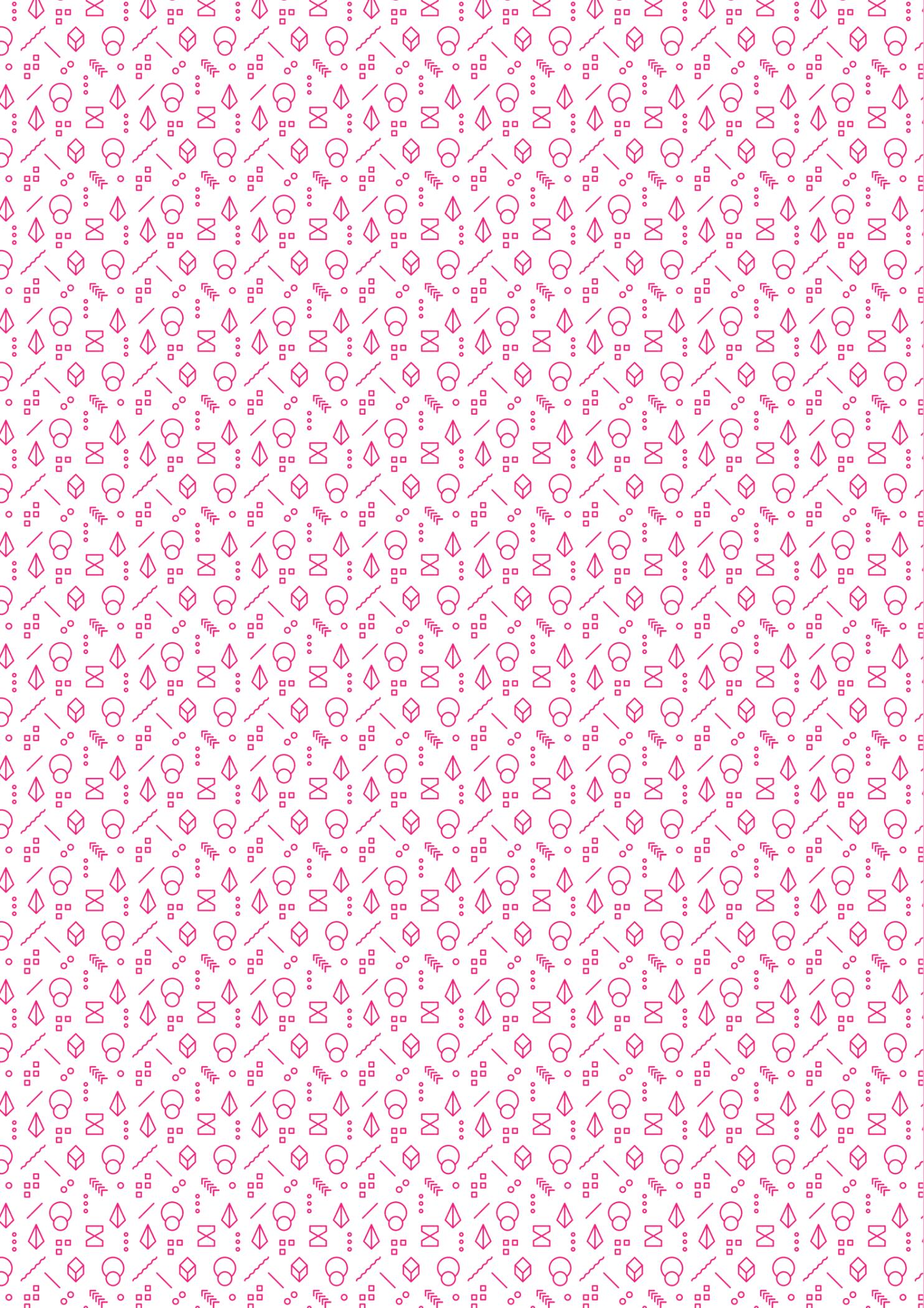




# DÉONTOLOGIE DES COLLECTIONS PUBLIQUES : INTÉRÊT GÉNÉRAL ET ACTEURS PRIVÉS



**DÉONTOLOGIE  
DES  
COLLECTIONS  
PUBLIQUES ;  
INTÉRÊT GÉNÉRAL  
ET  
ACTEURS PRIVÉS**

**25-26 novembre 2013  
Auditorium de l'INHA  
Paris**

# SOMMAIRE

- 04** **ÉDITORIAL**  
**Denis-Michel Boëll**  
conservateur général du patrimoine,  
président du Comité français de l'ICOM
- 05** **LA TRAÇABILITÉ DES COLLECTIONS**  
**TRAÇABILITÉ DES BIENS CULTURELS :  
ÉTAT DE LA QUESTION AU MINISTÈRE DE LA CULTURE  
ET DE LA COMMUNICATION**  
**Claire Chastanier**  
adjointe au sous-directeur des collections,  
Service des musées de France,  
Direction générale des patrimoines
- 11** **DE LA PROVENANCE EN MATIÈRE  
DE VENTES PUBLIQUES**  
**Alexandre Giquello**  
commissaire-priseur,  
Étude Binoche et Giquello
- 13** **RECHERCHE DE PROVENANCE ET DU TRAFIC  
DANS LES VENTES AUX ENCHÈRES PUBLIQUES**  
**Catherine Chadelat**  
présidente du Conseil des ventes volontaires  
de meubles aux enchères publiques
- 15** **ACTUALITÉS ET DÉBATS AUTOUR  
DU MARCHÉ DE L'ART AMÉRINDIEN**  
**André Delpuech**  
conservateur en chef du patrimoine,  
responsable des collections des Amériques,  
musée du quai Branly
- 27** **LA RESTITUTION DES BIENS CULTURELS :  
L'EXEMPLE DE LA GRÈCE**  
**Souzana Choulia-Kapeloni**  
chef de la Direction de la documentation  
et de la protection des biens culturels,  
Ministère de la culture et des sports de Grèce
- 32** **LES ACTEURS DE LA CHAÎNE OPÉRATOIRE  
DES COLLECTIONS**  
**EST-IL POSSIBLE DE FAIRE UN TRAITEMENT  
DE CONSERVATION-RESTAURATION ÉTHIQUE  
DANS LE CADRE DES MARCHÉS PUBLICS ?**  
**Danièle Amoroso**  
conservateur-restaurateur d'œuvres peintes,  
Avignon  
**Amélie Méthivier**  
conservateur-restaurateur de sculptures, Paris,  
animatrice du groupe de travail sur les marchés  
publics de la Fédération française des professionnels  
de la conservation-restauration
- 38** **LE CONSTAT D'ÉTAT :  
L'ŒUVRE A-T-ELLE UNE VALEUR OU UN PRIX ?**  
**Elsa Vigouroux**  
conservateur-restaurateur de peintures, Paris
- 40** **L'UTILISATION  
DES COLLECTIONS PUBLIQUES**  
**TABLE-RONDE**  
Modérateur :  
**Jacques Sallois**  
président de la Commission de récolement  
des dépôts d'œuvres d'art  
**Catherine Chevillot**  
conservateur général du patrimoine,  
directrice du musée Rodin  
**Maximilien Durand**  
directeur du musée des Tissus  
et des Arts décoratifs de Lyon  
**André Gob**  
professeur de muséologie,  
Université de Liège  
**Isabelle Leroy-Jay-Lemaistre**  
conservateur en chef du patrimoine honoraire,  
musée du Louvre, Département des sculptures  
**Pascal Neveux**  
directeur du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur,  
Marseille
- 58** **PRÉSENTATION DES INTERVENANTS**
- 61** **PROGRAMME COMPLET  
COMITÉ D'ORGANISATION**
- 62** **INFOS PRATIQUES**

## ÉDITORIAL

### Service public, acteurs privés et déontologie dans les musées

À cinq reprises au cours de ces trois dernières années, le Comité français de l'ICOM a mis en perspective et en débat les principes de notre code de déontologie, publié pour la première fois en 1986. En mars 2012, lors de la première journée d'étude qui s'est tenue à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris, il s'agissait de s'interroger sur les origines, l'histoire et les implications de la déontologie du patrimoine, tant au plan international que dans le cadre de la France, où la majeure partie des institutions relève de la fonction publique. Prenant en compte les profondes mutations intervenues ces dernières années dans la gestion du patrimoine culturel (externalisation des services, privatisation des espaces, multiplication des partenariats, judiciarisation des pratiques), nous nous sommes penchés, en mai 2012 à Bruxelles, sur l'éthique du mécénat et des partenariats privés, puis, en mai 2013 à Lens, sur la prise en compte des publics dans les politiques culturelles de territoires. En juin 2014, notre table-ronde de Monaco a mis en lumière une éthique de la responsabilité face aux collections et aux sujets d'exposition « sensibles ».

Entre-temps, les deuxièmes journées d'étude organisées en novembre 2013, à nouveau à l'INHA et en partenariat avec le Service des musées de France, Direction générale des patrimoines, ont permis d'approfondir la réflexion sur la pertinence de nos principes déontologiques à plusieurs moments de la vie des objets de nos collections : de leur présentation sur le marché à leur acquisition, de leur conservation préventive à leur restauration, passant entre les mains d'acteurs, publics et privés, très divers. Sans tabou et sans corporatisme, nous nous sommes efforcés d'échanger sur ces sujets avec des professionnels d'horizons variés, acteurs du marché de l'art, restaurateurs, assureurs et responsables de collections de toute nature, de l'archéologie aux beaux-arts, de l'histoire à la création contemporaine. Ces échanges constituent la matière de ce numéro 38 de la *Lettre du comité français*, que vous avez entre les mains. Je remercie celles et ceux qui ont œuvré à sa publication, chacune et chacun des intervenants et des modérateurs des débats, et tout particulièrement Jacques Sallois, président de la Commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art, et président de la Commission scientifique nationale des collections, qui a accepté d'animer une table-ronde finale sur l'utilisation des collections publiques, dont nous avons alors à peine esquissé les problématiques qui couvrent un très large champ. Grâce à la qualité de cet échange, ont pu être mieux posées les questions relatives à la circulation des collections qui feront l'objet de nos troisièmes journées d'étude, intitulées « Circulation des collections : risquer pour exister ? », auxquelles nous vous invitons à participer les 28 et 29 mai 2015 au MuCEM à Marseille.

### **Denis-Michel Boëll**

conservateur général du patrimoine,  
président du Comité français de l'ICOM

# TRAÇABILITÉ DES BIENS CULTURELS ; ÉTAT DE LA QUESTION AU MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

### **Claire Chastanier**

adjointe au sous-directeur des collections,  
Service des musées de France,  
Direction générale des patrimoines

07

### **Claire Chastanier**

Il me revient la tâche et l'honneur d'assurer la première intervention dans cette deuxième édition des journées d'étude sur la déontologie co-organisée par le Comité français de l'ICOM et le Service des musées de France.

Mon intervention est principalement destinée à poser le cadre sur cette question de la traçabilité et les autres intervenants de l'après-midi déclineront dans leur secteur, de manière plus précise, ce qu'elle signifie et développeront des exemples pour éclairer ce concept.

Cette présentation n'a pas l'ambition de dresser un état exhaustif de la question mais de donner un bref panorama de ce que recouvre la traçabilité et de ses principales formes.

Tout le monde s'accorde sur le fait que le trafic de biens culturels est un fléau mondial. Il n'y a pas vraiment de débat sur ce point. Il paraît sans doute vain de penser, comme dans d'autres domaines, qu'on pourra complètement l'éradiquer mais il faut au moins parvenir à le limiter, à le circonscrire et, dans cet objectif, parmi l'arsenal de moyens de prévention et de répression mis en place, tant au niveau national qu'international, le souci de la traçabilité des biens culturels représente un outil supplémentaire et probablement prometteur dans ses applications.

On s'intéressera d'abord à préciser ce que signifie la traçabilité, ce que recouvre en général cette notion venue du monde industriel, avant d'évoquer son application dans le domaine des biens culturels.

### **L'origine, les fondamentaux et la sémantique**

Remontant à l'origine, aux fondamentaux, à la sémantique, la notion de traçabilité est à la fois nouvelle et ancienne, en tous les cas, sa pratique est antérieure à l'émergence du terme. Il se dit couramment, dans la littérature que j'ai trouvée, que l'origine de sa pratique remonterait aux années 1960 et serait issue des manuels militaires de métrologie, la *branche de la physique concernant la « science des mesures et ses applications, qui comprend tous les aspects théoriques et pratiques des mesures »*.

Il s'agit au départ d'un mot emprunté à l'anglais, d'une fortune assez récente, qui ne figure dans certains dictionnaires français que depuis à peu près 1998. Tout au moins en France, le terme a surtout commencé à être utilisé dans le domaine des produits alimentaires et a été popularisé dans les médias à l'occasion de la crise de l'encéphalopathie spongiforme bovine (ESB), plus connue sous le nom de « crise de la vache folle ». Cela remonte donc à moins de vingt ans.

La traçabilité désigne, dans ses acceptations les plus courantes, qui sont liées au secteur industriel ou agro-alimentaire, la possibilité de suivre un produit aux différents stades de sa production, de sa transformation et de sa commercialisation, notamment dans les filières alimentaires, mais aussi pharmaceutiques.

Si le terme est resté longtemps utilisé dans des cercles professionnels restreints avant de se répandre, la traçabilité a été définie dès 1987 par une norme ISO (NF EN ISO 8402), comme « *l'aptitude à retrouver l'historique, l'utilisation ou la localisation d'une entité au moyen d'identifications enregistrées* », formulation qui est restée très proche dans la dernière norme ISO 9000-2005. On entend, dans ce cadre, par entité, un processus, un produit, un organisme ou même une personne, etc.

Dans le cas d'un produit, la traçabilité implique la connaissance de :

- l'origine des matériaux et des composants ;
- l'historique de la réalisation ;
- la distribution et l'emplacement du produit après livraison.

Dans ce contexte, la nécessité de connaissance de l'historique de vie d'un produit, que représente la traçabilité, vise principalement à assurer la bonne exécution d'une fabrication pour son producteur et à garantir la sécurité des produits pour la protection du consommateur.

À présent largement théorisée dans ces secteurs, qu'elle soit ascendante ou descendante, voire même prédictive, la traçabilité s'inscrit désormais, au sein du monde industriel, agroalimentaire ou pharmaceutique, dans un certain nombre de démarches d'assurance qualité logistique qui sont devenues incontournables. Il existe d'ailleurs toute une littérature dans ces domaines, qui est assez intéressante.

Pour finir, on relève que les systèmes et logiques de traçabilité, mis en place notamment dans l'industrie, relèvent d'une démarche intentionnelle et se traduisent par :

- la recherche d'identification précise des produits ;
- des méthodes de marquage ;
- des méthodes d'enregistrement de données et de documentation ;
- des systèmes de gestion de l'information.

Voilà pour ce cadre conceptuel, qu'il n'est pas inutile d'évoquer, à mon sens, pour appréhender le contexte général du sujet. Même si certains objectifs diffèrent dans la mesure où, en matière d'œuvres, le suivi dès la création ne peut être assuré que pour l'art contemporain, nous allons néanmoins retrouver un certain nombre de ces paramètres et caractéristiques déclinés pour les biens culturels, dans la recherche d'une traçabilité qui serait considérée comme « montante » (c'est-à-dire allant du produit fini vers son origine, vers l'amont) pour un produit industriel mais que l'on pourrait qualifier de manière plus basique de « rétrospective » pour le domaine patrimonial.

Comme dans le domaine industriel, la traçabilité des biens culturels a souvent été pratiquée, un peu comme Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir, mais son exigence et son intérêt se sont formalisés dans un passé assez proche et les outils qui le permettent sont en plein essor pour les biens culturels.

#### Connaître l'origine

Le fait de pouvoir connaître l'origine et de suivre le parcours d'un bien culturel est de plus en plus d'une importance cruciale, notamment dans le contexte global de la lutte contre le trafic. Il est d'ailleurs intéressant de relever que l'utilisation du mot de traçabilité est assez récente, notamment dans son association et son application au domaine des biens culturels. Dans beaucoup de domaines qui pourtant évoquent largement celui-ci, on ne trouve pas le mot utilisé.

La notion de traçabilité est associée le plus souvent à la recherche de provenances, de l'origine de propriété, à la vigilance attendue des acteurs, à la « diligence requise », à l'établissement de la bonne foi.

Pour parler de la traçabilité des biens culturels, je vais d'abord évoquer le cadre normatif et déontologique, puis la « boîte à outils » de la traçabilité, formule à la mode et, pour finir, les occasions où elle se manifeste le plus fortement ou, en tous les cas, son besoin se fait le plus ressentir.

Avant même le développement du concept, tous les moyens destinés à contribuer à encadrer la circulation licite des biens culturels et à lutter contre le trafic illicite, invitent à s'intéresser au parcours historique des œuvres et donc à entrer dans une démarche de traçabilité, même si le terme lui-même reste peu utilisé, comme cela a été dit, dans les documents jusqu'à une date récente.

Il n'existe pas de dispositions contraignantes dans ce domaine et la traçabilité relève principalement de règles de déontologie encore aujourd'hui.

Au titre de ce cadre légal et déontologique invitant à la traçabilité, sans la rendre impérative et le plus souvent sans la nommer explicitement, il existe un certain nombre de textes concernant les acteurs publics et privés et l'on peut citer de manière non exhaustive ceux qui sont les plus importants et qui seront sans doute repris dans les propos d'autres intervenants après moi :

- Les conventions internationales de lutte contre le trafic, comme celles de l'UNESCO de 1970 ou d'UNIDROIT de 1995.
- Le corpus de textes communautaires et nationaux, principalement destinés à contrôler l'exportation des biens culturels ou à régler les modalités de leur restitution dans le cadre de l'Union européenne. L'adoption de ces textes coïncide avec l'ouverture du marché unique européen au 1<sup>er</sup> janvier 1993.

La refonte en cours de la directive 93/7 du 15 mars 1993 concernant la restitution des biens culturels entre États membres, dont s'est emparée la Commission européenne, propose l'introduction de critères communs pour apprécier la diligence requise et qui demandent de tenir compte des circonstances de l'acquisition et notamment de la provenance de l'objet et des autorisations d'exportation.

- Le Code international de déontologie pour les négociants en biens culturels, texte peu connu et pourtant jalon important, établi dans le cadre de l'UNESCO en 1999, qui recommande aux négociants d'éviter tout achat dont l'origine est douteuse.
- Le Code déontologie de l'ICOM dans sa version révisée de 2006, la « Bible » pour la communauté muséale, consacre, dans le chapitre « Acquisitions des collections », un paragraphe sur la provenance et l'obligation de diligence.
- Ce dernier a été décliné au niveau national par la circulaire n° 2007/007 du 26 avril 2007 portant charte de déontologie des conservateurs du patrimoine (fonction publique d'État et territoriale), qui prescrit au chapitre « Enrichir », dans la partie intitulée « Vigilance », la nécessité d'établir un historique le plus précis des œuvres.
- Les Conclusions du Conseil relatives à la prévention et à la lutte contre le trafic illicite des biens culturels, 27 et 28 novembre 2008, adoptées sous la Présidence française de l'Union européenne (PFUE), qui indiquent dans ses considérants, avec utilisation du mot traçabilité, que : « la libre circulation des biens culturels nécessite une meilleure traçabilité de ces derniers pour mieux prévenir les trafics illicites » et recommande la réalisation d'une étude des instruments normatifs et opérationnels « dans un objectif de prévention de la revente des biens culturels volés et de leur traçabilité ». Cette recommandation a abouti au très important rapport, établi sous la direction d'une équipe française du CECOJ-CNRS et coordonné par Marie Cornu, remis à la Commission européenne à l'automne 2011.
- Enfin, le dernier en date et non le moins important à citer, est le recueil des obligations déontologiques destinées aux opérateurs de ventes publiques, homologué par un arrêté du garde des Sceaux du 21 février 2012. Je laisse le soin à Catherine Chadelat de vous en dire plus à ce sujet tout à l'heure.

Dans la « boîte à outils traçabilité », les moyens que j'ai pu lister ne sont finalement pas très différents de ceux utilisés pour les produits alimentaires ou manufacturés.

Non seulement ils peuvent permettre de reconstituer le parcours d'un bien mais, en parallèle, plus les œuvres sont documentées, répertoriées, identifiées, plus difficile ce sera de les écarter si à un moment donné elles sont volées.

Les outils mis au service de la traçabilité n'ont pas seulement vocation à documenter de manière rétrospective l'historique des œuvres mais ont donc aussi l'avantage de créer un effet préventif.

Dans le cadre communautaire, deux études commandées par la Commission européenne ont porté sur la traçabilité des biens culturels en 2004 et 2007 et, bien évidemment, l'étude de 2011 déjà citée est revenue sur le sujet. Ces rapports n'ont pas manqué de passer en revue les outils suivants :

#### a) *Registre de transactions ou livre de police*

Ces types de registres sont des outils vraiment précieux pour assurer la traçabilité des objets. La tenue d'un livre de police a été rendue obligatoire en France, par une loi de 1987 portant sur la prévention et la répression du recel, pour tous les revendeurs de biens d'occasion, ce qui inclut les négociants en art, et a été étendue aux opérateurs de ventes publiques depuis la réforme de 2000 en raison de leur changement de statut. Tous les acteurs du marché de l'art y sont contraints et, pour le secteur des enchères, la loi de libéralisation des ventes publiques de 2011 a prescrit l'obligation de le tenir à terme sous forme uniquement informatique. Le décret d'application de cette disposition date du 4 avril 2013.

Dans ce cadre, le Ministère de la culture et de la communication n'a pas abandonné l'idée, pour rendre le registre plus efficace, que les photographies des biens soient associées au descriptif et aux mentions des noms du vendeur et de l'acheteur.

#### b) *Bases de données documentaires, de biens volés ou spoliés*

Ces bases, désormais nombreuses, ne répondent pas aux mêmes objectifs. Les bases documentaires, nombreuses, répertorient des biens culturels, relevant du domaine public ou pas, dans un but de connaissance du patrimoine. Néanmoins, elles peuvent se révéler très utiles dans l'identification des biens, mentionnent souvent la situation du bien, localisé, disparu ou volé et parfois y ont été créés des sous-ensembles permettant d'accéder aux œuvres publiques ou protégées disparues, ce qui en fait des outils intéressants aussi pour les services d'enquête et ceux qui veulent s'assurer qu'un bien ne se trouve pas dans une situation illicite.

Les bases d'objets volés ou spoliés ont un rôle plus directement et immédiatement lié à la lutte contre le trafic de biens culturels par leur objectif de signalement de tous les biens, qui à un titre ou à un autre, ne devraient pas se trouver en libre circulation, sur le marché.

Pour les objets volés, les bases les plus connues, créées en 1995, sont la base nationale de l'Office central de lutte contre le trafic de biens culturels (OCBC), intitulée TREIMA, et la base internationale d'INTERPOL, ouverte au public depuis 2009, qui contenait fin 2011 environ 40000 enregistrements transmis par 125 pays.

Elle fait depuis 2012 l'objet d'un projet de rénovation très important, intitulé PSYCHE (Protection System for Cultural Heritage), financé sur fonds européens, en coopération avec les carabinieri italiens et soutenu par l'OCBC, afin de la rendre plus efficace, en créant notamment une alimentation automatisée du contenu à partir des bases nationales et en intégrant un système de reconnaissance des images (tel que celui de TREIMA).

Il y a un enjeu important à cette amélioration et à cette centralisation des efforts sur une seule base internationale, qui est de ne pas laisser ce domaine livré au seul secteur privé. On ne peut passer sous silence, pour mémoire, même si on peut contester certaines de leurs méthodes, qu'il existe aussi des bases financées par le secteur privé, telles qu'Art Lost Register et d'autres, comme la dernière base privée à avoir été lancée tout récemment : l'Art Recovery International. Il est important, dans ce contexte, qu'INTERPOL développe un outil fiable au niveau public.

#### c) Autorisations d'exportation

Forcément, les documents d'exportation, délivrés par les autorités compétentes des États sont des pièces précieuses dans l'établissement des étapes des mouvements et du parcours des œuvres ainsi que de la licéité de leur circulation.

Il convient toujours de s'assurer, pour des biens provenant de l'étranger, qu'ils sont bien sortis légalement de ce pays de provenance et, si cette preuve ne peut être apportée, à moins que le mouvement soit très ancien, cela doit inciter à la prudence.

#### d) Documentation en général

Dans les musées, on appelle cela les dossiers d'œuvres (réunissant des informations sur une œuvre, ou plusieurs, des collections du musée : conditions d'acquisition, publications, comparaisons, état sanitaire, restauration, couverture photographique, aspects touchant à la régie...). Son principe pourrait être utilement retenu même pour les privés.

Enfin, les publications (catalogues raisonnés, catalogues de ventes publiques, catalogues d'exposition...) permettent aussi de retrouver des jalons dans le parcours des œuvres.

#### e) Procédés d'identification et normes d'inventaires

Parmi les normes et systèmes descriptifs, je me contenterai de citer Object ID, norme internationale, accessible, simple, mise au point sous l'égide de l'UNESCO, de description des biens culturels, se voulant le standard minimum dans un vocabulaire accessible aux non-spécialistes. Il convient de ne pas oublier que les photographies de bonne qualité sont aussi utiles.

#### f) Marquage des œuvres

Pour les collections publiques françaises, le marquage est une opération obligatoire, étroitement associée dans les musées de France à la campagne de récolement décennal en cours, qui vise à vérifier sur place et sur pièce la conformité du contenu des collections avec l'inventaire réglementaire. Cette opération inédite et de grande envergure est l'occasion de revoir le marquage des numéros d'inventaire sur les pièces, en vérifiant leur conformité à l'inventaire et, le cas échéant, de procéder au marquage s'il fait défaut.

Je ne détaillerai pas ici toutes les techniques de marquage et de localisation, qui existent et continuent d'être développées, notamment avec l'aide des nouvelles technologies (puces, RFID, systèmes plus ou moins sophistiqués qui peuvent aussi permettre d'enregistrer des données sur le bien...). Je souhaite insister sur le fait que la présence d'un marquage sur une œuvre devrait toujours attirer l'attention et susciter des vérifications. J'ai vu à plusieurs reprises des cas où les œuvres trouvées sur le marché étaient marquées sans que ces inscriptions suscitent les interrogations attendues, notamment sur une éventuelle appartenance au domaine public. Sans doute, l'administration devrait envisager de communiquer davantage sur les types de marquage qu'elle utilise, afin de rendre plus facile le repérage d'œuvres sorties du domaine public et qui se retrouvent mises en vente, afin de fournir un outil au marché de l'art de reconnaissance de ces œuvres.

Tous ces moyens, listés rapidement, concourent à permettre de retracer le parcours historique des biens culturels et de le documenter.

#### Les rendez-vous prioritaires avec la traçabilité

Je vais évoquer les occasions où la traçabilité s'avère indispensable. Ils doivent particulièrement être mis en œuvre à certains moments clefs, qui doivent faire l'objet d'une attention soutenue.

##### Le contrôle de l'exportation

Il s'agit évidemment d'un moment charnière, où les autorités compétentes dans chaque État doivent déterminer si un bien appartient à leur patrimoine national, s'il peut circuler et, à ce titre, peut faire l'objet d'une mesure d'interdiction de sortie si la législation nationale le prévoit. Mais il s'agit aussi d'une occasion privilégiée où la licéité de la circulation doit être appréciée et ce, à partir d'éléments sur le parcours des biens concernés.

À cet égard, force est de constater en France que les formulaires de demandes de certificat d'exportation déposés auprès du Ministère de la culture et de la communication restent insuffisamment renseignés, dans la majorité des cas, pour les rubriques relatives aux antécédents historiques. L'intérêt que représentent ces informations ne semble pas compris ou pas pris suffisamment au sérieux. Or, c'est important pour s'assurer que le bien peut être autorisé à circuler librement. Certaines catégories de « biens sensibles » ont été ciblées et font l'objet d'une interrogation systématique dans les bases d'objets volés, grâce à la coopération de l'OCBC et de la gendarmerie nationale.

#### Mises en vente / Acquisitions

On l'a déjà évoqué précédemment, un transfert de propriété ou un projet d'acquisition, qu'il concerne la sphère publique ou privée, devrait être l'occasion de se pencher sur l'historique de l'œuvre concernée et, par principe de précaution, conduire à s'abstenir si le passé se révèle trop flou, avec des zones d'ombres trop marquées et notamment dans des périodes à risques, telles que 1933-1945. Tous les codes de déontologie recommandent cette vigilance nécessaire.

En ce qui concerne la sphère publique, les vérifications de provenances sont vivement encouragées et certains projets d'acquisition ont pu être abandonnés en raison des incertitudes trop grandes sur la provenance. Une proposition émise par le Service des musées de France (SMF), dans le cadre de la réflexion autour de la loi patrimoine en préparation, porte sur la nécessité que les commissions scientifiques des projets d'acquisitions des musées de France prennent en compte dans leur appréciation les recherches effectuées sur le parcours des œuvres et les vérifications de leurs provenances. Personnellement, je tiens à ce que cette mesure puisse être intégrée prochainement au code du patrimoine, même si elle a été jugée de niveau réglementaire et non législatif.

Dans le secteur du marché de l'art, on peut citer à nouveau le recueil des obligations déontologiques du Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques (CVV) qui enjoint les opérateurs de ventes volontaires (OVV) à se livrer à des vérifications sur l'origine de propriété des biens qu'on leur confie pour mise aux enchères.

L'étude européenne sur la prévention et la lutte contre le trafic illicite de biens culturels de 2011, que j'ai déjà citée, présente un utile *vade mecum*, une sorte de *check list* des points de contrôle à vérifier avant une acquisition, qui aborde les points suivants : premières vérifications/ vérifications concernant l'objet lui-même/ documents à demander/ précautions à prendre lors du paiement.

Il y a aussi, parmi les moments clefs, les mises en ventes sur Internet, nouvelle voie royale pour le trafic. Rarissimes sont les cas de mises en vente, sur des sites de courtage en ligne ou de petites annonces électroniques, d'objets culturels dont les annonces précisent leur origine. On sait que le trafic augmente de manière très importante par cette voie, sans frontières, ni contrôles suffisants.

À cet égard, il faut saluer l'initiative de l'Office fédéral de la culture suisse qui a établi avec Ebay un *memorandum* d'entente, signé en octobre 2009, prévoyant que certains biens, notamment archéologiques, ne peuvent être mis en vente sur la plateforme qu'à condition de disposer d'un certificat de légalité établi par les autorités compétentes et que celui-ci figure de manière visible dans l'offre en ligne. On devrait sans doute s'en inspirer chez nous en incitant les plateformes de vente en ligne installées en France à adopter les mêmes pratiques.

#### Recherches de provenances dans le domaine des biens spoliés

Il se développe une préoccupation plus accrue sur les biens spoliés durant la Seconde guerre mondiale. Il y a eu un important travail fait en France sur ce sujet, en particulier par la Mission Mattéoli de 1997 à 2000. Il s'agit de cas très spécifiques mais dont les techniques de recherches mises au point, notamment pour identifier les propriétaires spoliés, pourraient sans doute être mises à profit dans d'autres situations.

Le groupe de travail, mis en place par la Ministre de la culture et de la communication, Aurélie Filippetti, en mars 2013 sur les provenances des MNR (Musées nationaux récupération), c'est-à-dire des œuvres revenues d'Allemagne après la guerre, confiées à la garde des musées nationaux et pour lesquels leur propriétaire n'a pu être encore identifié, se concentre, pour le moment, sur une petite partie des MNR, spoliés avec quasi certitude. Cela marque un changement d'approche important. Il s'agit de « renverser » la logique, par rapport à ce qui a été principalement fait jusqu'à présent, avec une démarche volontariste, complémentaire à l'instruction de requêtes, consistant à travailler sur l'histoire des MNR eux-mêmes, pour tenter d'identifier leur propriétaire au moment de leur spoliation, sans attendre qu'un éventuel ayant droit se manifeste. Il s'agira ensuite de déterminer les ayants droit actuels de ces MNR.

Le groupe de travail bénéficie du concours de différents chercheurs et archivistes chevronnés. Il pourra s'appuyer sur les premiers résultats du dépouillement systématique des catalogues de ventes publiques opérées à Paris de 1940 à 1950, ce qui a pour objectif de repérer des œuvres qui ont fait l'objet de transactions, qui, bien que légales en apparence, ont pu être réalisées sous la contrainte (travail de recherche mené dans le cadre de l'Institut national de l'histoire de l'art-INHA, avec le soutien de la Fondation pour la mémoire de la Shoah).

Il faudrait sans doute, ainsi que cela a été fait récemment par des musées néerlandais par exemple, s'engager dans une enquête plus exhaustive des provenances des œuvres entrées, avec l'apparence de la légalité, dans les collections publiques entre 1933 et 1945, mais qui sont susceptibles de provenir de spoliations nazies. Au terme de leurs investigations, les musées néerlandais ont dénombré une centaine d'œuvres qui pourraient se trouver dans cette situation. À l'issue du récolement décennal en cours, il conviendra de réfléchir à la mise en place de recherches de ce type dans les musées de France.

#### Plaidoyer en faveur du renforcement de la traçabilité des biens culturels, quelques pistes et perspectives

L'amélioration de tous les instruments de recherche et bases de données d'objets volés me semble un objectif prioritaire, en veillant à leur accessibilité dans tous les sens du terme (ouverture au grand public, facilité de recherche pour les non-initiés) et à ce qu'elles puissent produire une attestation de consultation, prouvant l'exécution de vérifications. Les attentes en ce sens sont importantes vis-à-vis du projet PSYCHE, qui permettrait vraiment à la base INTERPOL de devenir l'outil de référence dont tout le monde a besoin. Les recherches et recoupements que permettent de faire les bases informatiques sont des atouts précieux.

Parmi les recommandations d'amélioration de la traçabilité, nouvelles ou formulées depuis longtemps, figurant dans l'étude de l'Union européenne de 2011, coordonnée par Marie Cornu, je retiendrai :

- la généralisation du livre de police dans tous les pays qui n'en disposent pas encore ;
- la création d'une carte de libre circulation à l'intérieur de l'Union européenne : au plan européen, l'adoption d'un document harmonisé permettant la circulation intracommunautaire, au lieu que chaque pays ait sa propre autorisation, représenterait une avancée importante pour la coopération entre les États membres, la facilitation des contrôles et la connaissance des œuvres transitant dans l'espace communautaire ;
- l'instauration d'un marquage européen pour les Trésors nationaux, qui ne me semble pas possible de mettre en place immédiatement mais qui peut être une piste intéressante.

On est, par ailleurs, en train de travailler à la possibilité de créer une base informatique commune à tous les États membres pour traiter les documents d'exportation à la sortie de l'Union européenne, qui serait d'une grande utilité dans une perspective de traçabilité et de mutualisation des informations.

Il serait très utile que les recherches de provenances soient davantage enseignées dans les formations des professionnels de la conservation du patrimoine et du marché de l'art, comme une matière destinée à se familiariser puis à maîtriser les techniques de recherches qui relèvent d'une autre logique que celles orientées vers l'élaboration d'une étude en histoire de l'art.

Les mentalités évoluent, la moralisation des échanges, notamment dans le domaine patrimonial, devient une exigence de plus en plus prégnante au niveau international, ce qui nous oblige collectivement à revisiter et à modifier nos pratiques et comportements.

Dans ce contexte, il faut s'approprier à un changement de paradigme, à assumer plus pleinement une responsabilisation partagée entre public et privé sur ces questions.

La documentation du parcours historique des œuvres ne peut plus être juste un accompagnement facultatif, un faire-valoir commode par la sélection des seuls éléments qui rehaussent le prestige des œuvres, relevant la valeur patrimoniale et/ou vénale du bien, mais doit devenir un principe de précaution, une sorte de réflexe conditionné et une préoccupation constante. La mise en place d'une traçabilité a des implications organisationnelles puisqu'elle suppose des recherches parfois approfondies et la maîtrise d'outils de recherche, mais l'objectif en vaut la peine.

Je vous remercie de votre attention.

# DE LA PROVENANCE EN MATIÈRE DE VENTES PUBLIQUES

## Alexandre Giquello

commissaire-priseur,  
Étude Binoche et Giquello

## Alexandre Giquello

La « traçabilité » dans le domaine du marché de l'art renvoie à la notion de « provenance » : en vente publique, une bonne provenance est souvent synonyme de succès. En matière de meuble, possession vaut titre. Le commissaire-priseur, dont le rôle principal est de garantir la sécurité des transactions aussi bien au niveau du vendeur que de l'acheteur, a un devoir de diligence particulièrement accru en matière d'archéologie.

Depuis les années 1970, une convention de l'UNESCO détermine les modalités de transaction et, par extension, de revendication et de restitution des œuvres à caractère archéologique. Après l'entrée en vigueur de cette convention dans les différents États l'ayant ratifiée (1993 pour la France), les éventuelles restitutions ont été rendues possibles à condition que l'État demandeur indemnise le détenteur de bonne foi (la charge de la preuve étant au requérant).

À partir de 2008, des revendications systématiques sont intentées par différents États de Mésopotamie, principalement le Mexique, le Pérou et le Guatemala. Le problème est que ces revendications se basent sur l'application du droit national de ces États, en l'occurrence en complète contradiction avec le droit français et la convention de l'UNESCO.

Ces États, appliquant des lois relatives à la protection de leur patrimoine archéologique national, ne prennent pas en considération les notions de prescription, de bonne foi, d'indemnisation et inversent la charge de la preuve.

L'exemple de la vente de la collection d'art précolombien de Jacques Kerchache en 2008 est typique. Saisi par une commission rogatoire le matin de la vente et en application d'une demande d'exequatur d'une décision de justice du Mexique, le juge du référé avait ordonné la saisie conservatoire des pièces. Après enquête et vérifications menées par l'OCBC, toutes les pièces avaient été restituées à leur légitime propriétaire et sont passées à nouveau en vente publique... plus de deux ans après et non sans avoir créé un trouble certain.

Cette attitude est devenue depuis systématique. Toutes les ventes d'art précolombien font l'objet d'une plainte et d'une réclamation en restitution d'un patrimoine qualifié inaliénable et imprescriptible (selon les lois nationales des États en question).

Autre exemple, celui de la vente de la collection Barbier-Mueller. Après des décennies d'exposition au musée de Barcelone, un grand nombre de pièces (pour ne pas dire la totalité) de cette collection mondialement connue depuis les années 1920, ont fait l'objet d'une réclamation officielle au moment de la vente créant une grande confusion dans l'esprit des acheteurs.

Aujourd'hui, le but recherché par ces actions n'est pas tant une restitution effective que la création d'un climat d'incertitude qui tend à fragiliser le marché. Sur les milliers d'objets revendiqués lors des différentes actions menées contre ma maison de vente, pas une seule restitution n'a été accordée par les tribunaux français.

Le caractère public et transparent de la vente publique permet un contrôle sérieux des transactions. Il est un moyen efficace de lutter contre les trafics. Aujourd'hui, aucune maison de vente

sérieuse ne s'aventurerait à passer en vente publique un lot dont la provenance ne répondrait pas strictement aux dispositions légales en la matière.

En matière de vente publique, le problème des faux est plus immédiatement préoccupant que celui des restitutions. Paris, pour des raisons historiques, reste aujourd'hui encore pour cette spécialité, un des grands centres internationaux du marché de l'art. La vente publique est réglementée, elle est régie par la loi et le Conseil des Ventes en est son régulateur. Le cadre est solide.

La question d'Internet est également importante. Le développement très rapide du commerce en ligne en général, et des ventes publiques en particulier, oblige à une vigilance accrue. Le contrôle est certainement plus difficile, notamment en matière de vente de gré à gré.

À la question du public de savoir si certains des objets qui passent en vente publiques ne sont pas issus de trafics, ou encore, quid de la question de la morale : la question est difficile à trancher, il faut essayer de se fixer des critères objectifs. Selon moi, la morale est figée par la loi : les pièces acquises licitement avant l'entrée en vigueur de la convention de l'UNESCO sont « morales », les autres doivent être restituées et c'est aussi le rôle du commissaire-priseur de s'y employer.

# RECHERCHE DE PROVENANCE ET DU TRAFIC DANS LES VENTES AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

**Catherine Chadelat**

présidente du Conseil des ventes volontaires  
de meubles aux enchères publiques

**Catherine Chadelat**

La vente aux enchères publiques est typiquement le lieu où se font et se défont les collections.

La quantité et la rapidité des transactions conclues chaque année par l'intermédiaire des opérateurs de ventes volontaires pourraient en faire un débouché idéal pour les trafiquants et, *a contrario*, un défi pour ceux qui, dans le cadre global de la lutte contre le trafic de biens culturels, cherchent à garantir la traçabilité des objets vendus. La réglementation de la vente aux enchères publiques, qui implique notamment l'existence d'un régulateur doté de pouvoirs disciplinaires et d'une déontologie spécifique, sont autant d'atouts dans cette quête.

Les ventes aux enchères publiques sont régies par les dispositions des articles L. 320-1 et suivants du code de commerce et par des règles déontologiques particulières. Ainsi que l'a souhaité le législateur en 2011, ces règles sont regroupées au sein d'un *Recueil des obligations déontologiques des opérateurs de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques*, qui a été élaboré par le Conseil des ventes en coopération avec les professionnels et a été approuvé par arrêté du garde des Sceaux du 22 février 2012.

Le droit positif se caractérise donc en un double volet, préventif et sanctionnateur. Le recueil des obligations déontologiques fixe les principes généraux qui trouvent à s'appliquer à l'activité de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques, y compris les ventes aux enchères électroniques, au rang desquels figurent la transparence, l'indépendance et la maîtrise de la vente par l'opérateur. Ces principes sont ensuite déclinés en règles détaillées, classées selon l'ordre chronologique que commande l'organisation de la vente, de sa préparation à son exécution effective.

L'un des principes essentiels de la vente aux enchères publiques est la transparence. Les opérateurs de ventes volontaires doivent, comme l'ensemble des professionnels du marché de l'art, tenir un livre de police, instrument essentiel de traçabilité des objets, qui répertorie tous les biens qui leur sont confiés, pour expertise ou pour vente. En outre, chaque vente doit donner lieu à publicité, à exposition préalable des objets proposés à la vente et, le plus souvent, à l'édition d'un catalogue qui présente l'ensemble des objets avec une notice. À ces obligations expressément prévues par la loi, auxquelles il convient d'ajouter l'obligation d'ouvrir la vente à toute personne qui souhaite y participer. Cette transparence est un atout en termes de traçabilité des objets.

Elle est renforcée par le dispositif de règles déontologiques qui soumet les opérateurs à obligation de recherche de l'origine des objets proposés. L'article 1.5.1. du recueil des obligations déontologiques dispose à cet effet : « L'opérateur de ventes volontaires procède aux diligences appropriées en ce qui concerne l'origine de l'objet qu'il met en vente et les droits des vendeurs sur cet objet. Compte tenu des caractéristiques de cet objet, des inscriptions qu'il peut comporter et des circonstances de son dépôt, ces diligences portent notamment sur l'éventualité que cet objet provienne d'un vol, d'un détournement de bien public, d'une spoliation, d'une fouille illicite et, plus généralement, d'un trafic de biens culturels.

À cette fin, il lui appartient de consulter les bases de données françaises et internationales disponibles et d'interroger les organisations compétentes (INTERPOL, Office central de lutte contre le trafic des biens culturels, ministère de la culture, etc.).

Si la provenance de l'objet lui paraît douteuse, l'opérateur de ventes volontaires s'abstient de mettre l'objet en vente et informe les autorités compétentes conformément aux dispositions légales en vigueur ».

S'agissant des collections publiques, la vigilance des opérateurs est renforcée compte tenu du caractère d'inaliénabilité qui est leur attaché. Ces obligations sont concrètes : leur violation peut être sanctionnée par le Conseil des ventes. Dans le cadre de son pouvoir disciplinaire, le Conseil peut en effet prononcer des sanctions qui vont de l'avertissement à l'interdiction définitive d'exercer. Le Conseil est saisi par le commissaire du Gouvernement qui est placé auprès de lui. C'est ce dernier qui a l'initiative des poursuites et est chargé de l'instruction des réclamations. Le commissaire du Gouvernement peut même, lorsque le dossier implique la violation de dispositions pénales, saisir le parquet compétent par la procédure dite de l'article 40.

En outre, lorsque l'urgence le nécessite, le président du Conseil des ventes peut intervenir pour suspendre l'activité d'un opérateur de ventes volontaires et ainsi empêcher la vente d'un ou plusieurs objets dont la provenance serait douteuse, pour autant que le doute soit sérieux et que la violation d'une disposition juridique soit manifeste.

La transparence et l'obligation de s'enquérir de l'origine des biens auxquelles sont astreints les opérateurs de ventes volontaires contribuent à assurer une certaine traçabilité des objets vendus. Pour autant, les professionnels font valoir que les instruments en matière de traçabilité devront être améliorés (accès aux bases de données...).

# ACTUALITÉS ET DÉBATS AUTOUR DU MARCHÉ DE L'ART AMÉRINDIEN

## André Delpuech

conservateur en chef du patrimoine,  
responsable des collections des Amériques,  
musée du quai Branly

## André Delpuech

Les ventes d'objets amérindiens, qu'ils soient archéologiques ou ethnographiques, ont fait la une de l'actualité à plusieurs reprises ces dernières années et ont été l'objet de divers débats et controverses. Au travers de quelques exemples récents de ventes publiques parisiennes, mais aussi de cas de figures rencontrés dans ma propre expérience professionnelle d'archéologue puis de conservateur de musée, seront débattues diverses questions ayant trait à la circulation de ce type de collections provenant des Amériques. Seront concernés les fouilles et pillages des sites, pratiques de collecte, trafic illicite, traçabilité des collections et pedigrees des objets, enchères et négociations, acquisition ou non par les musées, faux, copies et notion d'authenticité, rapports aux communautés autochtones et aux États concernés, législation, déontologie et politique, caractère sacré ou non des pièces, restes humains, jusqu'aux débats autour des restitutions. Ces collections peuvent être anciennes, issues de sites précolombiens, ou plus récentes et collectées auprès de populations amérindiennes.

Il ne s'agit ici de présenter ni une étude juridique des cas exposés, ce qui n'entre pas dans mon champ de compétence, ni de définir une quelconque doctrine, ce qui n'est absolument pas mon rôle. Certaines observations seront simplement effectuées au travers de cas concrets, liées à ces actualités du marché de l'art ou tirées de mon activité professionnelle de responsable des collections des Amériques dans un musée national comme celui du quai Branly depuis une dizaine d'années, et auparavant comme responsable d'un service régional d'archéologie dans un département français d'Amérique, la Guadeloupe, ou comme vice-président de l'International Association for Caribbean Archaeology de 2005 à 2011. Quelques réflexions ponctueront cet exposé issues de mes fréquentes discussions avec les archéologues de terrain, certains représentants de communautés autochtones, mes collègues conservateurs de musées en France ou à l'étranger, des galeristes, des experts, ainsi, bien entendu, que des collectionneurs.

### « Périlleuses ventes aux enchères »<sup>1</sup>

Le 12 septembre 2008 devait se dérouler à Drouot-Montaigne une importante vente d'objets précolombiens de divers pays d'Amérique latine, organisée par deux maisons de ventes parisiennes, Binoche et Giquello, d'une part, Pierre Bergé & Associés, d'autre part. Cette vente s'inscrivait dans le cadre de la Biennale des Antiquaires de Paris et du Parcours des Mondes. Le matin même de la vente, sur commission rogatoire délivrée par la doyenne des juges d'instruction de Paris et à la demande du Mexique faisant appel à une convention internationale d'entraide entre états, les policiers de l'Office central de lutte contre le trafic des biens culturels (OCBC)<sup>2</sup> procédaient à la saisie conservatoire de 77 pièces d'origine mexicaine.

Se référant à une loi de protection du patrimoine du Mexique promulguée le 16 novembre 1827, interdisant l'exportation de tout objet archéologique mexicain<sup>3</sup>, ancienne loi renforcée en 1972, ainsi que sur la convention de l'UNESCO de 1970<sup>4</sup>, l'ambassade du Mexique avait, en effet, saisi le procureur

1. Titre repris du journal *Le Monde* du 9 mars 2013, à propos de la vente de la collection de Jean-Paul Barbier-Mueller des 22 et 23 mars 2013 : « Périlleuse vente aux enchères »

2. Office central de lutte contre le trafic de biens culturels, <http://www.police-nationale.interieur.gouv.fr/Organisation/Direction-Centrale-de-la-Police-Judiciaire/Lutte-contre-la-criminalite-organisee/Office-central-de-lutte-contre-le-traffic-de-biens-culturels> (dernière consultation le 1<sup>er</sup> avril 2015).

3. Cette loi est mentionnée par le consul du Mexique à Bordeaux, qui demande en juillet 1835 « que nos douanes ne laissent pas sortir illégalement des objets si précieux qui viennent enrichir les musées étrangers au détriment du nôtre qui est si démuné ». À propos de l'achat et de la sortie du Mexique de la collection acquise par Latour-Allard en 1824 (collection aujourd'hui au musée du quai Branly). In Fauvet-Berthelot, Marie-France, Lopez-Lujan, Leonardo et Guimaraes, Susana (2007), « Six personnages en quête d'objets. Histoire de la collection archéologique de la Real Expedicion Anticuaria en Nouvelle-Espagne », *Gradhiva*, 2007, n°6, p.112 et 114.

4. <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/1970-convention/> (dernière consultation le 1<sup>er</sup> avril 2015).

du Mexique de ce dossier au motif d'une présomption de sortie illégale des biens après 1827. Dans le cadre d'une convention de coopération judiciaire bilatérale franco-mexicaine, le procureur demandait au Ministère de la Justice français de mener une enquête sur les biens proposés à la vente. Les autorités françaises décidaient alors d'une saisie de ces objets le matin même de la vente, le temps de l'enquête coordonnée par la police française avec l'appui de spécialistes mexicains. L'expertise avait pour objet de déterminer l'authenticité des pièces, leur provenance et leur nature préhispanique.

La vente se déroulait dans l'après-midi, avec quelques heures de retard, dans une ambiance très particulière, comme on peut l'imaginer, puisque plus de la moitié de pièces, et non des moindres, s'en trouvaient éliminées. Parmi la soixantaine de lots restants d'autres pays latino-américains, 21 restaient invendus, 42 étaient adjugés dont deux pièces taïno préemptées par le musée du quai Branly<sup>5</sup>.

Cette saisie conservatoire de pièces mexicaines fut donc suivie d'une procédure et d'une enquête qu'il n'y a pas lieu de détailler ici. Mais après dix-neuf mois, une décision de justice donna raison aux deux maisons de vente, rejetant la plainte mexicaine et établissant que les objets ne provenaient « ni de pillages, ni de vol ». Les lots d'art précolombien du Mexique saisis furent restitués à leur propriétaire et nombre furent dispersés lors d'une nouvelle vente organisée le 14 juin 2010 par l'Étude Binoche et Giquello.

Il y avait déjà eu un précédent le 27 mai 2008 lors de la vente d'un masque précolombien de la culture Tafi d'Argentine par la maison de vente Gaïa<sup>6</sup>. Celui-ci était présenté comme collecté vers 1940 par un professeur de paléontologie de l'université de Plata, puis rapporté en Europe vers 1950 par un diplomate français qui en avait fait l'acquisition. Les autorités argentines intentèrent une action en justice mais se trouvèrent déboutés de la demande de restitution de l'objet par une ordonnance de référé la veille de la vente, la provenance de ce masque se révélant régulière au regard des lois et conventions internationales. Elles firent ensuite jouer la carte de la commission rogatoire internationale qui conduisit à la saisie de la pièce juste avant la vente, comme cela fonctionna pour l'affaire de septembre 2008. Le commissaire-priseur décida néanmoins de passer outre et de présenter l'objet aux enchères publiques sur désignation, sans sa présence effective dans la salle. La vacation se déroula dans une ambiance tendue et, malgré les protestations véhémentes des représentants de l'ambassade d'Argentine présents dans la salle, le masque fut adjugé pour la somme de 150 000 euros. Au final, il a été donné à son nouveau propriétaire début juillet 2008.

C'est dans ce contexte d'affrontement et d'incompréhension mutuelle entre les parties, que s'annonçait, les 22 et 23 mars 2013, ce qui était présenté comme la plus grande vente – en nombre, 313 objets, et en qualité – d'art précolombien jamais réalisée. « Périlleuse vente aux enchères » titrait d'ailleurs *Le Monde* du 9 mars 2013, à propos de la grande mise aux enchères chez Sotheby's Paris, de la collection très connue de Jean-Paul Barbier-Mueller, exposée jusque-là au palais Nadal de Barcelone. « C'est un événement et un pari risqué » rajoutait Véronique Mortaigne dans son long article récapitulatif les plaintes et péripéties survenues sur ce marché devenu explosif<sup>7</sup>.

Et, en effet, la grande mise en scène autour de cette vente, et sa très large médiatisation, entraîna immédiatement en retour la réaction de la plupart des pays latino-américains concernés, qui, comme pour les ventes précédentes, en contestaient la légalité. À titre d'exemple, après le Mexique se référant à une loi nationale de 1827, le Pérou annonçait à l'AFP le 27 février 2013 qu'il dénonçait cette vente, en s'appuyant sur une loi du 2 avril 1822 interdisant la sortie du pays des biens archéologiques sans autorisation gouvernementale, et qu'il transmettait « une réclamation de [ses] biens par la voie diplomatique en accord avec les traités internationaux ». D'autres pays, habituellement moins virulents sur ce point de leur passé précolombien, montèrent également au créneau, comme le Brésil ou le Venezuela. Ce dernier diffusa notamment les jours de la vente un tract qui réclamait la propriété des pièces archéologiques mises aux enchères<sup>8</sup> et mentionnait ce qu'il considérait être comme « une situation d'illégalité existant depuis plusieurs années ».

La défense de la maison de vente a été, comme dans les ventes évoquées ci-dessus, de montrer que « tous les objets ont un pedigree irréprochable », étant tous connus antérieurement à la convention de 1970, disposant même pour certains d'une traçabilité remontant aux années 1920. « Toutes les pièces ont été tracées depuis leurs premières acquisitions », rappelait Jacques Blazy<sup>9</sup>, l'expert de la vente, également expert de nombreuses vacations d'art précolombien, comme celles organisées par l'Étude Binoche et Giquello ou Pierre Bergé mentionnées ici. Il confirme qu'avec les maisons de vente, il s'attache – expérience oblige – à prévenir à chaque fois, par courrier recommandé, les ambassades des pays latino-américains concernés des futures ventes avec la liste des objets provenant de leur territoire national et leur pedigree, et parallèlement, il transmet à l'OCBC<sup>10</sup> ces mêmes listes d'objets, leur proposant de venir consulter aussi bien les objets que les « livres de police » des études. L'argument numéro un des maisons sérieuses est bien de « jouer la transparence » pour éviter tout désagrément, du genre saisie conservatoire, qui, au-delà des remous médiatiques et juridiques suscités, occasionnent également des pertes financières conséquentes.

5. Voir ci-dessous.

6. Armelle Malvoisin, « Un marché précolombien traumatisé », *Le Journal des Arts*, n° 308, 4-17 septembre 2009.

7. Véronique Mortaigne, « Périlleuse vente aux enchères », *Le Monde, Cultures et Idées*, samedi 9 mars 2013, p.3.

8. Communiqué du Ministère des Affaires Étrangères de la République Bolivarienne du Venezuela qui « rejette catégoriquement la mise aux enchères qui prétend mettre en vente cinq pièces archéologiques des cultures de Trujillo et Timotocuica, partie du patrimoine culturel vénézuélien ».

9. Communication orale de Jacques Blazy, le 30 mars 2015.

10. Office central de lutte contre le trafic des biens culturels.

11. Présentation de l'exposition « Brésil indien », <http://www.grandpalais.fr/fr/evnement/19-bresil-indien> (dernière consultation le 1<sup>er</sup> avril 2015).

12. Cristiana Barreto (dir.), *Brésil indien. Les arts des Amérindiens du Brésil*, Catalogue de l'exposition « Brésil indien », Paris, Éditions Réunion des Musées Nationaux, 2005.

13. Repris de l'article du journal *Le Monde*, 10 octobre 2006, cité plus loin.

14. Emmanuel de Roux et Jean-Pierre Stroobants, « La vigilance du serpent à plumes », *Le Monde*, 10 octobre 2006. Article à propos de l'exposition à Bruxelles de la grande collection d'art précolombien de Paul et Dora Jansen-Arts et des négociations autour de sa vente ou datation. La collection est aujourd'hui au Museum Aan de Stroom d'Anvers en Belgique.

15. Rappelons la condamnation en 2014 à une amende d'un montant de 197 000 euros d'un viticulteur du bassin parisien pour avoir pratiqué des fouilles clandestines sur d'innombrables sites. « Selon l'association Halte au pillage du patrimoine archéologique et historique (Happah), au moins 520 000 objets sont pillés chaque année en France. Ces vols, principalement des objets de l'époque antique, gauloise et médiévale, comme les pièces de monnaie, sont le fait d'environ 45 000 prospecteurs munis de détecteurs de métaux ». (AFP, 8 août 2014).

16. Le terme *huaquero* provient du mot *huaca*, qui signifie, en langue quechua des Andes, un lieu sacré.

17. <http://www.mae.u-paris10.fr/archam/Presentation-generale.html> (dernière consultation le 1<sup>er</sup> avril 2015).

Dans cette bataille menée par nombre de pays américains, il nous revient d'observer que, parfois, les discours et les pratiques n'apparaissent pas toujours cohérents, voire peuvent être contradictoires. Les interventions sont-elles ciblées sur les ventes aux enchères les plus prestigieuses, pour attirer l'attention par une stratégie calculée ? Ainsi, dans le même temps où se déroulaient les enchères décrites ci-dessus, nombre de galeries parisiennes, européennes ou américaines étaient remplies des mêmes objets de même provenance, souvent avec des pedigrees bien plus ténus. Aucune action n'a été entreprise récemment à l'encontre de celles-ci, aucune revendication n'a fait écho dans la presse, en tout cas récemment, à notre connaissance. De la même manière, revenant à la vente de la collection Barbier-Mueller chez Sotheby's, il convient de rappeler que la plupart des pièces mises aux enchères avaient été présentées dès 1992 dans une exposition en Espagne autour du cinquième centenaire du voyage de Christophe Colomb, puis déposées au Palais Nadal qui devint pour un temps le Museu Barbier-Mueller d'Art Précolombi de Barcelone, inauguré en 1997 par la reine d'Espagne. Nulle action en justice, ni réclamation n'est survenue entre 1997 et 2013, date de l'arrivée des pièces dans la maison de vente parisienne. De même, on peut constater que les pièces spectaculaires de la culture précolombienne brésilienne de Marajoara (à l'embouchure de l'Amazone) du même collectionneur contestées en 2013 par le Brésil, étaient exposées auprès de leurs cousines provenant de musées publics de ce pays, lors de la grande exposition « Brésil Indien »<sup>11</sup> dans les galeries nationales du Grand Palais à Paris, du 23 mars au 27 juin 2005, qui inaugurerait l'année du Brésil en France. La plupart sont des urnes funéraires, objets plus sensibles que d'autres. Les trois commissaires brésiliens les ont retenues sans problème et le catalogue de l'exposition<sup>12</sup> est préfacé par Gilberto Gil, Ministre de la Culture du Brésil, sans aucune remarque sur ce point.

### « Complices des pillers de sites archéologiques ?<sup>13</sup> »

Pourquoi donc cette offensive plus ou moins généralisée des pays latino-américains pour entraver les ventes d'objets précolombiens et réclamer la restitution de ce qu'ils considèrent comme leur patrimoine indument spolié et scandaleusement mis à l'encan dans les pays européens ou nord-américains ? Ou, pour dire les choses d'une autre manière en reprenant les propos d'Emmanuel de Roux et Jean-Pierre Stroobants, dans un article intitulé « La vigilance du serpent à plumes », paru dans *Le Monde* du 10 octobre 2006, « peut-on encore acheter une pièce d'art précolombien sans être considéré comme un prédateur, un complice des *huaqueros*, ces pillers de sites archéologiques sud-américains<sup>14</sup> ? »

C'est bien là le cœur du problème du marché de l'art précolombien : le pillage des sites archéologiques et le trafic illicite qui s'ensuit. Il est d'une évidence absolue que la plupart des pièces sur le marché, pour ne pas dire toutes, proviennent de fouilles non autorisées de gisements archéologiques des pays d'Amérique. Ces pillages ne datent pas d'aujourd'hui et ont débuté dès le commencement même de la colonisation européenne, avec les butins des guerres de conquêtes puis les premières excavations sauvages à la recherche d'objets en métaux précieux ou à destination des cabinets de curiosités de l'Ancien Monde. Ils se sont poursuivis depuis avec une intensité jamais démentie, alimentée par une demande croissante du marché et un envol des prix ces dernières décennies accentuant pillages, mais aussi fabrique de faux. Cette calamité n'est, bien sûr, pas l'apanage de l'Amérique latine et des civilisations précolombiennes. Aucun pays n'y échappe, pas même la France qui connaît sans cesse des destructions de sites, à cause notamment de l'usage illégal des détecteurs de métaux<sup>15</sup>, sans oublier bien entendu le Proche-Orient, théâtre en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle de destructions et de pillages massifs.

Ces pratiques de fouilles clandestines sur les sites précolombiens sont une réalité historique incontrôlée et incontrôlable depuis des décennies, qui font vivre de nombreuses personnes et alimentent le marché local et international de l'art. Il existe même un terme spécifique pour qualifier ces personnes qui pratiquent ces collectes illégales du Pérou au Mexique, de la République dominicaine à l'Argentine : les *huaqueros*<sup>16</sup>. Les exemples de gisements détruits par ces excavations sauvages sont innombrables : le spectacle de certains grands sites archéologiques andins, par exemple, est terrifiant où l'on voit des milliers de cratères parsemant le terrain, restes des fouilles clandestines. Au moment de ces journées d'étude, en 2013, mes collègues archéologues de l'UMR 8096 « Archéologie des Amériques »<sup>17</sup>, conduisant des recherches en bonne et due forme sur le site de Naachtum au Guatemala, me communiquaient des photographies de cette grande cité maya ravagée par de grandes tranchées de plusieurs mètres de profondeur éventrant les pyramides et bâtiments préhispaniques. De nombreux vases et autres objets avaient été laissés sur le bord des tranchées, ne paraissant pas assez « vendables » pour les pillers dont le campement voisin était encore en place. À la même époque, une mission m'amenait en Équateur sur le site précolombien fameux de Valdivia, sur la côte Pacifique, lieu d'épanouissement d'une des premières grandes cultures néolithiques des Amériques symbolisée, notamment, par les célèbres « vénus de Valdivia » en terre cuite datant du troisième millénaire avant notre ère. Célèbre dans le monde entier pour les amateurs d'art précolombien, la région est la proie de pillages systématiques. La visite d'un petit lieu d'exposition privé dans le village même de Valdivia est, de ce point de vue, édifiante : les vitrines sont remplies,

entre autres, de ces figurines féminines, dont beaucoup de fausses ! Le collectionneur, voyant notre intérêt pour l'archéologie, nous proposait au bout de quelques minutes la vente pour « 80 à 100 dollars » de telles statuettes que l'on trouve en salles des ventes en Europe pour plusieurs milliers d'euros. Observation révélatrice, un mur de la petite maison d'exposition était ornée de nombreuses photographies jaunies par le soleil : on y voyait des *huaqueros* en plein action, en train de piocher, posant tout sourire avec des vases ou des statuettes de pierre dans leurs mains comme trophées ou agenouillés auprès de sépultures éventrées. Les exemples pourraient se multiplier comme certains sites caribéens pillés pour quelques objets en céramique ou en coquillage, vendus sur les plages aux touristes en maillots de bain.

Est-il besoin de rappeler en quoi ces pillages sont une perte patrimoniale et scientifique irrémédiable ? Il semble bien que oui, quand l'on observe les remarques de certains collectionneurs, voire de certains galeristes ! Dans leur vision uniquement centrée sur l'objet, sur sa beauté, son esthétique et sa valeur, ils en oublient – si tant est qu'ils ne l'aient jamais su – l'importance fondamentale et essentielle du contexte archéologique. Un objet, du plus modeste tesson au chef d'œuvre de salle des ventes, est le produit d'une civilisation en un lieu et à un moment donnés. Sa valeur informative intrinsèque n'est qu'une infime partie de ce que recèle le site archéologique où on l'a recueilli et l'environnement où il se trouvait est porteur d'innombrables renseignements sur sa date, sa fonction, son usage, la personne qui l'a fabriqué, la signification qu'il revêt. En extirpant cet objet brutalement de terre, sans observation, par l'acte d'un pillage, on rompt de manière irréversible le lien qu'il avait avec sa propre histoire. On détruit irrémédiablement un patrimoine et une mémoire pour le seul plaisir d'avoir un bel objet orphelin, sans contexte. Un peu comme si l'on entrerait dans une bibliothèque ou un service d'archives, que l'on y prenne au hasard des manuscrits uniques pour en découper aux ciseaux quelques belles images, en arrachant les pages (comme on détruit une stratigraphie archéologique), pour les jeter en vrac ou les brûler ensuite. C'est inadmissible et, au final, presque de même nature que les destructions volontaires vues récemment sur tous les médias de sites archéologiques et de collections antiques dans les musées. En tout cas, le résultat est le même : gisements anéantis, pièces revendues illicitement, communautés spoliées de leur histoire et de leur patrimoine.

Dès lors, la lutte des pays latino-américains comme des organisations internationales contre le pillage et le trafic illicite des biens patrimoniaux est, bien évidemment, à encourager et nos pays, au débouché de ces marchés clandestins, doivent absolument y participer activement.

Cependant, quand l'on connaît la situation de certains pays, on ne peut guère être optimiste. C'est toute la chaîne de ce trafic qui est à démanteler, ou à tout le moins à entraver.

Les législations des pays concernés comme celles établies au niveau international participent de cette lutte constante. Bien entendu, on pense aussitôt à la convention de l'UNESCO de 1970<sup>18</sup> pour la lutte contre le trafic illicite des biens culturels. Au travers de celle-ci, les États signataires s'engagent à restituer les biens culturels volés et importés illégalement depuis l'entrée en vigueur de la convention. Rappelons seulement que la France n'a ratifié celle-ci qu'en 1997 et que ce texte n'est pas rétroactif. La convention Unidroit de 1995<sup>19</sup> sur les biens culturels volés ou illicitement exportés, ratifiée aussi par la France en 1997, renforce ce même dispositif. Avec l'objectif d'attirer la vigilance des collectionneurs privés et des institutions publiques, l'ICOM publie régulièrement des listes rouges<sup>20</sup> pour signaler les catégories d'objets qui sont actuellement les plus ciblés par les pillages et que l'on retrouve ensuite sur le marché.

Concernant l'Amérique latine, de manière globale ou par pays, des typologies d'objets susceptibles d'avoir été exportés de manière illégale sont publiées aussi bien pour l'archéologie que pour l'art colonial.

Dans le même temps, les pays concernés ont leur propre législation qui vise à lutter contre le fléau de la destruction et de l'exportation illégale de leurs biens patrimoniaux. Ces lois, avec plus ou moins d'efficacité dans la réalité, évoluent et se renforcent. Elles s'ancrent, dans certains cas, sur des premiers textes législatifs très anciens, remontant même parfois au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, on l'a vu, le Mexique se réfère à une loi de protection du patrimoine du Mexique promulguée le 16 novembre 1827, interdisant l'exportation de tout objet archéologique mexicain. Le Pérou s'appuie de son côté sur une loi du 2 avril 1822 qui interdit la sortie du pays des biens archéologiques sans autorisation gouvernementale.

C'est au nom de ces textes que ces deux derniers pays ont revendiqué la restitution des pièces archéologiques mis aux enchères récemment à Paris. Dans les faits, ils demandent à ce que leur propre législation soit applicable sur le territoire français. Logiquement, ils ont été déboutés par les tribunaux français car c'est la loi française qui est applicable. Comme le rappelait maître Jean-Paul Chazal, avocat de plusieurs vendeurs, victimes de saisie avant ventes, « les décisions rendues sont défavorables aux États réclamant les objets précolombiens et ce, quelle que soit la forme prise pour revendiquer l'action : procédure civile, pénale ou commission rogatoire dans le cadre de conventions d'entraide entre États »<sup>21</sup>. La France ne prend pas en considération le « statut » singulier que peut avoir un bien dans son pays d'origine. Les pièces archéologiques en question sont traitées comme des biens de particuliers et il n'existe aucune obligation pour la France d'appliquer les dispositions d'un droit public étranger sauf si une convention internationale ou bilatérale prévoit le contraire.

18. [http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/1970-convention/\(derniere-consultation-le-1er-avril-2015\)](http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/1970-convention/(derniere-consultation-le-1er-avril-2015)).

19. [http://www.unidroit.org/fr/instruments/biens-culturels/convention-de-1995/\(derniere-consultation-le-1er-avril-2015\)](http://www.unidroit.org/fr/instruments/biens-culturels/convention-de-1995/(derniere-consultation-le-1er-avril-2015)).

20. [http://icom.museum/programmes/lutte-contre-le-traffic-illicite/listes-rouges/L/2/\(derniere-consultation-le-1er-avril-2015\)](http://icom.museum/programmes/lutte-contre-le-traffic-illicite/listes-rouges/L/2/(derniere-consultation-le-1er-avril-2015)).

21. Cité par Armelle Malvoisin, « Les enchères reprennent leur cours », *Le Journal des Arts*, 14-27 mai 2010, p.27.

22. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Circulation-des-biens-culturels/Informations-pratiques/Procedures-d-exportation> (dernière consultation le 1<sup>er</sup> avril 2015). Rappelons qu'une demande de certificat d'exportation pour un bien culturel doit être déposée auprès du service compétent du ministère de la culture et de la communication en fonction de la catégorie du bien. Pour ce qui nous concerne deux principales catégories sont en jeu : n° 1B Objets archéologiques ne provenant pas de fouilles, découvertes ou de sites archéologiques, de plus de 100 ans, et dont le seuil de valeur pour l'exportation est de 1500 € ; n° 12B/ n° 13B Collections présentant un intérêt historique, paléontologique, ethnographique ou numismatique, sans seuil d'ancienneté et avec un seuil de valeur de 50 000 €. Instruites par le Service des musées de France, les demandes sont ensuite examinées par les musées dans leur rôle de Grand Département, à savoir le musée du quai Branly dans notre cas. Supposées renseigner l'histoire et l'origine des pièces susceptibles de quitter le territoire national, dans les faits ces fiches sont renseignées, dans quasiment tous les cas, de manière insignifiante. À la rubrique « Antécédents historiques » sont le plus souvent seulement mentionnées « ancienne collection privée française », ou bien la toute dernière vente aux enchères dans laquelle l'objet est passé. Il n'y a aucune véritable traçabilité et la validation du certificat reste purement formelle, sauf exception.

De ce point de vue, seule la convention de l'UNESCO de 1970 pourrait être invoquée, et encore celle-ci n'a été ratifiée qu'en 1997. Les biens, dont on peut prouver qu'ils sont entrés sur le territoire français avant cette date, ne sont pas concernés. Dernière mais pas la moindre des difficultés dans la traçabilité des collections : si l'on peut parfois établir qu'un objet connu et inventorié a été dérobé et exporté illicitement d'un pays, que faire face à un objet archéologique pillé, par définition inconnu des autorités puisque sorti *incognito* de terre, et qui ressurgit quelque part dans le monde ? Combien de personnes me contactent régulièrement pour proposer au musée du quai Branly tel ou tel objet précolombien, dans la grande majorité de cas – vrai ou faux ? – il est dit que la pièce a été ramenée par quelque aïeul lors d'un voyage en Amérique latine, et il n'est pas rare – étrange coïncidence ! – que soit avancée une date d'entrée avant 1970 et une certaine convention de l'UNESCO...

Quant à la lutte en amont, que faire pour stopper les *huaqueros* et les empêcher d'assurer leurs revenus en pillant les sites amérindiens, comment entraver les filières du trafic du pays producteur aux pays consommateurs, sur fond d'enjeux économiques non négligeables quand ce n'est pas de corruption ?

### Des prix et des pedigrees

À l'autre bout de la chaîne, le marché de l'art précolombien en Amérique du Nord ou en Europe soulève d'autres questions autour de ses transactions connues ou non, de ses négociations honnêtes ou illicites, de ses ventes publiques et du débat de l'acquisition ou non par les musées.

Qui dit marché, dit commerce, avec prix d'achat et de vente. Force est de constater que, dans leur logique commerciale, propriétaires vendeurs comme galeristes et maisons de vente, font tout pour promouvoir leurs produits, les rendre attractifs pour en tirer, c'est de bonne guerre, le meilleur prix et le plus gros bénéfice. Au-delà de la valeur archéologique des pièces elles-mêmes décrites dans les catalogues de vente, par exemple, il est ainsi classique de voir le soin apporter aux photographies, souvent prises avec des éclairages les valorisant au mieux, voire les dramatisant pour mieux plaire. Les descriptions qui les accompagnent peuvent être parfois pleines d'emphase, où l'on va chercher des comparaisons, réalistes ou non, avec des pièces connues, conservées dans de grands musées.

Bien entendu, l'histoire et l'origine de la pièce ont toute leur importance. D'abord, rappelons qu'il s'agit de montrer qu'elle se trouve connue depuis un long moment et ne risque pas d'entrer dans la catégorie des pièces entrées en France, dans le cas de vente dans notre pays, après 1997 pour ne pas être exposé à des revendications des pays d'origine<sup>22</sup>. Mais au-delà de cette question de légitimité juridique, la reconstitution de l'histoire d'une pièce, son pedigree, peut s'avérer fondamentale dans son estimation et sa valorisation et au final dans le prix d'achat qu'elle va atteindre. De l'art de faire monter les prix, pourrait-on dire, d'un jeu pratiqué dans nombre de cas, et auquel succombent collectionneurs et parfois institutions muséales.

Un exemple me paraît édifiant. Il y a quelques années un fragment de vase d'une culture précolombienne d'Équateur fut mis aux enchères. Ce morceau de quelques centimètres d'une céramique cassée montre un visage humain, la bouche ouverte, les yeux mi-clos. Rien que de très commun pour cette culture de la côte pacifique des Andes. Simplement, la tête en question faisait partie de la collection d'une personne notoirement connue du milieu, Jacques Kerchache. Présentée dans quelque exposition fameuse où on l'avait qualifiée de « tête funéraire » sur on ne sait quel argument, publiée dans un beau livre, elle avait surtout été décrite par son célèbre propriétaire comme *Le cri*, par référence au tableau d'Edvard Munch. Ajoutées à cela, une habile mise en scène et la dramaturgie d'une belle photographie bien éloignée d'une vision archéologique ou scientifique d'un *adorno* précolombien cassé de 8 cm, fut-il du premier millénaire avant notre ère, eurent l'effet escompté, télévisé dirais-je ! Estimé entre 1000 et 2000 euros, prix « raisonnable » pour une telle pièce, *Le cri* s'envolait en 2008 sous le marteau d'un commissaire-priseur à 21250 euros avant de se retrouver deux ou trois ans plus tard dans la vitrine d'une galerie du parcours des Mondes à Paris à un prix encore plus que doublé !

Les exemples d'envolées de prix, déconnectées de la valeur intrinsèque des pièces sont légions. La seconde vie de l'objet, celle menée après sa sortie de terre, en vient à avoir bien plus d'importance que sa valeur archéologique proprement dite, et bien entendu plus que l'information qu'il porte sur la culture qui l'a produit, son usage et sa signification dans la communauté amérindienne qui l'a conçu et a vécu avec, tout ceci passe quasi au second plan. Seule la notoriété de son ou de ses propriétaires contemporains prime dans une sorte de fascination qui pourrait être aussi une forme de caution et d'assurance esthétique pour le propre choix de l'acheteur. Le fait qu'André Breton, Pablo Picasso ou Jacques Kerchache aient eu dans leur collection, ou simplement aient aimé, commenté ou se soient inspirés de telle œuvre, la range automatiquement au rang de chef d'œuvre et son prix suit, sans commune mesure avec un objet similaire mais au passé récent plus humble et plus obscur. Pour d'aucuns, il est sans doute plus valorisant de dire que la pièce que l'on a chez soi provient de la collection de telle célébrité du XX<sup>e</sup> siècle que d'une obscure civilisation lointaine totalement méconnue. Les exemples réguliers d'objets ayant appartenu à des personnalités du mouvement surréaliste sont un grand classique du genre.

On a pu voir dans des ventes récentes l'effet de cet art de la mise en scène médiatique, de cette « peoplisation » de quelques pièces importantes. Lors de la vente justement très médiatisée de la collection Barbier-Mueller chez Sotheby's Paris, en 2013, une céramique mexicaine des Tarasques, si peu connus à la différence de leurs contemporains orientaux aztèques, a atteint la somme faramineuse de 1,6 millions d'euros. Jamais céramique précolombienne, qui plus est de cette taille modeste (moins de 18 cm), n'avait atteint pareil prix ! Il faut dire que la dite pièce surnommée *Le canard à l'envol* ornait la couverture du catalogue de la vente, et avait fait l'objet d'une présentation propre à attirer les acheteurs. Son propriétaire ne disait-il pas qu'il s'agissait « d'un objet de rêve... unique au monde »<sup>23</sup>. Un objet qui porte un nom, à l'instar du *Cri* équatorien évoqué, cesse d'être une céramique archéologique anonyme, devient effectivement unique, et rejoint la comparaison avec une toile peinte ou une création d'un artiste occidental avec une dénomination et un nom d'appartenance à défaut d'auteur. Il n'est que citer le *Cri* de Kerchache, le *Masque Teotihuacan* de Rivera/Breton ou *Le canard à l'envol* de Barbier-Mueller... Un peu comme si l'on parlait de *La Joconde* de François I<sup>er</sup> ! Oublié l'artiste autochtone qui l'a réalisé, oubliées son époque et la culture d'où il provient et sa fonction ! En outre, ce canard aux ailes déployées, tout rouge mais orné sur une seule moitié d'un décor géométrique blanc, a l'allure d'une création contemporaine ! Tous les ingrédients étaient réunis pour en faire une icône à succès.

Lors de cette fameuse vente, quelques autres rares pièces ont atteint des prix record comme une statuette anthropomorphe olmèque du Mexique, ou encore une grande divinité du delta du Diquis au Costa Rica. Mais la pièce qui a atteint le prix le plus élevé est une *Grande Vénus callipyge* de la culture Chupicuaro, dans l'ouest du Mexique, datant des derniers siècles avant notre ère. Cette céramique préclassique, polychrome à engobe beige clair et rouge brique, a franchi au marteau la barre symbolique des deux millions d'euros (hors frais) : un record absolu pour une terre cuite précolombienne !

Outre la publicité mise en œuvre pour cette vente et cette pièce en particulier, il faut se rendre à l'évidence : sa petite cousine, la statue Chupicuaro, devenue l'emblème du musée du quai Branly et présentée depuis 2000 au Pavillon des Sessions du musée du Louvre, a constitué un vecteur médiatique de premier ordre pour ce type de production céramique d'une culture préclassique de l'Occident du Mexique, du premier millénaire avant notre ère, totalement inconnue auparavant hors du circuit des spécialistes et de quelques collectionneurs.

Cette pièce du musée du quai Branly, provenant de l'ancienne collection de Guy Joussemet et qui orne la couverture de la monumentale publication sur l'art précolombien de José Alcina Franch publiée chez Citadelles & Mazenod (dans sa réédition de 1996), a été acquise par la nouvelle institution naissante en 1998. De même, en 1999, en prévision de l'ouverture du Pavillon des Sessions et sous l'impulsion de Jacques Kerchache, le musée du quai Branly s'est porté acquéreur de quelques pièces précolombiennes remarquables et disposant, pour certaines d'une très belle seconde vie. Ainsi, lors de la dispersion de la collection d'André Breton en 1999, l'établissement public se portait acquéreur d'un très beau masque de Teotihuacan, qui avait appartenu auparavant au peintre mexicain Diego Rivera. Quelques autres pièces ont été, à cette même époque acquises, et ont rejoint également le musée du Louvre : une sculpture anthropomorphe en pierre verte, de Teotihuacan aussi, ou encore un vase polychrome de style codex se rapportant aux Mayas de la période classique récente. Deux masques Yup'ik de l'Alaska, du tout début du XX<sup>e</sup> siècle, suivaient le même chemin, provenant, via André Breton, de la célèbre Heye Foundation de New York. Par la suite, les achats d'art précolombien sont devenus très rares au tout début des années 2000 (on pourra toutefois citer un plat maya ou un pectoral tairona de Colombie) pour cesser en 2005 avec l'acquisition en vente publique de trois jades du Costa Rica<sup>24</sup>.

Cet arrêt de l'achat par le musée du quai Branly de pièces archéologiques américaines n'a pas été déterminé, dans les faits, par une question de régularité réglementaire ou pas. Bien évidemment, les pièces acquises auparavant entraient parfaitement dans le cadre des législations en vigueur, et ne pouvaient être contestées sur ce point. En pratique on se trouve dans d'autres registres, ceux de la déontologie et de la politique.

Il n'est, en effet, pas question pour une institution publique nationale de ne pas être sensible à la montée des revendications des pays d'Amérique Latine décrites plus haut. Il en va au plan éthique à participer à la lutte contre le trafic illicite, à ne pas favoriser ou encourager ce marché de l'art précolombien. Il est aussi un aspect politique, bien entendu, qui vise à instaurer les meilleures relations entre États, et surtout entre institutions muséales nationales souhaitant collaborer, notamment au travers d'expositions et de prêts d'objets. Mieux vaut s'entendre pour échanger en toute sérénité et confiance.

Il est évident qu'on est rentré dans une période de non-dits et d'esquives où chaque partie institutionnelle ne veut pas regarder les réalités. Il s'agit d'abord de la poursuite des pillages de sites et des sorties illicites des pays latino-américains ; ensuite, de la vente régulière, officielle ou plus discrète, de pièces sans véritable pedigree ; enfin, de l'existence de milliers de pièces de par le monde, sorties sans aucun doute illégalement mais il y a plusieurs décennies, qui sont connues, voire publiées depuis, bien avant toutes les conventions internationales et qui sont dans les mains de propriétaires

23. Interview de Jean-Paul Barbier-Mueller dans « 76 Faubourg Saint-Honoré » du 24 janvier 2013, édité par Sotheby's Paris.

24. Pour une vision globale de cette politique d'acquisition, on pourra se reporter à la synthèse publiée par Germain Viatte, *Tu fais peur tu émerveilles : musée du quai Branly, acquisitions 1998-2005*, Paris, musée du quai Branly, Réunion des Musées nationaux, 2006.

tout à fait légitimes. Directeur de recherche honoraire au CNRS, récemment disparu, Claude Baudez, spécialiste incontesté de l'art précolombien, est une des rares personnalités à s'être exprimé sur ces sujets délicats<sup>25</sup> :

« Plusieurs occasions se sont présentées aux musées pour acquérir pour une bouchée de pain des pièces à caractère purement scientifique et présentes en France depuis très longtemps. Mais les institutions sont paralysées et préfèrent ne pas se fâcher pour pouvoir organiser des expositions. C'est un problème qui échappe à la science, or le pillage et les demandes de restitution sont deux choses bien distinctes. [...] C'est une question épineuse dans la mesure où elle est essentiellement politique : s'il faut évidemment mettre fin aux pillages, exiger systématiquement des restitutions est ridicule. C'est le fruit d'un nationalisme d'arrière-garde ».

Au bout du compte, pour ces dernières raisons, musées et institutions de France, comme de nombreux autres pays européens et même américains, n'achètent quasiment plus de collections d'art précolombien. Ainsi, ces toutes dernières années, le musée du quai Branly ne s'est-il porté acquéreur que de quatre pièces précolombiennes, toutes provenant de la République Dominicaine et se rapportant aux Taïno, les Amérindiens qui ont rencontré Christophe Colomb à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de quatre spatules vomitives qui se trouvaient en mains privées : deux ont été préemptées lors de la vente de l'Étude Binoche et Giquello du 12 septembre 2008 ; les deux autres ont été négociées ultérieurement à l'amiable auprès de collectionneurs privés. Pourquoi un tel achat ? Les quatre pièces en question présentent un pedigree ne portant pas à la contestation et qui remonte à plus d'un siècle. Découvertes par un agriculteur dans une grotte du nord du pays, elles ont été achetées en 1899 par un collectionneur privé de Puerto Plata, Ramon Imbert, chez lequel elles ont été étudiées, photographiées et dessinées en 1902 puis publiées par l'archéologue américain Jeff W. Fewkes<sup>26</sup>. Pour le reste, ces dix dernières années, le musée a accepté quelques généreux dons d'art précolombien : trois belles pièces de Mésoamérique (vase maya, hacha de Vera Cruz et vase du Rio Ulua), deux statuettes olmèques, une urne marajoara et deux pièces taïno<sup>27</sup>. La collection d'art précolombien du Pérou ayant appartenu à Jean Lions est un autre exemple récent de dons importants acceptés par le musée des Jacobins d'Auch (Gers).

Ces récentes actualités de ventes parisiennes d'art précolombien, tels que la politique régulière de réclamation des pays d'Amérique latine, l'évolution du positionnement des institutions muséales en matière d'acquisition et les débats réglementaires mais aussi déontologiques suscités au niveau international sur le marché de l'archéologie, ont fini par ébranler le marché. Si *Le Journal des Arts* titrait en mai 2010, « Les enchères reprennent leur cours »<sup>28</sup> évoquant la reprise de ventes publiques d'art précolombien, après avoir été entravées par des actions judiciaires à répétition à la requête d'États d'Amérique latine, *Le Monde* commentait trois ans plus tard les résultats de la vente de la collection Barbier-Mueller : « Trésors précolombiens : très convoités, peu achetés »<sup>29</sup>. En effet, si la maison de vente se réjouissait de quatre records mondiaux, à l'occasion de cette vacation et d'une recette totale de 10,3 millions d'euros (frais compris), il faut rappeler que les estimations étaient de 13 et 17 millions hors frais. Mais surtout, seules 47% des pièces ont été vendues, 147 sur 313, en raison d'une surestimation de bons nombres d'objets mais aussi face à la crainte des acheteurs. La politique de contestation systématique des pays latino-américains a eu raison des institutions muséales y compris nord-américaines. Plusieurs importants musées des États-Unis étaient prêts à acheter des pièces majeures mais se sont retirés de la vente au dernier moment. Quant aux collectionneurs privés, on comprend que les risques de possibles revendications ou poursuites les effraient : se retrouver assimilé à un voleur ou un receleur comme lors de la vente du 12 septembre 2008, a de quoi refroidir le plus passionné de civilisations amérindiennes. Ainsi, quelques semaines après la vente Barbier-Mueller, une autre vente ne dispersait que 30 œuvres sur 90 lots proposés à Drouot Richelieu. Peur des collectionneurs face à des objets potentiellement dangereux, saturation du marché car, paradoxe apparent mais compréhensible de collectionneurs qui cherchent à se débarrasser d'objets devenus encombrants, on n'a jamais autant vu de ventes que cette année 2013 ! Après l'envoi du canard, serait-ce le chant du cygne d'un marché condamné ?

#### « Statues antiques, pièces en toc ? »<sup>30</sup>

Revenons légèrement en arrière : le 21 mars 2011 se déroulait à Drouot une vente aux enchères sous l'égide de l'Étude Binoche et Giquello avec une très importante vacation puisqu'elle comportait 200 lots et rapporta au final 7,5 millions d'euros. Quelques pièces y décrochaient même des prix record, comme une pièce lithique mexicaine du Guerrero adjugée 400 000 euros. Surtout, une divinité maya y était présentée, grande statue en stuc polychrome de 1,56 mètres de haut, de la période classique (550-950 après J.C.), qui atteignit la somme de 2,91 millions euros, record mondial pour une œuvre d'art précolombienne. Dans le contexte de contestation régulière des autorités latino-américaines, l'on put s'étonner qu'aucun incident ne vint émailler cette vacation, ni avant ni pendant.

Cependant, l'attaque était pour le lendemain : les autorités mexicaines publièrent alors un communiqué relayant les déclarations de l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire<sup>31</sup> (INAH) du Mexique : « Après expertise du lot de 207 pièces exposées dans le catalogue de la vente aux enchères,

25. Interview de Claude-François Baudez, « Année du Mexique : le poison des restitutions », *Le Journal des Arts*, n° 340, 4 février 2011.

26. Jesse Walter Fewkes, *The Aborigines of Porto Rico and neighboring islands. Twenty-fifth annual report of the Bureau of American Ethnology*, 1903-04, Washington, Government printing office, 1907.

27. Dons respectifs de Patrick de Pauw, de Jean-Paul et Monique Barbier-Mueller, de Jacques et Christine Blazy.

28. Titre de l'article d'Armelle Malvoisin dans *Le Journal des Arts* du 14 mai 2010.

29. Véronique Mortaigne, *Le Monde* du 25 mars 2013.

30. Titre calqué sur la phrase de Véronique Mortaigne, « La controverse : statuette antique pour les uns, pièce en toc pour les autres », *Le Monde*, 21 avril 2011.

31. [http://www.inah.gob.mx/\(derniere consultation le 1<sup>er</sup> avril 2015\).](http://www.inah.gob.mx/(derniere%20consultation%20le%201er%20avril%202015))

[des experts] ont conclu que 140 sont d'origine préhispanique et 67 de fabrication récente ».

En d'autres termes pour ces derniers : ce sont des faux. Le grand guerrier maya est rangé dans cette catégorie : « son style libre ne correspond à aucune caractéristique formelle ou stylistique des cultures préhispanique du territoire mexicains »<sup>32</sup>. Dans le même temps, une plainte était déposée auprès du Parquet général de la République pour récupérer les 140 pièces originales.

La tempête médiatique ne se fit pas attendre : « La bataille du guerrier maya », annonçait en double page le quotidien *Le Monde* du 21 avril 2011<sup>33</sup>. « Coup de tonnerre autour d'un dieu de la pluie maya » titrait le journal *Libération* du lundi 2 mai 2011 sous la plume de Vincent Noce. « Depuis c'est la guerre de tranchées » concluait Véronique Mortaigne<sup>34</sup>. En effet, la maison de vente et son expert en art précolombien, Jacques Blazy, contrattaquaient immédiatement. Ce dernier déclarait, dans une dépêche de l'Agence France Presse du 22 mars 2011, que « le but du Mexique est de déstabiliser le marché précolombien pour tenter de l'éradiquer ». L'affirmation que ce soit un faux participerait de cette stratégie parallèlement menée avec les revendications régulières de restitution. Pour les organisateurs de la vente, arguments à l'appui, il n'y avait aucun doute sur l'authenticité de la pièce mais ils mettaient néanmoins aussitôt en œuvre une nouvelle expertise avec des analyses poussées.

Observons le pedigree et l'histoire de cette statue maya. Si, une fois encore, on ignore son lieu de provenance exacte et les dates et conditions de sa sortie du territoire mexicain, s'il s'agit donc sans aucun doute d'une pièce pillée sur un site maya, il apparaît que cette pièce exceptionnelle est notoirement connue des spécialistes et n'a été jusqu'à jamais contestée quant à son authenticité.

On la suit au moins depuis la biennale des Antiquaires de 1986, où elle a été acquise puis exposée plusieurs fois sans réaction de quiconque, ni d'autorité politique, ni de sommité scientifique. Elle avait notamment été présentée en 1998-99 à Genève dans une exposition dont l'introduction enthousiaste du catalogue<sup>35</sup> signée par Rafael Tovar, Président du Conseil national pour la culture et les arts du Mexique, qui signifiait combien « l'exposition [...] est pour le Mexique un grand motif de satisfaction. [...] [Elle] concrétise un vaste effort de recherche et de diffusion, fruit de la collaboration entre de nombreux musées, collectionneurs<sup>36</sup> et institutions ».

À la suite de cette dénonciation de l'authenticité de la statue, si certains experts à l'extérieur du Mexique continuaient d'émettre des doutes ou restaient très prudents, c'est plus par raison tactique et politique, afin de ne pas se mettre à dos les autorités mexicaines qui leur octroient des autorisations de fouilles archéologiques et pouvoir continuer leurs recherches dans le pays.

Les analyses confirmaient bien l'authenticité de la pièce : un rapport détaillé établi par le laboratoire Microanalyse, sciences des matériaux anciens et du patrimoine de Pessac concluait à l'authenticité de la pièce. La « divinité assise, vraie statue maya » affichait en écho *Le Monde* du 30 avril 2011. C'est ce qu'avait déjà annoncé le grand expert mayaniste Claude Baudez qui, contrairement aux archéologues mexicains ou d'autres nationalités se prononçant sur photographie, avait vu la pièce et l'avait étudiée : « cette pièce rare est authentique, on y voit les traces de racines incrustées. C'est une « cresteria », la partie faîtière d'un temple maya, destinée à être vue de très loin, d'où la grossièreté des traits, la taille exagérée du pectoral, la hache rudimentaire »<sup>37</sup>.

Rappelons ici que la vente intervenait quinze jours après l'annulation de l'année du Mexique en France, en pleine affaire Florence Cassez. Et selon l'historienne mexicaine Genova Flores : « cette polémique sur l'authenticité et la vente de pièces mayas, [revenait] pour le Mexique à présenter la France comme un pays qui vole son patrimoine »<sup>38</sup>.

Le débat soulevé autour de l'authenticité de la statue maya vendue en 2011 amène à parler d'un véritable fléau du marché de l'art précolombien : le nombre considérable de pièces fausses et de copies. Le phénomène n'est pas nouveau<sup>39</sup> : au Mexique, la production de pièces fausses remonterait même à la période coloniale pour satisfaire la demande de « curiosités » précolombiennes. Plus tard, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle et jusque dans les années 1860, à Tlatelolco, dans les faubourgs de Mexico, de véritables ateliers produisaient en quantité, pour satisfaire la demande du marché, des pièces en céramique, en pierre, en coquillage, en os et même en albâtre que l'on faisait venir d'Italie. Par la suite, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les environs de Teotihuacan devinrent le lieu principal de productions de contrefaçon, à une échelle quasi-industrielle, suivant comme partout ailleurs dans le monde, la mode et le goût de la clientèle américaine et européenne<sup>40</sup>. Comme le rappelait Claude Baudez : « des centaines, des milliers peut-être de masques en pierre de Teotihuacan figurent sur les rayonnages des musées et des collections privées. Ces masques ont été obtenus au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, pendant lesquels les ateliers de faux étaient actifs. Les exemplaires trouvés en fouille soit à Teotihuacan et ses environs, soit dans les offrandes du Templo Mayor, sont peu nombreux. Sur les milliers de masques Teotihuacan connus, quel est le pourcentage de faux ? Les optimistes proposeront 10%, les pessimistes 90% »<sup>41</sup>. À propos des urnes zapotèques qu'il a bien étudiées, Pascal Mongne<sup>42</sup> estime que, sur quelques 4 000 urnes recensées dans le monde, le cinquième est faux. Observons que sur les 105 000 objets provenant des Amériques au sein du musée du quai Branly (pièces archéologiques et ethnographiques), 1085 sont repérés comme des faux archéologiques.

Dans ce registre des histoires de faux, force est de résumer, pour mémoire, la véritable saga des crânes de cristal rapportés aux Aztèques, objets ayant fascinés de tout temps archéologues,

32. Cité dans *Le Monde*, jeudi 21 avril 2011, p.18.

33. Véronique Mortaigne, avec Frédéric Saliba à Mexico, *Le Monde*, 21 avril 2011, p.18 et 19.

34. *Ibidem*.

35. Mexique, *Terre des Dieux. Trésors de l'art précolombien*, musée Rath, musées d'Art et d'Histoire de Genève, catalogue d'exposition du 8 octobre 1998 au 24 janvier 1999. Pièce n° 233 du catalogue. L'ouvrage collectif est signé de grands noms de spécialistes du Mexique, européens et mexicains, universitaire et conservateurs de musées.

36. Souligné par nous.

37. Cité dans *Le Monde* du 21 avril 2011.

38. *Ibidem*.

39. On pourra se reporter, pour le cas du Mexique, au passionnant article de Pascal Mongne, paru en 2008 qui en présente une excellente synthèse : « Le miroir déformant des Amériques : répliques, pastiches et faux en art précolombien. Le cas mexicain ». *Baessler-Archiv*, Berlin, Band 56, p.125-145.

40. *Ibidem*.

41. Conférence à la Société des Américanistes du 14 octobre 1998 : « Faux et usages de faux ».

42. Pascal Mongne (2008). *Ibidem*.

adeptes d'ésotérisme et de science-fiction<sup>43</sup>. Le musée du quai Branly, héritier du musée de l'Homme, en possède un, qui a été promu des décennies durant au rang de chef d'œuvre, exposé et publié comme authentique pièce de cristal du XIV<sup>e</sup> ou XV<sup>e</sup> siècle. Le British Museum en possède un similaire, quand d'autres, de tailles variées, se retrouvent dans d'autres musées ou collections privées. Nous ne détaillerons pas ici l'histoire rocambolesque de ces crânes, mais le fait qu'il ait été établi que ceux des deux musées parisiens et londoniens soient passés par les mains du même antiquaire Eugène Boban, aux pratiques contestées, et qu'ils n'aient rien de précolombien et datent de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Leur fabrication et leur usage sont cependant débattus et pourraient faire l'objet d'un débat sur la notion de pièce authentique<sup>44</sup>.

Ces exemples historiques doivent nous rendre prudents et il convient souvent de revisiter les collections, privées ou publiques : l'ancienneté de leur constitution n'est aucunement une garantie d'authenticité. Quant aux objets proposés aujourd'hui à la vente et sans origine, ce n'est pas la prudence mais bien la suspicion systématique qui doit être de mise tant le marché est proprement inondé, saturé de faux et de copies. Il en apparaît même dans des enchères publiques et des galeries, offerts par de soi-disant experts au mieux incompetents, au pire malhonnêtes. Les exemples pullulent et de quelque origine que ce soit : Mexique, Amérique centrale, Caraïbes, Andes, et même Amérique du nord.

Pour parler d'une aire géographique où je suis amené à intervenir régulièrement depuis plus de deux décennies, les Antilles, la proportion de faux sur le marché et dans les collections privées est proprement hallucinante. Longtemps méconnus, les Amérindiens des Grandes Antilles, surtout les Taïno, sont devenus véritablement à la mode depuis les années 1990. La commémoration du cinquième centenaire de la « Découverte des Amériques », suivie de deux grandes expositions, à Paris puis à New York, consacrées aux premiers Amérindiens ayant rencontré les Espagnols, ont suscité un engouement pour l'art de ces sculpteurs de la Caraïbe. La rareté et les prix atteints pour des pièces authentiques ont décuplé les ardeurs des faussaires. Le boom touristique, notamment en République dominicaine, a véritablement dopé l'artisanat néo-taïno des îles. À côté de faux grossiers, on observe des contrefaçons plus subtiles qui trouvent leur inspiration, comme partout, dans les illustrations des beaux catalogues qui ont accompagné les expositions mentionnées. En Haïti, c'est encore tout autre chose, avec la production d'un art complètement baroque que l'on qualifiera d'inspiration amérindienne, mais qui fait preuve d'une telle imagination créative qu'il devient difficile de parler de faux : nous sommes en pleine création contemporaine !

Quoi qu'il en soit, l'on observe ainsi d'innombrables faux sur le marché ou dans des collections. Certaines de plusieurs milliers de pièces sont à 99,9% constituées de copies. Pis, même des ouvrages récemment publiés sont illustrés de faux, parfois vraiment grossiers avec de pseudo-analyses scientifiques en annexe pour confirmer leur soi-disant ancienneté. Même certaines ventes publiques n'échappent pas à cette véritable contagion. Ainsi était mis en vente récemment à Paris un siège en bois décrit comme taïno et provenant de l'île de Saint-Domingue. Outre une description de la pièce pleine d'erreurs quant à l'usage de tels sièges cérémoniels ou *duho*, et l'aspect peu engageant de l'objet, un argument laissait sans voix : « une analyse au carbone 14 situe la fabrication de cette œuvre au XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui atteste de la continuité de la tradition précolombienne malgré la conquête espagnole » ! Évoquer la poursuite d'une tradition précolombienne dans les Grandes Antilles au XVII<sup>e</sup> siècle, quand on sait que les populations autochtones ont été totalement exterminées dans les premières décennies de la conquête et qu'il ne restait plus un seul Taïno après 1530, est stupéfiant. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Hispaniola, du côté du Santo Domingo espagnol comme du côté du Saint-Domingue français, était habitée par des colons européens et des esclaves africains qui ne perpétuaient aucune tradition amérindienne pour le moins ! Néanmoins, estimée entre 22 000 et 28 000 euros, la pièce est partie au marteau à 12 400 euros ! Heureux acquéreur.

À comptabiliser des contrefaçons en si grand nombre, il ne faut pas pour autant tomber dans la paranoïa et voir des faux partout. L'étude de l'origine des pièces reste, encore et toujours, une nécessité plus qu'incontournable et si un ancien pedigree n'est pas une preuve, comme on l'a vu, il ouvre quand même à de meilleures garanties par rapport à un objet surgi du néant, à savoir possiblement d'un atelier contemporain, quand ce n'est pas d'un pillage. À côté, le développement des technologies modernes d'analyse permet de dire beaucoup sur l'âge, le matériau, la technique, l'origine, etc... Et au final l'authenticité d'un objet archéologique ou autre. Ce furent de telles analyses qui ont permis, par exemple, de mettre en évidence une origine aberrante du cristal des crânes prétendant aztèques et de diagnostiquer l'usage pour les sculpter d'outils rotatifs métalliques inconnus des temps préhispaniques. Encore faut-il savoir utiliser ces techniques d'études et les interpréter à bon escient. L'usage souvent mal compris des datations au radiocarbone (14C) est un cas habituel d'erreur manifeste. On date en effet l'âge d'un arbre, non la date de la sculpture de l'objet, et cela les faussaires le savent très bien.

À voir des faux partout, on risque de passer à côté de pièces remarquables. L'exemple très récent d'une peau peinte sioux Lakota des années 1850, acquise en 2012 par le musée du quai Branly, est là pour en témoigner. Il s'en est fallu de peu que le musée ne la laisse s'envoler vers le marché américain.

43. Voir par exemple : MacLaren Walsh Jane, « Legend of the Crystal Skulls », *Archaeology*, 61 (3), 2008, p.36-41.

44. Pascal Mongne, « Du Golgotha au tzompantli. Les crânes "aztèques" en cristal de roche », *Gradhiva*, n° 11, 2010, p.181-187.

Cette pièce se rapportant aux Indiens des Plaines d'Amérique du nord nous a été signalée par son propriétaire dans une petite ville de l'ouest de la France. Totalemment inédite et, au départ de l'étude, sans origine connue, cette peau ornée d'une trentaine de cavaliers sioux a suscité auprès des plus grands spécialistes européens et américains contactés deux réactions diamétralement opposées : « c'est une pièce exceptionnelle, fantastique, achetez la ! », « C'est un faux ! Son iconographie ne correspond pas à ce que l'on connaît ; ne bougez surtout pas ! ». Tous ces commentaires se sont faits sur photo et l'avis catégorique de quelques éminents spécialistes optant pour la contrefaçon nous a poussé, dans un premier temps, à renoncer à l'acquisition quand nous pensions, après étude des dessins, analyses des pigments et autres, être bien face à une pièce originale. La découverte d'archives établissant sa provenance et identifiant le français qui avait vraisemblablement collecté cette peau peinte vers 1850 dans le Dakota, l'examen détaillé de la pièce originale par les collègues qui en contestaient l'authenticité, les a amenés dans le même temps à revoir complètement leur premier diagnostic. Au final, cette magnifique peau de bison peinte a intégré les collections nationales françaises de justesse, car plusieurs galeries américaines étaient sur les rangs<sup>45</sup>.

#### Des masques et des êtres humains<sup>46</sup>

Après l'archéologie et l'art précolombien, ce dernier exemple d'une pièce du XIX<sup>e</sup> siècle venant des Sioux Lakota des États-Unis, nous amène vers la question des pièces qualifiées d'ethnographiques, c'est-à-dire d'objets collectés directement auprès de populations amérindiennes. Débuté dès la conquête des Amériques par les conquistadors dérobant sans vergogne les trésors des Aztèques ou des Incas, ce type de « collecte » a été par la suite l'objet de différentes pratiques : pillages, échanges équitables ou non, ventes plus ou moins volontaires, collectes ethnographiques, fabrication à la demande des anthropologues, quand il ne s'agissait pas parallèlement de réalisation des autochtones pour satisfaire la demande et le goût des voyageurs et autres scientifiques, etc. Elles soulèvent aujourd'hui de multiples débats entre communautés amérindiennes et détenteurs des objets quant aux méthodes d'appropriation et, souvent, par voie de conséquence, quant au droit légitime de propriété. Qui plus est, le caractère religieux ou sacré de certaines catégories d'artefacts ouvre aussi de sérieuses discussions, quand ce ne sont pas des polémiques entre les parties : communautés amérindiennes d'un côté, « occidentaux » détenteurs de collections issues de celles-ci de l'autre, qu'il s'agisse de musées, de privés, de galeristes ou de maisons de vente. Les sujets à aborder sont vastes et, pour ce propos, nous nous limiterons à un exemple récent et illustratif qui a fait la une de l'actualité en France à l'occasion de plusieurs ventes aux enchères.

Au printemps 2013, les médias ont commencé à relayer un mouvement d'opposition venant des États-Unis et contestant la vente, le 12 avril à Drouot Richelieu, de masques issus de communautés amérindiennes vivant dans le sud-ouest de ce pays, en Arizona et au Nouveau-Mexique : les Hopi, principalement, mais aussi les Zuni. Le 4 avril 2013, *The Hopi Tribe*<sup>47</sup>, par la voix de LeRoy N. Shingoitewa, Hopi Tribal Chairman, et de Leigh Kuwanwisiwma, directeur du *Hopi Tribe's Cultural Preservation Office*, publiait un communiqué s'opposant fermement à la vente de masques considérés comme des objets sacrés de leur communauté<sup>48</sup>. Dans le même temps, un courrier officiel était adressé à la maison de vente Nêret-Minet Tessier & Sarrou qui organisait, à grand renfort de publicité, cette vacation de soixante-dix masques *katsinam* appartenant à un collectionneur privé anonyme. L'argumentaire pour stopper la vente peut être ainsi résumé : la communauté Hopi vivant en Arizona pratique ses rites religieux ancestraux avec ferveur et ne considère pas les masques incriminés comme de « simples » objets. Il s'agit pour les Hopi d'êtres vivants, dans lesquels se sont incarnés des esprits, les *katsinam*, qui participent à leurs cérémonies sacrées. Ces masques sont au final considérés comme des membres de la tribu et sont donc, par nature inaliénables, ce que consacre d'ailleurs la Constitution de la communauté Hopi de 1936. Dans leur lettre à la maison de vente, les représentants Hopi demandaient également des précisions sur l'origine des masques proposés à la vente. Ils réclamaient le temps de mener leur enquête pour déterminer quand et dans quelles circonstances les pièces avaient quitté leur territoire et, par conséquent, l'annulation ou au moins le report de la mise aux enchères. Dans leur communiqué, il était affirmé que ces pièces avaient obligatoirement été acquises illégalement et que, comme pièces sacrées et selon le droit tribal, elles ne pouvaient jamais être la propriété d'un seul individu.

Cette réaction des Indiens Hopi fut aussitôt suivie de celle des autorités américaines ainsi que de tout le milieu des anthropologues œuvrant dans cette région s'insurgeant contre ce qui était, au bout du compte, considéré comme un sacrilège ! Les médias s'emparaient de l'histoire avec les interventions de l'ambassadeur des États-Unis en France, de musées américains de la région et même de l'acteur américain Robert Redford, proche des Hopi. Ce dernier écrivait à la maison organisatrice des enchères : « Je considère que ces objets de cérémonie ont une valeur sacrée et qu'ils appartiennent aux Hopi, et uniquement aux Hopi. La mise aux enchères de ces objets constitue, à mon avis, un sacrilège, un geste criminel qui pourrait engendrer des conséquences morales énormes. Je souhaite que ces objets sacrés soient retournés à leurs légitimes propriétaires, les Hopi. Ils ne sont pas à vendre »<sup>49</sup>. La maison de vente, en retour – et comme dans les cas évoqués ci-dessus d'archéologie

45. Voir André Delpuech et Michel Petit, « Sur la piste d'Eugène de Girardin : une peau peinte sioux inédite acquise par le musée du quai Branly », *Tribal Art*, n° 72, été 2014, p.140-145.

46. Titre inspiré par la déclaration d'un jeune étudiant américain s'insurgeant contre la vente de masques sacrés de sa propre communauté Hopi. Cité dans *Le Monde* du 14-15 avril 2013 : « C'est une honte, vous vendez des êtres vivants ».

47. Pour plus d'informations sur la Hopi Tribe, voir [www.hopi-nsn.gov](http://www.hopi-nsn.gov) (dernière consultation 8 avril 2015).

48. « The Hopi Tribe Opposes Auction of Sacred Objects in France », *The Hopi Tribe Letter*, 4 avril 2013. <http://www.repatriationfoundation.org/foundation/index.php/resources/current-news/current-news-page-4.php> (dernière consultation 8 avril 2015).

49. « Robert Redford demande l'annulation d'une vente de masques hopi », <http://www.rtl.fr/actu/societe-faits-divers/robert-redford-demande-l-annulation-d-une-vente-de-masques-hopis-7760286237> (dernière consultation 6 avril 2015).

50. En décembre 2012, le musée du quai Branly s'est ainsi porté acquéreur d'un masque *Katsina Hopi*, sans aucun incident. Cette pièce présentait un pedigree bien tracé (ancienne collection Grace Wilcox, The Antelope Museum en Californie).

51. Dépêche AFP reprise par *Le Monde*, dimanche 7- lundi 8 avril 2013.

52. « Les masques hopi ont trouvé preneurs », *Le Monde*, 14-15 avril 2013.

53. Alexis Fournol (avocat à la Cour), « Le statut juridique des masques Hopi », *Le Journal des Arts*, n° 406, 31 janvier-13 février 2014, p.29.

54. Cité par *Le Monde*, *ibidem*.

55. Cité par Yves-Bernard Debie : « Sacrilège ? Un geste criminel ? Ou la simple application du droit français », *Tribal Art*, n° 69, automne 2013, p.144-147

56. [http://www.un.org/esa/socdev/unpfi/documents/DRIPS\\_fr.pdf](http://www.un.org/esa/socdev/unpfi/documents/DRIPS_fr.pdf) (dernière consultation le 8 avril 2015).

57. Acheté par Alain Giraud qui a expliqué que le chanteur Joe Dassin était diplômé d'ethnologie aux États-Unis dans les années 1960 et avait été adopté par une tribu hopi.

58. Cité par *Le Monde*, « L'ambassade des États-Unis demande l'annulation d'une vente d'objets hopis », 10 décembre 2013.

59. <http://www.annenberg-foundation.org/> (dernière consultation le 8 avril 2015).

60. Tom Mashberg, « Secrets Bids Guide Hopi Indians' Spirits Home », *New York Times*, 16 décembre 2013. [http://www.nytimes.com/2013/12/17/arts/design/secret-bids-guide-hopi-indians-spirits-home.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/12/17/arts/design/secret-bids-guide-hopi-indians-spirits-home.html?_r=0) (dernière consultation le 8 avril 2015).

61. Voir le petit film : <http://www.annenbergfoundation.org/news/hopi-repatriation> (dernière consultation le 8 avril 2015).

précolombienne – estimait que ces biens « avaient été acquis de manière tout à fait légale par un grand collectionneur français », que des exemplaires similaires avaient été vendus à Paris lors de la dispersion de la collection d'André Breton en 2003, figuraient dans les collections des grands musées européens<sup>50</sup> et, pour finir, que les Hopi « s'appuyaient sur un article de la Constitution hopi qui n'est pas reconnue en France car il ne s'agit pas d'un État »<sup>51</sup>.

Dans le même temps, une action judiciaire était engagée par l'association Survival International France et deux musées de l'Arizona : le juge des référés du Tribunal de grande instance de Paris était saisi afin d'obtenir la suspension de la vente publique. Véronique Mortaigne, dans son article du *Monde* retraçant la vente houleuse qui, au final, se déroula le 12 avril 2013, rapporte l'angle d'attaque pris par l'avocat Pierre Servan-Schreiber, représentant Survival International et les Hopi<sup>52</sup> : ne pouvant s'appuyer sur des législations nationales ou internationales de l'UNESCO, la « nation » hopi ne constituant pas un État, ni dénoncer une origine douteuse ou la présence de faux (comme dans le cas des actions mexicaines vues plus haut), le requérant a considéré que les masques *katsinam* étaient « des vecteurs par lesquels les esprits des anciens communiquaient avec les vivants ». Était ainsi soutenu que « les masques hopi constituaient tout à la fois des sépultures et des souvenirs de famille, deux qualifications plaçant ces objets en dehors de la sphère commerciale, conformément à l'article 128 du code civil<sup>53</sup> ». La requête déposée évoquait ainsi le sacrilège portant atteinte à des esprits incarnés, et amenait à la discussion d'une possible vente de corps humains. « C'est une honte, vous vendez des êtres vivants » clamait d'ailleurs un étudiant américain appartenant à la communauté hopi devant l'hôtel Drouot avant la vente<sup>54</sup>.

La vente s'est déroulée sous haute tension, c'est le moins que l'on puisse dire, avec vigiles assurant la sécurité, expulsions de personnes contestataires de la salle, manifestations et distribution de tract rue Drouot, radios et télévisions présentes. Mais elle a pu se tenir car Madame le Président du Tribunal de grande instance de Paris, le jour même, par ordonnance de référé du 12 avril 2013, a refusé de la suspendre. Dans son ordonnance, elle manifestait d'un souci de ne pas heurter les croyances de la tribu Hopi<sup>55</sup> : « les masques en cause ont, pour les personnes de la tribu Hopi [...], une valeur sacrée, une nature religieuse [...], ils incarnent l'esprit des ancêtres de ces personnes ». Mais le magistrat constate cependant « qu'ils ne peuvent être assimilés à des corps humains ou à des éléments du corps de personnes existant ou ayant existé, susceptibles d'être protégés sur le fondement des principes généraux admis en droit positif [...] ». Le seul fait que ces objets puissent être qualifiés d'objets de culte, de symboles d'une foi ou de représentations divines ou sacrées ne saurait leur conférer un caractère de biens incessibles [...] ». Le juge ne retenait pas non plus, bien entendu, les fondements juridiques pour une action en référé des législations et pratiques états-uniennes, ni la Déclaration des Nations Unies sur le droit des peuples autochtones<sup>56</sup>.

Au final la quasi-intégralité de la collection était dispersée pour 931 435 euros (frais compris), c'est-à-dire au-dessus de l'estimation première. Le tapage médiatique autour de ces masques sacrés, loin d'effrayer les acheteurs, avait, semble-t-il, au contraire, stimulé leurs ardeurs ! Notons cependant qu'un masque fut acquis par la Fondation Joe Dassin<sup>57</sup> et un second par maître Servan-Schreiber, l'avocat des Hopi : les deux ont été restitués à ces derniers.

*Bis repetita* : le 9 décembre 2013, toujours à Drouot, mais cette fois avec la maison de vente Eve, une nouvelle vacation se proposait de disperser une très importante collection de masques, autels, poupées, etc : plus de quatre cent objets de diverses communautés du Sud-Ouest des États-Unis : Hopi, Zuni, Apache... Parmi ceux-ci, comme en avril de la même année : des masques et un autel considérés comme sacrés et inaliénables par les groupes autochtones et leurs alliés, autorités américaines, anthropologues, certains musées américains... Fait rare : deux jours auparavant, l'ambassade de États-Unis en France transmettait une lettre à la société de vente pour lui demander de suspendre la vacation pour permettre aux tribus Hopi et Apache San Carlos « d'identifier les pièces, de vérifier leur provenance et de déterminer si elles pourraient les revendiquer selon les termes de la convention de l'UNESCO de 1970 sur l'exportation et le transfert de propriété de biens culturels, ou de toute autre juridiction »<sup>58</sup>. À cette démarche, la maison Eve opposait une fin de non-recevoir ; de même, la demande de retrait de la vente de vingt-quatre masques hopi formulée par l'association Survival International était rejetée par le juge comme celle d'avril. La vente se déroulait donc le 9 décembre comme prévu.

Par contre, ce qui n'était pas prévu et qui fut une surprise, y compris pour les communautés autochtones et leurs représentants, ce fut qu'une fondation achète vingt-et-un des vingt-quatre masques hopi et trois autres objets des Apaches San Carlos considérés comme sacrés ! La fondation Annenberg<sup>59</sup>, dans le plus grand secret avant et pendant la vacation, et pour la première fois dans son histoire, se porta donc acquéreur pour 530 000 euros de ces pièces afin de les restituer aux tribus concernées<sup>60</sup>. La nouvelle fut incroyable pour les représentants des communautés amérindiennes qui découvrirent cette action juste après ; l'émotion fut encore plus grande quand les masques « revinrent à la maison » quelques semaines plus tard<sup>61</sup>.

Étonnant dénouement donc d'une série de ventes ayant fait surgir ainsi des dizaines de masques hopi et apparentés sur le marché parisien en si peu de temps ! Surprenant développement

de ce marché spécifique à Paris ! On peut évidemment y voir une forme de fuite du marché américain et la peur des collectionneurs propriétaires, face à des objets devenus plus que sensibles de l'autre côté de l'Atlantique avec les revendications sans cesse réaffirmées par les communautés amérindiennes. Celles-ci peuvent notamment s'appuyer aux États-Unis sur une loi fédérale connue sous l'acronyme de NAGPRA, the « Native American Graves Protection and Repatriation Act<sup>62</sup> », instaurée en 1990. Cette loi fait obligation aux institutions publiques de satisfaire les demandes de restitutions de restes humains, mais aussi de biens culturels, aux communautés amérindiennes qui les réclament. La loi n'interdit pas les transactions privées mais le vendeur doit présenter un titre de propriété valide. La pression des communautés est bien présente dans le pays qui freine sérieusement les ventes d'objets considérés comme ayant une fonction religieuse ou rituelle. Car, par biens culturels, la loi NAGPRA indique, outre les restes humains, les objets funéraires et sacrés, et tout autre artefact du patrimoine amérindien, vaste définition ouvrant loin le débat. Vaste débat, en effet, que celui de la libre circulation, de la vente, de la propriété, des revendications d'inaliénabilité de tels objets considérés selon les uns comme sacrés, selon les autres comme simples pièces redevenues profanes.

La question mérite, bien évidemment, de s'étendre aux restes humains, sujet entr'aperçu à propos des masques hopi, considérés par certains autochtones comme des êtres vivants, membres à part entière de leur communauté. Le juge n'a pas suivi cette position, comme on l'a vu. Mais, là aussi, où mettre une frontière ? Des ventes de restes humains se produisent de temps à autre, à l'image d'une tête momifiée de la culture précolombienne de Paracas, du Pérou, partie aux enchères pour 5500 euros en septembre 2008. Mais, comme le soulève Laurent Berger, les objets constitués en partie ou en totalité de restes humains offrent une grande diversité<sup>63</sup> et il n'est pas toujours si évident de trancher simplement pour qualifier leur statut : entre des squelettes complets ou des momies, d'une part, des colliers de dents, des flûtes en os ou des cheveux incorporés dans des parures, d'autre part, l'éventail est large, les questions sans aucun doute différentes ouvrant sur la propriété de tels restes, et, en filigrane, sur le débat autour de la restitution à leur société d'origine<sup>64</sup>.

#### Pour ne pas conclure

Sujets sensibles, s'il en est, que ceux soulevés au long de cette présentation s'appuyant sur une actualité récente en France autour du marché de l'art amérindien, mais qui peuvent, cela va de soi, s'étendre à quasiment tous les autres régions du monde et à toutes les thématiques. Selon le groupe, la communauté ou la profession à laquelle on appartient, selon sa propre sensibilité ou son propre intérêt, selon le sujet ou l'objet, l'on peut se positionner différemment. Et, entre fondements moraux et arguments de droit, difficile de placer le curseur au bon endroit. Entre le pragmatisme mercantile, voire le cynisme de certains marchands et les revendications compréhensibles des communautés autochtones, entre la démarche professionnelle des conservateurs de musées, des archéologues et des anthropologues, entre la position de politiques et même d'un plus large public agissant parfois sous le coup d'émotions, voire dans une forme de repentance bien-pensante et gangrénée par le politiquement correct, les controverses et les incompréhensions peuvent s'éterniser. Quelles voies médianes, et surtout réalistes, peuvent être trouvées pour assainir un marché de l'art amérindien en plein questionnement ?

62. <http://www.nps.gov/archeology/tools/Laws/nagpra.htm> (dernière consultation le 8 avril 2015).

63. Laurent Berger, *Des restes humains trop humains, La vie des idées.fr*, 26 septembre 2009, <http://www.laviedesidees.fr/Des-restes-humains-trop-humains.html> (consulté le 8 avril 2015).

64. On pourra ainsi se reporter à la publication du Symposium international qui s'est tenu au musée du quai Branly les 22 et 23 février 2008 sur le thème : « Des collections anatomiques aux objets de culte : conservation et exposition des restes humains dans les musées ». <http://www.quaibrany.fr/fr/programmation/manifestations-scientifiques/manifestations-passees/colloques-et-symposium/saison-2009/des-collections-anatomiques-aux-objets-de-culte-conservation-et-exposition-des-restes-humains-dans-les-musees.html> (dernière consultation le 7 avril 2015).

# LA RESTITUTION DES BIENS CULTURELS : L'EXEMPLE DE LA GRÈCE

#### Souzana Choulia-Kapeloni

chef de la Direction de la documentation  
et de la protection des biens culturels,  
Ministère de la culture et des sports de Grèce

#### Souzana Choulia-Kapeloni

Avant de commencer la présentation, permettez-moi de vous dire quelques mots sur la Direction pour la documentation et la protection des biens culturels. Elle appartient à la Direction générale des antiquités et du patrimoine culturel et a été fondée par une loi de 2008. Elle joue un rôle consultatif et fait autorité en matière de trafic illicite d'antiquités et de biens culturels en général. Sa compétence s'étend à l'ensemble du territoire grec. La direction a l'obligation légale de protéger les biens culturels, de combattre le pillage d'antiquités, d'investiguer, de documenter et de revendiquer le retour des monuments qui ont été volés ou qui ont illicitement circulé à l'intérieur du pays et à l'étranger. La nouvelle loi sur la protection des antiquités et du patrimoine culturel en général, qui a été votée en 2002, s'est avérée une arme puissante contre le trafic illicite de biens culturels :

- Elle prévoit de sévères dispositions pénales
- Elle introduit des outils opérationnels en vue de négociations
- Elle détaille et précise la définition du terme « monument »
- Elle introduit de nouveaux termes (comme le patrimoine culturel immatériel)
- Elle introduit de nouvelles politiques de gestion des musées (politique d'enrichissement des collections muséales, prêts de longue durée, etc.).

Outre les questions de revendication d'antiquités illicitement déplacées de Grèce relevant des compétences de la Direction, entrent des affaires de confiscations d'antiquités et de fouilles illicites. Un registre des détecteurs de métal est également tenu. Leur nombre, à ce jour, a dépassé le chiffre de 4100. Depuis 2009, la collaboration du Ministère hellénique de la Culture, par le biais de notre Direction, avec les instances pénales grecques, a conduit à la confiscation de plus de 15000 objets (des pièces de monnaie pour la plupart) au sein du territoire grec. Ayant redoublé d'efforts ces deux dernières années, la Direction effectue scrupuleusement les démarches suivantes :

- Contrôler et surveiller les salles des ventes aux enchères à l'étranger. Tout bien culturel de provenance grecque est examiné et confronté au catalogue des antiquités volées. L'expérience a montré que même les salles des ventes les plus fiables et les plus renommées peuvent entreprendre de vendre une antiquité volée.
- Avertir immédiatement la communauté internationale en cas de vol d'une antiquité et télécharger sur le site Internet d'INTERPOL la photographie de l'objet. L'existence de photographies constitue une condition indispensable et fondamentale pour la recherche de l'objet à travers INTERPOL. C'est la raison pour laquelle, depuis des années, la documentation des réserves du Service archéologique grec, à l'aide de photographies et de croquis a été l'une de nos préoccupations essentielles. De nombreux exemples « parlants » montrent à quel point une telle pratique s'avère efficace, comme nous le verrons ci-dessous. Cette pratique a permis le retour immédiat d'antiquités sans entraîner de frais pour l'État grec.

· Construire méthodiquement un cadre de conventions bilatérales avec des États ou des organismes, afin de créer un réseau contre le pillage des biens culturels. Les accords bilatéraux avec des États, des musées ou des particuliers se sont avérés une arme dans la bataille contre le trafic illicite. Nous avons d'ores et déjà signé des accords bilatéraux avec la France et la Suisse en 2007, avec la Chine en 2008, avec les États-Unis en 2011 et avec la Turquie en 2012. La signature de conventions analogues avec le Pérou, l'Égypte, l'Italie et l'Ukraine est en cours de négociation. En outre, certains programmes culturels inter-étatiques comportent des clauses relatives aux modalités à suivre face au trafic illicite, comme les accords culturels de la Grèce avec l'Albanie, Chypre, la Bulgarie, le Mexique, Israël, l'Iran, l'Irak et la Pologne. Des accords bilatéraux ont également été conclus avec le musée Getty et la collectionneuse Shelby White et d'autres accords sont en passe de l'être avec les musées de Karlsruhe et le Pfahlbaumuseum. En même temps, le meilleur parti possible est tiré de l'arsenal législatif : législation nationale, directives communautaires, conventions internationales, car, à l'époque de la mondialisation, de l'effondrement des frontières nationales, de l'Internet et de la libre circulation des hommes, des biens et des services, la Grèce – comme n'importe quel pays, du reste – ne peut faire face toute seule au trafic illicite de biens culturels.

L'exposé qui précède montre à l'évidence que, de notre côté, nous n'exigeons pas de dépouiller les musées de l'étranger. Nous comprenons leur nécessité d'enrichir leurs collections et de ce fait, nous sommes particulièrement ouverts à des prêts à long terme d'antiquités grecques, à des prêts pour des expositions temporaires, à l'échange de savoir-faire et de personnel.

Le rapatriement de monuments volés et/ou illicitement transférés à l'étranger constitue un processus complexe, qui exige du temps. Ainsi, par-delà la documentation archéologique et juridique de chaque affaire qui est essentielle, le succès de l'opération est subordonné, dans une large mesure, à l'implication et à la collaboration de multiples services comme les autorités consulaires helléniques à l'étranger et les instances judiciaires. Tels sont certains des nombreux acteurs impliqués dans l'affaire qu'il est convenu d'appeler « Rapatriement des biens culturels ».

L'une de nos activités essentielles, comme nous l'avons évoqué, est le repérage de biens culturels grecs, susceptibles d'être rapatriés. Exiger leur retour dans notre pays ne peut pas être attribué à un nationalisme spécifiquement grec ni à la volonté de la Grèce et de ses citoyens de se conforter dans leur sentiment national ; il ne peut non plus être considéré comme la victoire d'un pays, petit certes, mais doté d'un illustre passé, sur les grandes puissances et leurs musées. Le rapatriement d'antiquités est à rattacher à la garantie de l'unité et de l'intégrité des monuments, à leur rattachement à l'environnement qui les a créés, à la restauration de l'ordre moral, à la consolidation de la légalité dans les relations internationales.

Forte de cet « ancrage » idéologique, notre Direction a entrepris de systématiser et en fin de compte de « standardiser » les procédures de détection de biens culturels illicitement exportés ainsi que les procédures de leur rapatriement.

Tout commence avec le repérage de l'objet revendiqué, sa documentation archéologique, la formulation d'une argumentation juridique pertinente mais aussi, la conformation à la législation nationale, européenne et internationale. La convention UNESCO 1970, la convention Unidroit 1995 ainsi que les accords culturels bilatéraux qui ont été signés (par exemple avec les États-Unis, la Suisse ou le musée Getty), constituent les outils essentiels de revendication. C'est dans ce cadre qu'a été revendiqué, avec un succès notable, le retour de biens culturels illicitement exportés, ce qui a conduit au rapatriement d'un nombre non négligeable d'objets, échantillons remarquables de l'art grec antique et de l'art byzantin.

Ces dernières années, on assiste, en outre, à une augmentation de cas d'étrangers qui, à titre individuel, restituent de leur plein gré des monuments jadis déplacés du pays. Ces actes sont la conséquence de l'effort déployé par la partie grecque pour sensibiliser l'opinion publique internationale relativement à l'obligation morale de restituer les biens culturels à leur lieu d'origine et de remédier à la rupture de continuité qu'engendre sur le plan culturel leur déplacement forcé.

Les objets rapatriés peuvent se classer en quatre catégories : ceux qui sont restitués suite à des négociations ou revendications judiciaires; ceux qui sont confisqués par les autorités douanières de l'étranger, ceux qui sont rendus volontairement et ceux qui constituent un butin de guerre.

Voyons quelques exemples intéressants :

#### Retour des antiquités suite à des négociations ou revendications judiciaires

Quatre antiquités revendiquées par la Grèce ont été restituées, en 2006, par le musée Getty, après de longues années de négociations. Il s'agit de :

- la statue d'une koré provenant l'île de Paros (530 avant J.-C.)
- une stèle inscrite provenant de la région de Béotie (V<sup>e</sup> siècle avant J.-C)
- une couronne en or de feuilles de myrte provenant du nord de la Grèce, dont l'acquisition illicite a été reconnue, s'agissant d'un objet de fouilles clandestines (IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C)

- un fragment de relief en marbre provenant de l'île de Thasos (VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C), volé au début du XX<sup>e</sup> siècle dans les réserves de l'École française d'archéologie.

En 2012, deux autres antiquités ont été également restituées par le musée Getty. Pendant la période de négociations, nous avons réalisé que le retour de deux autres pièces engendrait des obligations contractuelles à l'égard du musée américain. De son côté, la partie américaine a admis que toute collaboration avec la Grèce devait être fondée sur des relations de loyauté et de confiance, puisque, en tant qu'institut de recherches, consacré à l'étude et à la mise en valeur de la civilisation grecque antique, le musée Getty ne pouvait avoir de réseaux de communication avec la communauté scientifique grecque qui ne soient pas fondés sur la transparence. En conséquence, un cadre de coopération a été fixé entre le Ministère hellénique de la culture et le musée Getty, définissant les engagements et les droits de chacune des deux parties. Les instances grecques ont réussi à obtenir de ladite institution qu'elle s'engage à participer à la répression du trafic illicite des biens culturels, en restituant les deux pièces faisant l'objet du litige. En contrepartie, le musée Getty a acquis la collaboration de la Grèce s'agissant de la création d'expositions, de l'échange de savoir-faire ainsi que la possibilité de prêts de longue durée. En revanche, la partie grecque n'a en rien renoncé à son droit de revendiquer d'autres antiquités, exposées ou conservées dans l'institution en question. Il a donc été reconnu que le règlement à l'amiable de pareilles différences était une solution favorable aux deux parties. Le terme n'a pas besoin d'être « justifié ». Ce qui, pour la Grèce, signifie un laps de temps relativement court pour obtenir satisfaction et des frais minimes. Quant aux musées et aux particuliers, ils y ont tout à gagner dès lors qu'ils évitent les actions en justice.

Les vestiges restitués en 2012 sont :

#### *Stèle de Thorikos (en Attique)*

La stèle est inscrite sur ses trois côtés. Il s'agit d'un calendrier religieux qui énumère les sacrifices et les fêtes célébrées dans l'ancien *dème* de Thorikos, dans le voisinage du Laurion (Attique), en l'honneur des dieux et des héros locaux. L'inscription, qui court sur 65 lignes est datée de 430-420 avant J.-C.

Disparue dans les années 1960, la stèle est réapparue, après de longues années de silence, au nombre des nouvelles acquisitions du musée Getty qui l'acheta à un marchand d'antiquités de New York. Après des négociations entre les deux parties, la pièce a été rapatriée en mars 2012 et est exposée depuis au musée épigraphique d'Athènes.

#### *Relief funéraire (fin du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.)*

La partie conservée de ce relief funéraire est constituée de trois fragments, dont deux se trouvaient aux États-Unis, le troisième étant conservé à Athènes, au musée Kanellopoulos. La demande de restitution avait été formulée par écrit en 2011. S'ensuivit une longue période de négociations entre les deux parties, avec échange d'arguments scientifiques et juridiques. Le monument complété est exposé au musée Kanellopoulos.

#### *Partie supérieure d'une stèle funéraire (410-400 avant J.-C.)*

#### *et cratère en calice (340-320 avant J.-C.)*

La stèle publiée en 1990 dans le catalogue de l'exposition de la collection Shelby White et Léon Levy au Metropolitan Museum de New York, fut identifiée à la partie supérieure d'une stèle funéraire découverte au début des années 60, lors de fouilles à Porto Rafti, en Attique, et dont la partie inférieure était exposée au musée de Brauron. La pièce fut rapatriée en 2008, une fois admis qu'il s'agissait d'un produit de trafic illicite.

Quant au cratère en calice, il provient de Grèce centrale, faisant vraisemblablement partie du mobilier d'une tombe royale.

Ces deux pièces ont été restituées après des années de négociations et la signature d'une convention avec la collectionneuse Shelby White.

#### *Icône représentant la descente de croix*

#### *provenant du monastère Saint-Jean-Prodrome à Serrès (XIV<sup>e</sup> siècle)*

En 2008, une icône du XIV<sup>e</sup> siècle, figurant la descente de croix, fut rapatriée. Elle avait été volée au monastère Saint-Jean-Prodrome de Serrès, en 1978. La documentation juridique et scientifique fournie par la Grèce à laquelle s'ajoutait le témoignage d'un byzantinologue anglais ont permis la restitution de l'icône à l'État grec.

#### Antiquités repérées dans des ventes aux enchères ou dans des maisons spécialisées dans les ventes aux enchères

#### *Le Trésor d'Aidonia (rossignols)*

En avril 1993, la mise en vente, à la galerie new yorkaise Michel Ward, d'un lot considérable d'objets est annoncée. Il s'agit d'un ensemble de 312 pièces datant du XVI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècles avant J.-C. Une commission d'experts fut réunie très rapidement et démontra les similitudes stylistiques que présentaient ces précieux objets avec des pièces analogues mises au jour lors des fouilles légales des tombes

de la nécropole d'Aïdonia, un petit village près de Némée, en 1978-79. En mai 1993, la Grèce a recouru à la justice et demanda l'annulation de la vente, invoquant la convention de l'UNESCO et arguant du fait que cet ensemble d'objets provenait de la fouille clandestine, à une date bien définie, d'un emplacement archéologique précis. La question a été réglée à l'amiable. Le propriétaire de la galerie d'art Michael Ward, soucieux d'éviter la diffamation et les poursuites judiciaires, s'est vu obligé de restituer les antiquités « au bénéfice du peuple grec et en égard du profond respect qu'il porte à la culture grecque ». Restituées à la Grèce en 1996, les antiquités sont exposées au musée archéologique de Némée.

#### *Figurine néolithique provenant de Thessalie*

La figurine qui représente un personnage féminin assis a été repérée dans un catalogue d'une maison de ventes aux enchères à New York, en 2012. Identifié comme un des objets volés dans une collection privée de Larissa, elle a été restituée, suite à des négociations avec le directeur de la maison de ventes, en 2013, comme don au musée Archéologique de Larissa, selon son vœu.

#### *Lécythe funéraire en marbre*

Le vase funéraire est décoré d'une scène d'adieu au défunt et daté du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Il a été exposé à la Foire internationale des Antiquaires de Maastricht aux Pays-Bas, où il était mis en vente aux enchères par un antiquaire suisse. Identifié comme produit du trafic illicite, exporté de Grèce, il a été restitué par M. J.-D. Kahn sans poursuites judiciaires et sans aucune contrepartie.

#### *Fragment de cuirasse d'une statue romaine provenant de l'Amphiarion d'Oropos* (I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.)

Le fragment de cuirasse d'une statue colossale en marbre avait été volé au musée archéologique de l'Amphiarion d'Oropos (Attique), en septembre 1991. Après quelque treize années, il a été localisé le 4 mai 2004 dans une vente aux enchères de la maison Gorny et Mosch, à Munich. Le rapatriement de la pièce s'est effectué très rapidement, à peine vingt-quatre jours après qu'elle eut été identifiée.

#### *Corps d'une statue en marbre d'Apollon* (I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.)

Volée dans la Collection archéologique de Gortyne, en Crète, la statue fut retrouvée par INTERPOL, à Bâle, en Suisse, détenue par un antiquaire qui la rendit sans contrepartie.

#### *Icône du XVII<sup>e</sup> siècle figurant la Vierge Hodégétria, provenant d'Épire* (1622)

Un fragment de cette icône avait été volé avec six autres reliques en 2009. Il a été localisé en 2011 dans le catalogue en ligne de la Temple Gallery à Londres, où il était mis en vente, et identifié comme la partie de l'icône disparue lors du cambriolage de l'église de Zagori. L'autre partie de l'icône fut laissée dans l'église par les trafiquants pressés de s'échapper. Notre collaboration avec les instances compétentes a permis le rapatriement en avril 2011 et l'icône fut transférée au musée byzantin de Ioannina.

#### *Sculpture architecturale en marbre, d'époque byzantine, provenant d'une église en Messénie (région du Péloponnèse)*

Le vol a été notifié en 1998. Après plusieurs années, en 2011, on constata que la sculpture avait été mise en vente à Londres, chez Christie's. La Grèce exigea que des mesures soient prises pour le rapatriement de l'objet volé, sur la base du droit national, européen et international. Une fois les négociations menées à bien, l'Ambassade de Grèce à Londres récupéra la pièce qui fut rapatriée en 2013.

#### *Fragments de peintures murales de l'église de Panagia Krina à l'île de Chios*

Quatre fragments de peintures murales furent volés en 1981 dans l'église de la Panagia Krina, sur l'île de Chios. Deux de ces fragments représentant l'un, saint André de Crète, l'autre le prophète Élie, œuvres de 1734, étaient aux mains de la Fondation Odigia, institut de recherche hollandais, depuis 1987. L'institut annonça son intention de les restituer, après des négociations. On ignore toujours le sort de deux autres fragments.

#### *Peintures murales provenant de l'île d'Eubée*

En 2006, les autorités policières furent informées par leurs homologues italiens que des antiquités grecques avaient été repérées dans les réserves du marchand d'antiquités italien Gianfranco Becchina. L'examen du matériel photographique permit d'identifier quatre fresques, qui avaient été détachées des murs d'une église en Eubée. À la suite de négociations, les peintures murales furent rapatriées en 2009.

### **Restitutions volontaires**

#### *Partie inférieure d'un relief en marbre* (seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.)

On y reconnaît le bas d'une représentation de la déesse Athéna, munie de son bouclier. C'est le roi Georges I<sup>er</sup> de Grèce qui avait fait don du relief à un écrivain et correspondant de guerre danois durant la guerre gréco-turque en 1897. L'héritier en possession de la pièce décida de son plein gré de la rendre à la Grèce. Rapatrié en 2007, le relief est désormais exposé au musée national archéologique d'Athènes.

#### *Cinq fragments architecturaux*

Ces cinq fragments furent rendus par le sculpteur Philippe Danti au Consulat grec de Marseille. Le sculpteur affirma les avoir acquis pendant la Dictature des colonels (1967-1974).

#### *Icône byzantine de Saint-Procope à Véroia* (XIV<sup>e</sup> siècle)

On estime que l'icône despotique du *templon* de l'église Saint-Procope de Véroia fut volée entre 1967 et 1975. Au début des années 1990, une icône publiée dans la revue « Icons and East Christian Works

of Art » fut identifiée à l'une des icônes volées dans l'église Saint-Procope. En 2011, le collectionneur Martinos qui vit à Londres, informée de la provenance de l'icône, nous fit part de son intention de faire don de l'icône à l'État grec. À la fin de 2011, l'icône fut rapatriée et dès lors exposée au musée byzantin de la ville.

### **Saisies**

#### *118 pièces de monnaies d'argent*

Ces pièces de monnaie ont été saisies, en novembre 2011, à l'aéroport de Zurich, aux mains d'un ressortissant belge, domicilié en Grèce. Il s'agit vraisemblablement d'une partie ou de l'ensemble d'un trésor monétaire, daté de la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. En vertu de la convention bipartite « sur l'importation, le transit et le rapatriement des biens culturels », conclue entre la Grèce et la Suisse, la question fut résolue à l'amiable. Les monnaies rentrèrent en Grèce en mai 2013 et furent confiées au musée de numismatique

#### *Affaire de Sarrebruck*

En 1998, de nombreuses antiquités de petites et grandes dimensions ont été saisies à Sarrebruck, aux mains d'un citoyen grec. L'envoi d'une documentation détaillée et la contribution des services consulaires ont permis le rapatriement des pièces en Grèce, sur décision du procureur.

### **Butin de guerre**

- 1 En mai 2013, 73 objets ont été rendus à la Grèce, plus précisément à Cos, une île du Dodécannèse. Ces objets avaient été exportés en Allemagne, pendant la Seconde guerre mondiale, par un correspondant de guerre. Ils ont été rendus par son descendant Roland Paul Obermaier.
- 2 À l'initiative du directeur du Pfahlbaumuseum, le retour des caisses contenant presque 8000 tessons d'objets d'époque néolithique vont être rapatriés dans les mois qui viennent, après la signature d'un accord avec le musée. Ces tessons sont issus de fouilles dans la région de Thessalie orientale, exécutées par un officier-archéologue allemand, pendant l'Occupation.

Examinons maintenant un cas d'exportation « légale ». Il s'agit de fragments architecturaux appartenant au Philippeion d'Olympie, un remarquable édifice cultuel de plan circulaire, fondé après 338 avant J.-C., par Philippe II, père d'Alexandre le Grand.

Le monument fut fouillé, comme tout le site archéologique d'Olympie, par l'Institut archéologique allemand d'Athènes, conformément au traité conclu en 1875, entre la Grèce et l'Allemagne. En vertu de ce traité, de nombreux objets de fouilles furent transportés en Allemagne, parmi lesquels des fragments architecturaux du Philippeion, ce qui ne manqua pas d'engendrer de violentes réactions et des discussions dans les coulisses de la diplomatie, dont les révélations sont particulièrement intéressantes.

En 2001, le directeur du Pergamon Museum de Berlin annonça le retour, sans contrepartie, de ces fragments, destinés à être utilisés dans la restauration du monument par l'Institut archéologique allemand. Aux dires du directeur du Pergamon Museum, cette initiative symbolise « la responsabilité que les Grecs et les Allemands partagent envers un héritage culturel commun ».

Une image vaut mille mots ! Je pense que cette dernière image de la restauration, même partielle du Philippeion, montre, à quel point il est important de rétablir l'intégrité d'un monument et de le mettre en valeur dans la lumière, cette même lumière dans laquelle il fut créé.

Pour conclure, je voudrais signaler que, depuis longtemps, on a affirmé que les monuments s'identifient à l'environnement qui les a créés. De fait, couper de leur environnement les antiquités, qu'il s'agisse du patrimoine immobilier ou mobilier, non seulement détruit leur « identité » mais, en outre, élimine toute information qui serait utile aux spécialistes, aux archéologues et, de manière générale, aux chercheurs et à tous les citoyens sensibilisés. Cette idée rencontre désormais un large écho, elle est de plus en plus appliquée et reconnue par les musées et les collectionneurs privés. Par conséquent, le retour d'une œuvre d'art dans son pays d'origine est hautement symbolique, à la fois sur le plan politique et scientifique. Les rapatriements contribuent à la restauration du droit et de l'ordre légal, intègrent le monument dans son milieu naturel, restaurent son intégrité, aident à sa pleine compréhension. S'agissant de la Grèce, les antiquités font partie intégrante de l'identité nationale et de la mémoire collective car, pour reprendre les mots du professeur Alain Schnapp :

« Nous avons la certitude que le passé est une part de nous-mêmes, une composante si intime et si forte de notre mémoire personnelle et collective qu'une société ou un individu privés de mémoire seraient comme mutilés... ».

# EST-IL POSSIBLE DE FAIRE UN TRAITEMENT DE CONSERVATION-RESTAURATION ÉTHIQUE DANS LE CADRE DES MARCHÉS PUBLICS ?

## Danièle Amoroso

conservateur-restaurateur d'œuvres peintes,  
Avignon

## Amélie Méthivier

conservateur-restaurateur de sculptures, Paris,  
animatrice du groupe de travail sur les marchés publics  
de la Fédération française des professionnels  
de la conservation-restauration

*Cette communication comporte deux parties : la première partie qui détaille les procédures de passage d'un marché public, la seconde partie présentée qui se placera du point de vue des opérateurs et de l'objet, servira de conclusion générale. Il nous semble que pour avoir un panorama aussi complet que possible de la problématique, il est nécessaire de multiplier les angles d'observation. Les contraintes administratives des commanditaires sont également prises en compte pour autant que nous en soyons informés.*

## Amélie Méthivier

### Évaluation de la chaîne opératoire en détaillant les procédures de passage d'un marché public

La mise en place des procédures des marchés publics a changé la forme de la commande en conservation-restauration. Auparavant, les restaurateurs étaient sollicités directement par les commanditaires, qui les mettaient en concurrence ou non. C'est donc le système du réseau qui fonctionnait et le Service de restauration des musées de France pouvait servir de relais et de conseil. Pénétrer ce réseau demandait parfois du temps et certains de nos confrères témoignent du fait qu'avant l'arrivée des marchés publics, ils ne travaillaient jamais pour les musées de France. L'arrivée des marchés publics, notamment le principe de publicité des annonces, qui les rend accessibles au plus grand nombre, et d'égalité de traitement entre les candidats, a permis un élargissement du nombre des professionnels sollicités. Il a permis, notamment aux jeunes professionnels, de prendre en charge des chantiers plus tôt dans leur carrière et plus facilement. Par ailleurs, la loi musée du 4 janvier 2002, par l'application, par décret de l'article 452-1 du code du patrimoine, s'est insérée de manière fluide dans les procédures puisque les règlements de consultation permettent de définir précisément les diplômes exigés des candidats.

Pour le commanditaire, les procédures de commande publique répondent à un déroulé précis en termes de phases : publication de l'annonce, mise à disposition du dossier de consultation des entreprises (DCE), remise des offres, examen des offres par une commission, attribution (notification-ordre de service), exécution du marché, réception des travaux, paiement. Ceci est, pour nous, la partie visible de l'iceberg. Il y a un préalable essentiel à ces phases, c'est la définition du besoin. Ce préalable est une nécessité dans la commande publique quel que soit le type de mise en concurrence.

Pour le soumissionnaire, un phasage identique se met en place : lecture de l'annonce, récupération du dossier, sollicitation de confrères pour constituer l'équipe, réunion des documents administratifs, rédaction de l'offre, envoi du pli, attente et dans le meilleur des cas, réception de la notification et de l'ordre de service. Suivent ensuite l'exécution du marché, la réception des travaux et la facturation.

Au bout de quelque 15 ans de pratique, nous pouvons dresser un état des lieux de la façon dont notre exercice a pu ou non s'accommoder de ce système, sans renoncer à nos exigences et à la qualité de notre travail, tant dans sa conception que dans sa réalisation.

Il nous a paru intéressant, dans le cadre de ces journées ICOM France, de mettre en regard la mise en place d'une intervention de conservation-restauration telle que l'imposent les marchés

publics et le code de déontologie de la Confédération européenne des organisations de conservation-restauration (ECCO) qui précise le cadre de l'intervention de conservation-restauration.

Ce code est organisé en 3 sections : les règles professionnelles concernant la profession (I), le code éthique (II) et enfin la formation (III). Conçu à partir de 1993, en se basant sur l'étude des documents d'organisations nationales et internationales qui s'occupent ou non de conservation, et pour commencer sur le document de « définition du conservateur-restaurateur » ICOM-CC Copenhague 1984, il a été régulièrement amendé et, enfin, adopté lors de l'assemblée générale de mars 2003 à Bruxelles.

Reprenons l'ensemble des huit étapes du déroulé d'un marché public :

### La publication de l'annonce

Le premier point à évoquer est le contenu de l'annonce. Il doit permettre l'évaluation de l'importance du travail, indiquer les délais de réponse d'exécution ainsi que les spécialités concernées. Ce sont les principaux critères qui décident le professionnel à soumissionner ou non. C'est la première partie visible du contenu du marché. Pourtant, les annonces sont la plupart du temps assez succinctes et donc, il n'est possible de se rendre compte des critères ci-dessus qu'en téléchargeant ou en demandant le dossier. La plus grande variété de procédures existe pour la mise à disposition des DCE (dossiers de consultation des entreprises) : plates-formes régionales comme e-bourgogne par exemple, des plates-formes nationales publiques ou privées : BOAMP (Bulletin officiel des annonces des marchés publics), marches-on-line ou Place.

Certaines de ces plates-formes possèdent un système de référencement parfois obscur qui rend très difficile la veille des marchés publics. Les mots-clés nous concernant étant parfois liés à de nombreuses autres activités, nous ne comptons plus les offres pour les cantines scolaires sous la rubrique « restauration » que nous recevons par les systèmes d'alerte. L'utilisation systématique du terme conservation-restauration pourrait permettre un classement plus clair. En effet, dans les marchés de service seuls (art. 30 du CMP), il n'y a pas de support obligatoire de l'annonce. Le code prévoit simplement une publicité adaptée. Ainsi une publication dans la presse locale suffit à remplir la condition légale mais ne permet pas toujours de joindre la cible recherchée. On constate par ailleurs que la confidentialité des publications choisies est parfois un moyen pour l'administration de limiter le nombre de candidatures.

Un paramètre très important est à ce stade le délai de réponse.

Nous avons par exemple un cas qui prévoyait un délai de 10 jours calendaires entre la publication de l'annonce et la remise des offres. Outre l'organisation de la visite, il est nécessaire d'appréhender de façon complète la problématique de conservation, d'avoir le temps de réfléchir à une proposition de traitement adéquate et enfin de pouvoir définir le choix des matériaux. Les paramètres de choix de cette méthode qui, inscrits aux articles 5 et 9 du code d'éthique, ne peuvent être établis qu'avec un peu de temps devant soi.

Article 5 : le conservateur-restaurateur doit respecter la signification esthétique et historique et l'intégrité physique des biens culturels qui lui sont confiés.

Article 6 : lors de ses interventions, il doit prendre en compte les exigences d'utilisation sociale des biens culturels en collaboration avec d'autres partenaires de la conservation-restauration.

Article 9 : il doit chercher à n'utiliser que des produits, matériaux et procédés qui, correspondant au niveau actuel des connaissances, ne nuiront pas aux biens culturels ni à l'environnement et aux personnes. L'intervention et les matériaux utilisés ne doivent pas compromettre, dans la mesure du possible, les examens, traitements et analyses futures. Ils doivent être compatibles avec les matériaux constitutifs du bien culturel et être, si possible, facilement réversibles.

Les commissions régionales scientifiques et les cahiers des charges exigent une justification argumentée de ces choix, ce qui conduit à une réponse nécessitant un certain degré de précision et qui demande du temps de réflexion et de rédaction à mener de concert avec la poursuite de l'activité professionnelle. Dans 90% des cas, le conservateur-restaurateur est son propre commercial, son propre exécutant, son propre secrétaire, son propre logisticien et aucune de ces activités ne se poursuit pendant la phase de réponse à un marché. Or ces activités ne sont pas rémunérées stricto sensu. Une part de rémunération est censée être comprise dans le tarif de journée, mais avec les marchés publics, le temps passé a subi une inflation exponentielle que le prix de journée ne suffit plus à amortir, alors que les conditions économiques ne permettent pas l'augmentation des tarifs, augmentation qui n'est pas non plus favorisée par la concurrence...

Les marchés relatifs à des interventions de conservation-restauration relèvent le plus souvent du droit des procédures dites adaptées. Il serait donc plus que souhaitable que le terme « adapté » le soit dans toute son acception. Le code des marchés publics ne prévoit pas de délais minimaux pour les procédures adaptées. Il appartient donc à la personne responsable de marché de fixer librement ce délai. Plus celui-ci est court (voire déraisonnablement court), plus la personne publique se prive de réponses réellement étudiées. On peut par ailleurs s'interroger sur la grande différence qui existe entre le court délai de réponse (21 jours en moyenne) et celui de la validité des offres

(120 jours en moyenne allant parfois jusqu'à 180). Enfin, il n'est pas rare que le délai de réponse (lettre de plaisir ou lettre de regret) de la personne publique soit, lui, tout à fait hors délai, c'est-à-dire, au-delà du délai de validité des offres.

#### Appel à candidature, marché public ouvert

Il n'est pas besoin de préciser que répondre à un appel d'offres prend du temps. Dans le cadre d'une activité indépendante, on essaie généralement de rationaliser ce temps d'activité commerciale, administrative et de gestion. Notamment en calculant *a priori* ses chances de réussite, autant dire que celles-ci diminuent avec l'augmentation du nombre des candidats. Ainsi est-il arrivé que suite à un appel à candidature, 80 candidats aient été convoqués. De son côté, le commanditaire augmente son temps de travail (organisation des visites, communication avec les candidats) et la complexité d'analyse des offres car la multiplication des candidatures entraîne la multiplication des possibilités de propositions.

Or, il existe une procédure simple qui, certes, augmente la longueur du processus, mais qui présente d'autres avantages : c'est l'appel à candidature. En termes administratifs, il demande au conservateur-restaurateur la réunion de documents relativement balisés, du moins du point de vue administratif, documents qu'il est possible de prévoir par anticipation et il permet de sélectionner le nombre de candidats. Le dossier de référence doit, lui, être adapté à l'objet du marché. Seuls les candidats retenus à ce stade sont autorisés à présenter une offre. Hélas, ces dernières années, une certaine surenchère atteint également les appels à candidature : fourniture de rapports de restauration, constats d'état tests, exercice de proposition de traitement sur une œuvre qui ne fera pas l'objet d'une intervention dans le cadre du marché. Parfois l'appel à candidature est lui-même dévoyé puisqu'on a pu voir l'expérience d'un marché qui prévoyait, au stade de la candidature, une enveloppe budgétaire pour la restauration de cinq tableaux dont les dimensions n'étaient même pas fournies.

#### Après l'annonce, la réponse

Le code prévoit que :

- Le conservateur-restaurateur a pour mission l'examen diagnostic, les traitements de conservation et de restauration du bien culturel et la documentation de ces interventions.
- L'examen diagnostic consiste à déterminer les matériaux constitutifs et l'état de conservation du bien culturel, à identifier ses altérations, leur nature et leur étendue, à évaluer les causes des dégradations, à déterminer le type et l'étendue de l'intervention nécessaire à sa préservation. Il comprend l'étude de la documentation se rapportant au bien culturel.

Le conservateur-restaurateur est donc responsable déontologiquement de son examen diagnostic comme de sa proposition de traitement.

Comment peut-il déterminer, identifier, évaluer, traiter un bien culturel et étudier sa documentation s'il ne peut l'examiner complètement, et ou si la documentation ne lui est pas fournie ?

Il est en effet courant de ne découvrir le contenu du dossier d'œuvre qu'au moment de l'exécution des travaux, alors même que les informations qu'il contient sont de nature à influencer le diagnostic. Ainsi la fourniture et la signature d'un certificat de visite, en tant qu'élément exclusif d'un marché, deviennent plus importantes que la transmission de la documentation. Cette question est assez cruciale car elle est loin d'être entrée dans les mœurs. Il est notamment fréquent, lorsqu'une étude préalable à la restauration a été faite, qu'elle ne soit pas communiquée *in extenso* aux candidats. Au pire, nous disposons d'un résumé parfois mal compris ou, au mieux, des extraits. Et nous ne parlons pas ici du volet financier de l'étude, mais bien des prescriptions techniques.

Le nombre de candidats influe directement sur la qualité de la visite. Il arrive parfois que 15 personnes (les candidatures étant parfois celles d'équipes) se retrouvent autour d'un objet de dimensions moyennes, parfois même pour évaluer des traitements aussi compliqués qu'un dégagement de polychromie. Les conditions de visite sont également primordiales, mais quand un musée lance un appel d'offres sur 19 lots, il est rare qu'il ait la place et la logistique nécessaires pour l'examen de l'ensemble des objets dans de bonnes conditions.

Les risques physiques pour ces objets, dans un espace mal éclairé où circulent en peu de temps de nombreuses personnes, ne sont par ailleurs pas négligeables.

On peut parfois aboutir à une totale absence de visite préalable. Ainsi cet appel d'offres concernant des bois dorés, pour lequel les réponses devaient être formulées sur la seule foi d'une étude préalable datant de plus de 2 ans. Le musée a fait état de problèmes d'encombrement des réserves liés à la rénovation du musée et à des difficultés internes d'organisation, rendues plus difficiles par les calendriers et les délais des marchés publics.

Or le cadrage et la formalisation des marchés publics distendent le lien et la communication entre le commanditaire et les candidats. Officiellement, l'ensemble des questions posées par un candidat doit être transmis, ainsi que les réponses, à l'ensemble des candidats. Ainsi dans le cas

de ce musée aux 19 lots, l'ensemble des questions a été envoyé sans discrimination à l'ensemble des candidats de chaque lot avec un grand risque de déperdition de l'information.

Nous constatons ainsi que l'écart se creuse entre la précision et l'élaboration des notes méthodologiques qui nous sont demandées et les conditions dans lesquelles nous sommes censés examiner et diagnostiquer pour les rédiger. Ainsi peut-on demander à des conservateurs-restaurateurs de peintures de faire un diagnostic et une proposition de traitement sur des toiles présentant des *facings* ou bien accrochées à 4 m du sol.

#### Le cahier des charges

Il s'agit d'un élément crucial pour la réponse (donc pour le soumissionnaire) et pour l'analyse (donc pour le commanditaire). Dans cette optique, il semble important de séparer les objectifs de la restauration et du degré d'intervention (qui sont la prérogative du conservateur) de la définition technique des interventions qui est, conformément à notre déontologie, la prérogative du restaurateur. Il est fréquent de trouver dans les cahiers des charges des transcriptions de demandes techniques non reliées au diagnostic qui les a amenées, voire qui sont mal retranscrites, d'où quelques perles : « allègement de mastic..., rentoilage de couche picturale..., pose de pâtes souples dans le cadre... ».

Nous touchons ici à la difficulté d'exercer notre libre arbitre, dans un contexte commercial où notre survie est mise en jeu. Et la pression financière liée aux diminutions des budgets rend plus difficile encore la dénonciation de certaines incohérences au stade même du dossier de consultation des entreprises (DCE). Les professionnels, qui nous ont souligné ces incohérences, ne souhaitaient par ailleurs pas que les marchés soit cassés.

Le cahier des clauses techniques particulières (CCTP) ne peut se limiter à une « liste de courses » plus ou moins précise. Il doit, non pas fixer une liste d'opérations à exécuter, mais plutôt un objectif attendu. Pour une même altération constatée, plusieurs options techniques sont possibles. N'en choisir qu'une seule conditionne la réponse et prive la personne responsable du marché de solutions techniques plus innovantes ou plus légères. Il est donc primordial de privilégier la définition des objectifs et des moyens.

#### Le mémoire technique

Du cahier des charges découle directement le mémoire technique. La demande de fourniture de notes méthodologiques a l'avantage de nous obliger à mieux cerner notre démarche, en la mettant par écrit, en l'argumentant, intellectuellement et techniquement. Cela nous permet également de faire un état de notre expérience et nous amène à la mettre en valeur.

Cependant, en raison de la concurrence et parce que ce mémoire technique intervient comme un critère majeur dans l'attribution du marché, une véritable surenchère se produit, qui fait de ces documents de véritables expertises, voire de petites études préalables. Nous y passons de plus en plus de temps et ces expertises sont, en réalité, déjà le début de notre travail. L'apothéose a été atteinte lorsqu'on a demandé à des candidats d'effectuer la restauration de trois objets dans le cadre de la réponse sous couvert d'échantillonnage, prestation ne donnant bien évidemment aucun droit à dédommagement. Cette procédure est par ailleurs tout à fait illégale dans la mesure où l'échantillonnage ne peut, en aucun cas, être un début d'exécution du marché. Ailleurs, on a demandé à des restaurateurs de peinture de chiffrer un mètre carré de restauration sur une œuvre virtuelle. Un marché d'art graphique imposait, lui, dans son règlement de la consultation (RC) de chiffrer le coût d'une minute de travail.

Les marchés publics ont été mis en place pour des activités qui sont chiffrables en mètres linéaires, en fournitures. Les œuvres d'art et leurs restaurations, qui relèvent le plus souvent du particulier et du sur mesure, ne peuvent pas entrer dans ce cadre trop rigide.

Un autre point crucial concerne les « variantes ». La différence qui existe entre « variante » et « option » réside dans le fait que, pour les options, c'est l'acheteur qui fixe précisément les points sur lesquels des différences peuvent apparaître et en quoi peuvent consister ces différences, alors que pour les variantes, l'acheteur se contente d'indiquer la possibilité pour les candidats de présenter eux-mêmes des différences. Il laisse toute latitude aux candidats d'imaginer la nature et la consistance de ces différences, dans le respect toutefois des exigences minimales.

Les variantes consistent donc « en une modification, à l'initiative du candidat, de certaines spécifications des prestations décrites dans le dossier de consultation en vue de présenter des propositions financières plus intéressantes ou des propositions techniques plus performantes que celles qui pourraient résulter des seules offres de base ».

On atteint là un point crucial dans les réponses. Nous venons d'évoquer le problème de la teneur des cahiers des charges. Lorsqu'aucune variante n'est autorisée, le conservateur-restaurateur peut-il soumissionner si la demande de traitement qui lui est faite lui paraît inadaptée au bien culturel et donc contraire au libre exercice de sa mission ? C'est d'autant plus gênant qu'il se sent et qu'il est déontologiquement responsable de son traitement. La rigidité des procédures n'est,

là encore, pas compatible avec les nécessaires fluctuations et ajustements que nous rencontrons tous les jours dans ce métier face aux objets.

Pour le commanditaire, l'interdiction des variantes a pour avantage d'obtenir des candidats des chiffrages faciles à comparer pour l'offre de base qu'il a définie. Il n'en est pas moins tenu de lire précisément le détail des notes techniques fournies, qui ne sont pas forcément identiques. Cette lecture sera d'autant plus longue que les candidats sont nombreux. Elle sera également ardue si la définition de l'offre de base est imprécise ou sujette à des interprétations diverses, surtout si la prescription technique est mal transcrite. L'allègement de mastic par exemple est assez inutile à chiffrer...

Nous concluons, à propos des variantes, qu'il est souhaitable qu'elles soient autorisées, que les interdire, c'est se priver de nos compétences. C'est d'ailleurs ce que recommande la circulaire du 14 février 2012 relative au guide des bonnes pratiques en matière de marchés publics : pour éviter un dépouillement long pour le commanditaire, il est souhaitable qu'il fasse d'abord un appel à candidature ; s'il craint d'être en difficulté pour analyser des réponses variées intellectuellement et techniquement, qu'il n'hésite pas à s'adjoindre l'expertise d'un professionnel rémunéré ; qu'il sache enfin, qu'une réponse précise à une demande floue est plus longue à rédiger et à lire...

#### Le bordereau général des prix

Après le mémoire technique, le 2<sup>e</sup> élément de la réponse, c'est le bordereau général des prix. Le découpage d'un bordereau général des prix permet, en sollicitant les candidats sur le chiffrage de postes identiques, de comparer les offres de façon objective. Cependant jamais les lignes d'un bordereau ne font apparaître l'ensemble des postes, ce qui nous conduit à opérer des ventilations parfois arbitraires, qui faussent la valeur réelle de la prestation. Ceci rend bien évidemment caduque la comparaison réelle des prix, sans parler des oublis au stade du cahier des charges ou des interventions non prévues. Lorsqu'il faut réparer ces oublis, on nous conseille généralement de les proposer en variantes, mais l'analyse des offres s'effectue quand même sur le bordereau initial. Le danger des bordereaux incomplets est qu'à force d'être écartés des marchés à cause d'une différence de prix liée aux variantes, les candidats finissent par se borner à remplir le bordereau *stricto sensu* et à demander des avenants pendant la réalisation du marché pour les prestations non prévues. Or les avenants sont limités à un certain pourcentage du marché. C'est par ailleurs une pratique assez mal vue puisqu'elle fausse, de fait, le prix initial qui était l'un des critères d'attribution du marché.

Indépendamment des approches personnelles d'évaluation du temps à passer (liées à l'expérience de chacun) qui ont une influence directe sur la variation des prix, il y a également un autre facteur de variation des prix qui est lié à la précision de la demande. Toute demande imprécise des objectifs de l'intervention et ou de la définition précise des traitements demandés conduira à des réponses et donc à des prix à large spectre.

Le recours à un conservateur-restaurateur, pour l'élaboration du cahier des charges lors de problématiques complexes ou le recours aux études, nous semble indispensable. Les études elles-mêmes doivent être bien définies, car sous le terme « étude », on peut entendre plusieurs niveaux possibles. Enfin, dans le découpage précis des interventions et dans la définition des prestations, le temps de documentation n'apparaît jamais en tant que tel.

Article 10 : le traitement d'un bien culturel doit être documenté par un dossier comprenant écrits et images relatifs à l'examen diagnostic, à toute intervention de conservation et ou de restauration et à toutes autres informations pertinentes. Le rapport doit également inclure les noms de tous ceux qui ont réalisé les travaux.

Ainsi pour une même ligne de bordereau proposant un prix par objet par exemple, les prix varieront selon le temps passé pour la documentation. Or, tout est affaire d'appréciation du niveau de précision nécessaire à la documentation.

#### L'attribution

##### 1 Les délais

Tout d'abord il faut signaler que les temps de réponse peuvent être exponentiels (la plupart des offres sont considérées comme valables pendant 120 à 180 jours) et il est donc parfaitement légal de ne donner une réponse qu'au bout de 4 à 6 mois. Or l'acte d'engagement indique parfois une date fixe de remise des travaux et non pas une durée à compter de la notification. Les procédures d'analyse des offres sont évidemment très variables selon la collectivité ou l'administration qui les passe et selon le montant. Parfois les réponses posent des cas de conscience aux commissions. En y ajoutant les délais de validation des commissions régionales, on peut atteindre des délais qui rognent d'autant le délai de réalisation et nous conduisent parfois à devoir réaliser le travail en moins de temps qu'il n'a fallu pour dépouiller les offres et envoyer le bon de commande au lauréat.

##### 2 Les critères

L'expérience montre qu'il y aura toujours une part de hasard et de conjoncture dans les critères d'attribution, indépendamment des systèmes de notations.

Les critères nous semblent d'autant plus flous que jamais notre proposition ne bénéficie de l'analyse de quelqu'un de la partie puisqu'à notre connaissance, les conservateurs-restaurateurs sont rarement associés au dépouillement des offres. Les commissions scientifiques rendent un avis mais celui-ci intervient après le choix du candidat. Certes les critères de prix apparaissent le plus souvent officiellement comme secondaires (autour de 40 % dans la plupart des marchés pour les musées) mais comme nos mémoires techniques sont le plus souvent jugés de qualité semblable, c'est finalement le prix qui est déterminant. Plusieurs marchés ont abouti à attribuer la note de 20/20 à tous les candidats, aussi est-ce finalement le prix qui a été le critère prédominant.

Enfin, si le seul coût des prestations proposées suffit à choisir l'équipe retenue, il est inutile de demander à x équipes de rédiger, d'argumenter, de diagnostiquer... En vain, sauf pour une. Mais par ailleurs, les compétences de compréhension et d'analyse du commanditaire conservateur sont, elles aussi, déconsidérées : il suffira qu'une personne compte et on connaîtra alors le lauréat !

#### L'exécution du travail

##### 1 Le délai

Celui-ci ne peut intervenir qu'après notification du marché et de plus en plus souvent, émission d'un bon de commande, d'où généralement un délai supplémentaire.

Nous avons également le cas de confrères ayant commencé à travailler seulement sur notification, leur facture à la fin du marché a simplement été rejetée, le marché n'ayant pas été validé par l'envoi d'un bon de commande. Ceci a fait l'objet d'une réforme en 2011 qui, bien évidemment, nous avait complètement échappé, ce qui a conduit à des situations absolument dramatiques.

##### 2 Sur le terrain

Sur le terrain cela ne se passe pas toujours comme prévu sur le papier. La marge de manœuvre est étroite pour les ajustements et de nouvelles données concernant l'état ou les particularités d'un objet apparaissent parfois. Nous espérons que la conjoncture économique difficile ne nous conduise pas à rogner sur les opérations non visibles, comme la documentation ou sur la qualité du travail, notamment des finitions.

#### Danièle Amoroso

#### Conclusion générale

Pour nous, deux axes de réflexion se dégagent.

Le premier serait une meilleure utilisation de l'outil marché public, qui prenne en compte les spécificités de la conservation-restauration, notamment tous les aspects évoqués dans cette présentation : délais étendus, recours à l'appel à candidature, systématisation des variantes, etc. Le groupe de travail initié par le ministère de la culture et de la communication, pour la rédaction d'une fiche de conseils des marchés publics, en cours de mise à jour, est un levier d'action très intéressant et il est regrettable qu'il soit si peu utilisé. Les formations du type de celles issues de la collaboration INP-CICRP *Réalisation d'un projet en conservation-restauration : définition du projet, programmation et procédures* devraient être renouvelées.

Nous regrettons que la journée sur les marchés publics du ministère de la culture et de la communication, qui proposait de réunir tous les acteurs du patrimoine autour du thème des marchés publics, proposée par un organisme de formation nommé MP France, n'ait pu avoir lieu. Par ailleurs, puisque le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) est régulièrement sollicité par les musées pour l'organisation de procédures, ne serait-il pas nécessaire qu'une personne connaissant bien le code des marchés publics et les problématiques de conservateur-restaurateur, puisse être intégrée dans ce service ? Cette personne ressource permettrait aux conservateurs, désireux d'engager les restaurateurs, de passer un marché de conservation-restauration et d'utiliser au mieux les ressources que leur permet ce code.

Le second découle d'un élargissement du diagnostic : l'exemple des marchés publics n'est finalement que l'un des révélateurs du nœud central de nos difficultés, à savoir l'absence de conservateur-restaurateur dans l'ensemble des instances ou commissions traitant de la conservation-restauration, leur « quasi absence » dans la fonction publique et dans la recherche autour des œuvres d'art. Car au-delà des difficultés propres à notre profession, c'est bien autour de l'œuvre elle-même qu'il faudrait se recentrer.

# LE CONSTAT D'ÉTAT : L'ŒUVRE A-T-ELLE UNE VALEUR OU UN PRIX ?

## Elsa Vigouroux

conservateur-restaurateur de peintures,  
Paris

## Elsa Vigouroux

Le constat d'état des œuvres est devenu un document clef dans le monde des musées, à la faveur du nombre croissant de mouvements d'œuvres et d'expositions, mais également sur le marché de l'art, qui peut l'utiliser de différentes manières.

Il convient de s'interroger aujourd'hui sur son utilisation, son interprétation et leurs conséquences juridiques et financières dans un contexte public et privé. Je suis restauratrice et non juriste, je vais simplement poser des questions qui découlent de ma pratique professionnelle.

Le constat d'état est un rapport d'évaluation, un rapport de l'état de l'œuvre, daté, signé et accompagné d'un diagnostic. Il comprend notamment :

- une description technique,
- une description de l'état, des altérations et mention des anciennes restaurations,
- un diagnostic et des préconisations,
- des photos et relevés.

Ces éléments seront développés à des degrés différents, en fonction des prestataires et suivant la demande initiale et les objectifs poursuivis :

- Avant restauration : c'est aujourd'hui problématique car le constat d'état est de plus en plus demandé au stade du devis de restauration, qui est le plus souvent gratuit, ce qui cause actuellement d'énormes difficultés aux restaurateurs car c'est déjà le début de la prestation. On imagine mal appeler son médecin pour un diagnostic et le laisser partir sans le payer.
- Avant une acquisition ou une vente.
- Avant un prêt.
- Avant ou après une exposition, ou tout mouvement d'œuvres, ou récolement de collections.

Les procédures de « constat d'état » sont aujourd'hui mises en place dans les musées avec les conservateurs et les régisseurs, en France et à l'international. Il existe d'ailleurs une norme AFNOR qui donne les principales lignes à suivre (Norme 16095 de septembre 2012).

Ces procédures sont bien sûr utilisées dans le domaine public et dans le domaine privé, notamment lors de prêts aux expositions, mais également avant des acquisitions, des ventes, lors d'expertises judiciaires.

Sur le marché privé français, les demandes de constats d'état restent encore assez ponctuelles. C'est un phénomène qui est plus développé à l'étranger qu'en France. C'est d'ailleurs le terme anglo-saxon « condition report » qui est utilisé, y compris sur le marché français.

### **Qui réalise les constats d'état? Différences entre les établissements publics et privés.**

On note une petite différence entre le public et le privé. Dans le domaine public : ce sont les restaurateurs, régisseurs, conservateurs, documentalistes. Dans le domaine privé : ce sont des experts,

(amenés à indiquer l'état de conservation dans les catalogues), experts des catalogues raisonnés, restaurateurs, régisseurs, transporteurs.

Pour rappel, le constat d'état est une prestation intellectuelle. Il peut aller du simple formulaire technique jusqu'à un document très détaillé avec un diagnostic argumenté, des photographies et des relevés des altérations.

### **Dans le cas d'un constat détaillé avec un diagnostic argumenté, il est important de se poser la question de la protection des données, de leur transmission et de la propriété intellectuelle.**

On peut noter que depuis peu les appels d'offres abordent cette question en nous demandant de céder nos droits d'auteur. En principe, nous ne cédon pas le droit moral, celui d'avoir nos noms cités. Le code de déontologie des conservateurs indique que le conservateur doit garantir les prérogatives morales du restaurateur, en citant leurs noms.

Nous pouvons préciser ici que ce n'est pas toujours respecté. Le cas le plus fréquent est la récupération des données formant « constat d'état » au moment du devis et réutilisé dans les cahiers des charges, sans citer l'auteur.

### **Quelle est la responsabilité en cas d'erreur de diagnostic ?**

- Les constats d'état ont une valeur contractuelle (dans les expositions notamment), et sont signés par les deux parties.
- Dans la plupart des cas le restaurateur appose sa signature sur le formulaire de l'institution, au nom de l'institution, mais il peut également fournir ses propres formulaires.

Dans les établissements privés, on appelle le constat d'état le « condition report ». En principe, c'est le même document. Il ne s'agit pas d'un certificat d'authenticité, il ne donne pas de prix non plus. Il peut venir en complément d'une expertise (authentification et estimation), avant une vente notamment. On pourrait parler dans ce cas d'expertise matérielle, au sens de la matière de l'œuvre (mais sans prix, ni attribution).

En effet, on peut remarquer que le marché de l'art va surtout s'intéresser à ce qui va valoriser ou dévaloriser l'œuvre. Il recherche dans nos descriptions techniques ce qui pourrait à la fois apporter les preuves de l'authenticité mais également d'identifier les dommages, les anciennes restaurations, facteurs de dépréciation et de dévalorisation.

La notion de bon ou de mauvais état de conservation peut être interprété différemment par l'expert ou par le restaurateur. Par exemple pour un restaurateur une ancienne restauration peut ne pas poser de problème pour l'œuvre et son état pourra être jugé bon.

Pour un expert la seule présence d'anciennes restaurations pourra être signe de mauvais état et de dépréciation. Pour autant les deux notions ne sont pas fausses.

Afin de rester en accord avec la déontologie, le restaurateur doit rester factuel et neutre. Il peut bien sûr y avoir des enjeux financiers, qui certes ne nous concernent pas, mais qui seront toujours une source de tension.

### **On peut dès lors reposer les mêmes questions que précédemment : quelle est la protection des données, le restaurateur est-il cité ou non ? Son constat est-il réutilisé ? Quelle est la responsabilité du restaurateur en cas d'erreur de diagnostic si le constat d'état, le « condition report », devait être utilisé dans une vente volontaire ou dans une vente de gré à gré ?**

Ces questions mériteraient d'être étudiées ensemble, avec les institutions, l'ICOM et le marché de l'art, pour éviter des litiges futurs.

# TABLE-RONDE : L'UTILISATION DES COLLECTIONS PUBLIQUES

Modérateur :

**Jacques Sallois**

président de la Commission de récolement  
des dépôts d'œuvres d'art

**Catherine Chevillot**

conservateur général du patrimoine,  
directrice du musée Rodin

**Maximilien Durand**

directeur du musée des Tissus  
et des Arts décoratifs de Lyon

**André Gob**

professeur de muséologie,  
Université de Liège

**Isabelle Leroy-Jay-Lemaistre**

conservateur en chef du patrimoine honoraire,  
musée du Louvre, Département des sculptures

**Pascal Neveux**

directeur du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur,  
Marseille

**Denis-Michel Boëll**

Cette troisième demi-journée va prendre la forme d'une table-ronde animée et modérée par Monsieur Jacques Sallois, notre ancien directeur des musées de France, actuellement président de la commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art, également président de la commission scientifique nationale des collections instituée par la loi de 2010.

Après avoir traité hier après-midi des questions de traçabilité des collections, de nous être ce matin penchés plus précisément sur les responsabilités de plusieurs types d'acteurs, dans ce que nous avons appelé « la chaîne opératoire des collections », nous allons revenir à des problématiques à la fois plus générales et qui soulèvent plus de questions, sous le titre de cette table-ronde « L'utilisation des collections publiques ». Nous allons reposer un certain nombre de questions déontologiques liées à ce qu'on a appelé la « valorisation » du patrimoine sous diverses formes.

**Jacques Sallois**

Merci beaucoup, cher Denis-Michel Boëll. Je voudrais d'abord vous féliciter d'organiser un tel colloque, de participer à des rencontres dont je suis frappé de la diversité. C'est probablement un acquis des dernières périodes : tous les métiers de la conservation des collections sont représentés et la qualité des débats qui se nouent entre eux m'impressionne.

Mais je dois vous dire que suis un peu surpris par rapport à la demande que Denis-Michel Boëll m'a faite il y a maintenant un certain temps. J'imaginai arriver dans une assemblée ou j'aurais à être médiateur, à pacifier des débats véhéments et ça n'est pas l'impression que je retire des deux demi-journées auxquelles j'ai assisté. Je crois qu'il faut s'en féliciter, parce que quand on compare le débat que vous avez eu et celui que l'on pouvait avoir il y a vingt ans, il y a trente ans, on se dit que les choses ont bien évolué. Entre les métiers, on se comprend. Entre les secteurs, on se parle. Les normes, les codes sont passés par là et je dois dire que ceci me frappe beaucoup.

J'ai l'impression que, s'agissant du grand thème de votre colloque, qui est le rapport entre intérêt général et acteurs privés, là aussi les choses ont beaucoup évolué dans un contexte général qui dépasse de loin les musées. Plus personne aujourd'hui n' imagine que l'intérêt général se dégage du seul jeu des acteurs privés, comme l'imaginaient les grands économistes libéraux du XIX<sup>e</sup> [siècle], pas plus dans notre monde qu'en économie. En même temps, personne ne conteste que les acteurs privés ont un rôle à jouer dans la défense et le soutien de l'intérêt général. À l'inverse, y compris dans un pays comme le nôtre, tout pétri d'histoire étatique, de fonction publique et de réglementations, personne ne prétend que les fonctionnaires, l'État, sont les seuls détenteurs de l'intérêt général, même si leur mission essentielle est de le protéger, dans notre domaine comme dans les autres. J'ai l'impression que le consensus là-dessus s'est assez largement dégagé.

Nous traitons ici du sujet de l'utilisation des collections publiques. Utilisation ? Je dois dire que le terme m'a un petit peu choqué et me gêne un peu pour les collections publiques.

Pour traiter de cette question, je souhaite partir des débats que nous avons en ce moment avec plusieurs intervenants.

André Gob est un professeur belge à l'Université de Liège. Il a écrit plusieurs ouvrages : un traité de référence en muséologie, un livre [intitulé] *Les musées au-dessus de tout soupçon : les musées dans la guerre*. Il vient de publier *Les musées, institutions dépassées ?* et on lui demandera de nous parler du point d'interrogation.

Le fait qu'il vienne de Liège n'est pas indifférent, une ville qui, dans les années 70 me semble-t-il, un peu comme la ville de Détroit, était en cessation de paiement et qui a alors un peu réfléchi à la possibilité de vendre ses collections.

Nous en traiterons également avec deux musées très particuliers. Madame Catherine Chevillot est responsable du musée Rodin depuis 2012. Le musée Rodin a une position particulière en tant que fondation gérée par l'État mais qui a un profil particulier. Nous passerons ensuite, avec Maximilien Durand, à un autre musée très spécifique, créé au XIX<sup>e</sup> [siècle], dans la foulée des expositions universelles, dans un rapport au privé d'incitation à la compétitivité. L'origine du musée remonte à 1851, puis il y a [la création du] musée d'impression sur étoffe de Mulhouse et ensuite les arts décoratifs créés par mon cher Antonin Proust, qui se situaient dans une compétitivité internationale, faisant du musée un lieu d'amélioration de la production industrielle.

Pascal Neveux est depuis sept ans le responsable du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, après avoir eu la responsabilité de celui d'Alsace à Sélestat. Il nous parlera de son institution, partagée maintenant à 70% région et 30% État. On a donc évolué depuis l'époque d'une répartition 50-50, plutôt dans le bon sens à mon gré. Nous parlerons de son nouveau bâtiment de Kengo Kuma qui a fait couler beaucoup d'encre, qui témoigne de l'évolution forte de son Frac et de quelques Frac en particulier, ainsi que de la manière dont il gère ses collections aux statuts différents. La commission scientifique nationale des collections aura d'ailleurs à se prononcer sur ce qu'il advient de certaines de ces collections.

Isabelle Leroy-Jay-Lemaistre est l'une des représentantes du musée du Louvre dans cette assemblée. À mes yeux c'est un progrès sensible. Il y a aujourd'hui près d'une douzaine de personnes qui travaillent au musée du Louvre dans cette assemblée et je crois que c'est important, car j'ai connu l'époque où les grands musées nationaux ne se précipitaient pas dans les assemblées de l'ICOM. Je souhaite vraiment que ceci évolue et je rends hommage à Denis-Michel Boëll, dont c'est probablement le mérite, d'avoir favorisé cette évolution.

Isabelle Leroy-Jay-Lemaistre est, comme Madame Chevillot, spécialiste de la sculpture au XIX<sup>e</sup> [siècle]. Elle a participé à de nombreuses expositions dont certaines qu'elle qualifie elle-même de diplomatiques, comme « La Cité interdite », ou pas totalement à dominante scientifique ou culturelle, avec quelques musées américains.

Je voudrais que nous parlions des débats qui sont sur nos épaules en ce moment, qu'on ne discute pas vraiment technique mais que nous essayions de cerner ensemble les questions qui se posent en termes de « bon usage des collections publiques ».

**Catherine Chevillot**

Quelques mots non pas sur le statut du musée Rodin, tout à fait équivalent aux autres musées, c'est un établissement public à caractère administratif, mais plutôt sur son contexte un peu spécifique.

Le musée a son origine dans trois donations de Rodin à l'État français en 1916. La particularité est que ces donations ont été acceptées par une loi de la même date, toujours en vigueur, qui accepte ces donations aux conditions voulues par Rodin : que son musée soit autonome. C'est pour cette raison qu'il a été doté dès sa création, juste après la mort de l'artiste en 1917, de la personnalité morale. C'est donc un établissement public avant les établissements publics. Cette autonomie de gestion et de financement s'est maintenue et a fonctionné pendant presque un siècle.

Rodin, qui était assez malin, a fait en sorte de donner à son futur musée les moyens de subsister et c'est la raison pour laquelle, non seulement nous pouvons mais nous devons, continuer à vendre des fontes originales de Rodin. Pour rappel, le musée Rodin pratique deux types d'activité : des éditions de bronzes originaux, encadrées par la loi et par un certain nombre de textes réglementaires (dans la limite de douze exemplaires, les bronzes sont considérés comme des bronzes originaux), ainsi que les reproductions (qui doivent absolument porter la mention « reproduction » et être désignées comme telles dans tous les vecteurs d'information, au terme du décret de 1981). Ces deux activités nous permettent d'équilibrer nos budgets. Là où pratiquement tous les grands établissements publics s'autofinancent maintenant à 50%, nous nous autofinançons effectivement à 50% avec les recettes habituelles des musées (droits d'entrées, service commercial, redevance, location d'espace) et les autres 50 % viennent des bronzes. Les bronzes sont une activité qui a suffi à la vie du musée Rodin pendant plus d'un siècle. Ils ont même permis la réalisation de travaux, alors qu'au terme de la loi c'est l'État qui devrait financer les travaux du musée. En réalité, cela a presque toujours été les ressources propres du musée qui les ont financés. La campagne de travaux actuels de l'hôtel Biron, d'un montant de 15 millions d'euros, est à 50% financé par l'État, à 50% par les ressources propres de l'établissement.

Ce moyen de subsistance réserve encore de beaux jours devant nous, mais il paraît sain de diversifier les ressources du musée pour ne pas être trop dépendants des bronzes. D'une part parce que la conjoncture économique, nationale et internationale, ont toujours des aléas, deuxièmement,

parce qu'il faut ménager cette ressource (on a calculé qu'on en a encore assez pour cent ans) qui est un peu le trésor de guerre du musée et il ne s'agit pas de vendre à tout va pendant 30 ans, pour ne plus rien avoir après. Une règle que nous nous sommes fixée depuis cette année est de ne pas dépasser 50% des ressources de l'établissement et que si elle dépasse, la somme aille au fond de roulement pour financer de futurs travaux. Voilà rapidement esquissé ce contexte spécifique.

**Jacques Sallois** Peut-être pouvez-vous également nous dire un mot des relations que vous avez dans le monde avec tant de musées Rodin qui se sont peu à peu constitués dans des conditions variées, d'un continent à l'autre ?

**Catherine Chevillot** Les grandes collections Rodin ont commencé à se monter du vivant même de Rodin, puisque la collection du Metropolitan [Museum of Art] a commencé dès son vivant. Les grands fonds comme celui de Stanford, de Shizwoka, de Tokyo ont été réalisés beaucoup plus tard dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> [siècle], souvent grâce à de grands mécènes. On a tous en tête le nom de Cantor, qui a fait vivre le musée pendant presque tout le directorat de Madame Goldscheider et même de Jacques Villain. Le musée de Shizwoka s'est monté à partir de fontes du musée Rodin, réalisées dans les années 80 et 90 essentiellement. Donc c'est le cas particulier de musées qui, de fait, se sont montés à partir de cette capacité du musée Rodin à fournir des fontes originales.

**Jacques Sallois** Quels sont les échanges que vous avez avec ces musées ?

**Catherine Chevillot** Actuellement, nous en avons de manière épisodique. Il n'y a pas de réseau formalisé. Depuis 2013, nous nous sommes beaucoup rapprochés du musée Rodin de Philadelphie, qui est l'un de ceux qui s'est monté dans la première moitié du XX<sup>e</sup> [siècle], Rodin étant déjà mort. Mais avec un lien très fort entre Paris et Philadelphie et nous sommes en train de redonner vie à ce lien. Nous avons par exemple un projet de recherche commun sur les différentes fontes du *Penseur*. Nous aimerions aussi faire un jumelage entre Philadelphie et le musée de Meudon, car c'est le même collectionneur américain, Mastbaum, qui a payé le musée Rodin de Philadelphie et le musée construit dans les années 30 sur le site de Meudon.

**Jacques Sallois** Naturellement votre situation fait rêver beaucoup de conservateurs de musées présents dans la salle, je pense. Mais il me paraissait important de situer d'emblée votre caractère particulier au regard de la plupart des membres de la famille. Je vais donner la parole à Maximilien Durand pour qu'il nous parle maintenant du musée des Tissus de Lyon.

**Maximilien Durand** Vous l'avez rappelé, Monsieur le Président, la fondation du musée des Tissus est extrêmement précoce puisqu'elle se situe dans la lignée de la première exposition universelle en 1851. La chambre de commerce fonde le musée des Tissus en 1856 et il ouvre ses portes en 1864. On va fêter le 150<sup>e</sup> anniversaire de l'ouverture de ce musée. Permettez-moi de revenir sur la fondation, parce qu'elle est intéressante et qu'elle définit la politique que j'essaie de mettre en œuvre depuis ma nomination. Lorsque se tient à Londres la première exposition universelle, les soyeux lyonnais, qui pourtant, sont très habitués à présenter leur travail aux expositions des produits français de l'industrie, se font un peu tirer l'oreille pour aller Outre-Manche. Sur les 400 maisons qui sont en activité à Lyon à cette époque, seules 36 sont représentées au sein de l'exposition universelle et encore faut-il attendre deux semaines pour que soit inaugurée la galerie, deux semaines après l'inauguration officielle. Tout le monde reconnaît la qualité de la soierie lyonnaise à cet événement, mais les soyeux lyonnais n'obtiennent aucune médaille d'honneur. Ils en sont extrêmement meurtris. Ils l'expliquent par le fait que les jurés étaient anglais. En réalité, ce que l'on reproche à la soierie lyonnaise à cette époque est qu'elle n'est plus assez innovante. Les Lyonnais sont toujours considérés comme les maîtres du goût et de l'ornement, mais plus de la technique, par rapport à l'Angleterre qui s'est mécanisée dès les années 1830 et qui donc produit beaucoup moins cher et tout aussi bien. Ce constat inquiète beaucoup les soyeux qui, à leur retour, vont trouver la Chambre de commerce et voient dans la fondation du musée l'un des moyens de remédier au manque de compétitivité internationale auquel ils n'étaient pas du tout préparés.

La collection est tout de suite conçue comme une collection d'étude qui vise à renouveler l'industrie et la production. Elle est constituée avec beaucoup de soin, beaucoup d'intérêt. Elle est aujourd'hui évaluée à environ 2500000 œuvres. Elle est tout de suite conçue comme une collection universelle qui couvre 4500 ans de production textile, depuis l'Égypte pharaonique jusqu'à aujourd'hui. L'idée est de collecter les meilleurs exemples de tissage pour montrer comment la soierie lyonnaise s'inscrit dans cette histoire mais aussi pour inciter la soierie lyonnaise à se renouveler.

Évidemment, le fait de dépendre d'une Chambre de commerce et d'industrie est une originalité. Pour autant, le musée est musée de France depuis 2003. Nous sommes soumis aux mêmes

codes des marchés publics que tout musée dépendant d'une collectivité territoriale. Finalement, l'originalité est plus dans la spécificité de la collection que dans la gestion même de la collection.

En revanche, la spécificité de dépendre de la Chambre de commerce, qui n'a pas renoncé à soutenir le musée depuis cent cinquante ans avec un budget important (environ 3,5 millions [d'euros] par an d'investissements), se conjugue avec une autre spécificité. Nous produisons environ un million [d'euros], ce qui est beaucoup, essentiellement par la billetterie, le service culturel et pédagogique, la privatisation et les activités de restauration de l'atelier extérieur puisque le musée bénéficie d'un atelier de restauration depuis 1985.

**Jacques Sallois** Qu'entendez-vous par privatisation ?

**Maximilien Durand** La privatisation des espaces. Cet ADN du musée qui vise à renouveler la création contemporaine, l'industrie locale, amène à s'interroger sur la manière de renouer avec lui dans une région ou la production de soieries s'est considérablement ralentie. Si aujourd'hui la Région Rhône-Alpes est quasiment la première en production textile en France, la production de soierie [en] représente seulement 0,1 % et sur des créneaux très spécialisés que sont les retissages historiques pour l'ameublement essentiellement et le luxe, avec la haute couture ainsi qu'une production de qualité, mais qui n'est pas de qualité haute couture. Évidemment, le musée a vocation à être une vitrine de ces industries et de ces savoir-faire, mais sans être un *showroom*. C'est là toute la difficulté de l'exercice et je suis très attaché à essayer de bien mettre en avant cette vocation du musée. Je vous donnerais un seul exemple, mais je pourrais vous en donner plusieurs : celui d'une collaboration que j'ai initiée avec la maison Hermès puisque l'un des derniers carrés Hermès produits et mis en vente en septembre dernier a été réalisé à partir des collections du musée des Tissus. Cela implique que nous avons passé plus d'un an avec les dessinateurs de la maison Hermès à visiter les collections, aller en réserve, essayer de comprendre quels étaient les intérêts de l'artiste, ce qui la faisait réagir, pour lui montrer des pièces qui l'inspireraient. Et cela a donné naissance à la création d'un dessin, qui a ensuite été colorisé par les équipes de la maison Hermès, finalisé par la création de ce carré inspiré par près de 25 œuvres du musée. C'est une démarche dont je suis assez heureux et que j'essaie de développer avec d'autres entreprises telles que Prella, Rubelli à Venise pour montrer comment les collections aujourd'hui sont toujours une source de création, pas seulement comme un produit dérivé du musée mais bel et bien comme une source de création. C'est véritablement une des missions que nous essayons de mener, quelque temps que cela prenne, d'accueillir des artistes dans les collections pour qu'ils puissent s'en inspirer.

**Jacques Sallois** Est-ce que vous avez des échanges avec le musée de l'Impression sur Étoffes à Mulhouse et celui de Saint-Étienne, sur la rubannerie.

**Maximilien Durand** Bien sûr, nous avons des échanges qui sont constants. Une des originalités du musée est d'être le siège du Centre international d'étude des textiles anciens (CIETA) qui a été fondé il y a soixante ans et qui est un réseau professionnel, institutionnel et personnel, qui réunit un grand nombre d'institutions entre lesquelles les échanges sont constants. De plus en plus, les musées ont tendance à se constituer en un réseau qui n'est pas encore formel, encore informel, et c'est dans cette direction, je crois, qu'il faut qu'on aille.

Les arts décoratifs ne sont pas Grand Département et lorsque nous faisons des acquisitions, on sollicite les avis des départements concernés par la période, ainsi que des avis complémentaires.

**Jacques Sallois** Merci beaucoup. Je crois que c'était important d'avoir une vision de ces deux musées qui sont très particuliers, au regard des trois débats que je vous propose maintenant et qui sont inévitables. Le premier est celui qui amène à peser respectivement les collections permanentes exposées et les expositions [temporaires].

Nous avons connu au cours des trente dernières années une évolution considérable dans ce domaine. Il y avait relativement peu d'expositions il y a trente ans. Elles se sont multipliées, au point que quelquefois, cette multiplication a suscité questions. Et dans ces expositions, certaines ont pris des caractères particuliers dans lesquels la recherche scientifique ou culturelle n'était pas le critère dominant. On a parlé d'expositions « rentables », qui avaient pour vocation à générer des recettes. Je ne le dis pas de manière provocatrice parce que je ne fais pas partie de ceux qui n'ont jamais pêché. Je me rappelle être allé vers 1992-1993 avec Irène Bizot, Françoise Cachin et Madame Frèche à Philadelphie, rencontrer les responsables de la Fondation Barnes. À l'époque, cela avait suscité quelques débats chez nous mais plus encore aux États-Unis. Je me rappelle combien Carter Brown, que nous sommes allés visiter avant de rentrer, avait été furieux de notre expédition et malheureux de n'avoir pas été au cœur et à l'initiative de cette démarche. Il n'empêche que depuis les choses ont cru et prospéré. Et ce type d'expositions, le musée Picasso, le musée d'Orsay, bien d'autres musées s'y sont engagés. Et là se pose pour nous la question de l'équilibre à trouver

entre les objectifs de rentabilité, de recherche scientifique, de promotion culturelle ou d'usages diplomatiques.

C'est donc vers vous, Madame Isabelle Leroy-Jay-Lemaistre, que nous nous tournons pour vous demander votre avis sur le sujet car vous êtes au musée du Louvre, qui est l'un des plus allant dans ce domaine et parce que vous-même, vous avez participé à plusieurs de ces expériences, qu'il s'agisse d'expériences diplomatiques comme « La Cité interdite » ou d'expériences à caractère plus financiers avec la ville d'Atlanta. Merci de nous proposer votre interprétation.

**Isabelle Leroy-Jay-Lemaistre** Effectivement, j'ai l'habitude de dire qu'il y a trois sortes d'expositions :

les expositions dites scientifiques, avec un gros catalogue scientifique, les expositions que j'appelle « tirelire » et les expositions diplomatiques. Même si ces expositions payantes sont relativement récentes, je pense qu'il y avait autrefois, de façon plus hypocrite, une manière de se faire en partie payer pour les expositions, notamment avec les interlocuteurs japonais. On nous demandait une série de tableaux et nous répondions « Nous sommes d'accords pour vous prêter ces tableaux, mais il faut les restaurer tous et payer également les restaurations de ceux que nous allons devoir mettre à la place dans les salles ». On se faisait ainsi payer quantité de restaurations, ce qui était d'ailleurs très bien à mon avis. Ça ne s'appelait pas « exposition payante », mais il y avait une contrepartie en argent dès cette époque-là.

En revanche, étant donnée l'augmentation, le fait que l'État se désengage de plus en plus, le musée du Louvre, ayant des projets de plus en plus importants, a été à la recherche d'argent.

Le projet du « High Museum » d'Atlanta, pour parler crûment, a dû rapporter 5,3 millions d'euros au musée du Louvre. Ils étaient fléchés sur une partie du coût estimé de la rénovation des salles XVIII<sup>e</sup> siècle du Département des Objets d'art, pour laquelle il a fallu rapidement décider, trouver l'argent qui n'était pas budgété. C'est ainsi qu'Henri Loirette et Michael Schapiro ont signé cet accord. Il stipulait que le musée du Louvre ferait ensuite pendant trois ans de suite des expositions. Chaque année, il y aurait une exposition importante de plus de trois mois, généralement pour cinq-six mois et chaque année deux plus petites expositions : quelquefois une exposition de dessins, parfois des expositions plus pointues, qui permettaient d'avoir des expositions dossier en même temps.

Ce qui est intéressant en dehors de l'aspect financier, évidemment passionnant, est le fait que sur une longue durée, en travaillant si longtemps avec une même équipe de 2003 à 2009, les deux parties apprennent quelque chose l'une de l'autre. Ce n'est pas négligeable dans ce partenariat.

Nous avons beaucoup appris sur la manière de faire du *fundraising* évidemment, sur la pédagogie autour des œuvres car c'est un domaine dans lequel les américains sont magnifiques et extrêmement exigeants.

Ce sont souvent des mécènes privés qui donnent de l'argent pour cet aspect-là de l'exposition et ils sont d'une exigence terrible sur la compréhension par tout un chacun, des enfants à n'importe qui dans la rue, de tous les textes qui seront exposés au public, ce qui n'est pas toujours le cas dans les expositions en France. Je me souviens par exemple d'une exposition qui avait poussé des professeurs de lycée à écrire pour dire qu'ils ne comprenaient pas les panneaux didactiques.

Dans ce contexte, il y a eu un partenariat en argent, c'est certain, mais grâce à la longue durée du projet, un échange de personnel a également été permis. Des personnels du *fundraising* à Atlanta, les *American friends* du musée du Louvre ont pris ensemble en charge le séjour de la spécialiste du pédagogique à Atlanta, Julianne Fords, qui est ainsi venue au Louvre montrer comment elle pratique son travail. Il y a eu également les *Teacher institute*, une partie à l'ouverture en octobre et aussi à la fermeture des écoles en juillet. Il s'agissait pour les professeurs de la ville d'Atlanta ou d'autres villes proches de participer à une sorte de réunion d'apprentissage avec les équipes de la pédagogie du Louvre et d'Atlanta, qui connaissaient bien le thème de l'exposition de l'année suivante et cela permettait aux professeurs d'être prévenus pour qu'ils puissent commencer l'année avec le programme et d'apprendre ce qu'ils devaient enseigner sur le sujet de l'exposition. Là aussi, je pense qu'il y a un autre bénéfice qui est le nombre de visiteurs. Le projet à Atlanta a tout de même fait venir plus d'un million de personnes dans les expositions et on a fêté, bien avant la fin de l'exposition de la troisième année, le millionième ticket vendu. C'est extrêmement important selon moi, car Atlanta est d'une certaine manière dans un désert culturel, certainement pas musical, mais muséal, en tout cas pour les musées des beaux-arts. Le musée d'Atlanta lui-même n'a que très peu de collections d'art et quasiment pas de chefs-d'œuvre. Si vous habitez à Atlanta, dans un État à côté comme l'Arkansas ou le Mississippi, dans l'Ohio et si vous étiez un étudiant, vous n'aviez que peu de chance véritablement de voir des chefs-d'œuvre. Jusqu'alors, le jeu était « Je te prête mon Poussin, parce que le jour où j'aurai besoin de ton Rembrandt, je sais que tu me le prêteras ». Tels étaient les échanges qui se faisaient entre les grands musées de la côte Est des États-Unis ou de la Californie et les grands musées d'Europe. Des régions comme Atlanta n'avaient aucune chance dans ce système ancien de recevoir des chefs-d'œuvre. L'idée lumineuse de Michael Schapiro a été d'axer vraiment toute sa politique sur ces rapports avec le musée du Louvre, plutôt que sur l'acquisition de chefs-d'œuvre qui devenaient de plus en plus chers. Il a poursuivi cette idée avec le musée d'Édimbourg, avec l'Italie en payant la

restauration de chefs-d'œuvre italiens et en faisant venir le *David* de Verrochio pour la première fois sur le sol américain, d'abord à Atlanta, ou une partie des *Portes du Paradis* du baptistère de Florence à Atlanta. L'exposition a été reprise ensuite par le Met[ropolitan Museum of Art] mais elle est arrivée d'abord à Atlanta. La politique de Michael Schapiro consiste à se servir de tout l'argent qu'ils ont et de tout l'argent qu'ils savent faire venir. En effet, chaque fois que nous avons discuté avec eux, ils n'avaient pas encore l'argent qu'ils devaient nous donner. Eux-mêmes ont fait du *fundraising* pour réunir l'argent et c'est à leur contact que le musée du Louvre a pu apprendre cette manière de faire du *fundraising*. Ils y ont gagné aussi, puisque grâce à l'exposition du musée du Louvre, ils sont passés au dixième rang des musées américains en nombre de *friends* alors qu'ils étaient situés autour de la vingtième place auparavant. L'impact est donc d'une grande importance.

L'autre bénéfice est d'avoir pour beaucoup de ces expositions des paiements de restauration pris en charge : *Le Tibre*, prêté la seconde année, a été entièrement restauré par des fonds trouvés par le musée d'Atlanta afin qu'il puisse voyager. Il y a également les catalogues qui ont tous été faits à Atlanta même, pour lesquels il y a un petit bémol, car ils n'ont pas pensé à la diffusion, ne se sont pas associés à un diffuseur, ce qui implique d'écrire à Atlanta si on souhaite se procurer un catalogue. Ils n'ont pas été diffusés dans la librairie du Louvre, ni dans la librairie du Metropolitan Museum of Art, ce qui est un petit peu dommage pour eux aussi.

Mais ces catalogues ont été quelquefois très importants. Par exemple, la seconde année, il y a eu une exposition sur le sculpteur Houdon et Guilhem Scherf a pu en profiter pour faire une édition anglaise de son catalogue raisonné des Houdon du Louvre. Sinon, il n'y aurait pas eu d'édition anglaise de ce catalogue.

De même, la seconde année, il y a eu une petite exposition sur le goût et les antiques de Joséphine, préparée par tout le travail de Martine Denoyelle à l'INHA. Cette exposition a d'abord été faite à Atlanta, avec un catalogue en anglais et finalement elle a semblé tellement intéressante qu'Amaury Lefebvre l'a reprise à Malmaison. L'édition française est donc postérieure à l'édition anglaise.

Il y a eu également des échanges d'étudiants, de professeurs. Donc je pense que ce genre de partenariat un peu spécial, sur de nombreuses années, n'est pas uniquement une question d'argent.

**Jacques Sallois** Je crois que c'est le message essentiel que vous deviez passer et je pense qu'il est bien de voir que nous avons des expositions qui peuvent avoir un intérêt financier manifeste mais c'est aussi l'occasion de se frotter à d'autres. Cela nous oblige à nous situer dans une dialectique qui n'est pas facile, en tirant toujours un profit qui va bien au-delà de l'aspect financier.

Je me tourne vers les autres participants de cette table-ronde pour savoir si l'un d'entre eux à des pratiques comparables, par exemple au Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur où on a une politique d'exposition qui peut être source de retombées culturelles mais éventuellement aussi de retombées financières.

**Pascal Neveux** L'aventure des Frac est tout à fait différente de celle des musées, puisqu'on parle de structures dont on fête cette année le trentième anniversaire. Il est vrai que l'arrivée de nouveaux bâtiments, dans six régions, leur confère une visibilité qu'ils n'avaient pas auparavant. L'aventure de la rencontre entre un public le plus large possible et l'offre en termes d'expositions est récente. Nous étions plutôt habitués depuis trente ans à avoir des publics très ciblés et une démarche prospective à l'égard du monde économique, tout à fait modeste et empirique. C'est donc vraiment une démarche pour nous tout à fait nouvelle, mais qui ne joue pas sur le contenu des projets, qui n'interfère pas avec les missions des Frac. On reste dans une logique de prospection de scènes émergentes, donc de soutien. Cela rend difficile l'idée d'exporter telle ou telle exposition puisqu'on est vraiment sur des niches et des projets, qui trouvent une certaine lisibilité à l'étranger surtout à travers le modèle Frac qui est atypique et reste une exception culturelle française. Ce modèle au contraire s'exporte très bien, avec de nombreuses sollicitations autour du statut tout à fait atypique des Fonds régionaux d'art contemporain, de leurs missions et du caractère nomade de leurs collections. Le système Frac s'exporte en quelque sorte plutôt bien. On a plusieurs projets dont un prochainement en Corée, donc on voit que ce système trouve un écho dans ces pays avec une force économique très importante, mais on est encore aujourd'hui dans une circulation très fragile et très précaire, avec relativement peu d'expositions.

**Jacques Sallois** Est-ce qu'il y a dans la salle des questions ou observations sur ces expositions à dominante de recettes financières ?

**Dominique Szymusiak** Je suis ex-conservatrice du musée Matisse au Cateau-Cambrésis. Quand le musée Matisse a été fermé, nos collections ont été exposées dans deux lieux au Japon. Tout cela a rapporté de l'argent mais cela n'avait aucun intérêt, à part l'argent. Ce qui a surtout énormément compté, c'est que ma haute administration, les élus à la culture et le président sont venus à l'inauguration de l'exposition à Kobé. Et là, ils ont constaté l'importance de la collection, vue du Japon. L'impact a été phénoménal pour la suite du musée.

**Jacques Sallois** Vous pensez que c'est donc une entreprise pédagogique à l'égard des dirigeants que d'aller à l'extérieur ? Je retiens que les vertus de ces expositions vont bien au-delà de l'aspect strictement financier, même lorsqu'il peut être recherché à l'origine.

Je voudrais passer à un deuxième sujet, évoqué à plusieurs reprises par la Ministre de la culture, qui a fait l'objet récemment d'un rapport du président du Centre Pompidou, d'interrogations récurrentes du parlement, qui convie un certain nombre d'entre nous dans les prochains jours devant une sous-commission de la commission culture de l'assemblée nationale. Je veux parler de la circulation des œuvres, qui est un des aspects de l'utilisation des collections. Au cours des dernières périodes, la question a été posée à plusieurs reprises, d'une manière souvent très explicite, du recours aux réserves des grands musées nationaux. Comme nous avons dans la salle des représentants des grands musées nationaux et des représentants de musées de collectivités locales situés en régions, je souhaiterais que nous débattions pour savoir si les réserves des grands musées (mais pas seulement celles des grands musées, car les réserves nationales, ce sont celles des musées, du Mobilier national, de Sèvres et de sa manufacture, du Centre national des arts plastiques), si ces grands prêteurs potentiels sont actifs dans ce domaine et si les potentiels musées destinataires de cette circulation ont une connaissance suffisante des fonds en réserve pour y rechercher leur bonheur ? Je souhaiterais que des prêteurs et des déposants potentiels s'expriment à leur tour.

**Catherine Chevillot** Il y a deux questions dans ce propos : l'objectif de faire circuler les collections qui peut être motivé par des choses très différentes et le fantasme des réserves.

Je voudrais dire un mot du musée d'Orsay. Sur les 80 000 objets, s'il y en a deux ou trois mille exposés, c'est bien le bout du monde. Que fait-on des dizaines de milliers qui restent ? Mais on oublie de dire que sur ces 80 000 objets, ou sur les 30 000 du musée Rodin, il n'y en a pas 30 000 exposables. Je prends l'exemple du musée Rodin cette fois, vous avez déjà 10 000 dessins dont on sait qu'ils ne peuvent pas s'exposer comme ça et faire un musée ; de même, il y a environ 7 500 photos, donc vous retirez déjà plus de la moitié des collections. Ensuite, il y a plus de 7 500 objets qui ne sont pas des Rodin mais des œuvres ayant appartenu à Rodin. Il vous reste environ 6 000 à 7 000 objets qui sont vraiment des œuvres de Rodin. Sur ces 6 000 à 7 000, vous pouvez encore enlever celles qui sont exposées, environ 1 000 objets entre Paris et Meudon. Cette réserve sert précisément à faire les expositions : des expositions scientifiques chez nous ou ailleurs, des expositions « tirelire » ou « tiroir-caisse » néanmoins avec un propos culturel, enfin des expositions diplomatiques que j'appellerais d'« image » ou de diffusion de l'image de Rodin comme nous allons le faire en 2014 en Chine, par exemple, pour le cinquantenaire du rétablissement des relations diplomatiques. Si on retire ce poumon-là, on ne peut plus faire d'exposition. Il y a ce mythe-là et ensuite il y a la question de la circulation des œuvres. Je suppose que l'une des raisons de ma présence ici est l'exposition récente d'une cinquantaine d'œuvres à l'aéroport Charles de Gaulle, dans le dernier satellite construit, qui a aménagé un espace particulier qui s'appelle l'« Espace musées ». Le but d'Aéroport de Paris (ADP) était de développer un nouveau concept d'aéroport pour vendre son concept à l'étranger et construire des aéroports ailleurs. L'idée de l'« Espace musées » est d'aménager dans l'aéroport un espace permettant de faire tourner et présenter les musées parisiens aux voyageurs. Je sais qu'un certain nombre de mes collègues et néanmoins amis se sont demandés si cela allait nous coûter de l'argent. Non, c'est évidemment ADP qui, par le biais de son agence, payait tout. « Est-ce que ça va nous rapporter de l'argent ? ». Non, dans le sens où le musée n'a pas encaissé d'argent. Simplement, je me suis livrée à un petit calcul : le panneau publicitaire coûte 400 000 euros à l'année. La taille du panneau et les linéaires d'exposition montaient le coût d'une telle publicité à environ un million d'euros, que l'on n'aurait bien sûr pas pu assumer. Troisièmement, on m'a fait remarquer que les voyageurs partent [de Paris] et ne viennent pas [à l'espace] à leur arrivée. Or les gens qui partent, passent en moyenne deux heures dans l'aéroport et le public est spécifiquement en partance pour l'Amérique latine, l'Asie ou le Moyen-Orient. Ce point était très important, car ce sont justement des pays qui ne connaissent pas encore Rodin. Je vais parler de manière très triviale car il y a un principe de réalité dans la gestion des musées aujourd'hui et particulièrement au musée Rodin : il faut que je trouve de nouveaux marchés pour les bronzes. Si je ne fais pas savoir que le musée Rodin édite des bronzes, je ne peux pas trouver de nouveaux marchés. Je dois aussi avoir un galon de VRP qui fait le tour du monde pour nous faire connaître et il est évident que mon approche concernant l'espace-musée a été de dire « Comme personne ne veut y aller, il faut y aller ». Le musée Rodin ayant été le premier à inaugurer l'espace, nous avons eu une couverture de presse absolument monumentale, comme on n'en a jamais eue. D'autre part, si on réfléchit aux gens qui fréquentent l'aéroport, il y a premièrement peu de chance qu'ils soient déjà venus au musée Rodin, deuxièmement peu de chance qu'ils s'intéressent à la sculpture et troisièmement peut-être même une probabilité qu'ils ne soient jamais entrés dans un musée. Ils partent et l'idée est qu'en partant, ils visitent cet espace et se disent « C'est vraiment bien, la prochaine fois, il faudrait que je visite le musée ». Il s'agit aussi de faire connaître nos activités de diffusion de l'œuvre par le moyen de l'édition. Un dernier mot là-dessus.

Dans nos missions de conservateurs, dans un texte mal connu des conservateurs français, qui est la charte de déontologie des musées de France, rédigée en 2006-2007 par Vincent Lefèvre et Geneviève Bresc-Bautier, conservateur au département des sculptures du Louvre, il y a cette mission de diffusion scientifique et culturelle des collections. Mais qu'est-ce que cela signifie ? Il y a dans notre charte « Permettre de mieux connaître ». Est-ce que cela veut dire qu'il faut montrer plus d'œuvres au public qui vient déjà ? Permettre à ce public qui vient déjà de comprendre autrement ces œuvres ? C'est bien sûr une partie de nos missions. C'est à cela que nous nous consacrons à travers l'exposition des collections permanentes, l'appareil didactique que nous donnons au public et aussi l'éclairage différent que nous livrons dans les expositions temporaires que nous donnons au musée.

Mais c'est aussi la diversification des publics. On n'y arrive toujours pas depuis trente ans, il faut bien le reconnaître. Donc est-ce que ce ne serait pas aussi toucher des publics autres que ceux que nous avons déjà ? Et puisque ces publics ne viennent pas, il faut bien aller vers eux. Bien sûr, il ne faut pas aller n'importe où ou à n'importe quelles conditions. Il ne faut pas qu'une telle démarche se transforme en « Rodin Circus » ou quelque chose de ce genre, mais il y a un certain nombre de garde-fous qui me paraissent importants et qui sont cités dans cette charte. D'abord, le conservateur, c'est-à-dire le scientifique, garde la maîtrise de l'opération. Ce n'est pas la même chose de faire un choix qui paraît intéressant d'un point de vue culturel ou de se voir donner l'ordre par un maire d'envoyer tel tableau parce que cela sert son image de maire. Évidemment, il faut veiller à ce que ça ne serve pas la valorisation d'objets du marché, que l'on puisse exercer un contrôle complet sur la sécurité et la sûreté des collections, qu'il n'y ait pas de conflit avec des expositions strictement scientifiques. Si un même objet est demandé pour deux propos, que l'objet prêté le soit de manière à privilégier le propos scientifique. Enfin, que la démarche soit pertinente d'un point de vue scientifique ou culturel. À la différence des pays anglo-saxons, nous avons beaucoup de mal en France à ne pas définir une exposition de manière binaire, ou scientifique ou « Collection circus ». Je crois qu'il y a une troisième voie : un projet culturel pertinent, pour des populations qui n'ont jamais vu Rodin et sans être pour autant une référence scientifique internationale. Par exemple en 2014, nous allons faire une exposition en Bulgarie, dans un pays qui n'a pas d'argent, qui ne rapportera pas d'argent mais la démarche est importante car ce sera la première fois que des Rodin seront présentés en Bulgarie et il n'y a d'ailleurs pas de Rodin dans les collections publiques bulgares.

**Jacques Sallois** Merci beaucoup d'avoir montré comment on franchit des seuils sans perdre d'argent. Est-ce que l'espace qui est à l'aéroport de Roissy-Charles de Gaulle est définitivement voué à Rodin ou est-ce que d'autres acteurs culturels pourront éventuellement s'y montrer dans l'avenir ?

**Catherine Chevillot** Nous n'avons pas fait d'OPA [Rires] ! L'idée est que tous les six mois, l'accrochage change donc si le musée Rodin a inauguré l'espace, il y a eu ensuite une présentation de la Fondation Dubuffet et actuellement des projets sont encore en discussion.

**Jacques Sallois** Je propose que Maximilien Durand nous dise son sentiment.

**Maximilien Durand** Je veux bien vous donner un témoignage sur la circulation des collections car j'ai l'impression qu'au musée des Tissus, on est assez bien placés sur cette question. Les collections circulent beaucoup, pas très loin, puisque nous avons fait le choix d'une exposition permanente. Je crois que nous sommes le seul musée de textiles, du moins en Europe, à avoir fait ce choix, aux côtés d'une politique d'expositions temporaires. Vous le savez, le textile est un matériau fragile et délicat, qui implique des conditions de conservation particulièrement strictes. Cela veut dire qu'on est obligés de faire des rotations extrêmement fréquentes, qui nécessitent du travail en interne (d'où la présence d'un atelier de restauration en interne), qui nécessite une veille et qui permet de renouveler régulièrement la présentation. Le second point est également un témoignage sur le côté fantasmagique des réserves puisque notre collection permanente comprend environ 1 200 textiles qui donnent un échantillon de la collection et de sa richesse. Comme je vous le disais tout à l'heure, la collection est riche de 2 500 000 œuvres, qui permet de faire le choix d'une présentation permanente. La collection est extrêmement riche, elle réserve de très belles découvertes. Il y a deux ans, on a pu redécouvrir la totalité du produit de la fouille de 1898 menée sur le site d'Antinoë. Ces pièces n'avaient jamais été vues, restées inédites et « brut de fouille ». Elles ont donné lieu à une exposition qui se tient actuellement au musée des Tissus, qui bénéficie du label d'intérêt national et qui a été organisée en partenariat avec le musée du Louvre et l'opéra de Lyon. Enfin, je voulais dire que cette richesse des collections et la nécessité de les connaître, de les redécouvrir nous incitent aussi à répondre au maximum aux demandes des collègues lorsqu'on nous sollicite pour des projets d'expositions, pour savoir s'il existe dans nos fonds des textiles pour illustrer tel ou tel propos. Il se trouve qu'on a très souvent des textiles pour illustrer un propos et pour vous donner un chiffre : l'année dernière on a prêté pour plus de 75 expositions, dont plus de la moitié à l'étranger, ce qui est beaucoup pour l'équipe du musée.

**Jacques Sallois** Il n'y a pas que les réserves qui peuvent être mises à profit, il y a déjà les dépôts existants. Je pense à une observation que Yannick Linz faisait il y a quelques semaines à propos des tissus coptes qui ont été répartis dans beaucoup de musées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Lorsque j'ai interrogé à deux reprises des déposants à propos de l'état des récolements qu'ils venaient d'effectuer sur ces tissus coptes, on m'a répondu : « Il n'y a pas de problème. Les tissus sont dans des malles depuis la fin du XIX<sup>e</sup>. Les malles n'ont jamais été ouvertes, ils sont en parfait état ». Je pense qu'il y a là aussi un gisement de redéploiement possible.

**André Gob** La question des réserves qui regorgeraient de trésors non exploités ou inconnus est assez récurrente, en particulier du côté des autorités politiques, des élus locaux. Je crois qu'il faut replacer cela en permanence en rappelant que le musée ne se limite pas à des expositions, à la phase visible pour le public et pour les élus en particulier. Ce ne sont pas les conservateurs qui créent les musées, mais les élus la plupart du temps. Ils l'ont fait il y a deux siècles et ils continuent aujourd'hui pour des raisons diverses. En tout cas, le musée ne peut être vu à mes yeux qu'en fonction de ces différentes missions : l'exposition, certainement, mais aussi la conservation et la recherche scientifique. Ce qui est exposé aujourd'hui ne sera peut-être plus dans vingt, trente ans ou cinquante ans et inversement. Je suis allé ce dimanche revisiter le musée d'Orsay pour la première fois depuis sa rénovation : on a sorti des réserves quantité de tableaux historiques. Il y en avait quelques-uns avant, il y en a beaucoup plus maintenant. Ils peuvent très bien plaire ou ne pas plaire, peu importe. Mais ils auraient très bien pu disparaître lorsqu'il n'étaient plus à la mode et peut-être que des objets, des artistes ou des œuvres considérés aujourd'hui comme de peu d'intérêt, seront à nouveau à l'honneur dans 20 ou 30 ans et même, dans un délai plus proche, pour des expositions particulières ou des thématiques particulières. Je crois qu'il nous faut, en tant que gens de musées, être fermes par rapport aux autorités politiques, en disant que nous avons différentes missions et que toutes ces collections servent un jour. Elles servent à des échanges dans le cadre d'expositions temporaires avec d'autres musées et elles serviront un jour à renouveler l'exposition permanente. S'arrêter à une vision tout à fait actuelle, immédiate de ce qui est à la mode aujourd'hui, que ce soit David Bowie ou autre (sans que cela apparaisse comme une critique à l'égard du Victoria and Albert Museum), c'est un peu court comme raisonnement. Je crois qu'il faut essayer de s'adapter aux élus ou essayer plutôt que les élus s'adaptent à ce qu'est un musée. Je reconnais que c'est beaucoup plus difficile, même si je n'ai pas à le pratiquer trop souvent.

**Jacques Sallois** Le problème avec les élus, c'est qu'ils se renouvellent et donc la pédagogie doit être récurrente. Pardon d'y insister car je crois que c'est très important, notamment pour ne pas trop faire confiance aux seuls textes de lois votés par les assemblées. Je le dis avec beaucoup de conviction : nous avons présenté un premier projet de loi musée en mars 1993 au dernier Conseil des ministres de Pierre Bérégovoy. Je tenais à ce que la date soit marquée et qu'un fait soit posé, même si nous savons dans quelles conditions il a fallu attendre quelque temps supplémentaire pour que la discussion reprenne, mais elle a bien repris parce qu'elle a été menée pédagogiquement, au sein de l'assemblée mobilisant des parlementaires qui n'y connaissaient rien dans leur grande majorité. Il faut savoir que notre parlement n'a pratiquement jamais débattu des questions qui nous concernent, sinon lors de la création de la RMN (Réunion des musées nationaux) et lors de l'affectation du produit issu des ventes des biens de la couronne et au tout début des années vingt, dans un bref débat où Blum et Herriot se sont exprimés sur la gratuité du droit d'entrée. Mais jamais à part ça, on n'en a parlé à l'assemblée et je pense que nous avons ici, entre nous, un devoir de pédagogie et d'explications sans cesse renouvelé, car les lois elles-mêmes ne sont pas d'une protection définitive, si, en permanence, nous ne nous efforçons pas de faire de la pédagogie à l'égard des gouvernants, du législateur aussi bien que des responsables locaux. Pardon d'insister là-dessus, mais c'est quelque chose qui me tient trop à cœur pour que je n'intervienne pas, parfois de manière trop véhémement.

Sur ce sujet, je m'adresse à un représentant du SMF (Service des Musées de France), responsable de la sous-direction de la politique des musées, qui ne peut pas être indifférent aux propos tenus autour de cette table, sur la circulation des œuvres. La Commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art qui a été créée au cours de l'année 1996, à la suite d'une mission de la Cour des comptes mettant en cause la gestion des inventaires et le récolement, a fait valoir et continue de faire valoir que beaucoup d'œuvres ont disparu mais restent disponibles, quelquefois dans des musées, qui ne les mettent pas forcément en valeur au mieux leur potentiel. Là encore, il y a des sources possibles de redéploiement. Dépôt, réserve ? Quel est le point de vue du Service des musées de France ?

**Bruno Saunier** J'ai eu en charge cette sous-direction pendant cinq ans, avec Claire Chastanier ici présente. Je suis depuis début 2013 à la Sous-direction des politiques de musées et je voudrais faire simplement quelques observations. Nous sommes dans un contexte budgétaire que tout le monde connaît, qui selon moi, ne s'arrangera pas rapidement dans les trois ou quatre ans qui viennent. Par conséquent, les budgets

d'acquisition ont considérablement chuté ces dernières années et ils ne remonteront pas dans les années qui viennent.

Deuxième observation, l'INP (Institut national du patrimoine) a organisé ici même en 2012 une journée d'étude sur les expositions et plusieurs de nos collègues ont fait la remarque que les accrochages permanents n'attirent plus le public. Il faut renouveler assez régulièrement le sujet d'intérêt pour attirer des publics.

Je sais bien que les réserves ne sont pas les cavernes d'Ali Baba auxquelles certains croient. Il n'empêche qu'en alignant un certain nombre de petits gisements potentiels (Mobiliier national, Fonds national d'art contemporain, Sèvres...), quoiqu'il en soit, on est vraiment obligés de renouveler aujourd'hui notre façon de voir les choses, notre façon de penser la vie du musée qui est certes un lieu de recherche. Encore faut-il qu'il y ait vraiment de la recherche ! C'est une rengaine qu'on tient depuis des années au Service des musées de France : il faut faire du récolement, parce que le récolement permet de redécouvrir des collections et justement de trouver de nouveaux gisements. Et nos collègues qui font du récolement dans leur musée, très souvent sont enchantés de le faire car ils redécouvrent des collections qui peuvent justement servir de nouveaux points d'exposition. Tout cela mis bout à bout fait que cette question, même si elle est traitée en ce moment par nos autorités politiques d'un certain point de vue, suscite un sentiment aujourd'hui partagé dans l'ensemble du Service des musées de France, par les expériences qu'on peut avoir avec vous sur le terrain et cette question de la fluidité et de la circulation des collections se pose. Il faut absolument y répondre, par tous les moyens, parce que de toute façon, les musées changent et parce que, malheureusement, je le redis une fois encore, il ne faut pas se leurrer : nous n'aurons plus dans les années qui viennent les moyens d'enrichir les collections des musées de France comme on a pu le faire ces trente dernières années. Pardon d'être aussi incisif mais je pense que c'est la question centrale qui se pose pour nous tous dans les années à venir, à savoir la circulation et la fluidité des collections sous toute forme (prêt de longue durée, renouvellement des dépôts, croisement de dépôts, expositions partagée, expositions hors du musée).

**Jacques Sallois** Est-ce que parmi les grandes institutions gestionnaires de collections certaines dans la salle souhaitent s'exprimer ? Le Cnap (Centre national des arts plastiques) par exemple et singulièrement Richard Lagrange sont très sensibles à ces perspectives. J'en donne pour exemple ce qu'ils viennent de faire avec le Frac Auvergne où le Cnap a consenti un prêt très important d'œuvres, pour une exposition en cours, qu'ils envisagent de laisser en dépôt à la fin de cette exposition en février 2014. Voilà un très bel exemple et ce n'est pas le seul. Le Cnap est intervenu récemment de la même manière en Franche-Comté dans le cadre d'une politique que son responsable souhaite poursuivre. Ces possibilités de jeu ne sont pas négligeables.

**Cécile Escarbelt** Ce qui me surprend peut-être, après dix ans de récolement dans cet établissement, est le manque de partenariats entre les institutions. Il y a des tentatives, mais on est tous confrontés aux mêmes problèmes de budget, de personnel, d'espace, de compétences. On ne manque pas de collections mais en revanche, on manque de partenariats avec les déposants potentiels.

**Jacques Sallois** C'est un appel aux dépositaires potentiels à ne pas se tourner systématiquement vers les seuls musées mais à élargir leur prospection vers d'autres collections possibles.

**Christiane Naffah-Bayle** Je dirige les collections du Mobiliier national, Manufacture des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, avec une emprise de trois hectares dans Paris et des bâtiments datant du XVII<sup>e</sup> siècle aux années 60. Nos collections circulent, elles sont particulières puisque chaque année elles sont abondées par des créations des tombées de métier. C'est une collection qui vit de la création, qui est conservée, restaurée, présentée au public. Ces collections sont présentées dans le cadre d'expositions temporaires à la galerie des Gobelins, peu visitée hélas. Elles le sont également dans le cadre d'expositions permanentes puisque nous prêtons aux musées-châteaux pour cinq ans renouvelables par tacite reconduction : le Louvre, Versailles, Fontainebleau, Chambord... Nous avons des projets avec Azay-le-Rideau, avec Hardelot, avec d'autres musées encore.

Ces collections circulent, mais pas assez. Elles sont surtout utilisées, d'où peut-être le mot d'« utilisation » puisque la première mission du département des collections est l'ameublement des résidences présidentielles, des ministères, des ambassades et de toute institution française qui le demande, après passage dans une commission de contrôle.

Notre collection est composée d'environ 90 000 biens culturels et nous la caractérisons en tenant compte de ses fonctions plurielles, les biens culturels n'ayant pas la même valeur. Que ce soit la valeur scientifique et culturelle ou la valeur vénale. Les biens sont caractérisés en trois catégories. Nous distinguons les biens patrimoniaux de type muséal, inaliénables, que nous évitons de déposer à l'« utilisation ». Lorsque ces biens culturels sont déjà déposés ou rattachés à perpétuelle demeure, comme certains salons d'apparat à l'Élysée ou dans les ministères, ils restent évidemment déposés

mais sinon, ce sont des biens culturels mis davantage à la disposition des châteaux-musées, des musées et du public, qu'à la disposition de personnes qui pourraient les utiliser véritablement. Les biens culturels de valeur, dans la catégorie juste en-dessous, peuvent être déposés pour « utilisation », mais peuvent être aussi prêtés sur demande à des musées ou des expositions. Enfin, nous avons les objets usuels. Je dirais que les deux premières catégories participent du domaine public et que les objets qui servent à l'ameublement de confort sont des achats dits « consommables ». Cependant ces achats sont faits sur notre budget d'acquisition, donc ils sont portés à un inventaire particulier et nous verrons dans 50 ans si certains de ces objets usuels deviennent ou non des biens culturels. Ceci n'est pas encore sanctionné par un texte mais nous sommes, sous l'autorité de Monsieur Sallois, en train d'approfondir cette réflexion.

Comment diffuser davantage ? Nous avons été un peu désolés de n'avoir pas été appelés par exemple par le musée du Louvre Abu Dhabi pour un prêt de collections. En revanche, nous avons été approchés pour des acquisitions de créations (tapisseries ou tapis) pour le musée du Louvre Abu Dhabi et nous étions convenus d'acquisitions qui pourraient porter sur l'ensemble du processus de création, à la fois l'acquisition du tapis ou la tapisserie tombée de métier, mais aussi le modèle et toutes les étapes intermédiaires, depuis l'idée de l'artiste et sa matérialisation jusqu'à la création elle-même.

C'est quelque chose que nous pouvons apporter à toute personne désirant acquérir ou se faire « déposer ». « Acquérir » est un mot que je prononce avec beaucoup de précautions puisqu'actuellement nous ne vendons pas nos collections. Nous souhaiterions en revanche qu'elles soient davantage connues à l'étranger, davantage exportées. Il est vrai que lorsque nous meublons des ambassades, nous sommes extrêmement sensibles au public qui peut venir dans ces ambassades et rencontrer nos collections. Pourquoi nos collections ne sont-elles pas très demandées ? Elles sont publiées pour beaucoup. Nos prédécesseurs ont largement publié, que ce soient Monsieur et Madame Coural, Monsieur Samoyault, etc. mais nous avons une base de données qui est malheureusement « maison ». Elle n'est pas diffusable sur le net donc les collections ne sont pas suffisamment connues. Si on pense à la circulation de la collection, il faut également penser à une base de données qui soit visible en dehors du lieu où elles sont réalisées. Actuellement, nous développons un cahier des charges pour une nouvelle base de données qui prend en compte la caractérisation des collections dont je viens de vous parler et qui est également en phase avec un schéma directeur des réserves.

En ce qui concerne la circulation des collections, elle pourrait être optimisée. Nous répondons à des demandes, nous en suscitions, nous travaillons avec les équipes des musées-châteaux, mais nous pourrions aller bien plus loin si notre collection était mieux connue. Et nous souhaitons travailler en partenariat. À la galerie des Gobelins, nous souhaitons développer des expositions qui pourraient répondre à des expositions des établissements publics puisque nos collections principales sont les tapis, tapisseries (3500 œuvres), avec tous les meubles fabriqués au Mobilier national, auparavant Garde-Meuble de la Couronne, ainsi que toutes les œuvres de bronzes et la création contemporaine. Toutes ces créations étaient contemporaines d'une certaine manière.

L'argument qui mettrait un petit bémol à la circulation des collections, c'est la conservation des collections. Circuler, c'est diffuser la connaissance mais c'est également exposer les œuvres à des sinistres, des altérations. Il faut toujours avoir à l'esprit un certain équilibre. Une exposition est une mise en état des collections puisqu'il convient de les restaurer et en même temps c'est toujours une prise de risque des collections qui circulent, puisque le zéro sinistre n'existe pas et là, c'est l'ancienne directrice du C2RMF qui parle. Les collections qui circulent sont soumises à des vibrations, à des variations climatiques, à des manipulations pas toujours heureuses et il est très rare que toute la collection revienne sans dommage. Il faut toujours avoir cela en tête. Je rebondis sur un autre argument, cette fois en faveur de la circulation des collections. Chaque fois qu'un objet est emprunté, on le considère, on le regarde, on le publie, on active la recherche et on vérifie quels sont les objets très connus et quels sont ceux qui le sont moins. Je dois dire que de ce point de vue, au Mobilier national, on fait presque de la recherche archéologique dans nos réserves et nous nous apercevons qu'il y a encore plus de trésors que nous le croyions, alors même que l'équipe est composée d'inspecteurs qui les connaissent depuis des décennies. Chaque fois que des œuvres sont demandées, cela suscite des questions. Lorsque nous nous apercevons qu'un corpus n'a pas été bien étudié, nous proposons à des professeurs d'université, à l'École du Louvre des sujets de master, de mémoire, de doctorat et je crois qu'il y a cet avantage à la circulation des collections, en ce qu'elle suscite l'intérêt des chercheurs pour servir le grand public avec un discours tout à fait approprié. Concernant l'aéroport de Roissy, le Mobilier national a été sollicité pour présenter ses collections, à la suite du musée Rodin et de la Fondation Dubuffet, et bien sûr nous allons répondre positivement. Nous sommes en train d'examiner le type d'exposition et la thématique que nous allons choisir.

**Jacques Sallois** Je retiens que sans mythifier sur les réserves, il y a quand même manifestement quelques marges de jeu. Pascal Neveux a certainement beaucoup de choses à nous dire sur les Frac qui peu à peu se sont spécialisés les uns les autres et donc qui doivent commencer à se poser le problème de la circulation.

**Pascal Neveux** Je voulais juste rappeler que les Fonds régionaux d'art contemporain ont comme mission fondatrice la circulation de leurs collections, donc c'est une expérience qui a été menée depuis trente ans et l'on voit aujourd'hui qu'elle est extrêmement importante d'un point de vue quantitatif. Les 23 collections des Frac représentent quasiment 25000 œuvres. 5000 artistes sont représentés sur une scène émergente liée à l'art contemporain. Cette dynamique de circulation qui avait fait d'ailleurs l'objet d'une opération pour le dixième anniversaire en 2003, s'intitulant « Collections en mouvement », cache derrière cette réalité de mise en mouvement et de l'usage de ces collections une autre réalité de dynamique de projet. Très longtemps on s'est cantonné à envisager la circulation des collections sous l'angle de dépôts, de prêts dans différents musées et les collaborations entre Frac et musées ont été extrêmement nombreuses et le sont encore. Mais je crois qu'aujourd'hui on est arrivés à un moment charnière où cette circulation des collections passe par la définition véritable de projets artistiques et scientifiques, qui doivent être l'élément moteur de ces compagnonnages que nous devons avoir les uns avec les autres, compte tenu de la situation économique dans laquelle nous vivons aujourd'hui. Les récentes collaborations mises en place entre le Cnap et les différents Frac sont très importantes et révèlent cette dimension de projet, au-delà de la dimension quantitative qui est source budgétairement d'un poids assez lourd en termes de gestion des collections et de conservation préventive. Il ne faudrait pas céder à un enthousiasme trop rapide de prêt d'œuvres, ce qui a été le cas pour les Frac car il est plutôt très facile de faire un prêt d'œuvres en empruntant des œuvres à un Frac, souvent à faible coût, alors qu'il est beaucoup plus difficile de monter une exposition avec un véritable projet artistique. Je crois que tous les enjeux de circulations des collections se stigmatisent aujourd'hui sur cette dimension de projet et de bonne intelligence entre les structures, pour mettre vraiment l'aspect scientifique au cœur de cette dynamique de mouvement. Les Frac représentent la troisième collection publique en France, après celle du Centre Pompidou et du Cnap. Donc on a le potentiel, mais ça ne veut pas dire pour autant qu'il faut cesser une politique d'acquisition. Je crois qu'il y a une multitude de projets à envisager et que ces projets relèvent des compétences des conservateurs, des directeurs de musées, au-delà d'un affichage quantitatif qui évidemment séduit souvent le politique mais ne crée pas forcément d'événement artistique ou de réflexion artistique pour autant.

**Jacques Sallois** Votre propos est une musique douce à mes oreilles. J'attendais que le terme de « projet scientifique et culturel » naisse spontanément pour ne pas le porter moi-même tant j'y suis attaché et montrer qu'il ne se résume pas à un *business plan*. Je pense que beaucoup des questions qui viennent d'être posées, notamment celle de la circulation des œuvres, doivent se référer en permanence à de vrais projets scientifiques et culturels émanant des dépositaires mais également des déposants, car le partage entre les deux doit se faire à partir de la discussion de projets scientifiques et culturels. Merci de m'avoir dispensé d'être le premier à en parler.

**Isabelle Leroy-Jay-Lemaistre** Je rebondis sur ce que vous venez de dire. C'est d'ailleurs pour cela qu'au musée du Louvre, même pour d'autres expositions que j'ai appelées « expositions-tirelires », nous ne faisons pas un *fritto misto* des chefs-d'œuvre du musée du Louvre. Nous exigeons toujours un projet scientifique et que le titre de l'exposition soit sur le catalogue, ce qui n'est pas toujours facile à obtenir. Je voulais juste mentionner quelque chose d'un peu plus vulgaire et qui n'a pas été dit : cela coûte cher de transporter des œuvres d'art. Un emballage soigneux d'œuvre d'art, ça coûte cher. Une restauration d'œuvre d'art avant qu'elle ne voyage, ça coûte cher. En cette période de vaches maigres, on ne peut peut-être plus acquérir, mais il faut aussi savoir d'où viendra l'argent qui permettra de faire transporter ces œuvres d'art sans dommage.

**Jacques Sallois** Le coût du transport est quand même en général assez inférieur à celui de l'acquisition, donc, *a priori*, je pense que l'opération peut être plus facilement envisagée.

**Dominique Szymusiak** J'ai envie de donner un autre point de vue, celui plus provincial d'une ancienne conservatrice du musée Matisse. Les Matisse sont rares et chers. Nous avons été et nous sommes toujours très dépendants du Centre Pompidou et le Centre Pompidou a toujours énormément prêté pour toutes les expositions que j'ai organisées. Mais il s'est trouvé qu'un jour ils ont fait le Centre Pompidou Metz. Du coup, les tableaux sont partis à Metz et on nous a retiré les prêts de longue durée qui se sont réduits à des prêts d'un an. On ne pouvait plus compter que sur les dépôts du Centre Pompidou. Et la principale source de tableaux de Matisse est quand même le Centre Pompidou pour nous, d'autant plus que, et là j'insiste très lourdement, cela doit avoir des résonances dans la salle : les datations. Il y avait avant un comité de répartition des datations qui pensaient que quelques musées de province pouvaient en bénéficier. Mais actuellement, enfin c'est ainsi que je le vois, tout part à Paris, point à la ligne. La province est priée de se débrouiller avec des donations. On nous dit « Mais vous avez eu des donations, donc vous n'avez pas besoin des datations ». C'est un langage qui n'est pas terriblement juste. Il y a vraiment Paris et la province, je tiens à le dire. La troisième chose, c'est qu'il y a un Matisse de 1918 de notre collection qui est encore sur l'inventaire du musée d'Orsay.

Il a été donné en 1978 au musée. Il me semble quand même que le transfert aurait pu se faire. Résultat : le musée d'Orsay compte cette œuvre dans ses collections et le musée Matisse du Cateau-Cambresis aussi. C'est nous qui assurons la restauration, la conservation, la présentation, l'étude, etc. et le musée d'Orsay dit « Vous ne pouvez pas le prêter sans notre autorisation, cette œuvre nous appartient, etc. », jusqu'au jour où ils diront qu'ils veulent le récupérer car on est quand même sous cette menace-là. Peut-être pas pour ce tableau mais pour d'autres. Moi, je revendique que les tableaux qui ont été donnés par des donateurs à un certain musée qui fonctionne, puissent être récupérés en pleine possession et ne pas être sous la juridiction du Centre Pompidou ou du musée d'Orsay. Les dépôts, quand il s'agit des Matisse, on ne les voit pas, ils disparaissent tout de suite. Les datations, on ne les voit pas non plus comme la datation Marie Matisse. Cinq tableaux sont à Beaubourg, rien au musée Matisse de Nice, ni au musée de Cateau. Les inventaires devraient être bien rééquilibrés, de façon à ce que les musées qui s'occupent des tableaux en aient la conservation pleine et entière.

**Jacques Sallois** Ce sont des questions qui s'adressent plutôt au Service des musées de France, cela m'étonnerait que le service ignore cette question.

**Bruno Saunier** Ce qui se passe dans les musées n'est plus un problème de conjoncture, je pense que c'est structurel maintenant. La ministre et son cabinet nous ont demandé de revoir le fonctionnement de nos commissions. Nous sommes en train de travailler, Claire Chastanier, le Service des musées de France et moi-même, sur une réorganisation pour avoir un meilleur mixage entre nos commissions dite nationales et celles qui intègrent des conservateurs de musées en régions, de manière à avoir une seule commission qui mélange à la fois des gens de province, dont je suis d'ailleurs le premier et des conservateurs de musées parisiens. On a perdu ce dialogue, il est vrai, entre la province et Paris. Il faut qu'on le retrouve et c'est ce sur quoi nous sommes en train de travailler au service, pour avoir une simplification des procédures et un meilleur mixage de Paris et la province.

**Véronique Milande** À Sèvres, Cité de la céramique, il y a une certaine circulation d'œuvres et d'œuvres qui cassent. Je voulais attirer l'attention sur le côté positif et à la fois contraignant, en effet, du coût. Je pense qu'Isabelle Leroy-Jay-Lemaistre se rappellera le dernier voyage d'un vase extrêmement précieux de Sèvres, qui est le vase Béranger, avec une magnifique peinture sur le retour du Traité de Tolentino. Ce vase est parti à Moscou. Il s'agit d'un vase monté, c'est-à-dire en plusieurs parties avec un montage en bronze à l'intérieur, ce qui signifie que s'il y a des tensions et des secousses, c'est la porcelaine qui cède et pas le bronze. En fait, pour ce vase qui partait à Moscou, ce que je ne savais pas, c'est qu'il faisait d'abord le trajet en camion jusqu'à Cologne, ensuite en avion de Cologne à Moscou. Et quelle n'a pas été la surprise en ouvrant la caisse là-bas, de trouver une petite vis dans la caisse, ce qui n'a pas été sans créer un certain émoi. Au retour, on nous a renvoyé le vase et il y avait une deuxième petite vis. Il y a eu toute une réunion car on ne savait pas, et on n'a toujours pas vraiment trouvé d'où viennent ces vis. On ne sait même pas par où elles sont sorties. Ça montre bien que le problème est qu'on nous demande toujours les mêmes chefs-d'œuvre quand on fait circuler les œuvres, et qu'on arrive à un moment à des limites. Maintenant, nous avons fixé une sorte de *black list*, avec hélas une dizaine de chefs-d'œuvre, qu'on ne veut plus prêter. On a eu aussi un guéridon en porcelaine qui a été accidenté sur le périphérique. Le prix des caisses dépend beaucoup de l'importance de l'œuvre. Toutes les œuvres n'ont pas de belles caisses. Il y a fort longtemps, un camion de retour d'exposition, qui a versé sur l'autoroute avec les céramiques qui étaient toutes dans des caisses en carton. J'ai vu récemment des artistes contemporains nous envoyer leurs œuvres par La Poste. J'ai eu beaucoup de travail à l'arrivée aussi. Il y a donc des limites au transport. À Sèvres, je suis l'une des rares restauratrices fonctionnaires, donc j'ai la chance d'être intégrée dans une équipe où je peux dire qu'il ne faut plus qu'une œuvre parte et l'on m'écoute. Vous disiez que les élus sont renouvelés, mais dans les musées aussi, les personnes se renouvellent et quand on a affaire à des prestataires extérieurs, l'avis qu'ils peuvent donner se dilue et se perd. Une préconisation donnée pour qu'une œuvre ne parte plus peut ne pas être respectée cinq ans après. Je pense que certains de mes confrères ont aussi des commentaires à faire dans la salle.

**Jacques Sallois** La circulation est toujours un risque mais je ne suis pas sûr que le risque soit plus grand en direction des musées que vis-à-vis des ambassades.

**Véronique Milande** Tout à fait, je peux en témoigner aussi.

**Dominique Ferriot** On parle beaucoup d'œuvres d'art et d'objets d'art. Il y a aussi tout l'éventail très large des musées de sciences et techniques et des musées de sciences naturelles par exemple. J'ai en mémoire une très belle exposition sur les dinosaures chinois que notre confrère, Philippe Guillet, a faite au muséum d'Orléans. On n'a pas hésité à transporter des spécimens jusqu'à Orléans. Pour dire aussi

que nos musées existent depuis deux cents ans. Je rappelle la création du Conservatoire des arts et métiers par l'abbé Grégoire, qui disait « Le conservatoire sera le réservoir dont les canaux fertiliseront toute l'étendue de la France ». Il n'y a pas que l'arrêté Chaptal, avec les dépôts dans les musées dits d'art. Il y a aussi tout un champ très vaste. Je voudrais souligner qu'il est formidable d'avoir une collection nationale à Marseille (je ne sais pas si Marseille est la province, c'est la deuxième ou troisième ville de France). Bien sûr, une grande partie de la collection de feu le musée des arts et traditions populaires est maintenant en réserve, mais c'est une réserve formidable, entièrement accessible aux chercheurs. Donc il me semble qu'il n'y a pas que des initiatives à Paris, si on veut bien ne pas limiter le champ aux œuvres dites d'art.

**Jacques Sallois** Une première remarque par rapport à celle évoquée par Cécile Escarbelt. La première exigence est la transparence, donc la capacité à connaître les dépôts, les collections exposées et les réserves.

Pour l'instant, ça n'est pas encore parfait. Nos bases de données n'offrent pas encore cette transparence. Hier, Florence Drutel a évoqué la base des dépôts qui se constitue et qui est maintenant parfaitement consultable sur le site du ministère de la culture. Ce n'est pas encore le cas très général et c'est un objectif que nous devons, il me semble, nous fixer ensemble.

Un mot sur les acquisitions : nous les avons jadis beaucoup encouragées. Nous avons créé les Fram (Fonds régionaux d'acquisitions des musées), nous avons créé le Frac, bien d'autres procédures et à certains égards, les Fram nous ont dispensé de réfléchir suffisamment à la circulation des œuvres. Je le dis en battant ma coulpe. Il m'est arrivé d'inaugurer des musées en province sans veiller à l'époque, et j'ai quelques cas très particulier en tête, à demander qu'il y ait des dépôts des musées nationales. Nous aurions pu le faire, nous aurions dû le faire. Nous n'y avons pas pensé parce que les Fram, à certains égards, avec leur politique d'acquisition et leur aisance à l'époque, nous ont dispensés de le faire. Je pense qu'aujourd'hui, la conjoncture évoluant, nous devons retrouver ces bonnes habitudes.

**Une participante dans la salle** J'ai quand même une remarque à propos de l'usage des collections en dépôt dans un musée, lorsqu'un musée numéro 1 souhaite emprunter à un musée numéro 2 des collections qui, hélas, sont des dépôts de cent cinquante ans du musée du Louvre, par exemple. Le musée numéro 1 emprunteur doit se soumettre à toutes les règles du musée du Louvre. Et quand le musée est à 40 kilomètres de votre musée, vous êtes obligés de prendre des transporteurs d'art, de faire faire des constats d'état par des restaurateurs pour qui j'ai le plus grand respect. Mais cela veut dire que la facture augmente alors que ces œuvres mises en dépôt sont parfaitement neuves (pas tout à fait comme les tissus coptes dont vous parlez), mais en l'occurrence des créations de peintres archimiteurs des années 1860 mais qui n'ont jamais été présentés ni au musée du Louvre ni dans le musée numéro 2 (ils étaient enfermés dans des caisses). Mais l'ensemble des constats, du convoiement, des transporteurs d'art font augmenter les coûts et pour peu qu'on ait des emprunts officiellement gratuits, on arrive à des coûts tels qu'ils représentent le quart des frais de nos expositions. Ce point de la diffusion doit être pris en compte. Un autre moyen de diffusion est le prêt de fichiers numériques totalement gratuits, alors que lorsque l'on s'adresse à certaines institutions, en particulier nationales ou la Rmn-GP, il faut payer 60, 70 voire 80 [euros] pour avoir un fichier.

**Jacques Sallois** Merci beaucoup. Voilà un sujet de réflexion et d'action très intéressant pour le SMF.

**David Cueco** Je voulais faire une observation sur la concomitance du discours sur la réduction des budgets d'acquisition, la mention de l'archéologie dans les réserves, la notion de fantôme à propos de ces réserves et leur contenu. Et puis aussi l'idée du mouvement. En Hollande, il y a eu quelques années, il y a eu le *Delta plan*. On a coupé les budgets pendant plusieurs années et on a demandé à chacun des établissements de faire l'inventaire détaillé et l'état des collections. Les professionnels, habilités et qui ont la compétence pour évaluer l'état des œuvres et leur capacité à bouger, représentent en effet une entité professionnelle. Il existe à peu près 1500 professionnels diplômés, qui sont au maximum une vingtaine de fonctionnaires salariés dans les institutions publiques. Ces restaurateurs salariés sont dans des institutions qui avaient les mouvements d'œuvres au centre de leurs missions (Centre Pompidou, Cité de la céramique à Sèvres) et qui les font circuler. Je demande donc à la direction, puisqu'il y a une réduction des budgets en acquisition, je me demande s'il va y avoir un peu de budget consacré à l'étude des collections, l'étude des réserves, ce qui permettra peut-être de supprimer les fantômes et de se poser la question de la circulation des œuvres. Une dernière remarque, pour l'avoir constaté sur des œuvres très importantes de musées très importants, la restauration d'entretien et de prévention qui consistent à regarder si une œuvre est en état, si elle a besoin de quelques refixages, des protecteurs et autres, coûtent infiniment moins cher que la caisse qui va permettre de transporter l'œuvre et qui sera jetée au retour. Je m'interroge donc sur la question de la priorité et de comment on réfléchit à cela. J'aimerais bien que cet élément soit pris en compte quand on réfléchit aux mouvements. Je pense qu'effectivement les Frac ont cette logique-là, elles font circuler les œuvres et c'est le régisseur qui gère ces questions-là. C'est donc une question

de fond parce que la mission de suivi, de contrôle et de l'établissement de ce que sont les œuvres matériellement, de ce que sont les dangers qu'elles vont rencontrer et sur lesquels on peut intervenir en amont à moindre coût, de manière préventive, sont d'une telle évidence que je suis gêné d'avoir à le dire là. Je pense que ce n'est pas entré dans les mœurs. On nous appelle toujours pour restaurer, c'est-à-dire réparer quand c'est cassé et c'est quand même un peu gênant. On nous demande de gérer l'éternité, mais dans les dix minutes qui viennent.

**Dorothee Deyries-Henry** Je voudrais illustrer d'un exemple la question des dépôts dans un musée nouvellement inauguré. Dans le cadre de la rénovation et de la réouverture du musée d'art et d'archéologie de Valence le 13 décembre 2013, nous avons travaillé en partenariat avec différentes institutions : le Cnap, dans le cadre d'un projet de dépôt à la fois au musée hors les murs pour le temps de la réorganisation mais également pour la réouverture de ce musée ; également à l'occasion d'une acquisition d'un ensemble d'œuvres pour cette réouverture, ce qui a permis aussi de dégager des fonds pour des restaurations. Ce qui amène peut-être à réfléchir à des projets avec une alternance selon les priorités entre acquisitions et restaurations. Le troisième volet a été de travailler en amont dès cette période de fermeture du musée avec différentes institutions dont le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur et le musée national d'art moderne, le musée d'Orsay, pour des partenariats clés à la réouverture. Je voulais apporter aussi cette note positive parce que je crois que ça fait partie des choix, des priorités. Un projet c'est une notion de sélection et de choix. Vous insistiez sur la pédagogie des élus et je crois que c'est dans l'association avec d'autres personnes et la concertation qu'on peut cibler des choix et mieux les porter plutôt que de travailler tous azimuts et de surenchérir dans différents projets.

**Jacques Sallois** La circulation, c'est difficile. Il ne faut pas mythifier, mais c'est possible.

**Mireille Klein** J'ai fait mon mémoire de conservation préventive sur l'adaptation d'un *Delta plan* à la française, avec effectivement des constats d'état concernant les collections des musées exposées ou en réserve. Je l'avais présenté en son temps à Madame Mariani-Ducray, que cela avait beaucoup intéressé. J'avais proposé de prendre deux ou trois régions tests mais il y a eu un problème humain et de budget qui ont fait que le projet n'a pas vu le jour. Effectivement le *Delta plan* serait tout à fait intéressant mais c'est une notion à manier aussi avec beaucoup de prudence puisqu'on sait qu'aux Pays-Bas, il y a eu des essais de déclassement, de vente ou de privatisation de certaines collections ou établissements suite au *Delta Plan*. Donc cela implique une déontologie très définie dès le départ.

**Jacques Sallois** Votre intervention m'amène à une transition en direction du troisième thème. [...] C'est celui de l'inaliénabilité de nos collections, pour lesquelles nous avons été nombreux, je pense, à militer. Je crois avoir été parmi les premiers à le faire avec le projet de loi musée en 1993, ce qui n'était alors pas évident et voir comment aujourd'hui le débat se pose ou le principe peut être mis en cause. Je voudrais mentionner les propos de Guillaume Cerutti qui évoquait récemment dans une tribune l'intérêt à faire « respirer les collections » en en vendant le cas échéant quelques-unes à la marge. Le débat, on le sait, a été porté également dans notre parlement et nous avons aujourd'hui une commission, il se trouve que je la préside depuis peu, qui va devoir se pencher sur le déclassement des collections dans différentes configurations, puisque cette commission devra rendre un avis conforme pour les collections des musées et du Cnap, ainsi qu'un avis simple pour les collections des autres institutions tels que le Mobilier national, la Cité de la céramique de Sèvres ou les Frac. Avis simple, qui sera demandé pour les cessions lorsque les collections sont privées et pour les déclassements lorsqu'ils sont publics. Le débat se pose donc en termes nouveaux puisqu'il concernait exclusivement jusqu'ici les musées, pour lesquels la loi fixait les choses. Mais l'amendement qui a créé cette commission amène à la poser dans un cadre plus large qui englobe d'autres collections.

Il est difficile de défendre le principe d'inaliénabilité *mordicus* quand on constate au cours des deux derniers siècles que le risque majeur n'a pas été la mise en cause du principe mais la négligence de la conservation. Je sais qu'il y a eu des guerres, je sais qu'il y a eu des mouvements divers, des incendies, mais quand même, le taux de disparition est important et nous devons ensemble en être conscients et faire la lumière aussi clairement que possible sur ces évolutions avant de défendre le principe. Sur ces questions je suis persuadé qu'André Gob a quelque chose à nous dire. André Gob vient de Liège et cette ville a été il y a une vingtaine d'années dans une situation de faillite, comme l'ont été quelques grandes villes, singulièrement la ville de Detroit aux États-Unis. La question a été posée dans des termes qui ne sont pas très loin de ceux que des élus locaux peuvent envisager discrètement, en laissant mourir le musée par préférence de l'entretien des bordures de trottoir. Je souhaiterais qu'André Gob nous dise quelques mots sur la manière dont il voit l'histoire de sa ville, car après avoir envisagé cette perspective fatale, la ville de Liège s'est heureusement engagée dans la restauration de ses musées et singulièrement, du Grand Curtius.

**André Gob** Sur cette question de l'inaliénabilité, il y a cet épisode de 1989 que vous rappeliez mais nous avons connu par la suite d'autres événements, les uns amenant un risque pour les collections de musées et les autres qui au contraire les protégeaient. Quelques mots sur la situation liégeoise et belge. Il se trouve que dans les années 80, la ville de Liège était en quasi-faillite. Les élus de l'époque ont alors envisagé de vendre quelques chefs-d'œuvre dont un en particulier. C'était la période où les tableaux de Picasso étaient au sommet et la ville de Liège possédait un tableau de la transition entre la période de jeunesse de l'artiste et le cubisme. Ce tableau a été discrètement évalué à un demi-milliard de francs belges. Il y a eu une levée de boucliers de beaucoup de personnes des milieux culturels, mais pas seulement. Il faut dire que ce tableau était peu connu de la plupart des liégeois. Cette affaire l'a, en quelque sorte, mis en lumière et finalement la ville s'est rétractée, elle ne l'a pas vendu. Elle a d'ailleurs dit n'avoir jamais eu l'intention de vendre ce tableau. Mais on sait de source sûre que cette estimation avait en tout cas été demandée. Ce qui est intéressant avec ce tableau et quelques autres qui constituent les chefs-d'œuvre du musée des beaux-arts de Liège, c'est qu'ils avaient été acquis en 1939, à la fameuse vente de Lucerne lorsque le pouvoir nazi avait « débarrassé » ses musées d'un certain nombre de chefs-d'œuvre d'art « dégénéré ». Ces tableaux ont été vendus à Lucerne, en Suisse, par la galerie Fischer. Le directeur des musées de la ville de Liège de l'époque avait eu l'intelligence d'en acheter une petite dizaine à des prix intéressants puisqu'il s'agissait d'une sorte de braderie. Ces tableaux, qui avaient été aliénés par le régime nazi, risquaient de l'être une deuxième fois par un pouvoir communal qui n'avait rien de nazi. Ces tableaux n'ont pas été vendus suite à ces mouvements dans les milieux culturels liégeois et il y eu une restructuration. Au lieu d'une petite dizaine de musées mal gérés et mal financés, on s'est retrouvés comme aujourd'hui avec deux ou trois musées principaux (le Grand Curtius, un musée d'art et d'histoire et un musée de beaux-arts). L'histoire ne s'arrête pas là, parce qu'une quinzaine d'années plus tard, le gouvernement régional, qui a la tutelle sur les communes et les finances communales de la Wallonie et la finance communale, a émis un décret qui prévoyait que si les communes voulaient bénéficier d'une aide, il fallait d'abord qu'elles produisent des actifs. À nouveau, il y a eu quelques levers de boucliers et rapidement l'autorité n'a pas renoncé à la loi et mais à vendre les œuvres d'art des villes et communes. En 2002, un double décret a été voté : d'une part un décret sur les musées et d'autre part, un décret sur le patrimoine mobilier qui prévoit le classement. Ce décret prévoit aussi les procédures de déclassement. Il paraît pour moi assez logique et positif que ce soit le même décret qui prévoit le classement et le déclassement dans des conditions excessivement strictes. La première étant que la protection, le classement, l'inaliénabilité ne peut s'opposer à la restitution justifiée d'une œuvre volée, par exemple. Et donc le décret prévoit que l'œuvre peut être déclassée lorsqu'il est nécessaire de respecter la législation.

Le conseil conjoint des musées et du patrimoine mobilier a fait, il y a quelques années, un mémorandum adressé au ministre pour rappeler la nécessité indispensable de l'inaliénabilité des collections des musées reconnus.

**Jacques Sallois** Pascal Neveux peut-il nous dire comment le problème se pose pour les Frac ?

**Pascal Neveux** C'est une question effectivement que tous les 23 Frac se posent et je crois qu'elle est mal posée aujourd'hui, car elle est dépend essentiellement des contingences économiques. Si on reprend l'histoire des Frac, on voit bien que leur création en 1982-1983 reposait sur des principes associatifs et des structures très légères, à l'époque deux ou trois personnes et des conditions de stockage très modestes. On est aujourd'hui plutôt sur des structures de 15 ou 20 personnes, et pour six d'entre nous, de bâtiments de plus de 6000 m<sup>2</sup>. Évidemment, il s'ensuit une démultiplication des coûts de fonctionnement et évidemment, le contexte économique dans lequel nous sommes, a relancé le débat au sein des différents conseils d'administration, sur le caractère inaliénable des collections. Il a alors été envisagé de vendre quelques chefs-d'œuvre pour être sereins pendant les 20 à 30 prochaines années, ce qui est vrai d'un point de vue budgétaire, mais qui pose une question de fond. Est-ce qu'on se séparerait aujourd'hui des chefs-d'œuvre pour assurer la survie de ses équipements ou on vendrait des œuvres considérées comme de second marché et qui « encomrent » nos réserves, ce qui aurait surtout pour objectif de libérer nos réserves ? Donc je crois que la question est plus large que cet aspect purement financier et qu'elle doit amener, là aussi, à une logique de partenariat et de répartition des collections. Il faut envisager une mutualisation de corpus d'œuvres cohérents entre les différents Frac, le Cnap, des musées, ce qui permettrait de rendre visible la collection. Et ne surtout pas céder à la pression économique du moment qui voudrait ramener de façon sempiternelle au débat : le Frac Bourgogne n'a qu'à vendre son Gerhard Richter, le Frac Aquitaine n'a qu'à vendre son Jeff Koons, le Frac Paca son Soulages et vos dix prochaines années de fonctionnement seront assurées, ce qui est absolument redoutable comme positionnement et qui n'augure rien de bon sur une histoire des collections qui en trente ans révèle que les artistes qui faisaient l'actualité ne sont plus les mêmes aujourd'hui. On opère donc sur des cycles très courts de trente ans et on s'aperçoit que la photographie et la vidéo, qui étaient omniprésentes dans les années 90, ont quasiment disparu et qu'au contraire

la peinture figurative, totalement bannie au début des années 90, revient sur le devant de la scène. L'attitude générale des Frac est de rester fidèle à cette dimension d'une histoire du goût, une sismographie des dernières années pour rendre compte des différents courants, au-delà des effets de mode et du marché. On est vraiment dans une logique patrimoniale et pas dans une logique de marché, à laquelle il serait bien tentant de céder mais qui viendrait complètement annihiler cette dynamique de collections, qui s'est constituée par ailleurs avec des membres de comités techniques largement internationaux et qui encore une fois, s'exporte très bien comme une exception culturelle française. On a montré en trente ans la nécessité de poursuivre cette dimension de soutien à la scène émergente, de constitution de collections qui sont les collections du futur et pour nous-mêmes, un patrimoine important.

**André Delpuech** À une étape suivante, je ne voudrais pas qu'on oublie la question des restitutions, qui somme toute, est une forme de déclassement et d'utilisation des collections publiques. Je pense qu'il y a matière à réfléchir sur cette notion de restitution de manière lucide et objective et éviter, comme on l'a vécu avec la récente loi de mai 2010 visant la restitution des têtes maoris à la Nouvelle-Zélande, l'oubli d'un petit codicille qui est relatif à la gestion des collections.

Il faut sortir d'une tendance plus générale dans notre société où on va réagir face à l'émotion, face à l'actualité politique, parfois avec un discours politiquement correct ou une pensée repentante bien-pensante. Je pense que cela englobe plus largement le sujet du quai Branly mais aussi les antiquités égyptiennes, grecques qui, quelque part, peuvent être dans le même chapitre du déclassement. Cela peut être pour désencombrer, parce qu'il n'y a aucune valeur, mais aussi restituer à des pays, à des groupes, à des communautés dont on s'est trouvés, par l'histoire, les gestionnaire ou les gardiens.

**Jacques Sallois** Vous posez là une question très importante mais je dois dire que, par rapport à la commission à laquelle je faisais allusion, ce n'est pas dans ses compétences, même si c'est dans le cadre de la loi pour la restitution des têtes maori qu'un amendement Richer a déclaré cette commission. La commission a évoqué cette question cette semaine, et notamment celle des restes humains. Nous avons convenu qu'un groupe de travail serait constitué, animé par Michel van Praët, qui travaillerait à son rythme de manière à ce que l'obligation législative de rendre un rapport au terme d'un an après la création de la commission soit respectée. Mais comme la commission a mis trois ans à se créer et un an et demi à se constituer, nous tiendrons ce délai avec un décalage de temps dont nous ne sommes pas responsables. Mais nous rendrons un premier avis sur la question des restes humains. Il est très clair que le problème des restitutions n'est pas de la compétence de la commission. La commission a vocation à déclasser et examiner les propositions de déclassement en fonction de critères qu'il lui appartiendra de déterminer. En même temps, je dois vous avouer que c'est un sujet que j'estime important. J'ai eu l'occasion de le vivre douloureusement avec le cas des manuscrits coréens. Le président Chirac, sur la proposition de Catherine Tasca et d'Hubert Védrine, m'avait demandé de trouver une solution transactionnelle, que j'ai mis trois ans à bâtir avec les conservateurs français et coréens. Malheureusement, l'emportement d'un Président et d'un ex-ministre de la culture a tout fait basculer. Là-dessus, effectivement, j'ai un point de vue personnel mais je ne sais pas si on peut aborder cette question aujourd'hui, ce serait, à mon avis, un sujet à lui tout seul.

Si nous en restons au débat sur l'inaliénabilité, j'ai l'impression qu'entre nous il ne fait guère de problème. À la marge de notre débat, notamment après intervention de Pascal Neveux, y a-t-il quelques commentaires qui sont suscités, de nature à éclairer notre débat collectif, et pourquoi pas la commission que je préside ?

**David Cueco** Pour avoir discuté avec des juristes ou des gens en Italie, pays dans lequel le patrimoine est évalué et sa valeur est considérée comme faisant part de l'actif de la valeur du patrimoine italien, le patrimoine est en quelque sorte considéré comme un capital. Cette approche-là est assez triviale, mais elle n'est pas insensée. La plus-value entre la valeur d'acquisition et la plus-value générée par le temps de travail scientifique des musées, des collections, les Frac est d'ordre public. L'État achète et il achète un patrimoine en devenir, qu'il paye à une certaine valeur, qui n'est pas celle du marché à la même époque. Cet investissement et cette qualité-là sont le bien commun. Le fait de revendre et d'en retirer un bénéfice économique peut faire question. Deuxième point extrêmement trivial et cynique : si vraiment la question de revendre les collections se pose, encore faudrait-il qu'elles soient en bon état ?

**André Gob** Il faudrait rappeler à nos collègues et amis italiens que le code de déontologie de l'ICOM interdit explicitement et expressément que les collections soient considérées comme des actifs financiers. [C'est] un détail qui est une situation nouvelle en Belgique et qui pose problème à un certain nombre de musées, par rapport à la valeur financière des collections. Il existe une législation qui n'est pas spécifique aux musées mais aux ASBL (association sans but lucratif) soumises à une taxe compensatoire sur les droits de succession. Cela n'a pas beaucoup d'importance en général, sauf pour les musées constitués en association, dont on cherche à estimer la valeur marchande des collections pour calculer

le montant de cette taxe, qui peut sembler importante pour les musées et qui tentent de la refuser. Nous sommes en train de négocier avec l'administration de la TVA, pour qu'elle admette que les collections de musées sont inaliénables par principe et qu'elles n'ont par conséquent pas de valeur marchande. Mais c'est un argument très difficile à faire valoir auprès de l'administration des finances.

**Jacques Sallois** Ceci suscite une question que nous n'avons peut-être pas tous à l'esprit. Peu à peu, la Cour des comptes est chargée d'établir la certification des comptes de l'État, des collectivités publiques et des établissements publics. Nous avons eu sur ce point, il y a une dizaine d'années, un débat très dur avec le Ministère de finances sur la manière dont les œuvres constituant les collections publiques allaient être prises en compte au bilan de l'État ou des établissements qui les conservent. Nous sommes arrivés à l'époque à une cote mal taillée puisqu'avec Francine Mariani-Ducray, nous avons fait passer l'idée que tous les biens acquis avant 2002-2003 étaient inscrits au bilan à la valeur de l'euro symbolique, mais que les œuvres acquises ultérieurement le seraient à la valeur d'acquisition. Vous voyez qu'il y a là des perspectives avec lesquelles nous allons devoir compter pour l'État, pour les collectivités locales, car au moment de la certification des comptes pour les collectivités locales, le problème de la prise en compte des collections dans leur bilan devra être évoqué. C'est dans ce contexte que les discussions nouvelles se mènent. Elles ne sont pas simples et je crois que dans nos réflexions, dans nos discussions, il faut les prendre en compte. Sur l'autre aspect qu'évoquait David Cueco, s'agissant de l'Italie, il y a entre l'Italie et la France, une extrême différence sur la perception des musées et des collections. Notre histoire politique est très différente de celle de l'Italie. Vous avez en Italie des collectivités locales qui ont une existence sans solution de continuité, quelquefois depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, avec des Monts-de-Piété (*Monte dei Paschi*) qui ont été les premiers à protéger leur patrimoine, avec des institutions attentives aux collections depuis quelques fois six siècles. Malheureusement en France, notre réseau de collectivités locales a connu des ruptures, avec la disparition des communes sous les monarchies absolues et elles ne se sont reconstituées de manière démocratique qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> [siècle]. Ce qui explique que le musée citoyen, le patrimoine citoyen n'ont pas la même signification en Italie et en France. À maints égards, la capacité d'une communauté à s'unir autour de son patrimoine est souvent bien plus forte que ce que les lois de la république et le pouvoir central ont pu constituer. Je crois qu'il ne faut jamais oublier cela dans la manière dont nous abordons le rapport citoyen aux musées et au patrimoine. [C'est] ce que les anglo-saxons appellent la *community* autour du patrimoine. On trouve la même chose en Flandres et en Belgique dans des proportions différentes. Toutes ces réflexions sur l'inaliénabilité doivent prendre en compte à la fois ces fragilités françaises historiques et les débats nouveaux qu'un monde où tout doit être évalué, valorisé, fait inéluctablement peser sur des traditions anciennes.

**Grazia Nicosia** Est-il envisageable que les œuvres des collections de Frac, qui sont aujourd'hui majeures et ont été achetées il y a trente ans, deviennent un jour collections muséales et sortent des collections des Frac ?

**Pascal Neveux** C'est une question que l'on se pose assez régulièrement car elles échappent à une diffusion. Par exemple, on ne va pas prêter le Richter ni le Soulages, ni le Jeff Koons à tel hôpital, école primaire ou service pénitentiaire. La question des œuvres qui ont acquis une véritable valeur historique est en débat et leur transfert dans des collections de musées est un point sur lequel on s'entend quasiment tous.

# PRÉSENTATION DES INTERVENANTS

### Danièle Amoroso

Danièle Amoroso a obtenu son diplôme en conservation et restauration d’œuvres peintes (École supérieure d’art d’Avignon) en 1986. Après une année de travail au sein de musées britanniques (Coventry et Glasgow), elle s’installe à Avignon en 1987.

D’abord salariée puis artisan, elle est aujourd’hui gérante de la Sarl Amoroso Waldeïs. Son domaine d’intervention s’étend aux musées, monuments historiques, collectivités territoriales et collections particulières. Son activité se développe principalement dans le « grand sud » de la France ; régions Paca, Rhône Alpes et Languedoc Roussillon.

Bénéficiant d’un atelier de grandes dimensions, elle traite avec intérêt des œuvres de grands formats. Danièle Amoroso a été, de nombreuses fois, mandataire d’équipe constituée spécialement pour des grands marchés.

Elle a été enseignante à l’École Supérieure d’Art d’Avignon (section Restauration) de 1995 à 2000.

### Denis-Michel Boëll

Après une expérience acquise en collectivité territoriale (création du musée municipal de Douarnenez), à l’Inspection générale des musées (en charge des musées de société) et dans plusieurs établissements de l’État (ATP-MUCEM, musée national du Sport), Denis-Michel Boëll est conservateur général du patrimoine, directeur adjoint du musée national de la Marine.

Adhérent à l’ICOM depuis 1986, Denis-Michel Boëll a été vice-président d’ICME-Comité international pour les musées et collections d’ethnographie, secrétaire général adjoint puis vice-président du Comité français de l’ICOM, avant d’en devenir président à partir de 2010.

### Claire Chastanier

Après des études d’histoire à la Sorbonne et d’histoire de l’art à l’École du Louvre, Claire Chastanier travaille depuis plus de vingt ans au Ministère de la culture et de la communication dans le secteur muséal et principalement sur les collections et la circulation des biens culturels. Son parcours professionnel lui a permis d’acquérir une bonne connaissance du paysage patrimonial français, des problématiques de ce domaine, de son corpus juridique et de ses évolutions.

Attachée principale d’administration, elle est depuis 2010 adjointe au sous-directeur des collections au Service des musées de France de la Direction générale des patrimoines. À ce poste, elle suit plus particulièrement les questions concernant la circulation des biens culturels (contrôle de l’exportation, lutte contre le trafic…) ainsi que d’autres sujets liés, tels que la protection des trésors nationaux, la sécurité du patrimoine, l’enrichissement et le statut des collections publiques…. Dans ce cadre, elle coordonne notamment l’activité autour de la Commission consultative des trésors nationaux et le secrétariat général de l’Observatoire du marché de l’art et du mouvement des biens culturels.

### Catherine Chadelat

Catherine Chadelat est présidente du Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques. Universitaire, avocate puis magistrate, elle est conseiller d’État depuis dix ans. Elle a suivi les différentes étapes de la réforme de 2000 portant réglementation des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques, d’abord à la Direction des affaires civiles et du Sceau, puis comme conseillère aux affaires civiles du ministre de la Justice. Elle a été l’un des rapporteurs du Rapport Bethenod sur le marché de l’art, en France et co-auteur du rapport sur Drouot, « Drouot à l’heure des choix ». Catherine Chadelat est membre du Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques depuis 2005 et en a été nommée présidente par le ministre de la Justice en octobre 2011.

### Catherine Chevillot

Catherine Chevillot est conservateur général du patrimoine, et directrice du musée Rodin depuis 2012.

Conservateur du patrimoine depuis 1987, elle a été successivement adjoint au directeur du musée de Grenoble (1988-1990), conservateur de la section sculptures au musée d’Orsay (1990-1996), responsable de la filière sculpture au Centre de recherche et de restauration des musées de France (1999-2003), Chef du service de la recherche du musée d’Orsay (2003-2008), et conservateur en chef de la section sculptures au musée d’Orsay (2008-2012).

Travaux principaux : *Emmanuel Fremiet, la main et le multiple* (musées de Dijon et de Grenoble, 1988), *Denys Puech* (musée de Rodez, 1992), *François Pompon, le retour du lisse* (1994, collaboration avec Liliane Colas et Anne Pingeot), *Auguste Préault* (1997, en collaboration). *Catalogue des collections du XIX<sup>e</sup> siècle du musée de Grenoble* (1995), *À nos grands hommes*, répertoire de 5000 monuments sculptés, INHA, 2004. *Oublier Rodin*, Hazan, 2009. *Paris, creuset pour la sculpture* (1900-1914), thèse de doctorat, Université de Paris-Ouest Nanterre La Défense, sous la direction de Thierry Dufrêne, 2013.

### Souzana Choulia-Kapeloni

Suzanne Kapeloni, née Choulia, a étudié l’archéologie et l’histoire à l’Université Nationale d’Athènes. Elle a poursuivi ses études à l’Université Aristote de Thessalonique (D.E.A. en Archéologie Byzantine) et à l’Université Paris IV-Sorbonne (D.E.A. en histoire de l’art et archéologie islamiques).

Elle a été nommée, en 1982, conservateur d’antiquités au Ministère Hellénique de la Culture. Ancienne directrice du musée de la Civilisation Byzantine de Thessalonique, elle a été présidente de l’ICOM-Grèce dont elle est membre depuis 1989.

Elle est à présent Chef de la Direction pour la Documentation et la Protection des Biens Culturels.

### André Delpuech

Conservateur en chef du patrimoine, André Delpuech est, depuis 2005, responsable des collections des Amériques au musée du quai Branly. De 1992 à 1999, il a été conservateur régional de l’archéologie de la Guadeloupe, puis il a exercé les fonctions de chercheur à l’Unité mixte de recherche « Archéologie des Amériques » (Université de Paris I et CNRS) avant de prendre en 2002 la direction du bureau de la recherche archéologique à la Sous-direction de l’archéologie du Ministère de la culture et de la communication. Il est actuellement président de la sous-commission Amérique de la Commission consultative des recherches archéologiques à l’étranger du Ministère des affaires étrangères et européennes.

### Maximilien Durand

Après avoir travaillé au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre et à l’Institut national du patrimoine, Maximilien Durand a été directeur scientifique de « Patrimoine sans frontières », menant des programmes de conservation et de restauration en Albanie, au Kosovo et en Biélorussie, puis responsable de la conservation préventive et de la restauration des quatre musées des Arts décoratifs. Depuis 2011, il dirige le musée des Tissus et le musée des Arts décoratifs à Lyon. Il enseigne depuis quinze ans à l’École du Louvre (art paléochrétien et art byzantin). Il a été commissaire de plusieurs expositions à Rouen (musée départemental des Antiquités), Roanne (musée Joseph-Déchelette), Paris (Institut du monde arabe, Les Arts décoratifs) et à Lyon ( *Icône de Mode, La Fabrique des grands hommes, Antinoé, à la vie, à la mode. Visions d’élégance dans les solitudes*, notamment).

### Alexandre Giquello

Titulaire d’un diplôme de droit international de l’Université d’Utrecht, diplômé de la Faculté de droit d’Orléans (droit privé) et de l’École du Louvre, Alexandre Giquello est commissaire-priseur depuis 2000. Il est actuellement associé-gérant chez Binoche et Giquello, et membre de la Chambre des commissaires-priseurs judiciaires de Paris depuis 2008.

### André Gob

Docteur en archéologie, professeur ordinaire à l’Université de Liège, André Gob y dirige un master spécialisé en muséologie. Ses centres d’intérêt concernent le rôle sociétale du musée et l’histoire des musées. Il a publié, en collaboration avec Noémie Drouguet, *La muséologie. Origine, développement, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 3<sup>e</sup> édition, 2010 et tout récemment, *Le musée, une institution dépassée ?*, Paris, Armand Colin, 2010. Il est président du Conseil des musées et autres institutions muséales de la Communauté française.

### Olivier Kaepelin

Olivier Kaepelin est né en 1949. Il a écrit de nombreux essais et textes sur l’art, notamment sur Gasiorowski, Dezeuze, Baquié, Knoebel, Deacon, Gäfgen, Gunther Brüs, Moninot, Plensa, Broto, Dietman, Miró, Lasker, Yan Pei Ming, Monory, Cabanes, Cognée, Bernard Basile, Jean-Claude Rugirello, Markus Raetz, Hyber et Friedmann… ainsi que sur les questions du dessin, ou de l’art dans l’espace public pour lequel il a été responsable de plusieurs commandes. Commissaire d’expositions consacrées principalement à la jeune création, il est aussi le concepteur des manifestations à Paris au Grand Palais la Triennale : *La Force de l’art* et  *Monumenta*. Il a fondé ou contribué à des revues littéraires notamment *Exit, L’Autre journal* ou *L’Ennemi*. Il a été directeur du projet du Palais de Tokyo. Il est actuellement directeur de la Fondation Marguerite et Aimé Maeght.

### Marie-Christine Labourdette

Marie-Christine Labourdette est actuellement directrice, chargée des musées de France, à la Direction générale des patrimoines.

### Jacques Lemoine

Jacques Lemoine est directeur de Gras Savoye Fine Arts depuis 2000, et membre de l’Association « Art et Droit ». Il est chargé de cours concernant l’assurance de l’art à l’université Jean Moulin – Lyon 3 , à l’Université Sorbonne 4 – Panthéon Assas, à l’Université Jules Vernes d’Amiens, à l’IESA, à l’INP et au CIPAC. Formé en droit des assurances à l’ENASS (École nationale d’Assurance), il est également titulaire du Diplôme de Technicien Sureté et Sécurité du CNPP (Centre national de Prévention et Protection).

### Isabelle Leroy-Jay-Lemestre

Après des études d’archéologie et d’histoire de l’art à la Sorbone, Isabelle Leroy-Jay-Lemaistre devient en 1979 conservateur au Département des sculptures du musée du Louvre, en charge du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle participe à l’exposition sur la *Sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle en 1986*. Elle a travaillé sur la sculpture romantique (exposition *Un âge d’or des arts décoratifs*), exposition *Barye, la griffe et la dent* en 1996 et *Henry de Triqueti*. Elle a travaillé également sur Canova et Bartolini. Elle a dirigé le long partenariat entre le Louvre et le High Museum d’Atlanta entre 2003 et 2008 et préparé une exposition sur *Le Chef d’œuvre* puis sur *Napoléon et le Louvre* présentée à la Cité Interdite de Pékin en 2008, exposition qui sera réadaptée pour le musée historique de Moscou en 2010. En 2012 elle a présenté une exposition pluridisciplinaire du Louvre au musée national de Taipei et à Séoul, sur le thème de la mythologie dans le monde occidental. Isabelle Leroy-Jay-Lemaistre est conservateur général honoraire depuis le 31 octobre 2013.

### Amélie Méthivier

Amélie Méthivier, diplômée de Paris I, exerce la conservation-restauration de sculptures depuis 2000 comme indépendante. Elle a notamment été attributaire de marchés de restauration comme mandataire d’équipes comprenant jusqu’à 10 personnes : collection de moulages de la galerie Davioud du musée des monuments français, de sculptures et de maquettes du musée historique de Strasbourg, restauration du lapidaire de la cathédrale de Boulogne-sur-Mer. Elle coordonne depuis 2012 le groupe de travail sur les marchés publics de la FFCR qui intervient en conseil sur les procédures, effectue une veille des marchés publics et mène une réflexion de fond sur l’adaptation des appels d’offre à l’exercice de la conservation-restauration.

### Pascal Neveux

Après un Doctorat en histoire de l’art à la Sorbonne consacré à l’œuvre de Chaïm Soutine, Pascal Neveux travaille successivement à Art Public Contemporain (études de définitions, commandes publiques, Festival de Vienne) puis à la Galerie Jean Gabriel Mitterrand (sculptures du XX<sup>e</sup> siècle) avant de rejoindre en 1992 Madeleine Van Doren au Credac à Ivry-sur-Seine. De 1999 à 2006, il dirige le Frac Alsace à Sélestat et depuis sept ans le Frac Provence-Alpes-Côte d’Azur, implanté début 2012 dans le nouveau bâtiment conçu par Kengo Kuma, au cœur du quartier de la Joliette, au sein du périmètre Euroméditerranée.

Président de l’Association nationale des directeurs de Frac de 2003 à 2006, il a coordonné la mise en œuvre des projets relatifs au XX<sup>e</sup> anniversaire des Frac et préside depuis 2013 l’association Marseille Expos, réseau regroupant une trentaine de lieux d’art contemporain et de galeries sur Marseille.

Il est également l’auteur de textes et articles consacrés à de nombreux artistes français et étrangers.

		<b>Jacques Sallois</b>		
--	--	------------------------	--	--

Président de chambre (honoraire depuis 2010) à la Cour des comptes, Jacques Sallois a exercé plusieurs fonctions dans le domaine culturel.

Responsable, notamment, du contrôle du Ministère de la culture à la Cour des comptes depuis 1970, il est directeur du cabinet du ministre Jack Lang de 1981 à 1984.

Après la DATAR, qu’il dirige de 1984 à 1987, puis la Caisse des dépôts où il est délégué aux affaires européennes et internationales de 1987 à 1990, il est directeur des musées de France de 1990 à 1994.

Président du premier conseil d’administration de l’Institut d’histoire de l’art de 2001 à 2006, il est aujourd’hui président de la commission de récolement des dépôts d’œuvres d’art (CRDOA) depuis 2009 et nommé président de la commission scientifique nationale des collections (CSNC) installée en novembre 2013.

		<b>Michel Schulman</b>		
--	--	------------------------	--	--

Ex-journaliste à RFI, Michel Schulman est le créateur de l’émission *Boulevard du patrimoine*. Il est également le président-fondateur de l’Association des journalistes du patrimoine depuis 2002 (www.journalistes-patrimoine.org)

Spécialiste de la peinture française du XIX<sup>e</sup>, il est l’auteur de plusieurs catalogues raisonnés déjà parus : *Frédéric Bazille* (Éditions de l’Amateur, Paris, 1995) ; *Théodore Rousseau – L’œuvre graphique* (Éditions de l’Amateur, Paris, 1997) ; *Théodore Rousseau – L’œuvre peint* (Éditions de l’Amateur, Paris, 1999). Il prépare actuellement deux catalogues raisonnés de l’œuvre de Georges Michel et de l’œuvre de Constant Troyon.

		<b>Dominique Séréna-Allier</b>		
--	--	--------------------------------	--	--

Historienne de formation et diplômée de l’École du Louvre, Dominique Séréna-Allier a fait une carrière dans différents musées en s’intéressant aux relations entre musée et public avant d’intégrer le Conseil général en 1991. Elle est conservateur en chef du patrimoine et directeur du Museon Arlaten depuis 1991, institution pour laquelle elle a organisé en tant que commissaire scientifique ou général de nombreuses expositions temporaires

Membre de divers comités et conseils scientifiques au niveau régional et national, et de diverses commissions scientifiques dans le domaine de l’ethnologie (CA du MUCEM, CRA Paca, Champagne Ardennes, CEPCI du Ministère de la culture), elle intervient dans un certain nombre de formations universitaires ayant trait au patrimoine et sa gestion, ainsi que dans des colloques et séminaires.

Elle est également l’auteur de très nombreux ouvrages et articles relatifs à l’histoire des musées, l’ethnographie provençale et les revendications félibréennes et les mutations les plus récentes des musées de société, dont elle a redéfini les orientations scientifiques et culturelles qui servent de base à un ambitieux projet de chantier actuellement en cours.

		<b>Elsa Vigouroux</b>		
--	--	-----------------------	--	--

Elsa Vigouroux est restauratrice de peintures indépendante. Diplômée de l’École du Louvre et du Master de Conservation-Restauration des Biens Culturels (Université Paris I – Panthéon-Sorbonne), elle travaille depuis plus de 10 ans, aussi bien pour des collections publiques que des collections privées, en France et ponctuellement à l’étranger.

		<b>Damien Whitmore</b>		
--	--	------------------------	--	--

Damien Whitmore has worked in the arts and media for over 25 years. From 1990 to 1992 he was Head of Development at the Design Museum before becoming Communications Director at the Tate Gallery in 1992. At the Tate he was responsible for public relations, marketing, visitor services, lobbying and membership. He set up *Tate magazine* in 1994. In 2000, he oversaw and directed the complete re-branding of Tate and in May that year, directed the hugely successful launch of Tate Modern which in its first year attracted over 6 million visitors.

He is now Director of Public Affairs and Programming at the V&A, where he is responsible for overseeing the museum’s outstanding exhibitions and contemporary programmes, creative Industries, the V&A brand, visitor services, digital and on-line, marketing and communications. Since joining the V&A in 2002, he has totally repositioned and re-branded the organisation, set up the widely acclaimed *V&A Magazine* and nearly tripled attendance figures to 3 million a year. In 2010, he launched the V&A Channel, the V&A’s new digital production and broadcast channel. The V&A is now widely recognised as the world’s leading museum of art and design, and is now a truly global museum brand. Through its exhibitions, tours, websites, licensing and international partnerships, the V&A now reaches over 30 million people world-wide each year.

He advises a wide-range of organisations and companies around the world on programming, branding and organisational strategy including Istanbul Modern, the Metropolitan Museum in New York, Russia Museum in St Petersburg, the Johannesburg Art Gallery and the new Holon Design Museum in Tel Aviv. In September 2008, he was named Chevalier des Arts et des Lettres by the French Government.

# PROGRAMME COMPLET

		<b>Lundi 25 novembre 2013</b>		
--	--	-------------------------------	--	--

		<b>LA TRAÇABILITÉ DES COLLECTIONS</b>		
--	--	---------------------------------------	--	--

· Modérateur : **Michel Schulman**, président de l’Association des journalistes du patrimoine

**Mot d’introduction**

· **Denis-Michel Boëll**, conservateur général du patrimoine, président d’ICOM France

**Traçabilité des biens culturels : état de la question au Ministère de la culture**

· **Claire Chastanier**, adjointe au sous-directeur des collections, Service des musées de France, Direction générale des patrimoines

**De la provenance en matière de ventes publiques**

· **Alexandre Giquello**, commissaire-priseur, Étude Binoche et Giquello

**Recherche de provenance et du trafic dans les ventes aux enchères publiques**

· **Catherine Chadelat**, présidente du Conseil des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques

**Actualités et débats autour du marché de l’art amérindien**

· **André Delpuech**, conservateur en chef du patrimoine, responsable des collections des Amériques, musée du quai Branly

**La restitution des biens culturels : l’exemple de la Grèce**

· **Souzana Choulia-Kapeloni**, chef de la Direction de la documentation et de la protection des biens culturels, Ministère de la culture et des sports de Grèce

		<b>Mardi 26 novembre 2013</b>		
--	--	-------------------------------	--	--

		<b>LES ACTEURS DE LA CHAÎNE OPÉRATOIRE DES COLLECTIONS</b>		
--	--	--	--	--

· Modérateur : **Denis-Michel Boëll**, conservateur général du patrimoine, président d’ICOM France

**Croiser compétences internes et prestations extérieures : un chantier des collections permanent au Museon Arlaten**

· **Dominique Séréna-Allier**, conservateur en chef du patrimoine, directrice du Museon Arlaten, Arles

**Est-il possible de faire un traitement de conservation-restauration éthique dans le cadre des marchés publics ?**

· **Danièle Amoroso**, conservateur-restaurateur d’œuvres peintes, Avignon

· **Amélie Méthivier**, conservateur-restaurateur de sculptures, Paris, animatrice du groupe de travail sur les marchés publics de la Fédération française des professionnels de la conservation-restauration

**Le constat d’état : l’œuvre a-t-elle une valeur ou un prix ?**

· **Jacques Lemoine**, directeur Fine Arts chez Gras Savoye

· **Elsa Vigouroux**, conservateur-restaurateur de peintures, Paris

**Quelques questions posées par les fondations : l’exemple de la Fondation Maeght**

· **Olivier Kaepelin**, directeur de la Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence

**The importance of knowing your purpose**

· **Damien Whitmore**, director of programming, Victoria and Albert Museum, Londres

		<b>TABLE-RONDE<span> </span>: L’UTILISATION DES COLLECTIONS PUBLIQUES</b>		
--	--	---	--	--

· Modérateur : **Jacques Sallois**, président de la Commission de récolement des dépôts d’œuvres d’art

· **Catherine Chevillot**, conservateur général du patrimoine, directrice du musée Rodin

· **Maximilien Durand**, directeur du musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

· **André Gob**, professeur de muséologie, Université de Liège

· **Isabelle Leroy-Jay-Lemaistre**, conservateur en chef du patrimoine honoraire, musée du Louvre, Département des sculptures

· **Pascal Neveux**, directeur du Frac Provence-Alpes-Côte d’Azur, Marseille

**Clôture des journées d’étude**

· **Marie-Christine Labourdette**, directrice, chargée des musées de France, Direction générale des patrimoines

· **Denis-Michel Boëll**, conservateur général du patrimoine, président d’ICOM France

		<b>Mercredi 27 novembre 2013</b>		
--	--	----------------------------------	--	--

		<b>LES MARCHÉS DE L’ART</b>		
--	--	-----------------------------	--	--

**Actualités et débats autour du marché de l’art amérindien**

· **André Delpuech**, conservateur en chef du patrimoine, responsable des collections des Amériques, musée du quai Branly

**La restitution des biens culturels : l’exemple de la Grèce**

· **Souzana Choulia-Kapeloni**, chef de la Direction de la documentation et de la protection des biens culturels, Ministère de la culture et des sports de Grèce

		<b>Jeudi 28 novembre 2013</b>		
--	--	-------------------------------	--	--

		<b>Pour le Comité français de l’ICOM</b>		
--	--	--	--	--

· **Denis-Michel Boëll**, président d’ICOM France – conservateur général du patrimoine, directeur adjoint du musée national de la Marine

· **Pascale Gorguet-Ballesteros**, conservateur en chef du patrimoine, musée Galliéra

· **Benjamin Granjon**, secrétaire permanent d’ICOM France

· **Véronique Milande**, chef du service de la conservation préventive et de la restauration, Sèvres, Cité de la Céramique

· **Myriame Morel-Deledalle**, secrétaire générale de l’ICMAH (Comité international de l’ICOM pour les musées et collections d’archéologie et d’histoire) – conservateur du patrimoine, MUCEM, Marseille

· **Christiane Naffah-Bayle**, membre élu au Conseil d’administration d’ICOM France – conservateur général du patrimoine, directeur des collections, Mobilier national

· **Grazia Nicosia**, membre de droit du Conseil d’adminis-tration d’ICOM France – restaurateur du patrimoine

· **Juliette Raoul-Duval**, membre élu au Conseil d’administration d’ICOM France – directrice adjointe du musée des Arts et Métiers

· **Eric de Visscher**, membre élu au Conseil d’administration d’ICOM France – directeur du musée de la Musique

**Pour la Direction générale des patrimoines / Service des musées de France**

· **Claire Chastanier**, attachée principale d’administration, adjointe au sous-directeur des collections

· **Bruno Saunier**, conservateur général du patrimoine, sous-directeur de la politique des musées

# INFOS PRATIQUES

## MONTANT DES COTISATIONS POUR L'ANNÉE 2015

### MEMBRES INDIVIDUELS

<b>Actifs</b>	<b>85 €</b>
<b>Associés</b>	<b>180 €</b>
<b>Retraités</b>	<b>60 €</b>
<b>Étudiants</b> (non-votants)	<b>39 €</b>
<b>Bienfaiteurs</b> (non-votants)	<b>400 €</b>

### MEMBRES INSTITUTIONNELS

<b>Actifs I</b> (Budget* < 30 000 €)	<b>322 €</b> 3 cartes
<b>Actifs II</b> (Budget* entre 30 000 € et 100 000 €)	<b>397 €</b> 4 cartes
<b>Actifs III</b> (Budget* entre 100 000 € et 1 000 000 €)	<b>571 €</b> 5 cartes
<b>Actifs IV</b> (Budget* entre 1 000 000 € et 5 000 000 €)	<b>681 €</b> 6 cartes
<b>Actifs V</b> (Budget* entre 5 000 000 € et 10 000 000 €)	<b>775 €</b> 7 cartes
<b>Actifs VI</b> (Budget* > 10 000 000 €)	<b>1 040 €</b> 8 cartes
<b>De soutien</b>	<b>2 400 €</b> 8 cartes

\* Budget de fonctionnement de l'institution

Le rapport moral 2013 du Comité français de l'ICOM est accessible en ligne sur notre site Internet : [www.icom-musees.fr](http://www.icom-musees.fr)

ICOM France  
13, rue Molière  
75001 Paris  
Tel/Fax : 01 42 61 32 02  
[icomfrance@wanadoo.fr](mailto:icomfrance@wanadoo.fr)  
C.C.P. 483 - 15 X

## CONSEIL EXÉCUTIF DE L'ICOM 2013-2016

### Président

**Hans-Martin Hinz**  
Allemagne

### Vice-présidents

**George Okello Abungu**  
Kenya

### Tereza Moletta Scheiner

Brésil

### Trésorier

**Peter Keller**  
Autriche

### Membres ordinaires

**Ossama Abdel Meguid**  
Égypte

**Laishun An**  
Chine

### Inkyung Chang

République de Corée

### Luisa De Peña Díaz

République Dominicaine

### Willem De Vos

Belgique

### Alberto Garlandini

Italie

### Goranka Horjan

Croatie

### Merete Ipsen

Danemark

### Diana Pardue

États-Unis

### Regine Schulz

Allemagne

### Membre *ex officio*

#### Suay Aksoy

Turquie, Présidente  
du Comité consultatif

## COMPOSITION DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DU COMITÉ FRANÇAIS 2013-2016

### 16 Membres élus

#### Monsieur Paul Astruc

École nationale supérieure d'architecture  
de Paris-La Villette

#### Monsieur Denis-Michel Boëll

Musée national de la Marine – Paris

#### Monsieur Jean-Gérald Castex

Musée du Louvre – Paris

#### Madame Pauline Chassaing

Restauratrice du patrimoine – Nantes

#### Madame Françoise Dalex

Musée du quai Branly – Paris

#### Monsieur Louis-Jean-Gachet

Conservateur général honoraire

#### Madame Marie Grasse

Musée national du Sport – Nice

#### Madame Valérie Guillaume

Musée Carnavalet – Paris

#### Monsieur Philippe Guillet

Muséum d'Histoire naturelle de Nantes

#### Monsieur David Liot

Musées de la Ville de Dijon

#### Madame Christiane Naffah-Bayle

Mobilier national – Paris

#### Monsieur Philippe Nieto

Archives nationales – Paris

#### Madame Juliette Raoul-Duval

Musée des Arts et Métiers – Paris

#### Monsieur Jacques Terrière

Ville de Dinard

#### Madame Isabelle Vinson

UNESCO – Paris

#### Monsieur Eric de Visscher

Musée de la Musique – Paris

### 14 Membres de droit

#### Monsieur Bernard Blache

Représentant le Président de l'AMCSTI /  
Association des musées et centres pour le  
développement de la culture scientifique,  
technique et industrielle – Paris

#### Monsieur Bruno Favel

Chef du Département des affaires  
européennes et internationales /  
Direction générale des patrimoines – Paris

#### Amiral Jean-Marc Brûlez

Représentant les trois musées nationaux  
du Ministère de la défense – Paris

#### Monsieur Marc Girard

Représentant le président d'Universcience,  
Établissement public du Palais  
de la découverte et de la Cité des sciences  
et de l'industrie – Paris

#### Monsieur Gérard Guillot-Chêne

Représentant le président de l'AGCCPF /  
Association générale des conservateurs  
des collections publiques de France – Paris

#### Madame Julie Guiyot-Corteville

Représentant le président de la FEMS /  
Fédération des écomusées  
et des musées de société – Besançon

#### Madame Marie-Christine Labourdette

Directrice, chargée des Musées de France /  
Direction générale des patrimoines – Paris

#### Monsieur Yves Le Fur

Représentant le président de l'établissement  
public du musée du quai Branly – Paris

#### Madame Grazia Nicosia

Représentant le président de la FFCR /  
Fédération française des professionnels  
de la conservation-restauration – Paris

#### Monsieur Pierre Pénicaud

Représentant le directeur général du  
Muséum national d'Histoire naturelle – Paris

#### Madame Anne-Solène Rolland

Représentant le président directeur  
de l'établissement public  
du musée du Louvre – Paris

#### Monsieur Michael Schischke

Représentant le président  
du Centre national d'art et de culture  
Georges Pompidou – Paris

#### Madame Juliette Singer

Représentant le directeur des affaires  
culturelles de la Ville de Paris

#### Madame Dominique Vandecasteele

Représentant le directeur  
du musée des Arts et Métiers – Paris

### Membres du Bureau exécutif

Président

**Denis-Michel Boëll**

Vice-président

**Jacques Terrière**

Secrétaire général

**Eric de Visscher**

Secrétaire générale adjointe

**Marie Grasse**

Trésorière

**Valérie Guillaume**

Trésorier adjoint

**Louis-Jean Gachet**

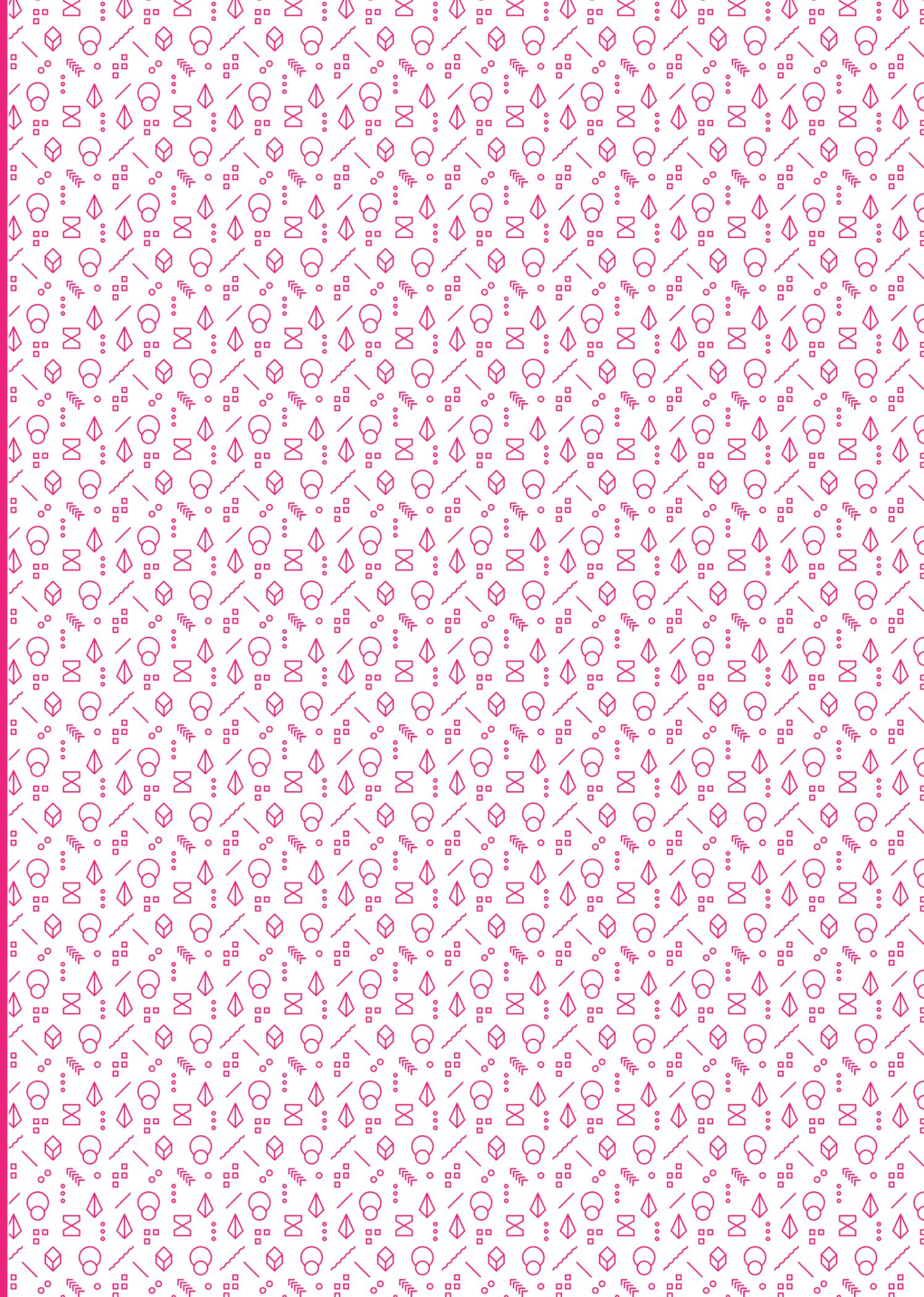
Directeur de la publication  
**Denis-Michel Boëll**

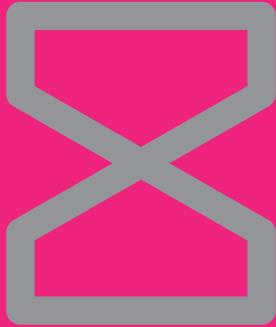
Comité éditorial  
**Hélène Barucq**  
**Odile Boubakeur**  
**Jean-Gérald Castex**  
**Pauline Chassaing**  
**Françoise Dalex**  
**Louis-Jean Gachet**  
**Benjamin Granjon**

Transcription des débats  
de la table ronde  
**Pauline Chassaing**

Conception graphique  
**Hands-up! Studio**

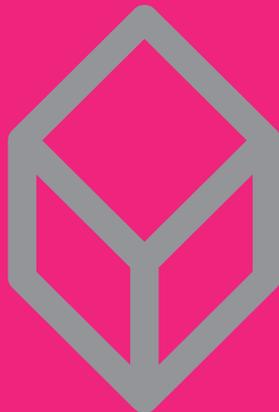
Impression  
**I.C.O. Imprimerie – Dijon**





**ICOM FRANCE**

**CONSEIL  
INTERNATIONAL  
DES MUSÉES**



N° ISSN 1639-9897

