

Université de Montréal

**Le marché de l'art et le trafic illicite des biens culturels.
Une étude de cas : la collection Barbier-Mueller.**

Par Valérie Boisvenue

Département d'histoire de l'art et études cinématographiques

Faculté arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Avril 2015

© Valérie Boisvenue, 2015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Le marché de l'art et le trafic illicite des biens culturels.
Une étude de cas : la collection Barbier-Mueller.

Présenté par :
Valérie Boisvenue

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christine Bernier, directrice de recherche

Louise Vigneault, président-rapporteur

François LeTourneux, membre du jury

RÉSUMÉ

En mars 2013, trois cent treize artefacts précolombiens, exposés auparavant dans le musée barcelonais des Suisses Jean-Paul Barbier et Monique Mueller, furent mis en vente chez Sotheby's à Paris par ce couple de collectionneurs. L'affaire fut l'objet d'une couverture médiatique internationale lorsque des pays d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud, notamment le Pérou, le Mexique et le Guatemala, protestèrent contre la tenue de cette vente, avançant que leur patrimoine culturel national n'est pas à vendre.

La question centrale de ce mémoire porte sur le trafic illicite des biens culturels et elle se décline en trois axes, à partir d'une étude de cas : la collection Barbier-Mueller.

Les relations complexes entre les musées et les grands collectionneurs sont observées dans le premier chapitre à la lumière des règles déontologiques qui régissent habituellement les institutions, afin de ne pas encourager l'acquisition d'objets impliqués dans des transactions illicites.

Dans un deuxième temps, au moyen d'une succincte présentation du marché actuel de l'art mondial, l'influence des maisons de ventes aux enchères sera examinée. Tandis que la provenance des artefacts en vente n'est pas toujours clairement affichée, il est difficile de retracer la lignée des propriétaires ou leur nation d'origine. Or, sachant que la commercialisation illicite des biens culturels se développe à l'intérieur même du marché de l'art régulier, les auteurs parlent alors d'un « marché gris ». Ce mémoire remonte, depuis l'excavation en passant par leur exportation illégale, la chaîne de transactions de ces biens culturels qui aboutissent dans les expositions des plus prestigieuses institutions.

Cette recherche aborde en dernier lieu certaines incongruités du marché de l'art en auscultant les particularités des outils fournis par l'UNESCO et l'ICOM, ainsi que la question de l'aliénation, en plus de celle des limites juridiques des pays requérants. Finalement, cette étude présente les oppositions entre le discours officiel et les actions réellement entreprises pour la protection du patrimoine culturel.

Mots-clés : Marché de l'art, trafic illicite des biens culturels et provenance, collection Barbier-Mueller

ABSTRACT

In March 2013, three hundred and thirteen precolumbian artifacts, previously exposed in Barcelona's Museum of the Swiss Jean-Paul Barbier and Monique Mueller, went on sale at Sotheby's in Paris by those collectors. The case was the subject of international media coverage when some countries of Central and South Americas, including Peru, Mexico and Guatemala, protested against the sale, arguing that their national cultural heritage is not for sale.

The central question of this thesis focuses on the illicit trafficking of cultural property, and it is declined in three axes, from a case study: the Barbier-Mueller collection.

The complex relationship between museums and major collectors is observed in the first chapter, according to the ethical rules that generally govern the institutions, in order to discourage the acquisition of objects involved in illicit transactions.

Secondly, through a summary of the current international art market, the influence of auction houses will be examined. Since the origin of the artifacts on sale is not always clearly stated, it is difficult to trace the lineage of the owners or their nation of origin. However, knowing that the illicit trade in cultural objects grows even within the regular art market, the authors then talk about a "gray market". This thesis ascends, from excavation through their illegal export, the chain of transactions of cultural goods exhibited by the most prestigious institutions.

This research then addresses some incongruities of the art market, by exploring the features of tools provided by UNESCO and ICOM, and the question of alienation, in addition to the legal limits of the requesting countries. Finally, this thesis presents the opposition between official rhetoric and actual actions taken to protect cultural heritage.

Key words: Art market, illicit traffic of cultural property and provenance, Barbier-Mueller collection

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	vii
REMERCIEMENTS	viii
INTRODUCTION	1
REVUE DE LA LITTÉRATURE : DE JAMES CUNO À CLARE MCANDREW	3
LE PORTRAIT ACTUEL DU TRAFIC	7
CHAPITRE 1	11
1.1. LA COLLECTION BARBIER-MUELLER	11
1.2. LE MUSÉE BARBIER-MUELLER DE BARCELONE	12
1.3. LES GRANDS COLLECTIONNEURS	14
1.4. LES MUSÉES	17
1.4.1. L'ICOM	19
1.4.2. L'ALIÉNATION	22
CHAPITRE 2	25
2.1. LES MAISONS DE VENTES AUX ENCHÈRES	25
2.2. LE MARCHÉ DE L'ART	28
2.2.1. UN MARCHÉ MONDIAL	28
2.2.2. LE VOLUME DE TRANSACTIONS	29
2.2.3. ART ET FINANCE	31
2.2.4. STATUT DE L'OBJET	33
CHAPITRE 3	36
3.1. LA COLLECTION BARBIER-MUELLER ET LES PROTESTATIONS	36
3.2. LE MARCHÉ NOIR DE L'ART	38
3.3. LE MARCHÉ GRIS	40
3.4. LE PILLAGE : le parcours, du sol à une collection	42
3.4.1. CRIME ORGANISÉ?	44
3.4.2. LA HIÉRARCHIE DES PILLAGES	46
3.5. RÉALITÉ DOUANIÈRE (au Canada)	48
3.6. L'AMÉRIQUE DU SUD	49
3.7. LA PROVENANCE	50
3.8. L'UNESCO	51
3.8.1. LES FAILLES DE LA CONVENTION DE 1970	52
3.8.2. LES MUSÉES ET LA CONVENTION DE 1970	53
3.9. LA LISTE ROUGE	54
CHAPITRE 4	59
4.1. LES RÉSULTATS DE LA VENTE DE LA COLLECTION BARBIER-MUELLER	59
4.2. UNE VENTE QUI SE FAIT MALGRÉ TOUT	60
4.2.1. LES SUITES DE LA VENTE DE LA COLLECTION BARBIER-MUELLER	62

4.2.2. UN DÉSENTÉRÊT DU MARCHÉ ENTRAÎNERAIT-IL UNE DIMINUTION DU PILLAGE?	64
4.3. UNE PROVENANCE ÉTABLIE FAVORISE-T-ELLE DAVANTAGE LA VENTE D'UNE ŒUVRE?	66
4.4. POURQUOI PARIS?	69
4.5. LA RESTITUTION	72
4.6. ANTIQUITÉS NON DÉSIRÉES?	73
CONCLUSION	77
BIBLIOGRAPHIE	83
FIGURES	93
ANNEXE 1	99
ANNEXE 2	111

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Répartition par pays du produit des ventes de l'an 2013. Capture d'écran partielle du site d'Artprice présentant *Le marché de l'art en 2013*, p. 43, [En ligne], accessible au http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2013_en_fr_de_es_online.pdf. Captée par Valérie Boisvenue le 28 septembre 2014.

Figure 2. Produit des ventes de beaux-arts entre 2003 et 2013, répartition par périodes. Capture d'écran partielle du site d'Artprice présentant *Le marché de l'art en 2013*, p. 39. [En ligne], accessible au http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2013_en_fr_de_es_online.pdf. Captée par Valérie Boisvenue le 28 septembre 2014.

Figure 3. Liste rouge des biens culturels en péril d'Amérique centrale et du Mexique. Capture d'écran partielle du site de l'ICOM présentant les Listes rouges, accessible au http://icom.museum/fileadmin/user_upload/images/Redlists/Central_America-Mexico/RLACM_FR.pdf. Captée par Valérie Boisvenue le 25 février 2015.

Figure 4. Détail. Capture d'écran partielle du site de l'ICOM présentant les Listes rouges, accessible au http://icom.museum/fileadmin/user_upload/images/Redlists/Central_America-Mexico/RLACM_FR.pdf. Captée par Valérie Boisvenue le 25 février 2015.

Figure 5. Vase ovoïde décoré d'un félin. Capture d'écran de la page « Collection Barbier-Mueller art précolombien » de la page du site de Sotheby's, accessible au <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/collection-barbier-mueller-pf1340/lot.59.html>, © Sotheby's / Art Digital Studio. Captée par Valérie Boisvenue le 25 février 2015.

Figure 6. Liste rouge des biens culturels en péril d'Amérique centrale et du Mexique. Capture d'écran partielle du site de l'ICOM présentant les Listes rouges, accessible au http://icom.museum/fileadmin/user_upload/images/Redlists/Central_America-Mexico/RLACM_FR.pdf. Captée par Valérie Boisvenue le 25 février 2015.

Figure 7. Détail. Capture d'écran partielle du site de l'ICOM présentant les Listes rouges, accessible au http://icom.museum/fileadmin/user_upload/images/Redlists/Central_America-Mexico/RLACM_FR.pdf. Captée par Valérie Boisvenue le 25 février 2015.

Figure 8. Vase à décor incisé de félins et de sauriens. Capture d'écran de la page « Collection Barbier-Mueller art précolombien » de la page du site de Sotheby's, accessible au <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/collection-barbier-mueller-pf1340/lot.34.html>, © Sotheby's / Art Digital Studio. Captée par Valérie Boisvenue le 25 février 2015.

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier ma directrice, Christine Bernier, pour sa patience, son humanisme et pour avoir cru en mes idées. Il convient également de remercier le département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal.

Je désire également exprimer toute ma gratitude à ma famille, mais surtout à mes parents. À mon père, pour m'avoir inculqué son goût de l'aventure. À ma mère, pour m'avoir transmis le goût des arts. Ce succès est aussi le leur.

J'aimerais adresser des remerciements sincères à certaines personnes qui alimentèrent mes réflexions autour du sujet : Linda Bélanger, Philippe Bensimon, Paul Maréchal.

Merci à mes relecteurs. Merci Sophie.

Finalement, un immense merci à Jonathan, Emmanuel et Laurence qui m'ont encouragé inlassablement.

INTRODUCTION

Les « *art crimes* », crimes contre l'art, menacent la protection du patrimoine mondial. Parmi les activités criminelles, nous retrouvons la spoliation qui est l'acte de déposséder par la violence ou la ruse, comme ce fut le cas avec les nazis lors de la Seconde Guerre mondiale. Il y a aussi le vandalisme qui implique l'atteinte à l'intégrité physique d'une œuvre ou encore la production de faux qui est un fléau sur le marché de l'art : de fausses documentations ou de fausses œuvres parviennent à se glisser dans des collections, aussi prestigieuses soient-elles. Si l'action de recopier une œuvre ou de la détenir n'a rien d'illégal, la revente en la faisant passer pour l'original est considérée comme strictement frauduleuse. Quant au vol d'œuvres d'art, il demeure certainement le plus médiatisé. Les médias s'emparent habituellement de l'information avec une insistance exagérée sur la valeur monétaire correspondant aux objets dérobés. Au début de l'année 2015, Twitter gazouille le retour d'un Andy Warhol réapparu mystérieusement après 30 ans d'absence, tandis que l'Égypte célèbre le retour d'artefacts provenant de Londres. Ce ne sont que deux exemples d'actualité parmi d'autres qui affluent régulièrement. L'État Islamique diffusait en février 2015 des images montrant la destruction de sculptures dans le musée de Mossoul, en Irak. On se rappelle aussi l'explosion des Bouddhas géants de la vallée de Bamiyan en Afghanistan par des talibans en 2001, ou encore le pillage du Musée national de Bagdad en 2003, qui demeure un des plus grands crimes contre l'art commis récemment¹ (Manacorda, Chappel 2011 : 3). Autre cas fortement médiatisé, celui de la « Conspiration Medici », diffusée en 2005, impliquant l'arrestation d'un receleur italien, exportant illégalement des antiquités depuis son pays d'origine. Il avait orchestré la vente de ces objets à un important musée américain, le Getty Museum, qui, lorsque la manœuvre fut révélée, se retrouva impliqué dans un scandale et congédia sa conservatrice, accusée elle aussi de recel de biens archéologiques.

L'exportation illégale d'objets excavés, provenant de sites archéologiques non réglementés, est une source importante d'artefacts pour le marché de l'art. La pratique d'un tel

¹ Traduction libre : « one of the greatest art crimes in recent memory ».

« trafic » implique fatalement l'échange de biens, contre une rétribution monétaire de nature invariablement illégale. L'affluence de pièces provenant de tout horizon et cette transformation du marché de l'art qui ressemble désormais à une « industrie » de l'art, incite à reconsidérer les normes de valeur artistique et de valeur économique d'une œuvre d'art. En effet, pour procéder à l'évaluation de la juste valeur marchande d'un objet, la provenance est primordiale. La provenance concerne toutes les informations pertinentes du cheminement de l'œuvre, depuis sa création jusqu'à nos jours. Elle nous informe sur les précédentes collections que l'objet a traversées, ce qui permet de s'assurer qu'il n'est pas le produit d'une activité illégale. En effet, c'est que les artefacts voyagent beaucoup et peuvent passer successivement entre de nombreuses mains, soit celles du collectionneur, du conservateur, de l'antiquaire ou de la maison de vente aux enchères, qui agissent tous comme des acteurs influents du marché de l'art. Il revient alors aux historiens de l'art d'analyser et d'observer les allées et venues de ces œuvres. Mais pourquoi étudier la question du trafic illicite des biens culturels au sein d'un programme d'histoire de l'art? Il semble que ce soit parce que la mondialisation dans le domaine artistique amène notre discipline à s'intéresser à différents phénomènes sociaux dans le monde de l'art dont fait partie la marchandisation des œuvres, et aussi le trafic illicite. L'une des raisons qui expliqueraient le manque d'attention portée à ce sujet serait la multiplicité des disciplines impliquées dans ces études. Entre la science politique, le droit, la muséologie, l'archéologie, la criminologie et l'histoire de l'art, il n'existe finalement qu'un nombre limité d'études sérieuses qui s'interrogent sur les crimes contre l'art. Si la situation du trafic illicite des biens culturels des récentes années a été documentée, elle ne fait pas encore l'objet d'analyses poussées et le sujet demeure sous-étudié scientifiquement. Dans ce mémoire, nous souhaitons donc contribuer à l'étude de ces questions, dans le champ de l'histoire de l'art.

Nous entendons par objet d'art tout objet identifié comme appartenant à un patrimoine culturel d'un pays par son classement, enregistrement ou tout autre procédé de publicité internationalement admis en la matière (Institut de droit international 1991). Ces biens sont divisés en 15 catégories, incluant les objets archéologiques, les peintures, les gravures, les livres, les photographies, etc.. Les critères distinctifs d'un « objet culturel » varient selon la catégorie, son âge (plus de 100, 75 ou 50 ans en fonction du cas) et la valeur financière minimale des biens (Centre d'Étude sur la Coopération Juridique Internationale 2011).

Face à ce phénomène, il devient important de surveiller les collections qui sont proposées sur le marché, car les artefacts qui y sont transigés peuvent faire l'objet d'infractions. La mise en vente à Paris, en 2013, d'une importante collection appartenant aux Suisses Jean-Paul Barbier et Monique Mueller fut l'occasion pour des pays d'Amérique latine de demander la restitution de plusieurs pièces qu'ils considèrent comme faisant partie de leur patrimoine national, entachant la réputation prétendument exceptionnelle de la vente. Influencé par le père de Mme Mueller, collectionneur avant eux, le couple crée en 1997 à Barcelone un musée portant leur nom, exposant des pièces d'art précolombien. C'est ce regroupement d'objets qui fut mis en vente chez Sotheby's au mois de mars 2013. Nous avons choisi d'étudier ce cas pour les raisons suivantes : d'abord, l'affaire est récente, ce qui nous permettra de procéder à une analyse précise et actuelle des marchés de l'art, en l'occurrence le blanc, le gris et le noir. De plus, nous explorons un cas qui pourrait faire office de jurisprudence, car ce problème réunit les éléments clés d'une restitution qui ressurgit au moment de la transaction. De même, plusieurs acteurs sont présents : un collectionneur d'envergure, une maison de vente reconnue, un expert, des acheteurs (potentiels) et des requérants. L'affaire implique aussi un mélange de zones géographiques : la France, la Suisse, le Pérou, le Mexique, le Costa Rica et le Guatemala. C'est un problème juridique certes, mais qui relève aussi d'un enjeu national, culturel (la propriété du bien relève-t-elle de sa nation?) et économique (la valeur artistique d'un objet et sa valeur monétaire se trouvent-elles altérées?).

Ce mémoire n'a pas la prétention de trouver une solution au problème du pillage ou de l'exportation de patrimoine culture, encore moins de débusquer une fraude chez un collectionneur. Il a cependant l'ambition d'observer la mécanique derrière le trafic illicite de biens culturels et de décrire avec acuité certaines transformations qui remuent le marché de l'art, de les évaluer et de formuler quelques hypothèses. En étudiant la vente Barbier-Mueller, nous observerons donc un cas exemplaire dont l'analyse permettra également de voir les contrecoups subis par le marché.

REVUE DE LA LITTÉRATURE : DE JAMES CUNO À CLARE MCANDREW

Nous verrons dans cette partie les différents intervenants du monde de l'art qui ont orienté notre recherche. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale se forme un

regroupement de nations, l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO²), dont l'un des mandats consiste à protéger le patrimoine mondial. Pour répondre à ce besoin, le premier instrument juridique mondial émerge : la Convention de La Haye en 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé. Quelques années plus tard, l'UNESCO élargit ses moyens d'action avec la *Convention de l'UNESCO* de 1970 concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels.

En 1985, la situation apparaît particulièrement alarmante à Ridha Fraoua qui publie sa thèse de doctorat en droit à l'Université de Genève intitulée *Le trafic illicite des biens culturels et leur restitution : analyse des réglementations nationales et internationales, critiques et propositions*. Il semble être l'un des premiers juristes à s'être inquiété de l'étendue de ce problème, ce qui lui vaudra de devenir consultant pour l'UNESCO. Selon l'auteur, le trafic illicite des biens culturels existerait depuis l'Antiquité. Le pillage en temps de guerre était commun, mais ce n'est qu'au 19^e siècle, avec le désir grandissant de certains amateurs d'art de se construire une collection, que le problème prend de l'ampleur et s'étend aux périodes de paix, pour prendre de nouvelles formes (Fraoua 1985 : 39). Fraoua étudie les lois réglementant le transfert de propriété d'une nation ou d'un peuple et rappelle qu'il est courant pour les trafiquants de faire traverser plusieurs frontières aux biens en question, ne serait-ce que pour brouiller les pistes et pour rendre encore plus difficile la découverte de leur lieu d'origine (Fraoua 1985 : 4).

Le Conseil international des musées (ICOM) publie en 1996 *Illicit Traffic of Cultural Property in Latin America* (1996), un document où chaque pays d'Amérique du Sud suggère des pistes de solutions au trafic des biens culturels pour leur propre pays. Il met ensuite à la disposition des professionnels du monde de l'art des outils pour lutter contre le problème dès les années 2000. L'un de ces outils, la « Liste rouge », définit les objets en péril dans certaines régions du monde et est diffusé auprès des professionnels, des agents douaniers et des acteurs du monde de l'art. La Liste rouge des pays sud-américains fut publiée en 2003. Elle fut suivie

² En anglais : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

notamment par la Liste rouge des biens culturels en péril d'Amérique centrale et du Mexique et 2009, puis par celle des biens culturels colombiens en péril en 2010.

Dans la foulée, nous nous intéresserons de très près aux ouvrages de Neil Brodie, important chercheur du Scottish Centre for Crime and Justice Research à l'Université de Glasgow. D'abord archéologue de formation, Neil Brodie a occupé des postes de recherche à la British School d'Athènes, à l'Institut McDonald de l'Université de Cambridge où il était directeur du Illicit Antiquities Research Centre, et occupa aussi un poste à l'Université de Stanford dans le département d'archéologie³. Neil Brodie a déjà publié un nombre important d'ouvrages, car il observe le trafic clandestin d'antiquités depuis 1998. Parmi les trois ouvrages auxquels nous nous référerons le plus souvent, mentionnons *Stealing History : the Illicit Trade in Cultural Material*, écrit en 2000, à la demande de l'ICOM et du Royaume-Uni. Ce rapport donne un aperçu du commerce illicite de matériel archéologique, ethnographique et paléontologique, de même que des dommages qu'il cause. Brodie a écrit les textes conjointement avec deux autres chercheurs, Jenny Doole et Peter Watson. Mentionnons que les auteurs de ce livre formulent des recommandations pour aider les musées à éviter les achats de matériel illicite et suggèrent des solutions au gouvernement britannique pour endiguer la commercialisation illégale d'objets archéologiques⁴. Dans le second ouvrage, *Illicit Antiquities : the Theft of Culture and the Extinction of Archaeology* (2002), Neil Brodie transmet son inquiétude face à l'exploitation des sites archéologiques à des fins commerciales⁵. L'ouvrage se concentre sur certaines questions juridiques et sociales. Dans le dernier ouvrage que nous avons utilisé pour construire notre réflexion autour du trafic illicite des biens culturels, Neil Brodie analyse les impacts dommageables du marché des antiquités sur l'héritage culturel et accorde une attention particulière aux méthodes de sensibilisation pour assurer la protection du passé. Il en détermine aussi les termes économiques, les

³ Trafficking Culture (2014). «Neil Brodie», [En ligne] <http://traffickingculture.org/people/neil-brodie/>. Consulté le 26 janvier 2015.

⁴ The Illicit Antiquities Research Centre (2014). « Stealing History : the Illicit Trade in Cultural Material » [En ligne], <http://www2.mcdonald.cam.ac.uk/projects/iarc/culturewithoutcontext/issue6/stealinghistory-report.htm>. Consulté le 26 janvier 2015.

⁵ The Book Depository (2015). « Illicit Antiquities : the Theft of Culture and the Extinction of Archaeology » [En ligne], <http://www.bookdepository.com/Illicit-Antiquities-Neil-Brodie/9780415510776>. Consulté le 26 janvier 2015.

inconvenients et les bénéfices dans *Archaeology, Cultural Heritage, and the Antiquities Trade* (2008).

Mais les auteurs d'ouvrages scientifiques ainsi que les principaux acteurs du monde de l'art ne sont pas tous d'accord avec les prises de position que suggère Neil Brodie dans ses ouvrages. Ainsi, James Cuno, historien d'art américain, président et directeur général du J. Paul Getty Trust, expose dans *Who Owns Antiquity?* (2008) un plaidoyer contre la restitution de ces biens. Le dilemme qui divise musées, galeristes, collectionneurs et archéologues se résume ainsi : les antiquités devraient-elles retourner aux pays d'où elles proviennent? L'opinion de l'homme actuellement à la tête du Getty Museum reflète la position de nombreux musées américains désireux d'éviter toute confrontation qui nécessiterait un retrait d'objets de leur collection. Convaincu que ces antiquités sont des biens communs à tous les peuples, toutes frontières confondues, Cuno explique dans le premier chapitre de ce livre que sur un plan juridique, le terme « bien culturel » est sujet à une multitude d'interprétations. Expliquant que ce sont les lois internationales qui briment l'échange entre nations, c'est ce manque de renforcement légal qui encouragerait le marché noir.

La nature complexe de ces crimes, aux ramifications internationales et aux conséquences économiques ressort régulièrement dans les textes sur le sujet. Stefano Manacorda et Duncan Chappell, respectivement avocat et criminologue, analysent dans *Crimes in the Art and Antiquities World : Illegal Trafficking in Cultural Property* (2011), les textes légaux et les traités qui portent sur la question, puis donnent des exemples concrets de trafic illégal. Comme d'autres auteurs avant eux, ils rappellent que le premier intérêt de la vente de ces biens est le blanchiment d'argent, dont le procédé évolue conjointement avec le trafic de drogues, d'armes et le trafic d'êtres humains (Manacorda et coll. 2011 : 5). Dans ce livre, ils décrivent comment est organisé le trafic, la chaîne des étapes et des acteurs, depuis l'excavation de l'objet jusqu'à son apparition sur les marchés européen et américain, présentant toutes les apparences de la respectabilité. La porosité entre le marché légal et illégal est un obstacle : ces objets passent entre les mains des mêmes intermédiaires, soit les maisons de vente, les galeristes, les antiquaires, et tous ces acteurs ignorent parfois qu'ils manipulent des biens provenant de sources illégales (Manacorda et coll. 2011 : 21). Manacorda analyse de façon critique toute la dimension du droit criminel au niveau international et examine les

réformes possibles. Stefano Manacorda et Duncan Chappell sont à la tête du Scottish Centre for Crime and Justice Research basé à l'Université de Glasgow, le même endroit où Neil Brodie poursuit actuellement ses recherches.

Pour ce qui est du marché de l'art et de sa mondialisation, nous utiliserons dans notre recherche le livre intitulé *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies* (2009) de Raymonde Moulin. L'auteur compare le marché d'art classé avec le marché de l'art contemporain et leurs propres systèmes de fixation de la valeur. Nous y verrons la modification de la circulation des objets, notamment dans les ventes aux enchères où s'approvisionnent souvent les musées, car à présent, les objets ne se vendent plus dans un marché national, mais plutôt dans un marché global. Christie's et Sotheby's, les deux plus importantes maisons de vente au monde, servent d'agent de liaison entre les vendeurs et les acquéreurs, représentant par le fait même l'un des acteurs les plus importants dans la chaîne du trafic illicite. Les collectionneurs privés et les musées s'avèrent être l'aboutissement habituel de ce parcours, suscitant une demande pour ces biens culturels, dont la provenance semble parfois peu évidente de prime abord.

Clare McAndrew étudie l'art sous un autre aspect : l'économie. En tant qu'analyste d'investissements, elle ouvre en 2005 *Arts Economics*, sa firme de consultation concentrée exclusivement sur l'économie de l'art et publie *Fine Art and High Finance* (2010), qui offre au collectionneur moyen des conseils d'experts. Tout comme Raymonde Moulin, McAndrew décrit les composantes du marché de l'art, mais de manière internationale et plus actuelle que Moulin. McAndrew prend pour exemple une peinture et l'analyse tel un placement financier, en soulignant les spécificités : le marché de l'assurance, les taxations, les risques, les méthodes d'évaluation de la valeur, les méthodes de conservation, etc. Son interprétation nous aidera grandement à évaluer les effets de la mondialisation sur le secteur qui nous intéresse.

LE PORTRAIT ACTUEL DU TRAFIC

C'est à partir de ce cadre théorique que notre mémoire vise à dresser un portrait actuel du trafic illicite des biens culturels sur le marché de l'art.

Le monde de l'art pourrait s'apparenter à un écosystème, terme habituellement relatif à la nature; un écosystème est un ensemble d'êtres vivants qui interagissent dans un milieu pour y vivre, s'y nourrir et se développer. À sa façon, dans le milieu des arts se trouve une multitude d'individus qui interagissent les uns avec les autres, dans le but de grandir, faire des échanges, se démarquer et se réaliser. Ils sont tous reliés d'une manière ou d'une autre, puisque les décisions prises dans une sphère peuvent en affecter une autre. Le monde de l'art est composé de multiples acteurs : musées, collectionneurs, galeristes, artistes, marchands, mécènes, etc. qui interagissent entre eux. Qu'il s'agisse de musées, d'ateliers d'artistes, de maisons privées ou autre, il semble que nul ne soit à l'abri d'un délit quelconque et la contrebande de biens culturels pourrait avoir un impact sur chacun d'eux. Ainsi, dans notre cas d'étude de la vente de la collection Barbier-Mueller, il existe de multiples facettes qui demandent à être examinées.

Ce mémoire se divise en quatre chapitres. Le premier se concentre sur l'historique de la collection du couple Barbier-Mueller. D'abord le collectionneur comme propriétaire d'une entité, sa collection, puis la valeur culturelle, artistique et économique des objets qui la composent. Nous en apprendrons ainsi davantage sur leur façon de collectionner et sur la naissance de leur premier musée à Genève, puis de celui de Barcelone. Pour notre étude de cas, le musée dans lequel la collection fut exposée sera examiné à la lumière des codes de déontologie qui régissent habituellement les musées. Nous verrons comment les artefacts sont entrés au musée, depuis son ouverture jusqu'à sa fermeture, moment où ils furent dispersés. Des rapprochements entre la définition des grands collectionneurs de Raymonde Moulin et notre cas d'étude seront établis. Nous y préciserons ce qui définit exactement une collection. Les questions de l'évolution des musées, de l'importance des collectionneurs privés et des codes déontologiques qui prévalent concluront ce premier chapitre.

Puisque la collection Barbier-Mueller fut vendue par le moyen d'une vente aux enchères, il nous semble crucial d'expliquer le fonctionnement de ce type de marchandisation et la place qu'occupait notre cas d'étude dans le marché de l'art. Le chapitre deux débute avec la mise en vente de cette collection de prestige et les techniques de marketing déployées par Sotheby's pour en marquer l'importance. Nous procéderons ensuite à une étude des ventes aux enchères et de leurs méthodes de transactions. Puisque la vente eut lieu à Paris, quelques

spécificités en regard de cette région géographique seront apportées. Nous dresserons ensuite un portrait succinct du marché actuel de l'art mondial. Le volume de transactions sera examiné, de même que la marchandisation, la mondialisation, et nous terminerons avec la construction de la valeur économique d'une œuvre. Nous en présenterons quelques notions avant d'aborder le sujet qui constitue le cœur de notre mémoire : le trafic illicite des biens culturels.

La manifestation publique du problème, c'est-à-dire les protestations des pays sud-américains qui crient à l'injustice, compose le chapitre trois. Le pillage semble être une des premières sources d'approvisionnement du marché de l'art. Nous examinerons dans un premier temps la situation actuelle et les étapes de la chaîne d'approvisionnement, depuis l'excavation d'un artefact jusqu'à son entrée dans un musée. Lorsque les objets de la collection Barbier-Mueller furent exposés avant leur vente chez Sotheby's, plusieurs pays sud-américains réclamèrent le retour des objets, avançant qu'ils furent sortis illégalement de leurs territoires et par conséquent, probablement pillés. Nous verrons donc plus en profondeur leur requête, tout en étudiant les conventions internationales qui devraient s'appliquer dans ce type de situation. Nous verrons respectivement la demande du Pérou, celle du Mexique, du Guatemala et du Costa Rica. Celles-ci interrogent la maison de vente Sotheby's sur la provenance et la documentation des objets présentés. Il s'agit d'une information essentielle pour la vente et nous expliquerons alors comment cette documentation doit être conforme aux conventions de l'UNESCO et aux lois d'exportation. Nous expliquerons aussi d'où provient l'allégation de pillage de la part des pays revendicateurs, ce qui nous plongera dans une excursion au cœur du marché noir de l'art, à la base du trafic illicite des biens culturels. En comparaison avec le marché « blanc » étudié au chapitre précédent, quelques données statistiques sur ces activités clandestines nous permettront d'établir un portrait d'ensemble. Une comparaison sera établie entre une « bonne » et une « mauvaise » provenance, issues à la fois de données statistiques de notre cas d'étude et d'un exemple externe apporté par le journaliste Souren Melikian.

La dernière partie résume les résultats finaux de la vente Barbier-Mueller. Tandis que la maison de vente déclare le succès, nous démontrerons le déséquilibre de moyens entre Sotheby's et les pays sud-américains. Cette ambiguïté est le fondement même du marché gris,

unissant méthodes douteuses et acteurs légitimes. Nous examinerons pour terminer quelques notions juridiques qui doivent être prises en compte lors d'une restitution d'objets d'art, un procédé complexe.

CHAPITRE 1

Nous appréhenderons tout d'abord l'étude de cas qui nous accompagnera tout le long de ce mémoire, la collection Barbier-Mueller, et nous observerons comment ce couple en est venu à créer un premier musée à Genève en Suisse, puis un second dans la ville espagnole de Barcelone. Ce dernier ferma ses portes et les pièces furent dispersées sur le marché de l'art. La création de ce musée provient-elle de la volonté propre d'un collectionneur régnant en maître sur la collection selon son bon vouloir? Ou au contraire, y a-t-il un réel souci d'en faire une collection publique respectant les exigences muséales, le tout supporté par un philanthrope? En fonction du côté où penche la balance, ceci a un certain effet sur les analyses que nous dégagerons sur la vente aux enchères de la collection. La définition du terme « collection » et sur ce qu'entend la sociologue française Raymonde Moulin par « grand collectionneur » seront auscultés, de même que sur les raisons qui nous permettraient de croire que le couple suisse répond aux critères des grands collectionneurs énoncés par l'auteur. Nous verrons par la suite quels sont les rôles d'un musée comme institution muséale et comme agent culturel. Cette position d'agent culturel qui influence le marché de l'art sera examinée, suivie des points en commun entre le collectionneur et le musée. Nous traverserons la réglementation du Conseil international des musées (ICOM) et de ses règles éthiques qui devraient être respectées pour éviter un quelconque conflit d'intérêts relié au trafic illicite de biens culturels. Ce chapitre se terminera sur quelques précisions concernant l'aliénation des œuvres d'art.

1.1. LA COLLECTION BARBIER-MUELLER

L'histoire à la base de notre recherche débute en 1907 avec Josef Mueller (1887-1977), d'origine Suisse, alors âgé de vingt ans. Il achète comme première œuvre une toile de Ferdinand Hodler, ce qui déclenche chez lui une passion de collectionneur qui atteint, à ses 31 ans, déjà une envergure notable. Mueller possède alors des tableaux de quelques-uns des plus grands artistes du siècle : Picasso, Braque, Cézanne, Matisse. Il collectionne assidûment aussi les antiquités et livres anciens. Sa fille, Monique, épouse Jean-Paul Barbier en 1952. Ce dernier, grâce à des études en droit, devient directeur d'une société financière avant de fonder

en 1960 sa propre entreprise spécialisée dans l'immobilier. Il continue à développer la collection de son beau-père décédé en 1977 et s'oriente vers les arts non occidentaux⁶. À côté de sa maison, raconte-t-il, se trouvait une ferme dont le premier étage servait exclusivement à l'entreposage de ses pièces dont certaines étaient posées sur des socles. L'agencement permettait aux visiteurs, des amis proches ou quelques marchands, de circuler librement et d'observer les œuvres à leur guise. De bouche à oreille, la popularité de cette collection grandit et le nombre d'individus désireux d'y jeter un coup d'œil augmenta considérablement. En 1977, son entreprise ayant prospéré, Jean-Paul Barbier achète deux immeubles adjacents dans la ville de Genève. Dans le premier se trouve le siège social de sa compagnie et dans le second édifice, il aménage son premier musée⁷. Cette collection constitue, selon leur site Web, la plus importante concentration d'art primitif au monde, regroupant « maintenant environ 7000 œuvres, sculptures, masques, textiles, objets de prestige ou ornement corporel »⁸. Les principaux secteurs de la collection sont par ordre d'importance l'Afrique, l'Océanie, les Amériques (pré et post-colombiennes), l'Asie tribale, l'Insulinde et, d'une manière générale, les phases archaïques ou préhistoriques des grandes civilisations (Grèce, Italie, Japon, Asie du Sud-Est)⁹.

1.2. LE MUSÉE BARBIER-MUELLER DE BARCELONE

En 1992, des objets précolombiens sont rassemblés par Jean-Paul Barbier pour une présentation itinérante célébrant le 500^e anniversaire de la « découverte » de l'Amérique. Le reste de sa collection personnelle demeure à Genève dans le Musée Barbier-Mueller ouvert depuis 1977. Toutefois, pour cette commémoration, la collection de Jean-Paul Barbier s'enrichit de deux cents pièces pour s'élever à un total de quatre cents. Alors qu'elle s'arrête à Barcelone, le maire de la ville est séduit par l'exposition et propose à Jean-Paul Barbier de la

⁶ Musée Barbier-Mueller (2002). *Histoire d'une collection*. [En ligne], <http://www.barbier-mueller.ch/vie-du-musee/historique/>. Consulté le 27 mai 2014.

⁷ *Jean-Paul Barbier: Connecting With Cultures* (2013). [En ligne], animé par Stéphane Martin, présenté par Sotheby's magazine, février 2013, ville inconnue, <http://www.sothebys.com/fr/news-video/blogs/all-blogs/sothebys-at-auction/2013/02/jean-paul-barbier-mueller-collection-african-oceanic-pre-columbia-art.html>. Consulté le 31 juillet 2014.

⁸ Musée Barbier-Mueller (2002), *loc. cit.*

⁹ *Ibid.*

retenir en Espagne, lui offrant un bâtiment à sa convenance où la montrer. Ainsi, de 1997 à 2012, dans un quartier de Barcelone, le Palais Nadal abrite l'ensemble d'art précolombien de Barbier-Mueller. Ce rassemblement d'antiquités donnait un aperçu de cultures faiblement représentées à cette époque dans les diverses institutions de la cité espagnole, ce qui fit en sorte que la ville de Barcelone proposa d'acheter la collection une dizaine d'années plus tard. Cependant, le projet avorte, faute de moyens, comme l'explique le journaliste Étienne Dumont dans un article :

Nous avons demandé aux experts de pratiquer des prix doux pour que cet ensemble subsiste dans son intégralité, explique Laurence Mattet [directrice de l'établissement genevois en 2012]. Seulement voilà! L'Espagne connaît depuis un an une crise financière sans précédent. Barcelone n'est pas parvenue à rassembler la somme minimale requise¹⁰.

Puisque l'ensemble précolombien fut assemblé à l'origine pour former un ensemble cohérent en Espagne mais pas dans la collection en Suisse, les pièces précolombiennes s'agencent mal avec le reste des objets collectionnés à Genève. Le couple Jean-Paul Barbier et Monique Mueller décide de mettre en vente toute la collection provenant du musée de Barcelone. Dumont explique : « L'argent récolté lors des enchères pourrait en partie enrichir ce qui constitue, depuis toujours, le cœur de la Collection Barbier-Mueller¹¹ », soit le musée genevois. L'aliénation, c'est-à-dire le retrait définitif des objets de la collection, de 313 antiquités eut lieu à Paris le 22 et 23 mars 2013, chez la prestigieuse maison de vente Sotheby's. C'est alors que des pays d'Amérique du Sud, indignés par cette vente, manifestèrent leur réprobation. Nous verrons un peu plus loin la nature exacte de leurs objections, qui constitue une part importante de l'investigation théorique de ce mémoire.

Dans cette recherche, nous employons régulièrement le terme « bien culturels », qui englobe dans sa définition plusieurs catégories d'objets : antiquités, peintures, sculptures, gravures, livres, photographies, etc. Du point de vue juridique, la définition d'un « bien » est une chose matérielle ou un droit faisant partie d'un patrimoine. Les critères utilisés pour définir un « objet culturel » varient selon les nations. Prenons pour exemple l'Italie et leur définition de *cultural property* :

¹⁰ Étienne Dumont (2012). « Le Museu [sic] Barbier-Mueller de Barcelone fermera ses portes », *Tribune de Genève*, [En ligne], <http://www.tdg.ch/culture/museu-barbierrmueller-barcelone-fermera-portes/story/12594276>. Consulté le 30 juillet 2014.

¹¹ *Ibid.*

[I]t included stone sculpture, metal sculpture, metal vessels, metal ornaments weapons/armor, inscribed/decorated sheet metal, ceramic sculpture, glass, architectural elements and sculpture, and wall paintings dating from approximately the ninth century B.C. to approximately the fourth century A.D.; that is, virtually every kind of object produced in or imported to the land we now call Italy over 1200 years of recorded human history (Cuno 2008 : 6).

Nous comprenons par cette citation que la définition de propriété culturelle regroupe un large ensemble de biens. Plus étendue encore est la définition de la Chine, où un bien culturel constitue tout objet daté depuis la période paléolithique jusqu'à la fin de la dynastie Qing, en 1911 (Cuno 2008 : 6). Au Canada, un bien culturel est tout objet qui, sans égard à son lieu d'origine, peut revêtir une importance au plan archéologique, préhistorique, historique, artistique ou scientifique, et qui sera sujet d'un contrôle à l'exportation sauf s'il a moins de 50 ans, ou si son auteur est toujours vivant¹².

Au cours des prochaines pages, il sera question d'objets issus de la période précolombienne. Nous spécifions que les termes « précolombien » et « préhispanique » renvoient à la même période, soit avant la « découverte » du continent par Christophe Colomb en 1492, et qu'ils concernent les pays d'Amérique latine.

1.3. LES GRANDS COLLECTIONNEURS

Au cours de nos recherches, il a été difficile de définir exactement la nature de la collection Barbier–Mueller selon les normes traditionnelles. S'agit-il d'objets appartenant à un musée à proprement parler ou est-ce l'exposition d'un rassemblement d'objets d'une collection privée? En effet, « [l]a définition de la collection peut [...] être envisagée dans une perspective plus générale rassemblant collectionneurs privés et musées [...] » (Bergeron 2011 : 55). On ne regroupe pas une série d'objets pour simplement monter une collection publique. « Même s'il y a rassemblement d'objets, il n'y a pas nécessairement collection », précise Yves Bergeron, professeur de muséologie à l'Université du Québec à Montréal. Dans le *Dictionnaire de muséologie*, à l'article « Collection », il précise qu'une collection cohérente témoigne d'un projet. Les objets se tiennent temporairement ou irrémédiablement hors de leur contexte d'origine, doivent être soumis à une protection spéciale et être exposés au regard.

¹² Patrimoine canadien (2013). « Guide pour l'exportation de biens culturels hors du Canada », [En ligne], <http://www.pch.gc.ca/fra/1358364893642/1358365043241#a1>. Consulté le 26 janvier 2015.

Distinguer les collections de musées publics et les musées de collections privées s'avère alors difficile. « [C]elle-ci [la collection privée] peut être réunie avec un objectif parfaitement scientifique, de même qu'il arrive parfois au musée d'acquérir des collections privées, parfois développées dans une intention bien peu scientifique » (2011 : 54).

Raymonde Moulin, sociologue française, décrit les « grands collectionneurs » dans *L'artiste, l'institution et le marché* (1997). Ceux-ci détiennent plusieurs centaines d'œuvres et une forte représentation de chaque artiste retenu dans la collection. Ils cumulent des positions clés dans le marché et dans le monde de l'art, de même qu'ils agissent en tant qu'agents économiques et acteurs culturels. Ils peuvent aussi intervenir avec des moyens pécuniaires supérieurs sur toutes les dimensions de la valeur des œuvres et des artistes. Toujours selon Moulin (1997 : 51), les grands joueurs achètent tôt à des prix relativement faibles, un nombre élevé de pièces dans les mouvements artistiques auxquels ils s'intéressent. Le grand collectionneur étant généralement membre du conseil d'administration d'un musée, il facilite la reconnaissance institutionnelle des artistes qu'il soutient. Leur manière de gérer des œuvres peut s'apparenter à des actions financières, tel que l'explique Moulin :

[Ils] gèrent les phases de collection et de décollection en cumulant la revente d'éléments du stock avec la constitution d'une collection muséale. Quelle que soit la part de la recherche du profit, des changements d'orientation du goût, des aléas des fortunes ou des biographies, les grands collectionneurs ne revendent pas n'importe comment. En connaisseurs avertis de l'interdépendance entre valeur esthétique et valeur financière, ils revendent en des mains solides, qu'il s'agisse de négociants de stature internationale ou, mieux, de musées. La vente à des musées même si elle est effectuée à des prix inférieurs aux prix courants du marché n'a pas l'effet négatif sur la cote que pourrait avoir un afflux brutal de l'offre. Pour la même raison, le recours à la vente aux enchères est exceptionnel et associé à des opérations manquant, destinées à faire date dans la progression des cotes (Moulin 1997 : 52, 54).

Nous avons vu dans les pages précédentes que le couple Barbier-Mueller a effectivement tenté de transmettre sa collection d'objets à la ville de Barcelone, sans succès, c'est pourquoi ils se sont alors tournés vers Sotheby's, une des plus importantes maisons de vente aux enchères. Dans le *clip* que Sotheby's diffusa sur son site Internet à des fins

promotionnelles¹³, on y présente Jean-Paul Barbier. Stéphane Martin, président du Musée du Quai Branly à Paris, conduit l'entrevue vidéo et souligne la proximité des collectionneurs cruciaux et des conservateurs. Ce n'est pas un hasard si on a demandé à M. Martin, directeur d'un des plus grands musées français d'anthropologie, de mener l'entretien. Stéphane Martin supervise le comité scientifique de la Fondation culturelle du Musée Barbier-Mueller créée en 2010. Cette fondation soutient la recherche anthropologique et met sur pied des missions d'observation chez des groupes ethniques peu connus, publie les résultats de ces études et organise des conférences. On précise que les buts de la Fondation sont strictement scientifiques et non lucratifs¹⁴.

Ainsi, ces références nous permettent de croire que Jean-Paul Barbier fait partie de la catégorie de collectionneurs de haute importance que Raymonde Moulin a décrite. En effet, tel que mentionné dans le communiqué, le couple Barbier-Mueller réunit des objets d'art précolombien depuis plus d'un demi-siècle, tandis que l'ensemble complet de la collection localisé à Genève et débuté par Josef Mueller remonte à près d'un siècle. Le besoin de faire de nouvelles expositions amène ce grand collectionneur à acquérir davantage dans le but de créer une intégralité. En effet, Jean-Paul Barbier explique que, parfois, il se procure des objets parce qu'ils sont très beaux, indispensables pour compléter l'ensemble et non pas « parce qu'ils me touchaient extraordinairement »¹⁵. Ceci lui vaudra une remarque de Stéphane Martin : « Vous appartenez à la catégorie des collectionneurs savants »¹⁶. Jean-Paul Barbier endosse donc à la fois le statut de collectionneur et celui de directeur de son propre musée, positions qui le confrontent à des dilemmes, tel qu'expliqué dans l'un de ses livres¹⁷. De même, Raymonde Moulin considère comme vrais connaisseurs ceux « qui possèdent un grand nombre d'œuvres

¹³ *Jean-Paul Barbier: Connecting With Cultures* (2013). [En ligne], animé par Stéphane Martin, présenté par Sotheby's magazine, février 2013, ville inconnue. <http://www.sothebys.com/fr/news-video/blogs/all-blogs/sothebys-at-auction/2013/02/jean-paul-barbier-mueller-collection-african-oceanic-pre-columbia-art.html>. Consulté le 31 juillet 2014.

¹⁴ Musée Barbier-Mueller (2002). *Histoire d'une collection*. [En ligne], <http://www.barbier-mueller.ch/vie-du-musee/historique/>. Consulté le 27 mai 2014.

¹⁵ *Jean-Paul Barbier: Connecting With Cultures* (2013), *loc. cit.*

¹⁶ *Jean-Paul Barbier: Connecting With Cultures* (2013), *loc. cit.*

¹⁷ Jean-Paul Barbier-Mueller et Mona Bismack (2003). *Rêves de collection : sept millénaires de sculptures inédites--Europe, Asie, Afrique*. Paris : Somogy ; Genève : Musée Barbier-Mueller.

(de l'ordre de plusieurs centaines) » (1997 : 51); or, nous savons déjà que le musée genevois conserve environ sept mille pièces d'art primitif, provenant de multiples régions du globe.

Pour résumer, le musée Barbier-Mueller tire son nom de ses fondateurs, Jean-Paul Barbier et sa femme Monique Mueller, collectionneurs depuis plusieurs décennies. Bien qu'ils n'aient, à notre connaissance, aucune formation en muséologie (mais Jean-Paul Barbier se dit historien amateur), monsieur Barbier et sa conjointe en assurent l'administration en siégeant comme membres du comité. Jean-Paul Barbier s'efforce d'acheter des objets qui complètent l'ensemble de la collection, probablement en fonction de leur potentielle valeur de témoignage. Cette pratique indiquerait l'idée d'un projet, d'une orientation et non pas uniquement d'un rassemblement d'artefacts. On ne mentionne toutefois pas si la ligne directrice est de nature scientifique, artistique, ethnologique ou autre. Depuis le début, ces *musealia*, objets de musée, sont soustraits de leur contexte d'origine, montés sur un socle et exposés aux regards. Ainsi, le couple répond aux critères de grands collectionneurs tels qu'énoncés par Raymonde Moulin. Ils ont en leur possession un très important nombre de pièces et détiennent des moyens financiers supérieurs qui permettent l'édification d'un lieu dédié exclusivement à l'exposition et à la conservation de leurs biens. De plus, ils jouent un rôle important dans le monde de l'art comme acquéreurs, vendeurs et administrateurs d'un musée.

1.4. LES MUSÉES

Les priorités d'une institution muséale sont l'étude, la transmission de patrimoine, l'éducation et la délectation, selon l'ICOM, la plus haute instance mondiale regroupant musées et professionnels de musées. Les musées sont au service de la société, ouverts au public, sans but lucratif. Ils « sont généralement conçus pour procéder à la sélection, l'étude et la présentation de témoins matériels et immatériels de l'Homme et de son environnement » (Mairesse 2011, 271). Nous n'avons pas ici pour objectif de décrire en profondeur comment naissent les musées, leur gestion ou les rôles variables qu'ils peuvent tenir. Nous désirons nous concentrer que sur les aspects qui nous paraissent nécessaires au développement de notre analyse. Nous devons déterminer si le musée Barbier-Mueller est le fait de son autoproclamation comme institution par son directeur, ou bien s'il s'agit d'une galerie privée,

ouverte au public selon certaines heures d'ouverture; ou, au contraire, est-ce un petit établissement aux aspirations légitimes, ayant uniquement des visées philanthropiques?

Selon Dominique Poulot, professeur en France spécialisé dans l'histoire des musées, les collectionneurs entretiennent des relations complexes avec les institutions muséales, qui détiennent « [...] des collections de collections » (Poulot 2005 : 27). Dès l'émergence des musées, la personne qui bâtit une collection joue un rôle important dans la constitution du patrimoine collectif et d'un corpus de savoir. En effet, le collectionneur « dote l'objet de ses coordonnées temporelles et spatiales pour le situer, l'expliquer et l'interpréter » (Poulot 2005 : 23). Depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, leurs explorations sont une quête commune, « [...] qu'il s'agisse de leurs modes d'enrichissement, des critères de conservation et d'aménagement, ou encore des savoirs mobilisés en matière d'étude et de classement des pièces » (Poulot 2005 : 20, 23). Ainsi, certains musées s'édifient à partir d'ensembles privés, comme le British Museum, fondé en 1753 grâce à l'État britannique qui acquit la collection de Hans Sloane (1660-1753) (Mairesse 2011 : 273-279), médecin irlandais et grand passionné de curiosités. Il en va de même pour le musée Barbier-Mueller qui découle de la volonté d'un seul individu passionné, aspirant à montrer le fruit de ses recherches au public, formant l'assemblage genevois, ce qui permit ensuite l'ouverture du musée de Barcelone.

À la lumière de ce que nous avons démontré précédemment sur la création de l'établissement barcelonais et sur l'individu qui a présidé à son institutionnalisation, quelle signification pouvons-nous accorder à cette collection? Était-ce un musée privé, géré en respectant les termes du Conseil international des musées (appelé ci-après ICOM)? Le propriétaire, par autoproclamation, l'a-t-il nommé « musée »? L'appellation « musée » n'est pas contrôlée : toute personne morale peut créer un musée et ce, même s'il n'est pas reconnu par l'ICOM. Ce modèle de formation d'un musée public que Krzysztof Pomian appelle « commercial » faute de mieux, correspondant à une galerie d'exposition montée par l'acquisition d'œuvres (1987 : 301). Pomian apporte cependant une précision importante qui nous aide à situer le musée de Barcelone. Il y a une distinction à faire entre ce qui est public et ce qui est à l'État : « [...] n'est public que ce qui est en rapport avec la société dans son ensemble » (1987 : 303-304). Nous pourrions donc croire que le musée de Barcelone est géré comme une « collection évergétique », mot utilisé par Pomian qui désigne le « bienfaiteur de

la cité » (Pomian 1987 : 300). Sans preuve absolument formelle (les états financiers, par exemple), nous pouvons cependant supposer que le musée de Barcelone fut géré comme une institution privée. Dans la limite de nos recherches pour ce mémoire, nous n'avons pas non plus été en mesure d'établir avec certitude à quelles instances de codes éthiques le musée Barbier-Mueller souscrit. Par exemple, l'American Alliance of Museums (AAM) possède son propre code d'éthique, tout comme l'ICOM offre son propre guide. Nous avons donc choisi pour les besoins de ce mémoire de nous fier au code d'éthique de l'ICOM.

1.4.1. L'ICOM

L'une des missions de l'ICOM consiste à fixer les normes minimales de pratiques et de performances professionnelles pour les musées et leur personnel (ICOM 2012-b). Le code de déontologie de l'ICOM « représente une norme minimale pour les musées » (ICOM 2014). Celui-ci est divisé en huit parties, qui sont les suivantes :

1. Les musées assurent la protection, la documentation et la promotion du patrimoine naturel et culturel de l'humanité.
2. Les musées qui détiennent les collections les conservent dans l'intérêt de la société et de son développement.
3. Les musées détiennent des témoignages de premier ordre pour constituer et approfondir les connaissances.
4. Les musées contribuent à la connaissance, à la compréhension et à la gestion du patrimoine naturel et culturel.
5. Les ressources des musées offrent des possibilités d'autres services et avantages publics.
6. Les musées travaillent en étroite coopération avec les communautés d'où proviennent les collections, ainsi qu'avec les communautés qu'ils servent.
7. Les musées opèrent dans la légalité.
8. Les musées opèrent de manière professionnelle.

Elles consistent en des directives à suivre afin d'éviter tout malentendu, lorsque surgiraient par exemple des doutes quant à la provenance des artefacts. Nous avons déterminé trois catégories où le musée Barbier-Mueller pourrait être en position de transgresser le code déontologique de l'ICOM : le personnel du musée, la mission apposée et le trafic illicite des biens culturels.

En ce qui a trait au personnel, nous pouvons observer sur le site Web du musée genevois que plusieurs individus de la famille Barbier-Mueller siègent au comité des membres; on y trouve Mme Caroline Barbier-Mueller, présidente du musée et le couple Jean-Paul Barbier et Monique Mueller sur la liste du comité. À cet égard, l'ICOM prescrit la prudence, car les membres et le personnel doivent s'assurer que leurs actions soient conformes aux politiques du musée. Au point 2.10 par exemple (voir Annexe 1), on spécifie qu'il faut intervenir avec précaution « lorsque des acquisitions ouvrent à un avantage fiscal, par des membres, des autorités de tutelle ou du personnel et les responsabilités concernant les cessions de collections ». Dans une telle situation, le musée doit s'assurer d'agir de manière particulièrement professionnelle en tout temps. De même, « l'autorité de tutelle, les familles ou associés proches ne sont pas autorisés à utiliser [...], même provisoirement, des objets provenant d'une collection du musée » (ICOM 2013) pour un usage personnel, ceci incluant évidemment la vente. Mentionnons néanmoins que le budget d'acquisition est, dès le départ, la fortune personnelle de Barbier-Mueller. Le point numéro 8 propose les codes de conduite professionnelle visant à respecter les normes établies et à éviter les conflits d'intérêts. Le point 8.5 (annexe 1) concerne le trafic illicite : « Les membres de la profession muséale ne doivent jamais contribuer, directement ou indirectement, au trafic ou au commerce illicite de biens naturels ou culturels » (ICOM 2013 : 4-6, 12).

Les musées priorisent l'éducation. Ils s'assurent de « [...] la protection, la documentation et la promotion du patrimoine naturel et culturel de l'humanité ». Afin de promouvoir le patrimoine envers lequel ils sont responsables, l'ICOM regroupe le positionnement institutionnel, les ressources physiques, les ressources financières et le personnel sous ce premier décret. De plus, « [l]es musées qui détiennent les collections les conservent dans l'intérêt de la société et de son développement ». En effet,

La mission d'un musée est d'acquérir, de préserver et de valoriser ses collections afin de contribuer à la sauvegarde du patrimoine naturel, culturel et scientifique. Ses collections constituent un important patrimoine public, occupent une position particulière au regard de la loi et jouissent de la protection du droit international (ICOM 2013).

Tout ceci semble parfaitement s'accorder avec notre musée genevois qui précise son mandat sur son site Internet : conserver, étudier et publier sur la collection débutée en 1907¹⁸.

Puisqu'il y a eu des revendications par les pays sud-américains sur les œuvres mises aux enchères à Paris chez Sotheby's, les clauses sur le trafic illicite de l'ICOM prennent ici une grande importance, comme nous allons le voir dans les pages qui suivent. Pour motiver l'exploration scientifique, l'ICOM encourage les musées à éviter l'appropriation d'objets si « leur récupération s'est faite au prix de la destruction ou de la détérioration prohibée, non scientifique ou intentionnelle de monuments, de sites archéologiques [...] ». Tel que spécifié au point 2.4 (Annexe 1), ces objets dérobés se catégorisent alors comme des « spécimens issus de travaux non scientifiques ou non autorisés ». Cette recommandation vise à restreindre la propagation d'un des fléaux que l'ICOM tente de combattre : le trafic illicite des biens culturels (ICOM 2013 : 1-3). D'ailleurs, pour ce qui est des politiques en matière d'acquisition, les musées doivent impérativement faire preuve de diligence à propos des provenances :

Avant l'acquisition d'un objet ou d'un spécimen offert à l'achat, en don, en prêt, en legs ou en échange, tous les efforts doivent être faits pour s'assurer qu'il n'a pas été illégalement acquis dans (ou exporté illicitement de) son pays d'origine ou un pays de transit où il aurait pu avoir un titre légal de propriété (y compris le pays même où se trouve le musée). À cet égard, une obligation de diligence est impérative pour établir l'historique complet de l'objet depuis sa découverte ou création (ICOM 2013 : 3).

Visant à jouer un rôle éducatif envers le spectateur « [l]es musées contribuent à la connaissance, à la compréhension et à la gestion du patrimoine naturel et culturel ». S'il surgit une demande de retrait d'un objet de la présentation publique, « le musée doit répondre avec diligence, respect et sensibilité ». De la même façon, les conservateurs éviteront l'exposition des pièces de provenance inconnue, car « [i]ls doivent être conscients que de telles présentations, ou autres usages, peuvent être perçus comme un encouragement au trafic illicite des biens culturels » (ICOM 2013 : 8). Ainsi, les institutions se doivent de travailler « en étroite collaboration avec les communautés d'où proviennent les collections, ainsi qu'avec les

¹⁸ Musée Barbier-Mueller (2002). *Histoire d'une collection*. [En ligne], <http://www.barbier-mueller.ch/vie-du-musee/historique/>. Consulté le 27 mai 2014.

communautés qu'ils servent ». Puisque les collections reflètent le patrimoine culturel et naturel de diverses communautés, la coopération est donc fortement suggérée. Le point 6.2 concerne le retour des biens culturels et incite les musées à dialoguer avec les pays ou les peuples qui l'exigent. Si une demande de restitution s'exerce sur un artefact exporté en violation des conventions internationales et nationales, le musée doit se charger de prendre les mesures déontiques au rapatriement (ICOM 2013 : 10). Précisons qu'un musée ne doit pas entrer en possession d'artefacts si « l'acquisition de l'objet ne peut être faite sans l'accord des autorités légales ou gouvernementales, ou dans le cas qu'elles n'auraient pas été averties de la découverte » (ICOM 2013 : 10). Il est nécessaire de posséder un titre valide de propriété en règle, sinon aucun objet ne devrait être introduit dans la collection, par achat, don, prêt ou autre. Il est indiqué qu'un « acte de propriété, dans un pays donné, ne constitue pas nécessairement un titre de propriété en règle ». Une acquisition en dehors de ces règles ne doit se faire qu'à titre exceptionnel. Il revient au musée de se doter d'une politique concernant la donation, la vente et le transfert de tout artefact sous sa responsabilité. Si une aliénation doit avoir lieu (cession d'objets de la collection), il est coutume que celle-ci se fasse au bénéfice d'un autre musée. Par ailleurs, les profits générés par une vente d'un musée se redistribueraient aux fins de développement de la collection de l'institution (ICOM 2013 : 3).

1.4.2. L'ALIÉNATION

La pratique d'aliénation ou de cession d'objet permet à un musée de retirer de façon permanente un objet de sa collection. La question de l'aliénation demeure un sujet délicat et controversé, étant donné qu'il n'existe pas de consensus sur la position à adopter. Certains conservateurs, directeurs, artistes ou autres personnes du milieu muséal croient que des aliénations réalisées judicieusement peuvent augmenter la valeur d'une collection, mais que de mauvaises pratiques peuvent, au contraire, affecter l'intégrité de la collection ou de son institution¹⁹. Pour l'ensemble de la communauté européenne, il est absolument exceptionnel qu'un musée se départisse de ses œuvres. La cession au profit d'une vente sur le marché de l'art est plus courante aux États-Unis, notamment du fait que le nombre de musées privés y

¹⁹ Association des musées canadiens (2014). *Lorsqu'on doit se quitter : les tenants et les aboutissements de l'aliénation*, [En ligne], http://musees.ca/site/deaccessioning2014?language=fr_FR. Consulté le 23 décembre 2014.

soit plus élevé. En effet, Benhamou estime qu'environ la moitié des musées aux États-Unis sont privés, ou semi-privés pouvons-nous dire, car régulièrement, le bâtiment et le terrain appartiennent à l'État, tandis que la collection appartient à des *trustees*. David Bellingham discute d'éthique dans le livre *Art Business* (2008) et donne en exemple le cas du Getty Museum mettant sur le marché vingt-deux toiles de maîtres anciens. Le musée californien avança plusieurs raisons pour justifier l'aliénation. D'abord, ces acquisitions récentes furent réalisées davantage avec l'intention de remplir une pièce que de renforcer l'ensemble de la collection²⁰. Deuxièmement, elles ne furent jamais exposées au public et troisièmement, l'argent de cette vente servirait à acheter des œuvres de qualité supérieure (Bellingham 2008 : 185). Bellingham s'oppose au procédé d'aliénation en général et dénonce les arguments du Getty, car une telle pratique, selon lui, laisserait supposer que les objets « indignes » d'être montrés au public parce qu'ils sont de moindre qualité ou sans importance historique, peuvent être vendus sans respecter les contraintes déontologiques qui s'appliquent sur des objets de plus grande importance. Comme le montre la citation ci-dessous, Bellingham explique qu'un tel argument est fondé sur des évaluations subjectives dans l'ignorance de l'éthique archéologique :

This argument is based on subjective appraisals of art, and ignores the ethical "archaeological" argument: that every artefact, be it of high or popular culture, is of value to our understanding of the past and present societies. For this reason, deaccessioning of objects is strongly discouraged under the ethical codes of museums in the UK (Bellingham 2008 : 185).

L'aliénation des œuvres précolombiennes du musée Barbier-Mueller fut pourtant la solution optée pour sa dispersion, bien que cela relève d'une situation habituellement rare. Nous nous sommes longuement questionnés à propos de la légitimité de cette vente. Ne s'agit-il pas d'une collection de musée? Une collection privée, même si elle est gardée dans un musée, peut-elle être vendue sans discernement selon la bonne volonté de son propriétaire? Jean-Paul Barbier n'eut-il pas à se soumettre à un code éthique? L'aliénation était-elle la seule solution possible? Sommes-nous devant un cas où des objets furent vendus en dehors des restrictions éthiques qui s'appliquent habituellement à la majorité des objets muséaux? Il

²⁰ Traduction libre. « [...] 'done more with an eye for furnishing a room than strengthening a picture gallery' [...] » (Bellingham 2008 : 185)

s'agit là d'éléments relevant de la gestion privée du Musée Barbier-Mueller. Peut-être le temps et une investigation plus en profondeur de l'aliénation nous permettront-ils de répondre à ces questions qui demeurent pour l'instant sans réponse.

Maintenant que nous connaissons l'histoire de la formation de cette collection, voyons à présent quelques spécificités du marché de l'art.

CHAPITRE 2

2.1. LES MAISONS DE VENTES AUX ENCHÈRES

La vente aux enchères est un mode de transaction couramment utilisé sur le marché de l'art. Elle implique la mise en concurrence des acquéreurs pour une œuvre. Les enchères sont publiques, ce qui signifie que tout individu a le droit de s'y présenter et d'enchérir. Quatre étapes composent habituellement ce négoce, soit la consignation des œuvres, la rédaction du catalogue, l'exposition puis la vente, tout en rejoignant trois acteurs : le vendeur, l'organisateur de la vente et l'acheteur (Schmitt 2008 : 52).

Le vendeur se rend chez l'encanteur pour y consigner son bien. Ensemble, ils discutent des modalités de la vente, dont le prix de réserve, montant confidentiel minimum en deçà duquel l'objet sera invendu. On négociera également l'apparition de l'objet dans le catalogue de vente, qui constitue un outil de promotion parfois très volumineux, en couleur, couramment d'apparence luxueuse. Ce catalogue fournit des descriptions propices à l'achat des œuvres, mettant en valeur l'historique et l'importance culturelle de l'objet. Ce dernier est exposé une certaine période de temps avant la vente, habituellement environ trois semaines. Cela permet aux acquéreurs potentiels de venir observer de leurs propres yeux l'objet de leur désir. Pour des collectionneurs de premier plan, il existe des présentations privées. Enfin, au début de l'encan, le commissaire-priseur exhibe à tour de rôle les objets et commencent alors les enchères. Il est possible de miser en personne, par téléphone ou via Internet.

Certains termes font partie du jargon du métier et puisque certains reviendront régulièrement dans ce mémoire, nous les expliquerons ici, en nous référant au glossaire de Sotheby's²¹. Tout d'abord, la « fourchette d'estimation » est le calcul de la juste valeur marchande d'un bien donné. Il représente le prix auquel la maison de vente estime qu'un article pourrait se vendre dans une vente aux enchères. Les estimations reposent sur la comparaison de la pièce avec des œuvres similaires récemment vendues. Le « prix de réserve » correspond

²¹ Sotheby's (2015). *Glossary*, [En ligne], <http://www.sothebys.com/fr/Glossary.html>. Consulté le 16 février 2015.

au montant confidentiel convenu entre le vendeur et la maison de vente, inférieur ou égal à l'estimation basse, et si l'enchère se termine avant que le prix de réserve n'ait été atteint, le bien n'est pas vendu. Si un lot ne reçoit aucune enchère ou si l'enchère n'atteint pas le prix de réserve, le lot est dit « invendu », autrement dit, le vendeur en reste propriétaire. Après avoir misé et remporté son bien, l'acquéreur doit déboursier certains frais, qui correspondent à un pourcentage du montant cumulé au prix d'adjudication. Ces frais, appelés le *buyer's premium*, additionnés au montant de l'adjudication, forment le solde final. Dans le catalogue de vente, en plus du numéro du lot, d'une photo et d'un descriptif de l'objet, s'ajoute habituellement la « désignation » : le vendeur d'un lot est parfois identifié par une mention de la provenance, qui apparaît au début de la description du lot. La désignation, que le vendeur peut choisir de faire apparaître, permet d'identifier le propriétaire actuel par son nom ou un titre descriptif, tel que « Provenant d'une collection européenne / Collection d'un amateur ». Nous pouvons y voir inscrite la provenance, qui consiste en la chaîne de propriété, si possible, jusqu'à la date de création de l'objet. La provenance peut avoir un impact important sur la valeur d'un lot. Pour finir, l'information comprend l'historique des expositions, soit l'énumération des musées ou des galeries où un lot donné a été exposé. Le fait que l'objet ait été présenté à des expositions prestigieuses peut aussi avoir un impact sur sa valeur.

Deux très importantes maisons de ventes s'arrachent les collections distinguées et forment un duopole puissant : Sotheby's et Christie's. Voici, en résumé, l'historique de ces deux puissantes maisons. Samuel Baker, un marchand londonien, fonde Sotheby's en 1744. Créée d'abord pour débiter des livres et bibliothèques, la compagnie élargit ensuite son mandat aux monnaies, estampes et antiquités. Dans les années 1950, le directeur Peter Wilson accélère le développement de son établissement en se concentrant notamment sur la vente de tableaux impressionnistes aux États-Unis. Christie's s'établit à Londres en 1766 par James Christie et suit sensiblement le même parcours que sa compétitrice. Aujourd'hui implantées dans les grandes capitales mondiales de l'art, les deux entreprises rivalisent de stratégies marketing pour attirer les prestigieux collectionneurs et les amener à leur confier la transaction de leurs biens. Il y a quelques années encore, les deux maisons de vente se partageaient 90% du marché. Aujourd'hui, des compétiteurs féroces grugent leur terrain et Sotheby's et Christie's ne prennent désormais part qu'à 55.3% du marché. Des maisons d'encans chinoises

extrêmement concurrentielles suivent le pas, comme par exemple China Guardian ou Poly International Auction Company. Malgré tout, Christie's et Sotheby's demeurent en tête (Erhmann 2013a : 17). Elles accentuent la concurrence en médiatisant chaque record. Elles se distinguent cependant sur différents marchés. En ce qui concerne l'art contemporain et moderne, Christie's adjugea au cours de ces dernières années le plus grand nombre d'œuvres. « Pour l'art impressionniste, Christie's et Sotheby's sont au coude à coude. En ce qui concerne l'art américain, Sotheby's est le lieu où se rendre » (Thompson 2012 : 177).

Stéphane Martin indique dans le *clip*²² promotionnel que M. Barbier a eu un accès direct au président de Sotheby's France, Guillaume Cerutti, en ce qui concerne l'organisation du catalogue. Nous avons vu précédemment que le catalogue est un outil puissant de promotion pour les maisons de vente. Un expert fut même assigné à sa rédaction, Jacques Blazy, spécialiste en art précolombien et océanien. Stéphane Martin précise qu'il s'agissait « d'un gros catalogue savant avec beaucoup d'informations »²³. Tous ces renseignements portent donc à croire que le président, Guillaume Cerruti, accordait une attention particulière à cette vente. Les promotions mises en place par Sotheby's, l'une des plus importantes maisons de vente au monde (catalogue, entrevue vidéo, article dans une revue spécialisée), soulignent le potentiel financier que représentait cette vente.

Étant donné que la vente du collectionneur Jean-Paul Barbier eut lieu chez Sotheby's à Paris, nous devons préciser quelques particularités et pratiques propres au commerce français. Pendant la première moitié du XXe siècle, la France arrivait en première place mondiale du marché de l'art. La quantité de peintures et d'objets décoratifs contenue sur son territoire la hissait en tête, mais depuis, le marché s'effrite. L'une des raisons repose sur le monopole des commissaires-priseurs qui persista jusqu'en 2000 (Schmitt 2008 : 32). En effet, dans le marché anglo-saxon, le métier d'*auctioneer* ne nécessite aucune scolarisation préliminaire. En France toutefois, la profession s'administrait selon les préceptes d'Henri II, remontant à 1556. Le

²² *Jean-Paul Barbier: Connecting With Cultures* (2013). [En ligne], animé par Stéphane Martin, présenté par Sotheby's magazine, février 2013, ville inconnue. <http://www.sothebys.com/fr/news-video/blogs/all-blogs/sothebys-at-auction/2013/02/jean-paul-barbier-mueller-collection-african-oceanic-pre-columbia-art.html>. Consulté le 31 juillet 2014.

²³ *Ibid.*

commissaire-priseur était un officier ministériel dont la formation se composait à la fois de notions juridiques et d'histoire de l'art. Cette spécificité cessa d'exister en 2000 lorsque l'Hexagone se vit contraint d'ouvrir ses frontières, gardées à ce jour étanches, aux maisons de ventes étrangères. Selon Jean-Marie Schmitt, fondateur de l'Institut d'études supérieures des arts à Paris, les commissaires-priseurs perdirent alors leur monopole national des ventes aux enchères publiques, mais cette rupture permit à la France de rétablir le contact avec le reste du monde. Pourtant, « [l]a dynamique espérée de la réforme tarde à se manifester, comme le démontre la dégradation croissante de la position française sur le marché international » (Schmitt 2008 : 116). Afin de comprendre cette réalité et de remettre la vente de la collection Barbier-Mueller dans son contexte, nous relèverons quelques points saillants dans les pages qui suivent à propos du marché de l'art.

2.2. LE MARCHÉ DE L'ART

2.2.1. UN MARCHÉ MONDIAL

Le marché de l'art se divise en deux catégories. Le marché primaire concerne des marchands qui présentent des productions artistiques pour la première fois, habituellement d'un créateur vivant. Le marché secondaire est dédié à la revente des œuvres d'artistes à la réputation souvent déjà établie. Au cours des quinze dernières années, écrivait en 1994 Raymonde Moulin, l'art est entré dans l'internationalisation de l'économie, pour les échanges comme pour les services. Désormais, on traite d'un marché mondial. « Les œuvres et les objets d'art [...] constituent une masse flottante à la recherche des meilleurs lieux de valorisation. Acheteurs, vendeurs et experts sont internationalement mobiles » (Moulin 1994). Peter Weibel confirme cette idée dans *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (2013) et déclare l'économie courante plus globale que jamais. Il définit la mondialisation comme la production et la vente de biens dans tous les coins du globe, sans limites territoriales (2013 : 24, 27). Toutefois, Olav Velthuis, économiste et professeur de sociologie à l'Université d'Amsterdam, observe que le marché de l'art obtient les meilleurs résultats dans les pays où l'inégalité des revenus a augmenté fortement, comme les États-Unis, le Royaume-Uni et la Chine (Velthuis 2012 : 6).

À l'heure actuelle, des changements subtils se produisent : on observe la migration du lieu géographique des centres d'affaires du marché de l'art. Londres et New York règnent comme les plaques tournantes du monde de l'art, mais l'environnement tend à se diversifier. Les opérations financières les plus importantes pour l'art contemporain se manifestent désormais à l'extérieur de l'Europe. Le président de Sotheby's, William F. Ruprecht, abonde dans ce sens, déclarant que pour la première fois en 2012, les Amériques, l'Europe et l'Asie ont contribué en parts égales au succès de son entreprise (Weibel, 2013 : 139). Tel que noté précédemment, la domination de Christie's et Sotheby's sur le marché se rétrécit, passant de 2008 à 2013 de 90% à 55% (Erhmann 2013a : 17). Nous verrons au cours des prochaines années si elles regagneront leur hégémonie grâce au développement des ventes sur le Web.

2.2.2. LE VOLUME DE TRANSACTIONS

Toutes catégories confondues à travers le monde, le commerce de biens culturels atteignait une estimation de 60\$ milliards de transactions par an en 2008 (McAndrew 2010 : 5). Hormis cet épisode d'éclatement d'une bulle spéculative en 2009 dont le monde des affaires s'est vite remis, l'intérêt des investisseurs s'affirme d'année en année. L'année 2013 se termina par des ventes enregistrant des volumes de marchandage sans précédent, tout particulièrement dans l'art contemporain. Le rythme ne semble pas s'essouffler pour 2014, la cote des artistes nés après 1945 parvenant à des sommets inégalés (Erhmann 2014 : 12-13). La menace de reproduire l'éclatement d'une bulle spéculative n'existe plus, car le nombre d'acheteurs a considérablement augmenté et ceux-ci proviennent désormais de régions très variées:

Le marché de l'art haut de gamme repose non plus sur une poignée d'acheteurs fortunés dont le retrait du jeu conduirait à un effondrement global, mais il est désormais alimenté par un nombre grandissant d'acheteurs richissimes conquis par les hautes sphères du marché de l'art, pour des raisons diverses et variées (Erhmann 2013a : 35).

En effet, la Chine accapare à présent près de 35% du total des transactions sur le marché de l'art (voir figure 1), résultat d'une croissance folle des dernières années. Il y a moins d'une décennie, l'Empire du Milieu occupait à peine 5% de ce volume. Nonobstant, il demeure un marché très local : très peu d'importation et d'exportation se font avec le reste du

monde. Les Chinois affectionnent les créations de leurs contemporains et le succès des grosses enchères à Beijing et Shanghai le prouve (Weibel 2013 : 262). La Chine devance de peu les États-Unis qui s'approprient environ le tiers du marché. En troisième place arrive le Royaume-Uni, suivi d'un ensemble de pays européens qui accaparent aussi une part du marché. Pour le Brésil, la Russie, l'Inde et la Chine, formant l'acronyme BRIC, de même que le Moyen-Orient, les maisons de ventes organisent régulièrement des événements culturels qui les concernent afin de répandre largement l'intérêt. En effet, une nouvelle classe de nouveaux riches achète de l'art, attirée par l'industrie des articles de luxe, phénomène peu courant il y a quelques années encore (Weibel 2013 : 129, 145). Pour ce qui a trait au marché de l'art précolombien, il semble exister un public intéressé, mais les recherches montrent que ce segment ne gagne pas en popularité à cause des problèmes de provenance, comme nous l'explique la journaliste Marie Potard :

Les belles pièces se vendent très bien, mais c'est plus difficile pour les pièces estimées 5000 à 20 000 euros. L'art précolombien fonctionne comme les autres domaines et est le reflet du marché international, si ce n'est qu'il faut y apporter une vigilance supplémentaire quant aux provenances, du fait des revendications des pays d'origine²⁴.

ArtPrice, une entreprise qui cumule les données sur le monde de l'art, classe le résultat des ventes de beaux-arts pour l'an 2012-2013 par périodes : 47,6% pour l'art moderne, 20,6% pour l'art d'après-guerre, 13,0% d'art contemporain, 9,5% attribué au XIXe siècle, 9,4% pour les maîtres anciens. Les antiquités entrent dans cette dernière catégorie. Si nous examinons le tableau sur la répartition par périodes des produits de vente de 2003 à 2013 (figure 2) nous pouvons constater que l'intérêt pour l'art moderne demeure constant : ce mouvement reste le plus populaire depuis au moins une décennie. Nous pouvons aussi observer la part volumineuse de l'art contemporain, augmentant d'année en année. Le marché haut de gamme, qui se consacre aux artistes reconnus, ne représente qu'une infime division de l'art contemporain, mais rapporte des sommes importantes, les œuvres se vendant toutes au-delà de 500 000 €. Nous pouvons également voir que les maîtres anciens occupent un petit pourcentage stable au fil du temps, avoisinant les 10%. La raréfaction des pièces de qualité ne

²⁴ Marie Potard (2014). « Art précolombien, vigilance de mise ». *Journal des arts*, N° 409, 14 au 27 mars, p. 27.

suffit pas à combler la demande, ainsi les envolées de prix pour celles-ci ne constituent pas un phénomène exceptionnel (Erhmann 2013a: 41).

2.2.3. ART ET FINANCE

Des tabous entourant le couple art et argent subsistent dans le monde de l'art. Une mentalité conservatrice stipule que l'art possède une aura « sacrée » qui ne devrait pas se souiller par sa commercialisation. La standardisation d'un artefact détruirait la notion de l'art, consacré au plaisir et à la beauté. Il faut reconnaître cependant que tous ne partagent pas cette opinion et ces scrupules. Pour plusieurs, au moment d'acquérir, la passion et l'intuition viennent après les calculs d'investissement ou de décisions qui relèvent des affaires (Velthuis 2012 : 5). Certains ne cherchent qu'à réaliser des profits rapides alors que les amoureux de l'art accumulent par passion. Pour équilibrer, les marchands tentent de stabiliser le marché en proposant des prix qui respectent l'évolution de l'artiste et amènent le commerce à plus de transparence (Velthuis 2012 : 5-6). Depuis quelques années, les maisons de ventes, foires et Internet multiplient les services offerts aux collectionneurs, surtout pour l'art contemporain, segment du marché en pleine croissance. Reconnu comme un produit financier comme un autre depuis les années 2000, on mesure sa rentabilité ou sa spéculation. Bien que leurs performances économiques apparaissent discutables à cause de leur volatilité, les transactions demeurent alléchantes pour celui qui s'efforce de diversifier son portefeuille.

Le marché des objets d'art se distingue des autres produits financiers par quelques caractéristiques qui lui sont propres. William Baumol rapporte en 1986, cinq spécificités propres au marché de l'art. En premier lieu, l'unicité des marchandises : chaque création artistique existe sans précédent et restera irremplaçable et insubstituable. Deuxièmement, le propriétaire d'une œuvre en possède le monopole. Ensuite, sa remise en circulation peut s'espacer par des dizaines d'années. En effet, l'économiste Clare McAndrew (2010 : 19-20) décrit un chiffre d'affaires très lent comparé aux autres rendements financiers habituels. La raison s'explique par le cycle de rotation des œuvres : avant de réapparaître en vente, cela prend en moyenne 30 ans. Parfois, elles ne reviennent jamais. Comme quatrième spécificité, Baumol mentionne que la valeur économique d'une œuvre n'est le plus souvent connue que des troqueurs. Pour terminer, une œuvre n'est pas un actif financier qui rapporte de façon

équilibrée (Moureau et Sagot-Duvaurox 2006 : 87). En vérité, Rouget et Dominique Sagot-Duvaurox (1996) rappellent que l'art ne génère généralement que des dividendes négatifs : les coûts de détention s'avèrent très supérieurs à n'importe quel actif financier. L'œuvre d'art requiert de l'entretien pour préserver sa condition, une police d'assurance, des frais de transport, des frais lors de sa vente, etc. Les bénéfices positifs restent bien souvent immatériels, sous la forme de plaisir psychologique pour la « consommation et de services culturels pendant toute sa durée de vie [...]. L'intensité de ces services détermine sa valeur d'usage, appréciée subjectivement par chaque consommateur » (Benhamou 2010 : 88).

Lorsque vient le temps d'avancer une fourchette de prix pour un objet d'art, il faut distinguer la valeur artistique et la valeur économique de l'œuvre, qui ne concordent pas nécessairement. Pour ce qui a trait à la construction de la valeur artistique, Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox précisent que la qualité du travail d'un artiste est impulsée par les actions des instances de la légitimation. Les « petits événements historiques » modifient la valeur, tels qu'une critique positive, l'apparition dans un catalogue, une exposition, etc. Cette construction de la valeur « s'opère dans une imbrication de relations marchandes et institutionnelles où sont mêlés marchands, conservateurs, collectionneurs et critiques » (2006 : 69). Étroitement liés, ces opérateurs du marché entreprennent certaines actions dont l'une d'elles est l'évaluation. Évaluer une œuvre d'art est chose ardue, obligeant à considérer chaque cas comme unique. Des données objectives interviennent dans la construction d'un prix, comme le sujet, le format, les matériaux employés, l'année de création, sa rareté, l'état de conservation, etc. (Benhamou 2008 : 45). Pareillement, la valeur médiatique n'est pas à négliger. Certes, la presse n'est pas une instance de légitimation invariablement crédible, mais dans notre cas d'étude, les rumeurs suggéraient tout de même une collection de valeur exceptionnelle²⁵, au *pedigree* fantastique²⁶. De grands collectionneurs comme Charles Saatchi ou François Pinault entraînent une réputation plus forte et un impact plus important sur le

²⁵ Mathieu van Berchem (2013). *Barbier-Mueller vend malgré le veto du Pérou*. [En ligne], http://www.swissinfo.ch/fre/culture/Barbier-Mueller_vend_malgre_le_veto_du_Perou.html?cid=35289796. Consulté le 29 mai 2014.

²⁶ Béatrice De Rochebouet (2012). *Les trésors précolombiens de Jean-Paul Barbier-Mueller*. [En ligne] <http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2012/09/10/03016-20120910ARTFIG00362-les-tresors-precolombiens-de-jean-paul-barbier-mueller.php#auteur>. Consulté le 10 septembre 2014.

marché que l'opinion d'un expert car, dorénavant, les achats d'œuvres par des collectionneurs d'envergure sont considérés comme des signaux de qualité (Moureau et Sagot-Duvaurox 2006 : 71). D'ailleurs, l'expert public qui se chargeait anciennement de déterminer la crédibilité commerciale du travail de l'artiste se trouve remplacé aujourd'hui graduellement par les collectionneurs privés. Comme l'observe finement Olav Velthuis, la valeur économique décide désormais de la valeur artistique et non le contraire (Velthuis 2012 : 6).

Ainsi, selon Moureau et Sagot-Duvaurox, il existe trois facteurs qui contribuent à la formation des prix : « la valeur artistique attestée par la convergence des signaux émis par les instances de légitimation, la valeur médiatique liée aux “multiples” bruits qui gravitent autour d'un artiste et enfin le type d'œuvre, plus ou moins accessible à un grand nombre de collectionneurs » (2006 : 81). Pour terminer, aussi précises que puissent être les expertises, il n'en demeure pas moins que les conditions de la vente aux enchères viendront aussi jouer dans la balance, tel que l'explique ici Raymonde Moulin :

Indépendant des caractéristiques propres [de l'œuvre], le prix d'adjudication est sensible aux conditions de la vente : la place, la firme, les taxes, la législation en vigueur sur la protection du patrimoine, la stratégie du vendeur concernant le prix de réserve, la personnalité de celui qui tient le marteau, la présence ou l'absence des grands acheteurs (marchands, musées, collectionneurs), ou de leurs représentants, la nature de la compétition qui va s'instaurer entre les acquéreurs potentiels (Moulin 1997 : 24).

2.2.4. STATUT DE L'OBJET

Les maisons de ventes aux enchères sont des entreprises par lesquelles un flot constant d'argent et de biens matériels circule et c'est la maison Sotheby's qui obtint le mandat de liquider la collection d'objets précolombiens de Jean-Paul Barbier. Mais quel statut pouvons-nous accorder à ces masques, vases, objets anthropomorphiques qui composaient cette collection exposée à Barcelone? Est-ce que ce sont des œuvres d'art, des objets usuels avec une esthétique intentionnelle ou est-ce que ce sont des artefacts à fonction esthétique? Lorsque les musées acquièrent des œuvres provenant de cultures différentes de la nôtre, comment la valeur que nous leur accordons diffère-t-elle de celle que leur accorde la culture d'où elles proviennent (Bernier 2002 : 38)? Ont-ils une valeur esthétique, religieuse, artistique et

culturelle? Répondre à ces questions s'avère difficile car la frontière est parfois floue et mobile entre ce qui sépare l'œuvre d'art du bibelot (Fingerhut 1996 : 4). Quoi qu'il en soit, ce statut, selon Gérard Genette (1994), est variable, bien qu'il demeure au minimum objet de musée, puisqu'il y est entré. En effet, les objets de collection, quelle qu'elle soit, sont sémiophores, c'est-à-dire qu'ils sont porteurs de significations. Les statuts et fonctions d'objets d'une collection sont toujours « virtuellement » variables, car ils peuvent passer d'objet esthétique à artefact à effet esthétique éventuel (Genette 1994 : 14), tandis que l'aspect physique demeure immuable.

Ainsi, la fonction pratique ou esthétique peut changer selon les circonstances, notamment pour le marché de l'art. Aux yeux des galeristes, ces objets seraient d'abord des objets esthétiques, qui deviendront des objets de collection. L'aspect esthétique n'est pas en tout lieu prioritaire, la valeur culturelle de l'objet peut dominer sur son aspect physique. Là encore, il s'agit d'une donnée fluctuante, comme le confirme Ridha Fraoua : « Un bien ayant une fonction purement utilitaire peut acquérir avec le temps, une valeur culturelle. Il est alors considéré comme le témoignage d'une civilisation passée, digne d'être conservé et protégé » (1985 : 4). L'inverse est tout à fait possible également, l'objet peut perdre de sa valeur culturelle et redevenir un objet sans intérêt culturel, selon un effet de mode. Pourtant, lorsqu'ils sont intégrés à la collection d'un musée, ces biens ne sont plus ordinaires. « La législation internationale leur confère un statut particulier et les lois nationales assurent leur protection. Ils font partie du patrimoine mondial, naturel et culturel, meuble ou immeuble [...]. Ce sont aussi des éléments significatifs pour la définition de l'identité culturelle, tant à l'échelon national qu'international » (Geoffrey 2006 : 1).

Les zones floues entre le rôle du collectionneur et son propre musée raniment des dilemmes auxquels sont confrontées les disciplines de l'histoire de l'art et de la muséologie, souligne Christine Bernier dans *L'art au musée, de l'œuvre à l'institution* publié en 2002. En effet, dans cet écosystème du monde de l'art, ce que le musée reconnaît comme ayant une valeur culturelle, artistique, historique ou autre, peut modifier la valeur monétaire de l'objet car les musées sont de puissants agents culturels ayant une influence considérable sur le marché de l'art. Comme l'explique Raymonde Moulin :

Il appartient au musée de désigner ce qui est art et ce qui ne l'est pas [...]. En organisant des expositions collectives ou individuelles, souvent itinérantes, accompagnées d'un superbe et savant catalogue, les responsables des musées contribuent, au-delà de la découverte, à la confirmation des artistes [...]. [L]es responsables des musées se situent à l'articulation de deux univers et ils ont la possibilité d'intervenir sur toutes les dimensions, au demeurant interdépendante de la valeur de l'œuvre et de l'artiste (Moulin 1997 : 64-65).

Cependant, si l'institution muséale agit comme une instance discursive indispensable pour déterminer les critères de distinction entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas (Bernier 2002 :16), nous sommes actuellement dans une ère où les collectionneurs privés possèdent un budget d'acquisition plus important que de nombreux musées publics. Le budget des musées publics demeure stable, voire gelé, tandis que celui des collectionneurs privés décuple rapidement. Les institutions doivent à présent composer avec cette nouvelle réalité. Actuellement, bon nombre de collectionneurs privés fondent leur propre musée et peuvent se permettre d'employer une main-d'œuvre qualifiée. Ces derniers les assistent en manipulant la roue de fortune du marché. Velthuis dénote un effet pervers de cette pratique. Le rôle des musées, comme l'a expliqué précédemment Raymonde Moulin, est de « désigner ce qui est art de ce qui ne l'est pas » (Moulin 1997 : 64). Or, ce rôle risque de changer au cours des prochaines années vue la multiplication d'établissements privés qui ouvrent leurs portes, résultats de collectionneurs achetant à tout vent, suivant les phénomènes de modes indistinctement de leur goût personnel. Bien que leur pouvoir économique paraisse énorme, leur pouvoir culturel semble limité (Velthuis 2012 : 6). Si le phénomène d'ouvrir son propre musée n'est pas nouveau, il atteint au cours des dernières années des proportions inégalées. Des architectes de renoms sont souvent sollicités pour créer des édifices grandioses tel le Guggenheim de Bilbao, le musée Soumaya au Mexique, ou encore, ouvert récemment, celui de la Fondation Louis-Vuitton au bois de Boulogne à Paris. À ce propos, une nouvelle hiérarchisation des objectifs des institutions muséales serait un sujet passionnant à développer, cela n'est toutefois pas notre propos ici.

CHAPITRE 3

3.1. LA COLLECTION BARBIER-MUELLER ET LES PROTESTATIONS

Dès février 2013, environ un mois avant la vente aux enchères de la collection Barbier-Mueller chez Sotheby's à Paris qui eut lieu les 23 et 24 mars, le Pérou entreprend une série de réclamations dans les médias, demandant le retour de 67 objets de la collection Barbier-Mueller. L'État péruvien affirme que ces artefacts sont sortis illégalement de ses frontières et s'appuie sur une loi nationale qui date de 1822, stipulant qu'une autorisation ministérielle s'avère nécessaire pour exporter des antiquités à l'extérieur du pays. « Nous n'avons pour l'heure reçu aucune plainte officielle du Pérou, assure Jacques Blazy [l'expert mandaté par Sotheby's pour écrire le catalogue de vente]. En France, ce n'est pas la loi péruvienne de 1822 qui s'applique, mais la convention de l'UNESCO datant de 1970 que la France a ratifiée en 1997 et qui n'est pas rétroactive »²⁷. L'expert apaise les acheteurs potentiels en rappelant que ces objets de la collection Barbier-Mueller mis en vente ont été exposés pendant plus de vingt ans dans le musée espagnol et n'ont jamais été sujets à une plainte. Il se veut catégorique : « Jamais un juge français n'a ordonné la restitution de pièces aux pays d'origine »²⁸.

Le Guatemala emboîte alors le pas avec une déclaration de son ministre de la Culture :

Guatemalan law "prohibits the sale and export of all articles that make up our cultural heritage, such as archeological pieces [...]". Stressing that even the museum described the items as emanating from Guatemalan Mayan culture, the Culture Ministry insisted that the pieces were "the unique, exclusive and legitimate property of the state of Guatemala" ²⁹.

Ainsi, le Guatemala réclame à son tour certaines pièces de la collection Barbier-Mueller. Selon l'Agence France-Presse, le gouvernement guatémaltèque demande le retour de 13 objets et prie les autorités françaises de s'impliquer : « Authorities in the Central American

²⁷ Mathieu van Berchem (2013). *Barbier-Mueller vend malgré le veto du Pérou*. [En ligne], http://www.swissinfo.ch/fre/culture/Barbier-Mueller_vend_malgre_le_veto_du_Perou.html?cid=35289796. Consulté le 29 mai 2014.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Agence France-Presse(2013). *Guatemala claims Sotheby's articles*. [Enligne], <http://www.globalpost.com/dispatch/news/afp/130313/guatemala-claims-sothebys-articles>. Consulté le 6 septembre 2014.

nation expect their colleagues in France to "intervene and enforce the requests made by the parties involved in Latin American countries [...]" »³⁰. Le ministre guatémaltèque de la Culture refuse d'accepter que des collectionneurs privés s'enrichissent sur le dos des civilisations préhispaniques : « You cannot allow private collectors to unlawfully enrich themselves at the expense of the Americas' pre-Hispanic cultural heritage »³¹.

Le Mexique s'engage ensuite lui aussi, revendiquant la propriété d'une grande portion de la collection. L'état mexicain s'oppose à la vente de tout objet provenant de son patrimoine archéologique³². Cependant, tandis que près de 130 œuvres proviendraient de l'état mexicain, seulement 51 objets sont réclamés. En effet, l'Institut national d'histoire et d'archéologie mexicaine (INAH) identifia 79 des 130 objets d'origine mexicaine comme étant de facture moderne : ce sont donc des faux. Le Costa Rica a ensuite sollicité le retour de quelques artefacts, sans toutefois en préciser le nombre³³.

Pour résumer la polémique, nous pouvons retenir ce qui suit : les pays sud-américains demandent dans un premier temps l'arrêt de la vente, affirmant que ces objets font partie de leur patrimoine national et qu'ils auraient quitté le pays illégalement. Dans un deuxième temps, ils sollicitent leur rapatriement. Ils demandent à des autorités politiques de faire pression sur les autorités françaises, mais le ministère français des Affaires étrangères n'a jamais répondu à ces demandes. L'archéologue Pedro Francisco Sánchez Nava de l'INAH, compare cette vente à un livre d'histoire auquel on arrache les pages, qu'on disperse ensuite à tout vent³⁴. Manifestement, pour ces nations, ces objets ont, certes, une valeur esthétique, mais sont par-dessus tout considérés comme des documents historiques. Il est à noter que nulle part, dans les médias, on n'accusa directement de trafic illicite le collectionneur suisse. Ils rappellent seulement que lorsque ces objets sortent des territoires illégalement, cela est

³⁰ Agence France-Presse (2013). *Guatemala claims Sotheby's articles*. [En ligne], <http://www.globalpost.com/dispatch/news/afp/130313/guatemala-claims-sothebys-articles>. Consulté le 6 septembre 2014.

³¹ *Ibid.*

³² Emilie Barraza (2013). *México en venta : el patrimonio de la discordia*. [En ligne], <http://www.proceso.com.mx/?p=337984>. Consulté le 23 février 2015.

³³ Tom Mashberg (2013). *Latin American Nations Object to Sotheby's Antiquities Auction*. [En ligne], http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/03/21/latin-america-nations-object-to-paris-antiquities-auction/?_php=true&_type=blogs&_r=0. Consulté le 6 septembre 2014.

³⁴ Emilie Barraza (2013). *Op cit.*

couramment le résultat d'un blanchiment d'argent, tel que nous allons le voir dans les pages qui suivent.

Ces pays demandent la restitution des artefacts en s'appuyant sur le peu de transparence qui entoure la provenance de chaque objet. L'insuffisance de la documentation laisse soupçonner que le pillage serait à l'origine de leur entrée sur le marché, comme nous allons le voir incessamment. Le « racket » archéologique et le trafic illicite des biens culturels constituent des problèmes importants pour un patrimoine culturel et les États qui en sont victimes cherchent habituellement à retrouver ce qui aurait traversé illégalement leurs frontières. Ces antiquités cheminent de main en main, entre différents marchands, pour ensuite réapparaître sur le marché légitime, enfin « épurées », c'est-à-dire présentées comme au-delà de tout soupçon quant à leur provenance. Leur irruption publique constitue l'unique moment pour les pays lésés de déclarer ouvertement leur propriété, avant que les objets ne disparaissent dans des collections privées et qu'ils ne soient plus disponibles pour la recherche en histoire de l'art.

Pour étouffer le feu de la controverse, Sotheby's se fait rassurante : la maison d'enchères assure qu'il a « eu un dialogue avec plusieurs pays et un examen attentif de leurs préoccupations au sujet de cette vente, et [Sotheby's] accueille toute discussion ou nouvelle information sur ces questions spécifiques »³⁵. Cependant, la mise en vente se poursuit, car « [...] [Sotheby's] a soigneusement étudié la provenance de cette collection et [est] confiante dans l'offre de ces œuvres aux enchères »³⁶.

3.2. LE MARCHÉ NOIR DE L'ART

Sous les apparences reluisantes et glamour du marché de l'art se cachent des machinations moins glorieuses. Le marché noir de l'art se présente sous la forme de nombreux

³⁵ Traduction libre. Tom Mashberg (2013). *Latin American Nations Object to Sotheby's Antiquities Auction*. [En ligne], http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/03/21/latin-america-nations-object-to-paris-antiquities-auction/?_php=true&_type=blogs&_r=0. Consulté le 6 septembre 2014.

³⁶ Frechette, M. et Donna Yates (2013). *Red Flags In Paris : Half of the Sotheby's Barbier-Mueller Pre-Colombian Sale Lacks Provenance*. [En ligne], <http://chasingaphrodite.com/2013/03/19/red-flags-in-paris-half-of-sothebys-barbier-muller-pre-colombian-sale-lacks-provenance/>. Consulté le 6 septembre 2014.

délits : vols, faux et copies, fraudes, importations et exportations illégales, pillage, spoliation, etc. La définition du trafic illicite regroupe une vaste étendue d'activités, tel qu'expliqué ci-dessous dans ce texte de l'ICOM:

[II] peut se présenter sous différentes formes, impliquer de multiples parties et avoir des buts différents qui peuvent dépendre du contexte géographique, socio-économique et politique. Le commerce illégal d'objets d'art ou archéologiques est contraire à de nombreux instruments juridiques nationaux ou internationaux. Pour cette raison, le terme trafic illicite des biens culturels peut faire référence à une grande variété de pratiques selon la législation nationale ou internationale en vigueur (ICOM 2012).

De nombreux problèmes reliés aux artefacts issus de pays vivant des cas de conflits armés gravitent autour de la question du rapatriement. Puisque certains problèmes, comme la spoliation, furent largement documentés avant nous, ce sujet sera exclu. Nous nous concentrerons spécifiquement sur les importations/exportations illégales et le pillage. De plus, face à tous les types de médium de création, nous nous limiterons pour notre analyse aux antiquités afin de rester le plus près possible de notre cas d'étude, en dépit du fait que les peintures, sculptures (et ses dérivés multiples) ou dessins soient couramment ciblés dans ces cas de délits. Aussi, notre réflexion ne porte pas sur les artefacts qui sont sortis de leur territoire d'origine il y a plusieurs décennies. Bien que ceux-ci puissent présenter des questions juridiques légitimes, nous focaliserons sur le pillage actuel, donc les objets qui furent sortis récemment, soit depuis 1970, date d'entrée en vigueur de la Convention de l'UNESCO.

Il est pratiquement impossible de quantifier précisément le trafic illicite. Très peu d'informations viennent des propriétaires, des institutions publiques, privées ou des compagnies d'assurances pour des raisons de discrétion (Boylan 2005 : 214). D'autre part, les échanges clandestins ne sont évidemment enregistrés nulle part, cela dû à la nature frauduleuse des transactions : voilà pourquoi il est difficile de chiffrer quantitativement ce marché noir. Une fois le bien disparu, le taux de retour est très faible. À titre d'exemple, au Royaume-Uni, seulement 10% du nombre d'œuvres volées sont retrouvés (Boylan 2005 : 214). Dans le chapitre *The Illegal Art Trade* (p. 287- 308) de *Fine Art and High Finance* (2010), McAndrew suggère que si la commercialisation culturelle annuelle dépassait les 60\$ milliards en 2008,

celui du trafic illicite, qui roule en tandem avec ce dernier, environnait les 6\$ milliards : « Because of the clandestine nature of this underground market, no one knows its precise commercial value, but some estimate that the illicit art market may be running in excess of \$6 billion per year » (McAndrew 2010 : 287). À ce stade de la réflexion, nous remarquons l'importance de distinguer le vol de l'exportation illicite. Emmanuel Pierrat note à ce sujet : « Il peut y avoir en effet l'exportation frauduleuse d'une œuvre sans que celle-ci ait été volée. Ce qui entraîne en droit des solutions différentes du vol suivi du passage des frontières » (Pierrat 2011 : 44). En abrégé, le marché noir est un marché complexe, multicouche, qui inclut le recel de biens volés, l'importation et l'exportation illégales, ainsi que les faux et contrefaçons. Cependant, il existe un petit, mais important, marché « gris » composé de pièces aux provenances incertaines qui circulent avec des acteurs règlementaires.

3.3. LE MARCHÉ GRIS

Au moment où nous écrivons ce mémoire, nous avons l'impression que les accusations de pillage portées contre la collection Barbier-Mueller sont, en quelque sorte, intangibles, car il n'existe aucune preuve d'un pillage ou d'une commercialisation malhonnête. Mais la possession de ces antiquités demeure illicite par le fait de leur origine, considérant qu'elles ne furent pas excavées avec la permission d'une autorité compétente. Cependant, leur possession devient légale avec le temps. C'est ainsi que s'édifie un *marché gris*. Simon Mackenzie, professeur au Centre pour la recherche sur le crime et la justice de l'Université Glasgow, décrit le marché gris par la circulation des objets licites et illicites sur un marché « propre » :

The model of the antiquities market as a grey market captures the reality that flows of licit and illicit objects are intermixed and therefore that rather than being a market characterized by a « clean » public trade and a « dirty » private or « underground » trade, the supposedly clean public trade in antiquities is tainted « grey » by the circulation there in of illicit antiquities. Characteristic of a grey market, dealers who would describe themselves as « legitimate », while at times expressing concern about looted artefacts in the market, are at other more private moments surprisingly complacent about the issue of dealing in stolen goods (Mackenzie 2011 : 72-73).

Nous comprenons à présent les deux facettes problématiques du marché gris grâce à cette citation : les objets licites et illicites se mélangent sur le marché sans distinction évidente et les marchands impliqués dans ce commerce agissent parfois comme complices.

Tel que mentionné au début de ce chapitre, comme l'antiquité extraite du sol n'a jamais été vue auparavant, sa possession n'enfreint les lois que si elle est déclarée volée, pillée ou sortie illégalement d'une nation, ce qui est absurde car aucune documentation officielle ne l'entoure; autrement dit, cet objet n'existe pas pour les autorités. Pour être légitime, l'objet doit être accompagné d'une documentation ou d'une attestation de provenance. Celles-ci sont parfois falsifiées ou créées de toute pièce. Or, sans preuve de pillage, les artefacts suspects sont tolérés par ceux qui ont un intérêt dans leur marchandisation. En effet, l'existence d'un marché gris est connue des principaux acteurs du milieu qui savent comment contrevenir aux difficultés que présentent les lois.

Avec l'aide d'intermédiaires, les antiquités pillées des sites archéologiques sont généralement clandestinement blanchies et finissent sur le marché libre, d'un point de vue juridique (Passas et Proulx 2011 : 58). Mais qui sont ces intermédiaires? D'abord, ce sont des gens « locaux », puis des voleurs à petite échelle, ensuite les groupes de pilleurs aux connexions internationales avec les maisons de vente, galeries, musées, marchands et collectionneurs (Passas et Proulx 2011 : 58). Nous allons voir plus en détail cette hiérarchie dans les lignes qui suivent. Retenons pour l'instant qu'en dépit des preuves à l'effet qu'une grande proportion de matériel illicite est directement reliée aux activités clandestines (vols, drogues, terrorisme, etc.), certaines personnes demeurent indifférentes à l'origine de ces objets, n'insistent pas sur les questions qui exigeraient des réponses inconfortables et regardent dans l'autre direction quand il s'agit de provenance et d'authenticité. Par ce fait, ces *dealers* procèdent en collusion avec les aspects illégitimes du marché (Kersel 2006 : 193). Lorsqu'ils ferment les yeux, leur participation dans la chaîne encourage le marché gris. Si certaines antiquités sont obtenues par des moyens frauduleux, il convient de noter que le commerce des antiquités demeure parfaitement légal. En conséquence, les autorités qui cherchent à restreindre le marché gris ont leur attention constamment retenue par l'apparition d'objets illégitimes qu'ils tentent de contrôler, tandis que le support accordé aux marchands

vertueux qui s'efforcent d'écarter les collègues aux pratiques douteuses est négligé, comme nous l'explique ici Simon Mackenzie :

Illegitimate objects pass through the « legitimate » trade and therefore any regulatory attention paid to such objects will directly affect the business of the trade generally, rather than support « legitimate » dealers by eliminating their « illegitimate » peers (Mackenzie 2011 : 71-72).

Nous retenons de cette citation que les efforts sont mis sur les faussaires et qu'il n'existe que peu de soutien à l'égard de ceux qui transigent légitimement les objets.

Le trafic illicite des biens culturels comporte certaines caractéristiques qui le distinguent des autres trafics du crime organisé. La distinction cruciale est que la vente de ces objets aux origines illégales se présente licite dans les commerces qui fournissent la demande. Au contraire de la marchandisation de la drogue où le produit consommé reste invariablement illégal, on ne peut arrêter un « consommateur » d'antiquités et saisir son stock. Pratiquement n'importe quel individu peut passer les portes d'une boutique spécialisée sans s'inquiéter d'une arrestation ou d'une poursuite (Chappell et Polk 2011 : 104). Toutefois, l'acquéreur potentiel d'une œuvre ancienne doit faire face à deux complications possibles qu'il doit soupeser avant de procéder à l'achat : l'authenticité et la provenance (McAndrew 2011 : 287). McAndrew parle d'un risque lié à l'investissement si l'objet s'avère volé, faux, spolié, copié, importé/exporté illicitement.

3.4. LE PILLAGE : le parcours, du sol à une collection

Maintenant que nous avons cerné les principales caractéristiques du marché noir et du marché gris, nous allons nous concentrer sur une des sources d'approvisionnement : le pillage. Pour cela, le *pattern* utilisé est sensiblement le même pour tous les pilleurs à travers le monde. Il se divise selon quelques étapes :

Étape 1 : Deux scénarios communs : l'artefact est déniché par un fermier en retournant sa terre, qu'il cède pour quelques sous à un contact local qui servira d'intermédiaire. Autre scénario possible, à un endroit où se trouvent des objets archéologiques toujours enfouis et où un permis est requis pour creuser, des « entrepreneurs » contournent cette obligation légale en devenant des agents accrédités pour une autre activité, par exemple dans l'exploitation minière.

Alors que la « mine » roule, des objets font surface. Très peu des objets excavés de cette façon atteindront un gros prix sur le marché (Czegledi 2010 : 143).

Étape 2 : L'objet est nettoyé et dépoussiéré des résidus de terre. Sur une poterie par exemple, le *dealer* évalue la datation avec un test de thermoluminescence, ce qui implique de creuser un petit trou à l'arrière de l'objet pour en tirer un échantillon. Ces tests sont effectués seulement en présence du pilleur plutôt que sous une supervision scientifique, la précision du test est donc douteuse. Une photographie de l'objet est prise et envoyée, avec le résultat de ces tests, à des acheteurs potentiels. À cet instant, cette photo est la seule documentation qui prouve l'existence de l'artefact (Czegledi 2010 : 143) car aucune autre information n'est enregistrée officiellement.

Étape 3 : Une fois le contact établi et l'intérêt soupesé, le pilleur ou l'individu qui sert d'intermédiaire aborde le détaillant standardisé, tel un antiquaire, qui rachète l'objet pour un montant légèrement supérieur à celui originalement payé au fermier. Au moment de cette transaction, l'antiquité est toujours considérée comme un objet volé, puisqu'elle ne relève d'aucune provenance officielle.

L'artefact circule alors dans ce que Morag Kersel, co-auteur de *Archaeology, Cultural Heritage and the Antiquities Trade* (2006), appelle le « Transit Market » où l'antiquaire revend l'objet à un touriste de passage, pour une forte somme, ce qui donne à l'acheteur l'impression qu'il l'acquiert « légalement ». Il existe deux types de « transit market », le premier, le transit géographique, s'impose aux commerçants et pilleurs puisqu'ils n'ont pratiquement pas le choix de le franchir à cause de sa proximité physique avec le lieu de découverte de l'objet. Le second est le « art market states », ce type de transit implique de transporter l'objet vers les régions où les activités commerciales et les services (ventes aux enchères, évaluation, restauration) se concentrent, tels Hong Kong (Kersel 2006 : 190-191), Singapour ou Genève. Ces trois villes ont en commun des zones portuaires où l'on ne paie aucun droit de douane pour le transit de marchandises, appelées « ports francs ». Des biens peuvent y être entreposés pour une longue durée de temps, à moindre coût.

Petit à petit, l'artefact se rapproche de l'Europe grâce à de faux permis d'exportations et/ou grâce des agents douaniers plus préoccupés par le trafic de drogues ou le trafic d'êtres humains. Si des criminels sont interceptés, l'impunité relative une fois que l'objet est hors démarcation encourage grandement ce type de crimes, particulièrement lorsque le pays souche

est pauvre et ne possède que des ressources limitées pour la protection culturelle alors que la destination est un pays ou une région économiquement en santé (Boylan 2005 : 2014).

Étape 4 : Il ne reste plus alors au collectionneur qu'à trouver un archéologue prêt à documenter ces objets dénués de provenance, ce qui complète le cercle de « blanchiment » de l'objet. Son apparition subséquente dans un catalogue aux pages glacées finira par lui donner toutes les apparences de légitimité (Kersel 2006 et Czeglédi 2010).

3.4.1. CRIME ORGANISÉ?

Au chapitre précédent nous avons décrit le processus du marché mondialisé et montré comment certains changements dans la politique internationale ont entraîné une augmentation marquée de la circulation des gens, des capitaux, des biens et des services. Toutefois, les entreprises criminelles en firent tout autant et étendirent pareillement leur influence au-delà des frontières. Les crimes n'ont jamais été aussi peu restreints par des limites territoriales et les activités transnationales criminelles sont dorénavant beaucoup plus diversifiées. Tandis que les méthodes demeurent traditionnelles (trafic de drogues et d'humains, corruption, blanchiment d'argent, etc.), les criminels ont appris comment décupler leurs profits en élargissant leur sphère d'activités illicites pour inclure le cybercrime, la traite d'organes, la revente de la faune et de la flore et le vol d'art et d'antiquités, pour ne nommer que celles-ci (Manacorda 2011 : 52). Dans les *Nouvelles de l'ICOM*, on ajoute que « la revente illégale des [antiquités] est notamment facilitée par l'instabilité politique ou économique de certains États [...], la perméabilité des frontières, le tourisme de masse, les ventes sur l'Internet et l'absence de législation nationale » (Desmarais 2011 : 15).

Selon l'ICOM, le trafic illicite des biens culturels s'appuie sur les mêmes fonctionnements que les autres activités criminelles transnationales organisées. Le criminologue Stephano Manacorda (2011) insiste cependant à faire la distinction entre un groupe du crime organisé et un groupe criminel « organisé ». Si le premier réfère aux organisations telles la mafia, le second renvoie à un marché international, préparé avec des structures pour assurer des liens entre les différents acteurs, où, dans ce sens, ils sont un « groupe organisé ». Ces groupes d'individus ou réseaux de criminels professionnels utilisent la violence et la corruption pour du financement illégal (Manacorda 2011 : 69). Ainsi, le trafic

illicite des biens culturels ne fait pas forcément référence au crime organisé, mais aux groupes organisés par la force des choses. Un exemple convainquant serait l'exportation illicite de statues khmères provenant du Cambodge. En juillet 2010 eut lieu une cérémonie entre la Thaïlande et le Cambodge pour remettre à ce dernier six têtes en pierres qui ornaient autrefois les corps de personnages sculptés dans la région d'Angkor. Arrachées de leur emplacement d'origine pour être transportées des milliers de kilomètres plus loin, jusqu'à Bangkok, elles traversèrent illégalement une frontière internationale, certainement avec l'assistance de douaniers qui auraient fermé les yeux sur le trafic d'une telle marchandise, clairement prohibé selon les lois cambodgiennes. Le déplacement d'objets si massifs a indubitablement nécessité une main-d'œuvre humaine considérable de même qu'une certaine expertise. Des documents frauduleux auraient supporté l'importation et l'exportation des têtes sculptées tandis que les *dealers* entreposèrent momentanément les têtes pour ensuite les exposer sur le marché. Ces *dealers* doivent ultimement trouver des volontaires prêts à acheter ce patrimoine culturel sans poser de questions quant à la provenance (Chappell et Polk 2011 : 102-103). Cet exemple, bien qu'il démontre une certaine organisation, ne renvoie donc pas à la définition de « crime organisé » comme l'entendent les Nations Unies³⁷ mais renvoie plutôt à un groupe criminel bien organisé, connaissant toutes les démarches d'un tel trafic.

Plusieurs circonstances font en sorte qu'un objet se retrouve plongé dans un trafic illicite. L'artefact peut provenir par exemple d'un vol, qu'il soit commis sur un lieu de conservation comme les musées ou chez un collectionneur particulier, ou encore, il peut émerger de fouilles clandestines, ce qui l'amène automatiquement dans le monde de la revente illégale. Dans le cas du pillage de sites de fouilles archéologiques, il s'avère qu'une grande majorité d'archéologues font état de pillage sur les sites où ils travaillent; une étude relate que 98% des participants rapportèrent une activité reliée au pillage dans la zone où ils opéraient eux-mêmes des fouilles et 68% d'entre eux ont déclaré avoir vu personnellement des preuves de pillages (Passas et Proulx 2010 : 61). Puisque le pillage est nécessairement défendu, il est

³⁷ « **Organized criminal group** shall mean a structured group of three or more persons, existing for a period of time and acting in concert with the aim of committing one or more serious crimes or offences established in accordance with this Convention, in order to obtain, directly or indirectly, a financial or other material benefit; **Structured group** shall mean a group that is not randomly formed for the immediate commission of an offence and that does not need to have formally defined roles for its members, continuity of its membership or a developed structure » (UN Convention 2004 : 5).

difficile d'en évaluer l'ampleur et la portée. Dans un second temps, le pillage compromet deux types de sites : ceux dont les archéologues sont informés et les lieux de fouilles inconnus des archéologues comme des autorités parce qu'ils ont été découverts fortuitement. L'Italie, par exemple, possède un riche patrimoine archéologique, où des monuments antiques connus ou dissimulés recouvrent le territoire, ce qui rend alors difficile l'observation de l'ampleur des dommages de ces sites (Passas et Proulx 2010 : 60).

3.4.2. LA HIÉRARCHIE DES PILLAGES

Tout comme le marché de l'art comporte divers niveaux d'intervenants, il existe également une hiérarchie des intervenants dans le pillage. Celui qui se trouve au bas de l'échelle, le pillage de subsistance, est relatif au fermier qui fouille fortuitement la terre pour arrondir ses fins de mois. Arrive ensuite une démarche plus calculée, soit celle des individus isolés ou en groupe qui procèdent à l'activité de façon saisonnière. Selon l'avocate Bonnie Czeglédi, «ils ont leur propre site de fouilles [...], ont une idée précise des prix, refusent de vendre aux intermédiaires locaux» (Czeglédi 2010 : 143). Certains de ces chercheurs travaillent pour leur propre compte, et préféreront écouler le stock dans les marchés locaux. Pour leur part, ceux en groupes organisés font travailler un nombre important d'employés et fouillent de larges superficies. Ils sont parfois à la solde d'un marchand qui pourvoit au matériel nécessaire et aux allocations salariales (Guillotreau 1999 : 59). Leur marché cible est constitué de touristes étrangers, qui bénéficient, rappelons-le, du tourisme de masse et de « l'effacement » des frontières, deux conjonctures qui s'avèrent désastreuses pour le patrimoine mondial.

Dans la hiérarchie du pillage, les groupes organisés qui se situent au sommet de la pyramide détruisent tout sur leur passage. En effet, Neil Brodie, directeur du Cultural Heritage Resource au Centre d'Archéologie de l'Université de Stanford, décrit l'ampleur du problème dans *Illicit Antiquities : the theft of culture and the extinction of archaeology* (2002) et l'urgence d'intervenir contre le pillage des sites archéologiques. Pendant des siècles, il ne s'agissait que d'hommes creusant aléatoirement en espérant trouver fortune, cependant au cours des dernières décennies, l'apparition de méthodes plus radicales comme le bulldozer, la dynamite ou les détecteurs de métaux détruisent littéralement les sites. L'archéologue et auteur

déclare que le problème aurait atteint des proportions incontrôlables, à cause notamment des nouveaux et puissants moyens utilisés pour excaver. La technologie a rendu accessibles des lieux jusque là hors de portée grâce, par exemple, à des véhicules tout-terrain qui permettent désormais d'accéder facilement à des sites autrefois protégés par leur accès difficile.

Nous pouvons distinguer des motivations variables au pillage. Il y a d'abord le pillage de subsistance, que nous venons de voir, mais il existe aussi un pillage à fonction politique, visant l'appropriation d'un territoire par la population locale (Brodie 2006 : 3). En Amérique du Sud, depuis la fin de la colonisation, la destruction du patrimoine culturel n'a pas cessé. Le cas par exemple des *huaqueros*, pilleurs de tombes, relève du phénomène de société, car le pillage se pratique de père en fils. Au Pérou, les habitants voient les archéologues comme des escamoteurs, car les paysans croient que les tombes contiennent des biens précieux laissés là par leurs ancêtres pour les périodes difficiles. Ce sont généralement de pauvres fermiers qui vivent en milieu rural qui arrondissent leur fin de mois par du pillage occasionnel. Les autorités ferment les yeux devant ces fouilles illégales parce que cela représente un supplément monétaire qui ne coûte rien à l'État et qui apaise les populations. De même, avance Brodie, il ne sert à rien de punir ces maraudeurs substantiels, car en vérité ce ne sont pas les paysans qui en profiteront le plus mais bien quelqu'un de plus haut dans la pyramide du trafic (Brodie 2006 : 3-5), en occurrence l'antiquaire ou la maison de vente aux enchères.

Comme ses condisciples Mackenzie, Fraoua et Manacorda, Brodie a observé le parcours emprunté par des antiquités retirées illégalement de sites ou d'infrastructures monumentales et affirme que ces objets se convertissent en artefacts légaux par une série de transactions et d'échanges commerciaux facilités par différentes lois sur le vol de propriété, la période de temps limité à travers laquelle il faut prouver une documentation et les agents officiels corrompus. Ce qu'il déplore par-dessus tout, c'est l'utilisation d'un tel produit dérivé par des institutions culturelles à des fins commerciales. Neil Brodie accuse les musées sans détour : « Nevertheless, although the private collector cannot be dismissed, it has long been recognized that museums, particularly art museums in the United States, play *the* central role in creating a demand for unprovenanced antiquities » (Brodie 2006 : 10). La position de Neil Brodie est sans équivoque, les musées seraient tout autant responsables du déséquilibre dans le marché légitime.

3.5. RÉALITÉ DOUANIÈRE (au Canada)

Malgré tout ce que nous pourrions penser du contrôle douanier, nous aimerions toutefois préciser certaines choses quant à la réalité de ce contrôle. À de nombreuses reprises, Manacorda, Brodie et Czegledi laissent entendre que le manque de formation spécialisée chez les agents douaniers entrave leur efficacité. Nous nous sommes donc entretenus avec un agent des services frontaliers du Canada pour discuter de trafic illicite, afin de comprendre la nature exacte de leur métier. Notons pour commencer que le Canada n'est pas reconnu comme un gros importateur d'œuvres d'art ou d'antiquités. Il fait cependant office de plaque tournante. En effet, puisqu'il n'y a pas vraiment de marché, les artefacts restent ici un moment, puis repartent en direction de l'Europe ou des États-Unis où ils sont plus susceptibles d'être vendus.

Appelé à percevoir les taxes et les droits de douane, le travail des agents consiste à vérifier la marchandise qui entre au pays et à s'assurer que les normes sont respectées. Aucune formation spécifique sur le trafic de biens culturels n'est donnée aux douaniers pendant l'apprentissage de leur métier, c'est de leur propre initiative qu'ils procèdent à des recherches. Sans contredit, l'art n'est pas la priorité des agents douaniers. La drogue, les armes et le trafic d'animaux en voie d'extinction passent avant les œuvres d'art. Lorsqu'un objet d'art est retenu, d'ordinaire à cause d'une documentation obscure, ils entament une investigation plus poussée, souvent de concert avec Patrimoine Canada et/ou Art Alerte, groupe fondé par la Sûreté du Québec. Patrimoine Canada est un organisme fédéral, régit par de vieilles lois canadiennes. Lorsque nous avons demandé s'il y avait un moyen d'intensifier la lutte contre un tel trafic, on nous a laissés entendre que le gouvernement n'est pas suffisamment conscientisé.

Au Canada donc, si les douaniers ne parviennent pas à établir un doute plus que raisonnable, la marchandise est remise à son propriétaire. Dans le cas contraire, ou encore si l'artefact a été retenu et n'est plus réclamé par son détenteur, l'objet est envoyé à l'entrepôt de la Couronne. Au bout de 90 jours, si aucune riposte ne fait surface, on dispose de l'objet : il est offert à un musée ou il est proposé au pays d'origine, via son ambassade. Aucun produit n'est détruit. Si le service douanier n'obtient pas de réponse, l'objet retourne sur le marché pour y être revendu aux enchères. Ainsi, contre toute attente et contre toute logique, un artefact retenu

par scepticisme par les autorités douanières peut, en fin de compte, réintégrer le marché. L'agente douanière Linda Bélanger reconnaît que ce n'est pas très difficile pour les connaisseurs qui maîtrisent les rouages, car il n'y a pas vraiment de suivi³⁸. Telle est la situation dans un pays développé comme le Canada. Nous pouvons donc imaginer que dans les pays aux ressources financières plus restreintes, le contrôle exercé doit être effectivement moindre.

3.6. L'AMÉRIQUE DU SUD

Tous les pays d'Amérique du Sud ne sont pas en mesure de gérer l'exportation de leur patrimoine culturel, selon un rapport de l'ICOM publié en 1996. Dans *Le trafic illicite des biens culturels en Amérique latine* (1996) on y explique que les populations n'ont pas conscience de la valeur de leur héritage archéologique et n'ont pas le sens du patrimoine culturel. Mais surtout, ces nations manquent de moyens financiers pour appliquer la loi, lancer des campagnes d'éducation à tous les niveaux, former des agents de police et douaniers spécialisés. Ces derniers ne sont pas toujours enclins à disputer de la légalité de l'importation des objets qu'ils voient passer, notamment à cause d'un dénuement de sensibilisation sur la nature des crimes contre l'art, d'autre part en raison de l'énorme volume de transactions (Chappell et Polk 2011 : 105). De plus, ce qui se trouve entre des mains privées échappe évidemment à l'attention, comparativement à ce qui est public. Ainsi les états pauvres n'ont pas les moyens de s'occuper de l'exportation de leur patrimoine, délaissant cette tâche aux soins de l'UNESCO. Les frontières actuelles posent aussi problème : elles ne correspondent pas à la localisation géographique des cultures précolombiennes desquelles sont issus les artefacts. Ainsi, lorsqu'il est difficile de dire si le pays source est le Nicaragua, le Costa Rica ou le Honduras, à qui revient la responsabilité de prendre en charge l'objet? À moins que l'authenticité de l'œuvre soit mise en doute, un autre élément qui viendra restreindre son potentiel de vente...

³⁸ Linda Bélanger. Unité de contrôle stratégique de l'export & C.i.t.e.s, Agence des services frontaliers du Canada, section des opérations commerciales. Entrevue réalisée le 30 juillet 2013, Montréal.

3.7. LA PROVENANCE

Nous reprenons ici les propos de Jean-Paul Barbier dans l'entrevue accordée à Stéphane Martin où il raconte qu'en 1997, alors que la France acceptait la convention de l'UNESCO de 1970, « on commençait à savoir qu'il fallait faire attention aux provenances »³⁹. Nous voyons donc que Jean-Paul Barbier était bien informé de l'effet qu'aurait l'adhésion de la France à la Convention de l'UNESCO car il acheta alors plusieurs antiquités de la collection Guy Joussemet, collectionneur français de longue date, dont la collection était bien documentée.

La provenance regroupe les informations indispensables pour tracer le passé historique d'un objet depuis sa création. Elle devrait contenir le nom des précédents détenteurs, c'est-à-dire son *pedigree*, le nom des collections ainsi que les dates importantes dans l'itinéraire de l'objet, par exemple une exposition ou une restauration. Elle est nécessaire pour le marché, car elle détermine son authenticité, lui assigne sa valeur monétaire et sécurise l'acheteur quant à la qualité des biens acquis. Sans preuve ou documentation prouvant son attestation, l'objet peut être déclaré illégitime tout au long de la chaîne d'appropriation. Dans de tels cas, il revenait habituellement à l'expert de procéder à l'évaluation et de tenter une authentification de l'œuvre. Nous constatons actuellement que l'observation comme telle ou le connoisseurship sont graduellement moins favorisés au profit des vérifications scientifiques, de plus en plus variées, notamment dans le commerce de peintures :

The relatively recent transformation of the art world into an art market and now an art industry has ushered in economic considerations of *value* and *marketability* of paintings and accorded scientific, technologically-related considerations at least equal if not of greater importance than traditional connoisseurship (Dempster 2014).

Cette citation provient des notes d'un congrès sur le concept d'authentification concernant la peinture, dans la ville de La Haye aux Pays-Bas, en mai 2014, dont le but était de normaliser et d'homogénéiser les pratiques des experts. En effet, l'attribution se transforme

³⁹ *Jean-Paul Barbier: Connecting With Cultures* (2013). [En ligne], animé par Stéphane Martin, présenté par Sotheby's magazine, février 2013, ville inconnue. <http://www.sothebys.com/fr/news-video/blogs/all-blogs/sothebys-at-auction/2013/02/jean-paul-barbier-mueller-collection-african-oceanic-pre-columbia-art.html>. Consulté le 31 juillet 2014.

parfois en garantie légale lors d'une transaction commerciale. La « qualité » du produit culturel ainsi déterminée influence le prix de revente. L'authenticité correspond aux caractéristiques de l'original. Or, le Mexique savait pertinemment qu'il minerait la confiance avec ses allégations de faux, diminuant d'un coup la valeur pécuniaire de nombreux lots de la vente aux enchères des objets du musée Barbier-Mueller.

3.8. L'UNESCO

Postérieurement à la Seconde Guerre mondiale, des nations se regroupèrent pour former l'UNESCO. Son objectif : promouvoir l'éducation, la science et la culture et protéger les patrimoines culturels. C'est en 1956, à La Haye, que fut créée la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé. Toutefois, au cours des années soixante, des observateurs signalèrent que ce ne sont pas tant les balles de fusil qui se révèlent le plus dommageable que d'autres menaces comme l'érosion, le manque d'entretien ou les catastrophes naturelles qui nécessiteraient un encadrement. L'UNESCO répondit à l'appel en soumettant deux nouvelles conventions : celle de 1970 concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels; et celle de 1972, qui protège le patrimoine mondial culturel et naturel contre divers types de dangers allant de la négligence à l'industrialisation. En ce qui a trait aux antiquités dont la provenance est discutable, les marchands se basent habituellement sur la convention de 1970 pour savoir s'il est acceptable ou non de faire le commerce de ces objets. Dans l'optique de préserver le patrimoine mondial, l'Organisation des Nations Unies déploie régulièrement des missions sur le terrain, fournit un code de déontologie et des outils pour les États intéressés. Néanmoins, si certaines nations, directement touchées par le pillage de leur patrimoine, approuvèrent immédiatement la Convention de 1970, cela prit en revanche beaucoup plus de temps pour que des pays importateurs n'obtempèrent. Le Canada ne signa qu'en 1978, la France en 1997 et la Suisse en 2003. Autrement dit, cette convention ne peut s'appliquer qu'à des biens importés ou exportés en France après 1997, bien que l'année 1970 soit celle internationalement retenue lorsque surgit un litige sur la provenance. Face à la difficulté d'arrêter le trafic de façon efficace et considérant qu'il en résulterait inmanquablement des complications concernant la restitution d'objets, l'UNESCO mit en

place une nouvelle convention faisant suite à celle de 1970 qui fut nommée UNIDROIT, laquelle date de 1995. La mission d'UNIDROIT est d'harmoniser le droit privé entre les États membres et par le fait, « [...] élaborer des instruments de droit uniforme, des principes et des règles » (UNIDROIT 2014). Bien que les objets d'art soient soumis à certaines réglementations, les règles qui les définissent fluctuent, car selon la provenance, l'objet est assujéti à différentes normes. Cela pose notamment problème pour les artefacts issus de pillages archéologiques puisque leur lieu d'origine est difficilement identifiable. Ainsi, chaque affaire s'avère pour ainsi dire unique et doit être traitée comme telle. Un artefact péruvien en circulation tombe sous la législation du pays dans lequel il sera vendu, dans notre cas la France avec les objets de la collection Barbier-Mueller.

3.8.1. LES FAILLES DE LA CONVENTION DE 1970

La restitution résulte-t-elle d'un principe idéologique qui dépend de la bonne volonté des participants ou s'agit-il d'une règle de droit international pouvant exiger le retour des biens volés?

Bien que la Convention puisse être considérée à juste titre comme une étape fondamentale de la coopération internationale dans la lutte contre le trafic illicite, il faut observer que ses mécanismes [...] sont limités en ce qui concerne leur domaine d'application et surtout n'arrivent pas à garantir le succès d'une demande de restitution lorsque le droit matériel applicable offre une protection significative à l'acquéreur de bonne foi (Centre d'étude de Coopération Juridique Internationale 2011).

Pour que la Convention de 1970 devienne applicable, l'UNESCO propose que chaque pays dresse un inventaire de ses biens culturels à risque. Cette suggestion reste un conseil : il n'y a pas d'obligation. Or, comme le rappelle Fraoua : « [...] plusieurs États [...] n'ont pas, en effet, jugé conforme à leurs intérêts immédiats d'exécuter les obligations engendrées par ces règles et bloquent ainsi toute lutte efficace contre le trafic illicite »; dans la mesure où l'UNESCO cherche à s'allier le plus grand nombre d'états, on ne se « préoccupe pas du fait que ce compromis ne résoudrait peut-être pas les problèmes posés » en permettant des clauses échappatoires (Fraoua 1985 : 111). Ainsi, les législations régionales contrecarrent les efforts en ce sens, stipule Clare McAndrew: « art with disputes over title and ownership, and art traded legally in one nation but contravening another nation's patrimony restrictions or

other trade policies » (McAndrew 2010 : 287). James Cuno, ancien président et directeur général du Getty Museum le confirme : la Convention de 1970 supporte en fait une forme de propriété culturelle nationaliste, laissant les états libres d'agir selon leurs propres intérêts de tolérer, ou non, l'exportation dans des cas spécifiques (Cuno 2008 : 15). Or, le trafic illicite des biens culturels a des répercussions sur les relations internationales qu'entretiennent les pays entre eux. D'après Ridha Fraoua, puisque le trafic s'exerce essentiellement toujours dans le même sens, depuis les pays économiquement pauvres mais riches en biens culturels, vers les pays économiquement riches mais pauvres en biens culturels, le clivage s'accroît entre eux et perturbe les relations diplomatiques (Fraoua 1985 : 68).

3.8.2. LES MUSÉES ET LA CONVENTION DE 1970

Nous avons vu précédemment la position de Neil Brodie sur les musées qu'il accuse d'être les premiers à susciter la demande d'artefacts. Certains conservateurs sont absolument sans reproche, assure toutefois Colin Renfrew, professeur à l'université de Cambridge (Renfrew 2006 : 246). Il semble qu'il y ait d'un côté ceux avec une éthique irréprochable et de l'autre, les négligents. Aucun musée n'avouera acheter en connaissance de cause du matériel douteux, ceci consisterait à pointer du doigt la faute professionnelle d'un conservateur. Cependant, très peu de musées détenaient jusqu'à récemment une politique d'achats et celle-ci demeure habituellement confidentielle. Elle peut stipuler que toute acquisition doit être accompagnée de son *pedigree* pour être acquise et, selon la rigidité de la politique, couvrir sans exception toute période, ou uniquement celles post-1970. Elle peut aussi ne concerner que les objets d'importance majeure. Tout cela reste à la discrétion de l'institution. Mais cela ne suffit pas pour Renfrew : il est nécessaire de prouver, à travers la documentation appropriée, que l'objet n'a pas été exporté ou excavé illégalement, ceci impliquerait donc de maîtriser le *pedigree* complet (Renfrew 2006 : 248).

Mais cette prescription de certificats n'arrive pas à convaincre James Cuno, volubile protestataire de la convention de l'UNESCO. En effet, comment démontrer que l'objet ne fut pas exhumé avant que la législation n'entre en vigueur? En Chine par exemple, toutes les antiquités ne proviennent pas de sites archéologiques. Elles ne furent pas forcément pillées, car certaines circulent sur le marché depuis des siècles. Parmi les autres faiblesses de l'accord,

Cuno se demande comment attester que l'objet fut déterr   à l'intérieur des frontières de l'état actuel. Quelles seraient les preuves crédibles qu'un objet (n'est) (pas) en violation des lois? Ces questions sont toujours débattues, sans solution adéquate. Cuno affirme qu'au moment où l'objet est proposé pour l'achat à une institution, le pillage du site s'est de toute façon produit et les études qui pourraient en découler sont déjà perdues (Cuno 2008 : 7). Le Getty Museum possède son propre centre de recherche sur la provenance, chose courante chez les grands musées. Il existe également des organismes indépendants à but non lucratif comme le Center for Provenance Research (CPR) en Autriche. Puisque chacun procède à des recherches en fonction de ses moyens, les poursuites judiciaires se maintiennent, car le résultat des analyses n'est pas forcément identique d'une institution à l'autre. Paradoxalement, une documentation de qualité pourrait aider à engendrer des résultats remarquables lors de ventes aux enchères. Est-il exact d'affirmer qu'une bonne provenance aiderait à la marchandisation? Nous allons vérifier cette hypothèse sous peu.

3.9. LA LISTE ROUGE

La « Liste rouge » est un document que publie L'ICOM et qui contient des informations sur les biens culturels les plus à risques. Il en existe plusieurs, pour différentes régions du monde comme l'Afrique, l'Irak, l'Afghanistan, l'Amérique latine, et ces listes sont divisées en catégories : les textiles, les métaux, la céramique, les pierres précieuses, le bois, les peintures, les sculptures, etc. La liste rouge fournit une documentation aux acteurs du marché de l'art, soit les douaniers, policiers, marchands, musées, etc., afin d'identifier les objets et empêcher leur sortie, protégeant ainsi le patrimoine culturel en péril. Les collectionneurs sont également invités à consulter cette liste pour éviter d'acheter le type d'artefacts qui s'y trouve. Toutefois, ces inventaires ne sont pas exhaustifs et toute exportation provenant de ces pays devrait nécessiter une attention particulière, vu la grande diversité des styles et des périodes (ICOM 2010).

Nous avons voulu vérifier si, dans la collection Barbier-Mueller, des objets seraient susceptibles d'être issus de pillages de sites archéologiques. Nous avons donc consulté la *Liste rouge des antiquités péruviennes en péril*, la *Liste rouge d'Amérique centrale et du Mexique* (qui inclut le Guatemala, le Belize, le Salvador, le Honduras, le Nicaragua, le Costa Rica et le

Panama) et la *Liste rouge des antiquités colombiennes en péril*. Nous les avons comparées avec le catalogue des 313 lots vendus par Jean-Paul Barbier et Monique Mueller. Nous avons surtout porté notre attention sur les bijoux/métaux et les figurines, sur les objets cérémonieux en pierre, aux ornements en jade et autres pierres de couleur verte, aux récipients, aux sculptures, aux ustensiles polychromes, de même que sur les vases à effigie. Nous nous sommes concentrés uniquement sur ces catégories, car la collection ne comporte que des objets antérieurs à la culture hispanique. C'est pourquoi la peinture, les reliefs, les retables, les éléments architectoniques, l'orfèvrerie, les documents, présents dans la Liste rouge, ne furent pas inclus dans notre recherche. Furent également exclus les sceaux, les ornements en coquillage, les objets cérémonieux en os ou en dents et les instruments de musique vue leur absence dans le cas d'étude.

Dans les catégories auxquelles nous nous sommes intéressés, notre attention se porta sur : « Figurines anthropomorphiques, zoomorphes et/ou mixtes, en céramique ou pierre, type sculpture/instrument de musique, objets cérémonieux en pierre, coupes en marbre » qui représentent la majorité des artefacts contenus dans le catalogue de vente. Nous avons établi plusieurs connexions possibles entre la Liste rouge d'Amérique centrale et du Mexique et la collection Barbier-Mueller. Nous prendrons comme exemple deux cas qui paraissent explicites. La Liste rouge mentionne ce vase à effigie animale (Figure 3 et 4, dans la liste des figures), identifié comme ceci : « Vase polychrome Pataky, Gran Nicoya, Costa Rica, 1000-1400 apr. J.-C., 34,5 x 25,5 cm. © Dirk Bakker, DIA-FS ». Il se compare certainement au lot numéro 59, offert en mars 2013 chez Sotheby's. Le lot #59 (Figure 5) décrit comme ce « vase ovoïde décoré d'un félin, Culture Guanacaste, Nicoya, Costa Rica, frontière du Nicaragua, Période VI, 1000-1350 apr. J.-C. Céramique à engobe ocre jaune et peintures ornementales rouge brique et noire ». Les deux objets se ressemblent par leurs apparences et leur fonction, soit un objet sur pied à image animale, pouvant servir de vase. Ils arborent tous deux des motifs picturaux sensiblement aux mêmes endroits, soit aux pattes, à l'encolure et autour du visage animalier. Ils proviennent également de la même région, du Costa Rica. Il est à noter que le lot #59 n'a pas été vendu.

Autre exemple, un vase en marbre (Figure 6 et 7), présenté ainsi dans la Liste rouge : « vase en marbre à anses zoomorphes, vallée de Sula, Honduras, 700-900 apr. J.-C., 15,7 x 11

cm. © IHAH ». Il pourrait correspondre au lot # 34, (figure 8) décrit comme ceci : « Vase à décor incisé de félins et de sauriens, culture Maya, Vallée de l'Ulúa, Honduras, 900-1200 apr. J.-C. » Également réalisés en marbre blanc, les deux vases proviennent du même pays source. Ce vase fut aussi refoulé lors de la vente aux enchères.

Pour ce qui est de la provenance des objets, voici ce qui est écrit pour le lot #59 (figure 5) dans le catalogue de vente : « Collection Ivan Vajda, Clarbec, 1966; Collection Barbier-Mueller, Genève, Inv. n° 521-63, acquis en 2001 » et pour le lot #34 (figure 8) : « Sotheby's, New York, 11 novembre 2004, lot 259; Collection Barbier-Mueller, Genève, Inv. n° 502-52 ».

À propos de la provenance des objets de la collection, nous avons colligé toutes les informations disponibles à ce sujet dans le catalogue de vente sur le site de Sotheby's et nous avons noté d'où provenait chaque objet avant qu'il n'entre dans la collection Barbier-Mueller. Trois lieux ressortent : galeries, collections privées, maisons de ventes. En grande partie, plus de 41% des objets de la collection de notre cas d'étude proviennent d'une autre collection privée, soit en occurrence celle de Josef Mueller ou celle d'un autre individu. Ce qui, malheureusement, ne garantit pas une provenance impeccable pour autant. Le couple Barbier-Mueller possède dans sa collection des objets acquis auprès d'un autre collectionneur suisse, Gérard Geiger, qui confessait en 2005 que certaines sculptures de sa propre collection « n'ont jamais fait l'objet d'excavations systématiques et scientifiquement contrôlées⁴⁰ ».

Près de 160 objets furent acquis dans les galeries, et ces marchands ont souvent obtenu ces artefacts d'un autre collectionneur privé auparavant. Environ une quarantaine d'objets auraient été achetés à la Galerie Merrin, située à New York. Elle-même reconnaît Jean-Paul Barbier comme grand collectionneur sur son site Web⁴¹. Nous aurions pu investiguer davantage la responsabilité des galeries dans ce mémoire (d'autant plus que cette galerie fut déjà impliquée dans une histoire de fraude⁴²⁻⁴³), toutefois nous avons préféré porter notre

⁴⁰ Béatrice De Rochebouet (2005). « La foudre des Guerrero ». *Le Figaro*, N° 18836, vendredi 25 février 2005, p. 21.

⁴¹ The Merrin Gallery (2015). *Gallery*. [En ligne], <http://merringallery.com/gallery.html>. Consulté le 23 février 2015.

⁴² Randy Kennedy (2005). « Two Dealers in Pre-Columbian Art Are Indicted ». *The New York Times*, 3 mars 2005, p. B 3.

⁴³ Ariel David (2006). *Italian prosecutors in Getty curator trial describe art trafficking network*. [En ligne], <http://www.apnewsarchive.com/2006/Italians-Describe-Art-Trafficking-Network/id-c803d2c971d2f5a2b1b9a57e7c540d1c>. Consulté le 25 février 2015.

attention exclusivement sur les maisons de ventes aux enchères. D'ailleurs, celles-ci étendent le champ de leurs expertises en agissant elles-mêmes comme des marchands, achetant parfois des pièces, les stockant puis les ressortant lorsqu'elles jugent le marché prêt à les recevoir. Environ une trentaine d'objets de la collection Barbier-Mueller furent achetés chez une maison de vente, en majorité Sotheby's mais aussi Christie's et la maison française Druot. La maison de vente apparaît alors elle aussi dans la liste des provenances, tel qu'indiqué pour le lot numéro 34 (figure 8). Lors de la prévente, Sotheby's informa ses clients que la collection suisse est vieille de près d'un centenaire, ce qui ne veut pas dire, rappelle David W. J. Gill (2009 : 16) que les objets peuvent faire partie d'une vieille collection, mais avoir été pillés récemment. Après tout, « le commerce de l'art est l'activité commerciale majeure la moins transparente et la moins régulée du monde » (Thompson 2012 : 53). Mais à la lumière des données que nous avons sorties du catalogue, plus de la moitié des artefacts ont un « bon » lieu de provenance, c'est-à-dire qu'ils furent acquis dans une collection avant la Convention internationale de 1970. Par conséquent, nous pourrions tirer comme conclusion que ce n'est pas *le lieu* de provenance qui a rebuté les acheteurs lors de la vente mais *la date* qui pose problème, car certains artefacts n'ont aucune documentation avant 2004, pour reprendre l'exemple du lot numéro 34. Nous verrons ceci en profondeur dans le prochain chapitre.

Ces objets furent-ils rejetés à cause de leur trop grande ressemblance avec les objets prescrits sur la Liste rouge? Nous ne pourrions certainement jamais décrire ce qui s'est passé dans l'assistance ce soir-là. Mais nous pouvons croire que l'opération de diffamation des pays émetteurs de réquisitions fit son effet. Il est à noter que dans les publications de la Liste rouge péruvienne, l'ICOM précise les législations nationales qui visent à prévenir l'exportation. On y retrouve:

Constitution politique du Pérou (1993) : Article 21

Loi générale sur le patrimoine culturel de la nation : Loi N° 28296 (2004) et son Règlement (2006)

Décret suprême N° 007-2006-MTC, Règlement de la Loi N° 28404, Loi sur la sécurité de l'aviation civile

Décret-loi N° 19414 (1972), Loi sur la défense, la conservation et le développement du patrimoine documentaire de la nation, et son Règlement

Décret législatif N° 635 (1991), Code pénal : Titre VIII
Décret législatif N° 961 (2006), Code de la justice militaire et policière du Pérou (ICOM 2010).

Nulle part n'est mentionnée cette loi remontant à 1822 que les médias rapportèrent⁴⁴. Nous pouvons en conclure que cette supposée législation n'a aucun poids légal dans le cadre d'une restitution. Nous pouvons donc répondre à la question posée en début de chapitre : la preuve d'une bonne provenance aide-t-elle à mieux vendre? Sûrement. Mais nous allons pousser cette réflexion encore plus loin dans le prochain chapitre.

⁴⁴ Mathieu van Berchem (2013). *Barbier-Mueller vend malgré le veto du Pérou*. Swissinfo. [En ligne], http://www.swissinfo.ch/fre/culture/Barbier-Mueller_vend_malgre_le_veto_du_Perou.html?cid=35289796. Consulté le 29 mai 2014.

&

Donna Yates (2013a). *Power of Plausible Provenance?* [En ligne], [http://www.anonymousswisscollector.com/2014/04/the-power-of-plausable-provenance-presentation-for-the-society\[sic\]-for-american-archaeology.html](http://www.anonymousswisscollector.com/2014/04/the-power-of-plausable-provenance-presentation-for-the-society[sic]-for-american-archaeology.html). Consulté le 3 juin 2014.

CHAPITRE 4

4.1. LES RÉSULTATS DE LA VENTE DE LA COLLECTION BARBIER-MUELLER

Il y eut trois séances de ventes le vendredi 22 et samedi 23 mars 2013. Nous les présentons dans le tableau ci-dessous :

Session 1 : 22 Mar 2013 4:00 PM Lots 1 - 109
Session 2 : 22 Mar 2013 7:00 PM Lots 110 - 162
Session 3 : 23 Mar 2013 2:30 PM Lots 163 – 313

Source : SOTHEBY'S (2013)⁴⁵.

Les médias exposent un contexte particulier pour la vente de la collection Barbier-Mueller, que nous décrivons ici. Le 22 mars, la salle fourmille d'acheteurs potentiels, résultat d'une forte publicisation de la vente. Pourtant, la soirée tant attendue se révèle décevante : les participants dans la salle ne s'engagent que très peu. Quelques lots s'écoulent dans la fourchette basse des estimations. D'autres lots passent sans trouver d'acquéreurs. Certains lots se remportent sans bataille d'enchère, au téléphone. La déception se lit sur les visages. Le constat de la fin de semaine : un total de 166 des 313 lots⁴⁶ (51.44%) ne furent pas adjugés. Très peu d'acquéreurs se risquèrent, craignant sans doute les menaces de poursuites et les allégations de faux. Des témoins déplorèrent certaines estimations extravagantes : « [...] le résultat en demi-teinte de la vente Barbier-Mueller vient aussi du fait qu'il était trop gourmand »⁴⁷ car les fourchettes d'estimations étaient trop optimistes⁴⁸. Une rumeur court alors, voulant que ce soit un financier grec, Dimitri Mavrommatis, qui acheta plusieurs œuvres

⁴⁵ Sotheby's (2013). *Auction Results Collection Barbier-Mueller Art Précolombien*. [En ligne], <http://www.sothebys.com/en/auctions/2013/collection-barbier-mueller-pf1340.html>. Consulté le 6 septembre 2014.

⁴⁶ Nous avons noté une dissonance sur les chiffres entre plusieurs médias. Nous avons donc refait notre propre calcul et ce sont ces chiffres qui prévalent pour notre analyse.

⁴⁷ Marie Potard (2014). « Art précolombien, vigilance de mise ». *Journal des arts*, N° 409, 14 au 27 mars, p. 27.

⁴⁸ Frechette, M. et Donna Yates (2013). *Red Flags In Paris : Half of the Sotheby's Barbier-Mueller Pre-Colombian Sale Lacks Provenance*. [En ligne], <http://chasingaphrodite.com/2013/03/19/red-flags-in-paris-half-of-sothebys-barbier-muller-pre-colombian-sale-lacks-provenance/>. Consulté le 6 septembre 2014.

parmi les plus chères⁴⁹ en sauvant ainsi la vente du fiasco. Si quelques pièces sont réparties après avoir atteint le haut de la fourchette d'estimation, il n'en demeure pas moins que plus de la moitié des lots n'ont pas trouvé preneur, ce qui n'est pas signe de succès. Au contraire, un signe de bonne santé réside dans le taux d'œuvres invendues lors de l'enchère, lorsqu'il n'atteint qu'un tiers des lots (Bret et al. 2013 : 13). Le montant total de la vente se situe autour de 10 millions d'euros, soit la moitié du montant espéré au départ. Guillaume Cerruti, vice-président Europe de Sotheby's, se dit toutefois satisfait, « malgré le contexte particulier qui s'est développé récemment autour de cette vente »⁵⁰ et ajoute qu'il s'agit quand même d'un record mondial pour une vente d'antiquités précolombiennes⁵¹.

Voici quelques points saillants, d'après notre analyse depuis la page des résultats de vente du site de Sotheby's (2013) :

- Valeur totale de la vente selon Sotheby's : 10 296 300 euros. Fourchette d'estimation d'avant-vente de Sotheby's : 13,8 à 17,8 millions.
- Vendredi : 77 lots vendus (47.53%). 85 lots invendus (52.47%), sur un total de 162 lots.
- Samedi : 70 lots vendus (46.36%). 81 lots invendus (53.64%), sur un total de 151 lots.
- Nombre total de lots : 313.
- Un total de 147 lots ont trouvé preneurs (46.96%). 166 lots n'ont pas trouvé preneur (51.44%).
- Le plus haut résultat : vente de la statue Vénus Callipyge culture Chupicuaro (400 av J.-C.), Mexique : 2 001 500 euros.

4.2. UNE VENTE QUI SE FAIT MALGRÉ TOUT

Plusieurs facteurs influencent ces résultats. La mauvaise presse faite par les pays sud-américains sur la vente de la collection Barbier-Mueller découragea certainement plus d'un

⁴⁹ Alexandre Crochet (2013). « Dimitri Mavrommatis sauve la vente Barbier-Mueller ». [En ligne], <http://www.galeriedowntown.com/wp-content/uploads/2013/03/qda-2013-03-25OK.pdf>. Consulté le 6 septembre 2013.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Anonyme (2013). « Mexico and Guatemala join Peru in claims against Barbier-Mueller Pre-Columbian art collection – Updated with sale results ». [En ligne], <http://nordonart.wordpress.com/2013/03/21/mexico-and-guatemala-join-peru-in-claims-against-barbier-mueller-pre-columbian-art-collection/>. Consulté le 6 septembre 2014.

acquéreur potentiel. La suspicion de faux pour les artefacts mexicains a fait planer le doute. De plus, des objets semblables figurent sur la Liste rouge de l'ICOM, comme nous l'avons vu. Bien que nous ne possédions aucune donnée sur les acheteurs, on remarqua une faible participation des musées⁵². Les enchérisseurs privés ne rendent compte à personne de leur achat, alors qu'une institution doit justifier son acquisition. Nous avons également voulu établir des statistiques sur le bilan des ventes, à savoir si les objets s'achetèrent au-dessus, en dessous ou dans la fourchette des valeurs (Annexe 3). Malheureusement, pour cela, il est nécessaire d'avoir les prix « du marteau⁵³ », car les tarifs fournis par Sotheby's n'indiquent que le montant final déboursé avec les frais de l'acheteur, qui est appelé le *buyer's premium*. Ce pourcentage additionné au prix du marteau, est fourni par Sotheby's et est réparti ainsi selon le catalogue de vente:

L'acheteur paiera au profit de Sotheby's, en sus du prix d'adjudication, une commission d'achat qui est considérée comme faisant partie du prix d'achat. La commission d'achat est de 25% HT du prix d'adjudication sur la tranche jusqu'à 15 000€ inclus, de 20% sur la tranche supérieure à 15 000€ jusqu'à 800 000€ inclus, et de 12% sur la tranche supérieure à 800 000€, la TVA ou tout montant tenant lieu de TVA au taux en vigueur étant en sus⁵⁴.

Puisque nos statistiques sont basées sur les prix payés, affichés par la maison de vente, nous pourrions émettre l'hypothèse qu'en conséquence, tous les artefacts ont été acquis au-dessus de leur fourchette d'estimation, celle-ci étant basée sur la comparaison de la pièce avec des œuvres similaires récemment vendues. Pour obtenir le prix réel au marteau, il faudrait soustraire individuellement le *buyer's premium*. Nous avons cependant choisi de ne pas aller dans cette direction et de garder le montant affiché par Sotheby's pour nos statistiques. Malgré le dénouement de ces enchères, nous avons observé au cours de notre recherche que régulièrement, les objets avec une provenance claire sont plus souvent achetés. Souren

⁵² Véronique Mortagne (2013). « Trésors précolombiens : très convoités, peu achetés ». *Le Monde*, [En ligne], http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/03/24/des-tresors-precolombiens-convoites-mais-peu-achetes_1853314_3246.html. Consulté le 29 mai 2014.

⁵³ Le prix du marteau et le prix d'adjudication relèvent de la même définition : il s'agit de l'enchère gagnante pour un lot vendu aux enchères. Se dit du prix auquel le lot a été vendu, homologué par le coup de marteau du commissaire-priseur, à l'exclusion de la commission acheteur.

⁵⁴ Catalogue de vente Sotheby's, *Art précolombien : la collection Barbier-Mueller*, Sotheby's, Paris, 22-23 mars 2013.

Melikian, chroniqueur reconnu du *New York Times*, résume cet état de fait dans son article « How UNESCO's 1970 Convention Is Weeding Looted Artifacts Out of the Antiquities Market » (2012). Il y explique comment la Convention 1970 de l'UNESCO trace lentement mais sûrement son chemin et rallie année après année un nombre croissant de pays signataires. Melikian décrit deux facteurs qui expliquent la popularité de la Convention:

One is the weight of public opinion, led by scholars who deplore the massive loss of historical documentation that the unrecorded looting of archaeological sites entails and the destruction of a huge proportion of buried art treasures resulting from the crude methods to which commercial diggers resort.

A second factor, more powerful than concerns for mankind's buried historical and artistic heritage, contributes to the adoption of the 1970 UNESCO Convention as a de facto rule of thumb. Growing numbers of buyers feel that at some point in the not-too-distant future, the Convention will be widely adhered to. Then, costly antiquities first bought after 1970 will become hard if not impossible to sell, and their commercial value will nosedive⁵⁵.

Ainsi, comme l'explique Melikian, l'information sur les conséquences néfastes du pillage se répand, grâce en outre au travail des chercheurs universitaires qui conscientisent le public au problème. D'autre part, cette sensibilisation porte ses fruits, les collectionneurs avertis savent qu'il sera imprudent, sur la scène mondiale, de se procurer un produit suspect au cours des prochaines années, et surtout, qu'il sera d'autant plus difficile de le revendre.

4.2.1. LES SUITES DE LA VENTE DE LA COLLECTION BARBIER-MUELLER

La maison de vente Sotheby's ne procéda à aucune restitution. Un journaliste soupçonne que l'action revendicatrice du Pérou relevait davantage du geste symbolique, une méthode pour sensibiliser le public à la dispersion de leur patrimoine⁵⁶. En effet, il arrive que « les pays sources tentent de donner un écho médiatique à leurs revendications, notamment par

⁵⁵ Souren Melikian (2013). « How UNESCO's 1970 Convention Is Weeding Looted Artifacts Out of the Antiquities Market », [En ligne], <http://www.blouinartinfo.com/news/story/822209/how-unescos-1970-convention-is-weeding-looted-artifacts-out-of>. Consulté le 18 décembre 2014.

⁵⁶ Mathieu van Berchem (2013). « Barbier-Mueller vend malgré le veto du Pérou ». *Swissinfo*. [En ligne], http://www.swissinfo.ch/fre/culture/Barbier-Mueller_vend_malgre_le_veto_du_Perou.html?cid=35289796. Consulté le 29 mai 2014.

le biais de fracassantes déclarations de la part de leurs responsables culturels » (Herskovitch et Rykner 2011 : 35). Les allégations concernant la présence de fausses antiquités mexicaines, comme nous l'avons mentionné précédemment, semèrent assurément le doute dans l'esprit des collectionneurs mais les instances compétentes en la matière n'ont toutefois fourni aucune preuve. Les enchérisseurs novices optèrent donc pour la sécurité. À travers les médias, des observateurs du milieu y vont de leurs propres conclusions :

[T]ous les pays ont revendiqué! Or, c'était de la mauvaise foi : les objets étaient exposés depuis 15 ans dans le musée d'art précolombien de Barcelone. Par conséquent, aucun musée américain n'a osé acheter. C'est tout à fait normal de revendiquer quand il y a vol flagrant et on sait parfaitement qu'un élément d'architecture ne peut être vendu. Ce qui l'est moins, c'est que le propriétaire de plein droit d'un quelconque objet d'art précolombien puisse se voir refuser la possibilité de le négocier⁵⁷.

À sa défense sur l'accusation de pillage, Berchem avance cette idée dans son article : « Barbier-Mueller explique que les pièces de sa collection figurent depuis longtemps sur le marché européen et qu'elles n'ont plus de liens avec le contexte archéologique des pays concernés [...]. Peut-être; mais vendre de tels objets sur le marché risque de valoriser les œuvres qui font aujourd'hui l'objet de pillages⁵⁸ ». En tant que directeur de son propre musée, Jean-Paul Barbier irait possiblement à l'encontre des règles de l'ICOM, que nous avons présentées au chapitre un de ce mémoire, concernant le trafic illicite : « Les membres de la profession muséale ne doivent jamais contribuer, directement ou indirectement, au trafic ou au commerce illicite de biens naturels ou culturels » (ICOM 2013 : 4). Un chroniqueur suggère un autre dénouement possible : « Il n'est pas exclu que ces pays, dans le droit fil d'une stratégie de récupération de leur patrimoine, cherchent ensuite à racheter des invendus à moindre prix, en *after sale*⁵⁹ ». En effet, si on en croit l'auteur du livre *L'affaire du requin qui valait douze millions : l'étrange économie de l'art contemporain*, même lorsque le marteau est abaissé, certains enchérisseurs continuent de tenter leur chance en après-vente en négociant un

⁵⁷ Marie Potard (2014). « Art précolombien, vigilance de mise ». *Journal des arts*, N° 409, 14 au 27 mars, p. 27.

⁵⁸ Mathieu van Berchem (2013). « Barbier-Mueller vend malgré le veto du Pérou ». *Swissinfo*. [En ligne], http://www.swissinfo.ch/fre/culture/Barbier-Mueller_vend_malgre_le_veto_du_Perou.html?cid=35289796. Consulté le 29 mai 2014.

⁵⁹ Alexandre Crochet (2013). Dimitri Mavrommatis sauve la vente Barbier-Mueller. [En ligne], <http://www.galeriedowntown.com/wp-content/uploads/2013/03/qda-2013-03-25OK.pdf>. Consulté le 6 septembre 2013.

dernier coup dans l'espace privé avec l'encanteur, juste avant de sortir le portefeuille (Thompson 2012).

4.2.2. UN DÉSINTÉRÊT DU MARCHÉ ENTRAÎNERAIT-IL UNE DIMINUTION DU PILLAGE?

L'archéologue Neil Brodie mentionne le musée Barbier-Mueller dans *Archaeology, Cultural Heritage, and the Antiquities Trade* (2006), au chapitre concernant les acquisitions muséales, donnant une liste d'exemples d'expositions publiques dont les objets manquent d'indications sur la provenance :

A substantial part of the collection of the Musée Barbier-Mueller of Geneva involves recently acquired antiquities lacking adequate provenance. This is exemplified by their collection of Early Cycladic antiquities (Brodie 2006 : 250).

Selon cet extrait du livre *Poèmes de marbre : Sculptures cycladiques du Musée Barbier-Mueller*⁶⁰, le reproche est éludé lorsqu'on le considère d'un autre point de vue :

Les archéologues ont abondamment critiqué les collections contenant des objets dont le lieu de découverte n'avait pas été soigneusement inventorié. Il s'agit là d'une question complexe, mais je prétends qu'il est tout aussi important de pouvoir étudier et apprécier des pièces comme celles que présente cette collection que d'autres, découvertes par des archéologues⁶¹.

Serait-il plausible de croire qu'exercer un encadrement plus ténu sur la provenance des objets en circulation sur le marché permettrait un assainissement dans l'offre des objets proposés par les maisons de vente aux enchères? Le point de vue de Neil Brodie est celui d'un scientifique qui croit que la commercialisation d'antiquités serait acceptable si elles sont bien documentées. Toutefois, la solution pour empêcher le marché noir n'y réside pas, tel qu'il l'explique dans une entrevue :

I think the sale of antiquities with a properly documented legal provenance is acceptable. I also think, however, that such a legal market would encourage or facilitate an illegal market. Thus it would be desirable to have a

⁶⁰ Jean-Louis Zimmerman (1993). *Poèmes de marbre sculptures cycladiques du musée Barbier-Mueller*. Paris : Imprimerie nationale, 179 p.

⁶¹ Jean-Louis Zimmerman (1993). *Loc. cit.* p. 8.

regulatory firewall to keep them separate. Whether that would be practical or not I do not know⁶².

L'archéologue affirme que lorsqu'une œuvre est excavée sans procédures scientifiques, toute documentation pertinente reliée au lieu physique où elle fut trouvée est perdue. En effet, beaucoup de renseignements peuvent être contenus dans le sol et aux alentours où se trouvait initialement l'objet. Cependant, une fois en circulation, si ces recherches n'ont pas été faites sur place de façon scientifique, les informations pertinentes que les archéologues pourraient en tirer sont perdues à jamais. De même, lorsque ces objets sont dispersés dans des collections privées, ils ne sont plus disponibles pour la recherche universitaire et ne sont plus imaginables comme une partie du patrimoine mondial. Toutefois, aux yeux de ceux qui considèrent les mouvements du marché noir, d'autres opinions doivent aussi être prises en considération. Voici une autre hypothèse : si la majorité des consommateurs prévoient que la convention de l'UNESCO sera acceptée universellement d'ici quelques années, les antiquités achetées après 1970 verront leur valeur marchande chuter, alors que les prix exploseront pour les objets pourvus d'une solide provenance. Autrement dit, il ne s'agit pas de réfléchir au démantèlement de collections d'œuvres dont la provenance est douteuse, mais d'éradiquer le mal à sa base en empêchant la constitution de telles collections.

Déjà l'effet se fait sentir : Souren Melikian relate la vente d'un bas-relief travaillé en marbre grec, provenant vraisemblablement d'un monument funéraire. On y distingue la figure d'un jeune homme tenant une colombe dans sa main droite pendant qu'un chien veille à ses pieds. Son historique ne laisse aucun doute quant à son origine. Cette stèle a été trouvée à Athènes le 27 juillet 1877 sur un terrain privé, tel que mentionné dans le journal *Classical Studies Parnassos*. En 1900, Alexander Conze, archéologue allemand, la décrit dans le volume II de son *Corpus of Attic Funerary Reliefs*. D'autres publications suivent, de même que sa présence au Metropolitan de 1964 à 2011, contribuant certainement à son aura. Ceci expliquerait le montant de sa vente, soit \$902 500, excédant de \$500 000 sa plus haute estimation. Plusieurs exemples équivalents existent telle une statue d'Artemis dont les restaurations massives datant du 18^e siècle défiguraient l'ensemble, mais grâce à l'excellente

⁶² Robin Ngo (2015). « Sold to the Highest Bidder : Antiquities as Cash Cows ». [En ligne], <http://www.biblicalarchaeology.org/daily/archaeology-today/cultural-heritage/antiquities-as-cash-cows/>. Consulté le 9 février 2015.

provenance, dépassa du double sa prévision initiale. Ou encore, un vase grec montrant Dionysos, documenté dès 1929, dont le prix d'adjudication fut quatre fois supérieur aux attentes de départ, etc⁶³.

Le chroniqueur Melikian affirme néanmoins qu'une bonne provenance n'est pas forcément gage de succès aux enchères, tout comme l'absence de provenance ne condamne pas nécessairement à l'échec. Toutefois, le mouvement prend de l'ampleur depuis que de nombreuses institutions européennes et quelques américaines se dotèrent de politiques d'acquisitions où leurs standards élevés doivent coïncider avant de procéder à l'achat. Pour conclure, Melikian prédit que d'ici 10 ans, ces biens matériels sans documentation, venant d'Italie et d'ailleurs dans le monde, gêneront suffisamment pour qu'on refuse de les acquérir : « [they] will turn into such hot potatoes that few professionals will want to touch them ». Cela, peut-être, amorcera le déclin du pillage commercial⁶⁴.

4.3. UNE PROVENANCE ÉTABLIE FAVORISE-T-ELLE DAVANTAGE LA VENTE D'UNE ŒUVRE?

Les objets dont la date de provenance est bien définie et bien établie se vendraient-ils mieux? Pour vérifier cette hypothèse, nous avons repris notre cas d'étude et organisé les données. Nous avons opté pour la construction d'un tableau (**Annexe 2**) afin de dresser des statistiques. Nous y avons compilé les informations disponibles sur les 313 objets de la vente. Les données furent celles qui étaient dans le catalogue de vente (toujours sur le site Web de la maison de vente au moment de l'écriture⁶⁵). Dans un premier temps, ce tableau nous a permis d'abord d'observer les lieux de provenance; presque la totalité de l'Amérique Centrale et du Sud est représentée, mais une grande quantité d'objets proviennent effectivement du Mexique et du Pérou.

Ensuite, dans le tableau, nous avons séparé les objets vendus des invendus. Nous avons indiqué dans la colonne désignée si l'objet a été vendu au-dessus de sa fourchette

⁶³ Souren Melikian (2013). « How UNESCO's 1970 Convention Is Weeding Looted Artifacts Out of the Antiquities Market ». [En ligne], <http://www.blouinartinfo.com/news/story/822209/how-unescos-1970-convention-is-weeding-looted-artifacts-out-of>. Consulté le 18 décembre 2014.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Disponible au : <http://www.sothebys.com/en/auctions/2013/collection-barbier-mueller-pf1340.html>

d'estimation. La colonne est identifiée par le symbole suivant : ↗. Ceux qui furent vendus en dessous de leur fourchette d'estimation sont signalés dans la colonne appropriée par le symbole suivant : ↘. Les invendus sont regroupés dans la colonne indiquée par ce symbole : ☒, il n'y a alors aucun nombre dans la colonne indiquant le montant de la vente en euros. Pour finir, lorsque l'objet a été vendu en plein dans sa fourchette estimée, cela est indiqué par deux tirets, respectivement dans les colonnes ↗ et ↘. Il est à noter que la fourchette d'estimation est indiquée dans le catalogue de vente, mais nous ne l'avons pas incluse dans notre tableau de données. De cet inventaire ainsi classifié, nous avons tiré plusieurs interprétations intéressantes. D'abord, les objets vendus en dessous de leur fourchette d'estimation sont peu nombreux, à cause de l'addition du *buyer's premium*, cette taxe à l'achat. Le prix fourni par la maison de vente Sotheby's est celui du marteau additionné par cette taxe, comme nous l'avons mentionné plus tôt. Ainsi, à l'opposé, nous observons donc dans notre tableau que la majorité des objets vendus le furent au-delà de leur fourchette d'estimation.

Nous avons par la suite voulu interpréter nos statistiques sur les dates de provenance. Pour cela, nous avons divisé les objets en trois catégories. Dans le catalogue de vente sont écrites les dates de provenance. À partir de la plus ancienne date de provenance indiquée, chaque objet fut classé dans l'une de ces trois catégories : s'il fut entré dans une collection, celle de Barbier-Mueller ou autre, avant 1970, la date apparaît en vert. Le rouge représente les objets entrés dans une collection entre 1970 et 1996, année précédant la signature de la France. Pour la période de 1997 jusqu'à aujourd'hui, les dates sont inscrites en noir pour les objets qui vont techniquement à l'encontre de la législation française. Nous avons donc obtenu, pour un total de 313 objets au départ, le nombre de 149 artefacts vendus qui ont une « bonne » date de provenance. Les objets situés dans le flou juridique entre la Convention 1970 et son application en France se chiffrent au nombre de 121. Quant à ceux qui n'ont qu'une provenance très récente, ils totalisent 43 artefacts.

À présent, sur les 149 objets de « bonne provenance », nous voulons savoir combien d'entre eux furent vendus. Ainsi, 81 artefacts furent achetés, 68 furent invendus. Sur les 121 objets « flous », 54 furent vendus, 67 délaissés. Pour finir, sur les 43 objets de provenance

récente, 9 seulement furent vendus, contre 34. Pour bien résumer les résultats obtenus, nous présentons le tableau suivant :

	... à 1970	1970 à 1997	1997 à ...	Total
Vendus	81	54	9	144
Invendus	68	67	34	169
Total	149	121	43	313

Pour clarifier ces résultats et ainsi répondre à notre hypothèse de départ, à savoir si les artefacts avec une bonne date de provenance se vendent mieux, nous avons remis ces chiffres en pourcentage. Nous obtenons alors le tableau suivant :

	... à 1970	1970 à 1997	1997 à ...	Total
Vendus	25.87%	17.25%	2.88%	46.0%
Invendus	21.73%	21.42%	10.86%	54.0%
Total	47.60%	38.66%	13.74%	100%

À la lumière des résultats obtenus, voici les conclusions que nous en tirons. D'abord, parmi la totalité des biens culturels proposés par le couple Barbier-Mueller, plus de la moitié des artefacts furent invendus. Ensuite, les objets dont la date de provenance est suffisamment ancienne se sont mieux vendus que les autres, ce qui confirme nos hypothèses. À l'opposé, nous pouvons croire que les objets avec une date de provenance couvrant une période récente, soit environ les vingt dernières années, n'intéressent pas (ou effrayent?) les acheteurs, car les artefacts vendus dont on retrace la propriété à partir de 1997 seulement, ne représentent qu'un maigre 2.88%. Notre hypothèse est doublement confirmée si nous divisons nos résultats en deux, soit en reprenant les objets retracés avant 1970 et ceux après. Les artefacts pré-1970 vendus représentent 25.87% des 313 objets. Les artefacts post-1970, soit de 1971 à aujourd'hui, représentent 20.13% des objets vendus. Nous pouvons donc affirmer que oui, les objets munis d'une « bonne » date de provenance, c'est-à-dire avec une démonstration de provenance suffisamment ancienne, se vendent mieux que les objets possédant une date dont

le début de l'historique de provenance est récente. Les artefacts avec *pedigree* suscitent apparemment plus de considération. En effet, nous avons observé que dans le « top 10 » des meilleures ventes, six artefacts possèdent une ancienneté de provenance indiscutable, tandis que celle des quatre autres ne dépasse que de sept ans au maximum la Convention de 1970, soit 1977.

À la suite de ces résultats, nous nous sommes posé cette question : sur quelle date les acheteurs en territoire français se sont-ils basés pour être rassurés dans leurs achats? Était-ce la date de la Convention de l'UNESCO, soit 1970, comme cela est généralement accepté à l'international, ou bien la date d'adhésion réelle de la France, soit 1997? Nous supposons que cela devait varier d'un acheteur à l'autre. En effet, si l'objet fut acquis et exporté par la suite, l'acheteur eut certainement à se soucier davantage des législations internationales qu'un acheteur français qui n'a aucune intention de sortir l'artefact du territoire. Ce ne sont malheureusement pas des données que nous pouvions acquérir dans les limites de ce mémoire, étant donné que l'anonymat des acheteurs demeure protégé par la maison de vente. Sotheby's n'aurait, en aucune circonstance, partagé ces informations.

Pour terminer, mentionnons que l'interprétation de notre compilation des données statistiques appuie grandement l'hypothèse émise par Souren Melikian, exposée plus tôt : il y aura peut-être moins de fraudes à l'avenir, car les acheteurs seront autrement plus sensibilisés à la signification et à l'impact légal des dates de provenance.

4.4. POURQUOI PARIS?

Un autre facteur doit être pris en considération : le lieu de la vente. Pourquoi la transaction eut-elle lieu à Paris? Un collectionneur de l'envergure de Jean-Paul Barbier aurait mieux fait de céder ses biens à Londres ou à New York, où il aurait assurément remporté des prix supérieurs, comme nous l'avons vu au chapitre premier. Dans son article intitulé « The Sotheby's Sale of the Barbier-Mueller Collection : waxing and waning on Peruvian law », l'archéologue Donna Yates suggère ceci :

Ma première pensée a été que Sotheby's n'aurait pas touché à la collection Barbier-Mueller si elle ne croyait pas en sa capacité à vendre le truc.

Je ne connais pas vraiment les détails ou la logistique, mais je suppose que c'est la raison pour laquelle la vente se passe à Paris plutôt qu'aux États-Unis. Pendant des décennies, New York a été le lieu de prédilection de Sotheby's pour les ventes d'antiquités précolombiennes. Là est le marché où les gens s'attendent à acheter. Toutefois, déplacer la collection aux États-Unis aurait pu être problématique⁶⁶.

En effet, depuis 1997, les États-Unis et le Pérou ont une entente bilatérale visant à restreindre l'importation et la vente de « matériel archéologique de cultures préhispaniques et certains matériels ethnologiques provenant de la période coloniale du Pérou »⁶⁷. De plus, il existe un précédent avec Sotheby's New York qui remonte à 1994 où la maison de vente ignore des réclamations du Pérou. Une plainte formelle avait été déposée par l'ambassade péruvienne, de concert avec l'archéologue Walter Alva, ce qui entraîna la saisie des lots par les douanes américaines à cause de forts soupçons de pillage, provenant du site archéologique Sipán. Yates explique :

Alva asserted that the lots were in violation of the 1990 emergency restrictions placed on the import of Sipán material into the United States. When Sotheby's declined this request, the government of Perú formally contacted U.S. Attorney General Janet Reno and the U.S. Customs Agency in New York was given the order to recover the pieces (Rose 1996)⁶⁸.

Or, si la collection Barbier-Mueller avait été déplacée pour une vente à New York, les États-Unis auraient été dans l'obligation d'émettre un arrêt à la douane et d'enquêter sur la demande en provenance du Pérou, car il est tout simplement impossible d'importer des antiquités péruviennes aux États-Unis. Ainsi, Donna Yates suppose que le mieux était d'effectuer la vente à Paris et de laisser les acquéreurs se débrouiller avec les problèmes⁶⁹.

⁶⁶ Traduction libre. Donna Yates (2013b). *The Sotheby's sale of the Barbier-Mueller Collection: waxing and waning on Peruvian law*. [En ligne], <http://www.anonymousswisscollector.com/2013/03/the-sothebys-sale-of-barbier-mueller.html>. Consulté le 6 septembre 2014.

⁶⁷ Anonyme (1997). *Memorandum of Understanding between the Government of the United States of America and the Government of the Republic of Peru concerning the Imposition of Import Restrictions on Archaeological Material from the Prehispanic Cultures and certain Ethnological Material from the Colonial Period of Peru*. [En ligne], <http://eca.state.gov/files/bureau/pe1997mou.pdf>. Consulté le 6 septembre 2014.

⁶⁸ Donna Yates (1994). Sipán Jewellery Offered for Sale at Sotheby's. [En ligne], <http://traffickingculture.org/encyclopedia/case-studies/sipan-ornaments-offered-for-sale-at-sothebys-in-1994/>. Consulté le 6 septembre 2014.

⁶⁹ Traduction libre. « Best leave it in Paris and let whoever buys this stuff deal with the trouble ». Donna Yates (2013b). *The Sotheby's sale of the Barbier-Mueller Collection: waxing and waning on Peruvian law*. [En ligne], <http://www.anonymousswisscollector.com/2013/03/the-sothebys-sale-of-barbier-mueller.html>. Consulté le 6 septembre 2014.

Sur le plan juridique, une autre raison est envisageable; la France constitue aussi, à un niveau moindre toutefois, « un pays de transit ou de destination finale pour les objets d'art et les biens culturels dérobés dans d'autres pays de l'Union européenne. Cette situation s'explique par la qualité des professionnels et la vivacité du marché de l'art français » (Pierrat 2011 : 18). La France a certes signé la Convention 1970 en 1997, mais il y eut un délai de quelques années avant que son gouvernement ne s'attelle à la tâche. Quant à UNIDROIT, signée en 1995, elle fut écartée en 2002. La France a refusé d'y souscrire compte tenu du grand nombre d'œuvres collectées lors de ses périodes de colonisation ou d'invasion. Aussi, selon Pierrat :

Ce traité international ne crée pas d'obligations pour les ressortissants des pays qui l'ont ratifié. En clair, seul l'État français doit souscrire à ces principes, mais en aucun cas les collectionneurs et autres institutions privées [...]. Les juges soulignent que « la loi française est seule applicable aux droits réels dont sont l'objet les biens mobiliers situés en France, sans distinction de leur origine » (Pierrat 2011 : 37-40).

Ainsi, dans le cas éventuel où un pays aurait réclamé le retour d'un objet à sa terre d'origine, le collectionneur est dégagé de toute responsabilité sur le plan des législations françaises. Il aurait donc appartenu aux nations requérantes de prouver que la maison de vente et/ou le collectionneur agissaient de mauvaise foi. En principe, la bonne foi est présumée, il revient à celui qui évoque la mauvaise foi de l'établir⁷⁰, preuve qu'il est très difficile d'obtenir. Bref, en France, l'acheteur et le vendeur bénéficient d'une protection juridique.

Enfin, peut-être tout simplement que le couple Barbier-Mueller a choisi de laisser sa collection en France plutôt que dans les deux capitales de l'art, car malgré une estimation plus haute aux États-Unis ou au Royaume-Uni, une vente de prestige dans la capitale parisienne « bénéficie d'emblée d'une importante couverture médiatique, alors qu'elle se trouverait noyée au milieu d'autres pièces d'égale importance dans une vente à Londres ou New York »⁷¹.

⁷⁰ Serge Braudo (1996). « Bonne foi » in *Dictionnaire du droit privé français*. [En ligne], <http://www.dictionnaire-juridique.com/moteur.php>. Consulté le 17 février 2015.

⁷¹ Thierry Erhmann (2013b). *Le marché de l'art contemporain. Le rapport annuel Art Price 2013*, Artprice.com. www.artprice.com, p.16.

4.5. LA RESTITUTION

Bien qu'il n'y ait eu aucune restitution dans notre cas d'étude, ceci aurait pu avoir lieu à la suite d'échanges ou de négociations. Nous croyons donc en la pertinence d'expliquer ici ce qu'une restitution implique. Amorçons la délicate et difficile question de la restitution avec les propos d'Emmanuel Pierrat : « Rendre les œuvres d'art est si complexe, si empreint de droit, de morale, d'argent, de préjugés, de conservatisme et d'utopie, qu'il est urgent de mettre à plat les barrières juridiques et culturelles, justifiées ou brandies en étendard, pour repenser la politique de restitution des biens culturels » (2011 : 9). Mais d'abord, pourquoi certains pays revendiquent-ils? Ces nations recherchent d'abord, à travers leur héritage culturel, la construction d'un sentiment identitaire. Plusieurs de ces pays sud-américains ont longtemps été sous la dominance de puissances étrangères. Selon Corinne Hershkovitch, Didier Rykner et Antoinette Maget, auteurs de *La restitution des œuvres d'art : solutions et impasses*, « [c]es nations sont donc à la recherche d'une image forte, susceptible de légitimer leur gouvernement et de créer un référent auquel les citoyens puissent s'identifier », souvent susceptible de renvoyer à un passé glorieux (Hershkovitch et al. 2011 : 32). Toujours selon les mêmes auteurs, il s'agit cependant du contraire pour la Chine : le discours politique national et international ne s'alimente pas d'un lien particulier avec son patrimoine culturel. Toutefois, la restitution vise à vivifier ses collections de musées et à garantir la conservation du plus grand nombre de biens dans les institutions chinoises. De plus, à cause de la mondialisation, la question de la propriété et de la localisation des biens culturels devient primordiale pour ceux qui craignent l'uniformisation : « la recherche d'une nouvelle identité, ou d'une identité consolidée, est exacerbée par le développement de la globalisation » (Hershkovitch et al. 2011 : 33-35). Enfin, l'exposition *in situ* de pièces archéologiques représente un enjeu important dans le développement du tourisme d'un pays (Hershkovitch et al. 2011 : 36).

Sans être expert en droit international, nous pouvons aisément comprendre que de telles revendications créent un jeu de chassé-croisé juridique particulièrement complexe. Sujet de discordance entre les nations, le processus de restitution se corse en fonction des différents points de vue adoptés : comment régler un imbroglio lorsque la circulation de l'objet est déclarée illicite dans son pays d'origine, mais jugée parfaitement licite par un autre pays dans lequel le bien est importé (Centre d'étude sur la Coopération Juridique Internationale 2011)?

Peut-on exiger le retour, malgré une acquisition de bonne foi et comment peut-elle être démontrée? Sans surprise, les solutions diffèrent selon les nations. Il convient alors de « [...] réfléchir à l'histoire et aux événements qui ont entouré le déplacement d'un bien culturel, d'envisager l'origine des demandes en restitution et d'en considérer les ressemblances et les dissemblances » (Herskovitch et al. 2011 : 12).

Selon Herskovitch, Rykner et Maget, on peut souhaiter que l'objet retourne à sa place initiale au nom de la reconstitution d'ensembles démantelés et non sous l'angle de l'éthique, encore moins au nom de la loi (2011 : 10). Dans notre cas d'étude, nous croyons plutôt que cela concerne une poursuite de construction identitaire pour les pays d'Amérique latine. Longtemps sous la tutelle de l'Espagne ou du Portugal, l'importance de protéger le patrimoine relève de l'intérêt national des pays sud-américains. De cette manière, ils affirment leur identité. En prenant ceci en considération, nous comprenons que ces objets doivent remplir trois fonctions différentes, d'abord pour la nation d'origine, ensuite pour les archéologues, puis pour le collectionneur. Pour les uns, il s'agit de pièces qui construisent une identité nationale, pour les autres il relève d'un morceau d'histoire ou encore ils remplissent un besoin esthétique.

4.6. ANTIQUITÉS NON DÉSIRÉES?

Se pourrait-il que les pays sud-américains n'aient eu aucune intention réelle de récupérer les objets? Ceci expliquerait le silence pesant d'après-vente. Un pressentiment confirmé par l'archéologue mexicain Pedro Francisco Sánchez Nava de l'Institut national d'anthropologie et d'histoire du Mexique (INAH), qui stipule que l'objectif est de sensibiliser l'opinion publique et que le monde doit comprendre qu'il ne s'agit pas ici de commercialisation d'objets d'art, mais de biens appartenant à un patrimoine⁷². À notre connaissance, aucune action juridique n'a été entreprise à l'encontre de la maison de vente ou contre le collectionneur. Les pays sud-américains se trouvent effectivement dans une situation délicate : ils ne peuvent se permettre de laisser croire au monde que collectionner leur

⁷² Traduction libre : « El objetivo era justamente sensibilizar a la opinión pública. El mundo tiene que entender que no se trata de obras de arte, sino de bienes patrimoniales » Emilie Barraza (2013). *México en venta : el patrimonio de la discordia*. [En ligne], <http://www.proceso.com.mx/?p=337984>. Consulté le 23 février 2015.

patrimoine peut se faire de manière impunie, mais d'un autre côté, ils sont si dénués de moyens qu'ils ne pourraient jamais prétendre récupérer tous les objets dispersés par le trafic, et encore moins assumer les frais juridiques qui découlent d'une telle manœuvre. D'autre part, sortis de leur contexte archéologique, ces objets ont perdu énormément de leur valeur historique, et en terme artistique, ils ne rivalisent pas avec les artefacts déjà à l'intérieur des frontières. Les autorités nationales sont en vérité peu disposées à endosser le trouble et à payer pour récupérer des objets de seconde classe, pour lesquels il faudra ensuite défrayer des coûts pour l'entretien et l'entreposage. La manœuvre consiste, en vérité, à réduire le pillage en décourageant les futurs acquéreurs de marchandise illicite. Ils ne réclameront alors que les pièces de grande qualité. Mais si ce *modus operandi* s'ébruite, les principaux collectionneurs acquerront-ils un certain volume d'objets, sécurisés par le fait qu'ils savent que très peu d'entre eux seront finalement réclamés? Lorsqu'une demande de restitution est déposée, le collectionneur peut faire le choix de remettre l'objet généreusement, profitant du coup d'une publicité favorable et d'une réputation intacte. D'autre part, ces pays doivent maintenir l'intérêt de préserver leurs antiquités, sinon il sera facile pour des collectionneurs et leurs sympathisants de démontrer qu'ils ne respectent pas leurs propres lois de patrimoine et ne s'en soucient guère. Taxés d'indifférence ou pire, de négligence, les pays sources perdront leur crédibilité à demander des restitutions (Brodie 2009). Puisque les pays concernés dans notre étude de cas ne firent qu'une intervention médiatique sans action par la suite, nous pourrions croire qu'il ne s'agissait que d'objets d'intérêt moyen, toutefois cette hypothèse est contredite par les médias qui déclarèrent, comme nous l'avons vu dans le chapitre un, que les rumeurs suggéraient tout de même une collection de valeur exceptionnelle⁷³, au *pedigree* fantastique⁷⁴.

Certes, il est pratiquement impossible de deviner quels objets seront susceptibles, à tort ou à raison, d'être revendiqués. Il semble que la seule solution demeure l'évaluation du cas par cas, car chaque objet possède une histoire qui lui est propre. Toutefois, le manque de vision d'ensemble et « [...] le manque de recul des responsables politiques en charge de ces sujets les

⁷³ Mathieu van Berchem (2013). *Barbier-Mueller vend malgré le veto du Pérou*. Swissinfo. [En ligne], http://www.swissinfo.ch/fre/culture/Barbier-Mueller_vend_malgre_le_veto_du_Perou.html?cid=35289796. Consulté le 29 mai 2014.

⁷⁴ Béatrice De Rochebouet (2012). Les trésors précolombiens de Jean-Paul Barbier-Mueller. [En ligne] <http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2012/09/10/03016-20120910ARTFIG00362-les-tresors-precolombiens-de-jean-paul-barbier-mueller.php#auteur>. Consulté le 10 septembre 2014.

amènent à ne considérer à chaque fois qu'un petit bout du problème [...] » (Herskovitch et Rykner 2011 : 118-119).

Lorsqu'est évoqué la possibilité utopique et improbable de « vider » les musées occidentaux et de retourner les objets qui composent leur collection à leur nation d'origine, George Abungo, directeur de Musée National du Kenya, interrogé dans *The Art Museum from Boullé To Bilbao* par Andrew McClellan, se demande : les musées ne devraient-ils pas être au service des citoyens d'une seule nation, mais bien de tous les peuples? Le cas échéant, ne faudrait-il pas que les collections européennes fassent preuve de plus d'ouverture et organisent la rotation permanente de leurs objets? George Abungo fait judicieusement remarquer que le dialogue entre les musées nord-américains et européens, et ceux du reste du monde est pratiquement inexistant, à cause de la peur d'engager un débat sur la question du rapatriement des œuvres d'art. Bien qu'il ne croit pas au « rapatriement massif », il espère toutefois plus d'ouverture et de collaboration entre les musées pour atteindre des solutions amicales, satisfaisantes pour tous (McClellan 2008 : 274). En effet, il aimerait que les collections voyagent davantage et il utilise le British Museum comme exemple : ce musée ne respecterait-il pas davantage son mandat de musée encyclopédique si ses collections étaient plus largement accessibles ailleurs qu'à Londres, mais à travers tout le monde? Il imagine une plus grande accessibilité par les publications et le Web, mais aussi par le déplacement physique des œuvres. Car si l'Occident a accès à toutes les cultures et que le British Museum affirme son « universalité », les expositions ayant pour objet les pays occidentaux dans les pays plus défavorisés sont assez rares. Avons-nous effectivement jamais vu une exposition de Rembrandt dans la ville d'Accra, au Ghana? Kwame Appiah, un confrère africain de George Abungo, se demande si les musées occidentaux sont réellement intéressés à promouvoir les autres cultures du monde (McClellan 2008 : 274). Malgré tout ce scepticisme, certains pays occidentaux démontrent une attitude proactive. L'Italie, par exemple, concentre ses efforts sur les biens exportés illégalement depuis 1939, année de l'entrée en vigueur de la première loi prohibant l'exportation de biens culturels. L'État italien affirme que la restitution n'est pas une démarche nationaliste, mais une volonté universaliste, que tout patrimoine national doit être préservé pour le bien de tous, et qu'il est donc important de lutter contre le trafic des biens

culturels. Pour joindre l'acte à la parole, l'État italien restitua des biens autant au Pérou, à l'Iran qu'au Pakistan (Hershkovitch et Rykner 2011 : 35).

Dans son livre *Archaeology, cultural heritage, and the antiquities trade*, Brodie ne fait aucune recommandation sur la restitution parce que, selon lui, le trafic est un phénomène encore pauvrement compris. Le trafic illicite et les effets négatifs qui en découlent sont présentement bien documentés, la recherche se concentre désormais sur les relations sociales que soutiennent les échanges et les institutions, ce qui ne sera pas facile. Les demandes d'informations seront bloquées de manière routinière et les enquêtes seront obstruées. D'ici à ce que les échanges soient parfaitement transparents, il est difficile de voir comment il pourra en être autrement (Brodie 2008 : 19-20).

À ce stade-ci de la réflexion, nous ne croyons pas que le problème de l'appartenance des antiquités réside, comme le suppose James Cuno, dans des considérations politiques. Nous pensons plutôt que le débat se tient entre un clan qui considère les antiquités comme des ressources historiques dignes d'être découvertes et étudiées pour en tirer des conclusions du passé alors que d'autres considèrent qu'ils remplissent un besoin de beauté esthétique et rapportent une manne financière. Soulignons que les deux sont possibles et peuvent s'entrecroiser. Les revendications n'ont pas pour but d'empêcher de satisfaire le plaisir de collectionner, mais bien d'atteindre à un maximum de transparence dans l'espoir que les collectionneurs deviennent les gardiens du patrimoine qu'ils exploitent. Il semble que l'éducation demeure la clé, suivie par des mesures légales auxquels tous s'unissent. Il faudrait qu'un effort soit fait, comme le préconise Kersel, pour exiger « des mesures juridiques plus strictes, l'application de la loi, de l'éducation et un effort concerté par les deux nations et le marché pour réduire la demande de matériel archéologique. Ils sont essentiels pour trouver des solutions à la perte du patrimoine culturel⁷⁵ » (Kersel 2006 : 200).

⁷⁵ Traduction libre.

CONCLUSION

Le trafic illicite des biens culturels engendre la détérioration, parfois irréversible, de certains patrimoines culturels mondiaux. Leur protection est l'affaire de tous, toutefois ce sont habituellement les populations économiquement pauvres, mais riches en biens culturels qui en paient le prix, au profit de nations économiquement riches, mais pauvres en biens culturels. Depuis que la demande de biens culturels sur le marché de l'art s'est élargie considérablement au cours des dernières années, à cause notamment d'Internet, mais aussi par l'entrée de grands joueurs comme la Chine, l'offre d'objets de provenance douteuse a également pris de l'ampleur.

Le but de ce mémoire était de faire ressortir un des problèmes sévissant à l'intérieur du marché de l'art : le trafic illicite de biens culturels. Pour en dresser le portrait, nous avons utilisé un cas factuel : la vente de la collection Barbier-Mueller. Avec ce cas, il nous fut possible d'étudier dans un premier temps la formation d'une collection privée, sa gestion par les collectionneurs, le statut des objets et d'examiner certaines procédures déontologiques des musées. Il ne fut jamais notre but de prêter au couple Barbier-Mueller des intentions malveillantes et en aucune façon nous n'avons tenté de prouver un trafic ou un détournement quelconque d'artefact. Au contraire, nous saluons tout effort de travail scientifique en respect des règles déontologiques. Ce couple de collectionneurs, animé par une passion inextinguible, a atteint un statut remarquable par le nombre d'œuvres en sa possession et par sa position dans le monde de l'art. Leur envergure est telle qu'ils permirent l'ouverture d'un premier musée à Genève et d'un second à Barcelone. L'existence de ce musée espagnol nous amena à nous intéresser à la déontologie des musées, plus spécifiquement son code d'éthique, à travers la plus haute instance muséale qu'est l'ICOM. Tel que stipulé par l'ICOM, en aucun cas un musée ne saurait encourager le trafic illicite des biens culturels en acquérant des biens sans provenance ou sans documentation. Ainsi, nous avons cherché à établir des comparaisons entre le musée de Jean-Paul Barbier et ces règles établies, car sinon, comment la vente des objets de sa collection pourrait-elle être considérée comme légitime? Nous avons vu qu'il y a certaines formalités à respecter lorsqu'une institution souhaite se prévaloir du titre de « musée », ce qui n'empêcha pas l'institution de Barcelone de fermer ses portes et de

procéder à la vente de ses œuvres, une méthode pour s'en détacher de façon définitive, autrement dit, une aliénation. Ces pièces autrefois considérées comme objet d'étude dans un musée changent de statut pour devenir des biens artistiques sur le marché de l'art. Rappelons que l'aliénation d'œuvres d'un musée est une pratique habituellement rare en Europe, car la majorité des conservateurs de musées considèrent comme impensable de se séparer de pièces de leur collection, ceci allant à l'encontre même du rôle du musée, soit de conserver. Disposer les objets précolombiens sur le marché de l'art releva de la décision privée du collectionneur Jean-Paul Barbier, qui préféra mettre les objets en vente plutôt que de les greffer au reste de sa collection suisse. La question de privatisation des musées, phénomène florissant au cours des dernières années, risque de donner matière à réflexion à l'ICOM. Il sera intéressant d'observer comment évolueront le modèle muséal type et sa portée culturelle à mesure qu'apparaîtront des fondations privées de plus en plus nombreuses.

Or, le marché de l'art, nous l'avons vu, représente un énorme *business* où plusieurs milliards de dollars s'échangent chaque année. La mondialisation a permis l'aplanissement des frontières, ce qui contribue aujourd'hui un volume de transactions de plus en plus élevé. Un bien culturel se définit comme tout objet âgé qui revêt une importance sur les plans archéologique, préhistorique, historique, artistique ou scientifique dans le patrimoine d'une nation. Le marché est divisé en plusieurs catégories où l'art contemporain domine le sommet des ventes, tandis que les antiquités entrent dans la catégorie des beaux-arts. Nous nous sommes uniquement intéressés dans ce mémoire aux antiquités afin de rester le plus fidèle possible au cas d'étude choisi. Certes, la commercialisation d'antiquités se déroule depuis plusieurs siècles, tandis que notre recherche ne s'est concentrée que sur ses plus récentes performances. Constamment à la recherche des données les plus à jour, nous souhaitons cerner correctement cet écosystème du monde de l'art en examinant la mécanique de la commercialisation des œuvres d'art, spécifiquement dans les ventes aux enchères. Celle-ci se charge de publiciser l'objet et s'occupe des mesures nécessaires à la transaction. Elle s'occupe en temps normal de faire quelques recherches sur l'objet en question, notamment sur son historique, ses précédents propriétaires, sa provenance. Une évaluation du prix sera suggérée, prenant en compte ces informations, mais aussi une estimation de la valeur culturelle, esthétique et artistique de la pièce. Lors de la vente, un commissaire-priseur se chargera de

présenter l'objet et de faire entrer les enchérisseurs en compétition pour élever le prix de vente de l'objet. La puissante maison Sotheby's accapare une grande part du marché mondial, mais elle est dorénavant plus que jamais en constante compétition avec les autres maisons de ventes internationales. Grâce à un bref aperçu du fonctionnement d'une vente aux enchères, nous avons pris connaissance de certaines particularités du marché français. Puis, de manière plus large, à travers des données statistiques des ventes des dernières années, nous avons esquissé un échantillon du volume de transactions du marché de l'art de même que des plus récentes modulations.

Le pillage approvisionne les maisons de ventes en antiquités sans documentation et sans provenance, en plus de détruire toutes les informations contenues dans le sol qui pourraient nous renseigner sur le contexte historique de ces objets directement liés au lieu où ils ont été créés ou enterrés. Cependant, il est difficile, voire impossible, d'apporter des preuves concrètes que ces objets parvinrent au collectionneur suisse par une marchandisation illégale, faute de preuves. En effet, le parcours d'un objet exporté illicitement reste sensiblement le même que celui d'un objet licite : un artefact intéressant est excavé de terre, remis entre les mains d'un intermédiaire local qui tentera de revendre l'objet à un touriste de passage ou chez un antiquaire, qui s'emploiera à le revendre au meilleur prix. La seule différence qui détermine la légalité sera l'excavation de l'objet par une autorité compétente, qui documentera immédiatement son apparition. S'il arrive qu'un trésor soit découvert fortuitement, il convient de souligner qu'il peut s'agir de groupes d'individus qui s'organisent pour aller faire de l'exploration, à l'aide d'outils modernes, pour démonter des sites archéologiques, connus ou non. Le pillage fonctionne selon ses propres méthodes et est construit selon une hiérarchie des intervenants, comme pour une organisation de criminels. Nous parlons ici d'un crime organisé au sens où des individus se rassemblent pour mieux gérer leurs activités criminelles. La sortie de ces artefacts hors des frontières nationales est normalement prohibée, mais ils demeurent malgré tout commercialisés par des acheteurs connaissant parfaitement l'illégalité de la transaction. L'exportation outremer des objets arrachés à leur patrimoine culturel national pourrait sans doute être entravée par des douaniers plus proactifs, mais en réalité, le manque de formation et de sensibilisation de ces officiers facilite la tâche des malfrats.

Ceci explique en partie la polémique qui entourera la vente Barbier-Mueller lors du mois de mars 2013 à Paris. Pendant que les artefacts précolombiens étaient exposés avant la vente de la collection, des pays d'Amérique latine ont protesté publiquement à travers les médias contre la tenue de cet événement. Les pays sources ont cherché à questionner l'authenticité des objets offerts en vente et ont menacé d'intenter des actions juridiques. Affirmant que ces antiquités faisaient partie de leur patrimoine archéologique et national, ils refusent qu'ils enrichissent des individus privés. Il en va d'un honneur, pour ces États qui furent longtemps sous domination étrangère, de récupérer et protéger ce patrimoine, car il reflète leur identité nationale. L'État mexicain affirma qu'une grande proportion des objets serait des faux, avançant qu'il s'agissait de confections modernes. Toutefois, Sotheby's et le couple Barbier-Mueller décidèrent tout de même d'aller de l'avant avec la vente. Mais à l'évidence, cette mauvaise publicité dans les médias, couplée à la grande ressemblance entre certains objets inscrits à la Liste rouge de ces pays eut pour effet de refroidir l'ambition d'acquéreurs potentiels. Au total, environ la moitié des objets repartirent chez de nouveaux propriétaires. Serait-il possible que certains de ces artefacts soient le produit de trafic illicite? Les opinions sont partagées, la maison de vente et le collectionneur affirment que non, les nations sources affirment que oui. Nous rappelons ici à nouveau, le but de notre mémoire : faire ressortir une incongruité du *business* de l'art, qu'est la commercialisation illicite de biens culturels. Dans ces conditions, comment les pays d'origine auraient-ils pu apporter la preuve d'une activité criminelle? Quelle preuve aurait pu être recevable? La provenance et l'étude historique des objets prennent ici toute leur importance. Mais lorsque la maison de vente entre elle-même dans la liste de provenance, cette participation peut constituer à certains égards une incongruité sur le marché de l'art.

Nous aimerions cependant souligner que la plus grande difficulté dans l'étude du problème de trafic illicite vient du fait qu'il n'existe pas qu'un marché noir, mais que le problème repose dans le marché gris, inséré entre le noir et le blanc, entre l'illégal et le légal. La commercialisation d'artefacts qui n'auraient jamais dû se retrouver sur le marché est assurée par des individus qui ignorent bien souvent la provenance ou qui ferment tout simplement les yeux. Cela crée un conflit éthique pour les musées, qui acquièrent parfois selon une politique d'achat trop vague, achètent chez les maisons de ventes et se retrouvent ainsi à

encourager ce trafic. Brodie les présente d'ailleurs comme les premiers responsables de la demande sur le marché. Il est ironique d'imaginer que ces objets, acquis par des musées pour une portée éducative, auraient été prélevés d'une population qui n'a eu, justement, aucune éducation à leur sujet. L'immensité de la tâche qui attend les musées et collectionneurs est proportionnelle à son utopie : considérer chaque objet individuellement, au cas par cas, poussant une recherche de provenance en profondeur, idéalement jusqu'à sa création.

Aucune action juridique ne fut entreprise par les pays requérants, laissant le champ libre à plusieurs explications et interprétations. Peut-être s'agissait-il uniquement d'obtenir l'attention de la communauté internationale sur le problème d'exportation de patrimoines culturels et d'envoyer de cette façon un avertissement. Peut-être les pays requérants ambitionnaient-ils réellement d'intenter une action juridique, mais, étant donné les moyens financiers à la disposition des États, une poursuite contre l'une des plus puissantes maisons de ventes au monde aurait entamé une guerre aux forces inégales. À l'heure actuelle, nous ignorons si les objets refoulés lors de la vente ont réintégré la collection basée à Genève, si d'autres transactions de vente eurent lieu dans une sphère privée ou s'ils ont pris une autre destination.

Certains outils furent mis en place par de grandes instances pour sensibiliser les acteurs du monde de l'art. L'un des mandats de l'UNESCO est de veiller à ce que les pays signataires de la Convention de 1956 et de celle de 1970 sur des législations entourant l'importation et l'exportation de biens culturels, prennent des mesures dans la lutte contre le trafic illicite et adoptent des législations qui amélioreraient leur efficacité. La création de banques de données d'objets volés est un exemple des efforts mis en place. L'ICOM met périodiquement à jour la Liste rouge des objets les plus trafiqués à travers le monde dans l'espoir de sensibiliser les « consommateurs » à ne pas acheter le type d'objets qui s'y retrouve. Disponible sur le Web, l'objectif est de rejoindre le plus large public possible pour que tous soient informés et par conséquent en mesure de réagir. Malgré ces efforts, le peu d'homogénéité dans les législations internationales fait en sorte que les interdictions se contournent et que des acteurs peu scrupuleux continuent d'alimenter en objets culturels le marché gris dans lequel puisent des musées. Ces artefacts demeurent illicites par leur origine, car ils ne sont pas excavés avec la permission d'une autorité compétente, mais circulent librement sur le marché « blanc » de

l'art. Ironiquement, s'ils circulent en plus avec une provenance manipulée ou un *pedigree* fictif, les autorités compétentes ne procèdent pas à une vérification étoffée lorsque toutes les apparences de la légalité sont observées.

D'un autre côté, lorsque les pays requérants revendiquent publiquement, mais ne bougent pas d'un iota par la suite, l'effet tombe à plat. L'agent Bélanger souligne elle-même l'ironie de la chose. Il arrive que les douanes saisissent un objet qu'ils savent provenant d'un réseau véreux et qu'ils communiquent avec l'ambassade du pays source pour lui proposer la récupération de son bien. Ce dernier ne se manifestant pas, les douaniers se voient contraints de se délester de l'objet, en le remettant entre les mains d'un marchand, d'un musée ou d'une maison de vente aux enchères, même en sachant pertinemment que la marchandisation de l'objet est illégale. Voilà un cycle de l'absurde, alors que la restitution officielle de la part d'un musée à une nation constitue une démarche compliquée, élaborée, fastidieuse. D'ailleurs, ne serait-ce que pour enclencher ce processus, le pays source doit être muni de solides preuves qui lui permettront de faire avancer sa cause juridiquement et ce, même s'il est difficile d'établir quelles preuves seraient acceptables (comme nous l'avons mentionné plus tôt). Les états n'ont donc aucune documentation sur ces pièces, acheminées par des individus qui ne recherchent souvent qu'un rendement financier. C'est pour cela que le journaliste Souren Melikian espère que les « consommateurs » d'antiquités respecteront bientôt scrupuleusement la Convention de 1970 et seront autrement plus exigeants sur les documentations accompagnant les objets.

Vu la multiplicité des disciplines engagées dans ce problème mondial, nous nous sommes vus dans l'obligation d'exposer, dans ce mémoire, des positions de criminologues, d'avocats et de juristes, de sociologues, d'archéologues et d'historiens de l'art. La spécificité de ce créneau et la récente sensibilisation au problème ne génèrent encore que peu d'études. Notre désir de pousser la recherche sur ce phénomène dans la discipline d'histoire de l'art nous a motivé à rédiger ce mémoire. Nous espérons sincèrement qu'il ouvrira la porte à d'autres recherches plus pointues sur le trafic illicite des biens culturels.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

BELTING, Hans et al. (2013). *The global contemporary and the rise of new art worlds*, Karlsruhe, Germany, Cambridge, MA; London, England : ZKM/Center for Art and Media; The MIT Press.

BENHAMOU, Françoise (2008). *L'économie de la culture*, 6e éd., Paris : La Découverte, Coll. « Collection Repères Culture-communication ».

BENHAMOU, Françoise (2010). *Le marché de l'art contemporain*, Paris : La Découverte, Coll. « Collection Repères Culture-communication » [2006].

BENSIMON, Simon (2012). *Vrai ou faux?*, Montréal : Guérin.

BERNIER, Christine (2002). *L'art au musée : de l'œuvre à l'institution*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Esthétiques ».

BRET, Jean-Noël, Nathalie MOUREAU et ASSOCIATION EUROMÉDITERRANÉENNE POUR L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ESTHÉTIQUE (2013). *L'art, l'argent et la mondialisation*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales Série Sociologie des arts ».

BRODIE, Neil et al. (2000). *Stealing History : the illicit trade in cultural material*, Cambridge, U.K. : McDonald Institute for Archaeological Research.

BRODIE, Neil et Kathryn Walker TUBB (2002). *Illicit Antiquities : the theft of culture and the extinction of archaeology*, London; New York : Routledge, Coll. « One world archaeology ».

BRODIE, Neil (2008). *Archaeology, Cultural Heritage, and the Antiquities Trade*, Gainesville, FL : University Press of Florida, Coll. « Cultural heritage studies ».

CHARNEY, Noah (2009). *Art and Crime : exploring the dark side of the art world*, Santa Barbara : Praeger/ABC-CLIO.

CUNO, James B. (2008). *Who Owns Antiquity? : museums and the battle over our ancient heritage*, Princeton, N.J.; Woodstock, Oxfordshire : Princeton University Press.

CUNO, James B. et al. (2009). *Whose Culture? : The promise of museums and the debate over antiquities*, Princeton : Princeton University Press.

CZEGLEDI, Bonnie (2010). *Crimes against Art : international art and cultural heritage law*, Toronto : Carswell.

- ERHMANN, Thierry (2013a). *Le marché de l'art en 2013*. [En ligne], http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2013_en_fr_de_es_online.pdf, p. 33-58. Consulté le 29 septembre 2014.
- ERHMANN, Thierry (2013b). *Le marché de l'art contemporain. Le rapport annuel Art Price 2013*, p.7-25, www.artprice.com.
- ERHMANN, Thierry (2014). *Contemporary Art Market 2014, The Artprice Annual Report*. [En ligne], <http://imgpublic.artprice.com/pdf/artprice-contemporary-2013-2014-fr.pdf>. Consulté le 29 septembre 2014.
- FINGERHUT, Jacques (1996). *L'art entre marché et musées*, Paris : La Documentation française.
- FRAOUA, Ridha (1985). *Le trafic illicite des biens culturels et leur restitution : analyse des réglementations nationales et internationales, critiques et propositions*, Fribourg, Suisse : Éditions universitaires, Coll. « Travaux de la Faculté de droit de l'Université de Fribourg ».
- GENETTE, Gérard (1994). *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris : Éditions du Seuil.
- GEOFFREY, Louis (2006). *Le rôle des musées et le Code professionnel de déontologie* in « Comment gérer un musée, manuel pratique », Paris : UNESCO, p.1 à 16.
- GILL, David W. J. (2009). *Homecomings: Learning from the Return of Antiquities to Italy* in « Art and Crime : exploring the dark side of the art world », Santa Barbara : Praeger/ABC-CLIO, p. 13 à 25.
- GUILLOTREAU, Ghislaine (1999). *Art et crime la criminalité du monde artistique et littéraire et sa répression*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Collection Criminalité internationale ».
- HERSHKOVITCH, Corinne, Didier RYKNER et Antoinette MAGET (2011). *La restitution des œuvres d'art : solutions et impasses*, Paris : Hazan, Coll. « L'art en travers ».
- ICOM (1996). *Illicit Traffic of Cultural Property in Latin America – Le trafic illicite des biens culturels en Amérique latine*, Paris : ICOM.
- INSTITUT DE DROIT INTERNATIONAL (1991). *Session de Bâle. La vente internationale d'objets d'art sous l'angle de la protection du patrimoine culture [sic]*. [En ligne], http://www.idi-iil.org/idiF/resolutionsF/1991_bal_04_fr.PDF. Consulté le 5 novembre 2014.
- MANACORDA, Stefano et al. (2011). *Crime in the art and antiquities world : illegal trafficking in cultural property*, New York: Springer.

MASSON LABONTÉ, Amélie (2010). *L'UNESCO et la question de la restitution des biens culturels en Méditerranée : les cas de Chypre et de la Turquie*, maîtrise ès lettres (histoire), Sherbrooke : Université de Sherbrooke.

MCANDREW, Clare (2010). *Fine Art and High Finance : expert advice on the economics of ownership*, New York : Bloomberg Press.

MCANDREW, Clare (2013). *TEFAF Art Market Report 2013 The global art market with a focus on China and Brazil*, Helvoirt : TEFAF. <http://www.cinoa.org>

MCCLELLAN, Andrew (2008). *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley : University of California Press.

MOULIN, Raymonde et Pascaline COSTA (1997). *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, Coll. « Champs Flammarion » [1992].

MOUREAU, Nathalie et Dominique SAGOT-DUVAUROUX (2006). *Le marché de l'art contemporain*, Paris : La Découverte, Coll. « Collection Repères : culture-communication ».

PIERRAT, Emmanuel (2011). *Faut-il rendre les œuvres d'art?*, Paris : CNRS Éditions.

POMIAN, Krzysztof (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris : Gallimard.

POULOT, Dominique (2005). *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris : Découverte, Coll. « Collection "L'espace de l'histoire" ».

SCHMITT, Jean-Marie (2008). *Le marché de l'art*, Paris : Documentation française, Coll. « Les Études de la Documentation française ».

ROBERTSON, Ian (2005). *Understanding international art markets and management*, Londres, New York : Routledge.

ROUGET, Bernard et Dominique SAGOT-DUVAUROUX (1996). *Économie des arts plastiques, une analyse de la médiation culturelle*, Paris : L'Harmattan.

THOMPSON, Donald N. (2012). *L'affaire du requin qui valait douze millions : l'étrange économie de l'art contemporain*, Marseille : Le mot et le reste.

VELTHUIS, Olav (2004). *An Interpretive Approach to Meaning of Prices*. *The Review of Austrian Economics*, 2004, Vol.17 (4), p.371-386.

VELTHUIS, Olav (2005). *Talking Prices : Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton : Princeton University Press.

WEIBEL, Peter et al. (2013). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Germany : ZKM/Center for Art and Media.

ZERI, Federico (2013). *Qu'est-ce qu'un faux ?*, Paris : Payot, Coll. « Manuels Payot ».

ARTICLES

BELLINGHAM, David (2008). « Ethics and the art market », Iain Robertson et Derrick Chong. *The Art Business*, Abingdon, UK : Routledge, p. 176 – 186.

BERGERON, Yves (2011). « Collection », André Desvallées (ed.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, p. 53-69.

BOYLAN, Patrick (2005). « Art Crime », Ian Robertson. *Understanding International Art Markets and Management*, Londres : Routledge.

BRODIE, Neil (2009). « Unwanted Antiquities » in *Museum International*, N° 241-242 (vol. 61, N°s 1-2), UNESCO Publishing and Blackwell Publishing Ltd. p. 97-100.

CENTRE D'ÉTUDE SUR LA COOPÉRATION JURIDIQUE INTERNATIONALE (2011). *Étude sur la prévention et la lutte contre le trafic illicite des biens culturels dans l'Union européenne*. [En ligne], http://ec.europa.eu/dgs/home/affaires/doc_centre/crime/docs/rapport_trafic_des_biens_culturels_ue_-_fr.pdf. Consulté le 17 novembre 2014.

CHAPPELL, Duncan et Kenneth POLK (2011). « Unraveling the Cordata : Just How Organized Is the International traffic in Cultural Objects ? », Stefano Manacorda et al. *Crime in the Art and Antiquities World : illegal trafficking in cultural property*, New York : Springer, p. 99-116.

DANZIGER, Thomas et Charles DANZIGER (2010). « The Illegal Art Trade », Clare McAndrew. *Fine Art and High Finance : expert advice on the economics of ownership*, New York : Bloomberg Press, p. 287-308.

DEMPSTER, Anna M (ed) (2014). *Authentication In Art Congress, actes du congrès organisé à La Haye*, Pays-Bas, 7-9 mai 2014.

ICOM (2010). *Listes rouges*. [En ligne], <http://icom.museum/programmes/lutte-contre-le-traffic-illicite/listes-rouges/L/2/>. Consulté le 27 mai 2014.

ICOM (2012-a). *Lutte contre le trafic illicite*, [En ligne], <http://icom.museum/programmes/lutte-contre-le-traffic-illicite/L/2/>. Consulté le 16 mai 2014.

ICOM (2012-b). *Missions*, [En ligne], <http://icom.museum/lorganisation/missions/L/2/>. Consulté le 6 janvier 2015.

ICOM (2013). *Code de déontologie pour musées*. [En ligne], http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_fr.pdf. Consulté le 31 juillet 2014.

KERSEL, Morag M. (2006). « From the Ground to the Buyer : A market Analysis of the Trade in Illegal Antiquities », Neil Brodie et al. *Archaeology, Cultural Heritage, and the Antiquities Trade*. University Press of Florida, p. 188 à 205.

KERSEL, Morag M. (2006). « A Market Analysis of the Trade in Illegal Antiquities », Neil Brodie et al. *Archaeology, Cultural Heritage, and the Antiquities Trade*, University Press of Florida, p. 188 à 205.

KRÄUSS, Roman (2010). « Art Price Indices », Clare McAndrew. *Fine Art and High Finance: expert advice on the economics of ownership*, New York : Bloomberg Press, p. 63-86.

MACKENZIE, Simon (2011). « The Market as Criminal and Criminals in the Market : Reducing Opportunities for Organised Crime in the International Antiquities Market », Stefano Manacorda et al. *Crime in the Art and Antiquities World : illegal trafficking in cultural property*, New York : Springer, p. 69-86.

MAIRESSE, François (2011). « Musée », André Desvallées (ed.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, p. 271-320.

MANACORDA, Stefano et Duncan CHAPPELL (2011). « Introduction », Stefano Manacorda et al. *Crime in the Art and Antiquities World : illegal trafficking in cultural property*, New York : Springer, p.1-16.

MANACORDA, Stefano (2011). « Criminal Law Protection of Cultural Heritage : An International Perspective », Stefano Manacorda et al. *Crime in the Art and Antiquities World : illegal trafficking in cultural property*, New York : Springer, p.17-50.

MCANDREW, Clare (2010). « An Introduction to Art and Finance », Clare McAndrew. *Fine Art and High Finance : expert advice on the economics of ownership*, New York : Bloomberg Press, p. 1-30.

MCANDREW, Clare (2010). « Art Appraisals, Prices, and Valuations », Clare McAndrew. *Fine Art and High Finance : expert advice on the economics of ownership*, New York : Bloomberg Press, p. 31-62.

MOULIN, Raymonde (1994). *Face à la mondialisation du marché de l'art : Paris est-il une ville globale ?* Paris : Le Débat, N° 80, p. 165-175.

PASSAS, Nikos et Blythe Bowman PROUX (2011). « Overview of Crimes and Antiquities », Stefano Manacorda et al. *Crime in the Art and Antiquities World : illegal trafficking in*

cultural property, New York : Springer, p. 51-68.

PROULX, Blythe Bowman (2010). « Organized Criminal Involvement in the Illicit Antiquities Trade », in *Trends in Organized Crime*, Vol.14 (1), pp.1-29.

RENFREW, Colin (2006). « Museum Acquisitions : Responsibilities for the Illicit Traffic in Antiquities », Neil Brodie et al. *Archaeology, Cultural Heritage, and the Antiquities Trade*. University Press of Florida, p. 245 à 257.

UNESCO (20??). *Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels*. Paris, le 14 novembre 1970. [En ligne], <http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?KO=13039&language=F&order=alpha>. Consulté le 27 mai 2014.

UNITED NATIONS (2004). *Convention Against Transnational Organized Crime and the Protocols Thereto*, [En ligne], <http://www.unodc.org/documents/treaties/UNTOC/Publications/TOC%20Convention/TOCeb ook-e.pdf>. Consulté le 21 mai 2014.

VELTHUIS, Olav (2012). *Introduction : the contemporary art market between stasis and flux*. Berlin : Sternberg Press, p. 17-50.

RESSOURCES DOCUMENTAIRES

AGENCE FRANCE-PRESSE (2013). *Guatemala claims Sotheby's articles*. [En ligne], <http://www.globalpost.com/dispatch/news/afp/130313/guatemala-claims-sothebys-articles>. Consulté le 6 septembre 2014.

ANONYME (1997). *Memorandum of Understanding between the Government of the United States of America and the Government of the Republic of Peru concerning the Imposition of Import Restrictions on Archaeological Material from the Prehispanic Cultures and certain Ethnological Material from the Colonial Period of Peru*. [En ligne], <http://eca.state.gov/files/bureau/pe1997mou.pdf>. Consulté le 6 septembre 2014.

ANONYME (2013). *Mexico and Guatemala join Peru in claims against Barbier-Mueller Pre-Columbian art collection – Updated with sale results*. [En ligne], <http://nordonart.wordpress.com/2013/03/21/mexico-and-guatemala-join-peru-in-claims-against-barbier-mueller-pre-columbian-art-collection/>. Consulté le 6 septembre 2014.

ARCA Association for Research into Crimes against Art (2014). [En ligne], <http://www.artcrimeresearch.org/>. Consulté le 31 juillet 2014.

ASSOCIATION DES MUSÉES CANADIENS (2014). *Lorsqu'on doit se quitter : les tenants et les aboutissements de l'aliénation*. [En ligne], http://musees.ca/site/deaccessioning2014?language=fr_FR. Consulté le 23 décembre 2014.

AYAD, Christophe (2003). *Enquête sur l'étrange pillage du musée de Bagdad*. [En ligne], http://www.liberation.fr/evenement/2003/04/26/enquete-sur-l-etrange-pillage-du-musee-de-bagdad_462768. Consulté le 3 novembre 2014.

BARBIER-MUELLER, Jean-Paul (1999). *Guide de l'art précolombien*. Barcelone : Museu Barbier-Muller Art Precolombí; Milan : Skira.

BARBIER-MUELLER, Jean-Paul et Mona BISMARCK (2003). *Rêves de collection : sept millénaires de sculptures inédites--Europe, Asie, Afrique*. Paris : Somogy; Genève : Musée Barbier-Mueller.

BARRAZA, Emilie (2013). *México en venta : el patrimonio de la discordia*. [En ligne], <http://www.proceso.com.mx/?p=337984>. Consulté le 23 février 2015.

BERCHEM, Mathieu van (2013). *Barbier-Mueller vend malgré le veto du Pérou*. [En ligne], http://www.swissinfo.ch/fre/culture/Barbier-Mueller_vend_malgre_le_veto_du_Perou.html?cid=35289796. Consulté le 29 mai 2014.

BOOK DEPOSITORY (THE) (2015). *Illicit Antiquities : the Theft of Culture and the Extinction of Archaeology*. [En ligne], <http://www.bookdepository.com/Illicit-Antiquities-Neil-Brodie/9780415510776>. Consulté le 26 janvier 2015.

BRAUDO, Serge (1996). « Bonne foi » in *Dictionnaire du droit privé français*, [En ligne], <http://www.dictionnaire-juridique.com/moteur.php>. Consulté le 17 février 2015.

CROCHET, Alexandre (2013). *Dimitri Mavrommatis sauve la vente Barbier-Mueller*. [En ligne], <http://www.galeriedowntown.com/wp-content/uploads/2013/03/qda-2013-03-25OK.pdf>. Consulté le 6 septembre 2013.

DAVID, Ariel. (2006). *Italian Prosecutors in Getty Curator Trial Describe Art Trafficking Network*. [En ligne], <http://www.apnewsarchive.com/2006/Italians-Describe-Art-Trafficking-Network/id-c803d2c971d2f5a2b1b9a57e7c540d1c>. Consulté le 25 février 2015.

DE ROCHEBOUET, Béatrice (2005). « La foudre des Guerrero ». *Le Figaro*, n° 18836, vendredi 25 février 2005, p. 21.

DE ROCHEBOUET, Béatrice (2012). *Les trésors précolombiens de Jean-Paul Barbier-Mueller*. [En ligne] <http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2012/09/10/03016-20120910ARTFIG00362-les-tresors-precolombiens-de-jean-paul-barbier-mueller.php#auteur>. Consulté le 10 septembre 2014.

DESMARAIS, France (2011). « Un crime ordinaire? », *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 64, n° 1,

février, p. 14-15.

DUMONT, Étienne (2012). « Le Museu *[sic]* Barbier-Mueller de Barcelone fermera ses portes », *Tribune de Genève*, [En ligne], <http://www.tdg.ch/culture/museu-barbiermueller-barcelone-fermera-portes/story/12594276>. Consulté le 30 juillet 2014.

FITZGERALD, Gerald (2013). « Give Us CPR », *Art Papers*. [En ligne], http://www.artpapers.org/feature_articles/feature3_2014_0506.html. Consulté le 6 septembre 2014.

FRECHETTE, M. et Donna YATES (2013). *Red Flags In Paris : Half of the Sotheby's Barbier-Mueller Pre-Colombian Sale Lacks Provenance*. [En ligne], <http://chasingaphrodite.com/2013/03/19/red-flags-in-paris-half-of-sothebys-barbier-muller-pre-colombian-sale-lacks-provenance/>. Consulté le 6 septembre 2014.

ILLICIT ANTIQUITIES RESEARCH CENTER (THE) (2014). *Stealing History : the Illicit Trade in Cultural Material*. [En ligne], <http://www2.mcdonald.cam.ac.uk/projects/iarc/culturewithoutcontext/issue6/stealinghistory-report.htm>. Consulté le 26 janvier 2015.

KENNEDY, Randy (2005). « Two Dealers in Pre-Colombian Art Are Indicted ». *The New York Times*, 3 mars 2005, p. B 3.

MANZANOS, Rosario (2013). *El Mercado negro de bienes culturales, une industria*. [En ligne], <http://www.proceso.com.mx/?p=338373>. Consulté le 28 février 2015.

MASHBERG, Tom (2013). *Latin American Nations Object to Sotheby's Antiquities Auction*. [En ligne], http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/03/21/latin-america-nations-object-to-paris-antiquities-auction/?_php=true&_type=blogs&_r=0. Consulté le 6 septembre 2014.

MELIKIAN, Souren (2013). *How UNESCO's 1970 Convention Is Weeding Looted Artifacts Out of the Antiquities Market*. [En ligne], <http://www.blouinartinfo.com/news/story/822209/how-unescos-1970-convention-is-weeding-looted-artifacts-out-of>. Consulté le 18 décembre 2014.

MERRIN GALLERY (THE) (2015). *Gallery*. [En ligne], <http://merringallery.com/gallery.html>. Consulté le 23 février 2015.

MORTAIGNE, Véronique (2013). « Trésors précolombiens : très convoités, peu achetés ». *Le Monde*, [En ligne], http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/03/24/des-tresors-precolombiens-convoites-mais-peu-achetes_1853314_3246.html. Consulté le 29 mai 2014.

MUSÉE BARBIER-MUELLER (2002). *Histoire d'une collection*. [En ligne], <http://www.barbier-mueller.ch/vie-du-musee/historique/>. Consulté le 27 mai 2014.

NGO, Robin (2015). *Sold to the Highest Bidder: Antiquities as Cash Cows*. [En ligne], <http://www.biblicalarchaeology.org/daily/archaeology-today/cultural-heritage/antiquities-as-cash-cows/>. Consulté le 9 février 2015.

POTARD, Marie (2014). « Art précolombien, vigilance de mise ». *Journal des arts*, N° 409, 14 au 27 mars, p. 27.

SOTHEBY'S (2013). *Collection Barbier-Mueller Art Précolombien*. [En ligne], <http://www.sothebys.com/en/auctions/2013/collection-barbier-mueller-pf1340.html>. Consulté le 6 septembre 2014.

Catalogue de vente SOTHEBY'S, *Art précolombien : la collection Barbier-Mueller*, Genève, Sotheby's, 22-23 mars 2013.

SOTHEBY'S (2015). *Glossary*. [En ligne], <http://www.sothebys.com/fr/Glossary.html>. Consulté le 16 février 2015.

TRAFFICKING CULTURE (2014). *Neil Brodie*. [En ligne], <http://traffickingculture.org/people/neil-brodie/>. Consulté le 26 janvier 2015.

YATES, Donna (1994). *Sipán Jewellery Offered for Sale at Sotheby's*. [En ligne], <http://traffickingculture.org/encyclopedia/case-studies/sipan-ornaments-offered-for-sale-at-sothebys-in-1994/>. Consulté le 6 septembre 2014.

YATES, Donna (2013a). *Power of Plausible Provenance?* [En ligne], <http://www.anonymousswisscollector.com/2014/04/the-power-of-plausible-provenance-presentation-for-the-society-for-american-archaeology.html>. Consulté le 3 juin 2014.

YATES, Donna (2013b). *The Sotheby's Sale of the Barbier-Mueller Collection : waxing and waning on Peruvian law*. [En ligne], <http://www.anonymousswisscollector.com/2013/03/the-sothebys-sale-of-barbier-mueller.html>. Consulté le 6 septembre 2014.

YATES, Donna and Greg LEE (2014). *The Power of Plausible Provenance? Sotheby's Sale of Pre-Columbian Pieces from the Barbier-Mueller Collection*. Présentation donnée à : the Society for American Archaeology Meeting, Austin, Texas.

ZIMMERMAN, Jean-Louis (1993). *Poèmes de marbre sculptures cycladiques du musée Barbier-Mueller*. Paris : Imprimerie nationale.

FILM

Jean-Paul Barbier: Connecting With Cultures (2013). [En ligne], animé par Stéphane Martin, présenté par Sotheby's magazine, février 2013, ville inconnue, <http://www.sothebys.com/fr/news-video/blogs/all-blogs/sothebys-at-auction/2013/02/jean->

paul-barbier-mueller-collection-african-oceanic-pre-columbia-art.html. Consulté le 31 juillet 2014.

ENTREVUES

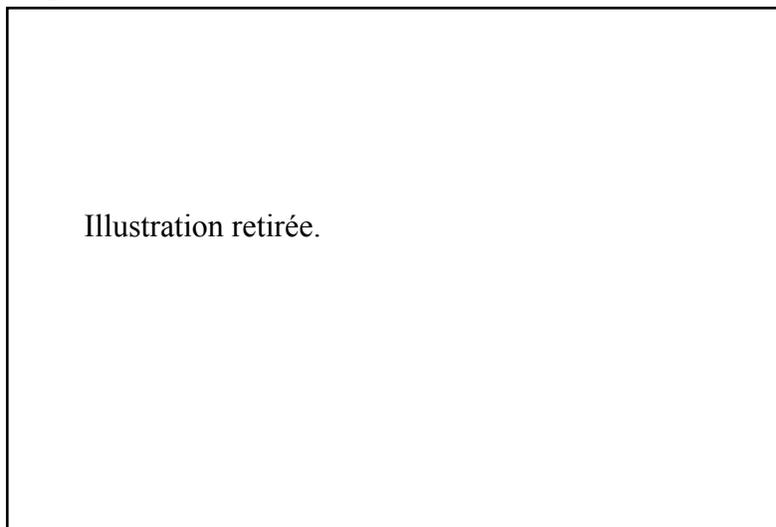
BÉLANGER, Linda. Unité de contrôle stratégique de l'export & C.i.t.e.s, Agence des services frontaliers du Canada, section des opérations commerciales. Entrevue réalisée le 30 juillet 2013, Montréal.

GRÉGOIRE, Jean-François. Enquêteur de la S.Q., division des crimes économiques. Entrevue réalisée le 13 juin 2013, Montréal.

VILLA, Roberto. Agent du renseignement, douanes canadiennes. Entrevue réalisée le 12 juillet 2013, Montréal.

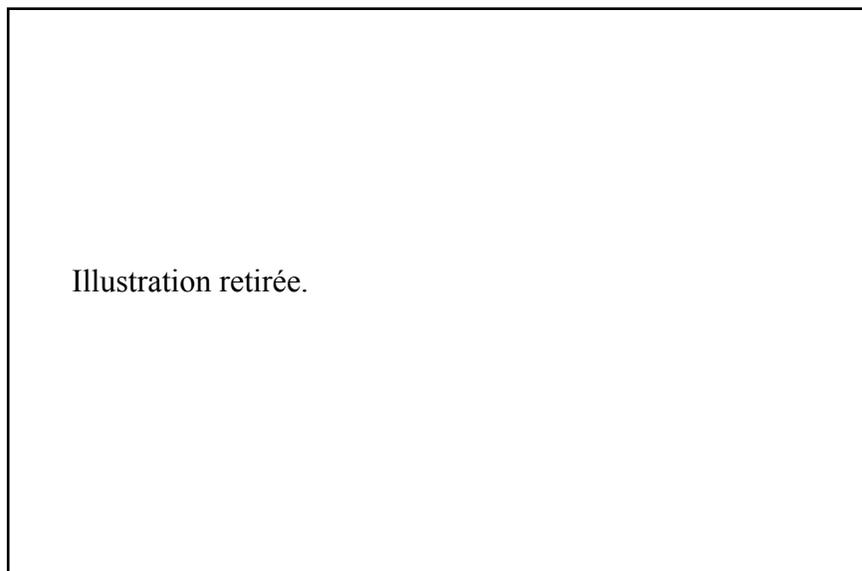
FIGURES

Figure 1.



Repartition par pays du produit des ventes de l'an 2013. Capture d'écran partielle du site d'Artprice présentant *Le marché de l'art en 2013*, p. 43, [En ligne], accessible au http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2013_en_fr_de_es_online.pdf. Captée par Valérie Boisvenue le 28 septembre 2014.

Figure 2.



Produit des ventes de beaux-arts entre 2003 et 2013, répartition par périodes. Capture d'écran partielle du site d'Artprice présentant *Le marché de l'art en 2013*, p. 39. [En ligne], accessible au http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2013_en_fr_de_es_online.pdf. Captée par Valérie Boisvenue le 28 septembre 2014.

Figure 3. Liste rouge des biens culturels en péril d'Amérique centrale et du Mexique.
Capture d'écran partielle du site de l'ICOM présentant les Listes rouges, accessible au http://icom.museum/fileadmin/user_upload/images/Redlists/Central_America-Mexico/RLACM_FR.pdf. Captée par Valérie Boisvenue le 25 février 2015.

Illustration retirée.

Figure 4. Détail. Capture d'écran partielle du site de l'ICOM présentant les Listes rouges, accessible au http://icom.museum/fileadmin/user_upload/images/Redlists/Central_America-Mexico/RLACM_FR.pdf. Captée par Valérie Boisvenue le 25 février 2015.

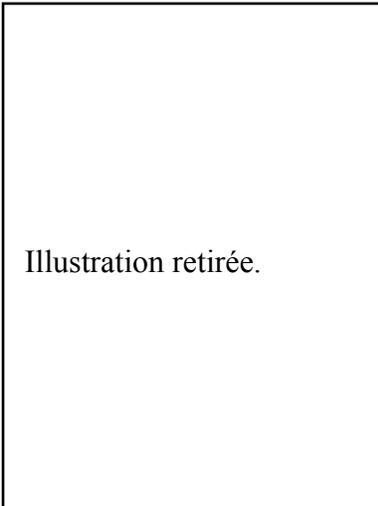


Figure 5. Vase ovoïde décoré d'un félin. Capture d'écran de la page « Collection Barbier-Mueller art précolombien » de la page du site de Sotheby's, accessible au <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/collection-barbier-mueller-pf1340/lot.59.html>. Captée par Valérie Boisvenue le 25 février 2015.

Illustration retirée.

Figure 6. Liste rouge des biens culturels en péril d'Amérique centrale et du Mexique. Capture d'écran partielle du site de l'ICOM présentant les Listes rouges, accessible au http://icom.museum/fileadmin/user_upload/images/Redlists/Central_America-Mexico/RLACM_FR.pdf. Captée par Valérie Boisvenue le 25 février 2015.

Illustration retirée.

Figure 7. Détail. Capture d'écran partielle du site de l'ICOM présentant les Listes rouges, accessible au http://icom.museum/fileadmin/user_upload/images/Redlists/Central_America-Mexico/RLACM_FR.pdf. Captée par Valérie Boisvenue le 25 février 2015.

Illustration retirée.

Figure 8. Vase à décor incisé de félins et de sauriens. Capture d'écran de la page « Collection Barbier-Mueller art précolombien » de la page du site de Sotheby's, accessible au : <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/collection-barbier-mueller-pf1340/lot.34.html>. Captée par Valérie Boisvenue le 25 février 2015.

Illustration retirée.

ANNEXE 1

CODE DÉONTOLOGIQUE DE L'ICOM

1. Les musées assurent la protection, la documentation et la promotion du patrimoine naturel et culturel de l'humanité.

Principe : les musées sont responsables vis-à-vis du patrimoine naturel et culturel, matériel et immatériel. Les autorités de tutelle et tous ceux concernés par l'orientation stratégique et la supervision des musées ont pour obligation première de protéger et de promouvoir ce patrimoine, ainsi que les ressources humaines, physiques et financières rendues disponibles à cette fin.

POSITIONNEMENT INSTITUTIONNEL

1.1. Documents d'habilitation

Les autorités de tutelles ont la responsabilité de veiller à ce que tout musée possède un statut, une constitution ou tout autre document écrit officiel, conforme au droit national. Ces documents stipuleront clairement le statut juridique du musée, ses missions, sa permanence et son caractère non lucratif.

1.2. Déclaration des missions, des objectifs et des politiques

L'autorité de tutelle doit rédiger, diffuser et suivre une déclaration définissant les missions, les objectifs et les politiques du musée, ainsi que le rôle et la composition de sa direction.

RESSOURCES PHYSIQUES

1.3 Locaux

L'autorité de tutelle est tenue de fournir des locaux offrant un environnement adéquat pour que le musée remplisse ses fonctions essentielles telles que définies dans ses missions.

1.4 Accès

L'autorité de tutelle doit veiller à ce que le musée et ses collections soient régulièrement accessibles à tous à des heures raisonnables. Il convient de faire particulièrement cas des personnes ayant des besoins spécifiques.

1.5 Santé et Sécurité

L'autorité de tutelle doit veiller à ce qu'en matière de santé, de sécurité et d'accessibilité, les normes s'appliquent au personnel et aux visiteurs.

1.6 Protection contre les sinistres

L'autorité de tutelle doit mettre en place des politiques visant à protéger le public et le personnel, les collections et autres ressources, contre les dommages naturels et humains.

1.7 Conditions de sécurité

L'autorité de tutelle doit assurer une sécurité adéquate pour protéger les collections contre le vol et les dommages pouvant survenir dans les vitrines, expositions, réserves, espaces de travail et au cours des transports.

1.8 Assurance et Indemnité

Si une compagnie d'assurance privée protège les collections, l'autorité de tutelle vérifiera que la couverture des risques est adéquate, et prend en compte les objets en transit, prêtés ou confiés à la responsabilité du musée. Lorsqu'un système d'indemnité est établi, il faut veiller à ce que les objets n'appartenant pas au musée jouissent d'une couverture adéquate.

RESSOURCES FINANCIÈRES

1.9. *Financement*

Il incombe à l'autorité de tutelle de fournir les fonds suffisants pour réaliser et pour développer les activités du musée. Tous les fonds feront l'objet d'une gestion professionnelle.

1.10. *Politique commerciale*

L'autorité de tutelle doit se doter d'une charte écrite concernant les sources de revenus qu'elle peut générer par ses activités ou accepter de sources extérieures. Quelle que soit la source de financement, les musées doivent garder le contrôle du contenu et de l'intégrité de leurs programmes, expositions et activités. Les activités génératrices de revenus ne doivent pas nuire aux normes de l'institution ni à son public. (voir la section 6.6).

PERSONNEL

1.11 Politique de l'emploi

L'autorité de tutelle doit veiller à ce que toute action concernant le personnel soit menée conformément aux politiques du musée et aux procédures légales et réglementaires.

1.12 Nomination du directeur ou du responsable

La direction d'un musée est un poste clé et, lors d'une nomination, les autorités de tutelle doivent prendre en compte les connaissances et les compétences requises pour occuper cet emploi efficacement. Aux aptitudes intellectuelles et aux connaissances professionnelles nécessaires doit s'ajouter une conduite déontologique de la plus haute rigueur.

1.13 Accès aux autorités de tutelle

Le directeur ou responsable d'un musée doit pouvoir rendre directement compte et avoir directement accès aux autorités de tutelle concernées.

1.14. *Compétences du personnel muséal*

L'emploi d'un personnel qualifié, possédant l'expertise requise pour assurer ses responsabilités est nécessaire. (voir aussi les sections 2.18, 2.23 et 8.12).

1.15 Formation du personnel

Il convient d'offrir les possibilités nécessaires de formation continue et d'amélioration professionnelle à l'ensemble du personnel afin d'en maintenir l'efficacité.

1.16 Conflit déontologique

L'autorité de tutelle d'un musée ne doit jamais demander au personnel d'agir de manière pouvant être jugée contraire aux dispositions du Code de déontologie de l'ICOM, au droit national ou à tout autre code de déontologie spécifique.

1.17 Personnel et Bénévoles

En ce qui concerne le travail bénévole, l'autorité de tutelle doit rédiger une charte qui favorise des relations harmonieuses entre bénévoles et membres de la profession muséale.

1.18 Bénévoles et Déontologie

Si l'autorité de tutelle fait appel à des bénévoles pour mener des activités muséales ou autres, elle s'assurera qu'ils connaissent bien le Code de déontologie de l'ICOM pour les musées et les autres codes et lois applicables.

2. Les musées qui détiennent les collections les conservent dans l'intérêt de la société et de son développement.

Principe : *la mission d'un musée est d'acquérir, de préserver et de valoriser ses collections afin de contribuer à la sauvegarde du patrimoine naturel, culturel et scientifique. Ses collections constituent un important patrimoine public, occupent une position particulière au regard de la loi et jouissent de la protection du droit international. À cette mission d'intérêt public est inhérente la notion de gestion raisonnée, qui recouvre les idées de propriété légitime, de permanence, de documentation, d'accessibilité et de cession responsable.*

ACQUISITION DES COLLECTIONS

2.1. Politique en matière de collections

Dans chaque musée, l'autorité de tutelle doit adopter et publier une charte concernant l'acquisition, la protection et l'utilisation des collections. Ce texte doit clarifier la position des objets qui ne seront pas catalogués, préservés ou exposés. (voir les sections [2.7](#) et [2.8](#)).

2.2. Titre valide de propriété

Aucun objet ou spécimen ne doit être acquis par achat, don, prêt, legs ou échange, si le musée acquéreur n'est pas certain de l'existence d'un titre de propriété en règle. Un acte de propriété, dans un pays donné, ne constitue pas nécessairement un titre de propriété en règle.

2.3 Provenance et Obligation de diligence

Avant l'acquisition d'un objet ou d'un spécimen offert à l'achat, en don, en prêt, en legs ou en échange, tous les efforts doivent être faits pour s'assurer qu'il n'a pas été illégalement acquis dans (ou exporté illicitement de) son pays d'origine ou un pays de transit où il aurait pu avoir un titre légal de propriété (y compris le pays même où se trouve le musée). À cet égard, une obligation de diligence est impérative pour établir l'historique complet de l'objet depuis sa découverte ou création.

2.4 Objets et Spécimens issus de travaux non scientifiques ou non autorisés

Un musée ne doit pas acquérir des objets s'il y a tout lieu de penser que leur récupération s'est faite au prix de la destruction ou de la détérioration prohibée, non scientifique ou intentionnelle de monuments, de sites archéologiques ou géologiques, d'espèces ou d'habitats naturels. De même, il ne doit pas y avoir acquisition si le propriétaire, l'occupant du terrain, les autorités légales ou gouvernementales concernées n'ont pas été averties de la découverte.

2.5. Matériel culturel sensible

Les collections composées de restes humains ou d'objets sacrés ne seront acquises qu'à condition de pouvoir être conservées en sécurité et traitées avec respect. Cela doit être fait en accord avec les normes professionnelles et, lorsqu'ils sont connus, les intérêts et croyances de la communauté ou des groupes ethniques ou religieux d'origine. (voir aussi les sections [3.7](#) et [4.3](#)).

2.6. Pièces biologiques ou géologiques protégées

Un musée ne doit pas acquérir de spécimens biologiques ou géologiques collectés, vendus ou transférés de toute autre façon, en violation de la législation locale, nationale, régionale ou des traités internationaux relatifs à la protection des espèces et de la nature.

2.7. Collections d'organismes vivants

Si une collection comporte des spécimens botaniques ou zoologiques vivants, il faut tenir compte de leur environnement naturel et social d'origine, ainsi que de la législation locale,

nationale, régionale et des traités internationaux relatifs à la protection des espèces et de l'environnement.

2.8. Collections d'étude ou d'instruments

La politique appliquée aux collections peut prévoir des modalités particulières pour les collections où les processus culturels, scientifiques ou techniques, sont privilégiés par rapport aux objets ou spécimens, ou lorsque ces objets ou spécimens sont conservés à des fins d'enseignement et de manipulation courante. (voir aussi la section [2.1](#)).

2.9. Acquisition hors de la politique appliquée aux collections

L'acquisition d'objet ou de spécimens en dehors de la politique déclarée par le musée ne doit se produire qu'à titre exceptionnel. L'autorité de tutelle prendra en considération les avis professionnels qui peuvent lui être donnés, ainsi que les points de vue de toutes les parties intéressées. Ces considérations doivent inclure l'importance de l'objet ou du spécimen dans le patrimoine culturel ou naturel, ainsi que les intérêts spécifiques des autres musées collectionnant ce type de pièce. Toutefois, même dans ces circonstances, les objets dépourvus de titre de propriété en règle ne doivent pas être acquis. (voir aussi la section [3.4](#)).

2.10. Acquisition auprès de membres de l'autorité de tutelle ou du personnel

La plus grande vigilance s'impose pour toute offre d'objet, vente, don ou toute autre forme de cession ouvrant droit à un avantage fiscal, par des membres des autorités de tutelle, du personnel, de leurs familles ou des proches de ceux-ci.

2.11. Dépositaire en dernier recours

Rien dans ce *Code de déontologie* ne saurait empêcher un musée de servir de dépôt autorisé pour des spécimens ou des objets de provenance inconnue ou illégale collectés sur le territoire dans lequel s'établit sa juridiction.

CESSION DE COLLECTIONS

2.12 Cession légale ou autre

Si un musée dispose du droit juridique de cession ou qu'il a acquis des objets soumis à des conditions de cession, il doit se conformer rigoureusement aux dispositions et autres procédures ou obligations légales. Si l'acquisition initiale était soumise à des restrictions, elles seront observées, sauf s'il est clairement démontré qu'elles sont impossibles à respecter ou fondamentalement préjudiciables à l'institution; s'il y a lieu, un recours sera obtenu via une procédure juridique.

2.13 Cession de collections d'un musée

Le retrait d'un objet ou d'un spécimen de la collection d'un musée ne doit se faire qu'en toute connaissance de l'importance de l'objet, de sa nature (renouvelable ou non), de son statut juridique; aucun préjudice à la mission d'intérêt public ne saurait résulter de cette cession.

2.14 Responsabilité des cessions

La décision de cession doit relever de la responsabilité de l'autorité de tutelle agissant en concertation avec le directeur du musée et le conservateur de la collection concernée. Des modalités spécifiques peuvent s'appliquer aux collections d'étude ou d'instruments dans les musées.

2.15 Cession des objets retirés des collections

Chaque musée doit se doter d'une politique définissant les méthodes autorisées pour retirer définitivement un objet des collections, que ce soit par donation, transfert, échange, vente, rapatriement ou destruction, et autorisant le transfert de titre à l'organe bénéficiaire. Un rapport détaillé doit être établi lors de toute décision de cession, considérant les pièces

concernées et leur devenir. L'usage doit être que lors de toute cession d'objet, celle-ci se fasse, en priorité, au bénéfice d'un autre musée.

2.16 Gains issus de la cession de collections

Les collections des musées sont constituées pour la collectivité et ne doivent en aucun cas être considérées comme un actif financier. Les sommes ou avantages obtenus par la cession d'objets et de spécimens provenant de la collection d'un musée doivent uniquement être employés au bénéfice de la collection et, normalement, pour de nouvelles acquisitions.

2.17 Achat de collections provenant d'une cession

Les membres du personnel du musée, l'autorité de tutelle, les familles ou associés proches ne seront pas autorisés à acheter des objets provenant de la cession d'une collection dont ils ont la responsabilité.

PROTECTION DES COLLECTIONS

2.18. *Permanence des collections*

La politique du musée doit faire que les collections (permanentes et temporaires) et leurs informations associées, correctement consignées, soient transmises aux générations futures dans les meilleures conditions possibles, compte tenu des connaissances et des ressources disponibles.

2.19. *Délégation de la responsabilité des collections*

Les responsabilités professionnelles touchant à la protection des collections doivent être confiées à des personnes pourvues des connaissances et compétences nécessaires ou encadrées de manière adéquate. (voir aussi la section [8.11](#)).

2.20 Documentation des collections

Les collections des musées seront documentées conformément aux normes professionnelles admises. Cette documentation doit fournir l'identification et la description complètes de chaque article, de ses éléments associés, de sa provenance, de son état, des traitements qu'il a subi et de sa localisation. Ces données seront conservées en lieu sûr et gérées par un système de recherche documentaire permettant au personnel et autres utilisateurs autorisés de les consulter.

2.21 Protection contre les sinistres

Il convient de porter une attention particulière à l'élaboration de politiques visant à protéger les collections en cas de conflits armés et autres catastrophes d'origine humaines ou naturelles.

2.22 Sécurité des collections et des données associées

Si les données relatives aux collections sont mises à la disposition du public, il convient d'exercer un contrôle particulier pour éviter la divulgation d'informations confidentielles, personnelles ou autres.

2.23. *Conservation préventive*

La conservation préventive est un élément important de la politique des musées et de la protection des collections. Les membres de la profession muséale sont tenus de créer et de maintenir un environnement protecteur pour les collections dont ils ont la garde, qu'elles soient stockées, exposées ou en transit.

2.24 Conservation et Restauration des collections

Le musée doit suivre avec attention l'état des collections pour déterminer quand un objet ou spécimen requiert l'intervention ou les services d'un conservateur-restaurateur qualifié. Le but principal d'une intervention doit être la stabilisation de l'objet ou du spécimen. Toute

procédure de conservation doit être documentée et aussi réversible que possible; toute transformation de l'objet ou spécimen original doit être clairement identifiable.

2.25 Bien-être des animaux vivants

Le musée qui conserve des animaux vivants, assume une totale responsabilité quant à leur santé et leur bien-être. Le musée doit élaborer et mettre en application à l'intention du personnel, des visiteurs et des animaux, un code de sécurité qui, aura été approuvé par un spécialiste du domaine vétérinaire. Toute modification génétique sera clairement identifiable.

2.26 Utilisation personnelle des collections de musée

Les membres du personnel du musée, l'autorité de tutelle, les familles ou associés proches ne sont pas autorisés à utiliser pour un usage personnel, même provisoirement, des objets provenant d'une collection du musée.

3. Les musées détiennent des témoignages de premier ordre pour constituer et approfondir la connaissance.

Principe : les musées ont des obligations particulières vis-à-vis de la société quant à la protection et aux possibilités d'accès et d'interprétation des témoignages de premier ordre qu'ils détiennent dans leurs collections.

TÉMOIGNAGES DE PREMIER ORDRE

3.1 Les collections comme témoignages de premier ordre

La politique des collections appliquée par le musée doit clairement souligner leur importance en tant que témoignages de premier ordre. Elle doit aussi s'assurer que cette démarche n'est pas uniquement dictée par les tendances intellectuelles du moment ou par des habitudes du musée.

3.2 Disponibilité des collections

Les musées ont l'obligation spécifique de rendre les collections et toutes les informations associées aussi librement accessibles que possible, dans des limites liées aux normes de confidentialité et de sécurité.

COLLECTE ET RECHERCHES DANS LES MUSÉES

3.3. *Collecte sur le terrain*

Si un musée veut entreprendre des collectes sur le terrain, il doit avoir une politique conforme aux normes scientifiques, ainsi qu'aux obligations législatives nationales et internationales. Les collectes de terrain se feront toujours avec respect et considération pour les points de vue des communautés locales, de leurs ressources environnementales et de leurs pratiques culturelles, ainsi qu'en tenant compte des efforts déployés pour mettre en valeur le patrimoine culturel et naturel.

3.4. *Collecte exceptionnelle des témoignages de premier ordre*

Dans des cas exceptionnels, il se peut qu'un objet sans provenance attestée représente en soi un tel enrichissement des connaissances qu'il devient de l'intérêt public de le préserver. L'acceptation d'un tel objet dans la collection d'un musée doit dépendre de la décision de spécialistes du domaine, sans parti pris national ou international. (voir aussi la section 2.11).

3.5 Recherches

Les recherches menées par le personnel des musées doivent être en rapport avec les missions et les objectifs du musée, et observer les pratiques juridiques, déontologiques et scientifiques

établies.

3.6 Analyse destructive

Lorsqu'un musée recourt à des techniques analytiques destructives, le résultat de l'analyse et des recherches qui s'ensuivent, y compris les publications, doit figurer dans le dossier de documentation permanent de l'objet.

3.7. Restes humains et objets sacrés

Les recherches sur des restes humains et sur des objets sacrés doivent s'effectuer selon les normes professionnelles dans le respect des intérêts et des croyances de la communauté, du groupe ethnique ou religieux d'origine. (voir aussi les sections [2.5](#) et [4.3](#)).

3.8. Détention des droits sur les objets étudiés

Lorsque le personnel d'un musée prépare des objets en vue de leur présentation ou pour documenter une enquête de terrain, il doit être établi un accord clair avec le musée responsable, sur tous les droits relatifs aux travaux réalisés.

3.9. Partage des compétences

Les membres de la profession muséale sont tenus de faire part de leurs connaissances et de leur expérience à leurs collègues, aux chercheurs et aux étudiants des domaines concernés. Ils doivent respecter et faire référence à ceux dont ils tirent leur savoir et transmettre les avancées techniques et l'expérience pouvant profiter à d'autres.

3.10. Coopération entre musées et avec d'autres institutions

Le personnel muséal doit reconnaître et contribuer à la nécessaire coopération et concertation entre institutions partageant les mêmes intérêts et pratiques de collecte. Cela vaut en particulier pour les institutions universitaires et pour certains services publics, où la recherche peut produire d'importantes collections ne bénéficiant pas de sécurité sur le long terme.

4. Les musées contribuent à la connaissance, à la compréhension et à la gestion du patrimoine naturel et culturel.

Principe : les musées ont l'important devoir de développer leur rôle éducatif et de drainer le public le plus large qui soit de la communauté, de la localité ou du groupe qu'ils servent. Interagir avec la communauté et promouvoir son patrimoine font partie intégrante du rôle éducatif du musée.

PRÉSENTATIONS ET EXPOSITIONS

4.1 Présentations, expositions et activités spéciales

Les présentations et les expositions temporaires, qu'elles soient matérielles ou virtuelles, doivent se conformer aux missions, politiques et buts déclarés par le musée. Elles ne doivent pas nuire à la qualité ni à la protection et à la conservation des collections.

4.2 Interprétation des éléments exposés

Les musées doivent veiller à ce que les informations qu'ils présentent dans leurs expositions soient fondées, exactes et prennent en considération les croyances et groupes représentés.

4.3. Exposition des objets « sensibles »

Les restes humains et les objets sacrés seront présentés conformément aux normes professionnelles et tiennent compte, lorsqu'ils sont connus, des intérêts et croyances de la communauté, du groupe ethnique ou religieux d'origine, avec le plus grand tact et dans le respect de la dignité humaine de tous les peuples.

4.4 Retrait de la présentation publique

Le musée doit répondre avec diligence, respect et sensibilité aux demandes de retrait, par la communauté d'origine, de restes humains ou d'objets à portée rituelle exposés au public. Les demandes de retour de ces objets seront traitées de la même manière. La politique du musée doit définir clairement le processus à appliquer pour répondre à ce type de demandes.

4.5 Présentation des pièces de provenance inconnue

Les musées doivent éviter de présenter ou d'exploiter les pièces sans origine ou provenance attestée. Ils doivent être conscients que de telles présentations – ou autres usages – peuvent être perçus comme un encouragement au trafic illicite des biens culturels.

AUTRES RESSOURCES

4.6 Publication

Les informations publiées par les musées, par quelque moyen que ce soit, doivent être exactes, objectives et prendre en compte les disciplines scientifiques, les sociétés ou les croyances présentées. Les publications du musée ne doivent en rien porter atteinte aux normes de l'institution.

4.7 Reproductions

Les musées doivent respecter l'intégrité des originaux lorsqu'ils exécutent des répliques, des reproductions ou des copies d'articles de la collection. Toutes ces copies doivent être en permanence signalées comme fac-similés.

5. Les ressources des musées offrent des possibilités d'autres services et avantages publics. Principe : *les musées font appel à un vaste éventail de spécialités, de compétences et de ressources matérielles dont la portée dépasse largement leurs murs. Il peut s'ensuivre un partage des ressources ou la prestation de services et, par là même, un élargissement des activités du musée. Elles seront alors organisées de manière à ne pas nuire à la mission statutaire du musée.*

SERVICES D'IDENTIFICATION

5.1 Identification des objets illégalement acquis

Lorsque les musées assurent un service d'identification, cette activité ne doit en aucune manière pouvoir être considérée, directement ou indirectement, comme effectuée au profit du musée. L'identification et l'authentification d'objets suspectés d'avoir été illégalement acquis, transférés ou exportés ne doit pas être rendue publique avant que les autorités compétentes aient été saisies.

5.2 Authentification et Estimation (expertise)

Le musée peut procéder à des estimations afin d'assurer ses collections. L'estimation de la valeur monétaire d'autres objets ne doit être fournie qu'en réponse à une demande officielle – émanant d'autres musées ou d'autorités juridiques, gouvernementales ou autres pouvoirs publics compétents. Toutefois, lorsque le musée lui-même peut devenir le bénéficiaire d'un objet ou spécimen, il doit recourir à des services d'expertise indépendants.

6. Les musées travaillent en étroite coopération avec les communautés d'où proviennent les collections, ainsi qu'avec les communautés qu'ils servent.

Principe : *les collections d'un musée reflètent le patrimoine culturel et naturel des communautés dont elles proviennent. En conséquence, les collections ont un caractère dépassant la propriété normale, pouvant aller jusqu'à de fortes affinités avec l'identité nationale, régionale, locale, ethnique, religieuse ou politique. Il est donc important que la politique du musée prenne en compte cette situation.*

ORIGINE DES COLLECTIONS

6.1 Coopération

Les musées doivent promouvoir le partage des connaissances, de la documentation et des collections avec les musées et les organismes culturels situés dans les pays et les communautés d'origine. Il convient d'explorer les possibilités de développer des partenariats avec les pays ou les régions ayant perdu une part importante de leur patrimoine.

6.2 Retour des biens culturels

Les musées doivent être disposés à engager le dialogue en vue du retour de biens culturels vers un pays ou un peuple d'origine. Cette démarche, outre son caractère impartial, doit être fondée sur des principes scientifiques, professionnels et humanitaires, ainsi que sur la législation locale, nationale et internationale applicable (de préférence à des actions à un niveau gouvernemental ou politique).

6.3 Restitution de biens culturels

Si une nation ou une communauté d'origine demande la restitution d'un objet ou spécimen qui s'avère avoir été exporté ou transféré en violation des principes des conventions internationales et nationales, et qu'il s'avère faire partie du patrimoine culturel ou naturel de ce pays ou de cette communauté, le musée concerné doit, s'il en a la possibilité légale, prendre rapidement les mesures nécessaires pour favoriser son retour.

6.4 Biens culturels provenant d'un pays occupé

Les musées doivent s'abstenir d'acheter ou d'acquérir des biens culturels provenant de territoires occupés, et respecter rigoureusement les lois et conventions qui régissent l'importation, l'exportation et le transfert de biens culturels ou naturels.

RESPECT DES COMMUNAUTÉS SERVIES

6.5. *Communautés existantes*

Si les activités du musée mettent en jeu une communauté existante, ou son patrimoine, les acquisitions ne doivent s'effectuer que sur la base d'un accord éclairé et mutuel, sans exploitation du propriétaire ni des informateurs. Le respect des vœux de la communauté concernée doit prévaloir.

6.6. *Financement des activités et communautés*

La recherche d'un financement pour des activités muséales impliquant une communauté existante ne doit pas nuire aux intérêts de cette communauté. (voir aussi la section [1.10](#)).

6.7. *Utilisation de collections de communautés existantes*

L'utilisation de collections provenant de communautés existantes doit respecter les principes de dignité humaine ainsi que les traditions et les cultures de la communauté d'origine. Ce type de collections doit être utilisé pour promouvoir le bien-être, le développement social, la tolérance et le respect en favorisant l'expression multisociale, multiculturelle et multilinguistique. (voir aussi la section [4.3](#)).

6.8. *Organisation de soutien*

Les musées doivent créer des conditions propices à un soutien communautaire (par exemple

avec les Associations d'Amis de musées et autres organisations de soutien), prendre acte de cet apport et promouvoir des relations harmonieuses entre la communauté et le personnel de musée.

7. Les musées opèrent dans la légalité.

Principe : *les musées doivent agir en conformité avec les législations internationales, régionales, nationales et locales ainsi que les traités. En outre, l'autorité de tutelle doit remplir toute obligation légale ou autre condition relative aux divers aspects régissant le musée, ses collections et son fonctionnement.*

CADRE JURIDIQUE

7.1. Législation locale et nationale

Les musées doivent se conformer à toutes les lois nationales et locales de son lieu d'implantation et respecter la législation des autres États si elle interfère avec ses activités.

7.2. Législation internationale

La politique des musées doit prendre acte de la législation internationale servant de norme à l'interprétation du *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*, à savoir :

- - la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé (Convention de La Haye, premier Protocole, 1954 et second Protocole, 1999);
- - la Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels (UNESCO, 1970)
- - la Convention sur le commerce international des espèces de la faune et de la flore menacées d'extinction (Washington, 1973);
- - la Convention des Nations Unies sur la diversité biologique (1992);
- - la Convention d'Unidroit sur les biens culturels volés ou illicitement exportés (Rome, 24 juin 1995);
- - la Convention sur le patrimoine culturel subaquatique (UNESCO, 2001)
- - la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (UNESCO, 2003).

8. Les musées opèrent de manière professionnelle.

Principe : *les membres de la profession muséale sont tenus de respecter les normes et les lois établies, ainsi que de maintenir l'honneur et la dignité de leur profession. Ils doivent protéger le public contre toute conduite professionnelle illégale ou contraire à la déontologie. Ils mettront chaque occasion à profit pour informer et éduquer le public sur les objectifs, les buts et les aspirations de la profession, afin de le sensibiliser à l'enrichissement que représentent les musées pour la société.*

CONDUITE PROFESSIONNELLE

8.1 Connaissance de la législation applicable

Tous les membres de la profession muséale doivent être au fait des législations internationales,

nationales et locales, ainsi que de leurs conditions d'application. Ils éviteront les situations pouvant être interprétées comme des conduites déviantes.

8.2 Responsabilité professionnelle

Les membres de la profession muséale ont l'obligation de suivre les politiques et les procédures de leur institution. Toutefois, il leur est possible de s'opposer à des pratiques qui leur paraissent nuire à un musée, à la profession ou contraires à la déontologie professionnelle.

8.3 Conduite professionnelle

La loyauté envers les collègues et envers le musée employeur constitue une obligation professionnelle importante; elle doit reposer sur le respect des principes déontologiques fondamentaux applicables à la profession dans son ensemble. Les professionnels de musée doivent se conformer aux termes du Code de déontologie de l'ICOM et connaître tous les autres codes ou politiques concernant le travail muséal.

8.4 Responsabilités intellectuelles et scientifiques

Les membres de la profession muséale doivent promouvoir la recherche, la protection et l'utilisation d'informations liées aux collections. De ce fait, ils doivent éviter toute activité ou circonstance pouvant entraîner la perte de telles données intellectuelles et scientifiques.

8.5 Trafic illicite

Les membres de la profession muséale ne doivent jamais contribuer, directement ou indirectement, au trafic ou au commerce illicite de biens naturels ou culturels.

8.6 Confidentialité

Les membres de la profession muséale doivent protéger les informations confidentielles obtenues dans le cadre de leur travail. En outre, les informations concernant les objets soumis au musée pour identification sont confidentielles et ne doivent pas être publiées ni transmises à une autre institution ou personne sans autorisation spécifique du propriétaire.

8.7 Sécurité des musées et collections

Les informations relatives à la sécurité des musées ou des collections et des locaux privés visités dans l'exercice des fonctions, feront l'objet de la plus stricte confidentialité de la part du personnel de musée.

8.8 Exception à l'obligation de confidentialité

La confidentialité ne saurait entraver l'obligation juridique d'aider la police ou tout autre pouvoir public compétent à enquêter sur des biens pouvant avoir été acquis, ou transférés, illégalement ou volés.

8.9 Indépendance personnelle

Bien que les membres d'une profession aient droit à une certaine indépendance personnelle, ils doivent être conscients qu'aucune activité privée ou professionnelle ne peut être totalement distincte de celle de leur institution.

8.10 Relations professionnelles

Les professionnels des musées sont amenés à nouer des relations de travail avec un grand nombre de personnes, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de leur institution. Ils doivent fournir leurs services professionnels avec efficacité et diligence.

8.11. *Concertation professionnelle*

Si un musée ne possède pas les compétences nécessaires pour assurer une prise de décision efficace, le personnel a l'obligation professionnelle de consulter des collègues, au sein ou en dehors de l'institution.

CONFLITS D'INTÉRÊT

8.12. *Cadeaux, faveurs, prêts ou autres avantages personnels*

Les employés d'un musée ne doivent pas accepter de cadeaux, faveurs, prêts ni autres avantages personnels qui pourraient leur être offerts du fait de la fonction qu'ils exercent. Occasionnellement, la courtoisie professionnelle peut conduire à offrir et à recevoir des cadeaux, mais uniquement au nom de l'institution concernée.

8.13 Emplois ou activités extérieurs

Les membres de la profession muséale, bien qu'ayant droit à une certaine indépendance personnelle, doivent comprendre qu'aucun emploi privé ou activité professionnelle ne peut être totalement distinct de leur institution. Ils ne doivent pas occuper d'autre emploi rémunéré ni accepter de commissions extérieures qui soient ou puissent paraître contradictoires avec les intérêts du musée.

8.14 Commerce du patrimoine culturel ou naturel

Les membres de la profession muséale ne doivent pas participer, directement ou indirectement, au commerce (vente ou achat dans un but lucratif) d'éléments du patrimoine culturel et naturel.

8.15 Rapports avec les marchands

Les professionnels des musées ne doivent pas accepter d'un négociant, marchand, commissaire-priseur ou autre, des cadeaux ou libéralités, quelle qu'en soit la forme, pouvant conduire à l'achat ou à la cession d'objets ou à l'obtention de passe-droits administratifs. En outre, ils ne doivent jamais recommander de manière particulière un marchand, commissaire-priseur ou expert à un membre du public.

8.16 Collectes privées

Les membres de la profession muséale ne doivent pas entrer en concurrence avec leur institution pour l'acquisition d'objets ou pour toute activité personnelle de collecte. Pour toute activité de collecte à titre privé, le professionnel de musée et son autorité de tutelle devront conclure un accord et l'observer scrupuleusement.

8.17 Utilisation du nom et du logo de l'ICOM

Les membres de l'ICOM ne sont pas autorisés à utiliser le nom de l'organisation, son sigle ou son logo pour promouvoir ou pour parrainer un produit ou une opération à vocation commerciale.

8.18 Autres conflits d'intérêt

En cas d'autre conflit d'intérêt entre une personne et le musée, les intérêts du musée doivent prévaloir.

ANNEXE 2

Tableau des résultats de la vente Barbier-Mueller, selon les informations diffusées sur le site Internet de Sotheby's.

En ordre, le numéro du lot, le pays de provenance, le montant de la vente en euros (avec les frais de l'acheteur), la date la plus ancienne concernant la provenance, la flèche vers le haut indique si l'objet fut vendu au-delà de sa fourchette d'estimation, la flèche vers le bas indique si l'objet fut vendu au-dessous de sa fourchette d'estimation, le carré indique un invendu. Deux traits respectivement dans les colonnes des flèches signifient que l'objet fut cédé à l'intérieur des prix d'évaluations. Les chiffres verts indiquent une provenance PRÉ-1970, le rouge indique une provenance POST-1970, en noir une acquisition de 1997 ou après, date à laquelle la France signa la Convention de l'UNESCO de 1970. Ainsi :

< - 1969, 1970 à 1996, 1997- <...

Légende :

Arg = Argentine
 Brez = Brésil
 Peru = Pérou
 C R = Costa Rica
 Col = Colombie
 R D = République Dominicaine
 A ou Antī = Antilles
 N ou Nica= Nicaragua
 Mex = Mexique
 H ou Hon =Honduras
 Pan =Panama
 USA = États-Unis
 Ven = Vénézuéla
 G ou Gua = Guatemala
 Equa = Équateur
 N ou Nica = Nicaragua
 Cī = Caraïbes, St-Vincent et Grenadines
 St-D = Saint-Domingue

# lot	Pays	€	Date	↗	↘	☒
1	USA	17 500	1978	x		
2	USA	-	1978			x
3	USA	7 500	1952	-	-	
4	USA	11 875	1986	x		
5	Mex.	35 000	1965	-	-	
6	Mex.	-	2001			x
7	Mex.	31 250	1983	x		
8	Mex.	-	1950			x
9	Mex.	-	1980			x
10	Mex.	73 500	1952	x		
11	Mex.	-	1999			x
12	Mex.	21 250	1939	x		
13	Mex.	-	1978			x
14	Mex.	-	2005			x
15	Mex.	16 250	1980	x		
16	Mex.	32 500	1977	x		
17	Mex.	55 500	1950	x		
18	Mex.	55 550	1985	-	-	
19	Mex.	21 250	1970	x		
20	Mex.	3 250	1970	-	-	
21	Mex.	8 125	1960	x		
22	Mex.	79 500	1950	-	-	
23	Mex.	47 100	2002	x		
24	Mex.	-	1952			x
25	Mex.	-	1960			x
26	Mex.	-	1985			x
27	Mex.	-	1979			x
28	Mex.	20 000	1960	-	-	
29	Mex.	42 300	1950	x		
30	Mex.	39 900	1950	x		

# lot	Pays	€	Date	↗	↘	☒
31	Mex.	67 500	1952	-	-	
32	Mex.	-	1958			x
33	M/G	-	2004			x
34	Hon.	-	2004			x
35	Gua.	37 500	1952	-	-	
36	M/G	-	1982			x
37	Hon.	10 625	1979	x		
38	Mex.	75 900	1978	x		
39	Mex.	-	2000			x
40	Mex.	-	1963			x
41	M/G	-	2002			x
42	Mex.	16 250	1989	-	-	
43	Mex.	-	2007			x
44	Mex.	103500	1950	x		
45	Mex.	32 500	1950	-	-	
46	Mex.	39 900	1939	-	-	
47	Mex.	223550	1953	x		
48	Mex.	35 000	1967	x		
49	Mex.	-	1967			x
40	Mex.	169500	1939	x		
51	C R	-	1974			x
52	C R	-	1970			x
53	C R	-	1950			x
54	C R	-	1960			x
55	C R	-	1960			x
56	C R	-	1987			x
57	Pan	13 750	1996	-	-	
58	C R	-	1999			x
59	CR/N	-	1966			x
60	C R	-	1970			x

# lot	Pays	€	Date	↗	↘	☒
61	CR/P	4 000	1956	-	-	
62	Pan.	-	1987			x
63	Pan.	-	1997			x
64	Pan.	-	1997			x
65	Pan.	12 500	1960		x	
66	Pan.	-	2000			x
67	Col.	27 599	1952	x		
68	Peru	13 750	1952	x		
69	Col.	-	1966			x
70	Col	22 500	1980	x		
71	Col	-	1960			x
72	Equa	39 900	1983	-	-	
73	Equa	-	2000			x
74	Equa	-	1999			x
75	Peru	-	2002			x
76	Peru	-	1950			x
77	Peru	12 500	1952	x		
78	Peru	22 500	1952	-	-	
79	Peru	16 875	1952	-	-	
80	Peru	-	1982			x
81	Peru	8 750	1990	-	-	
82	Peru	16 875	1952	-	-	
83	Peru	16 875	1980	-	-	
84	Peru	15 625	1956	x		
85	Peru	-	1970			x
86	Peru	-	1967			x
87	Peru	8 750	1939	-	-	
88	Peru	-	1970			x
89	Peru	-	1939			x
90	Peru	44 700	1878	-	-	
91	Peru	-	1986			x
92	Peru	-	1965			x
93	Peru	-	1976			x
94	Peru	-	1989			x
95	Peru	23 750	1986	x		
96	Peru	17 500	1985	x		
97	Brez	-	1978			x
98	Brez	33 750	1977	-	-	
99	Brez	-	1977			x
100	Brez	5 250	1939	-	-	

# lot	Pays	€	Date	↗	↘	☒
101	Brez	-	1977			x
102	Brez	-	1977			x
103	Brez	-	1977			x
104	Brez	-	1942			x
105	Brez	-	1977			x
106	Brez	-	1977			x
107	Brez	-	1971			x
108	Chili	8 125	1984	x		
109	Arg	-	1968			x
110	Pan	17 500	1997		x	
111	Mex.	-	1960			x
112	Mex.	-	1986			x
113	USA	25 000	1991	-	-	
114	Pan	18 750	1999	-	-	
115	Pan	7 000	1960		x	
116	Mex.	-	2000			x
117	Mex.	133500	1987	-	-	
118	Pan.	11 875	1960		x	
119	Pan.	-	1960			x
120	Mex.	-	1940			x
121	Gua	-	1986			x
122	Gua	-	2001			x
123	Gua	325500	1970	x		
124	Pan	-	1960			x
125	Pan	-	1997			x
126	Mex.	-	1977			x
127	Peru	91 500	1969	-	-	
128	Pan	-	1997			x
129	Pan	-	1970			x
130	Mex.	91 500	2000	-	-	
131	Mex.	481500	1976	x		
132	Mex.	55 500	1952	-	-	
133	Peru	-	1952			x
134	Gua	42 300	1982	x		
135	Equa	-	2000			x
136	Mex.	-	1924			x
137	Mex.	2 001 500	1960	-	-	
138	Pan	13 750	1960		x	
139	Pan	-	1960			x
140	Peru	289500	1973	x		

# lot	Pays	€	Date	↗	↘	☒
141	Mex.	-	1991			x
142	Mex.	205000	1952	-	-	
143	Mex.	-	1970			x
144	Brez	325500	1977	-	-	
145	Pan	-	1997			x
146	Pan	-	1970			x
147	Mex.	79 500	2005	-	-	
148	Peru	-	1888			x
149	Gua	-	1969			x
150	Pan	-	2000			x
151	Pan	-	1997			x
152	Gua	37 500	1976	x		
153	Mex.	127500	1987	-	-	
154	C R	721500	1920	x		
155	Mex.	-	1920			x
156	Pan	13 750	1960		x	
157	Peru	-	1971			x
158	Mex.	133500	1970	-	-	
159	Brez	205500	1971	x		
160	Mex.	1 609 500	1960	-	-	
161	Mex.	-	1991			x
162	Mex.	241500	1950	-	-	
163	USA	-	1945			x
164	USA	9 375	1962	-	-	
165	Mex.	-	1942			x
166	USA	-	1981			x
167	Mex.	22 500	1977	-	-	
168	Mex.	7 250	1977	-	-	
169	Mex.	-	1995			x
170	Mex.	-	1978			x
171	Mex.	-	2007			x
172	Mex.	-	1950			x
173	Mex.	-	1976			x
174	Mex.	-	1968			x
175	Mex.	-	2001			x
176	Mex.	4 500	1939	-	-	
177	Mex.	-	1939			x
178	Mex.	9 275	1978	-	-	
179	Mex.	4 750	1956	-	-	
180	Mex.	-	1960			x

# lot	Pays	€	Date	↗	↘	☒
181	Mex.	5 750	2001	-	-	
182	Mex.	3 750	1968	x		
183	Mex.	-	2001			x
184	Mex.	17 500	1970	-	-	
185	Mex.	9 375	1939	-	-	
186	Mex.	-	1939			x
187	Mex.	-	1957			x
188	Mex.	16 250	1957	x		
189	Mex.	22 500	1939	-	-	
190	Mex.	-	1986			x
191	Mex.	27 500	1960	x		
192	Mex.	7 500	1984	x		
193	Mex.	5 6225	1970	x		
194	Mex.	3 750	1960	x		
195	Mex.	-	1970			x
196	Mex.	-	1952			x
197	Mex.	-	1962			x
198	Mex.	17 500	1990	-	-	
199	Mex.	-	1989			x
200	Mex.	-	1999			x
201	Mex.	-	1999			x
202	Mex.	6 875	1955	-	-	
203	Mex.	3 375	1978	-	-	
204	Mex.	-	1969			x
205	M/G	44 700	2001	-	-	
206	Mex.	-	2004			x
207	Gua	-	1952			x
208	Mex.	-	1960			x
209	Mex.	55 500	1960	-	-	
210	Mex.	-	2001			x
211	Mex.	-	1971			x
212	Mex.	-	1970			x
213	H/G	3 750	1978	-	-	
214	Gua	-	1997			x
215	Gua	-	1990			x
216	Gua	-	1988			x
217	Gua	-	1989			x
218	Gua	-	1989			x
219	Gua	-	1989			x
220	Mex.	-	1952			x

# lot	Pays	€	Date	↗	↘	☒
221	Hon	35 000	1989	x		
222	Mex.	-	1966			x
223	Mex.	-	1950			x
224	Mex.	8 125	1952	x		
225	Mex.	6 875	2004	-	-	
226	Mex.	9 375	1952	-	-	
227	Mex.	-	1971			x
228	Mex.	-	1939			x
229	Mex.	30 000	1939	x		
230	Mex.	-	2001			x
231	Mex.	9 375	1960	x		
232	Anti	-	1920			x
323	A/Ci	20 000	1920	x		
234	R D	-	1920			x
235	St-V	8 750	1920	x		
236	R D	-	1920			x
237	R D	-	1920			x
238	R D	-	1920			x
239	St-D	11 250	1920	x		
240	Anti	9 375	1920	-	-	
241	Anti	-	1920			x
242	C R	-	1999			x
243	C R	9 375	1952	-	-	
244	C R	-	1939			x
245	C R	-	1952			x
246	C R	9 375	1980	x		
247	C R	-	1977			x
248	C R	-	1939			x
249	C R	16 875	1927	-	-	
250	C R	-	1960			x
251	Nica	-	1956			x
252	Nica	16 250	1956	-	-	
253	C R	12 500	1950	-	-	
254	Nica	-	1965			x
255	C R	-	1967			x
256	C R	-	1967			x
257	C R	3 125	1956	-	-	
258	C R	-	2000			x
259	Col	-	1940			x
260	Col	18 750	1940	x		

# lot	Pays	€	Date	↗	↘	☒
261	Col	17 500	1958	-	-	
262	Col	4 750	1985	x		
263	Ven	-	2001			x
264	Ven	22 500	2001	-	-	
265	Ven	17 500	1968	-	-	
266	Ven	-	2004			x
267	Equa	6 875	1980	-	-	
268	Ven	-	1920			x
269	Equa	11 250	1971	-	-	
270	Equa	13 750	1971	-	-	
271	Equa	2 875	1969	-	-	
272	Equa	-	1999			x
273	Col	75 900	1962	x		
274	Peru	8 750	1967	x		
275	Peru	8 750	1952	x		
276	Peru	8 750	1952	x		
277	Peru	3 750	1952	x		
278	Peru	21 250	1952	x		
279	Peru	21 250	1952	x		
280	Peru	-	1990			x
281	Peru	10 000	1990	-	-	
282	Peru	11 250	1952	-	-	
283	Peru	-	1967			x
284	Peru	-	1952			x
285	Peru	9 375	1952	-	-	
286	Peru	18 750	1952	x		
287	Peru	10 000	1939	-	-	
288	Peru	3 875	1952	-	-	
289	Peru	-	1990			x
290	Peru	-	1952			x
291	Peru	-	1977			x
292	Peru	-	1952			x
293	Peru	-	1952			x
294	Peru	10 250	1939	x		
295	Peru	44 700	1952	-	-	
296	Peru	22 500	2002	x		
297	Peru	97 500	1953	x		
298	Peru	30 000	1985	x		
299	Peru	-	1955			x
300	Peru	31 250	2007	x		

# lot	Pays	€	Date	↗	↘	☒
301	Peru	21 250	1955	x		
302	Brez	-	1971			x
303	Brez	-	1977			x
304	Brez	-	1971			x
305	Brez	-	1942			x
306	Brez	-	1942			x
307	Brez	-	1977			x
308	Brez	-	1984			x
309	Brez	-	1978			x
300	Brez	4 500	1977	-	-	
311	Brez	-	1981			x
312	Brez	-	1971			x
313	Brez	3 500	1952		x	

