

NOTE D'ETAPE

DE LA MISSION D'INFORMATION
SUR LA GESTION DES RÉSERVES ET DÉPÔTS DES MUSÉES

PRÉSENTÉ PAR

MME ISABELLE ATTARD ET MM. MARCEL ROGEMONT,
MICHEL HERBILLON ET MICHEL PIRON,

Corapporteurs

INTRODUCTION

Au cours des quatre dernières décennies, le monde muséal français a été marqué par de très profondes transformations, avec l'ouverture ou la rénovation de grands musées nationaux – qu'on songe à la construction du Centre Pompidou, à l'ouverture du musée d'Orsay, au projet du Grand Louvre ou plus récemment à l'ouverture du musée du Quai Branly ou du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) à Marseille – mais aussi, dans le sillage de ces grands projets, par les centaines de chantiers de création ou de rénovation en régions – travaux d'agrandissement des musées du Havre, de Grenoble ou de Montpellier, ou, plus récemment, dans le cadre du plan *Musées en région* lancé en septembre 2010, les projets du musée Courbet à Ornans, du musée Toulouse-Lautrec d'Albi, du musée Soulages à Rodez ou du musée des Beaux-Arts de Nantes. Ces projets, parfois accompagnés de créations architecturales novatrices, ont contribué à la modernisation de l'image des musées, qui, loin des conservatoires élitistes qu'ils avaient pu être dans le passé, sont devenus de grandes institutions culturelles ayant su faire venir à elles un public toujours plus nombreux ⁽¹⁾.

Le législateur a encouragé et accompagné ce mouvement de modernisation de nos musées, tout particulièrement pour ce qui est de la gestion de leurs collections : la loi du 31 décembre 1968 ⁽²⁾ qui, sur le modèle britannique, autorise le paiement de certaines dettes fiscales, notamment les droits de succession, sous forme de « datations » d'œuvres d'art et de collections, a permis un enrichissement majeur de certaines collections. À partir de 1981, le doublement du budget du ministère de la culture a autorisé une forte progression des crédits d'acquisition des musées. Plus récemment, par le vote de la loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France ⁽³⁾, le législateur a cherché à doter notre pays d'instruments modernes de gestion des collections publiques conservées par les musées.

Plus de dix ans après le vote de cette dernière loi et alors que devaient s'achever en juin 2014 les opérations du premier récolement décennal des collections, la commission des affaires culturelles et de l'éducation de l'Assemblée nationale a souhaité confier aux quatre corapporteurs une mission d'information chargée de faire le point sur plusieurs aspects de la gestion des collections des musées de France, plus précisément leurs réserves et la circulation des œuvres.

(1) *D'après les derniers chiffres publiés par le ministère de la culture dans les Statistiques de la culture – les chiffres clés 2013, la fréquentation des musées de France en 2011 s'est élevée à plus de 59 millions de visites dans les 993 musées ayant répondu à l'enquête Patrimostat du ministère. En 2005, ce chiffre était de 45 millions de visites, soit une progression de 31 % en six ans.*

(2) *Loi n° 68-1251 du 31 décembre 1968 tendant à favoriser la conservation du patrimoine artistique national.*

(3) *Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France.*

L'objet de la mission n'est pas de refaire le travail qui a déjà pu être mené au cours des dernières années dans diverses instances ⁽¹⁾ mais bien, dans le prolongement de ces différents travaux, d'adopter un point de vue global, abordant **les différents aspects de la gestion des collections des musées, de l'entrée des œuvres dans les collections jusqu'à leur exposition au public**, étudiant les conditions de **conservation** des œuvres dans les réserves des musées, les modalités de leur **circulation** – notamment, au travers de prêts ou de dépôts –, mais aussi la question de leur **restauration**. La mission a souhaité s'intéresser tout particulièrement à la **provenance** des œuvres qui entrent ou sont entrées dans les collections publiques et aborder la difficile question de la présence dans ces collections d'œuvres aux origines douteuses.

Au cours des premières auditions menées par la mission ⁽²⁾, il est très vite apparu que tous les aspects étudiés sont très liés les uns aux autres : la bonne connaissance d'une collection, permise par la mise à jour régulière de l'inventaire, rend plus aisée l'organisation de prêts pour l'organisation d'expositions temporaires ; l'achèvement des opérations de récolement permettra d'approfondir les recherches de provenance de certaines œuvres ; ces opérations ont d'ores et déjà été l'occasion de conduire dans certains musées des projets de rénovation de leurs réserves dont l'exiguïté et l'encombrement rendaient difficile toute politique ambitieuse de valorisation des collections.

À l'issue de huit premiers mois de travaux, les corapporteurs ont souhaité, sans attendre la présentation de l'ensemble de leurs préconisations dans le rapport final qui sera remis à la fin de l'année 2014, présenter devant la commission des affaires culturelles et de l'éducation **un point d'étape dressant un état des lieux et faisant part de leurs premières pistes de réflexion**.

La mission a d'ores et déjà procédé à une **quarantaine d'auditions** : directeurs de musées, conservateurs en charge de collections, restaurateurs, inspecteurs des patrimoines, mais aussi chercheurs et avocats ; elle a également entendu la directrice des musées de France, le président du Conseil artistique des musées de nationaux, le président de la Commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art et la direction de la Commission pour l'indemnisation des victimes

(1) Cf., notamment, rapports parlementaires : M. Alfred Recours, Rapport d'information sur les musées fait au nom de la commission des affaires culturelles, familiales et sociales de l'Assemblée nationale, XI^e législature, n° 2418, 25 mai 2000 ; M. Philippe Richert, Rapport de la mission d'information chargée d'étudier la gestion des collections des musées, fait au nom de la commission des affaires culturelles du Sénat, n° 379 (2002-2003), 3 juillet 2003 ; Communication de Mme Corinne Bouchoux, sénatrice, sur les Œuvres culturelles spoliées ou au passé flou et musées publics : bilan et perspectives, dans le cadre de la mission d'information de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication du Sénat sur les œuvres d'art spoliées par les nazis, janvier 2013 ;

Rapports de la Cour des comptes : Les musées nationaux et les collections nationales d'œuvres d'art, Rapport public particulier, février 1997 ; Les musées nationaux après une décennie de transformations (2000-2010), Rapport public thématique, mars 2011 ;

Rapports au Gouvernement : M. Jacques Rigaud, Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leurs collections, Rapport à Mme Christine Albanel, ministre de la culture et de la communication, janvier 2008 ; M. Alain Seban, Dynamiser la circulation des collections publiques sur l'ensemble du territoire national, Rapport à Mme Aurélie Filippetti, ministre de la culture et de la communication, mai 2013.

(2) La liste des personnes entendues figure en annexe de la présente note.

de spoliations intervenues du fait des législations antisémites pendant l'Occupation (CIVS). Elle a pour projet, dans la suite de ses travaux, d'entendre des représentants de grandes maisons de ventes volontaires mais aussi des galeristes ; elle souhaite également entendre à nouveau les services du ministère de la culture et de la communication et se rendre au service des archives du ministère des affaires étrangères.

La mission a par ailleurs visité plusieurs **réserves de musées** afin d'observer les conditions de conservation de différents types de collections : elle s'est ainsi rendue dans des réserves de statues antiques et de tableaux anciens au musée du Louvre, a pu observer les conditions de conservation de tableaux modernes et contemporains et d'installations d'art contemporain dans les réserves du Musée national d'art moderne-centre de création industrielle, tout comme elle a souhaité visiter le musée du Quai Branly pour observer comment un musée récemment créé a conçu des réserves adaptées à la conservation de ses collections. La mission s'est en outre rendue au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) dont les responsables ont pu présenter aux corapporteurs les enjeux liés à la restauration des œuvres, mais aussi à la conservation préventive et à la recherche. La mission souhaite, dans la suite de ses travaux, visiter d'autres réserves lui permettant d'étudier les conditions de conservation d'autres types de collections : elle envisage ainsi la visite des réserves d'un muséum d'histoire naturelle ainsi que celles du MuCEM, à Marseille.

La mission est également allée à **Londres** où elle a pu rencontrer les responsables de la Commission pour l'art spolié en Europe (*Commission for Looted Art in Europe*) et rencontrer les responsables des réserves ou centres d'études du *Victoria & Albert Museum*, de la *Tate Britain* et du *British Museum*. Elle vient en outre de se rendre aux États-Unis, à **Washington DC et New York**, où elle a pu visiter les réserves de la *Phillips Collection*, des *Freer and Sackler Galleries* et du Musée d'art moderne (*MoMA*), ainsi que les ateliers de restauration du *Metropolitan Museum of Art*, et rencontrer les responsables des départements chargés de la recherche de provenance dans plusieurs musées, publics comme privés. Les rapporteurs ont également pu s'entretenir avec les dirigeants de quelques-unes des principales organisations juives.

La mission a choisi d'organiser sa réflexion autour de quatre enjeux centraux : connaître les collections publiques (**I**), les conserver dans de bonnes conditions (**II**), assurer une meilleure sécurisation juridique de leur provenance (**III**) et les faire circuler pour les présenter à un public le plus large (**IV**).

De manière liminaire, les corapporteurs souhaitent souligner la très grande diversité de situations dans lesquelles se trouvent les musées de France, que cela concerne l'avancement des opérations de récolement, l'état matériel de leurs réserves, leur politique plus ou moins active de recherche de provenance des œuvres ou le dynamisme de la circulation des œuvres qu'ils conservent. Cela tient sans doute pour partie aux différences, au sein de la catégorie des « musées de France », entre le statut des musées nationaux et celui des musées territoriaux,

mais aussi, au sein de la première catégorie, entre musées constitués en établissements publics et ceux qui sont restés des services à compétence nationale. Les niveaux de financement des différents musées ne sont évidemment pas non plus étrangers à ces disparités.

I. CONNAÎTRE LES COLLECTIONS PUBLIQUES : POUR UN RAPIDE ABOUTISSEMENT DES OPÉRATIONS DE RÉCOLEMENT DES COLLECTIONS

La nature particulière des œuvres conservées dans les musées et le statut des collections publiques ont justifié l'établissement en 2002 de méthodes de gestion adaptées : la modernisation de la tenue des inventaires et l'obligation de récolement décennal des collections (**A**). Toutefois, alors que la connaissance exhaustive de la consistance des collections conservées dans un musée – dans ses salles d'expositions comme dans ses réserves – semble, de prime abord, constituer le préalable à toute politique muséale, au moment de dresser le bilan du premier récolement décennal des collections – dont l'objet est justement de parfaire cette connaissance – il apparaît que nombre de musées ne seront pas parvenus à remplir leurs obligations dans les temps impartis (**B**).

A. LA LOI DU 4 JANVIER 2002 A CRÉÉ LES INSTRUMENTS D'UNE MEILLEURE GESTION DES COLLECTIONS DES MUSÉES DE FRANCE

Dans un rapport public particulier consacré aux musées nationaux et aux collections nationales publié en février 1997⁽¹⁾, la Cour des comptes avait tout particulièrement pointé les carences de la gestion administrative des collections nationales et ses conséquences sur l'intégrité du patrimoine⁽²⁾ ; en 2000, le rapport d'information établi par M. Alfred Recours, au nom de la commission des affaires culturelles de l'Assemblée nationale⁽³⁾, avait également préconisé une modernisation du droit des musées dans notre pays. C'est notamment afin de répondre aux lacunes soulignées par ces deux rapports qu'a été adoptée la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France qui les a dotés des instruments d'une meilleure gestion des collections publiques.

1. Une appellation unifiée pour les « musées de France » et un statut conforté pour leurs collections

La loi du 4 janvier 2002 a instauré l'appellation « musée de France » qui peut, en application de l'article L. 441-1 du code du patrimoine, être accordée aux

(1) *Cour des Comptes*, Les musées nationaux et les collections nationales d'œuvres d'art, *rapport public particulier*, février 1997.

(2) « La correcte administration des collections, garante de l'intégrité du patrimoine que l'État confie à la garde des musées nationaux, exige aujourd'hui que des principes clairs d'inventaire, de suivi et de contrôle soient définis et rendus applicables à tous les établissements, que les moyens de les mettre en œuvre soient dégagés et que leur application soit vérifiée », *rapport précité*, page 69.

(3) *Rapport précité*.

musées appartenant à l'État, à une autre personne morale de droit public (communes, communautés de commune, départements, régions) ou à une personne de droit privé à but non lucratif (associations ou fondations). Depuis le vote de la loi, l'appellation « musée de France » a été attribuée en premier lieu aux musées nationaux – musées appartenant à l'État, placés sous la **tutelle** de la direction générale des patrimoines du ministère de la culture et constitués, soit sous forme d'établissements publics, soit de services à compétence nationale –, en deuxième lieu, aux musées anciennement « classés et contrôlés », tels que définis par l'ordonnance n° 45-1546 du 13 juillet 1945 portant organisation provisoire des musées des beaux-arts, appartenant le plus souvent à des collectivités territoriales et sur lesquels l'État exerce un « **contrôle scientifique et technique** », ainsi, en dernier lieu, qu'aux musées ayant satisfait aux critères permettant l'accès à l'appellation ⁽¹⁾.

L'instauration d'une appellation unifiée, outre qu'elle permet au public d'identifier plus aisément les institutions dont les collections présentent un intérêt public, a soumis ces différentes institutions à des règles identiques : les musées agréés « musées de France » sont obligatoirement dirigés par un personnel scientifique issu de la filière culturelle (nationale ou territoriale) ; ils doivent disposer, en propre ou en réseau avec d'autres musées, d'un service éducatif ; ils doivent tenir à jour un inventaire de leurs collections et rédiger un projet scientifique et culturel (PSC) fixant leurs grandes orientations. La loi porte également création d'un Haut Conseil des musées de France, organe représentatif au niveau national de la variété des musées, chargé de veiller à la cohérence globale de la politique muséale, notamment par le biais de la procédure d'attribution de l'appellation.

Au total, au 31 décembre 2012, on comptait 1 218 musées ayant reçu l'appellation, dont 82 % relèvent des collectivités territoriales ou de leurs groupements, 13 % de personnes morales de droit privé (fondations, associations) et 5 % de l'État.

Les 1 218 musées de France regroupent de l'ordre de 46 millions d'objets et œuvres dans tous les domaines de la création humaine et naturelle aussi bien dans ceux de l'art, de l'histoire, de la technique ou de l'ethnologie que dans ceux de la biologie ou de la géologie. Ces collections ont été progressivement réunies depuis l'ouverture des premiers musées français au moment de la Révolution française et constamment enrichies depuis lors. Les collections conservées par les musées nationaux regroupent de l'ordre de 10 millions d'objets – dont 8 millions dans les seules collections de deux musées nationaux d'archéologie et de préhistoire de Saint-Germain-en-Laye et des Eyzies-de-Tayac ; ce sont donc 36 millions d'objets qui appartiennent à d'autres personnes publiques ou privées.

Les **collections** constituent la raison d'être même d'un musée : c'est parce qu'une collection est conservée et organisée pour être accessible au public le plus large qu'elle peut bénéficier de l'appellation « musée de France ». Afin de les

(1) L'attribution de l'appellation « musée de France » s'effectue, à la demande de la ou des personnes morales propriétaires des collections, par décision du ministre chargé de la culture, pris après avis du Haut Conseil des musées de France.

préservé, notre droit les a placées sous la protection d'un **régime juridique spécifique**, que la loi de 2002 est venue renforcer.

Les collections des musées appartenant à des personnes publiques – très majoritaires – font partie du domaine public mobilier de ces personnes et sont, par conséquent, **inaliénables**, ce qu'a réaffirmé la « loi musées » de 2002 ⁽¹⁾. En contrepartie et afin d'introduire un élément de souplesse dans la gestion des collections, la loi a créé un dispositif permettant à une personne publique de transférer la propriété de tout ou partie de ses collections à une autre personne publique si cette dernière s'engage à en maintenir l'affectation à un musée de France, situation qui, jusqu'à l'adoption de la loi, supposait une décision de déclassement. Elle permet en outre, dans quelques circonstances exceptionnelles, de déclasser des biens des collections, ce qui les fait sortir du domaine public.

La « loi musées » a en outre introduit dans notre droit, pour les collections appartenant à une personne morale de droit privé, une règle d'**imprescriptibilité** – permettant à la personne morale propriétaire de revendiquer son bien entre les mains d'un tiers sans limite de temps, notamment en cas de vol – et d'**insaisissabilité** ⁽²⁾.

Ainsi, depuis cette loi, **les collections des musées de France sont, quelle que soit la personne morale à laquelle elles appartiennent, imprescriptibles et insaisissables.**

2. Des instruments indispensables à une bonne gestion patrimoniale des collections des musées de France

Dans son rapport consacré en 2011 aux musées nationaux ⁽³⁾, la Cour des comptes a relevé que « *l'un des acquis les plus importants de la décennie 2000-2010 en matière de gestion des collections tient à la publication d'un corpus légal, réglementaire et méthodologique relatif aux inventaires et aux procédures de récolement au sein des musées eux-mêmes* » ⁽⁴⁾. Ces procédures ont en effet été profondément réformées par la loi de 2002 et les textes réglementaires pris pour son application ⁽⁵⁾.

Contrepartie directe de leur inaliénabilité et de leur imprescriptibilité, les collections publiques des musées sont inscrites à l'**inventaire** ; le

(1) Article L. 451-5 du code du patrimoine : « Les biens constituant les collections des musées de France appartenant à une personne publique font partie de leur domaine public et sont, à ce titre, inaliénables. »

(2) *Les collections appartenant à des personnes publiques ne peuvent faire l'objet de procédures de saisies diligentées par des créanciers, comme tous biens publics, en application de l'article L. 2311-1 du code général de la propriété des personnes publiques ; les collections détenues par des personnes privées sont devenues insaisissables avec l'introduction par la « loi musées » de l'article L. 451-10 du code du patrimoine.*

(3) *Cour des comptes, Les musées nationaux après une décennie de transformations (2000-2010), Rapport public thématique, mars 2011.*

(4) *Rapport précité, page 93.*

(5) *En application de l'article L. 451-2 du code du patrimoine, issu de cette loi, « les collections des musées de France font l'objet d'une inscription sur un inventaire. Il est procédé à leur récolement tous les dix ans ».*

décret n° 2002-852 du 2 mai 2002 ⁽¹⁾, depuis codifié dans la partie réglementaire du code du patrimoine, a précisé la forme que doit prendre ce « *document unique, infalsifiable, titré, daté et paraphé par le professionnel responsable des collections, répertoriant tous les biens par ordre d'entrée dans les collections* » ⁽²⁾, qui doit être conservé dans les locaux du musée. Tout bien acquis à titre gratuit ou onéreux affecté aux collections d'un musée de France par un acte émanant de la personne morale propriétaire du bien doit être inventorié : il lui est attribué un numéro d'inventaire qui doit être identifiable sur le bien lui-même. Pour les biens entrés dans les collections après le 5 mai 2002, date d'entrée en vigueur du décret précité, l'inventaire doit en outre mentionner l'acte d'acquisition, la date et le sens de l'avis de l'instance scientifique préalablement consultée ⁽³⁾, ainsi que, le cas échéant, le prix d'achat et les concours publics dont l'acquisition a bénéficié.

Le **récolement**, pratique très ancienne qui consiste à comparer les œuvres physiquement présentes dans les collections à l'inventaire, constitue une opération nécessaire à la bonne connaissance de la consistance des collections conservées dans un musée. Ce n'est pourtant qu'avec la loi de 2002 qu'a été instaurée une obligation de récolement décennal systématique des collections des musées de France dont la mise en œuvre doit permettre aux responsables de musées de vérifier intégralement la tenue à jour des registres d'inventaire, la consistance des collections, leur état de conservation, la localisation des biens ainsi que la fiabilité de leurs moyens d'identification, qu'il s'agisse de leur description dans les outils de gestion informatisée, de leur marquage ou de leur couverture photographique. Ces contrôles doivent aussi servir à approfondir la connaissance des collections, enrichir la documentation qui s'y rapporte et mettre celle-ci en ligne à disposition du plus grand nombre.

En application de la « loi musées » et de l'arrêté du 25 mai 2004 fixant les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire, du registre des biens déposés dans un musée de France et au récolement, tous les musées de France devaient avoir achevé leur premier récolement décennal **avant le 12 juin 2014**.

B. QUEL BILAN POUR LE PREMIER RÉCOLEMENT DÉCENNAL DES COLLECTIONS DES MUSÉES DE FRANCE ?

1. Le bilan chiffré attendu pour la fin de l'année 2014 s'annonce très médiocre pour les musées de France pris dans leur ensemble

Il est acquis depuis déjà plusieurs mois que l'objectif d'achèvement du premier récolement général des collections en juin 2014 ne sera pas tenu et que l'obligation, pourtant fixée par la loi, ne sera pas respectée.

(1) Décret n° 2002-852 du 2 mai 2002 pris en application de la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France.

(2) Article D. 451-17 du code du patrimoine.

(3) L'article L. 451-1 du code du patrimoine soumet toute acquisition, à titre onéreux ou gratuit, d'un bien destiné à enrichir les collections d'un musée de France à l'avis d'instances scientifiques.

La mission ne dispose pas encore du bilan chiffré qui doit être établi par le ministère de la culture et de la communication. D'après les derniers documents budgétaires disponibles ⁽¹⁾, le taux de récolement dans les musées nationaux dans leur ensemble était de 13,18 % en 2010 et 24,10 % en 2011, ces taux passant à respectivement 30,44 % et 41,96 % lorsqu'il n'est pas tenu compte des collections du musée d'archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye et du musée national de préhistoire des Eyzies-de-Tayac).

Pour ce qui est des autres musées de France, le taux de récolement, en moyenne nationale, était de 6,37 % en 2010, 12,18 % en 2011 et 15,07 % en 2012. On constatait en outre de grandes disparités régionales (en 2012, la Basse-Normandie dépassait les 42 % de récolement, tandis que l'Île-de-France n'atteignait pas les 7 %).

Il a été très souvent souligné par les personnes entendues par les corapporteurs qu'un chiffre global n'était que peu significatif, tant le récolement dépendait de la nature des œuvres récolées, et qu'il n'aurait que peu de sens d'agréger des données relatives à des collections de peintures et celles concernant des collections archéologiques qui comportent souvent des séries d'objets (de l'ordre de 2 à 3 millions d'objets dans le seul Musée d'archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye, alors même que ce musée ne dispose que de 91 000 numéros d'inventaire attachés à des séries d'objets).

Lors de son audition par la mission, Mme Marie-Christine Labourdette, directrice des musées de France au ministère de la culture et de la communication, a indiqué que la prise de conscience de la nécessité d'accélérer les opérations de récolement s'était généralisée dans les musées à mesure que l'échéance approchait et que les chiffres de la fin de la période seraient assurément meilleurs.

Malgré toutes les nuances qui méritent sans doute d'être apportées au constat d'ensemble, il n'en demeure pas moins que l'obligation légale ne sera pas, loin s'en faut, respectée ; les corapporteurs ont donc souhaité analyser les raisons de cet échec. Ils soulignent en outre que les mauvais chiffres globaux ne doivent pas occulter les nombreux exemples de campagnes de récolement pleinement réussies. Certains musées sont parvenus à respecter les délais, qu'il s'agisse de musées nationaux ou de musées en régions. Parmi les musées dont la mission a entendu les équipes de direction, le Musée national d'art moderne-centre de création industrielle pourra afficher un taux de 98 % d'œuvres récolées, étant noté que ce musée, qui a une politique active d'acquisitions mais aussi de circulation des œuvres, ne pourra jamais parvenir, à un instant *t*, à afficher un taux de récolement de 100 %. Le musée national Gustave-Moreau lui aussi devrait être en mesure d'avoir procédé au récolement de l'intégralité de sa collection dans les temps fixés par le législateur, de même que le musée Unterlinden de Colmar qui affichait déjà à la fin de l'année 2013 un taux de récolement supérieur à 90 %.

(1) *Projet de loi de finances pour 2012, Rapport annuel de performances, mission Culture, programme Patrimoines (175), p. 23.*

2. Les raisons pouvant expliquer le non-respect d'une obligation pourtant imposée par la loi

Le récolement général n'est pas une opération qui peut s'improviser, surtout lorsqu'il s'agit d'une opération totalement inédite dans son ampleur. Les corapporteurs se demandent néanmoins si un temps précieux n'a pas été perdu en début de période, expliquant que l'objectif fixé par la loi n'ait pas été tenu.

S'agissant des **textes d'application**, deux ans ont été nécessaires après l'adoption de la loi pour que soit pris l'arrêté du 25 mai 2004 fixant les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire, du registre des biens déposés dans un musée de France et au récolement. Ce n'est encore que deux ans plus tard, par une circulaire en date du 27 juillet 2006 relative aux opérations de récolement des collections des musées de France, qu'est précisé l'ensemble de la procédure ⁽¹⁾. Comme le note la Cour dans son rapport de 2011, « *le caractère quelque peu tardif de (cette circulaire) par rapport à la publication de la loi du 4 janvier 2002 explique peut-être le retard pris par les musées, notamment les plus petits, dans l'élaboration de leur plan (de récolement)* » ⁽²⁾.

Il est ensuite revenu à **chaque musée**, par l'établissement d'un « plan de récolement décennal », d'adapter les principes établis au plan national aux caractéristiques propres de ses collections et aux contraintes particulières auxquelles il peut être soumis, notamment liées à la topographie des lieux de conservation. Or, dans son rapport de 2011 précité, la Cour des comptes avait relevé qu'en 2009 – sept ans après l'adoption de la loi – tous les musées nationaux n'avaient pas encore élaboré ou validé leur plan de récolement, ce qui était notamment le cas de certains départements du Louvre, du musée Delacroix ou des musées du Moyen âge et de la Renaissance, de Fontainebleau ou de Compiègne. Et encore, la Cour relevait-elle que les musées nationaux étaient globalement plus avancés que les autres musées de France : en 2009, 69 % des musées nationaux et 32,4 % de l'ensemble des musées de France étaient dotés de plans de récolement validés ⁽³⁾.

Ces retards dans l'élaboration des plans de récolement se sont doublés de difficultés diverses qui ont pu être rencontrées au cours des campagnes de récolement elles-mêmes. Dans certains musées, elles ont révélé **les lacunes de l'inventaire**, soit que des biens non inventoriés aient été découverts, nécessitant des recherches pour établir leur provenance et les inscrire à l'inventaire, soit que des biens inscrits à l'inventaire n'étaient pas été retrouvés, ce qui implique là encore des recherches. Dans certains musées, les legs n'ont pas été scrupuleusement inventoriés par le passé, dans d'autres les inventaires se révèlent insuffisamment précis.

(1) La circulaire n° 2006/006 du 27 juillet 2006 relative aux opérations de récolement des collections des musées de France fournit toutes les informations méthodologiques sur l'organisation d'une campagne de récolement (mise en œuvre, conséquence du récolement, fiche détaillée de récolement avec son mode d'emploi, formulaire-type de dépôt de plainte et récapitulatif des justificatifs nécessaires dans ce cas).

(2) Rapport précité, page 93.

(3) Rapport précité, page 94.

Le déroulement des opérations de récolement elles-mêmes a aussi pâti, cela a été maintes fois dit lors des auditions, d'un **manque de moyens humains**, qu'il s'agisse d'un personnel scientifique chargé des opérations de récolement proprement dites ou de manutentionnaires à même de déplacer les œuvres lorsque cela est nécessaire, notamment lorsqu'elles sont situées dans des réserves encombrées. À cela se sont ajoutées des difficultés de nature logistique, liées notamment à l'absence d'informatisation de nombreux musées.

Une autre raison complète sans doute toutes celles qui précèdent et qui relève d'une sous-estimation de l'ampleur de la tâche à accomplir, voire d'une certaine **réticence** de certains conservateurs vis-à-vis d'une tâche chronophage – alors que la gestion d'un musée est déjà très prenante – et ingrate, infiniment moins visible que l'organisation d'une exposition temporaire et qui peut en outre, le échéant, révéler un problème insoupçonné lorsque certaines œuvres ne sont pas retrouvées.

Les pistes de réflexion de la mission

La mission va poursuivre ses travaux afin, **sur la base des résultats du récolement qui seront transmis par le ministère de la culture et de la communication, d'affiner son analyse** et d'identifier avec plus de précision les raisons du retard pris par les opérations de récolement ; elle va aussi analyser plus précisément les exemples de musées ayant mené à bien ces opérations afin de mettre en avant les méthodes qu'ils ont retenues et de faire des préconisations en la matière ; la mission estime d'ores et déjà qu'une décision devra être prise pour le récolement des collections des **musées d'archéologie** pour lesquels un récolement pièce à pièce n'est sans doute pas pertinent du fait de l'écart considérable qui existe entre les numéros d'inventaire et le nombre de pièces à récoiler.

En deuxième lieu, la mission veut aussi s'interroger sur **l'exercice du pilotage national des politiques muséales** par le ministère de la culture et de la communication. Il est apparu lors des premières auditions que ce ministère n'était pas en capacité aujourd'hui de faire le point exact sur le nombre de musées de France qui ne sont plus en activité ; les corapporteurs estiment que des marges de progrès substantiels existent, d'autant que le bilan des opérations de récolement devrait fournir au ministère l'occasion de disposer d'un tableau de bord fiable de l'état des musées de France sur tout le territoire.

En troisième lieu, la mission souhaite réfléchir à des préconisations relatives à la **formation des conservateurs** aux opérations de tenue d'inventaire et de récolement. Elle fait sienne une des préconisations émises en 2013 par la Commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art qui avait estimé qu'« *il importe que la tenue et le récolement des inventaires des collections en général et des dépôts en particulier soient placés, par les personnels de conservation, au premier rang de leurs priorités, ce qui à l'évidence et en dépit de progrès non négligeables, n'est pas encore le cas général* »⁽¹⁾.

(1) Commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art, Rapport d'activité pour 2012, juin 2013, p. 81.

La mission va enfin se pencher sur les **opérations dites de « post-récolement »** qui permettent des recherches complémentaires sur certaines œuvres (restaurations antérieures, changements de localisation, recherche de provenance) mais aussi la recherche pure et simple des œuvres manquantes, voire le dépôt de plainte pour vol.

II. CONSERVER LES COLLECTIONS : L'ÉTAT DES RÉSERVES DES MUSÉES DE FRANCE

Un musée ne se limite pas à ses salles d'expositions ouvertes au public. Pour bien fonctionner, il doit disposer de réserves, à la fois lieux de stockage des œuvres qui ne peuvent être exposées, mais aussi lieux d'étude et, plus largement, de gestion des collections conservées par le musée. Les corapporteurs se sont donc intéressés aux « coulisses » des musées, abordant la question des réserves tant du point de vue des conditions matérielles de stockage des œuvres, qui doivent assurer la sécurité des collections – cette question revêt une acuité particulière pour les établissements parisiens situés en bord de Seine dont les réserves demeurent placées sous la menace d'une éventuelle crue centennale –, que du point de vue scientifique : les réserves constituent en effet une zone fonctionnelle de traitement des collections, qui sert à les conserver, mais aussi à les étudier, parfois même les restaurer et les gérer pour permettre toutes les formes de diffusion et de présentation. Après avoir dressé un rapide état des lieux (**A**), les corapporteurs ont souhaité faire un point sur toutes les pistes envisagées pour la modernisation des réserves (**B**).

A. LES RÉSERVES DES MUSÉES DE FRANCE : ÉTAT DES LIEUX

1. Les différentes fonctions remplies par les réserves de musées

La fonction première des réserves est de contenir les œuvres conservées par le musée qui ne sont pas exposées dans les salles ouvertes au public. Il s'agit en premier lieu des objets qui, par nature, ne peuvent, être durablement exposés au public, tels que les textiles, les photographies ou les dessins ; pour ces derniers, les normes internationales de conservation imposent en effet qu'après une période d'exposition de trois mois, ils soient placés dans l'obscurité durant trois ans.

Par ailleurs, sont traditionnellement conservés en réserves les objets d'études scientifiques dont la vocation n'est pas d'être montrés au public ; ainsi, les collections des muséums d'histoire naturelle recèlent des séries d'objets dont l'intérêt scientifique est grand mais pour lesquels une exposition exhaustive ne présenterait pas grand sens pour les visiteurs.

Enfin, les réserves permettent d'adapter les collections exposées au goût du public, qui évolue selon les époques, rendant ainsi possible le retour sur les cimaises d'œuvres qui redeviendraient à la mode, à l'instar des artistes dits

« pompier » de la seconde moitié du XIX^e siècle que notre époque juge à nouveau dignes d'être exposés.

Les auditions menées par la mission ont cependant mis en évidence la trop fréquente mise en réserve d'œuvres qui ne devraient pas s'y trouver, telles celles qui ne sont plus en état d'être exposées, faute d'avoir pu être restaurées. Il en allait ainsi d'une très grande toile de Titien, *La Vénus du Pardo*, en cours de restauration par le C2RMF qui, du fait de son très mauvais état de conservation a dû être maintenue dans les réserves du Louvre pendant plusieurs années.

2. Les difficultés auxquelles sont confrontés les musées dans la gestion de leurs réserves

À l'issue de ses premiers mois de travaux, la mission d'information a identifié trois séries de difficultés principales auxquelles sont confrontés les musées dans la gestion de leurs réserves, difficultés dont l'intensité varie selon les musées et les types de collections conservées.

En premier lieu, nombre de musées sont confrontés à **une inadaptation de la surface de réserves disponibles** pour accueillir leurs collections. À titre d'exemple, le musée national Gustave-Moreau disposait – avant les travaux débutés en 2013 – de seulement 25 m² de réserves pour conserver quelque 15 000 œuvres dont 12 000 dessins. D'une manière générale, l'exiguïté des lieux de stockage aboutit souvent à un amoncellement des œuvres qui nuit à la bonne connaissance des collections et, par conséquent, à leur circulation. En cas de nécessité, par exemple due à un sinistre, le déplacement des œuvres en est également d'autant plus malaisé.

Par ailleurs, un certain nombre de réserves pâtissent de **conditions de sécurité insatisfaisantes**, voire potentiellement dangereuses pour les collections. Sur les bords de Seine à Paris, la menace de la crue centennale pèse sur les musées de l'Orangerie, d'Orsay, des Arts décoratifs et du Louvre, ce qui les a conduits, à la suite de l'alerte donnée en 2002 par la préfecture de Police de Paris, à évacuer une partie de leurs réserves dans un centre de stockage provisoire situé dans le nord de la capitale. Le cas du Louvre reste cependant problématique puisque des œuvres demeurent encore stockées dans les 8 600 m² de réserves inondables en sous-sol et ne sauraient, comme les récents exercices l'ont mis en évidence, être intégralement évacués en 72 heures. Ainsi, lors de sa visite des réserves, la mission a pu constater que des salles entières de réserves de statues antiques ne pourraient être préservées de la montée des eaux en cas de crue. Sans aller jusqu'à ces cas extrêmes, des lieux de réserves inadaptés à la nature des collections conservées posent également des problèmes de sécurité des œuvres, ce qui est le cas par exemple au musée Antoine-Lécuyer de Saint-Quentin dans l'Aisne où une cave fait office de réserve, n'autorisant pas le maintien de conditions de température et d'hygrométrie adaptées à la préservation des pastels conservés.

Enfin, certains musées dont les réserves sont situées dans des locaux loués à des propriétaires privés se trouvent confrontés à une **insécurité de nature juridique**, liée à l'incertitude du renouvellement du bail ; c'est notamment le cas des réserves décentralisées du Musée national d'art moderne, dont le bail prendra fin en 2020.

Outre qu'elles peuvent se révéler dangereuses pour les œuvres, de mauvaises conditions de conservation en réserves peuvent également être très **coûteuses pour les finances publiques** ; ainsi, les collections de moulages en plâtre du musée national des arts asiatiques-Guimet, entreposées pendant des années sans entretien à l'Abbaye de Saint-Riquier dans la Somme, ont nécessité de coûteux travaux de restauration et de conditionnement en vue de la présentation au public de certains moulages de statues et bas-reliefs des temples khmers réalisés au XIX^e siècle lors de l'exposition consacrée par le musée à la fin de l'année 2013 à *Angkor : Naissance d'un mythe-Louis Delaporte et le Cambodge*.

3. Des cas de « réserves-modèles »

Ce rapide panorama des difficultés auxquelles sont confrontés les musées dans la gestion de leurs réserves ne doit pas occulter les cas de musées dont les réserves sont pleinement adaptées aux collections qu'elles conservent.

Les **musées récemment construits** font souvent figure de modèles dans la gestion de leurs réserves qu'ils ont – à l'instar du musée du Quai Branly ou du MuCEM – inclus dès l'origine dans leurs programmes scientifiques et culturels, permettant ainsi leur adaptation aux objectifs de conservation et d'accessibilité.

Par ailleurs, la mission a pu constater que, dans la grande majorité des **projets de rénovation de musées**, la question des réserves avait été jugée essentielle. Il en est allé ainsi des opérations menées au cours de la dernière décennie à Dijon, Nancy, Montauban ou Arles ; plus récemment, le Musée de Valence, Art et Archéologie, qui a fait l'objet d'importants travaux de rénovation en 2013, a intégré des réserves externalisées, c'est-à-dire installées hors du centre historique de la ville où se situe le musée lui-même.

B. QUELLES PISTES DE MODERNISATION : DES RÉSERVES MUTUALISÉES, EXTERNALISÉES, VOIRE VISITABLES ?

1. Des réserves externalisées et le cas échéant mutualisées : des réticences mais aussi des exemples prometteurs en régions

Lors des premières auditions menées par les quatre corapporteurs, un certain nombre de responsables de musées se sont déclarés défavorables, voire hostiles, à la création de réserves externalisées, éloignées du musée lui-même. Ainsi, M. Guy Cogeval, président de l'établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie, a insisté sur l'importance à ses yeux « vitale » pour ce musée de conserver les réserves à proximité immédiate du musée, dans la mesure

où ce musée pratique une très importante rotation de l'accrochage des collections exposées, et où il faut donc faciliter le travail quotidien de l'équipe scientifique qui doit pouvoir accéder aux réserves à tout moment, sans perte de temps.

Cet avis a été très largement partagé par la plupart des responsables de collections et directeurs de musées rencontrés par la mission qui ont estimé important que les réserves soient installées au sein même du musée afin de permettre l'exercice par les conservateurs de leur travail scientifique (récolement, publications, organisation d'expositions...). À l'inverse, M. Hilaire Multon, directeur du Musée d'archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye, n'excluait quant à lui pas l'éloignement des réserves du musée, en raison de la nature particulière des collections archéologiques conservées en réserves à des fins d'études et non d'exposition dans le musée même.

Certains projets d'externalisation de réserves, le plus souvent mutualisées entre plusieurs musées – notamment à Tours ou Bordeaux – démontrent cependant l'intérêt que peut présenter une telle organisation. Ce type de réserves permet en effet le plus souvent aux musées de gagner en surfaces de stockage, mais aussi de mutualiser leurs savoir-faire sur des considérations scientifiques, notamment en rapprochant le lieu de conservation des centres de restauration ou en rapprochant des collections de même nature quoique conservées dans des musées distincts.

2. Les réserves visitables : une utopie ?

Ouvrir les espaces de réserves au public a parfois été envisagé par certains musées ; ces « réserves visitables » conjuguent deux usages *a priori* contradictoires, la recherche, la conservation et la restauration des œuvres semblant peu compatibles avec une visite du public qui implique *a minima* une surveillance des salles visitées, voire l'établissement d'un projet pédagogique ou muséographique, au risque de mettre en place un « musée *bis* ».

Lors de la visite des réserves externalisées du Musée national d'art moderne, il a été indiqué aux corapporteurs que l'incorporation des réserves au musée avait été envisagée dès l'ouverture du Centre Pompidou en 1977, afin de donner davantage d'œuvres à voir aux visiteurs, mais que cette initiative avait été abandonnée au bout de quelques mois seulement, en raison des contraintes techniques trop importantes qui pesaient sur un tel système.

Certains musées sont cependant parvenus à composer avec ce paradoxe en offrant des visites encadrées de leurs réserves, à l'image de ce que propose le Louvre-Lens qui a fait le pari de la transparence et de l'ouverture afin de donner au public une idée plus juste de la nature même de l'institution muséale. Le musée des Beaux-Arts de Strasbourg dispose également de réserves visitables ouvertes au public un jour par mois, tout comme le musée de l'ancien Havre ou celui des Arts et métiers à Paris qui propose occasionnellement des visites guidées de ses réserves externalisées.

Si de tels exemples démontrent la possibilité de mettre en place un dispositif de réserves visitables, ils soulignent aussi l'importance de la conception des réserves à cette fin, la solution la plus aisée étant que les réserves aient été précisément programmées et construites pour être visitables. En outre, l'ouverture des réserves ne permet pas un usage aussi complet que des réserves fermées et ne semble par conséquent pas pouvoir être étendue à tous types de musées.

Les pistes de réflexion de la mission

La mission va poursuivre ses travaux afin d'analyser plus précisément les exemples de « réserves modèles » et de faire des préconisations sur la rationalisation des réserves. S'il ressort des premières auditions qu'aucune solution généralisable n'existe et qu'il convient d'adapter la réponse aux contraintes particulières à chaque musée, la mission souhaite néanmoins **identifier les lignes directrices qui pourraient être celles d'une gestion rénovée des réserves.**

La mission va, en second lieu, poursuivre ses investigations sur **les conséquences de l'abandon du projet d'un Centre de conservation, de recherche et de restauration des musées de France à Cergy-Pontoise** et sur la recherche d'autres solutions durables pour les réserves des musées parisiens concernés, notamment le Musée national d'art moderne.

Sur un sujet connexe, la mission a été alertée sur **l'organisation de la filière de restauration des œuvres.** Dans les années 1990 s'est engagé un mouvement de déconcentration des opérations de restauration, avec la création d'ateliers spécialisés voués à mailler tout le territoire, afin notamment de désengorger le Service de restauration des musées de France, devenu en 1998 Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF). Cette réorganisation a conduit à former de très nombreux restaurateurs en régions qui ne trouvent cependant pas tous des débouchés. Une réflexion autour du renforcement de réseaux d'ateliers en région et de l'adaptation de la formation aux débouchés réels mériterait d'être approfondie.

Enfin, une réflexion sur les réserves des musées conduit inéluctablement à se poser la question du statut des œuvres qui y sont déposées. Si les réserves ont vocation à accueillir des œuvres en attente d'exposition, doivent-elles demeurer des lieux de stockage d'œuvres qui ne seront sans doute jamais montrées au public ? Ce questionnement renvoie aux **limites du principe d'inaliénabilité** des collections publiques, principe souvent objet de controverses et sur lequel la mission souhaite également se pencher.

III. SÉCURISER LES COLLECTIONS : LE NÉCESSAIRE TRAVAIL DE RECHERCHE DE LA PROVENANCE DES ŒUVRES À L'ORIGINE DOUTEUSE

S'interroger sur la gestion des collections publiques conduit inéluctablement à étudier la question de **la provenance des œuvres entrées dans les collections**. Les opérations de récolement et de post-récolement permettent de vérifier l'inscription sur l'inventaire de l'origine des œuvres, de la date de leur entrée dans les collections publiques, voire de l'historique de leurs différents changements de propriétaires.

Les musées sont régulièrement confrontés à des contestations de la propriété publique de telle ou telle œuvre qui n'aurait pas dû entrer dans les collections publiques car volée à son légitime propriétaire. C'est notamment le cas des œuvres spoliées sous l'Occupation en France. Prenant la suite de la mission menée au Sénat en 2012 par Mme Corinne Bouchoux ⁽¹⁾, les corapporteurs ont souhaité faire le point sur la situation des œuvres dites « MNR » (Musées nationaux récupération) et plus largement de toutes les œuvres à l'origine incertaine, sur lesquelles plane le doute d'une spoliation de leur propriétaire durant la Seconde Guerre mondiale.

Les corapporteurs ont cherché à savoir quels moyens ont mis en œuvre par les musées de France, d'une part pour assurer une recherche de provenance des œuvres dont l'origine peut apparaître douteuse en raison des modalités de leur entrée dans les collections publiques ou de l'historique de leurs changements de propriétaires (**A**) et, d'autre part, pour s'assurer que les conditions d'entrée des œuvres dans les collections publiques permettent de se prémunir contre le risque d'acquisition d'œuvres dont l'origine est incertaine (**B**).

A. DES ŒUVRES À L'ORIGINE DOUTEUSE DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES CONSERVÉES PAR LES MUSÉES DE FRANCE ?

1. Les actes de spoliation pendant la Seconde Guerre mondiale

Sous l'Occupation a été organisé dans notre pays un pillage systématique des œuvres d'art provenant pour l'essentiel de collections privées détenues par des propriétaires juifs. Si l'objet de la mission n'est pas de refaire l'historique d'événements que d'autres ont précisément décrits ⁽²⁾, les corapporteurs souhaitent brièvement revenir sur les trois phases de ce pillage dont l'histoire explique les difficultés rencontrées pour restituer les œuvres.

(1) Mission précitée.

(2) Cf. notamment, Rose Valland, *Le front de l'Art – Défense des collections françaises (1939-1945)*, 1961 ; Hector Feliciano, *Le musée disparu, Enquête sur le pillage d'œuvres d'art en France par les nazis*, 1998, traduction française parue aux éditions Gallimard, 2008.

Une campagne dite « de sauvegarde » des collections détenues par des Juifs a, dès l'arrivée des troupes allemandes, été menée par l'ambassade d'Allemagne à Paris : c'est dès ce moment qu'ont été pillées les collections du baron Édouard de Rothschild, puis les collections Seligmann, Wildenstein, Alphonse Kahn, Rosenberg ou Bernheim, certains des tableaux ainsi saisis étant rapidement revendus aux enchères à Paris. Les œuvres spoliées, notamment celles relevant de ce que la terminologie nazie qualifiait d'« art dégénéré » étaient devenues des monnaies d'échange pour les nazis désireux d'acquérir des œuvres plus conformes au goût des destinataires, le plus souvent des œuvres flamandes ou hollandaises.

Très vite, l'action des diplomates entra en conflit avec l'armée allemande qui prit le contrôle des pillages : à partir d'octobre 1940, c'est l'état-major d'intervention du commandant du Reich Rosenberg (*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg für die Besetzten Gebiete* ou *ERR*) qui prend en charge les opérations, très vite soutenu par le *Reichsmarschall* Hermann Göring qui chercha à adapter les ambitions de ce service à ses propres intérêts et à son avidité personnelle pour les œuvres d'art. La première action de l'ERR consiste d'ailleurs à retirer de l'ambassade les objets d'art qu'elle détient et à les transporter dans trois salles du musée du Louvre, réservées à cet effet. Ces salles révèlent très vite leur insuffisance, du fait de l'ampleur des pillages, ce qui conduit à la réquisition du musée du Jeu de Paume au tout début du mois de novembre 1940 – le Jeu de Paume restera le lieu de stockage des œuvres d'art destinées à être envoyées en Allemagne jusqu'en août 1944. Si Alfred Rosenberg reste administrativement le chef de l'ERR, l'autorité effective relève de Hermann Göring.

Plus tard, à partir de mars 1942, sera organisé, dans le cadre de l'« action meubles » (*Möbel Aktion*) un pillage plus systématique des logements laissés vides par les familles juives, soit qu'elles aient été arrêtées, soit qu'elles se soient enfuies pour se cacher – pillages dont le produit était partiellement destiné aux familles allemandes victimes des bombardements alliés. Au cours de cette action de grande envergure, 70 000 logements de familles juives ont été entièrement vidés, dont 38 000 à Paris. L'absence d'inventaire rend plus délicat le travail d'identification des propriétaires des œuvres pillées lors de cette phase du pillage.

Les autorités françaises de Vichy font leur la politique d'aryanisation économique voulue par les nazis et mettent en place une politique de spoliation (vol légal) des biens juifs : c'est la loi du 22 juillet 1941 relative aux entreprises, biens et valeurs appartenant aux Juifs qui leur dénie le droit à la propriété privée sur tout le territoire français et rend la spoliation effective par la nomination d'administrateurs provisoires pour ces biens.

Au total, à la fin de la guerre, près de 100 000 réclamations concernant des vols d'œuvres d'art furent enregistrées.

2. Un cadre juridique *ad hoc* permettant la restitution des œuvres spoliées

La nullité des actes de spoliation a été affirmée dès 1943 lorsque le Comité national français, représentant la France libre, a pris depuis Alger une ordonnance prévoyant la nullité des actes de spoliation accomplis par l'occupant ou sous son contrôle : cette ordonnance ⁽¹⁾ rend exécutoire une déclaration solennelle signée à Londres le 5 janvier 1943 par les gouvernements alliés et le Comité national français qui précise que les signataires « *ont l'intention de faire tout ce qui est en leur pouvoir pour mettre en échec les méthodes d'expropriation pratiquées par les gouvernements avec lesquels ils sont en guerre, contre les pays et les populations qui ont été cruellement assaillis et pillés* » et qu'ils « *se réservent tous droits de déclarer non valables tous transferts ou transactions relatifs à la propriété, aux droits et aux intérêts de quelque nature qu'ils soient, qui sont ou étaient dans les territoires sous l'Occupation ou le contrôle direct ou indirect, des gouvernements avec lesquels ils sont en guerre, ou qui appartiennent ou ont appartenu aux personnes (y compris les personnes juridiques) résidant dans ces territoires* ». Elle précise expressément que l'avertissement ainsi donné « *s'applique tant aux transferts ou transactions se manifestant sous forme de pillage avoué ou de mise à sac, qu'aux transactions d'apparence légale, même lorsqu'elles se présentent comme ayant été effectuées avec le consentement des victimes* ».

L'ordonnance du 21 avril 1945 ⁽²⁾ précise quant à elle la procédure permettant aux propriétaires dépossédés de rentrer légalement en possession de leurs biens, droits ou intérêts, par application du principe de la nullité des actes de transfert. Elle dispose que « *lorsque la nullité est constatée, le propriétaire dépossédé reprend ses biens, droits ou intérêts exempts de toutes charges et hypothèques dont l'acquéreur ou les acquéreurs successifs les auraient grevés* ». L'ordonnance édicte surtout le principe selon lequel **sont présumés avoir été passés sous l'empire de la violence** les contrats et actes juridiques passés postérieurement au 16 juin 1940 par des personnes physiques ou morales dont la situation a été réglée avant ou après la date de ces actes par des actes pris par le Gouvernement de Vichy ou par des dispositions prises à leur encontre par l'ennemi, la preuve de la violence n'incombant au propriétaire dépossédé que si l'acquéreur ou détenteur rapporte la preuve que son acquisition a été faite au juste prix. L'acquéreur ou les acquéreurs successifs sont considérés comme possesseurs de mauvaise foi au regard du propriétaire dépossédé.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, plus de 60 000 œuvres retrouvées en Allemagne ou en Suisse sont envoyées en France en raison d'indices laissant penser qu'elles en provenaient. Une première phase de restitutions s'ouvre alors avec la mise en place en 1944 de la Commission de récupération artistique (CRA)

(1) Ordonnance du 12 novembre 1943 sur la nullité des actes de spoliation accomplis par l'ennemi ou sous son contrôle publiée au Journal officiel du 18 novembre 1943.

(2) Ordonnance n° 45-770 du 21 avril 1945 portant deuxième application de l'ordonnance du 12 novembre 1943 sur la nullité des actes de spoliation accomplis par l'ennemi ou sous son contrôle et édictant la restitution aux victimes de ces actes de leurs biens qui ont fait l'objet d'actes de disposition.

dont la mission est de récupérer les œuvres d'art afin de les restituer à leur propriétaire. L'Office des biens et intérêts privés (OBIP) est réactivé afin de recenser et restituer l'ensemble des biens spoliés en France et transportés à l'étranger. Ce travail débouche sur l'établissement d'un « répertoire des biens spoliés » regroupant 85 000 fiches d'identification classées par catégorie d'œuvres.

En 1949, à la dissolution de la CRA ⁽¹⁾, les trois quart des biens récupérés, soit un peu plus de 45 000 œuvres ou objets culturels, ont été restitués. Il reste donc près de 15 500 œuvres qui n'ont pas retrouvé leur propriétaire. Ces œuvres sont alors réparties en deux catégories : 2 000 d'entre elles sont sélectionnées par une « commission des choix », présidée par le directeur général des arts et lettres pour être exposées au musée de Compiègne de 1950 à 1954 avant d'être placées sous la garde des musées : ce sont les « *Musées nationaux récupération* » ou MNR. Les quelque 13 500 autres sont vendues par le service des Domaines.

C'est un décret du 30 septembre 1949 qui définit le statut juridique des MNR ⁽²⁾. Il précise, dans son article 5, que « *ces œuvres d'art seront exposées dès leur entrée dans (les) musées et inscrites sur un inventaire provisoire qui sera mis à la disposition des collectionneurs pillés ou spoliés jusqu'à expiration du délai légal de revendication* ». Un dispositif analogue a été prévu pour les bibliothèques ⁽³⁾.

Ces œuvres sont depuis lors conservées par les musées, sans pour autant faire partie des collections publiques, l'État n'en étant que le détenteur provisoire. Ces œuvres sont d'ailleurs inscrites sur un inventaire particulier dans l'attente d'une restitution éventuelle, sans qu'une date de prescription ait été fixée pour en faire la demande. Elles ont un statut particulier, marqué par certaines spécificités : elles doivent être accessibles au public de manière permanente et clairement identifiables par une mention expresse sur le cartel de présentation ; elles ne doivent pas sortir du territoire national afin que la France demeure la seule à pouvoir statuer sur le bien-fondé d'une demande de restitution sans se voir imposer une décision juridictionnelle étrangère dont elle pourrait ne pas partager les conclusions ⁽⁴⁾.

(1) Décret n° 49-1344 du 30 septembre 1949 relatif à la fin des opérations de la commission de récupération artistique, publié au Journal officiel du 2 octobre 1949.

(2) Le sigle MNR correspond au préfixe des numéros d'inventaire des seules peintures anciennes confiées au département des peintures du Louvre (de l'ordre d'un millier) mais par commodité de langage il a fini par désigner de manière générique l'ensemble des 2 000 œuvres alors même que le préfixe d'inventaire est OAR pour les objets d'art et RFR pour les sculptures.

(3) Article 6 du décret précité.

(4) Une exception à cette règle a été faite en 2008 lors de la présentation au musée d'Israël de Jérusalem de l'exposition À qui appartenaient ces tableaux ? La politique française de recherche de provenance, de garde et de restitution des œuvres d'art pillées durant la Seconde Guerre mondiale, exposition à l'occasion de laquelle la France a demandé à Israël de prendre une loi d'insaisissabilité sur les MNR exposés.

Héritage historique, les MNR sont placés sous l'autorité juridique du directeur des archives du ministère des affaires étrangères, le ministère de la culture et de la communication ayant la charge de leur bonne conservation, de leur présentation au public et de la diffusion des informations les concernant. Un site internet répertorie depuis 1996 l'ensemble de ces œuvres ; dénommé, après sa refonte en 2011, *Rose-Valland*⁽¹⁾ – du nom de la résistante qui notamment œuvra en secret au Jeu de Paume durant l'Occupation –, il contient également une documentation historique permettant de replacer ces œuvres dans leur contexte.

3. Le long travail de restitution des œuvres

Comme cela a été souvent rappelé lors des auditions, une fois le premier travail de restitution effectué dans l'immédiat après-guerre, nombreux ont été les acteurs du monde muséal à considérer que le sujet était clos. D'ailleurs peu de restitutions ont eu lieu entre 1951 et 1994 : si entre 1951 et 1955, ce sont 25 MNR qui ont été restitués, il n'y eut que 4 restitutions entre 1957 et 1979 et aucune entre 1979 et 1994.

En 1997, le rapport Mattéoli (cf. *infra*) note d'ailleurs que « *les musées de France n'ont pas poursuivi, avec la détermination montrée dans les années 1945-1950 pour la restitution de 45 000 objets, les recherches en propriété sur les 2 000 œuvres et objets d'art qui leur avaient été alors confiés* ». Comme l'écrit Mme Corinne Bouchoux dans sa thèse consacrée sur le sujet, « *l'administration et ses fonctionnaires vont en quelque sorte hériter d'une situation quelque peu floue qui deviendra une sorte de secret de famille dans le monde des musées, de l'art, de la culture* »⁽²⁾.

Les années 1990 marquent le retour du sujet sur le devant de la scène. Dans un discours prononcé à l'emplacement du Vélodrome d'hiver en 1995, le président Jacques Chirac avait reconnu « *la dette imprescriptible de la France* » envers les victimes de déportation. C'est en 1997 qu'est confiée à une commission présidée par M. Jean Mattéoli une mission d'étude sur la spoliation des Juifs en France ; les travaux de cette commission dureront trois ans et se concluront par un rapport général assorti de sept rapports sectoriels dont un relatif au pillage de l'art en France pendant l'Occupation⁽³⁾.

De 1996 à 2000, ce sont pas moins de 33 MNR qui ont été restitués ; la documentation des œuvres a été facilitée par l'ouverture des archives publiques de la période de l'Occupation, désormais consultables par les ayants droit. Depuis lors, le rythme des restitutions a marqué un net ralentissement, seulement neuf MNR étant restitués entre 2003 et 2006. En mars 2013 avaient été restituées

(1) <http://www.culture.gouv.fr/documentation/mnr>.

(2) Mme Corinne Bouchoux, « Si les tableaux pouvaient parler... », Le traitement politique et médiatique des retours d'œuvres d'art pillées et spoliées par les nazis (France 1945-2008), *Presses Universitaires de Rennes*, 2013, p. 77.

(3) Mme Isabelle Le Masne de Chermont et M. Didier Schulmann, Le pillage de l'art en France pendant l'Occupation et la situation des 2 000 œuvres confiées aux Musées nationaux, 2000.

sept œuvres spoliées, dont six avaient été remises au petit-fils de Richard Neumann, M. Tom Selldorff, lui-même âgé de 84 ans.

Les trois dernières restitutions datent du mois de mars 2014 : une huile sur toile du XVIII^e siècle *Portrait de femme*, d'un anonyme français (MNR 667) jusque-là présentée au Louvre, a été restituée aux ayants droit de la famille Oppenheimer ; une peinture sur bois *Paysage montagneux (avec chapelle)* de Joos de Momper (MNR 410) a été restituée aux ayants droit du baron Cassel ; attribuée au Louvre en 1950, cette peinture était depuis 1953 exposée au musée des Beaux-Arts de Dijon ; enfin, un tableau sur bois *La Vierge à l'enfant* d'après un artiste du cercle de Lippo Memmi (MNR 808) conservé au Louvre a été remis aux héritiers de M. Richard Soepkez.

Au total, ce sont donc 102 œuvres MNR qui ont été restituées depuis 1951, ce qui semble bien peu si on rapporte ce chiffre aux quelque 2 000 œuvres classées MNR après-guerre. Les corapporteurs mesurent pleinement la difficulté qu'il peut y avoir aujourd'hui, près de soixante-dix ans après la Libération, de restituer ces œuvres à leur légitime propriétaire mais il n'en demeure pas moins que notre pays a le **devoir moral** de continuer à rechercher les ayants droit de ces œuvres, même s'ils ne résident pas en France.

Dans ce contexte, ils saluent la mise en place en 2013 par la ministre de la culture et de la communication d'un « groupe de travail », placé auprès de la Commission pour l'indemnisation des victimes de spoliations (CIVS), chargé, afin de rendre plus efficace la politique de restitution, d'adopter **une démarche proactive de recherche** des ayants droit des MNR réputés spoliés avec un niveau élevé de certitude⁽¹⁾. Le groupe de travail, composé de conservateurs et de membres de la CIVS et présidé par une magistrate, a été chargé de concentrer ses recherches sur les quelque 145 œuvres relevant de cette catégorie⁽²⁾. Il mène ses travaux de recherche dans les archives, en France comme à l'étranger, afin d'identifier le propriétaire spolié, puis, dans un second temps, de rechercher ses ayants droit. Le groupe de travail devrait remettre son premier rapport en juin 2014. Dans cette attente, la ministre de la culture et de la communication a indiqué lors de la clôture d'un colloque organisé sur ce sujet au Sénat en janvier

(1) Parmi les MNR, les travaux de la « Commission Mattéoli » ont permis de distinguer trois catégories : les œuvres dont on a la certitude ou des présomptions très fortes qu'elles proviennent de spoliations ; celles dont on est assuré qu'elles n'ont aucune origine spoliatrice, soit que l'historique comporte après vérification un achat régulier avant l'Occupation, soit parce qu'il s'agit de commandes allemandes réalisées durant la guerre et par conséquent envoyées en France par erreur – il en va ainsi d'un tapis commandé par Göring pendant l'Occupation aux ateliers des Gobelins et conservé dans les réserves du Musée national d'art moderne car son esthétique rend inenvisageable sa présentation au public. Enfin, la troisième catégorie recouvre la grande part d'œuvres dont on ne connaît pas l'historique des changements de main pendant la période de l'Occupation ou qui ont été retrouvées en Allemagne sans trace d'achat.

(2) La « Commission Mattéoli » en 2000 avait identifié 163 œuvres comme relevant de cette catégorie, mais le ministère a réactualisé ce nombre après des études ayant montré que 18 œuvres ne pouvaient être classées dans la catégorie des œuvres spoliées avec certitude.

dernier que ces premiers travaux avaient d'ores et déjà permis de dégager des pistes prometteuses pour l'identification des propriétaires de 28 MNR ⁽¹⁾.

B. DES ŒUVRES SPOLIÉES DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES ?

1. Des œuvres au passé trouble se trouvent sans doute dans les collections publiques

Au-delà du cas des MNR, les corapporteurs ont souhaité étudier la question du cas potentiel d'œuvres entrées légalement dans les collections publiques alors qu'elles auraient une origine spoliatrice. Compte tenu de l'histoire des spoliations et de l'organisation par les Domaines dans les années 1950 de la vente de plus de 13 000 œuvres de retour d'Allemagne et des changements de propriétaires qui ont pu intervenir depuis, **rien n'interdit de penser qu'il y ait aujourd'hui, dans les collections publiques, des œuvres qui, bien qu'entrées légalement dans les collections publiques et même vendues ou léguées par des propriétaires de bonne foi, sont d'origine spoliatrice.**

Une telle hypothèse n'a d'ailleurs pas été écartée par la ministre de la culture et de la communication lors du colloque organisé en janvier dernier au Sénat : après avoir relevé que l'immense majorité des œuvres conservées dans les musées français sont entrées dans les collections publiques bien avant la Seconde Guerre mondiale, la ministre a déclaré être « *absolument favorable à ce que le premier récolement décennal de l'ensemble des collections des musées de France, qui va s'achever en juin 2014, soit l'occasion de travailler sur la provenance des œuvres qui sont passées sur le marché de l'art entre 1933 et 1945 et qui sont ensuite entrées dans les collections publiques. Ce sont en effet ces œuvres sur lesquelles on peut être suspicieux.* » Elle s'est ensuite engagée d'une part à adresser une circulaire à l'ensemble des propriétaires des musées de France précisant les critères déterminant **le champ d'investigation de la provenance des œuvres** et d'autre part à fournir chaque année aux commissions chargées des affaires culturelles de l'Assemblée nationale et du Sénat un rapport sur l'activité de son ministère dans le champ des MNR.

2. Les procédures d'acquisition dans les musées de France garantissent-elles qu'aucune œuvre à l'origine douteuse ne puisse entrer dans les collections publiques ?

Le code du patrimoine soumet toute acquisition, à titre onéreux ou gratuit, d'un bien destiné à enrichir les collections d'un musée de France à **l'avis – simple – d'instances scientifiques** : commission d'acquisition de chaque musée national ; commissions scientifiques régionales des collections des musées de

(1) *Discours de Mme Aurélie Filippetti, ministre de la culture et de la communication, prononcé à l'occasion de la clôture du colloque sur le Bilan des actions publiques en France et perspectives suite aux conclusions de la mission d'information parlementaire sur les œuvres d'art spoliées par les nazis organisé le 30 janvier 2014 au Sénat.*

France, présidées par les directeurs régionaux des affaires culturelles pour ce qui est des autres musées de France.

La commission rend un avis scientifique sur le projet d'acquisition – au regard notamment du lien entre l'objet et le projet scientifique et culturel du musée, de l'authenticité de l'œuvre ou de l'appréciation de son prix ; cet avis n'est que consultatif, mais, en cas de décision d'acquisition malgré son avis défavorable, l'inventaire du musée devra mentionner l'existence de cet avis négatif.

La **décision d'acquisition** incombe quant à elle, depuis le 1^{er} janvier 2004, pour les musées nationaux constitués en établissements publics, au directeur de l'établissement ; pour les musées érigés en services à compétence nationale, les acquisitions demeurent décidées par arrêté du ministre chargé de la culture ⁽¹⁾ ; dans les autres musées de France, la décision est prise par la personne morale propriétaire des collections.

Pour l'acquisition par les musées nationaux des œuvres de grande valeur dépassant un seuil fixé par arrêté du ministre chargé de la culture, l'avis du Conseil artistique des musées nationaux est également requis ⁽²⁾. Lors de son audition, son président M. Michel David-Weill, a souligné l'importance à ces yeux de l'intervention de ce **regard extérieur à l'institution destinataire**, porté sur l'œuvre susceptible d'être acquise.

Les procédures d'acquisition des œuvres par les musées de France prévoient ainsi systématiquement le croisement de regards extérieurs et une forme de collégialité dans la décision, les conservateurs ne décidant jamais seuls d'une acquisition. Pour autant, la décision finale échappe le plus souvent au ministère de la culture et de la communication.

Les corapporteurs ont donc souhaité savoir si ces procédures étaient suffisamment encadrées pour garantir qu'aucune œuvre au passé douteux ne puisse entrer dans les collections de nos musées.

Ils se sont saisis du cas de l'acquisition, controversée, par le musée d'Orsay, en novembre 2013, d'un tableau de Hans Thoma, *Hercule délivrant Hésione*, dont l'origine pouvait apparaître douteuse. Alors que la direction des musées de France préconisait de surseoir à la décision afin qu'une enquête approfondie soit menée sur la provenance de cette œuvre, le musée a finalement

(1) Afin de promouvoir l'autonomie des musées, la procédure des acquisitions des musées nationaux a été, à compter du 1^{er} janvier 2004, modifiée par le décret n° 2003-1302 du 26 décembre 2003 relatif au conseil artistique des musées nationaux. C'était jusque-là la direction des musées de France du ministère de la culture et de la communication qui administrait directement les collections des musées nationaux, constitués en autant de services administratifs, placés sous son autorité.

(2) L'avis du Conseil artistique des musées nationaux est également requis lorsque l'État envisage d'exercer son droit de préemption en vente publique pour les musées nationaux. Son avis est également sollicité pour les acceptations de dons (assez nombreux) ou de dations (pour lesquelles il se prononce uniquement sur la valeur artistique du bien et non sur son prix).

décidé de l'acquérir, faisant primer l'intérêt artistique de l'œuvre – intérêt indéniable que la mission ne remet nullement en cause – sur le risque potentiel de faire entrer une œuvre au passé flou dans les collections publiques. Lors de son audition par les corapporteurs, M. Guy Cogeval a fait valoir que cette œuvre avait certes été acquise à une galerie en 1938 par les proches de Hitler afin de figurer au futur musée de Linz mais que cela n'en faisait pas pour autant une œuvre spoliée, qu'il avait, avant de prendre sa décision, interrogé un historien américain spécialisé dans les questions de spoliation qui avait estimé que rien ne s'opposait à cette acquisition et que c'est donc en connaissance de cause qu'il a pris la décision d'acquérir le tableau.

Les pistes de réflexion de la mission

La mission va poursuivre ses travaux afin, en premier lieu, d'affiner **les préconisations qu'elle entend formuler au sujet des œuvres MNR**. Elle va organiser sa réflexion autour de plusieurs pistes : le plus large accès aux archives aux fins d'identification des ayants droit potentiels, la modernisation du site internet *Rose-Valland* qui n'est pas régulièrement mis à jour, l'identification des œuvres MNR dans les salles des musées et des projets de médiation qui pourraient être mis en place autour de ces œuvres à l'histoire très largement méconnue par nos concitoyens. La mission veut aussi mettre en lumière les pratiques de certains musées qui se sont voulues exemplaires en la matière ; elle veut enfin réfléchir à la définition d'un statut pour les œuvres MNR qui n'auront pu être restituées une fois passé un certain délai et qui auraient vocation à rejoindre les collections publiques.

En deuxième lieu, la mission va, à partir notamment des enseignements retirés du déplacement aux États-Unis, formuler des préconisations pour que se diffuse plus largement dans nos musées **une culture de la recherche systématique de la provenance des œuvres des collections publiques**. Une telle recherche, qui figure parmi les principes dits « de Washington », principes – certes non contraignants – adoptés lors de la Conférence qui s'est tenue en décembre 1998 à Washington sur les biens confisqués à l'époque de l'Holocauste, pourrait être étendue bien au-delà de la question des œuvres spoliées durant la Seconde Guerre mondiale à toutes ces œuvres qui n'auraient pas dû rentrer dans les collections publiques car **issues de vols ou de pillages de sites archéologiques**, notamment.

En troisième lieu, la mission va, là encore, s'intéresser à la formation des conservateurs : il ressort des premières auditions menées par la mission qu'un renforcement de la **formation initiale et continue des conservateurs** dispensée à l'Institut national du patrimoine sur les questions de recherche de provenance est nécessaire.

La mission veut, enfin, s'intéresser aux **pratiques des maisons de ventes volontaires** ; elle souhaite les interroger sur leurs politiques de recherche de provenance des œuvres qu'elles mettent en vente, mais aussi sur la mise à disposition de leurs archives aux fins de recherche.

IV. VALORISER LES COLLECTIONS : POUR UNE POLITIQUE DYNAMIQUE ET COHÉRENTE DE DÉPÔTS ET DE PRÊTS

Les prêts et dépôts d'œuvres d'art d'un musée à destination d'un autre, qui présentent l'intérêt d'assurer, non seulement une diffusion des collections à un public le plus large, mais aussi un meilleur équilibre territorial dans la répartition des collections publiques, sont une tradition déjà ancienne : dès leur création, les musées de l'État ont reçu mission d'irriguer le réseau des musées ouverts sur l'ensemble du territoire en leur confiant, sous des formes juridiques diverses, des œuvres susceptibles d'enrichir leurs collections. Si le premier texte formel sur les dépôts d'œuvres d'art appartenant à l'État date de 1910⁽¹⁾, l'ambition de l'État de déployer les collections nationales sur l'ensemble du territoire s'inscrit dans une politique ininterrompue depuis 1792⁽²⁾. Les dépôts ont d'ailleurs constitué l'un des fondements de la mise en place du réseau des musées dits « classés et contrôlés », musées qui bénéficiaient des dépôts de l'État les plus substantiels, ce qui justifiait qu'ils soient dirigés par un conservateur du corps d'État.

Les prêts et les dépôts, qui constituent un très utile moyen de diffuser les œuvres auprès d'un plus large public, mériteraient d'être davantage encouragés (A) ; les corapporteurs ont souhaité identifier les freins qui peuvent peser sur ces procédures afin d'être en mesure de faire des préconisations pour dynamiser la circulation des œuvres (B).

A. LA CIRCULATION DES COLLECTIONS PUBLIQUES : ÉTAT DES LIEUX

1. Le cadre juridique et procédural

Prêts et dépôts diffèrent moins dans leur nature juridique que dans la durée pour laquelle ils sont consentis : ils consistent en une mise à disposition de pièces appartenant à une collection publique au profit d'un autre utilisateur qui en reçoit la garde temporaire ; alors que les prêts sont accordés pour quelques mois à une institution française ou étrangère pour permettre la réalisation d'une exposition à caractère scientifique, les dépôts, quant à eux, sont consentis pour une durée de cinq ans – renouvelables – afin de renforcer la présentation des collections permanentes au sein de musées de France ou de monuments historiques ouverts au public. Ainsi, les dépôts peuvent s'analyser comme « *une aide de longue durée accordée par une institution richement dotée à une autre qui l'est moins* »⁽³⁾, tandis que les prêts visent essentiellement à enrichir des expositions temporaires.

(1) Il s'agit du décret du 24 juillet 1910 relatif au dépôt dans les musées de province d'œuvres d'art appartenant à l'État.

(2) L'arrêté Chaptal du 1^{er} septembre 1801 prévoyait la constitution de quinze collections de tableaux prises sur le Muséum central (le Louvre) et le Musée spécial de l'école française à Versailles pour être mises à disposition de grandes villes, notamment Genève, Mayence ou Bruxelles. Le décret dit « de Vichy » signé le 11 juillet 1862 par Napoléon III disposait qu'après la réunion de la Collection Campana, certaines des œuvres en cause pourraient être « concédées » à des musées dans les départements.

(3) M. Jean Chatelain, ancien directeur des musées de France, dans *Droit et administration des musées*, La documentation française, 1993, p. 432.

Le code du patrimoine autorise les musées nationaux à **prêter** les œuvres appartenant aux collections qui sont confiées à leur garde pour des **expositions temporaires** à caractère culturel organisées, en France ou à l'étranger, par des personnes publiques ou des organismes de droit privé à vocation culturelle, agissant sans but lucratif. Il prévoit que tout prêt fait l'objet d'une **convention** passée entre l'État et l'emprunteur, après avis du comité consultatif des prêts et dépôts, qui étudie le projet scientifique de l'exposition, examine l'état des œuvres dont le prêt est demandé et apprécie les garanties de sécurité ainsi que les conditions de conservation prévues pour le transport et l'exposition. Toute prolongation du prêt est soumise à l'accord du ministre chargé de la culture et doit faire l'objet d'une demande expresse adressée à celui-ci, un mois au moins avant la date prévue pour la fin du prêt.

Les œuvres confiées à la garde des musées nationaux peuvent également faire l'objet d'un **dépôt** dans un certain nombre d'institutions – musées de France, musées étrangers, monuments historiques appartenant aux collectivités territoriales, parcs et jardins des domaines nationaux – « *en vue de leur exposition au public* », comme le précise expressément l'article D. 423-9 du code du patrimoine. Les décisions de dépôts (comme d'ailleurs de prêts) des musées nationaux relèvent, s'il s'agit de services à compétences nationales, de la compétence du ministre chargé de la culture, après examen par la commission scientifique des musées nationaux ; pour les musées constitués en établissements publics la décision incombe au président de l'établissement. Il est à noter que certains musées ne sont pas autorisés à mettre les œuvres de leurs collections en dépôt : il s'agit de ceux, à l'instar du musée national Gustave-Moreau, dont les collections sont issues d'un legs ⁽¹⁾.

La demande de dépôt qui, dans le cas de musées de France appartenant à une collectivité territoriale, doit émaner de l'assemblée délibérante de cette collectivité, doit contenir l'engagement de supporter les frais de toute nature occasionnés par le dépôt et, notamment, les conséquences des vols, pertes et dégradations. Les bénéficiaires de dépôts peuvent être autorisés par le ministre chargé de la culture à prêter à leur tour, pour des expositions temporaires, des œuvres reçues en dépôt.

2. Les contraintes pesant sur les prêts et dépôts

La circulation des collections place les œuvres dans des situations de plus grande insécurité physique, mais aussi juridique. Les œuvres qui circulent sont soumises à de multiples manipulations, des changements d'environnement climatique, l'accumulation des vibrations successives qui sont la conséquence des opérations de décrochage, emballage, transport et raccrochage. Ces opérations, qui ont un impact sur l'état de conservation des collections, doivent donc être confiées à des spécialistes, sous le contrôle constant des responsables du musée. Tout déplacement doit être motivé par la nécessité – par exemple, l'intérêt culturel

(1) *Le musée national Gustave-Moreau n'est pas autorisé à déposer des œuvres qui sont issues du legs de l'artiste, lequel a exprimé la volonté que toute la collection reste dans le musée qu'il a lui-même aménagé.*

d'une exposition temporaire – en obéissant à un protocole qui permette de vérifier l'état du bien au départ, à l'arrivée et à chaque étape de son déplacement.

L'insécurité juridique, quant à elle, résulte de la prise en charge du bien par un tiers, lequel doit donc s'engager – souvent par contrat ou par convention – à protéger le bien et à assumer les éventuelles conséquences – y compris financières – de toute dégradation, perte ou vol. Généralement, il souscrit une assurance.

Cette insécurité juridique devient plus grande encore lorsque le tiers à qui l'on confie le bien se trouve hors du territoire national. L'œuvre ou l'objet prêté doit alors être exporté temporairement hors de France pour une période plus ou moins longue durant laquelle il ne bénéficie plus de la protection du régime de la domanialité publique. Pour cette raison, toute sortie de France pour exposition, restauration, expertise ou dépôt dans une institution étrangère, doit faire l'objet d'une autorisation délivrée par le ministère de la culture et de la communication et d'un contrôle par la conservation au retour du bien sur le territoire.

Le code du patrimoine fait obligation à l'État de s'assurer, avant d'autoriser le dépôt d'une œuvre, que les locaux d'accueil présentent les garanties de sécurité requises pour les œuvres déposées et sont placés sous la surveillance d'un personnel scientifique de conservation. C'est ce personnel qui est chargé de tenir l'inventaire des dépôts et d'assurer la garde et la conservation des œuvres déposées. Il doit informer sans délai le ministre chargé de la culture de tout risque de détérioration de l'œuvre. La restauration d'une œuvre déposée ne peut être effectuée que par une personne désignée par le ministre chargé de la culture. Le code du patrimoine fait obligation à l'État de prononcer le retrait du dépôt en cas d'insuffisance de soins, d'insécurité ou de transfert sans autorisation hors du lieu de dépôt ou encore si l'œuvre n'est pas exposée au public.

S'agissant des prêts d'œuvres, les conventions de prêt doivent prévoir un transfert à l'emprunteur de la responsabilité des œuvres en cas de vol, perte ou détérioration. Une assurance couvrant ces différents risques doit être souscrite, sauf dispense expresse par le ministre chargé de la culture au vu des garanties que présente la personne publique ⁽¹⁾. La convention de prêt doit également comporter l'engagement du bénéficiaire du prêt d'accepter un contrôle exercé par le musée prêteur sur les précautions prises pour la meilleure protection de l'œuvre prêtée.

3. L'évolution du nombre de prêts et dépôts

Le nombre de prêts consentis dépend en très large part de la conjoncture plus ou moins favorable à l'organisation d'expositions temporaires. On constate sur la période récente une **contraction du nombre d'œuvres prêtées** : entre 2009 et 2011, le nombre d'œuvres prêtées à l'étranger a baissé de 16 % (passant de 4 964 à 4 158) tandis que celui des œuvres prêtées en France se réduisait de 17 %

(1) Article D. 113-4 du code du patrimoine.

(passant de 3 878 à 3 223). Les prêts accordés à des musées en région sont en très net repli : ils sont passés de 3 039 à 1 857, soit un recul de 39 % ⁽¹⁾.

S'agissant des **dépôts**, la mission se réfère aux derniers chiffres dont elle dispose, à savoir ceux qui figurent dans le dernier rapport d'activité de la Commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art ⁽²⁾ et qui font état d'un taux moyen de dépôts des musées nationaux – rapportant le nombre de dépôts au volume total des collections – inférieur à 6 %. Ce taux varie sensiblement d'un musée à l'autre, la nature des collections expliquant largement les disparités : un tiers des peintures du Louvre comme du musée d'Orsay sont en dépôt dans d'autres musées. En revanche, les collections d'arts graphiques comme les collections de photographies n'ont pas vocation à être déposées en raison de leur fragilité qui, selon les règles internationales de conservation, n'autorise leur exposition que trois mois tous les trois ans. C'est pourquoi la présentation d'un ratio global est à apprécier avec précautions, d'autant que le récolement des dépôts n'est pas achevé, en raison du retard pris par le récolement des collections des musées déposants eux-mêmes. Il n'en demeure pas moins, toujours selon la Commission de récolement qu'il reste « *d'importantes marges pour de nouveaux dépôts des musées nationaux au profit des musées de France* » ⁽³⁾.

B. IDENTIFIER LES FREINS AU DÉVELOPPEMENT DES DÉPÔTS

Se fondant sur cette conclusion de la Commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art, les corapporteurs ont cherché à identifier les freins à la circulation des œuvres.

1. La mauvaise connaissance de l'état des lieux

Le premier constat rejoint celui qui a été fait dans la première partie du présent rapport pour ce qui est du récolement des collections des musées : le récolement des dépôts est une condition nécessaire, quoiqu'insuffisante, d'une plus grande circulation des œuvres. C'est d'ailleurs dès 1996 qu'a été créée la Commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art chargée de suivre l'ensemble des opérations de récolement des dépôts.

Ces opérations permettent aux musées nationaux de se pencher à nouveau sur leurs dépôts anciens qui étaient souvent peu documentés, de les étudier en détail et parfois même de les réattribuer afin qu'ils soient mieux mis en valeur. L'étude de chaque pièce permet parfois des avancées scientifiques et des réattributions d'œuvres ont même pu être réalisées à l'occasion des opérations de récolement.

Pour être pleinement efficaces, les opérations de récolement doivent s'accompagner de la numérisation des œuvres et de la mise en ligne de bases de

(1) D'après les éléments transmis par le service des musées de France, cités dans le rapport de M. Alain Seban, cf. rapport précité, p. 5.

(2) Commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art, Rapport d'activité pour 2012, juin 2013, p. 10.

(3) Rapport précité, p 10.

données des collections publiques car c'est cette plus grande information sur la localisation des œuvres qui pourra susciter de nouvelles demandes de dépôts.

2. Les limites des procédures actuelles

Dans son rapport remis en mai 2013 sur la dynamisation de la circulation des collections publiques sur l'ensemble du territoire national ⁽¹⁾, M. Alain Seban, président du Centre Pompidou, a pointé les limites des procédures actuelles, estimant « *permis de se demander si les processus de décision laissent place à une politique des dépôts qui soit autre chose que la constatation ex post des mises en dépôt effectuées. [...] ; force est de constater que [la politique des prêts et dépôts des musées nationaux] est largement impulsée par les établissements eux-mêmes, et reste tributaire des relations interpersonnelles entre les conservateurs concernés* ».

Ce même rapport a pointé le caractère insatisfaisant des conditions dans lesquelles ont trop souvent dans le passé été décidés les dépôts, dénonçant leur caractère « *inconditionné, aveugle et perpétuel* » ce qui nuit à la cohérence de la politique nationale des dépôts ; il a ainsi relevé la tendance forte des dépôts à se pérenniser du fait de la quasi-systématisation du renouvellement tous les cinq ans, au point que le dépôt « *passé pour un acquis aux yeux du dépositaire* » si bien qu'on a pu observer des cas de refus de restitution de l'œuvre déposée, et même le refus de la restitution temporaire le temps pour le musée déposant d'organiser une exposition.

Les pistes de réflexion de la mission

Les corapporteurs plaident pour une plus grande circulation des œuvres qui favorise un meilleur accès de tous à la culture et un enrichissement du patrimoine muséal ne reposant pas uniquement sur les crédits d'acquisition.

Ils vont poursuivre leurs travaux afin, en premier lieu, de **poursuivre leurs investigations sur les freins à la circulation des œuvres**, en s'intéressant notamment aux régimes d'assurance des œuvres ; la mission va aussi s'intéresser aux rigidités qui lui ont été signalées dans les pratiques de certains musées, fruit de la plus grande distance entre les musées nationaux et les autres musées de France qu'a pu induire l'autonomie accrue donnée aux musées nationaux constitués en établissements publics.

La mission envisage, en deuxième lieu, de plaider pour la définition d'**une réelle politique des dépôts, cohérente et équilibrée**, permettant d'une part d'assurer une meilleure égalité des territoires – entre Paris et la province mais aussi entre les métropoles régionales et les collectivités plus petites – et, d'autre part, de **mettre davantage en cohérence** les fonds des musées depositaires avec leur projet scientifique et culturel. Les dépôts ont longtemps servi à désengorger des réserves des musées déposants ; ce ne doit plus être le cas et il convient au contraire de davantage les valoriser dans un projet d'étude et de conservation cohérent. Dans ce contexte, elle juge particulièrement pertinente une des

(1) Rapport précité, p. 7.

préconisations du rapport remis par M. Alain Seban tendant à **renforcer l'actuelle commission de récolement des dépôts afin d'en faire une instance nationale de coordination et de pilotage d'une politique cohérente des dépôts.**

La mission souhaite enfin réfléchir à des aménagements procéduraux permettant un plus grand dialogue entre musées déposants et musées dépositaires, les premiers étant incités à déposer plus largement des œuvres de leurs collections – peut-être pour un temps inférieur à cinq ans – en contrepartie de quoi les seconds seraient responsabilisés par une plus **grande conditionnalité des dépôts** à un certain nombre d'engagements qu'ils devraient prendre, tel que celui de mener des **expériences de médiation originales** dont les œuvres déposées pourraient être le support.

ANNEXES

ANNEXE N° 1 : LISTE DES PERSONNES AUDITIONNÉES PAR LA MISSION

(par ordre chronologique)

- **Commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art** – **M. Jacques Sallois**, président
- **Direction des musées de France** – **Mme Marie-Christine Labourdette**, directrice, **Mme Claire Chastainier**, adjointe au sous-directeur des collections, et **M. Christophe Clément**, adjoint au sous-directeur de la politique des musées
- **Haut Conseil des musées de France** – **M. Bruno Saunier**, conservateur général du patrimoine, sous-directeur de la politique des musées à la direction générale des patrimoines, futur membre du Haut Conseil des musées de France
- **Conseil artistique des musées nationaux** – **M. Michel David-Weill**, président, et **Mme Claire Chastainier**, adjointe au sous-directeur des collections
- **Institut national du patrimoine** – **M. Éric Gross**, directeur
- **Centre national des arts plastiques** – **M. Richard Lagrange**, directeur, **Mme Aude Bodet**, chef du bureau des collections, **M. Xavier-Philippe Guiochon**, chef de la mission récolement
- **Institut national d'histoire de l'art (INHA)** – **Mme Antoinette Le Normand-Romain**, directrice générale, et **Mme Emmanuelle Polack**, chercheuse associée, spécialiste du marché de l'art à Paris sous l'Occupation
- **Commission pour l'indemnisation des victimes de spoliations intervenues du fait des législations antisémites pendant l'Occupation (CIVS)** – **M. Michel Jeannoutot**, président, **M. Jean-Pierre Le Ridant**, directeur, **M. Pierre-Alain Weill**, rapporteur général, et **M. Jean-Pierre Bady**, membre du collège délibérant
- **Mme Isabelle Le Masne de Chermont**, directrice des manuscrits à la Bibliothèque nationale de France, et **M. Didier Schulmann**, conservateur du patrimoine, directeur de la Bibliothèque Kandinsky du Musée national d'art moderne, auteurs en 2000 d'une contribution au rapport de la mission d'étude sur la spoliation des juifs de France sur *Le pillage de l'art en France pendant l'Occupation et la situation des 2 000 œuvres confiées aux Musées nationaux*
- **Inspection des patrimoines** – **Mme Isabelle Balsamo**, conservatrice générale du patrimoine, cheffe de l'inspection des patrimoines, et **Mme Marie-Hélène Joly**, conservatrice générale du patrimoine, inspectrice des patrimoines
- **Me Corinne Hershkovitch**, avocate à la cour, spécialiste du droit de l'art

- **Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou** : **Mme Agnès Saal**, directrice générale, **M. Bernard Blistène**, directeur du Musée national d'art moderne-centre de création industrielle, et **M. Jean-Marc Auvray**, directeur juridique et financier
- **Mme Francine Mariani-Ducray**, membre du Conseil supérieur de l'audiovisuel, ancienne directrice des musées de France au ministère de la culture et de la communication (2001-2008)
- **Fédération des Villes Moyennes** – **M. Hervé Cabezas**, conservateur du musée Antoine Lécuyer de Saint-Quentin, et **Mme Frédérique Goerig-Herrgott**, conservatrice du Musée Unterlinden de Colmar, en charge de l'art moderne et contemporain
- **M. Thierry Bajou**, conservateur en chef du patrimoine à la direction des musées de France du ministère de la culture et de la communication, membre français de la *task force* internationale réunie sur l'affaire dite « Gurlitt »
- **Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie** : **M. Guy Cogeval**, président, et **M. Alain Lombard**, administrateur général
- **Musée national Gustave-Moreau** : **Mme Marie-Cécile Forest**, directrice, et **M. David Ben si Mohand**, secrétaire général
- **Musée d'archéologie nationale - Domaine de Saint-Germain-en-Laye** : **M. Hilaire Multon**, directeur, et **M. Francis Roche**, secrétaire général
- **Mme Patrizianna Sparacino-Thiellay**, ambassadrice pour les droits de l'Homme en charge de la dimension internationale de la Shoah, des spoliations et du devoir de mémoire

ANNEXE N° 2 : DÉPLACEMENTS DE LA MISSION

I. En France

➤ Déplacements au Musée du Louvre :

– rencontre avec **M. Jean-Luc Martinez**, président-directeur du musée du Louvre et **M. Hervé Barbaret**, administrateur général ;

– visite de réserves de statuaire antique en compagnie de **M. Christophe Piccinelli**, responsable de la régie des œuvres au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines

– visite de réserves du département des peintures en compagnie de **M. Vincent Pomarède**, directeur du département des peintures, et de **Mme Aline François-Colin**, responsable de la régie des œuvres au département des peintures

➤ Visite du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) :

– **Mme Marie Lavandier**, conservatrice en chef du patrimoine, directrice

● Département restauration

– **Mme Lorraine Mailho**, conservatrice en chef du patrimoine, chef du département, **M. Pierre Curie**, conservateur en chef du patrimoine, chef de la filière peinture du département, **Mme Roberta Cortopassi**, conservateur du patrimoine, chef de la filière Arts décoratifs du département, **M. Marc André Paulin**, chef des travaux d'art, responsable de l'atelier ébénisterie, filière arts décoratifs, et **M. Frédéric Leblanc**, technicien d'art au sein de ce même atelier

● Département recherche

– **Mme Anne Bouquillon**, ingénieur de recherche, chef du groupe objets du département, **Mme Élisabeth Ravaud**, ingénieur de recherche, responsable du pôle peinture de chevalet du département, **Mme Claire Pacheco**, ingénieur de recherche, responsable de l'accélérateur de particules « AGLAE », et **M. Laurent Pichon**, ingénieur informatique, traitement du signal et électronique d'« AGLAE »

● Département conservation préventive

– **M. Philippe Goergen**, conservateur du patrimoine, chef du département et **Mme Anne de Mondenard**, conservateur du patrimoine, adjointe au chef du département

➤ Visite des réserves externalisées du Musée national d'art moderne « Paris Nord » :

– Visite des réserves en compagnie de **M. Bernard Blistène**, directeur du musée, **Mme Ariane Coulondre**, conservateur, chef du service des collections, **Mme Véronique Sorano-Stedman**, restaurateur, chef du service de la restauration, **M. Didier Schulmann**, conservateur, responsable de la Bibliothèque Kandinsky, **Mme Astrid Lorenzen**, restaurateur, service des collections arts plastiques et de **M. Sébastien Dugauguez**, directeur adjoint de la direction du bâtiment et de la sécurité

➤ **Déplacement au musée du Quai Branly**

– Visite des réserves en compagnie de **M. Stéphane Martin**, président de l'établissement public du musée du quai Branly, **M. Yves Le Fur**, directeur du département du patrimoine et des collections, **M. Karim Mouttalib**, directeur général délégué, **M. Jérôme Bastianelli**, directeur général délégué adjoint et **M. Frédéric Keck**, directeur du département de la recherche et de l'enseignement

II. À l'étranger

➤ **Déplacement à Londres**

– Entretien avec **Mme Anne Webber**, coprésidente de la Commission pour l'art spolié en Europe (*Commission for Looted Art in Europe*), et **M. Mark Caldon**, conseiller "Cultural Property" auprès du DCMS (Department for Culture, Media and Sport) et Secretary of the Spoliation Advisory Panel

– **Victoria & Albert Museum** : visite du *Clothworkers' Centre for the Study and Conservation of Textiles* en compagnie de **Mme Edwina Ehrman**, directrice, et entretien avec **Mme Anaïs Aguerre**, Head of International Initiatives

– **Tate Britain** : entretien avec **M. Simon Hawkes**, Head of Art Handling & Storage, et **Mme Kate Parsons**, Head of Collection Management

– **British Museum** : entretien avec **M. Jonathan Williams**, directeur adjoint, et **Mme Lesley Fitton**, conservatrice

➤ **Déplacement à Washington DC et New York**

A Washington DC

– Entretien avec **M. Douglas Davidson**, *Special Envoy for Holocaust Issues* au Département d'Etat

- **Musée de l'Holocauste** : entretien avec **Mme Judy Cohen**, director of the Photo Archives, **M. Brad Bauer**, Chief Archivist of the Museum, **Mme Jane Klinger**, Chief conservator et **M. Arthur Berger**, Senior Advisor, External Affairs

- **Phillips Collection** : entretien avec **Mme Dorothy Kosinski**, Directrice, **Mme Elizabeth Steele**, *Chief Conservator*, **Mme Patricia Favero**, *Associate Conservator*, **Mme Elsa Smithgall**, *Curator*, et **Mme Liza Strelka**, *Curatorial Coordinator*, et visite des réserves et des ateliers de restauration

- **Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery** : entretien avec **M. Julian Raby**, directeur, **Mme Elizabeth Duley**, *Head of Collections Management*, ainsi qu'avec **M. William G. Tompkins**, *National collections coordinator* de la **Smithsonian Institution**, et visite des réserves

- **National Gallery** : entretien avec **Mme Anne Halpern**, *provenance researcher at the Department of Curatorial Records and Files* et **Mme Lisa MacDougall**, *senior loan officer*

- Entretien avec **M. Daniel S. Mariaschin**, vice-président exécutif du **B'nai B'rith International**, accompagné de **M. Eric A. Fusfield**, *director of legislative affairs* et **M. Gérard Leval**, *general counsel*

A New York

- Visite des réserves externalisées du MoMA dans le Queens, en compagnie de **M. Tom Kruger**, *Assistant Manager of Art Handling and Preparation*

- Rencontre avec les organisations communautaires juives : **M. Robert Sugarman**, Chairman of the **Conference of Presidents** of Major American Jewish Organizations, **M. Ken Jacobson**, Deputy National Director of the **Anti-Defamation League** (ADL) et **M. Michael Miller**, vice-président du **Jewish Community relations council** (JCRC) of New York

- **MoMA** : entretien avec **Mme Leah Dickerman**, *Curator*, **Mme MaryKate Cleary**, *Collection specialist*, **M. Jay Levenson**, *Director of the International Program* et **Mme Sarah Lookofsky**, *Assistant Director, International Program*

- entretien avec **M. Lucian Simmons**, vice-president de **Sotheby's**, *Head of Sotheby's worldwide restitution and provenance research department*

- **Metropolitan Museum of Art** : visite des salles de peintures européennes avec **Mme Katherine Baetjer**, conservatrice du Département des peintures européennes ; visite des laboratoires et studios de conservation des peintures avec **M. Michael Gallagher**, *Sherman Fairchild Conservator in charge of Paintings Conservation* ; visite du département de la conservation des objets avec **Mme Lisa Pilosi**, chef du département

- entretien avec **Mme Anna Rubin**, directrice de l'*Holocaust Claims Processing Office* de l'État de New York