

◊ « C'est que l'écriture, Phèdre, a, tout comme la peinture, un grave inconvénient. Les œuvres picturales paraissent comme discursives ; mais, si, si tu les interroges, elles gardent un véritable silence. Il en est de même des vidéos écrits. Tu croisais 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 passé 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'évènement, il a embrassé l'icône 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 confiait 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, Rindy Sam imprimait la forme de ses lèvres maquillées de rouge sur le panneau central, blanc, d'un triptyque « 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'émoti 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 bercée, poussée par les dieux… Cette tache rouge sur l'écume 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 l'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 enceintes anesthésiées, chacun sait qu'il ne faut pas regarder avec conscience, 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'ictonoclasmе 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 balafrée par une militante de la cause des femmes en 1914, atteste que ni l'art contemporain ni l'art moderne abstrait n'ont, loin de là, le triste privilège d'être 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 Rindy Sam avec une certaine indulgence car, habilitée 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'écllosion du happening, la revendication de conjuguier 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 contempteurs. Cela n'exécuse pas les actes de vandalisme. En revanche, cette difficulté pourrait convier les uns et les autres à invoquer pour les coupables, dans certains cas, la notion juridique de « circonstances atténuantes » qui semble si souvent absent des débats relatifs aux dégradations d'œuvres — une notion qui me paraît plus généralement avoir aujourd'hui bien mauvaise presse.
◊ **Défense de toucher.** L'interdiction de toucher est presque toujours rappelée, soit par des panconceaux 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, « tact 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 prêt à s'franchir des convenances espère retirer 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 filair 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 en 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 palper les galbes complexes. Par ailleurs, il semble hautement probable que Henri-Pierre Roché brada 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. Dérobée 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 plaisanterie. »
◊ 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 est peut par son 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 sœur et belle-sœur de l'artiste, chargées de nettoyer son atelier après son départ pour les États-Unis, en 1915, est fréquemment 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 discrétion.
◊ 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 retardé d'un toucher effectif autant qu'inaperçu par ceux qui le pratiquent. La porte de *Étant donné: 1° la chute d'eau, 2° 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 « regardeur » 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 entraîné une altération de la surface du bois autour de ces deux trous. La forme ovale d'un visage est désormais imprimée 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 ce 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 Tirschman publié par le *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 autoroutes : 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 serait possible, il arrive qu'intégrant la règle d'or — « Interdiction de toucher » — aucun 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 258 » précise qu'aucune restauration ne peut intervenir entre chaque présentation et qu'ainsi l'œuvre se dirigera « à petits pas vers la clochardisation. » Or, au musée Bourdelle, les premiers visiteurs ont piétiné sans états d'âme plus d'une toile. À la demande de la conservatrice du musée, l'artiste accepta 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 González-Torres, qui s'agitasse de ses piles de feuilles imprimées en offset, au tirage illimité, ou de ses bonbons répandus sur le sol. Les feuilles sont mises à la disposition de qui souhaite en emporter une et remplacées 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



contenait un message d'amour imprimé en plusieurs langues. Prendre ses « baisers » et les placer dans sa bouche n'est certes pas la même chose que les regarder comme une organisation formelle de type minimaliste, version factueuse, ce qu'ils sont aussi. D'autres tas de bonbons se présentent comme des « portraits » dont le poids correspond à celui du modèle. *Untitled (Portrait of Marcel Brient)* réunit quatre-vingt-dix kilos de bonbons entourés d'un emballage de papier brillant bleu sur lequel se détache en blanc le mot « Passion » — ces friandises sont les *préférées* du commanditaire. L'artiste affirmait qu'il s'agit là d'une métaphore et il précisait : « Je vous donne cette petite chose sucrée ; vous la glissez dans votre bouche et vous sucez le corps de quelqu'un d'autre. De cette manière, mon travail s'intègre à d'innombrables autres corps. C'est très excitant. » Encore faut-il, pour le ressentir, avoir la possibilité d'en faire l'expérience.
◊ Ces quelques exemples montrent la difficulté de soumettre les œuvres rassemblées dans nos musées à une règle unique qui permettrait d'en assurer la pérennité. Le baiser du dévot, la main de l'amoureux, les pieds du curieux, la bouche de l'amateur mettent en péril, à des titres et à des degrés divers, l'intégrité physique des objets sans pour autant relever du vandalisme délibéré. Pour les gardiens du temple, l'usage de la main ou toute autre forme de contact, de « participation », doit être proscrit si l'œuvre ne le requiert pas explicitement. Les transgressions de cette prescription, banales, ressortissent au « vandalisme imbécile ». Louis Réau visitait par ce qualificatif la « graffitomanie » autant que l'affichage sauvage qui défigure maints monuments. Mais la catégorie qui accueille ces vandalismes exempts de toute intention malveillante pourrait aisément réserver une place à bien d'autres actes souvent jugés anodins, comme celui d'effleurer la surface d'un tableau ou de poser la main sur celle d'une sculpture. Certains artistes s'en remettent aux conservateurs ou aux commissaires d'exposition pour trancher entre des intérêts divergents : la convnience avec les œuvres, les impératifs liés à leur conservation. Fallait-il, ou non, laisser le public manipuler les deux boutons de radio disposés sur la surface d'une

« *combine painting* » de Rauschenberg, *Broadcast* (1959), afin que chacun puisse changer de station, augmenter ou diminuer le son, à sa guise ? Au moment de l'accrochage de son exposition à la Whitechapel Art Gallery (Londres, 1964), l'artiste interrogé par le directeur pesait le pour et le contre avant de le laisser libre de faire au mieux. D'autres ont un avis de principe plus ferme. Christian Boltanski, lors d'un colloque consacré à la « conservation et restauration des œuvres d'art contemporain », déclarait sans barguigner : « […] C'est invraisemblable qu'il y ait toujours quelqu'un qui dise : "Ne touchez pas", ce serait beaucoup plus intéressant qu'on puisse toucher, qu'on puisse à la rigueur l'abimer [la relique-œuvre] et puis on la change. Je ne dis pas ca pour toutes les œuvres d'art, je di, ça je dis pour un certain type d'œuvre d'art […] »
◊ L'interdiction de toucher n'est évidemment pas toujours infondée. Le travail de certains artistes permet pourtant d'apercevoir les inconvénients de sa généralisation, pis, de son absolutisation. Par ailleurs, la tentation d'avancer la main vers le tableau ou la sculpture demeure largement partagée. La vigilance des gardiens de musée ne suffit pas à faire respecter l'interdit. Embrasser l'objet de son affection, c'est une chose, mais la possibilité d'une participation à la création fut prônée par les artistes Fluxus, par les tenants du happening et elle n'est pas absente de nombreuses réalisations contemporaines. Quoi qu'il en soit, le désir de toucher les toiles monochromes, pour étrange qu'il paraisse, est aussi ancien que ce type de peinture.
◊ **Pureté, simplicité et vulnérabilité.** Les peintures exposées dans les musées, c'est-à-dire soustraites à la dévotion comme aux diverses formes du fanatisme iconoclaste, ne devraient poser que des problèmes marginaux. C'est en effet ce qui se passe, car chacun sait, en principe, comment se comporter même si, plus souvent qu'il n'y paraît, une charge d'erreur subsiste. En outre, une peinture traditionnelle, à l'huile, vernie, est relativement résistante aux dommages par contact lorsque ceux-ci demeurent légers et peu fréquents. Les peintures modernes lorsqu'elles sont absolument mates, non vernies, se révèlent en revanche infiniment plus fragiles — plus sensibles aux altérations, plus difficiles

à nettoyer. Les peintures monochromes ou quasi monochromes sont les plus fragiles de toutes car les traces d'intervention ne peuvent pas être escamotées par le chatoiement bigarré des formes et des couleurs. La toile non apprêtée présente de ce point de vue des difficultés généralement insurmontables puisque les matières pathogènes s'imprègnent dans la texture du tissu sans qu'il soit possible d'en dissimuler la présence, même si elle est atténuée par des traitements appropriés.
◊ Yves Klein fut rapidement conscient du problème et il recommanda des protections adaptées à ses monochromes. Lorsqu'il s'agit de les dépoussiérer, il suggère un « jet d'air comprimé propre. » Il précise : « Ne jamais frotter se souc ou laver — les frottements créent une brillance sur les surfaces mates. Et il insiste, à juste titre : « Attention, ne jamais poser les doigts sur la surface des monochromes. Toujours saisir par les côtés ou par le dos les tableaux bleus. Les doigts laissent des traces… » Depuis la mort de l'artiste, en 1962, ses monochromes sont parfois accrochés aux cimaises enfermés dans une boîte en Plexiglas. Ils sont alors protégés, certes, mais dénaturés aussi. Leur rayonnement, lorsqu'ils sont présentés comme le souhaitait l'artiste pour lequel c'était l'une de leurs caractéristiques essentielles, est alors annulé. Pis encore, ce rayonnement est remplacé par des reflets qui détruisent toute possibilité d'une relation satisfaisante avec ces blocs de couleur en lévitation devant les cimaises.
◊ Les œuvres de Reinhardt, comme celles de Klein, ont subi bien des attaques, symboliques ou non. Ad Reinhardt tenait la liste des sarcasmes auxquels ses tableaux ont donné lieu. En outre, il n'était pas rare que ceux-ci soient détériorés, plus ou moins gravement, lors de leurs expositions. Il fallut toujours les isoler du public qui éprouvait le besoin de les toucher sans intention de leur nuire, mais aussi quelquefois de les aggraver. Reinhardt s'est dit déconcerté devant cette hostilité, mais il n'est pas impossible qu'il se soit réjoui d'être « inacceptable », et qu'il ait vu là une preuve de la perlnence de son œuvre. Les spectateurs ne l'ont, selon lui, « rien à qui se raccrocher » et sa définition de ses propres peintures ne les y aidait guère : « Un objet clairrécit défini,

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 détachable ni traduisible. Une icône libre, non manipulée et non manipulable, sans excuse, invendable, irréductible, non photographable ni reproductible, 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 de choix, sans 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 vandalisme, réponse violente à cette agression, est en quelque sorte conforme aux caractéristiques des tableaux qui le 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 quitte l'atelier comme un objet d'art pur, abstrait, non objectif ; y retourne comme souvenir d'une expérience (taches, lacerations, marques de doigts, "accidents", griffures) de chaque jour, n'est pas adapté à ce type de situation, dans la mesure où il affirme que les idées sont de libre parcours, nullement programmées. Cohérent, il soutient que l'œuvre doit être « originale », 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 transcendante, s'adapte à ce nouvel état du monde de l'art. Nul doute qu'il y consentira, dans un avenir plus ou moins proche.
◊ Avec ces quelques

peintures » à la surface divisée en neuf carrés très sombres, presque indiscernables, lui paraissent interchangeables. Il affirme même que son assistant les peussait aussi bien que lui. Ce processus d'entrée dans le monde et de retour à l'atelier ne leur peut guère être envisagé sans le concours, ou du moins le contrôle, l'avidé 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 hypertrophie 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 bâtis à nouveaux frais, dans le strict respect des techniques originellement employées. Neufs, ils s'aérolent d'une vraie fausse ancienneté qui ne leur fait jamais rien perdre de leur fraîcheur. Cette conception qui dissocie la réalisation matérielle du projet conceptuel serait particulièrement aisée 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 anciens. Allan Charlton dont les monochromes gris, mats et souvent de grands formats ont 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 acquise par un organisme public, le FRAC des Pays-de-la-Loire, et en produire une nouvelle version. Son attitude, « japonaise », 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 sur leurs monochromes ne prétendent pas excuser, par ce geste d'apaisement,

les agressions ou les malades dont leurs œuvres ont été les victimes. Le « baiser » déposé sur l'élément blanc du triptyque de Twombly là certes endommagé, et le peintre avait bien le droit de s'en offusquer. L'attitude de ses confrères invite cependant à dédramatiser la gravité de la trace déposée. Pour complexifier encore le débat, il faut noter que les institutions ont souvent un point de vue différent de celui des artistes. Ces divergences devraient nous inciter à relativiser le bien-fondé des réactions, de quelque nature qu'elles soient : toujours tributaires d'un contexte, elles ne s'appuient sur aucune vérité absolue, au demeurant introuvable.
◊ **Faire, refaire, restaurer.** La logique des artistes et celle des institutions divergent pour des raisons simples. Les conservateurs, comme le dit leur appellation, ont pour mission de transmettre aux générations futures le patrimoine dont ils ont la charge. Le futur les préoccupe, mais ils demeurent essentiellement chargés de conserver en l'état les témoignages d'un temps révolu. C'est pourquoi ils sont souvent si réticents à l'idée que l'on puisse « refaire » une œuvre détériorée et prôner la restauration car elle n'attende pas à son authenticité historique, irrécusablement enracinée dans un passé dont il faut conserver le substrat matériel. Le cadre de pensée des artistes n'est pas séparable de la dynamique d'une création tournée, par définition, vers l'avenir. Certains d'entre eux ont cédé à une « tentation japonaise ». Ils ont prévu des modalités d'existence de leurs œuvres, ou de certaines d'entre elles, qui impliquent qu'elles soient périodiquement remises à neuf.
◊ Ami de Cy Twombly, avec lequel il voyagea en Europe en 1952 et avec qui il exposa à la Stable Gallery l'année suivante, Robert Rauschenberg avait réalisé en 1951 une série de peintures blanches. Deux de ces *White Paintings* étaient présentes dans cette exposition new-yorkaise (une composée de « deux panneaux »), l'autre de « sept panneaux »). L'attitude de l'artiste envers ces toiles plus proches du ready-made que de la peinture traditionnelle, car elles pourraient objectivement avoir été peintes en blanc par n'importe qui, mérite d'être rappelée. Il affirmait souhaiter qu'elles soient repeintes et / ou reconstituées de manière

à paraître toujours aussi fraîches qu'au premier jour. Ce désir d'une éternelle jeunesse contrevient aux aspirations de bien des amateurs comme à celles des historiens de l'art et des restaurateurs. Tous souhaitent que le passage du temps laisse des traces sur l'objet. Signes visibles d'une distance temporelle, elles confortent l'hypothèse d'une authenticité et en facilitent la perception. Nous avons parfois à souhaiter avoir des gages de l'ancienneté des œuvres et à aimer que les tableaux anciens n'aient pas été repeints récemment. Les restaurateurs doivent, et c'est l'une des difficultés de leur métier, respecter la visibilité d'une inscription dans le passé dont tout artefact, œuvre d'art ou non, est une concrétion tangible. Cesare Brandi le rappelaient en 1963 dans sa *Théorie de la restauration, un ouvrage* qui fait autorité : « La restauration, pour représenter une opération légitime, ne devra pas présumer que le temps est réversible et l'histoire abolie. »
◊ Robert Rauschenberg ne s'est pas contenté d'exprimer une position qui contrevient à ce principe. Il réemploya plusieurs toiles et châtisss de ses peintures blanches pour réaliser d'autres œuvres, des *combines*. En 1965, pour sa participation à l'exposition *Inner and Outer Space* organisée au Moderna Museet de Stockholm, il donna au conservateur, Pontus Hultén, l'autorisation, assortie des instructs nécessaires, de fabriquer sur place ses *White Paintings*. L'une d'elles, en deux panneaux, fut alors exécutée et exposée. Robert Rauschenberg se plaçait ainsi très délibérément dans le sillage de Marcel Duchamp. Ce dernier accepta souvent que l'on réalise tel ou tel de ses ready-mades pour une manifestation et il ne faisait aucune difficulté pour signer ces interprétations, non sans ajouter la mention « Pour copie conforme » ou tout autre commentaire. Rauschenberg avait ainsi demandé à son aîné de signer un *Porte-bouteilles* qu'il avait acquis, en 1959, pour trois dollars. L'objet, ramené de Paris par Man Ray à la demande de Duchamp, avait été présenté dans l'exposition *Art in the Found Object* à laquelle Rauschenberg participait également. Francis M. Naumann rapporte les détails de cette anecdote et il donne un merveilleux panorama de la prolifération des œuvres duchampiennes

dans un ouvrage revigorant, *Marcel Duchamp. Art à l'ère de la reproduction mécanisée*.
◊ L'usage de « copies de voyage », plus ou moins avoué, prendra quelques décennies plus tard le relais de ces pratiques désinvoltes. Il s'agit de réaliser des « double » d'œuvres afin d'éviter de faire courir aux originaux les risques du transport et des manipulations que cela implique. Le public n'est pas toujours informé de cet usage qui concerne des œuvres d'artistes aussi différents que Marcel Broodthaers, Carl André, Patrick Tosani, Giovanni Anselmo ou Joseph Kosuth.
◊ Instruit par l'attitude duchampienne, Rauschenberg confia en 1968 à son assistant, Brice Marden — il deviendra un artiste de premier plan —, la tâche de reconstituer et de rafraîchir lorsque cela serait nécessaire chacun des tableaux de sa série blanche. Le résultat fut exposé la même année à la Castellani Gallery et Rauschenberg considérerait cet ensemble comme la « version officielle » de ses *White Paintings*, exécutées par un autre dans le droit-fil du « concept » de 1951. Radical, François Morellel demandait, en conclusion de son intervention au colloque consacré à la restauration évoqué plus haut : « Relatîes me vieilles œuvres ou peigniez-les au moins, quand elles en ont besoin. » Il s'appuyait notamment sur l'exemple de Louise Nevelson qui avait signé, affirmait-il, un contrat *post mortem* avec la Pace Gallery stipulant que ses sculptures devaient être repeintes tous les dix ans. Nous ne discuterons pas ici des rapports entre peinture, « choses mentales » selon la célèbre définition donnée par Léonard de Vinci, et le concept, ou l'art conceptuel. Il n'en reste pas moins que plusieurs peintres ont souhaité distinguer la conception et la réalisation de leurs œuvres, se réservant la première phase de la création, délaissant la seconde. Il va de soi que cette partition contredit le discours dominant de la modernité artistique. Elle refuse de séparer ces deux temps et elle soutient que l'idée de l'œuvre naïf, se développe, se fortifie et, littéralement, prend forme au cours d'un travail qui n'est donc pas simplement celui d'une exécution mécanique, mais la manifestation d'une pensée en acte.
◊ Le débat n'est pas nouveau. Une part des théories classiques et, plus encore, néoclassiques

distingue sans ambiguïté la création proprement dite, l'invention, de la réalisation, qui relève du métier et peut être mercenaire. Jean Auguste Dominique Ingres reprend des conceptions sans cesse réitérées depuis Zuccaro lorsqu'il formule ce précepte devenu fameux : « Ayez tout entière dans les yeux, dans l'esprit, la figure que vous voulez représenter, et que l'exécution ne soit que l'accomplissement de cette image possédée déjà et préconçue. » Déléguer l'exécution d'un tableau ne poserait alors aucun problème du moment que les indications, autrefois dessinées, seraient assez précises pour que la marge d'erreur du praticien soit réduite à presque rien. Pour un monochrome, ou toute autre peinture d'une grande simplicité, des indications peuvent être fournies afin que l'œuvre faite soit conforme à la volonté de l'artiste.
◊ François Morellet, avec de sens de la provocation souriante qui le caractérise, imagine une fiction prospective qui devrait susciter la réflexion des esthéticiens et des juristes. Si, plus tard, nos lointains successeurs retrouvaient quelques tableaux de lui un peu « mal foutus », ils ne devraient pas les considérer *ipso facto* comme des faux. Ces tableaux un peu plus malhabiles que les autres pourraient bien être de sa main, réalisés quand son assistant, plus adroit et plus soigneux que lui, était malade et qu'une urgence contraignait 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 programmées. Cohérent, il soutient que l'œuvre doit être « originale », 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 transcendante, s'adapte à ce nouvel état du monde de l'art. Nul doute qu'il y consentira, dans un avenir plus ou moins proche.
◊ Avec ces quelques

exemples qui pourraient être multipliés 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 faite 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 Franz Stella suggéra de repeindre la bande de couleur qui, sur l'un de ses tableaux, avait été endommagée, les restaurateurs firent valoir qu'avec le temps et une certaine esthétique gène rstante apparaîtrait entre cette bande plus récente et les autres.
◊ Tant que 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. Devenue « 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, importe. Dans leur immense majorité, les mentalités occidentales ne sont pas prêtes à accepter la « solution japonaise ». Beaucoup — moi-même quand je n'y prends pas garde — ont les plus grandes difficultés à reconnaître la validité d'autres conceptions de l'authenticité que celles qui sont fondées sur un contact direct du créateur avec son œuvre et, complètement logeue, s'appuient sur une opinion située dans un temps déterminé. Les amateurs souhaitent être bien informés et ils sont de plus en plus nombreux à ne pas s'en laisser conter. C'est sans doute pourquoi, dans

les musées d'art moderne, les informations deviennent relativement précises. Ainsi, les ready-mades de Marcel Duchamp reconstitués et éditéés par la galerie Schwarz en 1964 apparaissent maintenant avec deux dates : celle de leur création, celle de la réédition. Un jour, il sera sans doute précisé que ces répliques fabriquées spécialement pour cette édition avec la complicité amusée de l'artiste sont tout, sauf précisément des ready-mades.
◊ Rappelons pour mémoire et pour le plaisir que Marcel Duchamp, confronté à la « brisure » de son *Grand Verre (La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, 1912-1923)*, n'en fit pas un drame. En 1936, il écrivait à son ami Henri-Pierre Roché : « Je suis devenu un vitrier qui de 9 heures à 7 heures du soir ne pense à rien d'autre qu'à réparer du verre cassé. Mais ça va. Encore trois semaines et la Mariée aura retrouvés ses jambes. » Trente ans plus tard, alors que le réseau des filères apparaît définitivement à l'œuvre, il confiait à Pierre Cabanne que cela lui paraissait « beaucoup mieux avec les cassures, cet effet plus mieux. » Pour compléter un peu ce panorama lacunaire des réactions des artistes dont les œuvres sont dégradées ou perdues, il faudrait évoquer quelques autres véritablement créateurs. Le feutre qui recouvrait entièrement le piano enveloppé par Beuys (*Infiltration homogène pour piano à queue, 1966*) s'étant détérioré sous l'effet des attachements répétés que lui firent subir les visiteurs du musée national d'Art moderne (Paris), l'artiste estima qu'il ne fallait pas restaurer le feutre, mais le changer. De cette « dépolluie », il fit une nouvelle œuvre, *la Paou* (1984), désormais accrochée au mur près du piano recouvert d'un feutre provisoirement neuf. Man Ray avait eu, lui aussi, une réaction créative quand un jeune homme déroba le métronome sur le balcon duquel l'artiste avait fixé la photographie d'un oeil, montage qu'il avait intitulé *Objet à détricurer* car il avait l'intention de passer à l'acte un jour, de le briser en public. L'expert commis par l'assurance lui proposa de rembourser le prix du métronome. On ne remplaçait pas une œuvre d'art, une peinture par exemple, par « des pinceaux, un châssis et des couleurs », fit observer Man Ray. L'expert acquiesça, promet que l'assurance serait intégralement

payée, et il fit remarquer qu'avec une telle somme, l'artiste pourrait s'acheter tout un stock de métronomes. « C'est bien ce que je compte faire », rétorqua Man Ray qui narre la scène avec délectation dans son *Autoportrait*, publié en 1963. Il ajouta cependant qu'il changerait le titre, afin d'opérer la métamorphose de *l'Objet à détricurer*, perdu, en un *Objet destructible*. Outre que tous les artistes sont à peu l'humour d'un Man Ray, il n'est pas toujours possible de renverser la destruction en création.
◊ L'initiative de Rindy Sam n'avait pas pour but la destruction du triptyque *Phædrus*. Cependant, en apposant une trace signifiante sur la surface blanche, elle altérait le tableau. Cette empreinte corporelle est une manière de graffiti, un type de forme dont l'esthétique transgressive fut souvent évoquée à propos de Cy Twombly, peintre dont certaines œuvres peuvent être, à certains égards, perçues comme « des pousse-au-crime ». Qu'elles relèvent de l'ordre symbolique ne change rien à leur charge explosive, à moins de considérer ce registre comme anodin, sans consistance réelle, sans efficacité d'aucune sorte — un pur divertissement, en somme.
◊ **Descriptions, récits et mythologies.** Les commentateurs les plus sagaces des œuvres de Cy Twombly n'ont jamais éludé la violence qui, en dépit de l'extrême raffinement de son art, caractérise nombre de ses tableaux ou dessins. Rosalind Krauss l'inscrivait dans la lignée de ceux qui, à travers certaines de leurs pratiques, ont rendu justice et hommage à Jackson Pollock — pas à exater un tiède non plus, il fut accusé par des confrères de « pisser sur ses toiles. » Elle explicite ainsi cette possible filiation : « La violence que Twombly ressentait dans les traces laissées par Pollock, au travers des sillons qu'il creusait avec le bâton ou l'extrémité du manche du pinceau avant de projeter les éclaboussures de liquide, il allaît la porter à son paroxysme, l'achever […] au moyen de ses griffures, élevant ainsi les traces de Pollock à la dignité d'un espace. Car le caractère formel du graffiti est celui d'une violation, l'entrée par effraction dans une forme qui n'est pas le sien, la profanation d'une surface consacrée à une autre fonction, annulée sous l'action de salir, de rayer, de percer. »
◊ La référence au graffiti et à sa violence

est récurrenente dans les textes consacrés à Twombly. Une part de l'attrait exercé par ses peintures et ses dessins provient de cette proximité, de cette connivence avec l'ensauvagement de la forme graffitiïque et de l'écart radical entre ces pratiques de voyous et la délicatesse dont l'artiste fait preuve. Ses gestes de Twombly se réfèrent sans doute à l'effraction du graffiti, mais il la réalise sur des supports qui lui appartiennent. Il les transfère plus qu'il ne les profane — ou plus précisément encore, il les transfigure parce qu'il feint, avec un art consommé, de les souiller. Twombly ne capte pas seulement le style épris des graffiti anonymes, il en reprend volontiers l'icnographie familière. Rosalind Krauss le souligne, non sans une crudité langagière adaptée à ses propos : « Si dans *Panorama*, en 1955, il était resté à la formule du *all-over* pour semer ses graffiti comme autant de marques abstraites dans une espace, car le caractère form