

« C'est que l'écriture, Phèdre, a, tout comme la peinture, un grave inconvénient. Les œuvres picturales paraissent comme vivantes; mais, si tu les interroges, elles gardent un véritable silence. Il en est de même des discours écrits. Tu croiras certes qu'ils parlent comme des personnes sensées; mais, si tu veux leur demander de l'expliquer ce qu'ils disent, ils te répondent toujours la même chose. » — PLATON, *Phèdre* (ou: *De la beauté des âmes*). ◇ Le matin du dimanche pascal de l'an 2000, à Rome, sur la place Saint-Pierre, le pape Jean-Paul II a réactivé une tradition abandonnée depuis longtemps: devant les quelque 100 000 personnes réunies pour assister à la célébration de la messe, devant les objectifs des photographes et les caméras des télévisions qui ont enregistré et répercuté l'événement, il a embrassé l'échine du Saint-Sauveur, naguère conservée à la chapelle Saint-Laurent-au-Latran, aujourd'hui déposée dans la basilique Saint-Pierre et exposée en plein air pour l'occasion. Il confortait ainsi une forme de dévotion aux images sacrées qui n'est jamais tombée en désuétude. L'acte de les toucher ou de les embrasser peut être observé, chaque jour en maints lieux du monde. ◇ Le 19 juillet 2007, Cindy Sam imprime la forme de ses lèvres maquillées de rouge sur le panneau central, blanc, d'un triptyque « abstrait » consacré à un dialogue platonicien. Phèdre, réalisé dans les années 1970 par Cy Twombly, artiste américain vivant depuis de nombreuses années en Italie. Il s'agissait, selon la jeune femme, d'un simple « bisou » qui traduisait un élan d'amour. L'émot fut considérable, en dépit des explications qu'elle donna ou qu'on lui prêta: « J'ai déposé un baiser. Une empreinte rouge est restée sur la toile. [...] Vous savez, dans cette salle vouée aux dieux grecs, c'était comme si j'étais berçée, poussée par les dieux... » Cette tache rouge sur l'échine blanche est le témoignage de cet instant, du pouvoir de l'art. ◇ Il est intéressant que la jeune femme évoque le « pouvoir de l'art » pour expliquer un geste qui l'a conduite devant les tribunaux, car elle fait ainsi allusion — fût-ce sans le savoir — au titre d'un ouvrage fameux de David Freedberg: *Le Pouvoir des images* (*The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*, 1989).

Le glissement des images à l'art est l'un des enjeux de cette étude des comportements humains, si divers et parfois un peu étranges, devant les images — certaines étant considérées depuis toujours comme des œuvres d'art, d'autres étant devenues au fil du temps, d'autres encore, les plus nombreuses, ne l'étant en aucune façon. S'opposant à la vision kantienne du « désintéressement » esthétique, David Freedberg montre, sur le long cours historique, la diversité des comportements et des réactions face aux images, savantes ou populaires, artistiques ou non, figuratives ou abstraites. Il nous invite ainsi à ne pas ignorer qu'il nous arrive à tous de censurer nos affects dans les musées, de refouler les désirs éveillés par les images au point de nier jusqu'à l'existence même des pulsions qu'elles attisent. Dans ces encientes anesthésiées, chacun sait qu'il ne faut pas regarder avec concupiscence, qu'il ne faut pas toucher, encore moins violenter les œuvres, quelque effort qu'elles fassent pour provoquer des réactions qui ne seraient pas seulement cérébrales et langagières. ◇ Parmi ces réactions, l'Iconoclasme occupe une place de choix. Freedberg lui consacre un chapitre qui reproduit plusieurs œuvres célèbres, toutes figuratives, victimes d'agression. Ainsi, par exemple, la Vénus au miroir peinte par Vélasquez dans les années 1640, et balafnée par une militante de la cause des femmes en 1914, atteste qu'il n'art contemporain n'art moderne abstrait n'ont, loin de là, le triste privilège d'attirer la vindicte au point de provoquer un passage à l'acte. Frappées à coups de marteau, lacérées au couteau ou victimes d'un jet d'acide, ces œuvres ont le plus souvent survécu aux outrages dont elles furent victimes. Les restaurations font des miracles. Mais la violence manifeste qu'elles subirent nous invite à considérer le geste de Cindy Sam avec une certaine indulgence car, habileté naïve ou machiavélique, il ne se présente pas comme délibérément agressif. Aussi, ce baiser ne ranime pas directement les sentiments de rejet envers l'art de notre époque. Il pose une autre question, sans cesse réitérée par l'art moderne et contemporain, notamment depuis le début des années 1960, avec l'élosion du happening, la revendication de conjuguer l'art et la vie, la recherche d'une participation susceptible de transformer les spectateurs en acteurs: devant les œuvres, quels comportements doivent adopter les amateurs, quelles conduites peuvent tolérer les responsables de galeries ou de musées? ◇ Au fil des pages qui suivent, je souhaite suggérer combien la diversité des attitudes, tant des artistes que des institutions et du public, contribue à brouiller les repères au point, parfois, de créer des conflits insolubles entre des intérêts, des logiques contradictoires. Certaines barrières ne doivent pas être franchies, chacun l'admet, mais il est de plus en plus difficile de savoir comment se comporter en amateur respectueux et cultivé devant des œuvres qui prennent un malin plaisir à pousser leurs admirateurs aux transgressions et à lever les inhibitions de leurs contemplateurs. Cela n'excuse pas les actes de vandalisme. En revanche, cette difficulté pourra convier les uns et les autres à inviter pour les coupables, dans certains cas, la notion juridique de « circonstances atténuantes » qui semble si souvent absente des débats relatifs aux dégradations d'œuvres — une notion qui me paraît plus généralement avoir aujourd'hui mauvaise presse. ◇ **Défense de toucher.** L'interdiction de toucher est presque toujours rappelée, soit par des panonceaux disposés à l'entrée des musées ou placés devant certaines œuvres, soit oralement, par les gardiens chargés de la faire respecter. Les liens entre la vue et le toucher, multiples, peuvent être résumés par la définition donnée par Descartes de la vue, « fact à distance ». La contemplation du beau attire la main. L'œuvre appelle la caresse, geste d'affection mais aussi contact directement corporel grâce auquel l'admirateur peut à s'affranchir des convenances espère retrouver une connaissance plus intime de l'objet aimé. Henri Focillon confirme cette intuition dans son *Éloge de la main*. Il y affirme que « la possession du monde exige une sorte de flair tactile » pour pallier les insuffisances de la vue qui « glisse le long de l'univers ». ◇ Plus que les autres formes d'art visuel, la sculpture s'adresse à la main. Il faut hélas en interdire l'usage aux visiteurs des musées, afin de sauvegarder l'intégrité physique des œuvres exposées. Brancusi recommandait aux

collectionneurs d'éviter de toucher ses bronzes polis, particulièrement fragiles. Peut-être est-ce pour conjurer ce désir en lui donnant un exutoire qu'il conçut, en 1925, une *Sculpture pour aveugles*. Elle fut exposée, sous ce titre, au salon de la Société des artistes indépendants de 1926. Nul ne sait avec certitude lequel des volumes en albâtre ou en onyx actuellement conservés fut présenté sous ce titre, ni s'il était alors permis de le toucher. Une certitude demeure: ces diverses sculptures, exposées respectivement à Paris et à Philadelphie, sont aujourd'hui maintenues hors d'atteinte des mains qui auraient l'intention d'en dégager les galbes complexes. Par ailleurs, il semble hautement probable que Henri-Pierre Roché brode à partir de souvenirs anciens quand, en 1955, il évoque une *Sculpture pour aveugles* de Brancusi, « enfermée dans un sac, avec deux manches-trous pour passer les mains » et présentée de cette manière aux indépendants de New York en 1917. D'érobée à la vue, elle aurait constitué, dit-il, « une révélation pour les mains », indépendante de l'œil, bien que la plupart crurent alors « à une plaisirante ». ◇ Le Salon des indépendants new-yorkais de 1912 est passé à la postérité pour une autre raison: le refus du comité d'organisation d'exposer *Fountain* — un urinoir retourné devenu, après sa disparition, le plus célèbre des ready-mades duchampiens. Grand ami de Constantin Brancusi, Marcel Duchamp fut pour sa part considéré comme un provocateur. Un autre de ses ready-mades, la *Roue de bicyclette* (1913), dont l'original fut jeté aux ordures par les seur et belle-sœur de l'artiste, chargées de nettoyer son atelier après son départ pour les États-Unis, en 1915, est fréquent source de conflit dans les musées qui en présentent une réplique. La roue peut tourner sur sa fourche érigée sur un tabouret de cuisine. Les amateurs bien informés — ils sont de plus en plus nombreux dans les musées d'art moderne et contemporain — s'appuient sur les propos de l'artiste pour mettre la roue en mouvement, au grand dam des gardiens. Lors de son intervention à un colloque organisé par le Museum of Modern Art de New York en 1961, Duchamp avait en effet affirmé: « En 1913 j'eus l'heureuse idée de fixer une roue de bicyclette

sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner. » En 2008, sans doute excédés par la récurrence des incidents, les conservateurs du musée national d'Art moderne (Paris) ont fait attacher la roue à sa fourche par un lien parasitaire, dissuasif, car visible en dépit de sa relative discréetion. ◇ Le sort de *Prière de toucher*, multiple réalisé par Duchamp pour les 999 exemplaires de luxe du catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme (Paris, Galerie Maeght, 1947), n'est guère plus enviable. Présenté en 2007 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, l'un des exemplaires de ce moulage en caoutchouc d'un sein, coloré à la main par l'artiste, monté sur un fond de velours noir et associé à l'injonction écrite « *Prière de toucher* », était protégé de toute tentative tactile par une vitrine. ◇ À ce toucher sollicité et cependant refusé s'oppose l'effet retard d'un toucher effectif autant qu'inaperçu par ceux qui le pratiquent. La porte d'Étangonné: 1<sup>re</sup> la chute d'eau, 2<sup>re</sup> le gaz d'éclairage (1946-1966), ultime œuvre de Marcel Duchamp, doit à effet être approchée de très près pour que, le visage collé aux épaisses planches de bois, le regarder puisse voir, à travers les deux trous percés à cette fin, le spectacle ménagé par l'artiste. Ces contacts répétés jour après jour depuis des années ont créé une altération de la surface du bois autour de ces deux trous. La forme ovoïde d'un visage est désormais imprégnée dans la texture même de la porte, telle une ombre légère mais insistante, demeurée longtemps inaperçue. Ici, au Philadelphia Museum of Art où est conservée cette installation, chacun touche cette porte sans y songer ou même en prendre conscience, pour voir que la main ne saurait atteindre, notamment une chute d'eau, et aussi le corps d'une femme nue étendue sur des fagots. L'expérience des œuvres n'est pas ou ne devrait pas être toujours exclusivement visuelle. Les sculptures de Carl André, admirateur de Brancusi, sont un bon exemple de réalisations dont il convient d'avoir une perception polysensorielle issue d'une approche globalement corporelle. Ses arrangements de plaques métalliques disposées à même le sol, parfois en extérieur, plus souvent dans les galeries et les musées, sont conçus comme des chemins, des routes à

parcourir et dont chacun a nécessairement une perception cinétique, liée à son propre parcours. En 1970, dans un entretien avec Phyllis Tischman publié par la revue *Artforum*, l'artiste indiquait: « La plupart de mes œuvres, et certainement celles qui ont eu du succès, ont été d'une certaine façon des autorecits: elles obligent le spectateur à marcher le long d'elles, ou autour d'elles ou sur elles. » Les musées ne laissent pas toujours les spectateurs marcher sur ces plaques. Mais quand cela leur sera possible, il arrive qu'intègrent la règle d'or — « Interdiction de toucher » — au-d'entre eux n'ose braver le regard des gardiens et emprunter paisiblement des chemins piétonniers imaginaires sur la sculpture. ◇ Claude Rutault avait tenté le diable en disposant des toiles à même le sol lors de son exposition au musée Bourdelle (Paris, 2005). Une « définition / méthode » définit le projet de cette œuvre. *Monochromes V*. Elle indique que des toiles de toutes formes, de tous formats, de toutes couleurs, neuves ou anciennes, doivent être posées en vrac directement sur le sol. Cette « d/m » n'explique qu'aucune restauration ne peut intervenir entre chaque présentation et qu'ainsi l'œuvre se dirige « à petits pas vers sa clochardisation. » Or, au musée Bourdelle, les premiers visiteurs ont piétiné sans étreinte d'âme plus d'une toile. À la demande de la conservatrice du musée, l'artiste accepte de les remplacer. Il l'a regretté par la suite, et il constatait aussi qu'une fois le remplacement opéré, plus aucun visiteur ne marchait sur ces « monochromes ». Comme pour le graffiti, c'est le premier pas qui compte. ◇ Je n'ai jamais vu aucun gardien de musée encourager les visiteurs à piétiner des toiles blanches de Claude Rutault ou les inviter à marcher sur des œuvres de Carl André. Il en va autrement avec celles de Félix Gonzalez-Torres, qu'il s'agisse de ses piles de feuilles imprégnées en offset, au tirage illimité, ou de ses bonbons répandus sur le sol. Les feuilles sont mises à disposition de qui souhaite en emporter une et remplaçées au fur et à mesure. Les bonbons également, pour la plus grande joie des enfants et de leurs aînés. En 1990, l'artiste présentait un tas constitué de vingt kilos de mini-chocolats choisis pour leur nom, *Baci*, dont l'emballage

indépendant et séparé de tous les autres objets ou circonstances, dans lequel on ne peut rien voir qui soit notre choix ni faire de lui ce que nous voulons, dont la signification n'est pas détaillable ni traduisible. Une icône libre, non manipulée, non manipulable, sans usage, invendable, irréductible, non photographiable ni reproduicible, inexplicable. Un non-divertissement, fait ni pour l'art commercial ni pour l'art de masse, non expressionniste, ni pour soi-même. » ◇ Ainsi comprises, les *Ultimate Paintings* répudient le spectateur, qui ne saurait voir sans interpréter, sans faire projeter sa culture et ses affects. Aussi peuvent-elles être perçues comme une agression contre les amateurs d'art, sommés d'abandonner leurs comportements habituels qui consistent précisément à projeter des interprétations, à chercher des explications, à acheter ou photographier, bref à « manipuler » les œuvres en fonction de leurs désirs et usages propres. Acte de légitime défense, le vandalaïsme, réponse violente à cette agression, est en quelque sorte conforme aux caractéristiques des tableaux qui les provoquent. Dans un texte de 1960 dont une traduction française parut lors de son exposition à la galerie Iris Clert — où Yves Klein réalisa des expositions mémorables —, Reinhardt décrit le cycle auquel ses œuvres sont soumises: « La peinture qui assiste, plus adroit et plus soigné que lui, était malade et qu'une urgence contraintait l'artiste à se saisir malgré tout du pinceau. Mais les amateurs peuvent être rassurés: la plupart de ses tableaux, parfaitement réalisés, n'ont pas été peints par lui. Le droit d'auteur en France, n'est pas adapté à ce type de situation, dans la mesure où il affirme que les idées sont de libre parcours, nullement protégables. Cohérent, il soutient que l'œuvre doit être « original », c'est-à-dire porter la marque de la personnalité de son auteur. Aussi paraît-il difficile, dans ce cadre, de protéger une œuvre réalisée par un autre. Cela étant, il est peu probable que les pratiques artistiques, sur ce point, se conforment au droit. Il serait plus raisonnable que celui-ci, construction humaine élaborée et transformée au fil du temps et non émanation d'une règle ou d'une loi transcendantale, s'adapte à ce nouvel état du monde de l'art. Nul doute qu'il y consentira, dans un avenir plus ou moins proche. » Ainsi que les quelques

peintures » à la surface divisée en neuf carrés très sombres, presque indiscernables, lui paraissent interchangeables. Il affirme même que son assistant les réusserait aussi bien que lui. Ce processus d'entrée dans le monde et de retour à l'atelier ne peut guère être envisagé sans le concours, ou du moins le contrôle, l'aval de l'artiste lui-même. Se pose donc la question du devenir de ces tableaux après la disparition de leur créateur. Nous raisonnons ici dans un cadre de pensée occidental qui hypothèse l'importance du lien direct entre l'artiste et son œuvre. ◇ Dans d'autres contextes culturels, il en va autrement. Au Japon, les monuments anciens ne sont pas « restaurés » mais régulièrement bâties à nouveaux frais, dans le strict respect des techniques originellement employées. Neufs, ils s'arcolent d'une vraie fausse ancienneté qui ne leur fait jamais perdre de leur fraîcheur. Cette conception qui dissocie la réalisation matérielle du projet conceptuel seraient particulièrement aisées à mettre en œuvre pour la peinture monochrome, puisque sa réalisation est à la portée de tout praticien convenablement formé à condition toutefois que les matériaux restent disponibles, ce qui est loin d'être toujours le cas. ◇ Reinhardt se contentait de passer de nouvelles couches de peinture sur ses tableaux abîmés. Allan Charlton dont les monochromes gris, matts et souvent de grands formats sont d'une fragilité évidente, reconstitue entièrement ses œuvres lorsqu'elles ont subi des dommages. L'un de ses polyptyques déposé au musée de Nantes avait été griffonné par un vandale. Aucune restauration n'aurait pu passer inaperçue et l'artiste, consulté, préféra détruire l'œuvre pourtant accueillie par un organisme public, le FRAC des Pays-de-la-Loire, et en produire une nouvelle version. Son attitude, à son avis, est d'autant plus justifiée à ses yeux qu'il souhaite qu'aucune patine, aucune trace du temps, ne vienne altérer la surface de ses peintures. Il est certain que, compte tenu des conceptions occidentales de l'authenticité, ce souhait ne pourra pas être éternellement exaucé. Les artistes qui acceptent de réparer les dégâts causés par le public sont en effet rarement informés et leur avis n'est plus nombreux à ne pas s'en laisser conter. C'est sans doute pourquoi, dans

peintures qui pourraient être multipliées à l'envi, nous comprenons que chaque cas est particulier et que le spectateur ou le juge, s'il est saisi pour quelque litige, ne peut pas se faire une opinion à partir d'une doctrine générale sur la solution à adopter. Il est toutefois possible de discriminer ce qui peut être exécuté par un autre de ce qui ne peut pas l'être. Dans le cas où nous pouvons raisonnablement penser que l'œuvre pourrait être refaite sans subir une dégradation esthétique, rien ne dit que l'artiste en serait d'accord. Son avis est souvent déterminant, mais les restaurateurs qui travaillent dans les grands musées sont parfois radicalement opposés, généralement pour de bonnes raisons, aux solutions qu'il propose. Ainsi, quand Frank Stella suggéra de repeindre la bande de couleur qui, sur l'un de ses tableaux, avait été endommagée, les restaurateurs firent valoir qu'au cours d'un recueil l'œuvre reste la propriété de l'artiste ou demeure en mains privées, une grande latitude dans les réactions aux dégradations est possible. Le public en est d'ailleurs rarement informé. En revanche, lorsque les œuvres appartiennent à des collections publiques, et surtout lorsqu'elles sont la propriété de grands musées d'art moderne et contemporain, il est plus rare que des solutions de compromis soient trouvées. Devenu « relique sacrée », l'œuvre échappe à son créateur. Elle fait partie du domaine patrimonial au sein duquel les services de restauration jouent un rôle prépondérant pour la sauvegarde matérielle des artefacts endommagés. Que cela soit juste ou non, fondé ou pas, peu importe. Dans leur immense majorité, les restaurateurs qui travaillent dans les grands musées sont parfois radicalement opposés, généralement pour de bonnes raisons, aux solutions qu'il propose. Ainsi, quand il s'agit de repeindre une œuvre ou de la restaurer, tout le monde n'est pas d'accord. L'œuvre reste la propriété de l'artiste ou demeure en mains privées, une grande latitude dans les réactions aux dégradations est possible. Le public en est d'ailleurs rarement informé. En revanche, lorsque les œuvres appartiennent à des collections publiques, et surtout lorsqu'elles sont la propriété de grands musées d'art moderne et contemporain, il est plus rare que des solutions de compromis soient trouvées. Devenu « relique sacrée », l'œuvre échappe à son créateur. Elle fait partie du domaine patrimonial au sein duquel les services de restauration jouent un rôle prépondérant pour la sauvegarde matérielle des artefacts endommagés. Que cela soit juste ou non, fondé ou pas, peu importe. Dans leur immense majorité, les restaurateurs qui travaillent dans les grands musées sont parfois radicalement opposés, généralement pour de bonnes raisons, aux solutions qu'il propose. Ainsi, quand il s'agit de repeindre une œuvre ou de la restaurer, tout le monde n'est pas d'accord. L'œuvre reste la propriété de l'artiste ou demeure en mains privées, une grande latitude dans les réactions aux dégradations est possible. Le public en est d'ailleurs rarement informé. En revanche, lorsque les œuvres appartiennent à des collections publiques, et surtout lorsqu'elles sont la propriété de grands musées d'art moderne et contemporain, il est plus rare que des solutions de compromis soient trouvées. Devenu « relique sacrée », l'œuvre échappe à son créateur. Elle fait partie du domaine patrimonial au sein duquel les services de restauration jouent un rôle prépondérant pour la sauvegarde matérielle des artefacts endommagés. Que cela soit juste ou non, fondé ou pas, peu importe. Dans leur immense majorité, les restaurateurs qui travaillent dans les grands musées sont parfois radicalement opposés, généralement pour de bonnes raisons, aux solutions qu'il propose. Ainsi, quand il s'agit de repeindre une œuvre ou de la restaurer, tout le monde n'est pas d'accord. L'œuvre reste la propriété de l'artiste ou demeure en mains privées, une grande latitude dans les réactions aux dégradations est possible. Le public en est d'ailleurs rarement informé. En revanche, lorsque les œuvres appartiennent à des collections publiques, et surtout lorsqu'elles sont la propriété de grands musées d'art moderne et contemporain, il est plus rare que des solutions de compromis soient trouvées. Devenu « relique sacrée », l'œuvre échappe à son créateur. Elle fait partie du domaine patrimonial au sein duquel les services de restauration jouent un rôle prépondérant pour la sauvegarde matérielle des artefacts endommagés. Que cela soit juste ou non, fondé ou pas, peu importe. Dans leur immense majorité, les restaurateurs qui travaillent dans les grands musées sont parfois radicalement opposés, généralement pour de bonnes raisons, aux solutions qu'il propose. Ainsi, quand il s'agit de repeindre une œuvre ou de la restaurer, tout le monde n'est pas d'accord. L'œuvre reste la propriété de l'artiste ou demeure en mains privées, une grande latitude dans les réactions aux dégradations est possible. Le public en est d'ailleurs rarement informé. En revanche, lorsque les œuvres appartiennent à des collections publiques, et surtout lorsqu'elles sont la propriété de grands musées d'art moderne et contemporain, il est plus rare que des solutions de compromis soient trouvées. Devenu « relique sacrée », l'œuvre échappe à son créateur. Elle fait partie du domaine patrimonial au sein duquel les services de restauration jouent un rôle prépondérant pour la sauvegarde matérielle des artefacts endommagés. Que cela soit juste ou non, fondé ou pas, peu importe. Dans leur immense majorité, les restaurateurs qui travaillent dans les grands musées sont parfois radicalement opposés, généralement pour de bonnes raisons, aux solutions qu'il propose. Ainsi, quand il s'agit de repeindre une œuvre ou de la restaurer, tout le monde n'est pas d'accord. L'œuvre reste la propriété de l'artiste ou demeure en mains privées, une grande latitude dans les réactions aux dégradations est possible. Le public en est d'ailleurs rarement informé. En revanche, lorsque les œuvres appartiennent à des collections publiques, et surtout lorsqu'elles sont la propriété de grands musées d'art moderne et contemporain, il est plus rare que des solutions de compromis soient trouvées. Devenu « relique sacrée », l'œuvre échappe à son créateur. Elle fait partie du domaine patrimonial au sein duquel les services de restauration jouent un rôle prépondérant pour la sauvegarde matérielle des artefacts endommagés. Que cela soit juste ou non, fondé ou pas, peu importe. Dans leur immense majorité, les restaurateurs qui travaillent dans les grands musées sont parfois radicalement opposés, généralement pour de bonnes raisons, aux solutions qu'il propose. Ainsi, quand il s'agit de repeindre une œuvre ou de la restaurer, tout le monde n'est pas d'accord. L'œuvre reste la propriété de l'artiste ou demeure en mains privées, une grande latitude dans les réactions aux dégradations est possible. Le public en est d'ailleurs rarement informé. En revanche, lorsque les œuvres appartiennent à des collections publiques, et surtout lorsqu'elles sont la propriété de grands musées d'art moderne et contemporain, il est plus rare que des solutions de compromis soient trouvées. Devenu « relique sacrée », l'œuvre échappe à son créateur. Elle fait partie du domaine patrimonial au sein duquel les services de restauration jouent un rôle prépondérant pour la sauvegarde matérielle des artefacts endommagés. Que cela soit juste ou non, fondé ou pas, peu importe. Dans leur immense majorité, les restaurateurs qui travaillent dans les grands musées sont parfois radicalement opposés, généralement pour de bonnes raisons, aux solutions qu'il propose. Ainsi, quand il s'agit de repeindre une œuvre ou de la restaurer, tout le monde n'est pas d'accord. L'œuvre reste la propriété de l'artiste ou demeure en mains privées, une grande latitude dans les réactions aux dégradations est possible. Le public en est d'ailleurs rarement informé. En revanche, lorsque les œuvres appartiennent à des collections publiques, et surtout lorsqu'elles sont la propriété de grands musées d'art moderne et contemporain, il est plus rare que des solutions de compromis soient trouvées. Devenu « relique sacrée », l'œuvre échappe à son créateur. Elle fait partie du domaine patrimonial au sein duquel les services de restauration jouent un rôle prépondérant pour la sauvegarde matérielle des artefacts endommagés. Que cela soit juste ou non, fondé ou pas, peu importe. Dans leur immense majorité, les restaurateurs qui travaillent dans les grands musées sont parfois radicalement opposés, généralement pour de bonnes raisons, aux solutions qu'il propose. Ainsi, quand il s'agit de repeindre une œuvre ou de la restaurer, tout le monde n'est pas d'accord. L'œuvre reste la propriété