sujet, la peinture, l'objet et l'art lui-même, je vous saurai gré de ne plus m'adresser d'autres testaments. Aussi bien, je suppose, en toute logique, que celui-ci est le dernier. »

Enfin en 1971, au printemps, pour vraiment tirer les choses au clair, Denise Breteau invite quatre critiques d'art à occuper à tour de rôle les deux salles de sa galerie : « Je me suis rendu compte que seuls, les critiques, étaient, en ce moment créateurs et responsables de l'évolution de l'art. [...] Vous pourriez, chacun, vous exposer à l'aide de documents, écrits,

¹³ François Pluchart, « L'héritage de Madame Breteau », *Combat*, 1^{er} avril 1968.

photos ou œuvres d'artistes à votre convenance. J'éditerai, à cette occasion, un petit catalogue pour chacun¹⁴. » Chacune des expositions sera accompagnée d'un feuillet reproduisant le portrait du critique invité avec au verso un texte de Denise Breteau en forme de court manifeste dans lequel elle précise sa démarche : « Une Galerie ne consacre pas, elle suggère une vérité et lui permet de prendre vie au contact des autres. Nous assistons depuis une bonne dizaine d'années à un déferlement de courants, tous plus académiques les uns que les autres qui, s'ils n'ont rien apporté de profond, nous ont, du moins, permis de nous "reconnaître". [...] J'ai remarqué, ces derniers temps, le transfert indéniable qui s'est opéré au niveau de la critique en général et celle de l'Art, en particulier. L'habileté de la construction raisonnée de quelques-uns a rendu les critiques plus "créateurs" que les artistes. Cette transformation, pour logique qu'elle soit, ne s'arrête pas à eux, quelques conservateurs de Musées et même certains marchands sont également touchés. [...] J'ai invité quatre critiques d'Art [Gérard Gassiot-Talabot, Otto Hahn, François Pluchart, Pierre Restany] qui, tour à tour pendant trois semaines s'exposeront eux-mêmes à l'aide des moyens qu'ils auront choisis. [...] À eux de nous transmettre, au-delà de la critique, le fruit de leur "connaissance", elle doit nous permettre de faire le point et partant, de réapprendre à oser et aimer librement. »

Gérard Gassiot-Talabot décline l'offre de la galeriste. Son travail – explique-t-il dans une réponse qui sera reproduite sous la forme d'une affichette – est caractérisé par l'action collective et il ne se reconnaît pas le droit de contribuer seul à un tel événement : « C'est en ce sens que j'ai toujours refusé et combattu la notion de critique-créateur (à moins de donner au mot le sens d'une action générale et continue, et de mettre en question parallèlement le mythe démiurgique de l'artiste) en marquant ma méfiance à l'égard de certaines interférences, manipulations et pressions, et en critiquant toutes les prétentions visionnaires, car celles-ci ne demeurent toujours qu'un aspect de la pluralité et de la relativité des choses. Le critique n'est qu'un intermédiaire, qui aménage et prépare l'avènement de certaines formes d'art, mais il sait bien dans quelle mesure ses formes finalement lui échappent et combien ambiguë, incertaine et parfois aveugle est son action. » Les trois autres critiques joueront le jeu.



¹⁴ Denise Breteau à Gérard Gassiot-Talabot, 23 février 1971.

Car il s'agit bien d'un jeu : Otto Hahn invente un personnage d'artiste inconnu mais ayant déjà rédigé un manifeste, rôle qui sera tenu par Jean-Christophe Averty. « Cette exposition et l'appui critique que je lui accorde, écrit-il dans sa lettre-réponse, permettra de contrôler la portée de ma profession. Le critique peut-il faire l'art ou l'art se fait-il à travers les artistes ? Vous et moi serions ainsi engagés dans la même action, mais à des niveaux différents¹⁵. » Sous les cimaises, du 15 au 31 mai 1971, un panneau précise : « Chaque réalisation d'Averty correspond à une étape... ». Un texte d'Otto Hahn, « Averty ou la dialectique de la déconstruction » – brève méditation humoristique sur l'histoire de l'art – donne les clés : ce que l'on appelait autrefois Art est aujourd'hui devenu Métier d'art ; l'artiste, lorsqu'il propose une réflexion sur le monde, rejoint le philosophe ; on pourrait aussi dire qu'il rejoint le politique en ce sens qu'il agit sur le monde ; on pourrait encore considérer qu'il est la Mémoire du monde en ce qu'il reprend à son compte l'ensemble des avancées esthétiques qui l'ont précédé : « Une nouvelle approche artistique est une aventure de l'esprit que chacun est en droit d'interpréter, mais le critique, questionné par cette exposition, doit proposer sa réponse. »



Jean-Christophe Averty, Otto Hahn et Denise Breteau (Fonds Galerie Breteau/IMEC)

Du 8 au 26 juin 1971, François Pluchart prend le relais d'Otto Hahn dans les salles de la Galerie Breteau. Dans un texte offert aux visiteurs, il conspue « l'a-critique » qui « ignore par principe les courants majeurs de la pensée créatrice et refuse de choisir dans le passé immédiat », qui « attaque violemment toute expression novatrice et admire aveuglément tout mouvement venu à la mode afin de détourner l'attention qui pourrait se porter vers les grandes interrogations de l'époque. » Puis il donne à son propos la forme d'un jeu de fête foraine baptisé *Pluch'Art massacre*. Le dispositif comporte quinze noms. Les quatorze premiers sont ceux des « vrais créateurs de l'époque » avec mention de la date de leur première « affirmation historique¹⁶ » : Tinguely (1954), Jasper Johns (1957), Kaprow (1958), Manzoni (1959), César (1960), Kienholz (1961), Warhol (1962), Beuys (1963), Raynaud (1965), Carl Andre (1965), Balanci (1965), Heizer (1967), Journiac (1968), Acconci (1970). La quinzième et dernière cible porte le titre du journal *Combat* surmontée du nom du critique d'art : « ...quand

¹⁵ Otto Hahn à Denise Breteau, 2 avril 1971.

¹⁶ H.Ch., « Un piège à critique (suite) », *Combat*, 14 juin 1971.

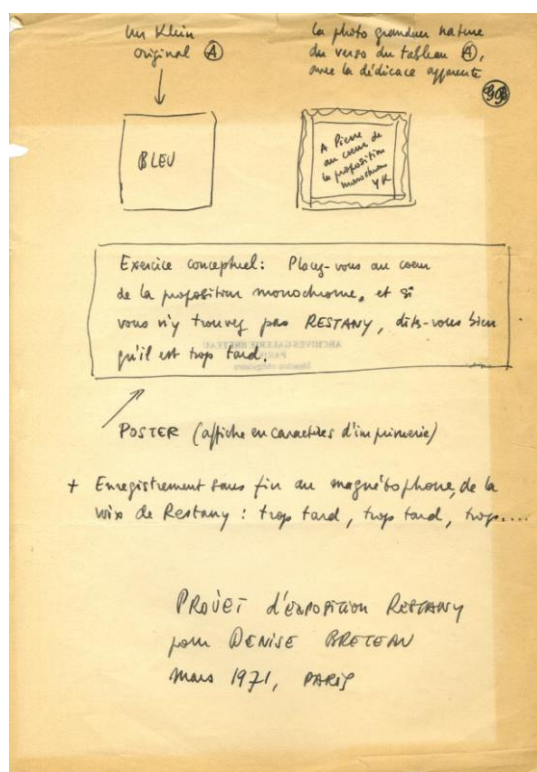
François Pluchart s'expose, il ne peut s'empêcher d'être critique sans toutefois oublier de retourner contre lui les armes de la dérision¹⁷... » Le *Pluch'Art massacre* est complété par un second dispositif : un classeur renfermant par ordre alphabétique des dossiers concernant des artistes – d'Acconci à Warhol – suivis de dossiers vides qui attendent de nouveaux noms et de nouvelles dates. Dans le dossier d'archives, on trouve d'autres noms, des signatures portées sur quelques feuillets rescapés d'un livre d'or : Claude Rivière, Catherine Millet, François Wehrin, Daniel Templon, Ph. Durand-Ruel, Raynaud, Journiac, Villeglé, A. Szapocznikow, Claude Parent, M. Barré, Samuel Buri, Marc Scheps... Celui de Gina Pane aussi. À son sujet et à celui du « joli Pluchart », Jean Bouret a écrit une méchanceté dans sa chronique des *Lettres françaises* du 12-19 juin 1971 : la coupure de presse est encollée dans le livre d'or et rageusement rayée au stylo.



François Pluchart jouant au Pluch'art (Fonds Galerie Breteau/IMEC)

Pierre Restany est le dernier critique à « s'exposer lui-même » à la Galerie Breteau, du 29 juin au 20 juillet 1971. Caché derrière un humour froid, il est celui qui prend le plus au sérieux l'invitation lancée par Denise Breteau. Il décrit ainsi son idée dans une lettre datée du 30 mars 1971 : « Voilà le projet Restany que je vous propose. Vous accrochez sur le mur du fond un Klein m'appartenant, et à côté la photo grandeur nature du verso du tableau, laissant apparaître la dédicace d'Yves Klein : "À Pierre, au cœur de la proposition monochrome". Au-dessous, une approche comportant en lettres d'imprimerie la mention indiquée dans la feuille ci-jointe (à tirer au moins à 1000 exemplaires, sur papier d'affiche – format "bande", c'est-à-dire tout en longueur : voilà *mon* catalogue) [Restany souligne]. Ce papier affiche porte la mention : « Exercice conceptuel : Placez-vous au cœur de la proposition monochrome et si vous n'y trouvez pas RESTANY, dites-vous bien qu'il est trop tard. »] Un enregistrement au magnétophone de ma voix. Je pense que c'est clair. » L'égotisme du critique d'art absorbe tout.

¹⁷ R.Q., « Un piège à critiques (suite) », *Combat*, 7 juin 1971.



Deuxième feuillet de la lettre de Restany à Denise Breteau, 30 mars 1971
(Fonds Galerie Breteau/IMEC)

Dans tous ces exemples, la partialité est revendiquée par le critique d'art comme l'expression d'une subjectivité qui, de manière explicite ou en creux, justifie son action et moule l'empreinte qu'il entend laisser dans les « mythologies quotidiennes » de l'art, espérant qu'elles paraîtront suffisamment originales, profondes et séduisantes pour se transformer en un grand récit autonome. La fonction auctoriale de la critique s'affirme. Comme l'artiste, le critique d'art-*curator* peut changer le monde. C'est là le versant dominant de cet épisode de l'histoire de la critique d'art ; c'est là aussi que, fatalement, apparaîtront les nouveaux maniérismes. Les expositions « de réflexion » souriantes et ouvertes de la Galerie Breteau tentent de le démontrer sans que ne soit pris en défaut l'amour de l'art et l'amour du monde de l'art de Denise Breteau. Reste à écrire la chronique de ceux qui sont restés de l'autre côté, celui d'une critique qui ne souhaite pas s'aventurer hors des sentiers de la réception : « Il n'appartient pas aux critiques de résoudre les problèmes des peintres et je ne me sens pas fait pour donner des conseils¹⁸ ». Le mot est de Raoul-Jean Moulin.

¹⁸ Raoul-Jean Moulin, « Rancillac "Où es-tu ? Où te caches-tu ?" », *Lettres françaises*, 26 mai 1965.