

# **La restitution des biens culturels à leur pays d'origine.**

**- Un débat au carrefour entre le droit, la politique et la morale -**

**Auréline GAY**

*Droit, Politique et Morale*

Sous la direction de : Sophie PAPAETHYMIU  
**(Soutenu : septembre 2013 )**

*Membres du jury : Sophie PAPAETHYMIU*



# Table des matières

<b>Remerciements</b> . . .	5
<b>Introduction</b> . . .	6
<b>Première partie : La restitution des objets culturels à leur pays d'origine : présentation, difficultés et impasses.</b> . . .	12
<b>A. Présentation de la restitution des objets culturels à leur pays d'origine.</b> . . .	12
1. L'importance des mots : Restitution vs. Retour. . .	12
2. les grands principes autour de la restitution des objets culturels à leur pays d'origine. . .	14
3. Le point de départ : le Congrès de Vienne. . .	19
<b>B. Contraintes et impasses à surmonter</b> . . .	21
1. Les difficultés pratiques. . .	21
2. Les difficultés philosophiques, historiques, morales et psychologiques. . .	23
3. L'insuffisance du droit. . .	26
<b>Deuxième partie : La stratégie et l'argumentaire des grands musées dits «universels».</b> . .	33
<b>A. La stratégie et l'argumentaire des musées dits universels.</b> . . .	33
1. l'argumentaire des musées universels. . .	33
2. la déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels. . .	37
3. Une déclaration discutable : les limites de l'universalisme. . .	38
<b>B. L'argumentaire des pays spoliés : quand le sud se ligue pour récupérer ses œuvres.</b> . . .	40
1. Les pays du Sud en première ligne . . .	40
2. La conférence pour la protection et la restitution du patrimoine culturel . . .	43
3. Exemples d'opérations de restitution de biens réussis . . .	45
<b>Troisième partie : La revendication des œuvres d'art de l'Antiquité : les exemples de la Pierre de Rosette et les marbres du Parthénon.</b> . . .	48
<b>A. La demande de restitution de la pierre de Rosette à l'Égypte.</b> . . .	48
1. Situation. . .	49
2. la demande de restitution. . .	49
3. Les arguments. . .	50
<b>B. La demande de restitution des marbres du Parthénon à la Grèce.</b> . . .	51
1. Historique. . .	52
2. La demande de restitution. . .	53
3. Les arguments mis en avant. . .	55
<b>Conclusion</b> . . .	59
<b>Bibliographie</b> . . .	62
<b>Ouvrages</b> . . .	62
<b>Articles</b> . . .	63
<b>Emissions</b> . . .	64
Émissions télévisées . . .	64
Émissions de radio . . .	64
<b>Sites internet</b> . . .	64
Sites généraux . . .	64

Sites institutionnels . .	65
<b>Annexes . .</b>	<b>66</b>
<b>Résumé . .</b>	<b>67</b>
<i>Mots clef . .</i>	<i>67</i>

## Remerciements

Merci à Sophie PAPAEFTHYMIYOU qui a dirigé et orienté ce mémoire.

Merci à mes deux correcteurs qui ont consacré plusieurs de leurs soirées de Juillet pour corriger les fautes d'orthographe.

# Introduction

Ce mémoire a été réalisé au cours de l'année scolaire 2012-2013, sa rédaction ayant pris fin au 1er Aout 2013. Il ne peut donc tenir compte des développements juridiques, législatifs postérieurs à cette date.

**«Les oeuvres d'art sont toujours les produits d'un danger couru, d'une expérience menée jusqu'au bout, jusqu'au point où l'homme ne peut plus continuer.» Rilke**

Depuis toujours la valeur artistique, symbolique, historique, scientifique, culturelle et parfois monétaire que revêt une œuvre d'art attire l'attention des amateurs et professionnels de l'art. Le vol et le pillage de ces œuvres n'est pas un phénomène récent, il existe depuis toujours. Il contribue hélas à la destruction d'une partie du patrimoine culturel des pays concernés. En effet, les œuvres d'art ont depuis toujours incité l'homme à commettre de nombreux délits dans un but le plus souvent d'appropriation. On peut sommairement distinguer deux modes d'opération très différents : d'une part le pillage ou le vol, un délit qui relève d'une atteinte au droit de la propriété privée ou collective et d'autre part la copie ou le plagiat qui relève du registre de la contrefaçon et de l'atteinte au droit de la propriété intellectuelle. Mais, le vol et le pillage d'œuvre d'art ne sont pas seulement une atteinte au droit, à la norme juridique, ils peuvent également avoir un sens politique et moral dans la mesure où ils déposent un peuple de son patrimoine culturel et avec lui de son histoire, de son identité. Les spoliations d'œuvres d'art pendant les guerres et occupations étrangères sont à l'image de véritables crimes culturels.<sup>1</sup>

Le vol des œuvres d'art est étroitement lié avec la notion de restitution. En effet, depuis l'Antiquité, les pillages d'œuvre d'art qui ont eu pour effet de faire circuler et faire connaître ces œuvres dans le monde sont à l'origine des grands musées occidentaux et surtout des trésors de collections qu'on peut trouver dans ces musées. Tous les musées occidentaux possèdent des œuvres volées ou du moins acquises dans des conditions douteuses. Le Louvre, par exemple, est riche d'antiquités égyptiennes tout comme le British Museum garde d'importants fragments du Parthénon. Aujourd'hui, la plupart des pays spoliés réclament leurs trésors et leurs revendications sont de plus en plus nombreuses et véhémentes. Ainsi, la Grèce réclame à juste titre, les fresques du Parthenon au British Museum. L'Égypte réclame la pierre de Rosette au British Museum, des fragments de fresques pharaoniques au Louvre ainsi que le buste de Nefertiti au Neues Museum de Berlin. L'Italie, quant à elle, s'est lancée dans une prospective mondiale de récupération des biens volés en lançant des procès retentissants en 2005 contre les grands musées américains, le Getty Museum de Los Angeles et le Metropolitan de New-York. Les pays émergents, eux-aussi, sont de plus en plus virulents en matière de revendication de leurs trésors culturels. De même, la Chine tente actuellement de récupérer ses manuscrits volés et des pièces de musée qui sont aujourd'hui dispersées dans le monde entier. D'autres pays comme la Syrie réclame cinq objets détenus par le Louvre, le Nigeria vient de solliciter le British Museum, le Pérou veut récupérer des œuvres provenant de la cité inca de Machu Picchu etc... La liste s'allonge au fur et à mesure que les nouveaux pays en voie de développement redécouvrent leur patrimoine et en font un critère de leur renaissance.

---

<sup>1</sup> Un exemple : les spoliations d'œuvres d'art juif pendant la seconde guerre mondiale par les nazis.

---

Fruit du processus de décolonisation, la restitution d'objets culturels à leur pays d'origine est souvent encouragée et remise au goût du jour par des personnalités éminentes dans leur pays qui jouent le rôle d'ambassadeurs de la culture et de l'art. On peut citer entre autre la personnalité hors du commun de Zahi Hawass, secrétaire général du conseil suprême des Antiquités égyptiennes qui a lancé une politique de récupération massive de quelques unes des pièces maîtresses égyptiennes comptant parmi les plus beaux morceaux des grands musées occidentaux et qui sont disséminées de par le monde dans leurs départements d'Égyptologie. Même si les résultats restent plus symboliques que réels, les restitutions d'œuvre d'art étant encore assez limitées, cela contribue à une prise de conscience grandissante dans la problématique et l'enjeu de la restitution des biens culturels à leur pays d'origine. La bataille des restitutions d'œuvre d'art ne fait donc que commencer.

La question que l'on peut se poser alors est la suivante : est-il temps pour que ces héritages et ces œuvres d'art, biens culturels déracinés de leur contexte socio-culturel initial soient rendus aux pays qui les ont produits et aux peuples auxquels ils appartiennent ?

S'il est incontestable que les œuvres d'art sont la cristallisation du génie d'une culture et la spécificité d'une population, il est aussi tout à fait possible d'affirmer avec certitude que ces mêmes œuvres, éparpillées dans diverses régions du monde, sont autant de témoins qui participent au rayonnement culturel de ce génie auprès de nombreuses couches de la population et composent la culture universelle et le patrimoine mondial de l'humanité. Aussi, la destination même de l'art est universelle. Et, outre les pillages dévastateurs de nombreux patrimoines culturels, on peut voir un bénéfice important à la mobilité des œuvres d'art. En effet, la saisie d'œuvre d'art durant les guerres a été le premier facteur d'une circulation des œuvres d'art et a permis d'en connaître et d'en mesurer la valeur. Les études historico-culturelles ont d'ailleurs révélé que la circulation des œuvres d'art à la suite de pillages de guerre ou de conquête étrangère, a contribué à une renaissance des formes d'expression artistique dans les pays occupants et avec elle, une renaissance de l'art lui-même.

Toutefois, de nombreux objets qui possèdent pourtant une signification culturelle, symbolique et historique toute particulière pour leur pays d'origine ne sont regardés que comme des curiosités ou des œuvres d'art banales par leurs pays hôtes. Cela est-il légitime ? Est-ce que les œuvres d'art retourneront un jour vers leur propriétaire ? L'âge des réparations n'est-il pas arrivé ? Faut-il rendre les œuvres d'art volées à leur pays d'origine ? Faut-il toutes les rendre ou seulement quelques œuvres «clés» ? Ou est-ce que le temps passé, des siècles parfois, aurait contribué à effacer les dettes des pays spoliateurs ? Que dit le droit à ce sujet ?

Plus important, ce mémoire s'intéresse à la question fondamentale : qui est en définitif le légitime héritier d'une œuvre d'art ? À qui appartient l'art ? est-ce que l'art appartient à un pays ou est-il universel ?

Mon objectif n'a pas l'ambition de retracer une histoire complète des restitutions d'objets culturels volés à leur pays d'origine, mais à partir de quelques cas emblématiques de restitutions ou de demandes de restitutions de tenter de comprendre ce qui les motive, ce qui peut être leur légitimité et quelle cohérence se dégage de cas aussi différents les uns que les autres. Parce qu'en matière de restitution des œuvres d'art, une ignorance est très répandue sur le sujet : selon une opinion largement partagée, les collections des musées seraient essentiellement le fruit de pillages et il faudrait restituer toutes les œuvres revendiquées ce qui est non seulement impossible, mais aussi complètement simpliste. Derrière une simplicité apparente, il faut voir au contraire une réalité beaucoup plus complexe, un débat au carrefour entre le droit, la morale et la politique.

Je vais m'intéresser plus précisément dans cet exposé à la revendication des œuvres d'art de l'Antiquité. Ce mémoire s'articulera en trois parties principales : dans un premier temps, il s'agit de présenter un «état des lieux» du problème de la restitution des œuvres d'art volées et une étude des principaux obstacles, impasses, enjeux et solutions que comportent ce phénomène ainsi que préciser les diverses législations internationales, nationales et communautaires en vigueur sur la question de la restitution et le retour des biens culturels à leur état d'origine. Puis, dans un deuxième temps, il s'agit de présenter l'argumentaire des deux parties impliquées dans la restitution des œuvres d'art volées : d'un côté les pays «spoliateurs» qui sont les hôtes de nombreuses œuvres contestées et de l'autre côté les pays «spoliés» qui demandent la restitution de leurs trésors culturels, vestige de leur culture et de leur patrimoine. Enfin, dans un dernier temps, il convient d'illustrer ce sujet à la fois passionnant et complexe qu'est la restitution des objets culturels à leur pays d'origine à travers deux exemples notables : la pierre de Rosette et les marbres du Parthénon qui représentent à eux deux l'ensemble des arguments, difficultés et impasses de la restitution des œuvres d'art.

### **Partie liminaire**

Avant d'aborder le cœur du sujet et les différents enjeux qui constituent le débat sur la restitution des objets culturels à leur pays d'origine, il convient d'apporter quelques précisions sur le trafic d'œuvre d'art aujourd'hui.

Le vol d'œuvre d'art alimente aujourd'hui l'un des trafics les plus fréquents dans le monde et s'avère en constante augmentation. Il s'agit ainsi du troisième plus grand trafic au niveau mondial après celui de la drogue et celui des armes. Il existe même un lien entre ces différentes malversations. Ainsi des œuvres d'art volées peuvent servir d'échange ou de gages lors de livraisons de drogue et d'armes ou peuvent servir à blanchir de l'argent issu de diverses escroqueries. Si ce trafic d'art est toutefois difficile à chiffrer, il représenterait selon les estimations de l'UNESCO un trafic gigantesque entre 5 à 7 milliards de dollars par an.<sup>2</sup>

Selon le rapport annuel de l'UNESCO sur le trafic illicite d'objet d'art, le constat est alarmiste : le vol d'œuvre d'art est une activité dynamique, globale et en pleine expansion car très lucrative. Il s'agit d'un trafic dans lequel de très nombreux pays sont concernés, ce qui constitue donc une sorte de maillage mondialisé. Les vols de biens culturels touchent autant les pays développés que les pays en développement. « *Le trafic de biens culturels est une forme de criminalité transnationale qui concerne les pays d'origine, de transit et de destination* » peut on lire sur le site d'Interpol.

Si toutes les nations sont touchées par ce phénomène mondialisé, ce sont surtout les nations du sud qui sont plus particulièrement frappées par le vol et le pillage de biens culturels entraînant souvent une perte irréparable dans l'inventaire de leur patrimoine culturel. Les peuples d'Afrique, d'Asie ou encore d'Amérique Latine ont été notablement concernés par des pillages importants de biens culturels au cours des différents siècles de colonisation. En effet, durant cette période où la place de la culture a été souvent sacrifiée et négligée au profit d'impératifs économiques liés aux exigences des métropoles, les exactions concernant les œuvres d'art ont été parallèlement nombreuses. La mondialisation a, par la suite, entraîné de graves déséquilibres économiques, politiques et sociaux qui ont aussi favorisé ces trafics. Au total, le pillage de sites archéologiques parfois ancestraux dont ces pays ont été les victimes, a permis d'alimenter une forte spéculation sur le marché

---

<sup>2</sup> Très loin derrière le trafic de drogue (72 milliards), d'armes (52 milliards) de dollars mais en bonne place à côté de la contrefaçon (10 milliards) et loin devant le cybercrime (2 milliards). Chiffres tirés du Rapport Unesco: Facts and Figures 40ème anniversaire de la convention de 1970.



de l'art international et n'a fait qu'encourager les vols de biens culturels et les fouilles clandestines des sites archéologiques, au profit des pays riches. Interpol le confirme : «*le commerce illicite d'œuvres d'art bénéficie de la demande existant sur le marché de l'art, de l'ouverture des frontières, du développement des transports et de l'instabilité politique de certains pays*».

Pour Alain Godonou, l'ancien directeur de l'école du patrimoine africain, les pays africains auraient, de cette manière, perdu jusqu'à quatre vingt quinze pour-cent de leur patrimoine, et, pour ne citer que l'exemple du Mali, seconde réserve culturelle après l'Egypte, ce pays aurait perdu plus de quarante cinq pour-cent de son patrimoine culturel rien qu'en pillage de sites archéologiques.<sup>3</sup>

Mais de nombreuses autres régions partout dans le monde payent un lourd tribut à ce trafic international.

Le vol d'œuvres d'art qui existe depuis la Rome antique a pris différentes formes au fil des siècles. Le panel des motivations peut d'ailleurs être très varié puisque des historiens et spécialistes en histoire de l'art ont observé au début du XXème siècle, une évolution de la signification des vols d'œuvre d'art avec parfois des cas originaux.<sup>4</sup> Alors que les vols et pillages d'œuvre d'art étaient, jadis, plutôt marqués par une connotation à teneur symbolique, un peu comme des trésors de guerre prouvant la suprématie du vainqueur, au XXème siècle de plus en plus l'œuvre d'art en tant que tel est devenue un moyen de revendication, un outil politique original.

Par exemple, Vincenzo Peruggia a volé *la Joconde* de Léonard De Vinci au musée du Louvre en 1911 pour manifester contre les spoliations Napoléonienne et revendiquer une restitution de toutes les oeuvres d'art italiennes à leur patrie d'origine.<sup>5</sup>

De même, Kempton Bunton s'est emparé du portrait du duc de Wellington de Goya pour s'en servir comme monnaie d'échange et réclamer une demande de versement d'indemnités aux plus démunis pour qu'ils puissent payer leurs redevances télévision.

Mais, l'évolution la plus spectaculaire comporte hélas, aujourd'hui, un caractère éminemment mafieux puisque les vols ne sont plus tellement commis en tant qu'actes individuels, mais sont incorporés dans un véritable trafic et une activité illégale secrète à part entière qui est le fait de grandes organisations et de réseaux criminels. L'accélération du nombre de vols dans les musées au cours de cette dernière décennie ainsi que le choix porté sur les toiles les plus chères prouve non seulement qu'il existe un véritable marché souterrain de l'art dans lequel les biens échappent à tout contrôle de police mais aussi que le profit est de tous les desseins.

<sup>3</sup> On pourrait citer également les sites archéologiques du Bura au Niger qui ont connu des fouilles clandestines (depuis 1994 pas moins de 90% de leurs trésors culturels ont été pillé), le Pérou ou plus de 100 000 sépultures sur des sites pourtant connus ont été pillées. Dans la même idée, la Libye, l'Irak et l'Egypte subissent des mises à sac à répétition en raison de l'intérêt que suscitent leurs civilisations millénaires et leurs trésors culturels. C'est la même chose en Chine, au Cambodge ou des statues de bouddha sont décapitées chaque jour et dans de nombreuses autres régions partout dans le monde même des régions insoupçonnées comme le Nebraska. Issu de l'article de Philippe Baqué, Enquête sur le pillage des objets d'art, Le Monde diplomatique, janvier février 2005.

<sup>4</sup> Louis Vassy du mystère des œuvres d'art volées, the Huffington post

<sup>5</sup> "Mon grand-père a volé Mona-Lisa parce qu'il voulait faire quelque chose de retentissant contre le fait que Napoléon ait volé beaucoup d'œuvres d'art à l'Italie. Il a choisi Mona-Lisa parce que la toile était de petite taille et facile à transporter", explique Silvio Peruggia, son petit-fils, sur I-Télé

En outre, si l'art est l'objet de tout ce trafic illégal, encouragé par la corruption et la misère en tant de paix, il est aussi la victime collatérale des guerres. Les affrontements n'épargnent malheureusement jamais les oeuvres d'art : pillages, vols, saccages, bombardements, vandalisme et incendies accompagnent les prises de guerre. On assiste en effet à un pillage de grande envergure du patrimoine national, devenu la cible des guerres du XXIème siècle. On se souvient par exemple du pillage du musée archéologique de la capitale irakienne au moment de l'entrée des troupes nord-américaines dans Bagdad en avril 2003.<sup>6</sup> Le symbole était fort dans le contexte de cette intervention militaire, invasion par ailleurs critiquée par la communauté internationale. L'ancien président français Jacques Chirac avait, à l'époque, qualifié cet acte de « *crime contre l'humanité culturelle* ». Les Irakiens dénonçaient la destruction de leur patrimoine national : sur les quinze mille oeuvres volées, seulement sept mille ont été retrouvées ou restituées.

Parfois, la guerre va jusqu'à inclure dans son idéologie le pillage d'œuvres d'art comme ce fut le cas des spoliations des biens juifs par les nazis, même si un caractère vénel n'était pas absent de ces spoliations.<sup>7</sup>

Contre ces vols et ces pillages, la publicité des objets volés et le travail d'archivage des données constituent encore le meilleur moyen de faire obstacle à ce trafic. Une publicité est réalisée grâce aux archives du conseil international des musées (CIM) avec ses listes rouges d'objets volés, aux codes «Object ID», la norme internationale de description des biens culturels visant à faciliter l'identification des œuvres mais aussi et surtout à la base internationale de données d'Interpol.

Interpol, dont le siège est à Lyon, joue le rôle d'acteur principal dans la lutte contre la «délinquance culturelle» et la recherche d'œuvres d'art volées.<sup>8</sup> Cette organisation internationale s'emploie à sensibiliser le public concerné par ce problème en encourageant non seulement la coopération policière entre les pays mais en impliquant aussi les propriétaires de biens culturels dans un rôle actif dans l'échange et la publication d'informations. Son but est d'endiguer l'érosion du patrimoine culturel depuis 1947, année de sa première publication sur les oeuvres d'art volées. Depuis, un système de diffusion d'information a été mis en place sous la forme d'une base de données regroupant pas moins de trente quatre mille pièces volées et accessible non seulement aux services de répression, mais aussi aux organismes culturels concernés depuis 2009. En se rendant sur le site internet d'Interpol et en faisant une demande en ligne, on obtiendra un mot de passe pour avoir accès à une liste illustrée et actualisée systématiquement des œuvres d'art volées dans le monde.

Au côté d'Interpol, divers organismes dont l'ICOM (le conseil international des musées) et l'UNESCO (l'organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture) entreprennent une lutte permanente contre le trafic d'œuvres d'art car c'est de la coopération entre les différentes institutions et organes que la protection peut être la plus efficace possible.

---

<sup>6</sup> Selon Interpol sur les 170 000 pièces répertoriées avant la guerre, plus de 14000 auraient été dérobées et seulement 4000 restituées ou retrouvées.

<sup>7</sup> les spoliations de l'art juif : l'organisation de la destruction des juifs d'Europe qui fonde le projet de départ d'Hitler amène inmanquablement les hitlériens à faire main basse sur les oeuvres d'art, cette action se conjuguant étroitement avec l'éradication de l'art dégénéré et la promotion d'un véritable art allemand

<sup>8</sup> Interpol, *Oeuvres d'art volées*, <http://www.interpol.int/>

De ce fait, grâce à la coopération entre les pays et les moyens d'investigation modernes, les œuvres qui disparaissent ne peuvent donc refaire surface publiquement sans que l'alerte ne soit donnée. Cette avancée devrait constituer *«un obstacle important au trafic illicite car chaque oeuvre d'art volée sera plus difficile à écouler. Il sera par ailleurs beaucoup plus difficile pour un vendeur ou un acheteur d'affirmer qu'il n'avait pas la possibilité de vérifier si un objet a été enregistré comme volé»* explique le coordinateur du service d'Interpol chargé des oeuvres d'art, Harl Hejnze Kind.<sup>9</sup>

Etant donné la valeur supérieure et considérable que représentent les objets culturels et les œuvres d'art, il est tout à fait normal et nécessaire, surtout à notre époque où la perception de la place et de l'importance de la culture dans la vie sociale est forte, que des sociétés se préoccupent du maintien et de la préservation de tels chefs d'œuvres sur leur territoire. Les objets d'art, véritable héritage culturel d'une nation, voire prolongement de la nation elle-même, sont non seulement le reflet des interactions, des identités diverses auxquels sont liées des populations, mais aussi l'héritage de leur histoire, d'une époque associée aux traits particuliers de cette nation. La communauté internationale s'érige en fervente défenderesse de la protection des biens culturels tant en temps de paix que de guerre ce qui marque la prise en compte de la valeur réelle et symbolique des biens culturels pour l'humanité, des biens particuliers qui ne sont pas des marchandises comme les autres et qui méritent alors un traitement particulier.

Dans ce sens, plusieurs conventions et instruments juridiques qui protègent les biens culturels ont été adoptés par l'UNESCO. Deux conventions principales concernent tout particulièrement le trafic d'objets d'art. Il faut tout d'abord mentionner le protocole à la Convention de la Haye signé en 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflits armés et prohibant l'exportation de biens culturels d'un pays occupé, ainsi que la Convention de l'Unesco signée en 1970 complétée par la convention Unidroit de 1995 applicable en temps de paix avec pour but premier de renforcer la solidarité internationale dans la lutte contre le trafic de biens culturels.

Cependant, le problème essentiel réside dans l'application et l'applicabilité de ces instruments juridiques. Ces conventions de droit international restent toutefois assez limitées du fait de leur non rétroactivité et de leur incomplétude d'une part, et aussi de leur difficile voir impossible conciliation avec d'autres ordres juridiques d'autre part. De la mise en œuvre de ces instruments résulte une rencontre entre deux ordres juridiques : l'ordre international et l'ordre national. Même dans des états où prévaut la thèse moniste, les difficultés de concilier les normes internationales avec celles internes ne sont pas absentes. Il faut de plus reconnaître que la difficulté de tracer des lignes convergentes de protection internationale dépend de philosophies différentes (libérale ou protectionniste) suivies par les divers pays. Par conséquent, les états qui demandent la restitution de leurs œuvres d'art volées et de leur patrimoine culturel se heurtent à de nombreuses impasses qu'il faudra évoquer.

<sup>9</sup> [http://www.lexpress.fr/culture/art-plastique/interpol-devoile-ses-oeuvres-d-art\\_780794.html](http://www.lexpress.fr/culture/art-plastique/interpol-devoile-ses-oeuvres-d-art_780794.html)

# **Première partie : La restitution des objets culturels à leur pays d'origine : présentation, difficultés et impasses.**

La première partie de ce mémoire entend présenter le phénomène de la restitution et du retour des objets culturels à leurs pays d'origine et ses difficultés. Dans un premier temps, il s'agit de distinguer et de définir les notions de «retour» et de «restitution» des biens culturels, les difficultés commençant déjà avec la définition des termes eux même. Qu'est-ce que finalement la restitution des œuvres d'art volées ? Quels sont les grands principes posés par ce sujet ? Quelles évolutions ont été apportées depuis le Congrès de Vienne de 1815 ? Un retour historique sur le développement et l'évolution de ce phénomène sera utile pour mieux saisir les enjeux du problème (A). Ensuite, un deuxième temps évoquera les difficultés, les contraintes et les impasses à surmonter en matière de restitution et de retour des objets culturels à leur pays d'origine. De quelle nature sont ces obstacles ? Sont-ils inévitables et insurmontables ? Il s'agit là d'évoquer non seulement les obstacles pratiques, philosophiques et psychologiques mais aussi l'obstacle moral que pose le sujet. Enfin, la difficulté principale en matière de restitution et de retour des objets culturels à leur pays d'origine sera présentée, à savoir les insuffisances du droit, son application limitée, et sa difficile conciliation des ordres internationaux et nationaux (B).

## ***A. Présentation de la restitution des objets culturels à leur pays d'origine.***

Afin de mieux cerner le problème complexe et les impasses posées par la restitution des œuvres d'art volées et le retour des biens culturels à leur pays d'origine, il faut tout d'abord faire un détour par la définition des termes principaux du sujet (1), puis apporter une présentation des grands principes posés par le débat (2) et enfin faire un rappel des origines historiques de la restitution, née avec le Congrès de Vienne de 1815 (3).

### **1. L'importance des mots : Restitution vs. Retour.**

---

#### **a. Terminologie**

Il convient de peser ses mots et de les choisir avec prudence. En matière de restitution des objets culturels, on utilise plusieurs termes polysémiques pour évoquer la même idée. En effet, on remplace parfois le terme de «restitution» par d'autres termes comme «retour», «récupération», «reconstitution des patrimoines dispersés», «rapatriement» etc.. tous ces

termes restant relativement neutre par rapport au terme de «restitution» qui est, lui, au contraire, beaucoup plus polémique.<sup>10</sup>

La définition des notions de «retour» et de «restitution des biens culturels à leur pays d'origine» a été donnée par l'UNESCO qui fait la distinction entre deux cas de figure en fonction de la nature de la sortie du bien culturel de son pays d'origine.<sup>11</sup> En effet, l'UNESCO identifie deux actions bien distinctes et deux formes différentes de dépossession. Le **«retour»** comprend les «biens culturels qui ont été perdus par suite d'une occupation coloniale ou étrangère» c'est à dire les cas où, par exemple, des biens culturels sont «retournés» à leurs pays d'origine après avoir **été illicitement exportés ou importés**; tandis que la **«restitution»** comprend les biens culturels «qui ont disparu par suite d'une appropriation illégale» c'est-à-dire les biens culturels qui sont «restitués» à leurs pays d'origine après avoir **été volés**. Le terme «restitution» est donc employé pour les cas où un bien est rendu à la suite d'une action en revendication, car un délit, souvent un vol, a été préalablement commis.

Dans le premier cas c'est l'état qui se voit dépouillé d'une partie de son patrimoine alors que dans le second cas c'est le propriétaire qui se voit dépossédé, d'où l'importance de distinguer les deux termes.

Aussi, le terme de «restitution» a été utilisé pour la première fois en 1973 dans la résolution 3187 adoptée par l'Assemblée Générale des Nations Unies. Ce terme juridique est de plus polysémique dans la mesure où il recouvre des réalités et des situations différentes selon les différents systèmes juridiques concernés<sup>12</sup>. Il apparaît donc comme polémique à la différence des autres termes relativement neutres, et il a dès lors été l'objet de nombreux contentieux entre les états.

La connotation délictuelle sous-entendue dans le terme de «restitution» a longtemps été très mal acceptée par les musées et les détenteurs actuels d'œuvres d'art acquises par des moyens présumés légaux dans le passé. En effet, les pays spoliateurs étaient très réticents à l'emploi de ce mot car ils étaient à l'époque particulièrement hostiles aux éventuelles condamnations de leur passé de colonisateurs et sensibles à tout ce qui pouvait insinuer que les œuvres d'art qu'on leur demandait avaient été volées ou que leur enlèvement était un délit demandant restitution. Sans doute pensaient-ils que l'utilisation de ce mot était une reconnaissance tacite de l'illégalité de leurs actes durant la période coloniale. Aussi, lors de la conférence de l'UNESCO réunie à Venise entre le 29 mars et le 2 avril 1976 l'Allemagne et la France ont présenté un amendement visant à privilégier le terme «retour» et à ajouter la dénomination de restitution «en cas d'appropriation illégale» d'où le nom actuel du comité : «comité intergouvernemental pour la promotion du retour des biens culturels à leur pays d'origine ou leur restitution en cas d'appropriation illégale».

<sup>10</sup> expressions utilisées par le conseil international des musées ICOM dans son rapport «étude relative aux principes, conditions et moyens de la restitution ou du retour des biens culturels en vue de la reconstitution des patrimoines dispersés» 1972

<sup>11</sup> Voir LYNDEL V. PROT, *Témoins de l'Histoire : recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels*, éditions UNESCO, 2011, 466p recueil de textes traitant de la question de la restitution des oeuvres d'art, réalisé sous la direction de l'UNESCO. Un panel des différents mots y est présenté.

<sup>12</sup> En langue et en droit allemand par exemple, on utilise souvent le terme «restitution» quand il s'agit de retour des biens culturels illicitement exportés d'un état à l'autre. Par exemple, la loi relative à l'exécution de la convention de l'UNESCO du 14 novembre 1970 et à la transposition de la directive 93/7/CEE du conseil du 15 mars 1993 prévoit un droit à la «restitution» de biens culturels qui auraient été illicitement transférés.

La convention Unidroit signée en 1995 a tranché définitivement le conflit, ce qui est loin d'être encore le cas du droit communautaire et des droits nationaux. Désormais, on considère qu'un bien culturel issu de fouilles illicites ou licitement issu de fouilles mais illicitement retenu est **«volé» (appelant une demande en restitution)**, et qu'un bien culturel qui n'est exporté que temporairement à des fins scientifiques ou culturelles en vertu d'une autorisation et qui n'a pas été retourné dans les délais conformément aux termes de cette autorisation est **«illicitement exporté» (appelant une demande en retour)**.

Par bien culturel, il faut en outre préciser que l'UNESCO entend des biens qui revêtent une importance haute pour l'archéologie, l'histoire, la littérature, l'art ou la science et qui appartiennent à l'une des catégories énumérées dans la convention (Article 2 de la convention UNESCO de 1970).<sup>13</sup>

Aujourd'hui, le terme de «restitution» reste un sujet de controverse mais il est cependant toujours utilisé dans la résolution biennale de l'Assemblée générale des Nations Unies relative aux biens culturels.

### **b. L'idée de moralité dans la notion de «restitution» des objets culturels**

Différents auteurs ont aussi utilisé leur propre interprétation du terme «restitution». En dépit du fait que ce terme soit avant tout une notion juridique, ils lui ont rajouté une connotation morale. C'est notamment l'idée que l'on retrouve dans la thèse d'Elazar Barkan, professeur d'affaires internationales à l'Université de Columbia dans son ouvrage The Guilt of Nations:

<sup>14</sup>  
Restitution and Negotiating Historical Injustices . Il emploie sciemment le mot «restitution» pour évoquer l'ensemble des tentatives qui visent à corriger les dommages historiques que les pays colonisateurs auraient commis en volant, confisquant ou encore en s'appropriant les oeuvres d'art des pays colonisés. Mais, en plus de la nécessité de la restitution de tels biens culturels à leurs pays d'origine, l'auteur ajoute un impératif de réparation. Pour lui, le retour seul des biens culturels à leur pays d'origine n'est pas suffisant, il faut que les pays spoliateurs se rachètent une conduite en reconnaissant leur faute commise, en admettant l'illégalité de leur conduite passée et en présentant leurs excuses aux pays spoliés. La responsabilité du pays spoliateur entraîne chez l'auteur une obligation morale presque tacite envers ses victimes, quelque chose comme ce qu'il appelle de la «repentance» et un sentiment de culpabilité : «Guilt», voire presque un sentiment de honte. Pour lui, la «restitution» d'objets culturels à leur pays d'origine est avant tout un concept culturel et moral en plus d'être juridique et politique.

A l'inverse de l'ouvrage de Lyndel et Protz Témoins de l'Histoire : recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels (éditions UNESCO) qui utilise le terme de «retour» plus neutre et moins chargé en émotion, je vais volontairement employer ce terme de «restitution» ou il faut bien entendre cette double connotation juridique et morale.

## **2. les grands principes autour de la restitution des objets culturels à leur pays d'origine.**

---

<sup>13</sup> Cette définition englobe également les objets archéologiques et les recherches scientifiques effectués sur ces objets.

<sup>14</sup> Egalement cité dans l'ouvrage de LYNDEL V. PROTT, Témoins de l'Histoire : recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels, éditions UNESCO

Depuis plusieurs décennies, l'idée est désormais acquise en droit que les biens culturels doivent, en raison de leur nature particulière, être soumis à des règles de droit spécifiques et différentes de celles qui régulent les marchandises ordinaires. En effet, un bien culturel est indissociablement lié aux traditions culturelles et à l'histoire du pays qui l'a créé. Il est un signe visible par lequel une population peut s'identifier à une culture et mieux comprendre son histoire et son présent. Le bien culturel, en plus d'être le témoin de son temps et d'une époque, est une pièce unique et surtout irremplaçable. Aussi, c'est la raison pour laquelle la communauté internationale considère unanimement que le patrimoine culturel est un élément primordial de l'identité nationale et que tous les peuples ont le droit de disposer des objets qui sont les témoins irremplaçables de leur héritage.

Il convient alors d'étudier les grands principes qui ont été élaborés par l'UNESCO et sur lesquels l'ensemble de la communauté internationale et le droit s'appuient pour évaluer toute politique de retour et de restitution des biens culturels à leur pays d'origine. Ces grands principes s'organisent autour de deux notions principales : la notion de «cohérence du patrimoine reconstitué» et celle de «primauté de l'objet».

## **a. La cohérence du patrimoine reconstitué et la primauté de l'objet**

### **\*la cohérence du patrimoine reconstitué**

Selon l'UNESCO, l'objectif de la restitution est l'unité et la cohérence du patrimoine reconstitué. Son but à atteindre «est d'assurer le retour dans le pays d'origine des objets et documents qui sont les témoins indispensables à la compréhension par chaque peuple de ses racines et de sa culture». Pour ce faire, L'UNESCO entend donner une priorité absolue à certains biens culturels spécifiques qui ont une valeur et une signification socioculturelle fondamentale pour leurs pays d'origine et leurs populations.

Ainsi, dans son appel en faveur de la restitution, l'ancien Directeur général de l'UNESCO, M. Amadou-Mahtar M'Bow demande que soient restitués au pays spoliés «*au moins les trésors les plus représentatifs de leur culture, ceux auxquels ils attachent le plus d'importance, ceux dont l'absence est psychologiquement la plus intolérable*». <sup>15</sup> Ce sont ces quelques trésors à l'importance historique, artistique, culturelle ou religieuse qui doivent faire l'objet de demandes en restitution ou en retour en priorité.

L'UNESCO n'entend donc pas défendre une politique de restitution tout azimut où tous les objets culturels seraient, sans exception, restitués à leur patrimoine d'origine. Pour l'organisation internationale il est en effet hors de propos que la politique de restitution et de retour des biens culturels conduise à la «*disparition des grandes institutions jouant un rôle indispensable dans la science et la diffusion de la culture*» et dont la mission culturelle est indéniable. D'ailleurs, les pays demandeurs non plus n'ont pas l'intention de réclamer la totalité des oeuvres culturelles disséminées dans les grands musées occidentaux car ces oeuvres d'art sont aussi des ambassadrices culturelles permanentes, des fenêtres ouvertes sur la culture de leur nation, des témoins et des reflets de leur civilisation.

La mission que défend l'UNESCO est donc tout à fait atteignable dans la mesure où ses objectifs restent réalistes et pragmatiques. Ils sont un appel au bon sens, à la diplomatie culturelle et à la coopération entre les pays. L'UNESCO rappelle en effet qu'il serait souhaitable que les pays spoliateurs se montrent «*plus coopératifs en retournant certains objets culturels qui ne peuvent trouver toute leur place et leur entière signification qu'une fois replacé dans leur emplacement d'origine*».

<sup>15</sup> cité dans son ouvrage par HOLST

Lyndel Prott, Directrice de la Division du patrimoine culturel de l'UNESCO, considère, de plus, que le plus important est de savoir quel est le meilleur emplacement pour la mise en valeur d'un bien culturel. Si un musée possède deux exemplaires d'un objet et que le pays d'origine n'en a aucun, il faut par exemple en rendre un. C'est une question de «*rationalisation des ressources culturelles*» nous dit-elle.<sup>16</sup> Au final, elle pense que les demandes de restitutions en seront d'autant mieux légitimées si il est prouvé qu'elles ont pour objectif premier de reconstituer les parties primordiales des patrimoines dispersés.

### **\*la primauté de l'objet**

Pour le conseil international des musées, l'ICOM, la primauté de l'œuvre d'art est la raison d'être et l'éthique même de ceux qui sont en charge du patrimoine culturel. Il s'agit d'assurer, d'une part, la protection et la conservation de l'objet culturel mais aussi de promouvoir sa diffusion et sa transmission aux générations futures.

La primauté de l'objet recouvre trois aspects, trois conditions principales dont dépend la réussite d'une politique de restitution ou de retour de biens culturels à son pays d'origine.

Tout d'abord, la première condition est la **protection** et la sécurité des œuvres restituées à leur pays source. Les pays qui demandent la restitution ou le retour d'objets culturels doivent posséder des institutions et des infrastructures adéquates, conformes aux normes et susceptibles d'accueillir les objets restitués dans les meilleures conditions possibles de sécurité et de préservation. Si les pays sources ne possèdent pas de telles institutions, la communauté internationale leur demande d'en établir<sup>17</sup>.

Ensuite, la seconde condition est la **mise à la disposition du public des objets culturels**, elle concerne donc l'utilisation des biens culturels qui sont restitués. Ces biens doivent être mis à la vue du plus grand nombre d'individus dans le pays d'origine et doivent servir à des fins purement culturelles, ce qui n'exclut pas l'utilisation de ces objets pour des usages plus privés comme la recherche scientifique.

Dernièrement, la troisième condition est la **transmission des objets**. La communauté internationale reconnaît que certains objets culturels appartiennent au patrimoine imprescriptible et inaliénable d'un pays. Les pays qui demandent la restitution ou le retour de leurs œuvres culturelles doivent assurer la protection juridique de ces œuvres.

Le grand principe qu'est la primauté de l'objet implique donc que les pays qui demandent la restitution ou le retour de leurs biens remplissent certaines conditions. Pour qu'une telle politique ait une chance d'aboutir, elle doit respecter ces trois objectifs que sont la protection, la mise des objets culturels à la disposition du public des biens culturels et la transmission de ces biens. Le conseil international des musées précise toutefois que ce grand principe ne saurait justifier un refus de restitution. Il rendra par contre nécessaire dans la plupart des cas et avec l'aide de la communauté internationale, la construction d'infrastructures adéquates et la formation d'un personnel spécialisé susceptible de protéger au mieux les trésors du patrimoine culturel.

## **b. Les conditions et modalités de la restitution ou du retour**

<sup>16</sup> à voir dans l'ouvrage de LYNDEL V. PROTT, *Témoins de l'Histoire : recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels*, éditions UNESCO

<sup>17</sup> il faut toutefois rajouter que ces conditions précitées sont établies par les pays du Nord développés pour les pays du Sud. Correspondent-elles toujours aux pays en voie de développement qui ont une vue différente de leurs cultures ? Aussi, sont-elles légitimes ?



Les conventions internationales posent les conditions et modalités des procédures de restitution et de retour des biens culturels à leur pays d'origine. Il convient d'étudier plus particulièrement les dispositions issues de la convention UNIDROIT de 1995, la convention la plus aboutie en la matière.<sup>18</sup>

Quelles sont les personnes légales ayant la qualité pour agir ?

La qualité pour agir peut revenir soit à l'Etat source, soit à l'individu propriétaire du bien culturel ou encore aux associations nationales de droit privé intéressés par la préservation du patrimoine culturel du pays selon les situations de droit.<sup>19</sup>

\*L'Etat : si le bien revendiqué est la propriété d'un Etat, alors lui seul a la qualité d'agir, mais il peut également intervenir pour le compte de ses ressortissants.<sup>20</sup> L'état d'origine a plusieurs possibilités d'action. Il peut essayer tout d'abord d'agir par la voie diplomatique en demandant tout simplement à l'état où se trouve actuellement le bien culturel de le lui restituer. En cas d'échec, il peut aussi agir par la voie juridique en introduisant une action de justice selon la législation en vigueur dans l'état et conformément aux procédures des conventions internationales, tout en sachant qu'il peut bien sûr recourir aux voies diplomatiques et judiciaires simultanément.

\*La personne privée : le particulier ne peut agir que s'il est le propriétaire établi du bien culturel revendiqué.

\*Les associations de Droit privé : les associations de droit privé, dont le but est la préservation et la sauvegarde du patrimoine culturel, peuvent avoir la capacité d'agir lors d'une action en revendication de bien culturel. Généralement, elles ne sont pas les propriétaires directs des biens culturels mais elles jouent le rôle de médiateur entre l'état source et l'état détenteur. Leur forte capacité à sensibiliser l'opinion publique est un atout majeur pour inciter les états en cause à recourir à la voie diplomatique.

Lors de la revendication d'un bien culturel, les personnes qui agissent se répartissent en deux groupes : les demandeurs et les défendeurs.<sup>21</sup>

\*Les demandeurs : la qualité des demandeurs pour intenter une action dépend des conditions d'usurpation du bien culturel. S'il s'agit d'un trafic illicite en temps de paix, seul l'Etat est compétent pour agir. Il possède seul la qualité d'action pour revendiquer le bien à l'étranger en invoquant sa législation nationale, puisqu'on se situe en outre dans le cadre de la protection du bien et du patrimoine culturel. En revanche, s'il s'agit de biens culturels qui ont été appropriés à la suite de pillage militaire ou de guerre, aussi bien l'Etat d'origine que les propriétaires et associations privés sont compétents pour engager une action en revendication puisque, dans ce cas précis, il s'agit, outre la protection du bien culturel, de la réparation des injustices de la spoliation passée.

\*Les défendeurs : la qualité des défendeurs, quant à elle, revient au détenteur du bien culturel revendiqué, à savoir un Etat ou un particulier selon les situations. En effet, un Etat

<sup>18</sup> Convention en annexe

<sup>19</sup> Issu de LYNDEL V. PROTT, *Témoins de l'Histoire : recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels*, éditions UNESCO, 2011, 466p69

<sup>20</sup> C'est par exemple le cas en 1996 où le gouvernement Thaïlandais était intervenu à la place de ses ressortissants pour demander la restitution d'un Bouddha en pierre de l'école Lopburi acquis par un collectionneur américain par l'intermédiaire de la société internationale d'origine britannique de vente aux enchères d'œuvres d'art (Sotheby's).

<sup>21</sup> PERROT Xavier, *De la restitution internationale des biens culturels au XIXe et au XXe siècles : vers une autonomie juridique*, Thèse de droit, Limoges, 2005

se constitue en défendeur si le bien en question a été acquis par des musées ou institutions publiques dépendant directement de lui ou d'autres collectivités publiques et dans ce cas le droit international public sera appliqué. En revanche, si le bien revendiqué a été acquis par un particulier ou une institution privée, il revient à ces derniers de s'opposer en justice à une action en revendication du bien par son propriétaire d'origine. Dans ce dernier cas, il sera fait application des règles du droit international privé.

Conformément aux principes généraux du droit (PGD) et à la notion de sécurité juridique, les conventions internationales qui régissent la restitution et le retour des biens culturels à leur pays d'origine n'ont pas d'effet rétroactif. Aussi, les actions en justice ne sont valables que pour les vols, les fouilles sauvages et les exportations illicites ayant eu lieu après l'entrée en vigueur de la convention dans les états concernés. Ce dernier point constitue d'ailleurs aujourd'hui l'une des limites les plus importantes de la restitution des objets culturels, souvent volés bien antérieurement à la ratification des conventions internationales.

Il faut distinguer les deux procédures de restitution et de retour des biens culturels.<sup>22</sup>

\*La restitution des biens culturels volés : pour qu'une demande de restitution ait lieu, il faut que le bien culturel ait été volé ou illicitement ôté de l'endroit où il se trouvait dans le cadre de fouilles archéologiques, le caractère illicite étant fonction de la législation du pays dans lequel est faite la fouille. L'article deux de la convention UNIDROIT détaille avec précision l'ensemble des biens culturels qui s'inscrivent dans ce cadre juridique<sup>23</sup>.

Il revient au propriétaire qui n'est plus en possession d'un bien culturel de prouver que ce bien lui a été volé.

Toute demande de restitution doit être présentée dans un délai de trois ans à partir du moment où le demandeur est en connaissance de l'endroit où se trouvait l'objet culturel et de l'identité du détenteur, mais dans tous les cas, dans un délai de cinquante ans à compter du moment du vol<sup>24</sup>

Toutefois, les actions en restitution concernant un bien culturel « faisant partie intégrante d'un monument ou d'un site archéologique identifiés, ou faisant partie d'une collection publique » sont imprescriptibles.<sup>25</sup>

Le possesseur d'un bien culturel volé est dans l'obligation de le restituer, mais s'il est de bonne foi, il a droit au paiement d'une indemnité équitable en échange de la restitution de l'objet.

\*Le retour des biens culturels illicitement exportés

Un état contractant peut demander au tribunal compétent d'un autre état contractant le retour d'un bien culturel qui aurait été illicitement exporté de son territoire. En général, la demande de retour prévue au chapitre III de la convention UNIDROIT cherche à faire respecter la souveraineté culturelle d'un Etat et, de ce fait, sert les intérêts de droit public.

En effet, le tribunal compétent peut ordonner le retour d'un bien culturel s'il y a une atteinte aux intérêts suivants : « *la conservation matérielle du bien ou de son contexte, la conservation de l'information, l'usage traditionnel ou rituel du bien, enfin, l'intégrité du bien* »

<sup>22</sup> PERROT Xavier, De la restitution internationale des biens culturels au XIXe et au XXe siècles : vers une autonomie juridique, Thèse de droit, Limoges, 2005

<sup>23</sup> Voir article 2 de la convention unidroit présenté en annexe

<sup>24</sup> Voir article 3 de la convention unidroit présenté en annexe

<sup>25</sup> Article 3 paragraphe 3

; mais il faut au préalable que l'état requérant ait prouvé que l'objet culturel ait été illicitement exporté de son territoire, en violation de sa législation en vigueur.

La demande de retour doit être présentée dans un délai de trois ans à compter du moment où le requérant a connu l'endroit où se trouvait le bien culturel et l'identité du possesseur actuel, et cinquante ans à compter de la date à laquelle le bien aurait dû être retourné.<sup>26</sup>

Le possesseur de bonne foi aura le droit au paiement d'une indemnité équitable en l'échange du retour du bien culturel sur le territoire de l'Etat d'origine.

### 3. Le point de départ : le Congrès de Vienne.

---

Après avoir étudié les grands principes posés par le droit en matière de restitution des objets culturels, il convient de préciser maintenant dans quel contexte ce phénomène est apparu et quels sont ses origines. Le Congrès de Vienne pose les premières bases du débat sur la restitution en tant que première réflexion historique sur la place de l'œuvre d'art et premier exemple d'arbitrage culturel et de médiation internationale.

#### a. Le Congrès de Vienne : première réflexion sur la meilleure place de l'oeuvre

Corinne Hershkovitch et Didier Rykner, auteurs de l'ouvrage La restitution des oeuvres d'art. Solutions et impasses<sup>27</sup> s'intéressent au thème de la restitution des oeuvres d'art d'un point de vue historique et original. Pour eux, un rappel des spoliations napoléoniennes permet d'illustrer les difficultés liées à la restitution des oeuvres d'art volées. Ils débent leur ouvrage en évoquant la célèbre défaite de Waterloo le 18 juin 1815 et expliquent que s'il y avait eu une victoire, certes l'histoire de l'Europe occidentale aurait été tout à fait différente, mais ce qui aurait été encore plus différent c'est la collection des musées du Louvre. En effet, des trésors de collections qu'on peut admirer aujourd'hui dans les grands musées étrangers pouvaient jusqu'en 1815 être admirés au Louvre. Parmi ces chefs d'oeuvre, on peut évoquer *le jugement dernier* de Memling aujourd'hui en Pologne, *la transfiguration* de Raphael aujourd'hui au musée du Vatican et beaucoup d'autres. Que s'est-il passé ?

Napoléon a été un des plus grands acteurs de pillage d'oeuvres d'art. Il a pillé à travers l'Europe partout où il est allé combattre : l'Egypte, la Russie, la Prusse, l'Italie, etc.. et a dépouillé de nombreux musées de leurs trésors pour rapporter ces oeuvres au musée du Louvre. En réalité derrière ces pillages culturels il y avait le projet de Dominique Vivant, Baron de Denon, écrivain et diplomate français nommé premier directeur du musée du Louvre par Napoléon après la campagne d'Egypte de 1798-1801. Cet homme avait pensé à la mise en oeuvre d'un musée universel au Louvre, un musée encyclopédique qui exposeraient des oeuvres d'art provenant du monde entier.

Le Congrès de Vienne en 1815 a mis un terme à ce pillage généralisé des spoliations napoléoniennes, considérées comme les plus importantes dans l'histoire de l'Humanité, mais ce qui est surtout intéressant dans l'étude de cette époque c'est de voir que déjà, en

<sup>26</sup> Article 5

<sup>27</sup> Ouvrage de Corinne Hershkovitch et Didier Rykner, la restitution des oeuvres d'art. Solutions et impasses, éditions Hazan. Lui est journaliste, historien de l'art français, fondateur de la revue la tribune de l'art un organe de presse sur Internet qui fait autorité dans le monde de l'histoire de l'art et professeur à sciences po Paris. Elle est avocate, spécialiste des questions de restitution artistique.

1815, on a eu une première réflexion sur la place des œuvres d'art, leur circulation et leur restitution. En effet, lors des discussions du Congrès de Vienne, on a assisté à un débat sur quelle était la meilleure place pour l'oeuvre ?

Il est d'ailleurs étonnant de voir que certaines personnes en charge des biens culturels de l'époque, y compris des étrangers trouvaient tout à fait normal que ces œuvres spoliées par Napoléon restent en France et soient conservées dans un musée encyclopédique et universel comme le Louvre. Derrière ce raisonnement, une idée avait déjà germé : les œuvres d'art comme les savoirs scientifiques ne se limiteraient pas au territoire étriqué d'une nation mais appartiendrait à l'humanité entière du moment qu'elles sont conservées dans un lieu universel et cosmopolite.

Par exemple, au printemps 1807 le conservateur du musée de Berlin se sent tenu de préciser que les saisies napoléoniennes relèvent d'un «intérêt général» et que les oeuvres sont tombées entre de bonnes mains. Il rajoute : *«la France n'est pas la seule à en profiter, non, le continent entier peut se réjouir de voir ces collections rassemblées précisément dans un lieu si facile d'accès et ou l'accueil est si amical»*. Il est tout à fait étonnant avec la vision d'aujourd'hui de voir qu'à l'époque un conservateur de musée puisse voir d'un aussi bon oeil que des collections soient «bien» placées dans un musée étranger, qui plus est une nation rivale.

Sauf que, bien évidemment, tous les Allemands ne sont pas pour la permanence de leurs oeuvres dans un musée français, et une majorité défend ardemment le retour de leurs oeuvres d'art dans leur pays. Finalement, après la défaite de Napoléon en 1815, le sort des oeuvres est étudié lors du Congrès de Vienne. Il est décidé que certaines des oeuvres, pas toutes mais une grande majorité seront restituées à leurs pays d'origine.

### **b. Le Congrès de Vienne : premier exemple d'arbitrage et de médiation**

Lors du Congrès de Vienne en 1815, on voit déjà une tension entre deux légitimités, deux argumentaires, deux camps qui s'affrontent : les pays sources qui veulent récupérer leurs oeuvres et les ramener dans leur pays d'origine et les pays détenteurs qui tentent de justifier la permanence des oeuvres, là ou elle sont, dans un musée à vocation universelle. Ces deux argumentaires seront présentés de manière plus détaillée dans la deuxième partie.

Mais, ce qui est surtout intéressant avec le Congrès de Vienne c'est qu'on a, à l'époque, un partage, un arbitrage qui est réalisé pour départager les oeuvres qui devaient retourner dans leurs pays d'origine et celles qui pouvaient rester au musée du Louvre. Plusieurs éléments plus ou moins originaux sont étudiés et pris en compte comme la taille du tableau.

C'est l'exemple du célèbre tableau *les Noces de Cana* de Véronèse actuellement conservé au musée du Louvre à Paris en face de *la Joconde* de Leonard de Vinci<sup>28</sup>. Ce tableau avait été commandé pour orner le mur du réfectoire du monastère bénédictin de San Giorgio Maggiore à Venise, mais il fut décroché de sa paroi par les commissaires de Napoléon lors de la première campagne d'Italie le 11 septembre 1797 et pris aux vénitiens. Il s'agit donc d'une œuvre spoliée par Bonaparte, et qui n'a jamais été rendu aux italiens. Pourquoi ? A l'occasion du traité de Vienne, son cas a été étudié et il a été décidé, en raison de la taille colossale de la toile (6,66 x 9,9 M) rendant le transport du tableau risqué que

<sup>28</sup> Il faudrait toutefois se garder du mépris et considérer que la France est uniquement un pays «spoliateur». C'est l'idée reçue que récuse Emmanuel Pierrat dans son ouvrage *Faut-il rendre les oeuvres d'art ?* le pays pourrait même récupérer des pans entiers d'oeuvres selon l'auteur. D'après Emmanuel Pierrat, pour ne citer qu'un exemple, «au seul Met de New York, sont catalogués dans les collections permanentes 2577 peintures européennes classiques dont une extraordinaire sélection d'oeuvres françaises»

celui-ci resterait au Louvre en échange d'une toile de Charles Lebrun qui est allée en Italie. De nombreuses personnalités avaient milité il y a quelques années pour le retour de l'oeuvre dans le réfectoire à Venise, lieu pour lequel il avait été peint initialement, mais malgré les revendications italiennes et les promesses d'André Malraux, alors ministre de la culture, sa restitution à Venise ne sera jamais faite. On trouve aujourd'hui à Venise une copie du tableau de Véronèse, réalisée par l'artiste anglais Adam Lowe, qui a pris la place du tableau dérobé.

Cet exemple des *Noces de Cana* est intéressant dans la mesure où, à la place d'une procédure judiciaire aboutissant à une restitution de l'oeuvre pure et simple, la diplomatie culturelle et l'arbitrage ont été préférés. Le Congrès de Vienne peut donc être interprété comme le premier accord véritable sur la place, la localisation et la restitution des oeuvres d'art volées. S'y intéresser aujourd'hui permet non seulement de mieux saisir les enjeux et les difficultés posées par la restitution des objets culturels à leur pays d'origine, mais aussi de bien comprendre pourquoi lorsqu'une restitution se fait de nos jours, celle-ci est souvent l'aboutissement d'un arbitrage dont ce traité est un premier exemple, plutôt que d'une procédure judiciaire. Effectivement, si aujourd'hui le droit reste encore limité en matière de restitution, c'est l'arbitrage et la diplomatie culturelle qui prédominent.

## **B. Contraintes et impasses à surmonter**

Il faut maintenant étudier les impasses, les difficultés et les problèmes posés par les restitutions d'objets culturels. Il s'agit là de tenter d'apporter une réponse aux nombreuses questions qui posent problème et freinent l'aboutissement des procédures de restitutions des biens culturels à leur pays d'origine. Restituer d'accord, mais à qui ? Comment ? Sur quelle base ? Le droit, mais lequel ?

Il faut s'intéresser premièrement aux difficultés pratiques, philosophiques, morales et culturelles que posent la restitution des biens culturels avant d'étudier les difficultés juridiques qui constituent les obstacles principaux en matière de restitution des oeuvres d'art. Nous étudierons notamment les limites des trois conventions internationales qui régissent ce domaine : la convention et protocole de la Haye de 1954, la convention de l'UNESCO de 1970 ainsi que la convention UNIDROIT qui la complète. Quelles sont les différences entre ces conventions ? Quels sont leurs points faibles ? Tout en sachant que de nombreux pays de la communauté internationale ont refusé de ratifier ces conventions, quelles sont les chances qu'une restitution d'oeuvre d'art aboutisse sur la base du droit ?

Aussi, étant donné le fait que les cas de restitutions sont extrêmement différents et que les difficultés qu'ils présentent sont très variées, il a semblé tout à fait impossible de présenter ces difficultés sous la forme de directives précises et systématiques. Néanmoins, on peut les regrouper sous trois ordres principaux du plus au moins contraignant: les difficultés d'ordre pratique (1), les obstacles psychologiques et moraux (2), enfin, les lacunes du droit (3).

### **1. Les difficultés pratiques.**

---

#### **a. Le manque d'information**

Une première difficulté en matière de restitution des objets culturels à leur pays d'origine qui pose un problème pratique, plutôt en amont de la restitution, est le manque d'informations. En effet, pour les galeries d'art et les institutions culturelles, ne pas acheter une oeuvre volée suppose qu'on ait les moyens de connaître le caractère du vol, ce qui est un véritable problème. Malgré les avancées d'Interpol en la matière, les difficultés restent grandes.

De nombreux cas d'acquisition d'oeuvres d'art sorties de leur pays d'origine de façon illicite et vendues par des marchands d'art à des musées, sont avérés. C'est l'exemple des récents procès lancés par l'Italie en 2005 contre l'ancienne responsable des antiquités du musée Getty de Los Angeles, Marion True, accusée «d'association de malfaiteurs» et de «recel d'oeuvres d'art». Fondé par le milliardaire du pétrole John Paul Getty, le musée a toujours affirmé ne pas avoir acheté sciemment des objets volés. On peut toutefois se poser la question : est ce que la conservatrice était au courant du caractère illicite de ces achats ? En l'espèce, la justice a admis que les infractions pour lesquelles Marion True était poursuivie, étaient prescrites. Et, face aux risques d'une action judiciaire, le Getty Museum a préféré signer avec l'Italie un accord à l'amiable s'engageant à rendre les pièces contestées<sup>29</sup> contre le prêt italien de biens d'une valeur artistique équivalente .

D'autre part, un autre obstacle à la mise en oeuvre effective des demandes de restitution tient au manque d'informations de l'opinion publique internationale, ce qui empêche de lui faire pendre conscience de tout l'ampleur du phénomène et de ses implications. L'appel à l'opinion publique internationale ne peut atteindre un résultat positif que si une coopération renforcée est établie entre les institutions muséales et leurs responsables. Cet effort d'information doit d'abord, en premier, lieu porter sur les pays spoliés qui souffrent actuellement de lacunes énormes dans le recensement des transferts de leurs trésors et de leur éparpillement dans le monde. Cela ne peut que favoriser une prise de conscience de la nécessité de préserver leurs richesses culturelles. Aussi, les pays demandeurs doivent établir une liste détaillée et un programme cohérent de demandes de restitutions s'ils veulent être pris en considération et voir leurs demandes aboutir.

Dans les pays d'accueil, une meilleure information de l'opinion publique sur les enjeux de la restitution et l'ampleur du phénomène pourrait aussi aider à mieux faire comprendre les raisons profondes qui justifient les demandes de restitution et, par-là, à dissiper les malentendus qui existent encore entre les pays.

### **b. l'argument pratique**

Une autre difficulté en matière de retour des oeuvres d'art, cette fois ci plutôt en aval de la restitution tient aux difficultés pratiques. Est-il possible d'assurer la pleine restitution d'une oeuvre dans les meilleures conditions de sécurité tout en prenant en compte la protection de celle-ci ?

On peut prendre par exemple le cas de l'obélisque de la Concorde à Paris, le plus vieux monument de la capitale française érigé en 1836<sup>30</sup>. Ce monument, repéré par Champollion,

<sup>29</sup> Ces restitutions ne sont que le début d'une longue série de contentieux entre l'Italie et les musées américains. Dans la foulée, le Getty a restitué à la Grèce quatre antiquités qu'elle lui réclamait. A la même période, en 2005, le Museum of Fine Arts de Boston a accepté de restituer treize pièces archéologique à l'Italie. En Février 2006, le Metropolitan Museum of Art de New York a restitué plusieurs pièces à Rome.

<sup>30</sup> On peut lire le récit du voyage de l'obélisque dans l'ouvrage de Robert Solé «le grand voyage de l'obélisque». \_Histoire de l' obélisque : elle a été dressé pour la première fois devant le temple d'Amon à Louqsor en Egypte sous le règne du pharaon Ramsès II au treizième siècle avant Jésus-Christ. La France doit l'acquisition de l'obélisque à Champollion, père de l'égyptologie, puisque

lors de son voyage en Egypte, est un don fait au roi français Charles X par le vice-roi d'Egypte Mohammad Ali. La question de la restitution de ce cadeau ne se pose donc pas aujourd'hui, l'obélisque n'étant aucunement revendiqué par les Egyptiens<sup>31</sup>. Mais, dans le cas d'une prospection hypothétique et d'une réécriture de l'Histoire, si par exemple l'Egypte demandait la restitution de l'obélisque au temple de Louxor et si la France y consentait, des difficultés de taille se cacheraient derrière cette restitution en bonne et due forme.

La première difficulté serait d'ordre technique. Comment réacheminer l'obélisque de la Concorde à Luxor sans l'abimer ? La voie maritime étant la seule possible en raison du poids considérable et de la taille de l'obélisque (230 tonnes ; 23 mètres) et le passage en Méditerranée étant réputé dangereux, l'opération est délicate.

La seconde difficulté serait d'ordre architectural. Il faudrait en effet repenser complètement la place de la Concorde de Paris avec un coût financier non négligeable : réaliser une copie de l'obélisque coûterait environ trois cent cinquante millions d'Euros.

La troisième difficulté serait plutôt d'ordre juridico-moral. La restitution de l'obélisque de la Concorde créerait sans nul doute un précédent moral et juridique pour la restitution des autres obélisques qui ont été érigés un peu partout dans le monde. On compte ainsi une quinzaine d'obélisques égyptiens à Rome, un à Londres, un à New York, Istanbul, Florence, Munich, etc... des monuments qui ont été acquis parfois depuis un demi millénaire sous la forme de cadeaux, certes plus ou moins contestables, mais qui sont aussi les témoins visibles, partout, de la richesse de la civilisation Egyptienne. Faudrait-il alors restituer tous les obélisques disséminés dans le monde, en dépit de ces considérations ?

Enfin, la dernière difficulté serait d'ordre politique. Faudrait-il restituer l'obélisque de la Concorde dans la situation actuelle des troubles politiques en Egypte ? Ne faut-il pas privilégier la protection de l'oeuvre d'art plutôt que sa localisation ? Le fait que les oeuvres soient protégées dans des endroits qui ne sont, certes pas leur lieu d'origine, mais qui les mettent en valeur et assurent leur conservation, n'est-il pas plus important au final que d'admirer ces oeuvres dans leur contexte d'origine au prix de leur éventuelle destruction ? Ces arguments sont polémiques et discutables mais méritent toutefois d'être réfléchis et pris en considération.

## **2. Les difficultés philosophiques, historiques, morales et psychologiques.**

---

D'autres difficultés apparaissent dans le débat sur la restitution des objets culturels à leur pays d'origine, à savoir des difficultés, cette fois, plutôt d'origine historiques, morales et psychologiques.

### **a. Les difficultés historiques : la notion de pays d'origine**

bien que décédé quatre ans avant que l'obélisque ne soit dressée sur la place de la Concorde en 1836, c'est lui qui l'avait choisi lors d'une expédition en Egypte en 1828. On peut souligner l'ambiguïté de Champollion qui se pose à la fois en défenseur du patrimoine égyptien, mais qui est aussi un savant prêt à dépouiller l'Egypte et le temple de Louqsor de ce précieux monument. Robert Solé révèle une réalité plus complexe, selon lui, Champollion agit dans le souci d'étudier des pièces antiques, de les mettre en sécurité et de faire découvrir ce patrimoine. Il ne faut pas oublier que Champollion était aussi le conservateur du Louvre.

<sup>31</sup> Certains remettent en cause le fait que l'obélisque soit un cadeau. Pour eux c'est un cadeau illégitime dans la mesure où il a été fait sans savoir la portée du geste et la valeur que revêt l'objet et qu'il dépouille le patrimoine culturel.

Quand on parle de restitution des œuvres d'art volées à leur pays d'origine, on se heurte à une autre difficulté : restituer oui mais restituer à quifinalement ? Qui est le pays d'origine ?

Le terme de «pays d'origine» est un terme qui fait débat en matière de restitution des objets culturels et dont la définition reste incertaine. Il n'existe pas en effet de critères préétablis qui fixeraient définitivement les contours de ce terme. Le pays d'origine est-il nécessairement le pays dans lequel l'objet culturel a été trouvé ou plutôt celui qui a engendré la culture correspondant à cet objet ? Ne serait-ce pas plutôt le pays dont l'artiste a la nationalité ? Celui dans lequel l'artiste a réalisé l'objet ? Celui pour lequel il a été commandé ? Ou encore celui dont le mécène est issu ?

Ce terme de «pays d'origine» est pour le moins vague et incertain étant donné le cours changeant de l'Histoire, les modifications du tracé des frontières à la suite de guerres et de conquêtes et l'absorption ou l'éclatement de certains états. Aussi, malgré les outils actuels, retracer l'Histoire complète des œuvres d'art serait difficile, voire impossible.

La difficulté tient avant tout dans la détermination de l'origine du bien culturel revendiqué. D'abord, plusieurs civilisations ont utilisé les mêmes objets culturels. Et, pour ne citer qu'un exemple, plusieurs pays situés dans le bassin méditerranéen, ayant connu la civilisation hellène durant la période de la Grèce antique, il est parfois difficile aujourd'hui d'attribuer un vase à la Grèce plutôt qu'à l'Italie. La question du légitime et originel détenteur de l'œuvre d'art se pose alors tout à fait. De même, des sculptures enlevées par Napoléon en Italie, avaient, plusieurs siècles auparavant, été dérobées aux Grecs par les Romains. A qui faudrait-il alors restituer ces œuvres : aux Grecs ou aux Romains ? Retracer l'histoire des œuvres d'art volées reviendrait en quelque sorte à retracer l'Histoire de l'humanité. Toutes les guerres, toutes les conquêtes et toutes les révolutions se sont traduites par des vols et des confiscations d'objets par les vainqueurs, ces vols se produisant parfois en cascade, les objets d'art étant par nature très faciles à déplacer.

On peut alors se poser la question : qui possède légitimement une œuvre ? Est-ce que le fait qu'une œuvre ait été dérobée sur un territoire crée une légitimité du propriétaire au sens juridique ? L'œuvre appartient-elle au territoire sur lequel elle est née ou à la civilisation qui l'a vu naître ? Les frontières étant instables, il arrive que des civilisations se soient déplacées et aient quitté les territoires où des œuvres d'art sont nées. Est-ce que la civilisation Egyptienne du temps des pharaons comme celle, Grecque, du temps du Parthénon, est la même civilisation existant aujourd'hui sur le même territoire ?<sup>32</sup> Intellectuellement on peut quand même se poser la question.

Un exemple qui illustre les difficultés posées par la question des restitutions de biens culturels à leur pays d'origine est l'histoire des *chevaux de Saint-Marc*<sup>33</sup>. Cette magnifique statue de quatre chevaux en bronze décorait la façade de la basilique Saint-Marc à Venise. Avant de rejoindre la ville italienne, elle avait été dérobée par Napoléon mais provenait originellement de Constantinople, les Croisés l'ayant en effet volée au début du XVIII<sup>e</sup> siècle pour la rapporter à Venise. En 1797, Napoléon emporta les chevaux vers Paris pour couronner l'arc de triomphe du carrousel, entre la pyramide du Louvre et le jardin des Tuileries. En 1815, après la défaite de Waterloo, les chevaux furent remis en place au dessus de la basilique Saint-Marc. On peut alors se poser la question : est ce que ce quadrigue, incontestablement volé par les Vénitiens à l'actuelle Istanbul pourrait être restitué aux Turcs, descendants de Constantinople ? Cet exemple montre, d'une part les

<sup>32</sup> Exemple de la Grande Grèce qui occupait l'actuelle Italie du Sud.

<sup>33</sup> Illustration en annexe



difficultés et les impasses de la restitution des œuvres d'art, mais prouve aussi la sagesse des rédacteurs du traité de Vienne qui ont, à l'époque, réfléchi à l'histoire de ces œuvres et à leur localisation. On peut, par ailleurs, souligner le fait intéressant que les Turcs n'ont jamais remis en cause la décision des rédacteurs du traité de Vienne.

## **b. Les difficultés psychologiques**

Les revendications de restitution et de retour d'œuvres d'art volées se heurtent également à des difficultés d'origine psychologique, que ce soit dans les pays détenteurs des œuvres comme dans les pays sources. Ces difficultés à caractère psychologique proviennent de la culpabilité et du caractère de responsabilité qui accompagne l'acte de restitution.

En effet, pour les pays détenteurs de biens revendiqués, le fait de restituer une œuvre d'art à son pays d'origine est une acceptation tacite de l'illégalité et de l'illégitimité de la propriété des œuvres qu'ils exposaient jusqu'alors dans leurs musées. Or, la plupart des pays refusent toujours de reconnaître la responsabilité de leurs actes passés durant la colonisation et n'acceptent pas d'être placés en position de coupable dans la mesure où l'entrée de ces objets revendiqués dans leurs collections nationales s'est faite selon des procédures légales pour l'époque. C'est le cas de nombreux biens culturels acquis par les pays occidentaux durant la période coloniale, même si, en dépit du caractère discutable de la colonisation, il est vrai qu'au regard de la situation politique et de la jurisprudence de l'époque, ces œuvres d'art ont rejoint les collections occidentales de façon régulière.

D'autre part, en plus de l'aspect culpabilisant qu'implique la restitution pour les pays spoliateurs, d'autres blocages psychologiques contribuent à empêcher sa mise en œuvre. Il est largement affirmé par ces pays que les biens culturels qui sont réclamés aujourd'hui n'ont pu être protégés et préservés que parce qu'ils avaient été enlevés à leur pays d'origine et transférés dans les pays qui les possèdent aujourd'hui. Aussi, la plupart des institutions muséales des pays occidentaux actuellement détentrices de biens culturels revendiqués expriment souvent leur grande inquiétude et leur désarroi de voir retourner ces œuvres dans leur pays d'origine, pays où la protection et la mise en valeur de ces œuvres est, selon eux, de moindre qualité.

Mais, la restitution d'œuvres volées induit également des blocages psychologiques pour les pays d'origine. En effet, le débat sur la restitution des œuvres d'art peut parfois mettre mal à l'aise certains pays spoliés, dès lors qu'elle concerne des objets à caractère ethnologique, politiques, religieux ou patrimoniaux.

A titre d'exemple, on peut citer «l'affaire des têtes maories» du musée d'Histoire naturelle de Rouen<sup>34</sup>. Cette affaire illustre bien toutes les ambiguïtés et la nuance dont il faut faire preuve en matière de restitution des restes humains, biens culturels spécifiques à leur pays d'origine. En l'espèce, la Nouvelle-Zélande a mené pendant près de trente ans une campagne internationale pour récupérer l'ensemble des dépouilles et des restes humains maoris, dispersés au fil des siècles, et de par le monde, par les colons européens. Les biens culturels revendiqués représentaient un panel varié allant de têtes momifiées d'ennemis à celles d'esclaves tatouées de force par les maoris pour être «transformés en presse-papiers décoratifs»<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Après être longtemps resté sourd aux demandes de restitution, la France a adopté le 18 mai 2010 une loi spécifique «visant à autoriser la restitution par la France des têtes maories». Jusqu'à leur restitution intervenue le 23 janvier 2012, une vingtaine de têtes maories étaient alors détenues au total en France.

<sup>35</sup> article le droit au retour des ancêtres, Nicolas Journet in Sciences humaines 15 juin 2011

Dans ce débat sur la restitution, voulu par des hommes politiques néo-zélandais qui voulaient redorer leur popularité par des actions emblématiques, les conservateurs de musées et les maoris ont remercié en publique, la France, pour ces restitutions, mais ont été, en privé, gênés par ces retours. Au moment où les maoris et leurs descendants essayent de lisser leur image et réécrire leur histoire, la restitution de ces dépouilles, témoin et écho de la cruauté de pratiques indigènes ancestrales, ne fait pas forcément bonne figure.

Ces blocages psychologiques ne sont pas sans conséquences. Ils contribuent à créer des mécanismes psychologiques et cognitifs subtils donnant naissance à un sentiment d'infériorité dans les pays spoliés, et par conséquent, au fait que certains pays spoliés préfèrent ne pas demander la restitution de leurs oeuvres d'art et les laisser exposés dans les pays qui les ont acquis. Souvent, ces pays ne se sentent pas capables de récupérer ces oeuvres d'art dont ils sont pourtant les légitimes propriétaires.

On trouve un exemple de ce sentiment d'infériorité chez Kane Hadiya, l'ancien directeur du musée national de Nouakchott en Mauritanie. Pour lui, les institutions muséales du sud seraient à la limite «à la hauteur des collections»<sup>36</sup>, mais ce n'est pas forcément le cas de leurs hommes politiques corrompus et de leurs gouvernements. En effet, il arrive qu'à l'occasion de restitutions d'oeuvres d'art «*des élus ou hauts fonctionnaires se précipitent pour se servir dans les caisses, pour offrir lors de négociations commerciales, telle pièce unique, tel manuscrit, qui se retrouvent non plus au Nord, mais en Chine et dans la péninsule arabique... ou au dessus de leur écran plasma*».

### 3. L'insuffisance du droit.

---

Après avoir présentées les difficultés pratiques et psychologiques, il convient de présenter les insuffisances du droit en matière de restitution des objets culturels à leur pays d'origine, ces difficultés d'ordre juridique et légal représentant, sans le moindre doute, les difficultés les plus importantes dans le débat. En effet, il existe une insuffisance notable du droit en matière de restitution des biens culturels à leur pays d'origine que l'on peut classer en deux catégories : d'une part les insuffisances du droit international et d'autre part celles du droit national, interne du pays détenteur. Nous étudierons les insuffisances des conventions internationales, leur difficile ratification dans un premier temps (a) avant de présenter dans un second temps les insuffisances du droit interne, notamment celles qui concernent le droit français (b).

#### a. Les insuffisances du droit international

Le problème peut être le plus fondamental que l'on rencontre en matière de restitution des oeuvres d'art est qu'il n'existe pas un droit international directement contraignant et applicable dans tous les pays. Autrement dit, il n'y a pas d'uniformisation en droit.<sup>37</sup>

La notion de restitution de biens culturels est une conception récente en droit international. Apparue au milieu du XXème siècle, celle-ci s'est développée lentement, puis de plus en plus rapidement depuis le début du XXIème siècle. Les destructions massives de biens culturels et les nombreuses exportations illicites d'oeuvres d'art à la suite de conflits

<sup>36</sup> expression empruntée à Emmanuel Pierrat in *Faut-il rendre les œuvres d'art?* Paris, CNRS éditions, 2011, 123 p. pour qui les musées du Sud sont assurément «à la hauteur» de ces trésors culturels revendiqués.

<sup>37</sup> Issu de l'ouvrage RYKNER David et HERSHKOVITCH Corinne, *la restitution des oeuvres d'art : solutions et impasses* (broché), éditions Hazan, Paris, février 2011, 136p.

ont suscité au sein de la communauté internationale une prise de conscience nouvelle sur l'impératif de la protection juridique de ces oeuvres. Aussi, cela a soulevé l'obligation internationale de restituer les oeuvres d'art en période de conflit armé, une règle coutumière inhérente au droit de la guerre qui existe depuis 1907.

Toujours dans le cadre de ce droit de la guerre, on peut citer également la **convention de La Haye de 1954** pour la protection du patrimoine culturel en cas de conflit armé. Cette convention signée par quatre vingt dix états est une convention de droit international publique et humanitaire visant à aider les autorités locales à protéger leurs oeuvres culturelles selon deux types de protection : une protection générale et une spéciale. Son protocole auquel soixante dix sept états sont parties vise de plus à mettre en place des obligations pour limiter la circulation des biens culturels à la suite de l'occupation d'un état par un autre, tout en sachant que ces obligations valent pour les conflits internationaux comme nationaux.

Hors droit de la guerre, il faut citer la **convention UNESCO du 14 novembre 1970** qui est la première convention internationale à s'occuper du trafic illicite d'oeuvres d'art et à se pencher sur la restitution du patrimoine culturel. Elle a été signée à Paris, au siège de l'UNESCO, et à l'instigation des pays d'Amérique du Sud. Elle régule les mouvements de biens culturels résultant d'appropriation illicite en temps de paix et milite contre l'appauvrissement du patrimoine culturel de certains états, tout en défendant une circulation dite « licite » de biens culturels au niveau international. C'est là toute la philosophie de la convention de 1970 qui entend concilier deux objectifs : d'une part la nécessité de préserver le patrimoine culturel national des Etats et d'autre part l'importance de la circulation des biens culturels au niveau international. Pour parvenir à ces buts, elle impose entre autres aux états d'instaurer un contrôle de l'exportation de leurs oeuvres culturelles et de délivrer un certificat permettant d'empêcher l'acquisition d'oeuvres d'art volées et de faciliter, auxquels cas leurs restitutions.

Toutefois, la convention de 1970 reste assez limitée. Sa première faiblesse réside dans son champ d'application à la fois très restrictif et trop large ou irréaliste<sup>38</sup>. Une autre de ses faiblesses vient du fait qu'elle n'a été ratifiée que par quatre vingt six pays, qui plus est, des pays qui comptent essentiellement parmi les victimes de transactions illicites, à l'exception notable des EU et du Canada.

A titre d'exemple, la France s'était longtemps opposée à la signature de cette convention<sup>39</sup> parce que sa ratification l'obligeait à indemniser les acquéreurs d'un bien culturel volé qui aurait été acquis de bonne foi, un principe en contradiction avec ses principes juridiques en droit public français. Elle a finalement ratifié la convention UNESCO en 1997 après quatorze années d'hésitations.

Au final, la convention UNESCO de 1970 n'a eu jusqu'à maintenant qu'une efficacité juridique relative et limitée. Elle n'a pas produit tous les résultats escomptés, ses dispositions étant beaucoup trop générales et non applicables directement. Mais, elle a gagné cependant une importance, de fait remarquable, dans la mesure où elle tend de plus en plus à être vue

<sup>38</sup> En effet, elle définit par exemple très précisément les biens culturels qui sont visés par la convention ce qui restreint son champ d'application. Mais d'autre part, l'ensemble du mécanisme repose sur le seul rôle des états sans que les règles générales de procédure soient fixées ce qui l'a rend trop irréaliste.

<sup>39</sup> Alors même que le Parlement français avait voté une loi (loi 83-347) du 28 avril 1983 autorisant le gouvernement à ratifier la convention.

comme une sorte de code de morale internationale qui, à défaut d'empêcher tous les trafics de biens culturels, réussit au moins à endiguer les plus abusifs.

La convention de 1970 a été suivie par la **convention UNIDROIT de 1995** sur les biens culturels volés ou illicitement exportés, signée, à l'application plus directe. Au début des années quatre-vingt dix, l'Institut international pour l'unification du droit privé, l'UNIDROIT, a été sollicité par l'UNESCO pour la rédaction d'une nouvelle convention qui a vu le jour en 1995 à Rome<sup>40</sup>.

La convention UNIDROIT renforce les dispositions de la convention précédente et la complète puisqu'il avait été reproché à la convention de 1970 de ne pas assez traiter la question de l'acquisition des biens culturels volés ou illicitement exportés. Aussi, celle-ci recouvre ces deux domaines : le vol et l'exportation illicite de biens culturels respectivement dans ses chapitres II et III.

La convention UNIDROIT présente le mérite d'être efficace et réaliste par rapport aux conventions précédentes. En plus des objets publics, sont visés les objets privés, ce qui ne restreint pas la restitution aux seules collections publiques et permet aux institutions muséales, aux collectionneurs et aux marchands d'art privés, de solliciter la restitution de leurs biens culturels. Aussi, outre l'agrandissement de son champ d'application, la convention adopte une attitude raisonnable dans la mesure où ne peuvent être l'objet d'une demande en restitution que les *«objets volés et les biens dont l'exportation illicite cause une atteinte significative au patrimoine du pays»*.<sup>41</sup>

Cela dit, la convention UNIDROIT reste, elle aussi, très limitée. Ces dispositions directement transposables en droit et beaucoup plus contraignantes ont suscité l'ire des professionnels de l'art et là encore très peu d'Etats ont procédé à la ratification de la convention. A l'heure actuelle, seulement trente trois États en font parti. La France, pour ne citer qu'elle, bien qu'ayant signé le texte de la convention en 1995, ne paraît pas encore tout à fait décidée à la ratifier.

Donc, le problème qui existe en matière de restitution d'oeuvres d'art volé n'est pas qu'il n'existe pas de droit s'y rapportant. Il existe des conventions internationales qui régulent ce domaine, mais celles-ci n'ont pas fait l'objet d'une ratification internationale, c'est-à-dire que dans la plupart des pays, ce droit international n'est pas appliqué. Il le devient dans certains pays. L'Union Européenne notamment s'est engagée en faveur de sa ratification par les états membres et la Suisse a par exemple rendu la convention UNESCO directement applicable dans sa législation nationale mais ce n'est pas encore le cas de la majorité des pays<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Dès le départ, deux blocs traditionnels se sont affrontés. D'un côté, les adeptes de la libre circulation internationale des biens culturels et de l'autre, les partisans d'une protection nationale du patrimoine. L'UNESCO avait constaté que certaines difficultés étaient liées à la mise en œuvre de la Convention 1970 sur les moyens de lutter contre le trafic illicite des biens culturels. En effet, cette Convention ne traite pas, ou peu, de l'acquisition de bonne ou de mauvaise foi des biens culturels et il est rapidement apparu que c'était là l'une des questions essentielles de ce domaine. C'est pourquoi, au milieu des années 1980, l'UNESCO a donné mandat à l'Institut International pour l'Unification du Droit privé (UNIDROIT) d'étudier les moyens d'adopter de nouvelles règles en la matière. Après avoir été étudiée et modifiée lors de quatre réunions du Comité d'experts gouvernementaux, la Convention d'UNIDROIT sur les biens culturels volés ou illicitement exportés a été adoptée le 24 juin 1995. Issu de l'ouvrage PERROT Xavier, *De la restitution internationale des biens culturels au XIXe et au XXe siècles : vers une autonomie juridique*, Thèse de droit, Limoges, 2005

<sup>41</sup> Voir la convention en annexe.

<sup>42</sup> LYNDEL V. PROT, *Témoins de l'Histoire : recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels*, éditions UNESCO, 2011, 466p

Aussi, le fait que les conventions internationales qui existent n'aient pas été ratifiées par davantage d'États et que le trafic de biens culturels continue à prospérer, marque un échec de la communauté internationale et des États à trouver des solutions juridiques communes créant de ce fait un vide juridique au plan international non comblé par les droits nationaux ou communautaires.

De plus, en droit international, le principe du respect des droits acquis<sup>43</sup> constitue un obstacle majeur à l'application du principe de restitution. Ce principe déjà évoqué dans le cadre des demandes de restitution à la suite des décolonisations fait que les biens culturels volés ont été introduits dans les collections nationales des anciens colonisateurs par des procédures qui, bien que douteuses parfois, étaient considérées comme légales au regard du Droit de l'époque. Si la communauté internationale reconnaît bien évidemment le fait que les anciens pays colonisés ont le droit de reconstituer leur patrimoine culturel, les anciens pays colonisateurs peuvent s'opposer à ces demandes de restitution en alléguant le principe de droit international du respect des droits acquis<sup>44</sup>.

Toutefois, il faut nuancer le propos en disant qu'on ne peut parler de droit acquis qu'à deux conditions, à savoir si la légalité de l'acquisition et la bonne foi de l'acquéreur sont avérés. Une acquisition de bien culturel qui serait illicite et entachée de mauvaise foi ne pourrait donc pas donner naissance à un droit acquis, ce qui laisse une porte entre ouverte aux demandes de restitution.

Un autre problème en matière de restitution des oeuvres d'art volées est le temps passé ou la prescription. Peut-on imaginer que des revendications puissent se maintenir intactes au cours des siècles ? Si on reprend l'exemple des chevaux de Saint-Marc, cité quelques pages plus haut, cette oeuvre pourrait-elle être restituée aux Turcs alors que plus de huit siècles se sont écoulés ? Quel sens cela pourrait-il avoir ? Est-ce que le temps atténue la légitimité des revendications ou y a-t-il un délai au-delà duquel toute demande de restitution deviendrait impossible ?

Au final, on remarque qu'il est très difficile de se replacer dans le contexte historique et juridique de l'époque. Ces questions restent alors en suspens, le droit étant insuffisant en la matière et les délais de prescription étant divergents selon les législations des états.<sup>45</sup>

## **b. Les difficultés du droit national**

Après avoir évoquées les difficultés du droit international en matière de restitution des objets culturels à leur pays d'origine, il faut présenter les problèmes que pose le droit national.

Le droit national joue un rôle primordial sur l'aboutissement des procédures de restitution et de retour des biens culturels à leur pays d'origine, mais il présente de nombreuses difficultés. En effet, en matière de restitution, l'insuffisance des normes juridiques tient aux diversités existantes entre les systèmes juridiques nationaux.

<sup>43</sup> LYNDEL V. PROTT, Témoins de l'Histoire : recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels, éditions UNESCO, 2011, 466p

<sup>44</sup> Ce principe est reconnu par la doctrine et la jurisprudence internationale. Le respect des droits acquis garantit l'existence des droits nés avant le changement de souveraineté. Il a ainsi pour effet d'empêcher que la nouvelle législation ne supprime les droits créés par l'ancienne et régis par elle. En conséquence, il renforce le principe de la non-rétroactivité. Dans l'ouvrage de LYNDEL et PROTT.

<sup>45</sup> Le propriétaire dépossédé ne sera plus en mesure de le faire après l'écoulement d'un certain délai. Par exemple, la prescription pour une revendication est de 10 ans en droit allemand, 5 en droit suisse.

Tout d'abord, les définitions des notions pertinentes divergent selon les législations nationales puisque chaque ordre juridique définit pour lui même les grandes notions de « bien culturel », « d'oeuvre d'art », de « musée », de « patrimoine national », y compris de « restitution ». Chaque ordre juridique attribue un statut juridique original à ses biens culturels. Certains états n'ont d'ailleurs même pas de droit relatif aux restitutions des oeuvres d'art, ou s'ils en ont un, la question est alors de savoir quel droit appliquer à la situation en cause, tous ces litiges étant de fait internationaux, engageant plusieurs pays avec des droits distincts.

En effet, en matière de restitution d'oeuvre d'art volées, les questions qui se pose sur le plan juridique sont les suivantes : quel est le tribunal compétent pour intervenir ? Quel droit faut-il appliquer pour juger de la régularité d'un transfert de propriété d'un bien culturel ? Faut-il appliquer celui du pays originellement possesseur de l'oeuvre ? Celui du pays actuellement détenteur de l'oeuvre ? Ou encore celui où se situe l'oeuvre au moment du litige ? Sachant qu'on a aussi le principe d'inapplicabilité du droit public étranger découlant tout naturellement de l'idée de souveraineté étatique, finalement les impasses juridiques sont grandes et concourent, au final, à limiter les restitutions.

La véritable difficulté tient donc à la détermination du droit applicable à la situation en l'espèce.<sup>46</sup> Dans le cas le plus simple, l'objet volé dans un Etat A est retrouvé dans un Etat B. L'action en revendication est de la compétence du juge de l'Etat B qui va le plus souvent appliquer son droit national. Or, chacun des droits nationaux règle différemment le conflit d'intérêt entre le possesseur de bonne foi et le propriétaire légitime. C'est cette application même du Droit national de l'état B qui va donner l'avantage ou l'inconvénient de la restitution des biens culturels à l'une ou l'autre des parties présentes au litige puisqu'il existe deux conceptions juridiques opposées, toutes les deux valables. En effet, on oppose les pays de droit anglo saxon dont est issu le système du « Common Law » et les pays de droit romain dont est issu le droit civil français.

Le droit anglo saxon est fondé sur la logique et aboutit à conforter les droits de la victime du vol. Le vol ne peut pas conférer de droit légitime au voleur sur l'objet volé et il n'est pas possible de transférer à un autre un droit que l'on ne possède pas soi-même. Un voleur ne peut donc pas transmettre de droit sur l'objet volé à un receleur qui ne peut, à son tour, pas transmettre de droit à un revendeur. C'est l'illustration du principe suivant : « nemo dat quod non habet » ou personne ne donne ce qu'il ne possède pas. Seul le propriétaire légitime continue à posséder des droits sur l'objet. Dès lors que cet objet est retrouvé, il apparaît donc comme normal que celui-ci puisse réclamer la restitution de son bien.

Le droit romain quant à lui est fondé sur la bonne foi. En effet, le principe est de reconnaître la propriété du possesseur de bonne foi. La maxime « *en fait de meubles, possession vaut titre* » issu de l'article 2279 du code civil français consolide la possession dès lors que celle-ci est loyale et de bonne foi, au détriment des intérêts du propriétaire légitime de l'objet même s'il s'en est trouvé dépossédé contre son gré. Cela signifie qu'une personne qui détient un objet d'art de manière continue et non ambiguë est présumée en être le propriétaire légitime et peut dès lors en disposer.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Vu dans l'ouvrage de LYNDELL et PROTTE.

<sup>47</sup> LYNDELL. Le droit romain s'appuie sur la vie économique qui paralyserait, si l'on prétend entourer d'une procédure complexe, les transactions mobilières. Il devient alors logique de ne pas exiger de preuves préconstituées de la propriété mobilière.

On notera alors qu'un pays demandant la restitution de ses biens culturels rencontrera une difficulté supplémentaire si l'objet qu'il entend récupérer se trouve dans un pays appliquant le droit romain.

De plus, les législations nationales disposent la plupart du temps de procédés juridiques leur permettant de protéger leurs collections nationales, mais ceux-ci créent une entrave à la restitution. A titre d'exemple, on peut faire un rapide détour par le droit français. En effet, il existe en droit français des règles de droit interne qui constituent un carcan de protection des biens culturels et qui, par conséquent, limitent les restitutions d'oeuvres d'art. Les collections nationales sont protégées depuis plusieurs siècles par deux principes intangibles: le principe d'inaliénabilité et celui imprescriptibilité.

Les collections des musées labellisés "Musées de France" appartiennent au domaine public dont elles constituent le patrimoine, elles sont inaliénables et imprescriptibles ce qui veut dire qu'une œuvre entrée dans un musée n'en ressort plus. Elle ne peut donc être ni cédée ni commercialisée (mais elle peut être prêtée ou déposée), à la différence du domaine privé qui peut lui, au contraire être cédé<sup>48</sup>.

Ce droit français a toujours été dicté par la protection et la conservation des biens culturels, or la conservation n'est possible que dans un système juridique où l'aliénation n'existe pas. Il est à juste titre tout à fait nécessaire de maintenir ces principes en droit français pour protéger le patrimoine culturel national. Seulement, le problème est qu'ils limitent toute demande de restitution des oeuvres d'art.

Nombreux sont les pays qui appliquent un système de protection de leurs collections nationales équivalent à celui de la France, avec toujours ces deux grands principes mis en exergue. Que faire alors ? Ne pourrait-on pas modifier ce système ou du moins l'aménager ?

Comme le rappelle le vice doyen de l'Université LyonIII et professeur de droit public, Hervé de Gaudemar, le principe d'inaliénabilité des biens du domaine public est un «*mythe conceptuel durable*» du droit public français<sup>49</sup>. Il n'est et ne doit être, en aucun cas, un carcan absolu qui empêcherait tout déclassement potentiel des objets culturels.

D'ailleurs, certaines oeuvres en France ont déjà été déclassées pour réintégrer leur lieu d'origine. Par exemple, en 2009 des fragments de la tombe de Tekity qui avaient été acquis de bonne foi par le musée du Louvre ont été restitués à l'Egypte, rendus à Monsieur Moubarak par Monsieur Sarkozy en personne.

Aussi, en France, une réflexion est en cours depuis quelques années sur la possibilité de faire évoluer ces principes tout en préservant le patrimoine culturel français. Cela permettrait de lever une des impasses juridiques de la restitution des objets culturels à leur pays d'origine. Mais, il apparaît clairement que seule une coopération internationale accrue et le développement de normes juridiques internationales directement applicables en droit interne seraient en mesure de résoudre les différences entre les législations internes.

Nous sommes donc à présent en mesure de nous poser la question de la pertinence des textes juridiques et de l'efficacité du droit en matière de restitution des oeuvres d'art volées. Si l'on regarde maintenant les faits, ce que l'on constate, c'est qu'il y a déjà eu des

<sup>48</sup> Dans CORNU Marie et MALLET-POUJOL Nathalie, Droit, oeuvres d'art et musées. Protection et valorisation des collections, CNRS éditions. Ces principes sont formulés à l'article 3111-1 du code général de la propriété des personnes publiques dans les termes suivants «les biens des personnes publiques qui relèvent du domaine public sont inaliénables et imprescriptibles», Plus récemment, la loi du 4 janvier 2002 codifiée à l'article 451-5 du code du patrimoine affirme que «les biens constituant les collections des musées de France appartenant à une personne publique font partie de leur domaine public et sont à ce titre inaliénables».

<sup>49</sup> L'inaliénabilité du domaine public, une nouvelle lecture, Revue Lamy Droit et Patrimoine, 2009

restitutions. Les pays occidentaux ne sont pas totalement sourds aux demandes de retour de leurs biens culturels, mais, beaucoup de ces demandes sont en réalité faites par des ONG ou des personnalités importantes des pays d'origine qui jouent le rôle de médiateurs internationaux. Le recours à l'arbitrage international et à la médiation est en effet souvent préféré à une procédure judiciaire. Pourquoi ? Cela vient-il du fait que l'on pense plutôt obtenir une restitution par le biais d'une pression morale que par le recours à une procédure juridique ? Sans doute ! En tout état de cause, c'est ce que l'on constate : en lieu et place de procédures judiciaires, les modes de règlement consensuels des conflits rencontrent un accueil de plus en plus favorable et on choisit plutôt des mesures alternatives. Parmi les solutions développées, on trouve par exemple le prêt à long terme d'oeuvres d'art, la mise en place de programmes de collaboration entre les institutions muséales, la cogestion, l'exécution de copies numériques ou non, ou encore le don pur et simple. En matière de restitution des oeuvres d'art volées, la diplomatie culturelle et l'arbitrage restent finalement la meilleure solution.

### *Conclusion de la première partie .*

Avec ces éléments mis en avant, nous prenons conscience de toute la diversité et de toute l'ampleur des discussions en cours. Le débat sur la restitution et le retour des objets culturels à leur pays d'origine est un débat complexe mêlant à la fois les catégories de droit, de morale et de politique. Les entraves et les impasses, qu'elles soient pratiques, psychologiques ou encore juridiques, ne manquent pas pour décourager la réussite voire même la tentative de telles actions. Pourtant, malgré ces difficultés nombreuses, aujourd'hui, une multitude d'Etats assiègent les grands musées occidentaux pour tenter de récupérer leurs trésors nationaux et ainsi, reconstituer leur patrimoine. La deuxième partie de ce mémoire s'attardera à étudier ces demandes de restitution ainsi que les arguments mobilisés par chacune des parties au débat pour tenter de conserver ou récupérer les trésors du patrimoine mondial culturel.



## **Deuxième partie : La stratégie et l'argumentaire des grands musées dits «universels».**

En matière de restitution des oeuvres d'art, deux points de vue s'affrontent : d'une part les musées des pays occidentaux défendent leurs collections et prônent leur universalisme ; d'autre part les pays d'origine ou dit pays sources dénoncent ces collections et revendiquent leurs oeuvres. Entre l'universalisme des uns et la réappropriation de leurs racines culturelles par les autres, les points de vue semblent difficilement conciliables. Il convient de s'intéresser aux arguments des deux camps. Finalement, existe-t-il des solutions ? L'argumentaire et la stratégie des Grands musées dits «musées universels» que l'on retrouve dans toutes les grandes capitales européennes et occidentales apporte des clés de compréhension pour mieux saisir les principaux enjeux du débat ainsi que la relation de pouvoir dominant/dominé et la ligne de partage Nord/ Sud qui perdure et reste subtilement cachée derrière ce débat sur la restitution des objets culturels à leur pays d'origine.

L'argumentaire des deux camps sera présenté successivement : dans un premier temps celui des musées universels du Nord ou pays spoliateurs (A) ; puis dans un second temps, celui des musées nationaux du Sud ou pays spoliés (B).

### **A. La stratégie et l'argumentaire des musées dits universels.**

Dans la stratégie et l'argumentaire des musées du Nord, deux concepts sont mis à contribution pour justifier la permanence des objets culturels volés dans leurs collections nationales : celui de musée universel et celui de patrimoine mondial de l'humanité (1). La déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels en est l'illustration la plus explicite (2) même si celle-ci recèle d'importantes faiblesses (3).

#### **1. l'argumentaire des musées universels.**

---

##### **a. Le concept de musées universels.**

La définition du musée a évolué dans le temps, au gré des mutations de la société. Depuis sa création en 1946, l'ICOM «le conseil international des musées» réactualise sa définition du musée pour être en phase avec la réalité de la communauté mondiale des musées. Pour lui, *«un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le*

*patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.*<sup>50</sup>»

Cette définition fait référence dans la communauté internationale.

Ce qui se rajoute alors dans l'idée et le concept de «musée universel» si on essaye d'en proposer une définition, qui sera certes polémique et sujette à débat, c'est la notion d'universalité. Le concept d'universalité est déjà inscrit intimement au cœur même du musée, dans son origine et son objectif; mais avec le musée universel elle devient son essence profonde. Ainsi, une telle institution culturelle est un musée qui a vocation à exposer des oeuvres d'art, représentatives de tous les trésors culturels de chaque nation sans distinction d'origine géographique, d'époque ou d'école artistique.

Historiquement, le British Museum de Londres et le Louvre à Paris ont été les deux premiers exemples de ces établissements à caractère universel. Ces musées, tels que nous les connaissons aujourd'hui, sont le résultat direct et l'héritage du siècle des Lumières.

Le British Museum, premier musée universel au monde créé par le vote de la loi de 1753 par le Parlement britannique poursuit cette vocation universelle : il a été à l'époque constitué pour la communauté mondiale et ouvert gratuitement à tous, afin de permettre à chaque citoyen quelque soit sa classe et son origine sociale de pouvoir s'informer sur le monde. La loi de 1753 qui donna naissance à cet établissement énonçait d'ailleurs que *«tous les arts et les sciences sont liés les uns aux autres»*. On a bien derrière cette phrase l'idée même de «musée universel», avec cette volonté de rassembler des objets de toutes les cultures, de tous les continents dans un même endroit.

Qui, mieux que le directeur du British Museum Neil MacGregor, pour nous parler de la vocation universelle de son musée. En effet, celui-ci exprime dans une interview l'idée *«qu'aujourd'hui, tout comme deux cent cinquante ans plus tôt, le BM demeure une collection dotée d'une mission civique planétaire : où donc le monde peut-il voir aussi clairement qu'il ne fait qu'un, si ce n'est dans ces musées ?»*<sup>51</sup>

Il faut désormais présenter et analyser les arguments que les grands musées universels et leurs directeurs avancent pour justifier la permanence de leurs collections incluant notamment certains objets volés revendiqués, dans leurs musées.

Tout d'abord, l'argument le plus simpliste mis en avant par les conservateurs des grands musées est **l'argument technique, financier et pratique**. En effet, consentir aux demandes de restitution et de retour des objets culturels à leurs pays d'origine reviendrait ni plus ni moins à vider les grands musées occidentaux de leurs plus grands trésors exposés parfois, tels des fleurons. Cela ne serait non seulement pas bénéfique pour les finances du musée d'accueil, l'aura culturelle et touristique de ces pays, mais aussi pour l'œuvre elle-même qui ne bénéficierait plus de toute la sécurité, la protection et la mise en valeur que lui procurait son musée-hôte. En effet, les grands musées occidentaux mettent en avant le fait que les musées des pays d'origine n'ont pas forcément les moyens et les structures nécessaires pour protéger leurs oeuvres, les contextes politiques, sociaux et financiers de certains pays étant pour le moins très perturbés.

Un autre argument mis en avant par les directeurs des grands musées universels est celui de la **valeur cognitive** et on pourrait dire de «l'avantage culturel ajouté» qui ressort

<sup>50</sup> La définition du musée selon l'ICOM se trouve sur son site internet. <http://icom.museum>

<sup>51</sup> Interview réalisé par l'ICOM le conseil international des musées dans sa publication *Les nouvelles de l'ICOM*, rubrique *Musées du Monde (2004)*.

de la rencontre des cultures au sein du musée, une valeur qui serait soi-disant amoindrie si les collections nationales s'appauvrissaient. Stendhal, par exemple, le célèbre écrivain français, s'exprime sur le retour des chefs d'oeuvre italiens dans leur pays d'origine au moment du Congrès de Vienne, dans son oeuvre *l'histoire de la peinture en Italie*<sup>52</sup>. Il résume très bien la situation par la phrase : « *comme artiste il vaut infiniment mieux qu'ils soient en Italie. Quant à la voix de la raison, elle dirait de faire vingt collections assorties et de les envoyer dans les vingt villes les plus peuplées d'Europe* ». C'est l'argument selon lequel il vaut mieux voir ces objets conservés et exposés en différents endroits du monde plutôt que de les réunir en un seul même lieu, car cela permet, non seulement, de toucher et de sensibiliser plus de personnes, mais aussi d'ouvrir l'art à un plus grand nombre de gens. En dernier, mais non des moindres, cela permet aussi d'éviter une « catastrophe culturelle », à savoir la perte simultanée d'un grand nombre d'objets d'art en cas de guerres, conflits, pillages, vols, ou encore d'incendies etc.

Ce qui est par exemple arrivé aux musées de Kaboul en 1992 et à Bagdad en 2003<sup>53</sup>, peut se reproduire n'importe où, dans n'importe quel musée de n'importe quel pays. Mieux vaut alors disperser les oeuvres sur différents sites pour éviter la perte de ces oeuvres, véritable tragédie.

## b. La notion de patrimoine mondial de l'humanité

Il semble aujourd'hui que le débat de la restitution est un débat polarisé sur deux concepts principaux. On distinguera la **notion de patrimoine national** défendue par les pays sources ou pays spoliés de celle de **patrimoine mondial de l'humanité** défendue par les pays hôte ou pays spoliateurs.

Le concept du « patrimoine national » s'appuie sur l'importance des liens entre les objets culturels et l'histoire nationale ainsi qu'entre la culture et l'identité. M. Bow, l'ancien Directeur général de l'UNESCO, le résume par la formule suivante : « *L'identité culturelle et immémoriale d'un peuple s'inscrit dans son patrimoine culturel et le génie de chaque communauté trouve son expression dans son patrimoine* ». Aussi, selon ce concept, les objets culturels qui appartiennent au territoire de la nation d'origine et qui sont perdus, doivent être restitués puisqu'ils font partie intégrante de l'Histoire et de la culture d'un peuple. C'est au nom de ce concept de « patrimoine national » que les pays sources, nationalistes veulent voir revenir des biens à l'intérieur de leur territoire national, les termes « héritage culturel national » et « patrimoine culturel national » étant souvent employés. Il est sous entendu que les autres nations doivent respecter et appliquer ce principe s'ils veulent à leur tour pouvoir conserver leur propre patrimoine national culturel.

<sup>52</sup> Ouvrage écrit entre 1812 et 1816, publié en 1817 donc dans les années du Congrès de Vienne.

<sup>53</sup> Le musée national de Kaboul, musée principal de l'Afghanistan dont les collections comptaient parmi les plus importantes d'Asie centrale avec plus de 100 000 objets a été bombardé durant la guerre civile. Entre 1992 et 1996 le bâtiment a subi de très graves bombardements et de tirs de roquettes. Ces aléas ont entraîné des pertes nombreuses : outre les destructions, ce qui avait pu être sauvé des collections a subi un édit visant à la destruction des bouddhas. La période a aussi été propice aux pillages, aux vols et aux sorties illégales du territoire d'objets culturels au profit de collectionneurs privés et de réseaux criminels. Le musée a toutefois rouvert ses portes en 2004 avec l'aide de la communauté internationale. Le musée de Bagdad a subi des pillages énormes entre le 8 et le 12 avril 2003, au moment de l'entrée dans Bagdad des troupes nord-américaines. A l'approche des troupes, des feddayin irakiens ont investi le musée et volé tous les objets les plus précieux : statues, bijoux.. Ils ont aussi cassé ce qu'ils ne pouvaient pas emporter. Divers objets volés ont réapparus par la suite aux Etats Unis, en Suisse, au Japon, en Jordanie, et sur ebay mais sur les quinze mille objets volés pendant le grand pillage, seulement cinq mille ont été récupérés. A l'heure actuelle, le musée n'a toujours pas rouvert ses portes.

Le **concept de patrimoine commun de l'Humanité** est l'autre concept définissant les biens culturels, mais il est, lui, beaucoup plus controversé. Il concerne les objets créés par l'homme à travers les siècles représentant l'histoire et les civilisations de l'humanité entière.

La Convention de la Haye de 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé a fait entrer ce concept dans le droit positif<sup>54</sup>, ce qui ne sera que confirmé par la Convention de l'UNESCO de 1972 qui fait de la protection du patrimoine culturel de l'humanité une «*obligation morale*».

Le patrimoine commun de l'humanité se justifie de plusieurs façons. Il est invoqué premièrement pour garantir la conservation et la protection des objets d'art en tant qu'objets esthétiques, artistiques, mais aussi et surtout pour leur valeur scientifique et historique. Il est aussi utilisé pour l'impératif de circulation des biens culturels et la distribution équitable des ressources artistiques à travers le monde favorisant l'élargissement du patrimoine culturel. Pour Sharon A. Williams, professeur de droit international à l'université de Toronto, il s'ensuit que, comme les biens culturels ont un caractère universel, par conséquent, aucune nation ne peut réclamer la propriété exclusive de ces biens. Ces objets culturels doivent alors pouvoir librement circuler entre les pays dans «un but scientifique, culturel et éducatif» afin «d'enrichir la vie culturelle de tous les peuples» et «d'inspirer le respect mutuel entre les nations »<sup>55</sup>

Mais c'est ce dernier impératif qui, pour Quentin Byrne-Sutton<sup>56</sup> rend redoutable et dangereux le concept de « patrimoine culturel de l'humanité », car s'il est légitime de défendre la circulation des biens culturels, celle-ci se fait toujours en sens unique, des pays pauvres vers les pays riches, et rarement le contraire. On comprend alors que le concept de «patrimoine commun de l'humanité» est avant tout un outil utilisé par les pays spoliés du Nord contre ceux spoliés du Sud.

Les directeurs des grands musées occidentaux mettent en avant **l'argument cosmopolite et celui d'un patrimoine commun de l'humanité** pour légitimer la concentration des oeuvres dans leurs musées. Pour eux, les oeuvres d'art ne se limiteraient pas au territoire national mais appartiendraient à l'humanité entière. De ce fait, la protection, la conservation de ces oeuvres et leur transmission aux générations futures sont l'affaire de tous les pays, peu importe au final dans quel pays elles sont exposées.

Cet argument qui est peut-être le plus fondamental et le plus construit intellectuellement parlant vise à décourager les demandes de restitution.

La construction intellectuelle est la suivante : les objets culturels volés dans des pays étrangers sont devenus une part intangible du patrimoine culturel du pays qui s'en est emparé. Devenus des propriétés inaliénables des états possesseurs, ces objets sont, de facto retenus par une maille juridique empêchant leur restitution. On a alors un «*double*

---

<sup>54</sup> Les Hautes Parties Contractantes se disent «convaincues que les atteintes portées aux biens culturels, à quelque peuple qu'ils appartiennent, constituent des atteintes au patrimoine culturel de l'humanité entière, étant donné que chaque peuple apporte sa contribution à la culture mondiale». LYNDELL

<sup>55</sup> WILLIAMS, *The International and National Protection of Movable Cultural Property : A Comparative Study*, Newyork, Oceana Publications, 1978. Sharon A. Williams est un professeur de droit international et de droit criminel international à l'université Osgoode Hall à Toronto.

<sup>56</sup> Quentin Byrne-Sutton est un avocat suisse, de langue maternelle anglaise auteur de *Le trafic international des biens culturels sous l'angle de leur revendication par l'État d'origine: aspects de droit international privé*. 274 p.

*processus de dépouillement*<sup>57</sup>. Il faut comprendre par là qu'une fois dépouillée de leur valeur nationale d'origine, on va dépouiller à nouveau ces objets de leur valeur nationale d'adoption pour les revêtir d'une valeur universelle. Il n'est alors plus possible de les restituer à leur pays d'origine puisque cela reviendrait à les dépouiller de la valeur universelle qu'ils ont acquise et les restreindre à une valeur nationale. Cela serait donc une perte pour le patrimoine commun de l'humanité. Un exemple qui illustre cette idée est la *Pierre de Rosette* réclamée par l'Égypte au British Museum de Londres. Le ministre culturel égyptien la revendique « parce que c'est une icône de l'identité égyptienne », ce à quoi l'un des responsables du musée londonien Roy Clare a répondu que c'était « une icône mondiale »<sup>58</sup>.

La conséquence de cet argumentaire est qu'au final, cette valeur universelle ne peut être présentée que dans des musées universels qui sont les seuls dépositaires et les garants de cette universalité.

## 2. la déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels.

---

### a. La déclaration

Le meilleur exemple de cette notion problématique de « musée universel » est exprimé à travers la Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels, véritable credo des grands musées occidentaux que l'on peut lire en annexe. Cette déclaration a été signée en décembre 2002 par dix-huit directeurs des plus grands musées d'Europe et d'Amérique du Nord, notamment le musée du Louvre, le Getty museum de Los Angeles, le musée Guggenheim de New York, le musée du Prado de Madrid, le palais de l'Ermitage de Saint-Petersburg, le British museum de Londres etc...<sup>59</sup>

A travers la signature de ce document, ces représentants de grands musées voulaient souligner combien le rôle qu'ils jouent en tant que musée universel est primordial pour promouvoir le patrimoine culturel mondial et en quoi leurs musées offrent un contexte pertinent, précieux, le meilleur qui soit à la protection des oeuvres d'art.

### b. Les motivations derrière la déclaration.

Au vu de la liste des signataires de cette déclaration, on peut concevoir ce document à la fois comme la pierre angulaire de la nouvelle façon de concevoir le musée, mais aussi et surtout comme l'expression d'une réaction collective devant les risques que posent les revendications de rapatriement des biens culturels par les pays spoliés.

---

<sup>57</sup> Terme issu de l'article « Les cultures nationales à l'assaut des musées universels » par Benjamin PELLETIER dans la revue *Gestion des risques interculturels*, 2010.

<sup>58</sup> Source l'Humanité, exemple cité dans l'article de Benjamin PELLETIER.

<sup>59</sup> la liste n'est pas exhaustive : signée par les directeurs : Institut d'Art de Chicago ; Musée bavarois, Munich (Alte Pinakothek, Neue Pinakothek) ; Musées d'Etat, Berlin ; Musées d'Art de Cleveland ; Musée Getty, Los Angeles ; Musée Guggenheim, New York ; Musée d'Art du comté de Los Angeles ; Musée du Louvre, Paris ; Musée d'Art métropolitain, New York ; Musée des Beaux-Arts, Boston ; Musée d'Art moderne, New York ; Opificio delle Pietre Dure, Florence [Office des Pierres dures] ; Musée d'Art de Philadelphie ; Musée du Prado, Madrid ; Rijksmuseum, Amsterdam ; Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg ; Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid ; Musée Whitney d'art américain, New York ; British Museum, Londres

En effet, on constate d'une part que cette déclaration a été signée par des institutions soucieuses de créer un nouveau genre de musée : un musée universel dont les pièces de collections sont constituées pour l'ensemble de l'humanité.

Aussi, la déclaration s'ouvre sur une condamnation ferme du trafic illicite d'objets culturels que les grands musées s'engagent à décourager. Toutefois, les conservateurs font la différence entre le trafic illicite et l'acquisition de leurs objets culturels par leurs musées. Ils mettent en avant le fait que les biens culturels qu'ils ont acquis sont devenus la propriété inaliénable du patrimoine national de leur pays et, par conséquent, qu'il faut limiter les demandes de restitution ou au moins les étudier au cas par cas, en tenant compte du contexte historique et de la légalité de l'acquisition.

Clairement, on arrive là au coeur du débat. Cette déclaration a avant tout été motivée par la peur. Elle est le reflet de la crainte grandissante des grands musées occidentaux, celle de voir se vider leurs collections et avec elles la disparition des trésors qui s'y abritent.

### 3. Une déclaration discutable : les limites de l'universalisme.

---

#### a. Une universalité discutable

Les motivations politiques qui soutiennent cette déclaration sont évidentes, et il faut bien avouer que les arguments qu'elle propose recèlent des faiblesses incontestables.

Premièrement, cette déclaration est exprimée par des Etats où l'obsession pour l'universel est déjà consubstantielle à leur culture d'origine.

De plus, l'idée d'une culture universelle est en soi problématique. Pour Edouard Glissant<sup>60</sup> ' la dimension universelle n'a pas de contenu clair ni de forme définie, elle est une abstraction : *«l'universel est la sublimation du particulier»*.

Si on peut comprendre, à la limite, en quoi une œuvre d'art peut avoir, indépendamment de sa valeur historique, une valeur esthétique et artistique universelle, il est plus difficile de voir en quoi cette universalité pourrait s'appliquer au musée lui-même. Le concept de musée universel est à mon avis imparfait et très discutable. Un musée n'est-il pas toujours le produit d'une histoire particulière ? Ne reflète-t-il pas une certaine vision du monde, une culture spécifique avec ses propres éléments d'appréciation du beau et du goût ?

La simple discrimination entre ce qui peut entrer au musée, ce qui ne le peut pas, ce qu'on choisit d'exposer et ce qu'on décide de ne pas présenter, la façon de valoriser ou non telle ou telle œuvre dans le musée, l'agencement et la hiérarchisation des salles, des arts et des époques, le choix des expositions temporaires, des artistes invités, tous ces éléments sont déjà des éléments de particularisation et de relativisation de cette soi-disant dimension universelle.<sup>61</sup>

En fait, on peut se demander ce qui autorise certains musées à s'auto-déclarer «musées universels». En quoi le Louvre, le British Museum ou encore le Metropolitan

<sup>60</sup> écrivain, poète et essayiste français né en Martinique. Ancien président du comité pour la mémoire et l'histoire de l'esclavage. Depuis 2002, un prix porte son nom : le prix Edouard Glissant destiné à honorer une œuvre artistique selon les valeurs de l'auteur : la poésie du divers, le métissage des cultures.

<sup>61</sup> COLLECTIF UNESCO 2010, la manipulation des collections dans les réserves. Guide sur la protection du patrimoine culturel,

seraient plus universels que les autres musées ? Du fait de leur taille, de la richesse de leurs collections ou plutôt de la richesse des pays dans lesquels ils se situent ? Pourquoi le Louvre ne porte-t-il alors pas le nom de musée universel de France ? Est ce que chaque musée du monde ne devrait pas plutôt présenter une certaine particularité qui lui confère une valeur universelle pour l'humanité ? C'est ce que je pense.

A titre d'exemple, les musées nationaux du Kenya sont internationalement connus pour leurs travaux sur les origines de l'homme. Ils abritent la plus vaste collection de spécimen du genre Homo, le centre pour la biodiversité et l'herbarium du Kenya qui sont les plus grands d'Afrique, ou encore l'institut de recherche sur les primates qui oeuvre dans de nombreux domaines de la recherche biomédicale notamment les soins contre le sida. Sa portée universelle est donc incontestable. Pourtant, les musées du Kenya n'ont pas été appelés à faire partie du club restrictif des « musées universels ». Quel sont donc les critères qui fondent l'universalité de ces musées ? Faut-il se trouver uniquement en Europe ou en Amérique du Nord pour avoir sa carte de membre ?

### **b. Un jugement de moindre valeur : Nord vs. Sud ?**

Evidemment, la déclaration sur la valeur des musées universels a suscité des réactions très contrastées. Il n'est pas étonnant que les réactions les plus véhémentes proviennent de responsables de musées situés en dehors du monde anglo-saxon et européen.

En effet, cette déclaration qui insiste sur l'importance et la valeur des musées universels, implique un jugement implicite sur la moindre importance et la moindre valeur des autres musées.

On peut citer entre autre la réaction de George Abungu, l'ancien directeur général des musées nationaux du Kenya qui s'est totalement désolidarisé de la démarche des musées occidentaux et la condamne sévèrement. « *Je m'inscris totalement en faux contre le fait que certains musées puissent s'autodéclarer musées universels [...] A travers cette Déclaration, ils refusent d'entamer le dialogue sur la question de la restitution.* »

Dans la même lignée, Samuel Sidibé, directeur du Musée national du Mali à Bamako, dénonce la notion même de musée universel qu'il juge ambiguë et finalement profondément inacceptable si elle est seulement destinée à refuser le débat du retour des objets culturels à leurs pays d'origine et nier le droit des pays producteurs de jouir de leurs oeuvres. « *Je crois que l'universalité réside non dans la diversité des collections, mais dans la possibilité que* <sup>62</sup> *celles-ci soient accessibles au plus grand nombre, y compris aux populations d'origine* » .

On nuancera toutefois le propos en disant que tous les musées occidentaux ne se sont pas associés à cette volonté de se doter d'une dimension universelle afin de contrer les appels lancés en faveur du rapatriement de biens culturels. Certains sont d'ailleurs même très coopératifs en matière de restitution des oeuvres d'art volées comme la Suisse ou encore la France qui s'est engagée en 2013 à lancer une politique plus volontariste pour <sup>63</sup> accélérer la restitution des oeuvres d'art volées à leurs propriétaires . Les pays sources,

<sup>62</sup> Exemple cité dans l'article de Benjamin Pelletier [les cultures nationales à l'assaut des musées universels, 2ème partie](#), magazine Gestion des Risques interculturels.

<sup>63</sup> La ministre de la culture actuelle Aurélie Filippetti a en effet annoncée que les recherches allaient se concentrer sur 163 oeuvres spoliés aux juifs pendant la seconde guerre mondiale pour tenter de retrouver leurs propriétaires. Le 19 mars 2013, sept tableaux ont déjà été restitué par la ministre à leurs propriétaires marquant le point de départ de cette politique plus volontariste que la France entend engager.

eux non plus, ne restent pas silencieux et inactifs face aux tentatives des pays du Nord de s'approprier définitivement leurs oeuvres. Ils développent leurs propres arguments.

Toutefois, l'accélération des demandes de restitutions et de retour des objets culturels à leur pays d'origine conduit à un affrontement évident entre deux types de discours et deux types de légitimité pour revendiquer la propriété de ces biens. Il n'est donc pas incohérent que depuis quelques années les grands musées européens et anglo-saxons défendent et mettent en avant leur universalité pour tenter d'affaiblir ces demandes de restitution. Que penser de ce discours ? Est-il la manifestation d'un malaise ou une simple preuve de mauvaise foi ? Comment ce discours est-il perçu par les pays revendiquant leurs oeuvres d'art ? Enfin, quelles sont alors les stratégies que ces revendicateurs mettent en place pour contrer ces demandes et parvenir à leurs fins ? Après avoir présenté le discours des pays spoliateurs, il convient maintenant de présenter l'argument des Etats spoliés.

## ***B. L'argumentaire des pays spoliés : quand le sud se ligue pour récupérer ses œuvres.***

Après avoir étudié l'argumentaire des pays spoliateurs, étudions désormais celui des pays spoliés du Sud.

### **1. Les pays du Sud en première ligne**

---

#### **a. L'argument juridique**

Contre l'argument des grands musées occidentaux, les pays spoliés mettent en avant d'autres arguments de type juridique.

Tout d'abord, ils avancent l'idée que contrairement à ce que disent les pays spoliateurs, les oeuvres d'art dont ils ont été dépossédées ont été **obtenues par des vols et non pas par des dons**. Elles doivent être rendues parce que, bien souvent, elles ont été obtenues dans des circonstances peu glorieuses de guerres, colonisations, pillages ou fouilles illégales etc... Généralement, si elles ont la forme d'un cadeau, elles n'en sont pas réellement un, ou alors un cadeau contraint et forcé. Pour les pays sources, ne pas demander la restitution de leurs oeuvres volées serait une manière de laisser perdurer la colonisation et les guerres.

Une autre idée que les pays spoliés réfutent est le **principe de l'inaliénabilité des oeuvres**. En effet, ce carcan qui fait qu'une oeuvre une fois classée au patrimoine public national ne peut plus en sortir est, pour ces pays, une véritable hérésie. En France, il oblige par exemple à créer une loi d'exception pour restituer une oeuvre à son pays d'origine comme pour la restitution des têtes maories. Aussi, les pays sources avancent le fait que les musées occidentaux se retrouvent avec des réserves saturées d'oeuvres d'art et par conséquent n'en exposent pas plus de dix pour-cent, les autres oeuvres ne sortant parfois jamais de leurs réserves.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Entre 7 et 10% pour le musée du Louvre par exemple.



Pour ne citer qu'un exemple, le musée du Quai Branly à Paris possède une collection impressionnante d'instruments de musique avec plus de neuf mille cinq cent pièces exposées dans une tour de verre, dont près de trois mille tambours venant d'Afrique, d'Océanie et d'Asie, mais toutes ces pièces ne sont pas visibles au public. Restituer certaines de ces pièces, qui dorment dans les réserves, ne tuerait donc certainement pas les collections nationales.

Les pays d'origine réfutent également un autre argument des pays du Nord, celui qui prétend que **les musées situés dans l'hémisphère sud ne seraient pas à la hauteur de leurs collections**, et ne disposeraient pas de structures adéquates pour assurer la protection de leurs oeuvres. Contre ce lieu commun, les musées du Sud rétorquent que les pays du Nord, eux-aussi, sont la cible de vols d'oeuvres d'art en raison de la déficience de leur système de sécurité. Le musée Gardner de Boston en mars 1990 s'est fait voler pas moins de douze oeuvres d'art dont trois Rembrandt. En août 2004, deux pièces maîtresses de l'artiste Munch dont « le cri » ont été dérobées au musée d'Oslo en Norvège et ont été retrouvées deux ans plus tard très endommagées. Plus récemment, en mai 2010, le Musée d'Art moderne de la ville de Paris s'est fait voler cinq toiles dont des oeuvres de Picasso, Matisse et Modigliani.

De plus, il est faux de dire que les pays du Sud ne disposent pas de structures muséales adaptées pour la présentation et la préservation de leurs oeuvres culturelles. Pour ne citer qu'eux, le musée national de Corée à Séoul en Corée du Sud est le sixième plus grand musée du monde. Le musée de l'or à Bogota en Colombie est impressionnant. Celui de Bamako au Mali est non seulement incroyable mais aussi en plein agrandissement et en restructuration pour la mise en valeur de ses pièces. Il existe donc dans l'hémisphère Sud de nombreux musées tout autant exceptionnels et tout à fait dignes d'accueillir leurs oeuvres.

Aussi, un autre argument évoqué par les pays d'origine est celui de **l'unité d'une oeuvre** qui peut justifier certain cas de restitution d'oeuvres d'art en se fondant sur la notion « d'ensemble ». Cette notion, non reconnue en droit a toutefois été reconnue dans certains traités de paix, un ensemble étant composé de plusieurs objets différents ayant un lien matériel entre eux. Aussi, l'UNESCO, pour qui la reconstitution d'oeuvres fragmentées est<sup>65</sup> d'une importance capitale sur un plan culturel, en a fait l'un de ses chevaux de bataille .

Cette notion a alors pu être utilisée pour rassembler des oeuvres multiples en un lieu unique comme des parures de joailleries, des triptyques, polyptyques, ou encore des tableaux en pendants etc.

Un exemple célèbre est le retable de *'Agneau mystique* réalisé par les frères Hubert et Jean VanEyck en 1432 pour la cathédrale Saint-Bavon de Gand. Ce polyptyque, formé de plusieurs panneaux, fut dérobé par les Allemands au début du XXème siècle, dispersé et vendu en pièces séparées de manière légale par l'Allemagne. Après la première guerre mondiale, les vainqueurs exigèrent de l'Allemagne au titre des réparations de guerre et de l'Article 247 du traité de Versailles, la reconstitution des oeuvres dispersées. C'est sur le fondement de ces dispositions que le retable retrouva Gand, son lieu d'origine.

<sup>65</sup> Document presse de 1974 UNESCO. Auteurs : Abdul Hak Selim, Danilova Irina, Quarré Pierre, Lavalleye Jacques, Candea Virgil, De Salas Bosch Francisco Xavier, Pesenti Franco Renzo, Schug Albert, Thuillier Jacques. En vertu de la résolution 3.346 adoptée en 1966 l'UNESCO encourage par « toutes mesures appropriées une prise de conscience de l'intérêt qu'il y aurait à reconstituer des oeuvres démembrées de manière à leur restituer intégralement leur valeur et leur rôle esthétique originels ». Trente sept états et trois organisations intergouvernementales ont indiqué leur position sur le sujet et ont estimé que les fragments d'oeuvres dispersées devaient être rassemblés dans l'intérêt du pays propriétaire si ces fragments font partie d'un ensemble comme un monument d'architecture ou pour compléter une collection.

Enfin, contre l'argument des pays du Nord qui prétendent que la permanence des collections nationales, en l'état actuel, favorise **l'enrichissement culturel de l'humanité**, ce qui certes n'est pas complètement faux, il faut toutefois se poser la question de savoir si cet enrichissement culturel n'est pas fait au détriment de l'appauvrissement culturel des pays qui sont privés de leurs biens. Comme le fait, à juste titre, remarquer Jeannette Greenfield dans son livre *The return of cultural treasures*: «*quand les collections internationales ont été constituées, elles l'ont été au prix de la destruction complète des collections des autres peuples*». Dans la même idée, on apprend sur le site internet de l'UNESCO que pas moins de quatre vingt quinze pour-cent du patrimoine culturel de l'Afrique subsaharienne se trouve sur d'autres continents. Cela est-il légitime ? Les pays de l'hémisphère nord n'ont-ils pas l'obligation morale de réparer les injustices passées ? Enfin, sous couvert d'enrichissement culturel, ne sommes-nous pas capables de tout justifier ?

### b. L'argument moral

Après avoir présenté les arguments de type juridique, il convient de présenter l'argument moral.

Toutes les demandes de restitution se fondent sur une seule et même motivation principale, à savoir **l'argument moral**. Il s'agit de retrouver un pan de l'Histoire d'une nation et de consolider une identité nationale autour d'un patrimoine culturel propre à un Etat. Toute une connexion symbolique entre l'œuvre d'art et l'identité est réalisée.

En effet, une nation est une identité propre et une diversité qui se construit grâce à son patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel joue un rôle important dans la formation des identités, que celles-ci soient collectives ou individuelles, et il constitue un élément fédérateur consensuel pour la nation. Le patrimoine d'une nation se constitue par la multitude des objets d'art dont elle a été et est toujours le berceau. C'est donc à partir de l'art qu'est édifié le patrimoine des nations, mais aussi à partir de l'art que celui-ci est détruit. Tous les conflits, toutes les guerres et périodes de colonisation ont montré que le patrimoine

était toujours la cible d'agressions<sup>66</sup>. Le patrimoine y est atteint en tant que tel et en tant qu'il est l'héritage du passé d'une nation. Fondamentalement, dans la destruction ou le vol<sup>67</sup> du patrimoine culturel, l'autre est dégradé voire nié dans son identité individuelle propre. Dans cette réflexion sur le patrimoine, les œuvres d'art ne jouent finalement plus qu'un rôle secondaire, puisque l'art n'est pas touché en tant qu'art mais en tant qu'il est porteur et image d'une identité.

C'est pour toutes ces raisons que L'UNESCO a pour priorité que les œuvres d'art ne quittent pas leur pays d'origine, ou que celles qui l'ont quitté y retournent. Aussi, elle milite pour que la culture d'un pays puisse se construire et se reconstruire grâce à ses œuvres, sur son pays d'origine. On peut par exemple lire dans le discours de 2007 de M. Koïchiro Matsuura, ancien directeur général de l'UNESCO : *"lutter contre le trafic international illicite des biens culturels est une nécessité morale. C'est promouvoir le respect dû aux biens culturels, ainsi qu'à ceux qui en sont les dépositaires légitimes"*.

Un exemple illustre de la reconstruction de l'identité d'une nation à travers l'œuvre d'art est celui de Sawtche qu'on a surnommée la *Vénus Hottentote*. Celle-ci fut arrachée

---

<sup>66</sup> Le fait n'est pas nouveau en soi, à chaque période de guerres et de conflits les insignes, signes, monuments, œuvres d'art de l'ennemi en face ont fait l'objet de dégradations, de destructions et d'actes de vandalisme.

<sup>67</sup> Réflexion de Jean Gabriel Leturcq dans son article les guerres du patrimoine, février 2009

de l'Afrique du Sud, sa terre natale, avant d'être vendue dans divers pays d'Europe. Après sa mort en 1814, ses ossements ont été conservés et exposés au musée de l'homme de Paris. Et, ce n'est qu'en 1994 que son pays d'origine a réclamé la dépouille de la jeune femme pour lui offrir une sépulture digne de ce nom, une réclame motivée par un pays tout juste sorti de l'apartheid qui avait besoin de se réapproprier une pièce de son passé pour se reconstruire, réécrire son histoire et ériger un sentiment identitaire commun puissant. Sur le fondement de ces arguments et après le vote d'une loi spéciale en 2002, la France a procédé à la restitution de la dépouille à l'Afrique du Sud.

## 2. La conférence pour la protection et la restitution du patrimoine culturel

---

Après avoir étudié les arguments des pays spoliés pour récupérer leurs objets culturels volés, il convient d'évoquer la conférence pour la protection et la restitution du patrimoine culturel de 2010. Celle-ci est un exemple manifeste de la volonté des pays du Sud de constituer un front commun contre les grands musées occidentaux du Nord.

### a. De l'union fait la force

L'Égypte a organisé au Caire une conférence qui a eu lieu sur deux jours, les 7 et 8 avril 2010 intitulée «conférence pour la protection et la restitution du patrimoine culturel». Cette conférence a été appelée par Zahi Hawass, chef des antiquités égyptiennes, bien connu pour avoir fait de la restitution des antiquités volées son cheval de bataille.

Pas moins de dix-sept pays se sont réunis et ont participé à ce débat<sup>68</sup>. La plupart des pays présents étaient des pays spoliés situés dans l'hémisphère Sud. Les représentants des grandes institutions muséales du Nord, eux, pourtant conviés par Zahi Hawass, ont brillé par leur absence, un vide qui s'explique sans nul doute par leur crainte de voir les objets revendiqués quitter leurs musées.

Cette ligue des pays du Sud contre les Grands musées du Nord illustre à merveille la volonté des pays source de s'allier pour apporter plus de poids à leurs revendications. «*On connaît les limites des conventions internationales, donc il faut joindre nos forces pour porter le débat sur le plan de la moralité et de l'éthique*», souligne Elena Korca, la responsable grecque pour la protection des biens culturels.

S'agirait-il d'une politique plus agressive ? C'est du moins la campagne de Zahi Hawass, l'homme à l'initiative de la conférence, qui mène une politique offensive pour que de nombreux trésors Égyptiens, pièces phares du Neus Museum de Berlin, British Museum de Londres ou encore du musée du Louvre retournent en Égypte. Il n'hésite pas à menacer de «mener la vie dure» et de rompre toutes relations avec les musées occidentaux qui seraient récalcitrants aux demandes de restitution. Il entend notamment suspendre les chantiers de fouilles en Égypte, quitte à provoquer des petites crises diplomatiques avec les pays impliqués.

Aussi, et conforté par son succès obtenu face à la France qui a consenti le 14 décembre 2010, à l'occasion d'une rencontre entre les présidents français et égyptiens, à la restitution de cinq fragments de fresques murales issus du tombeau d'un dignitaire dans la vallée des

<sup>68</sup> Conférence attendue par de nombreux pays dont Autriche, Bolivie, Chili, Chine, Chypre, Équateur, Grèce, Guatemala, Honduras, Inde, Italie, Libye, Mexique, Nigeria, Pérou, Pologne, Russie, Corée du sud, Espagne, Sri Lanka, Syrie, États Unies, Grande Bretagne, France et Allemagne les trois pays possédant le plus d'oeuvres contestés n'ont pas attendu la conférence.

69  
rois près de Louxor<sup>69</sup>, le chef des antiquités égyptiennes s'est lancé dans une nouvelle campagne. Ses priorités du moment : la pierre de Rosette exposée à Londres et le célèbre buste de Néfertiti exposé au musée de Berlin. La campagne pour la restitution des oeuvres d'art volées n'en est donc certainement pas à son dernier rebondissement.

### **b. La liste des oeuvres demandées**

Tous les Etats participants à la conférence du Caire ont commencé par établir une liste des pièces sorties illégalement de leur territoire qu'ils souhaitent prioritairement voir revenir, et, la conférence s'est achevée sur la demande par ces pays spoliés du retour de ces pièces dans leur pays d'origine. Cette liste de quelques pièces clés qu'ils entendent reprendre aux grands musées occidentaux est l'aboutissement principal de cette conférence. Tous les chefs d'oeuvre qui y sont mentionnés ont un point en commun : ils sont tous sortis de manière illégale de leur pays d'origine et sont vainement réclamés depuis des années aux grands musées qui les exposent. *«Nous ne demandons que les objets qui ont été volés, pillés, qui sont sortis de nos pays de manière illégale»* affirme Zahi Hawass lors de la conférence.

On soulignera d'ailleurs, ce qui ne fait que confirmer les propos précédemment évoqués, que les pays sources ne militent pas pour une restitution globale. Ils ne demandent pas la restitution de toutes les antiquités conservées à l'étranger, seulement quelques unes de leurs oeuvres à haute valeur culturelle, symbolique, artistique, voire monétaire ajoutée, et qui ont une signification particulière pour leur pays et leur identité culturelle.

On peut citer quelques exemples :

L'Egypte par l'intermédiaire de Zahi Hawass demande la restitution de six pièces de grande valeur exposées dans plusieurs musées occidentaux. Outre le célèbre buste de Nefertiti à Berlin et la pierre de Rosette au British Museum, l'Egypte revendique le Zodiaque de Denderah au musée du Louvre à Paris, le buste du dignitaire Ankhaf au musée de Boston, la statue de Hemiunu au musée Roemer-Pelizaeus à Hildesheim en Allemagne et la statue de Ramses II au musée de Turin en Italie.

Le Nigeria a fourni une liste comprenant un masque de la reine Idia actuellement conservé au British Museum et une tête de bronze d'Olokun suspectée d'être à Francfort mais disparue depuis 1910.

La Chine réclame les bronzes du palais d'été exposés en France.

La Grèce a réaffirmé sur cette liste sa demande de restitution des frises du Parthénon au British Museum.

La Libye réclame aux musées du Louvre et au British Museum une statue d'Apollon ainsi que divers objets.

Le Pérou demande la collection du Machu Picchu, la cité inca à l'université Yale aux Etats-Unis et le retour de plusieurs pièces de textiles au musée d'ethnologie de Goteborg en Suède.

Le Guatemala demande la restitution de plusieurs pièces présentes en Suisse et dans plusieurs musées américains.

---

<sup>69</sup> Ces fragments achetées par le musée du Louvre dans une salle de vente parisiennes en soi-disant «toute bonne foi» étaient préalablement sortis d'Egypte en toute illégalité. Dans l'attente du retour de ces fragments en Egypte, Zahi Hawass avait annoncé la suspension de toute collaboration avec le musée du Louvre.

La Syrie attend cinq oeuvres réparties entre le palais de l'Ermitage à Saint-Petersburg, le musée du Louvre et le musée national de Copenhague.

Le Mexique demande la restitution de la couronne de plume du roi aztèque Montezuma au musée d'ethnologie de Vienne en Autriche

La Turquie réclame le sphinx de Bogazkoy au musée de Berlin une sculpture trouvée à Hattusa, en Turquie sur un site classé au patrimoine mondial de l'UNESCO.

Cette liste n'est pas exhaustive.

### 3. Exemples d'opérations de restitution de biens réussis

---

Il convient maintenant de présenter quelques exemples de demandes en restitution qui ont abouti. Ces exemples seront classés en deux groupes, selon leur mode opératoire : les restitutions rendues possibles sur la base du droit et notamment des conventions internationales (a) ; et celles accomplies au moyen de la médiation et fondées sur des arguments à teneur plutôt morale (b).

#### a. Les restitutions fondées sur le droit et les organes institutionnels.

Il existe peu d'exemples de restitutions d'oeuvres d'art à leur pays d'origine qui sont réalisées sur le fondement du droit, les lacunes en ce domaine ayant déjà été évoquées antérieurement. Elles méritent néanmoins d'être présentées.

On peut citer par exemple la restitution du tableau *la jeune fille sabine* de Winterhalter issu des spoliations nazies en décembre 2007. Sur les fondements du droit international, la cour américaine du district de Rhode Island a tranché en faveur de l'Université hébraïque de Jérusalem ainsi que les universités Concordia et McGill de Montréal, héritières directes de Max Stern. Aussi, la cour a ordonné à la baronne allemande Von Morsey Pickard de restituer cette toile qui avait été confisquée par les nazis en 1937 et acquise par son beau-père lors de la vente forcée de la collection de Max Stern, juif galériste. Cette restitution illustre l'avancée significative dans la recherche et la restitution des biens des juifs spoliés par le IIIe Reich.

Plus récemment, on peut également citer l'affaire des cent cinquante six reliques chinoises qui avaient été exportées illégalement vers le Danemark. En avril 2008 et conformément aux dispositions de la Convention de l'UNESCO de 1970, les autorités chinoises qui avaient demandé au tribunal danois la restitution de ces reliques culturelles datant de deux mille avant Jésus Christ, ont pu récupérer leurs biens culturels. Le retour de ces objets à la Chine prouve d'une part la motivation du gouvernement chinois à récupérer les objets illégalement sortis de son territoire, ainsi que l'utilité d'avoir des conventions internationales ratifiées, la Chine et le Danemark ayant tous les deux ratifié cette convention.

La réussite des demandes en restitution est, de plus, favorisée aujourd'hui par le travail et l'intervention d'Interpol. La restitution, en 2007, par la Suisse à la Grèce d'une sculpture antique, un torse en marbre provenant de Gortyne en Crète qui avait été volé en 1991 et qui se trouvait sur la liste des biens culturels volés d'Interpol, en est l'illustre exemple.

#### b. Les restitutions fondées sur la médiation et les négociations.

Les demandes de restitution n'ont souvent donné aucun résultat. Quelques unes cependant ont abouti, qu'elles résultent de longues négociations, du recours à la médiation, ou encore de scandales médiatiques.

\* Les restitutions réalisées à la suite d'un scandale médiatique : en 1991, l'ancien président français, Jacques Chirac, s'était vu offrir un magnifique bélier à l'origine inconnue par le personnel de l'Élysée. L'archéologue Jean Polet qui avait vu l'objet quelques années plus tôt sur le site de Thial au Mali, un site qui fut totalement pillé par ses propres villageois en raison du contexte politique, l'a reconnu. Après le scandale médiatique, ce bélier a été restitué au Mali où il est exposé au musée de Bamako depuis 2008.

Une affaire similaire éclata en avril 2000 lors de l'inauguration du pavillon des Sessions au musée du Louvre, un pavillon comprenant plusieurs grandes salles et rassemblant des oeuvres d'art Africain et Océanien en prélude du futur musée du Quai Branly qui n'ouvrira ses portes qu'en 2006. Le quotidien Libération révéla alors que trois des terres cuites qui étaient exposées dans ces salles provenaient de fouilles archéologiques illicites au Nigeria. Le musée qui les avait achetées deux ans auparavant sur le marché belge dut bien entendu restituer les trois objets au Nigeria.

\* Les restitutions réalisées à la suite d'une médiation : il faut citer quelques exemples historiques de cas de restitutions accomplies sous l'égide du «*Comité intergouvernemental pour la promotion du retour de biens culturels à leur pays d'origine ou de leur restitution en cas d'appropriation illégale*»<sup>70</sup>.

Ce comité intergouvernemental créé en 1978 par l'UNESCO et dont la fonction est consultative a apporté son soutien à plusieurs cas de restitution qui ont été couronnés de succès. Son objectif est, sans exercer une fonction juridictionnelle qui consisterait à trancher des litiges par une décision obligatoire, d'offrir un cadre de négociations favorable aux négociations pour la restitution ou le retour des biens culturels.

Grâce à lui, en 1983, l'Italie a restitué à l'Équateur pas moins de douze mille objets précolombiens, l'appui moral du comité ayant été un facteur décisif dans la réussite du litige qui a duré près de sept ans.

Toujours en 1983 et grâce à la médiation du comité intergouvernemental, un échange a été réalisé entre le département des antiquités à Amman en Jordanie et le musée d'art de Cincinnati dans l'Ohio. Des moulages du Disque en grès de Tyche ainsi qu'un zodiaque en la possession du musée américain ont été restitués à la Jordanie afin de pouvoir présenter l'œuvre dans son ensemble.

D'autres cas de médiation ont été résolus par le Comité intergouvernemental. Depuis 1988, les États-Unis ont restitué le linteau Phra Narai à la Thaïlande, plus de deux cent soixante dix objets à la Grèce ainsi que dix huit pièces archéologiques précolombiennes au Pérou. Le succès de ces rapatriements est sans aucun doute le résultat de longues négociations, d'une collaboration poussée entre les pays parties au litige et d'une action en médiation réalisée avec adresse.

### Conclusion de la deuxième partie

Avec la présentation du discours des deux camps au débat et les exemples de demandes de restitutions réussies, nous prenons conscience de toute l'étendue et de la variété du débat sur la restitution des oeuvres d'art volées. Or, ce n'est pas là un panorama

---

<sup>70</sup> Créé par la résolution 20 C4/7.6/5 de la vingtième session de la conférence générale de l'UNESCO, composé de vingt deux états membres qui se réunissent tous les deux ans et peuvent aussi se réunir par sessions extraordinaires.

exhaustif. Nombreux sont les autres pays, principalement de l'hémisphère Sud qui se mobilisent pour essayer d'assiéger les grands musées anglo-saxons et européens et ainsi reconstituer leur patrimoine culturel. Une chose est sûre, dans le débat sur la restitution des objets d'art volés, le paradigme d'un Occident surplombant les autres pays n'a plus lieu d'être. Les pays de l'hémisphère Sud ne veulent plus n'être qu'une simple vitrine culturelle pour les autres en recherche d'exotisme. Aussi, réclament-ils le retour de leurs oeuvres d'art sur leur territoire en tant que prolongement de leur identité et de leur propriété légitime. D'où un conflit évident et une certaine crispation entre deux argumentaires sur la valeur attribuée à ces objets culturels. En matière de restitution des oeuvres d'art, les incompréhensions sont grandes et la mauvaise foi des uns ne fait qu'exacerber l'amertume des autres. Les exemples de la pierre de Rosette et des marbres du Parthénon qui seront présentés par la suite en sont les illustres modèles.

## **Troisième partie : La revendication des œuvres d'art de l'Antiquité : les exemples de la Pierre de Rosette et les marbres du Parthénon.**

Il faut désormais illustrer les deux discours du débat sur la restitution des objets culturels à leur pays d'origine et leurs arguments à travers deux exemples célèbres. La troisième partie de ce mémoire divisée en deux points principaux se veut d'étudier les cas de deux revendications portant sur des vols très anciens d'objets antiques appartenant à des civilisations aujourd'hui entièrement, ou en partie disparues. Cette partie étudie en effet les exemples de deux demandes de restitution d'objets culturels parmi les plus emblématiques, à savoir la pierre de Rosette (A), et les marbres du Parthénon (B), tous deux propriétés du British Museum à Londres et respectivement revendiqués par l'Égypte et la Grèce, deux pays bien connus pour leurs richesses culturelles et archéologiques.

Avant de présenter ces deux exemples, il convient de préciser qu'en matière de demandes de restitution d'objets culturels, il faut distinguer quatre types de situation : les biens saisis par un Etat au titre de réparations ou de trophée de guerre ; les biens culturels acquis suite à des persécutions comme les pillages nazis ; les objets détournés provenant de fouilles illicites et de vols ; enfin, les oeuvres historiques achetées généralement en toute légalité.

Les trois premières situations relèvent du droit international et les conventions de Genève, de l'UNESCO ou UNIDROIT s'appliquent. Il ne reste dès lors que la dernière catégorie, celle des objets culturels historiques acquis «légalement» et dont le retour est aujourd'hui demandé par leurs pays d'origine. Ce sont ces demandes là qui posent le plus de difficultés et d'obstacles : la pierre de Rosette et les marbres du Parthénon en sont deux exemples.

### ***A. La demande de restitution de la pierre de Rosette à l'Égypte.***

Après avoir présenté les différents arguments des pays du Sud pour tenter de reconstituer leur patrimoine culturel, nous étudierons plus en détail une demande de restitution faite par un pays de l'hémisphère Sud à un musée du Nord pour mieux cerner les difficultés et les enjeux que pose ce sujet dans le cadre politique et géopolitique d'une dialectique Nord/Sud. Nous prendrons l'exemple de la pierre de Rosette, propriété du British Museum, aujourd'hui revendiquée par l'Égypte, pour illustrer ce débat. Il faut commencer par rappeler brièvement le contexte historique de la spoliation (1), la demande officielle de restitution (2), avant de



présenter les arguments de l'Égypte, ses motivations et surtout les difficultés auxquels elle est confrontée pour voir sa demande aboutir (3).

## 1. Situation.

---

### a. Rappel historique.

Il faut tout d'abord commencer par faire un rappel de l'histoire de cette pierre. Celle-ci remonte à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le 19 juillet 1799 un officier français de l'armée napoléonienne, Pierre François Bouchard, trébucha sur le coin d'une pierre sombre près du village de Rachid, appelé Rosette en français, situé à une cinquantaine de kilomètres d'Alexandrie dans le delta du Nil. Ce jeune officier de vingt huit ans déterra ce qu'il pensait n'être qu'une simple dalle et découvrit un gros bloc de granit noir. Cet objet massif de cent douze centimètres de hauteur, soixante seize de large, vingt huit d'épaisseur et pesant un peu plus de sept cent soixante kilogrammes était entièrement gravé de signes mystérieux sur l'une de ses faces. Aussi, l'envoya-t-il à Alexandrie où des savants français entreprirent son étude et la nommèrent Pierre de Rosette.

En observant les inscriptions de plus près, ils découvrirent que trois textes totalement distincts y figuraient : le premier en hiéroglyphes, l'écriture sacrée des pharaons égyptiens, le second en langue démotique, et le dernier en grec ancien.

### b. La pierre de Rosette, trophée de guerre.

En janvier 1800, les Français sont battus par les Anglais et les Ottomans. Un traité de paix est signé et de nombreux objets archéologiques, culturels et artistiques dont la pierre de Rosette sont saisis par les britanniques sur le fondement de l'article 16 du traité d'Alexandrie. En 1802, cette pierre rejoignit les salles du British Museum. Elle devient alors un trophée de guerre remporté honorablement par la couronne britannique contre la France. On peut ainsi lire, peint à la peinture blanche sur le côté de la stèle, «*captured in Egypt by the British Army in 1801 and presented by King George III*» «*prise en Égypte par l'armée anglaise en 1801 et don du roi George III*».

Cette pierre n'en permit pas moins à Champollion, égyptologue français, en 1822, grâce aux inscriptions qu'elle porte, de déchiffrer les hiéroglyphes<sup>71</sup>. On comprend alors aisément toute l'importance et la signification que la pierre de Rosette peut représenter pour l'Égypte, une importance qui au-delà de ses qualités artistiques est essentiellement historique, culturelle et scientifique.

## 2. la demande de restitution.

---

### a. Une déclaration ancienne

<sup>71</sup> On découvre alors que la stèle a été érigée après le couronnement du pharaon Ptolémée et qu'elle est la retranscription d'un décret de ce pharaon annonçant qu'il a fait cadeau de grains et d'argent aux égyptiens et qu'il a empêché une importante crue du Nil pour sauver les agriculteurs de la misère. Aussi, pour le remercier, tous les prêtres s'engagent à célébrer chaque année l'anniversaire du couronnement du pharaon, désormais vénéré comme un Dieu et à exposer une copie de ce décret dans tous les temples d'Égypte et, écrits dans trois langues différentes. Le déchiffrement des hiéroglyphes était né.

Depuis son indépendance, le 28 février 1922, et avec de plus en plus d'insistance, l'Égypte a annoncé dans les médias son souhait de voir la pierre de Rosette revenir sur son territoire. Cette demande qui n'a été formulée auprès du musée britannique que récemment, a toutefois toujours été rejetée par ce dernier.

L'ouverture d'un éventuel musée de la civilisation pharaonique à proximité des pyramides de Gizeh a ravivé les tensions entre les deux parties et la possibilité d'un éventuel prêt de la pierre a été évoquée. Cela dit, faute de détails précis concernant la sécurité, les conditions de protection et de conservation du musée Égyptien, ainsi que dans l'incertitude de voir ce bien lui revenir un jour, le British Museum a préféré faire preuve de prudence et rejeter la demande de prêt par écrit.

### **b. La pierre de Rosette, croisade de Zahi Hawass.**

Le ton est monté comme le montre la déclaration tonitruante de Zahi Hawass le 8 décembre 2009 à la radio anglaise. Cette déclaration qui est le contre-coup du refus du British Museum de prêter la pièce à l'Égypte est chargée d'émotion. Le chef des antiquités égyptienne parle désormais de «croisade», de «combat» pour récupérer leur «don» et exige le retour effectif de la pierre de Rosette en Égypte. Le refus de l'Angleterre et la lettre écrite par le British Museum l'accusant de manquer à sa bonne parole ne lui a pas plu du tout. *«Nous ne sommes pas des pirates des Caraïbes. Nous sommes un pays civilisé. Si je signe un contrat avec le British Museum, nous la restituerons»*. Aussi et faute d'avoir obtenu le prêt de la pierre de Rosette, l'Égypte demande désormais le retour définitif de celle-ci au Caire : *«Nous avons donc décidé de ne pas accueillir la pierre de Rosette mais de demander la restitution permanente à l'Égypte»* peut on entendre dans sa déclaration à la BBC.

La conférence du Caire en 2010, déjà évoquée, est la consécration de la demande faite par l'Égypte au British Museum puisque la pierre de Rosette figure officiellement sur la liste des objets revendiqués, réalisée par les pays signataires.

## **3. Les arguments.**

---

Il convient désormais d'étudier les arguments avancés par l'Égypte pour appuyer sa demande de restitution. A défaut de pouvoir mobiliser le droit, la morale et la politique sont utilisés.

### **a. Quelles sont les chances de réussite d'une demande judiciaire ?**

Si nous imaginons que l'Égypte demande la restitution de la pierre de Rosette sur le fondement du droit, cette demande devrait évaluer des éléments aussi variés que le droit applicable à l'époque où la pierre est sortie du territoire égyptien, sa valeur et son rôle dans les histoires nationales égyptiennes, britanniques et françaises, ou encore le temps passé depuis sa sortie du territoire Égyptien.

Or cette pierre est un trophée de guerre obtenu aux dépens de l'armée française et elle a de plus été trouvée fortuitement dans un pays où aucune disposition juridique n'existait en matière de protection des objets culturels. Aussi, les clauses du traité d'Alexandrie qui permettent la sortie du territoire de la pierre d'Égypte et autorisent son exportation en Angleterre sont licites. Au regard du droit de l'exportation, aucune infraction n'a été commise puisque les interdictions qui concernaient par exemple le transport de momies, en vigueur à l'époque ne visaient pas le granit, matériau dont est constitué la pierre de Rosette.

Enfin et en vertu du principe de non rétroactivité qui s'applique en l'espèce, l'Egypte n'est pas en mesure de s'appuyer sur les conventions internationales qui régissent la protection du patrimoine culturel pour obtenir le retour de la pierre. Une action fondée sur le droit serait donc complètement inefficace et vouée à l'échec.

### **b. Pourquoi ces revendications?**

L'Egypte a connu à différentes époques de son Histoire, l'occupation par des puissances étrangères et le déplacement de son patrimoine culturel depuis des centaines d'années. Par sa volonté ferme de le reconstituer, elle tente de poursuivre la construction d'un sentiment identitaire fort, déjà mis à mal dans le contexte politique actuel. Elle est donc à la recherche d'une image singulière susceptible de légitimer son gouvernement et de créer un référent dans lequel les citoyens pourraient se reconnaître. Aussi, la présence de la pierre de Rosette sur le territoire Egyptien mais aussi celle de toutes les autres oeuvres revendiquées aujourd'hui par l'Egypte, sont fondamentales dans l'affirmation et la construction de son identité nationale. Pour un pays comme l'Egypte, la présence sur son territoire de ces objets, véritables témoins de son passé glorieux, participe aussi de son indépendance, de son affirmation nationaliste sur la sphère politique internationale et de la fin de l'emprise hégémonique d'un Occident tout puissant sur elle. Il faut en effet bien se rendre compte que ces rixes et ces mini-crisis culturelles et diplomatiques avec la Grande Bretagne sont, au-delà d'une histoire d'objet d'art, une histoire de politique, d'identité nationale et un combat idéologique Nord/ Sud.

Au final, la situation apparaît comme inextricable. L'Egypte revendique la pierre de Rosette au nom de l'éthique, sur le fondement de sa signification, de sa valeur et de sa place dans l'histoire de l'Egypte, la pierre étant un symbole en tant que clé de la transmission de la langue pharaonique. La Grande Bretagne, quant à elle, tient à la conserver au British Museum comme un trophée de Guerre, preuve de sa victoire sur la France et de son hégémonie passée dans la conquête coloniale. Aussi, et dans l'absence de garanties sur les conditions éventuelles de protection et de préservation de la pierre au musée du Caire, elle refuse de la restituer à l'Egypte. Son argument est dur : l'Egypte n'est pas capable en l'état actuel d'assurer la sécurité et la mise en valeur de la pierre de Rosette.

Que valent ces différents arguments ? Quel est la légitimité de la Grande-Bretagne sur la propriété de la pierre de Rosette ? A ce moment là, pourquoi la France qui a au moins joué un rôle dans sa découverte et sa traduction ne demande-t-elle pas le droit de la conserver au musée du Louvre ? En tant que symbole fort de l'Egyptologie sa place n'est-elle pas fondamentalement au musée du Caire ?

Enfin, le contexte économique, politique, géopolitique et la situation de quasi guerre civile en Egypte aujourd'hui est-il le plus favorable au retour de cette oeuvre dans son pays natal ? A l'heure d'aujourd'hui, ces questions restent en suspens.

## ***B. La demande de restitution des marbres du Parthénon à la Grèce.***

Après avoir présenté la demande de restitution de la pierre de Rosette à l'Egypte qui illustre une dialectique Nord/Sud, il faut maintenant étudier l'exemple célèbre des marbres

du Parthénon qui s'inscrit dans une dimension européenne. Ces marbres, également propriété du British Museum de Londres sont revendiqués par la Grèce depuis 1832. Il faut commencer par rappeler brièvement le contexte historique de la spoliation britannique (1), la demande officielle de restitution (2), avant de présenter les arguments de la Grèce, ses motivations et surtout les difficultés auxquels elle est confrontée pour voir sa demande aboutir

## 1. Historique.

---

***«Vous les anglais qui avez emporté les œuvres de nos ancêtres, Prenez en soin. Un jour peut-être, nous les grecs, viendront vous les réclamer.»***

Parole d'un vieil athénien aux anglais de Lord Elgin en train de dépouiller le Parthénon de ces marbres - 1801.

### **a. Le Parthénon**

Pour bien comprendre cet exemple illustre, l'histoire des marbres du Parthénon mérite d'être brièvement rappelé.

Athènes, la cité la plus riche et la plus puissante au monde au Vème siècle avant JC est dominée par la colline sacrée de l'Acropole «ville haute» sur laquelle se dresse le Parthénon. L'Acropole commencée en 447 avant JC et achevée en 423 avant JC est le témoin de l'architecture grecque classique et le site le plus célèbre d'Athènes. Sur ce plateau qui domine toute la capitale se dresse un sanctuaire antique rassemblant plusieurs temples érigés en l'honneur de la déesse Athena. Le Parthénon, qui en grec ancien signifie «appartement des jeunes filles» et a été construit à l'initiative de Périclès, est le temple le plus ancien et le plus célèbre de l'Acropole. Il servait à la fois de temple en l'honneur d'Athéna, déesse de la guerre et de la sagesse, protectrice de la cité d'Athènes ; ainsi que de coffre fort où l'on gardait l'argent de la Ligue de Délos, les fonds de la cité pour faire la guerre contre l'empire perse.

Les deux frontons du Parthénon sont aujourd'hui très abîmés. Certains de ses éléments sont conservés à Athènes dans le nouveau musée de l'Acropole, mais les plus nombreux et les plus beaux sont à Londres, au British Museum.

### **b. Origine du contentieux**

L'origine du contentieux remonte à l'année 1800. En effet, au tout début du 19ème siècle, juste avant la guerre d'indépendance et la libération de la Grèce qui était alors sous le joug ottoman, lord Elgin, ambassadeur de Grande Bretagne à Constantinople, a dépouillé le Parthénon de ses plus beaux marbres. Au total, il fit retirer de l'Acropole douze statues des frontons, cent cinquante six dalles de la frise, soit un peu plus de deux cents caisses, et tout cela, au détriment du bâtiment. Plusieurs parties environnantes du bâtiment ont été endommagées par les hommes d'Elgin qui n'ont pas hésité à littéralement scier les plaques des frises pour les séparer, couper une corniche de l'Erechtéion ainsi qu'un chapiteau du Parthénon, voire à casser une métope par maladresse.

Ce massacre fut rendu possible parce que la Grèce était sous la domination de l'Empire ottoman et que Lord Elgin disposait d'un «firman», un décret royal signé par la chancellerie du Grand Vizir l'autorisant à réaliser des croquis et des moulages du monument. Aucune autorisation n'avait jamais été délivrée auparavant pour réaliser des fouilles autour de l'Acropole et encore moins pour le prélèvement de ses sculptures, l'Acropole étant une véritable chasse gardée. Mais, après plusieurs somptueux cadeaux faits aux Turcs, Lord

Elgin obtint un chèque en blanc en 1801 lui permettant de diriger des fouilles autour des fondations du Parthénon. Il en profita pour en prélever certains blocs, achetant le silence des Turcs pour réaliser son crime. Le massacre et l'entreprise de dévastation du Parthénon commençaient alors.

Le successeur à l'ambassade de Constantinople refusa en 1803 de renouveler le document et exigea l'arrêt immédiat des fouilles, mais l'essentiel des vestiges avait déjà été transporté.

Après une longue odyssée ces marbres sont finalement arrivés en Angleterre où ils sont devenus une monnaie d'échange entre Lord Elgin et le gouvernement britannique. En effet, le transport des marbres du Parthénon à Londres avait donné naissance à deux polémiques. La première s'intéressait à la datation de ces marbres, et la deuxième portait sur la légalité de l'intervention de Lord Elgin. Ce dernier fut accusé entre autres de pillage sur des sites archéologiques, de trafic d'œuvres d'art antiques, de destruction, corruption et escroquerie envers les Ottomans. Ces polémiques ajoutées au coût du transport des marbres et de deux divorces personnels entraînèrent la ruine complète de l'ambassadeur de Grande-Bretagne. En 1916, alors que le gouvernement britannique avait longtemps refusé d'acheter les marbres à Lord Elgin, le parlement fit finalement voter une loi rendant l'achat des marbres possibles ainsi que leur rétrocession à perpétuité au British Museum de Londres. Ces marbres constituent jusqu'à aujourd'hui l'une des pièces maîtresses du musée londonien.

Si on fait le bilan de la situation du Parthénon aujourd'hui, parmi les quatre vingt dix sept plaques de la frise, cinquante six se trouvent en Angleterre contre quarante en Grèce ; dix neuf des vingt huit compositions de frontons sont au British Museum contre neuf à Athènes ; et quinze parmi les soixante quatre métopes sont à Londres.

## **2. La demande de restitution.**

---

### **a. Une demande ancienne**

La demande de restitution des marbres du Parthénon à la Grèce n'est pas une demande nouvelle. En effet, quelques années seulement après la fin de la guerre d'indépendance grecque libérant définitivement le pays de la domination ottomane, une demande fut faite par quelques citoyens Grecs indépendamment de la nouvelle monarchie. En 1832, après la déclaration d'indépendance grecque, cette demande émergea à nouveau et c'est en 1965 que la demande de restitution fut faite officiellement par le ministre de la Culture de l'époque.

La demande la plus mémorable date de 1983. La Grèce, tout juste entrée dans l'Union Européenne est alors à la tête de la présidence tournante de la communauté européenne. Melina Mercouri, devenue ministre de la culture réaffirma la volonté ferme de la Grèce de voir revenir les marbres du Parthénon. Cette demande était d'autant plus importante qu'en 1974 à la suite de la dictature militaire du pays, les marbres étaient devenus outre le symbole du prestige antique et architectural du pays, celui d'un retour à la démocratie. Mais cette demande fut rejetée par le gouvernement britannique en avril 1984 dans une décision commune avec le British Museum, au motif que l'acquisition de ces sculptures avait été faite en 1816 dans la légalité la plus totale.

En 1997, la demande est une fois de plus renouvelée mais cette fois ci directement au British Museum, seul détenteur des marbres, le gouvernement britannique ayant décliné

avoir toute main mise sur la question. Cette position est d'ailleurs jusqu'à aujourd'hui toujours celle des gouvernements britanniques qui se sont succédés. Aussi, les demandes de restitution se font depuis directement auprès du musée londonien qui s'évertue à décliner toute requête avec toujours le même argument : bien que Lord Elgin ait dépassé les autorisations des Turcs, l'acquisition des marbres par le musée est licite. L'un des arguments principaux du musée londonien est que la conservation de ces frises au Royaume-Uni répond au principe de l'Universalité, ce que l'UNESCO a du mal à contester, celui-ci étant l'origine de la Liste du Patrimoine mondial, commun de l'humanité.

### **b. Le nouveau musée de l'Acropole**

Le débat sur la restitution des marbres du Parthénon a été relancé en 2009 dans les années qui précédèrent l'ouverture du nouveau musée de l'Acropole (NMA). Le musée, inauguré le 20 juin 2009 et dont la création a été encouragée par la Fondation Mercouri, a été construit juste en dessous du plateau du Parthénon, à moins de trois cent mètres. C'est un véritable temple moderne, tout en verre et en pierre qui compte parmi les musées de référence dans le monde et qui est le mieux qualifié pour mettre en valeur la beauté de ces marbres.

Certes, si pendant longtemps le British Museum pouvait se targuer d'être le plus apte à préserver ces trésors de l'Antiquité et les exposer en public, s'il pouvait même à la limite se vanter d'avoir en quelque sorte sauvé ces marbres de la pollution, le Parthénon ayant été transformé en véritable poudrière sous l'occupation ottomane, ces arguments ne sont plus du tout d'actualité aujourd'hui. Avec le nouveau musée de l'Acropole, toutes les conditions requises de protection, préservation, sécurité et mise en valeur des marbres seraient assurées.

Le deuxième étage du musée est d'ailleurs entièrement consacré à ces marbres puisque celui-ci est reconstitué à la même échelle que le Parthénon et orienté pour recevoir la lumière de la même façon que le temple de l'Acropole. Toutefois, dans cette harmonie presque retrouvée, quelque chose gêne pourtant le regard du visiteur du musée. Entre deux blocs de marbres originaux, oscillant entre la couleur brune et l'ocre, de vulgaires copies en plâtre blanc au dessous desquels on peut voir estampillées les lettres BM (British Museum) attirent l'oeil par leur blancheur immaculée. Ce contraste, doublé du label BM, rappelle cruellement que les originaux de ces marbres sont en Angleterre, le but caché mais évident étant d'attirer l'attention et de susciter l'émotion des visiteurs du musée.

Bernard Tschumi, l'architecte de nationalité française qui a conçu les nouveaux locaux révèle ainsi : *«bien évidemment ce musée a été construit dans le but de récupérer les frises. Quand j'ai lu le cahier des charges, je l'ai tout de suite compris entre les lignes. Présenter les marbres originaux avec des plâtres c'est mettre en avant le fait que des éléments sont absents. Je ne connais pas d'autre musée qui dise : regardez là, il nous manque telle ou telle pièce»*<sup>72</sup>

D'autant plus que cela fonctionne : *«quatre vingt dix huit pour-cent des visiteurs du musée sont favorables au retour des marbres»* s'enthousiasme Elena Korka, directrice de la protection des biens culturels et des antiquités au Ministère de la Culture en Grèce.

Aussi, voyant ces arguments s'amoinrir, le British Museum a proposé en juin 2009 de prêter les marbres du Parthénon qu'il possède, à la Grèce, pour quelques mois seulement, et moyennant une reconnaissance de l'appartenance de ces marbres au musée anglais. Autrement dit, une condition totalement irrecevable pour les grecs. Si le British Museum ne

---

<sup>72</sup> Article qui a volé la cuisse de Jupiter ? Journal Le Nouvel Observateur 05/08/2010

propose qu'un prêt, la Grèce exige quant à elle un don ce qui rendrait la propriété entière des marbres à Athènes. Pour la Grèce, l'enjeu est multiple : au-delà des intérêts culturels, artistiques, historiques ou encore archéologiques, l'aspect politique est prééminent.

Le fond du débat semble alors insoluble. On assiste à un véritable dialogue de sourds entre deux protagonistes, parties au litige qui se bagarrent sur la propriété d'un même bien. Mais au delà de l'implication de deux musées et deux pays, le cas des marbres du Parthénon comporte une dimension de politique internationale. Toute la communauté internationale est concernée : non seulement le British Museum qui refuse d'ouvrir la boîte de Pandore de peur de créer un précédent pour la restitution d'autres trésors de son musée ; les autres grands musées occidentaux qui s'alignent sur lui par crainte de voir leurs propres collections suivre ce mouvement de désertion ; la Grèce qui réclame légitimement la reconstitution de son patrimoine ; les pays de l'hémisphère Sud qui entrevoient une brèche pour appuyer leurs propres demandes en restitution ; enfin, l'UNESCO dont le cas a été mis à l'ordre du jour depuis 1984.

La question se pose alors finalement au niveau européen, les deux Etats étant membres à part entière de l'Union Européenne. Aussi, pour Francesco Francioni, professeur de droit international à l'Institut européen de Fiesole, c'est à ce niveau que le litige devrait être tranché et ce «*au nom de l'idée d'un patrimoine européen commun*»<sup>73</sup>. Dans la crise identitaire et politique actuelle que traverse aujourd'hui l'Union Européenne, la restitution des marbres du Parthénon à la Grèce serait un beau symbole d'union et de cohésion des pays européens.

### 3. Les arguments mis en avant.

---

Il convient désormais d'étudier les arguments avancés par la Grèce pour appuyer et légitimer sa demande de restitution. A défaut de pouvoir mobiliser le droit, la morale et la politique sont utilisés.

#### a. Quelles sont les chances d'une demande judiciaire ?

Avant d'aborder les différents arguments favorables au retour des marbres du Parthénon à Athènes, il convient d'évaluer quelles seraient les chances de succès d'une demande judiciaire en restitution. Si la Grèce portait l'affaire devant les tribunaux quels arguments seraient invoqués ? Avec quelle chance de succès ?

Examinons dans un premier temps les éléments juridiques avant de présenter les arguments moraux et politiques.

L'argument qui tient à l'**illégalité des fouilles et à l'exportation illicite** des marbres par Lord Elgin ne pourrait être reçu car ces opérations avaient été autorisées. Bien que de nombreux désaccords aient éclaté afin de déterminer si l'acquisition des marbres par Elgin était légale ou non, le débat reste entier. Un doute demeure quant à la valeur du document autorisant les fouilles du Parthénon puisqu'on n'a jamais retrouvé l'original du document écrit et signé par la chancellerie du sultan en arabe. En effet, ce firman dont le British Museum se réclame toujours aujourd'hui a disparu. Seule une traduction en

<sup>73</sup> En ce sens, on peut citer la résolution européenne de 1999. Le parlement de Strasbourg a adopté le 18 janvier 1999 une résolution appelant le Royaume-Uni à "examiner d'un oeil favorable la requête de la Grèce visant à replacer les frises dans leur cadre naturel". "La restitution serait un geste d'une grande portée en faveur du patrimoine commun de l'Europe". Résolution proposée à l'initiative de cinq eurodéputés grecs.

italien, conservée à l'heure actuelle par Londres, a traversé les âges. Même si on acceptait l'authenticité du document, les ambiguïtés perdureraient, la formule qui y figure : *«emporter quelques morceaux de pierre portant des inscriptions et des figures»* restant vague et imprécise. De quelles pierres s'agit-il ? Celles qui parent le Parthénon ou celles qui sont à terre ? Pour les grecs, ce papier est sans valeur : il n'a ni le bon tampon ni la bonne autorité signataire, seul le sultan aurait été, selon eux, légitime pour donner son consentement. Pour le British Museum, au contraire l'exportation des marbres est présumée légale.

De plus, l'argument selon lequel l'achat par le gouvernement n'aurait pas été précédé de **recherches** serait aussi irrecevable. En effet, l'acquisition des marbres par le gouvernement anglais avait été accompagnée de la production d'un rapport d'expertise et des recherches sur la provenance des marbres avaient été réalisées.

Aussi, le **principe juridique de non rétroactivité de la loi**, applicable à cette situation rend impossible toute restitution fondée sur le droit international. Aucune disposition juridique, intervenue postérieurement à l'entrée des marbres en Angleterre, ne peut donc être avancée. Au regard de la loi en vigueur à l'époque, les marbres étaient entrés légalement en Angleterre et cédés légalement au British Museum.

La Grèce pourrait enfin mettre en avant que ces marbres font partie d'un **«ensemble»**. Cette notion qui n'est pas définie en droit a toutefois été reconnue dans certains traités de paix. Sauf que, dans le cas du Parthénon, la Grèce rencontrerait une difficulté supplémentaire pour démontrer que le bas relief de la frise par exemple est un tout indivisible. En effet, il ne s'agit pas de replacer les marbres à leur place originelle, sur le Parthénon, lui même, mais de les exposer au deuxième étage du musée de l'Acropole. La conclusion, certes discutable, tirée par les conservateurs du musée londonien est que finalement Londres ou Athènes, le résultat serait le même.

Le recours au droit serait donc tout à fait inutile pour permettre à la Grèce de récupérer ses marbres.

### **b. Quels arguments invoquer alors ? Pourquoi Athènes et pas Londres ?**

Le droit étant inutile pour appuyer la demande d'Athènes, les grecs usent alors de l'argument moral. En effet, selon eux, les anglais ont le devoir moral envers la Grèce et envers toute la communauté européenne et internationale de restituer les marbres du Parthénon. Dans le discours inaugural du nouveau musée de l'acropole en juin 2009, le président Grec Karolos Papoulias a déclaré en ce sens : *"Aujourd'hui le monde entier peut voir rassemblées les plus importantes sculptures du Parthénon, mais certaines manquent, c'est le moment de cicatriser les plaies du monument avec le retour des marbres qui lui appartiennent"*. Les anglais ont également un devoir moral envers le patrimoine culturel mondial de reconstituer son symbole, le Parthénon étant l'emblème même et le logo de l'UNESCO<sup>74</sup>.

Pour les grecs, récupérer les marbres du Parthénon apparaît comme légitime et logique, tout simplement parce que le monument auquel ces marbres appartiennent est à Athènes. La conservation des marbres serait assurée au nouveau musée de l'Acropole. Les marbres seraient alors exposés dans une perspective visuelle directe avec le monument que l'on voit depuis les grandes baies vitrées du musée. Cela redonnerait une cohésion et une

<sup>74</sup> On peut lire dans la charte graphique du logo de l'UNESCO : l'emblème évoque un temple grec : le parthénon comme l'a précisé M'Bow l'ancien directeur général de l'UNESCO : «Le temple grec dont Phidias disait qu'il n'avait pas de dimensions mais des proportions, ou la puissance s'allie à la grâce et l'ambition à la mesure, symbolique bien cette recherche de l'équilibre et de l'harmonie, en quoi se résume sur le plan des rapports entre les nations, l'une des missions primordiales de notre organisation».



dimension organique à des éléments qui, dispersés comme ils le sont dans le monde entier, restent à l'état d'un gigantesque puzzle historique. Restituer les marbres redonnerait non seulement une certaine homogénéité ainsi qu'une historicité au monument auquel ils appartiennent, mais permettrait aussi aux visiteurs de les apprécier comme un ensemble, dans son environnement culturel et historique originel, le plus propice à la compréhension de son histoire. Au contraire, au British Museum, les marbres sont situés dans une pièce plutôt obscure, sans fenêtre ni source de lumière naturelle et sont positionnés à l'étroit presque les uns sur les autres. Rendre les marbres à la Grèce est donc en plus de légitime, totalement cohérent avec les objectifs de protection, préservation et mise en valeur des biens culturels énoncés par l'UNESCO dont la Grèce comme l'Angleterre font partie.

De plus, contre l'angoisse profonde des conservateurs des musées mondiaux, les grecs précisent que le retour des marbres du Parthénon ne créerait en aucune façon un précédent pour d'autres exigences de restitution du fait de la «valeur universelle» particulière du Parthénon. Le gouvernement grec a d'ailleurs déclaré n'avoir aucune réclamation sur les milliers d'objets d'art de la Grèce ancienne disséminés dans les différents musées du monde. Le cas des marbres du Parthénon est un cas à part, unique en son genre.

Aujourd'hui, l'opinion publique soutient très massivement le retour des Marbres du Parthénon en Grèce. La cohorte des défenseurs de la cause est partout : en Grèce évidemment, mais aussi en Australie, aux EU, en Chine voire en Serbie et en Slovénie. Au total, pas moins de vingt comités battent le rappel

Même en Angleterre, la cause des marbres du Parthénon a avancé. Les sondages réalisés en Angleterre prouvent que le peuple britannique est d'accord à plus de deux contre un pour restituer les marbres, d'autant plus qu'il y a quelques années un scandale a éclaté : des fêtes privées auraient eu lieu au British Museum dans la salle des marbres avec fonds sonore, serveurs trébuchants et invités, cocktails à la main dansant devant les sculptures.

Parallèlement la position du British Museum est fragilisée par le retour effectif de quelques morceaux du Parthénon en Grèce. En effet, des petits fragments de la frise en dehors de Londres ont déjà été restitués à Athènes : l'université de Heidelberg en Allemagne a offert un petit bout de pied qui a été scellé sur la frise centrale en 2006, le vatican qui possédait une tête d'un jeune homme l'a rendue à la Grèce en 2008 etc...

Aujourd'hui, parmi les personnalités célèbres partisans du retour on compte entre autres Bill Clinton, les acteurs Vanessa Redgrave et Sean Connery, Ken Livingstone l'ancien maire de Londres ou encore Neil Kinnock l'ancien leader du parti travailliste britannique.

Un autre fervent défenseur du retour des marbres du Parthénon est l'animateur français Nikos Aliagas. Ce dernier, né en France de parents grecs compte parmi les membres les plus actifs d'une campagne internationale lancée sur internet pour la réunification du monument. La vidéo de leur campagne tourne en boucle depuis le 14 avril 2010 sur internet avec plus de huit cent mille internautes qui l'ont visionné sur Youtube. Elle est la dernière astuce d'une jeune équipe de passionnés militant pour la cause d'un autre âge. Leur slogan : «Bring them back» «rendez les». Leur idée : tourner en dérision les arguments des britanniques

<sup>75</sup> On peut lire dans le rapport du British committee for the restitution of the Parthenon marbles de juin 2002 la liste des pays qui apportent leur soutien et défendent la restitution des marbres à la Grèce : parmi eux figurent la Turquie, USA, Australie, la Nouvelle Zélande, la Chine, La Russie, la Belgique, l'Iran, le Canada, La Serbie, Bosnie, Croatie, Bulgarie, Slovénie, Macédoine.

<sup>76</sup> video = Flash spécial, la célèbre horloge de Big Ben a disparu. Elle a été retrouvée dans une riche villa grecque. La journaliste interviewe le coupable qui, sourire aux lèvres, cigare à la main annonce du fond de son fauteuil : «j'ai pris l'horloge pour la protéger de la

Pour Nikos Aliagas, les anglais font preuve de mauvaise foi et la situation en devient ridicule : *«c'est comme si pendant la seconde guerre mondiale, les Allemands avaient décidé de vendre le haut de la tour Eiffel aux japonais et que cinquante ans plus tard, ils refusaient de le rendre»*. Cette vidéo tournée en huit langues a d'ailleurs eu un énorme succès dans la prise de conscience internationale pour la cause des marbres du Parthénon et la pétition sur internet qui l'accompagne a déjà été signée par pas moins de cent quarante mille six cent soixante six personnes. Sur la vidéo, Nikos Aliagas conclue l'air sérieux : *«franchement y a plus d'excuses»*.

Au final, on peut dire que les arguments avancés par la Grèce à l'appui de sa demande de restitution ont profondément évolué ces dernières années. Des arguments qui reposaient pour la plupart essentiellement sur le droit : l'absence d'autorisation des fouilles, l'illégalité de l'exportation, l'invalidité du firman ottoman le tout assorti d'un discours aux accents nationalistes, ont évolué depuis peu vers d'autres arguments à teneur plus morale. Désormais, la réflexion des grecs s'attache davantage à la préservation des marbres et au souci de trouver le meilleur écrin possible pour les générations futures, la question de la propriété des marbres passant finalement au second plan.

Les arguments anglais au contraire n'ont eux que très peu évolué. Contre l'appel à l'éthique et à la logique des grecs, les britanniques continuent à brandir la loi et un firman vieux de plus de deux siècles. Dans un tel dialogue de sourds, Grecs et Anglais risquent de continuer encore fort longtemps à se disputer les marbres du Parthénon. Spyros Mercouri qui préside la fondation de sa soeur en est bien consciente *«Comme Antigone et Créon, c'est ça la tragédie grecque. Un conflit entre deux personnes qui ont raison»*.

Les marbres du Parthénon font perdurer la Tragédie Grecque et tout le monde connaît la fin de cette histoire.

---

pollution londonienne. Vous connaissez la pollution à Londres ? du monoxyde de carbone, du dioxyde de carbone, des gaz.. l'horloge de Big Ben a une valeur inestimable mondiale et elle se doit d'être respectée comme telle» Comptez vous la rendre aux britanniques pour reconstituer ce monument ? lui demande la journaliste. «Je pensais leur prêter pour quelques jours» glose le milliardaire.

---

# Conclusion

Longtemps les grands musées occidentaux ont préféré faire la sourde oreille face aux demandes en restitution formulées par les pays du sud, mais, face aux vagues actuelles de requêtes de plus en plus nombreuses, ils sont désormais contraints de s'engager dans un long processus de réflexion pour répondre à ce mouvement de revendications généralisées. Il est dès lors tout à fait probable voire absolument certain que les affaires de restitution d'oeuvres d'art volées vont continuer de se multiplier dans les prochaines années. Cette tendance, symptomatique du bouleversement des sociétés au XXI<sup>ème</sup> siècle, illustre aussi tout à fait l'attitude des pays face à la globalisation, à la multi-polarisation, voire à la «désoccidentalisation» du monde. Dans un monde où les communications sont toujours plus rapides et les distances toujours plus courtes, mais où la crainte de l'uniformisation prédomine, la question de la place des oeuvres d'art et de la propriété des biens culturels devient primordiale, avec toujours derrière elle, des pays en quête d'histoire et d'identité nationale.

Il apparaît dès lors primordial, indépendamment du débat sur la restitution des objets culturels à leur pays d'origine, de mettre en place des moyens supplémentaires efficaces pour lutter contre le trafic des biens culturels. En effet, la protection du patrimoine culturel de tous les pays du monde est aujourd'hui une priorité. Cela sous-entend d'encourager les différents Etats à faire preuve de coopération, à mettre en oeuvre de bonnes pratiques et à prendre des mesures additionnelles telles que : l'adoption de nouvelles lois nationales pour protéger leur patrimoine, la ratification des conventions internationales de l'UNESCO et UNIDROIT, l'adoption de nouvelles conventions internationales, l'établissement d'inventaires et de répertoires des collections publiques selon des standards propres à faciliter la circulation des informations en cas de vol, la sécurisation des sites et des institutions muséales afin d'éviter ces vols, la publication de documents, le développement de campagnes pour sensibiliser la communauté internationale, la facilitation de l'intervention et du rôle d'Interpol etc... Il est autrement dit nécessaire d'avoir une meilleure concertation et une plus grande coopération entre les états pour protéger au mieux le patrimoine culturel.

Toutefois, le dernier élément sur lequel je voudrai insister et qui est à mon avis, le plus fondamental, s'agissant de la restitution des oeuvres d'art volées, c'est la nécessité de prendre en considération la diversité des situations. En matière de retour des oeuvres d'art à leur pays d'origine, une approche au cas par cas est essentielle. En effet, il serait non seulement inimaginable et matériellement impossible de mettre en place un programme global de restitution de toutes les objets culturels volés au fil des siècles à leur pays de naissance, mais cela serait également dommageable. Vider les musées ou les limiter à une dimension nationale n'aurait aucun bénéfice ni aucun sens pour personne, ceux-ci étant les plus belles vitrines culturelles du monde. C'est la raison pour laquelle, les pays d'origine ne réclament pas toutes leurs oeuvres d'art disséminées dans des pays étrangers. L'Egypte et la Grèce, nous l'avons vu, ne demandent que des biens culturels précisément définis et qui ont une signification tout à fait particulière pour leur pays, que ce soit par leur nature, leur fonction historique ou encore dans le but de reconstituer un ensemble.

Aussi, beaucoup d'anachronismes sont faits en matière de revendications d'oeuvres d'art volées aujourd'hui. On se positionne en 2013 avec une éthique et une conscience teintée de moralité très actuelle en oubliant parfois de se replacer dans les circonstances et le contexte historique de l'époque. En visitant le musée du Louvre, on s'étonne parfois que *la Joconde*, *la Victoire de Samothrace*, ou encore la *Venus de Milo* y soient conservés. Pourtant, ces oeuvres ne sont pas encore réclamées par leur pays d'origine. La plupart sont des cadeaux ou ont été acquis légalement. La Joconde, pour ne citer qu'elle, est un cadeau personnel de l'artiste Léonard de Vinci à François I donc il y a peu de raison qu'elle soit, un jour, restituée à Florence.

En matière de restitution des oeuvres d'art, le plus important est donc de bien étudier le contexte historique de chaque situation et surtout d'avoir une vision au cas par cas. Si certaines pièces n'ont pas à être restituées, le fait que d'autres ne le soient pas est une aberration. Les marbres du Parthénon n'ont plus leur place au British Museum si tant est qu'il l'ait eu un jour.

Aussi, est-il important de hiérarchiser les demandes de restitutions et de faire des priorités. Restituer les fragments et les oeuvres d'art illégalement volées est la première priorité car c'est le droit. On n'ampute pas et on ne vole pas une oeuvre d'art.

Mais, au delà d'une vision dichotomique de la question entre le légal et l'illégal, le moral et l'immoral, il convient de s'interroger sur une question peut être plus fondamentale : quelle est la meilleure place pour l'oeuvre d'art ? En fait, le but ultime n'est-il pas de rechercher, le plus objectivement possible, la meilleure localisation pour conserver les objets culturels et ainsi préserver le patrimoine mondial de l'humanité ? Et, ou peut-on le mieux admirer ces objets sinon là où leur valeur historique et artistique les a placés ?

Il ne s'agit pas de renier la mobilité historique des oeuvres d'art et les guerres qui sont venues avec, mais de réparer les injustices passées en restituant les oeuvres qui ont été injustement spoliées à leur pays d'origine. Il faut accorder la géographie du patrimoine culturel avec la mondialisation.

L'art au final ne s'enrichit-il pas aussi de toute son histoire culturelle ? Et les oeuvres d'art n'ont-elles pas toujours eu la vocation d'être des messagères ?

Aussi, peut-être faut-il même aller encore plus loin et penser l'universalité jusqu'au bout. Par exemple, en ce qui concerne la pierre de Rosette, certes la situation géopolitique et politique de l'Egypte n'est peut être pas aujourd'hui la plus favorable. Et alors ? La restituer aujourd'hui, dans le contexte actuel, ne serait-ce pas au contraire une occasion en or, un symbole fort pour libérer le pays du fanatisme et universaliser un pays par des mesures pacifiques ?

Si on veut envisager une telle possibilité, il y aura des mentalités, des conceptions déformées et des idées préconçues qu'il faudra changer. On est malheureusement habitué à entendre dire que les anglais font mieux que les grecs, que les égyptiens ou encore que des musées universels comme le Louvre présentent les meilleures dispositions de conservation et de préservation des oeuvres d'art. Mais, c'est faire preuve de beaucoup de conservatisme. Pourquoi ne pas permettre aux pays qui ont vu naître ces objets, et dont on les en a injustement privés, de s'élever eux aussi à un niveau culturel, économique, politique, et social plus élevé ? Dans cet antagonisme tiers monde contre premier monde, c'est de plus un signe manifeste de vouloir perpétuer une sorte de colonisation. Aussi, est-il important et nécessaire de sortir de cette vision poussiéreuse qui parle toujours en terme de pouvoir, d'influence et d'argent et de s'atteler toute la communauté internationale ensemble à changer les mentalités et à proposer une protection universelle des oeuvres d'art. Au delà

d'une question de culture et d'histoire de l'art c'est une question de stratégie globale et de reconfiguration des relations internationales qu'il faut adopter.

«L'art sauvera le monde ».

Fédor Dostoïevski.

# Bibliographie

## Ouvrages

- LYNDEL V. PROTT, Témoins de l'Histoire : recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels, éditions UNESCO, 2011, 466p
- RYKNER David et HERSHKOVITCH Corinne, la restitution des oeuvres d'art : solutions et impasses (broché), éditions Hazan, Paris, février 2011, 136p.
- PIERRAT Emmanuel, faut il rendre les oeuvres d'art?, CNRS éditions, Paris, 2011, 128 p.
- HERZBERG Nathaniel, Musée invisible, les chefs-d'oeuvre volés, éditions du Toucan, 2009.
- CORNU marie et MALLET-POUJOL Nathalie, Droit, oeuvres d'art et musées. Protection et valorisation des collections, CNRS éditions, Paris, 2001, 402p.
- COLLECTIF UNESCO 2010, la manipulation des collections dans les réserves. Guide sur la protection du patrimoine culturel, 48p
- ILLES Véronique, DERION Brigitte, Guide de manipulation des collections, Somogy, Editions d'art, paris, 2004, 128p.
- CHOAY Françoise, l'allégorie du patrimoine, la couleur des idées, Seuil, paris, 1999, 276p.
- CLAIR Jean, Malaise dans les musées, Collection Café Voltaire, Flammarion, Paris, 2007, 142p.
- COLLECTIF, Les cahiers de médiologie n07, la confusion des monuments, Gallimard, Paris, 1999, 320p.
- PERROT Xavier, De la restitution internationale des biens culturels au XI<sup>e</sup> IXe et au XXe siècles : vers une autonomie juridique, Thèse de droit, Limoges, 2005
- PERROT Xavier, De la restitution internationale des biens culturels, Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Gallimard, 1987
- HOUP Simon, Tableaux volés, enquête sur les vols dans le monde de l'art, éditions Stéphane Bachès, Lyon, 2006, 192 p.
- CHATELAIN Françoise, PATTYN Christian, CHATELAN Jean Berger-Levrault, oeuvres d'art et objets de collection en droit français, Paris, 1997, 236p.
- PIERRAT Emmanuel, SILGUY Jean-Marie, Museum connection. Enquête sur le pillage de nos musées, First editions, Paris, 2008, 238p.
- RYKNER Didier, le spleen d'Apollon. Musées, fric et mondialisation, éditions Nicolas Chaudrun, Paris, 2008, 144p.
- UNESCO, inventaire illustré d'oeuvres démembrées célèbres dans la peinture européenne avec un chapitre sur les tombeaux démembrés dans la sculpture française, éditions UNESCO, Paris 1974

CHAUDENSON Françoise, A qui appartient l'oeuvre d'art?, Editions Armand Colin collection sociétales, 13 juin 2007, 309 p.

## Articles

ROUSSILLON Alain, À propos de quelques paradoxes de l'appropriation identitaire du patrimoine, 2005 dans la rubrique Pôle, ville et développement.

ROUX Emmanuel, 2007, Restituer des œuvres d'art... mais à qui ? Le Monde, 14 février.

BOURGUIGNON Agnès et CHOPPIN Jean-Edouard, L'art volé : enquête sur le vol et le trafic d'objets d'art, Paris, La Découverte (collection enquêtes), 1994

CARDUCCI Guido, La restitution internationale des biens culturels et des objets d'art, Paris, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence E.J.A. (Collection droit des affaires), 1997.

FRAOUA Ridha, Le trafic illicite des biens culturels et leur restitution, Editions universitaires Fribourg suisse, 1985, 279 p.

FRIER Pierre Laurent, La Protection du patrimoine culturel, Paris, PUF, 1997

HOOG Michel et HOOG Emmanuel, Le marché de l'art, Que sais-je ?, PUF, 1991, 127 p.

LENA Hyacinthe et DURET-ROBERT François, Quel avenir pour le marché de l'art ?, Paris, l'Harmattan, 1996, 172

LE FIGARO MAGAZINE, la bataille de la restitution des oeuvres que la colonisation, la guerre ou les fouilles archéologiques ont entraînées hors de leur pays d'origine remue fortement le monde de l'art. Données et solutions d'un épineux problème, Le Figaro magazine, 2010.

NEUER Jean-Jacques, le trafic international d'objets d'art, le huffington post, 2009

VASSY Louis et VASSY Aurélie, Enquête sur le pillage des objets d'art par philippe baqué 2005 (le monde diplomatique)

PELLETIER Benjamin, les cultures nationales à l'assaut des musées universels - 1ère partie 2ème partie, Huffington Post, 2009

GODARD Henri, le parthénon mérite ses marbres, 13 septembre 2009

les grecs en campagne, le point 2009

Papoulias, le président grec réclame à Londres les marbres du Parthénon, 2009

Appel pour le retour des frises du Parthénon, le figaro 2009

Le musée de l'Acropole, bouleversant et maudit, le monde 2009

A home for the marbles, majestic in exile, International Herald Tribune, 2009

BOULTON Hannah, L'Angleterre doit elle rendre les marbres du Parthénon? Magazine connaissance des arts, avril 2008

Londres ne rendra pas les marbres grecs, le figaro, 2007

En attendant les frises du parthénon, Le Monde 2007

DEFONTAINES Cécile et LEPAGE Elodie, Qui a volé la cuisse de Jupiter, Nouvel Observateur, 2010

L'Egypte réclame le retour de la pierre de Rosette, Libération, décembre 2009

Le Caire demande la restitution de la pierre de Rosette, le journal des arts, 2009

L'Egypte réclame la restitution du buste de Néfertiti, le point, janvier 2011

Restitutions d'antiquités : l'Egypte hausse le ton, le figaro, Décembre 2009

## ***Emissions***

### **Émissions télévisées**

---

«La Cinquième rencontre» concernant la revendication des frises du Parthénon, avec l'invitation de Jean-Marie SCHMITT, Directeur de l'Institut d'Etudes Supérieures des Arts, le 10 juillet 1998, à 15h25.

### **Émissions de radio**

---

«Question d'éthique : Faut-il restituer les oeuvres d'art et les biens culturels» Emission France Culture avec Corinne HERSHKOVITCH.

## ***Sites internet***

### **Sites généraux**

---

<http://arts.fluctuat.net/blog/41416-pierre-de-rosette-rendre-leur-histoire-aux-pays-du-sud-.html>

[http://www.maxisciences.com/louvre/le-louvre-accepte-de-restituer-des-fresques-a-l-egypte\\_art3969.html](http://www.maxisciences.com/louvre/le-louvre-accepte-de-restituer-des-fresques-a-l-egypte_art3969.html)

[http://www.economist.com/node/13900966story\\_id=13900966&source=hptextfeature](http://www.economist.com/node/13900966story_id=13900966&source=hptextfeature)

[http://www.amb-grece.fr/grece/marbres\\_parthenon.htm](http://www.amb-grece.fr/grece/marbres_parthenon.htm)

[http://www.lexpress.fr/culture/architecture-patrimoine/patrimoine/qui-a-vole-la-cuisse-de-jupiter\\_473824.html](http://www.lexpress.fr/culture/architecture-patrimoine/patrimoine/qui-a-vole-la-cuisse-de-jupiter_473824.html)

<http://www.liberation.fr/culture/0101607614-l-egypte-reclame-le-retour-de-la-pierre-de-rosette>



<http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201103/17/01-4380341-la-venus-de-morgantine-enfin-de-retour-en-sicile.php>  
<http://younginrome.com/2011/11/02/who-owns-culture-the-morgantina-venus/>  
<http://www.franceculture.fr/2013-03-18-oeuvres-d-art-en-mal-d-histoire-1>  
<http://gestion-des-risques-interculturels.com/pays/europe/france/les-cultures-nationales-a-lassaut-des-musees-universels-2eme-partie/>  
<http://musee-oh.museologie.over-blog.com/article-whose-culture-faut-il-restituer-les-marbres-du-parthenon-et-la-pierre-de-rosette-49529118.html>

## Sites institutionnels

---

<http://legifrance.gouv.fr>  
<http://www.culture.gouv.fr>  
<http://www.unhchr.ch>  
<http://senat.fr>  
<http://portal.unesco.org/fr>  
<http://www.unidroit.org>  
<http://www.interpol.int>  
<http://www.parthenon.com> /  
<http://www.acropolisofathens.gr>  
<http://www.quaibrantly.fr>  
[http:// www.bringthemback.org](http://www.bringthemback.org)  
[http:// www.parthenoninternational.org](http://www.parthenoninternational.org)  
[http:// www.elginism.com](http://www.elginism.com)  
[http:// www.marblesreunited.org.uk](http://www.marblesreunited.org.uk)  
[www.acropolisofathens.gr](http://www.acropolisofathens.gr)  
[www.parthenon2004.com](http://www.parthenon2004.com)  
[www.parthenonuk.com](http://www.parthenonuk.com)

# Annexes

*- A consulter sur place à la bibliothèque de SciencesPo Lyon -*

---

# Résumé

Depuis l'Antiquité, les pillages d'oeuvre d'art qui ont eu pour effet de faire circuler ces œuvres dans le monde entier sont à l'origine de presque tous les grands musées occidentaux et surtout des trésors de collections qu'on peut trouver dans ces musées. Tous les musées occidentaux possèdent des oeuvres volées ou du moins acquises dans des conditions douteuses. Le Louvre, par exemple, est riche d'antiquités égyptiennes tout comme le British Museum garde d'importants fragments du Parthénon. Aujourd'hui, les pays spoliés réclament leurs trésors et ces revendications sont de plus en plus nombreuses et véhémentes. Ainsi, la Grèce réclame à juste titre les fresques du Parthénon au British Museum ou encore la Venus de Milo au Louvre. L'Égypte réclame la pierre de Rosette au British Museum, des fragments de fresques pharaoniques au Louvre ainsi que le buste de Nefertiti au Neues Museum de Berlin. Les pays émergents eux-aussi sont de plus en plus virulents en matière de revendication de leurs trésors culturels. Aujourd'hui la Chine tente de récupérer ses manuscrits volés et ses pièces de musée qui sont aujourd'hui dispersées dans le monde entier. Le Nigeria a sollicité le British Museum. Le Pérou veut récupérer des oeuvres provenant de la cité inca de Machu Picchu etc.. La liste s'allonge au fur et à mesure que les nouveaux pays en voie de développement redécouvrent leur patrimoine et en font un critère de leur renaissance. La bataille des restitutions d'objets culturels à leur pays d'origine ne fait que commencer.

Les questions que l'on peut se poser sont alors les suivantes : est-il temps pour que ces biens culturels déracinés de leur contexte socio-culturel initial soient rendus aux pays qui les ont produits et aux peuples auxquels ils appartiennent ? L'âge des réparations est-il arrivé ? Faut-il restituer les œuvres d'art volées à leur pays d'origine ? Faut-il toutes les rendre ou seulement quelques oeuvres «clés» ? Ou est-ce que le temps passé, des siècles parfois, aurait contribué à effacer les dettes des pays spoliateurs ? Que dit le droit à ce sujet ?

Plus important, ce mémoire s'intéresse à la question fondamentale : Qui est en définitif le légitime héritier d'une oeuvre d'art ? A qui appartient l'art ? est ce que l'art appartient à un pays ou est-il universel ?

## **Mots clef**

restitution, objets culturels, œuvres d'art volées, musées universels, convention unidroit, marbres du Parthénon, pierre de Rosette