



HAL
open science

Rembrandt, l'amour et le marché : Vers le dépassement du nationalisme culturel ?

Alexandre Palanco

► **To cite this version:**

Alexandre Palanco. Rembrandt, l'amour et le marché : Vers le dépassement du nationalisme culturel ?. "Les droits culturels fondamentaux dans l'ordre juridique de l'Union Européenne", Oct 2018, Nantes, France. hal-03203204

HAL Id: hal-03203204

<https://hal.science/hal-03203204>

Submitted on 20 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rembrandt, l'amour et le marché : Vers le dépassement du nationalisme culturel ?¹

Alexandre Palanco
Enseignant-chercheur en droit public
(Université Catholique de Lyon)
UR Confluences Sciences et Humanités
Membre associé de l'I.D.E.D.H. (EA 3976)

1. « Les arts et les sciences appartiennent à toute l'Europe, et ne sont plus la propriété exclusive d'une Nation »². Plus de deux siècles après ces propos du célèbre artiste, théoricien de l'art et homme politique Antoine QUATREMER DE QUINCY, les conflits nationaux restent nombreux en Europe autour de la question de l'appropriation et de la restitution des objets culturels déplacés³. Au milieu de ces conflits, l'acquisition en 2016 de deux chefs d'œuvre du grand maître hollandais REMBRANDT ouvre pourtant des perspectives pour la coopération européenne en matière d'acquisition des œuvres d'art. Cette acquisition inédite marque l'aboutissement de deux mariages qui auront chacun marqué leur temps.

2. Le premier mariage est celui de Maerten SOOLMANS et Oopjen COPPIT, un couple appartenant à la plus haute bourgeoisie d'Amsterdam. Maerten est le fils d'un réfugié anversois et il épouse, en 1663, Oopjen, décrite comme l'un des meilleurs partis de la ville. Ils sont donc jeunes, riches, heureux et attendent leur premier enfant. A cette époque, REMBRANDT a 28 ans. Il est déjà un portraitiste très demandé mais il cherche à décrocher une commande très importante, celle qui fera prendre un tournant décisif à sa carrière : un tableau monumental représentant l'une des milices bourgeoises d'Amsterdam – et qui deviendra la célèbre *Ronde de Nuit*. Il accepte donc de réaliser un double portrait de plain-pied du couple SOOLMANS pour convaincre la milice commanditaire. Incontestablement, les *Portraits de Maerten et Oopjen* comptent parmi les grands chefs d'œuvre de REMBRANDT, par la qualité de la représentation des tissus et la maîtrise de l'harmonie du noir et du blanc dont fait preuve le maître du clair-obscur. Dernier détail important : à l'origine, la toile qui a servi pour les portraits était une toile unique que l'artiste a lui-même coupée en deux.

3. Le second mariage est celui de la France et des Pays-Bas, qui, plus de 350 ans après la réalisation des œuvres et 150 ans après leur départ vers la France, ont conclu un accord visant à l'acquisition conjointe et à l'exposition commune des deux portraits alternativement au musée du Louvre et au Rijksmuseum. Les œuvres faisaient partie des collections ROTHSCHILD avant que la France n'acquière le portrait d'Oopjen et les Pays-Bas celui de Maerten. Si l'annonce du retour du couple dans

¹ Article issu d'une communication orale présentée lors du colloque « Les droits culturels fondamentaux dans l'ordre juridique de l'Union européenne », Nantes, le 19 octobre 2018, dans le cadre de la Chaire Jean Monnet Droit et politique de la culture de l'Union européenne.

² A. QUATREMER DE QUINCY, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc... dites Lettres à Miranda* (1796), Paris, Ed. Pommier, 1989, lettre I, 1796, p. 88

³ Parmi les contestations de la propriété d'objet culturel en Europe, le conflit entre la Grèce et le Royaume-Uni concernant les marbres d'Elgin est sans doute le plus fameux (sur cette question voir notamment J. H. MERRYMAN, *Thinking About The Elgin Marbles : Critical Essays on Cultural Property, Art and Law*, Kluwer Law international, 2nd éd., 2009). La remise en question, par la secrétaire d'Etat italienne à la culture, du prêt d'œuvres de Léonard DE VINCI au musée du Louvre à l'occasion du 500^{ème} anniversaire de l'artiste témoigne également des tensions diplomatiques que peut entraîner la circulation des biens culturels et leur conservation sur un territoire « étranger ».

sa ville natale a reçu un très bon accueil au Pays-Bas, la position du gouvernement français a été critiquée avec véhémence à l'intérieur de nos frontières. La faute à son incapacité (ou son manque de volonté) à acquérir les deux portraits pour les maintenir exclusivement sur le territoire national.

4. En effet, dès la période révolutionnaire, un lien puissant est tissé entre l'objet d'art et la Nation souveraine, de sorte que la protection du patrimoine culturel rime avec son maintien sur le territoire. La culture, qui fût déjà au Moyen-Âge « un puissant instrument d'unification et de construction de l'Etat »⁴, est très vite apparue comme une fondation, un ancrage nécessaire à la construction d'une société nouvelle⁵. La conscience culturelle de certains politiques ainsi que l'utilité des Beaux-arts à la chose publique ont entraîné les prémises de la protection du patrimoine culturel par l'Etat. Une des premières problématiques ayant fait naître ce besoin de protection fût précisément la fuite du territoire français d'un nombre important d'objets culturels précieux à la suite de la vente par les révolutionnaires des biens ecclésiastiques⁶. La volonté de prévenir et d'endiguer cette fuite des richesses culturelles a entraîné la première vague de nationalisation d'œuvres d'art⁷, permettant leur maintien sur le territoire. Dans le même temps, l'existence de ce « droit du sol » est étendue aux biens étrangers et vise à légitimer un droit de prise sur les objets d'art, notamment en Italie et en Belgique⁸. L'idée défendue est que l'ensemble des œuvres majeures de l'Europe ont vocation à converger sur le territoire national, la France se présentant comme la seule vraie patrie des arts et sciences⁹. Il faudra tout de même attendre la loi du 31 août 1920 pour qu'apparaisse la possibilité pour l'Etat de retenir certains biens culturels par la mise en place d'un véritable contrôle des exportations¹⁰. L'universalisme (ou l'eupéanisme) illustré par la déclaration de QUATREMERE DE QUINCY¹¹ ne reflète donc point les orientations de la politique culturelle française. Le droit de la culture reste, encore aujourd'hui, « dans une large mesure un droit essentiellement national et territorial »¹².

5. De même, au cours du XXème siècle et aujourd'hui encore, la protection internationale du patrimoine culturel témoigne d'une volonté de concilier deux façons pourtant radicalement distinctes de penser la propriété culturelle : le « nationalisme culturel » et l'« internationalisme culturel »¹³. L'internationalisme culturel est décrit par le professeur J. H. MERRYMAN comme une approche cosmopolite et protectrice du patrimoine culturel appréhendé comme un patrimoine commun¹⁴. A l'inverse, le nationalisme culturel est présenté comme une conception nationaliste et surtout

⁴ A.-H. MESNARD, *L'action culturelle des pouvoirs publics*, Paris, LGDJ, 1969, p. 30.

⁵ F. CHAMOULAUD, *Moyen de rendre les Beaux-Arts utiles à la chose publique et aux artistes*, présenté à la Convention nationale, 2 brumaire an III : « Les Beaux-Arts sont les plus fermes appuis d'une Nation qui se régénère par l'heureuse influence qu'ils ont sur les bases essentielles d'un gouvernement, la morale publique. On peut les regarder comme la charpente nécessaire pour élever un édifice politique ».

⁶ Voir notamment l'adresse de l'Académie de peinture et de sculpture à ce sujet. *Archives Parlementaires*, t.XVI, séance du 20 juin 1790, p. 393 cité par A. HERITIER, « Patrimoine et souveraineté. La France et son patrimoine culturel, de la Révolution à la Restauration », in M. CORNU, N. MEZGHANI (dir.), *Intérêt culturel et mondialisation*, Harmattan, 2005, p. 43 : « La vente des biens ecclésiastiques, des maisons et communautés religieuses, peut exposer la Nation à perdre un grand nombre de chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture qui existent dans ses maisons, s'il n'est prise aucune précaution pour les conserver ».

⁷ A. HERITIER, « Patrimoine et souveraineté... », *préc.*, p. 54.

⁸ *Idem*, p. 55.

⁹ *Idem*, p. 56.

¹⁰ Sur l'action de l'Etat, de la Révolution à nos jours, en faveur de la protection du patrimoine culturel par le contrôle des exportations, voir P. TOSI, *La notion française de trésor national*, thèse dactylographiée de la Faculté de droit et de science politique d'Aix-Marseille, p. 100 et s.

¹¹ Voir supra note 2.

¹² J. FROMAGEU, « Mondialisation et culture : les interrogations d'un juriste », in », in M. Cornu, N. Mezghani (dir.), *Intérêt culturel et mondialisation* p. 14

¹³ J. H. MERRYMAN, « Two Ways of Thinking About Cultural Property », *The American Journal of International Law*, 80/4, 1986, p. 831.

¹⁴ *Idem* : « [o]ne way of thinking about cultural property (...) is as components of a common human culture, whatever their places of origin or present location, independent of property rights or national jurisdiction ».

rétentrice du patrimoine culturel appréhendé comme un patrimoine avant tout national¹⁵. L'auteur illustre notamment cette analyse binaire par référence à deux conventions internationales de protection du patrimoine culturel. La Convention de la Haye de 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé¹⁶ s'inscrit clairement dans le paradigme de l'internationalisme culturel. Son préambule propose notamment un véritable fondement idéologique à la protection internationale des biens culturels. Les parties contractantes constatent ainsi que « les atteintes portées aux biens culturels, à quelque peuple qu'ils appartiennent, constituent des atteintes au patrimoine culturel de l'humanité entière, étant donné que chaque peuple apporte sa contribution à la culture mondiale ». Dès lors, « la conservation du patrimoine culturel présente une grande importance pour tous les peuples du monde et [il] importe d'assurer à ce patrimoine une protection internationale »¹⁷. Surtout, la convention consacre le principe de la responsabilité individuelle pour les atteintes portées au patrimoine culturel ainsi qu'une compétence juridictionnelle dépassant le seul Etat ayant subi ces atteintes. La Convention Unesco de 1970 concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels présente quant à elle une nature quelque peu différente¹⁸. Dès le préambule, l'accent est mis par les parties sur l'importance des biens culturels comme « éléments fondamentaux de la civilisation et de la culture des peuples »¹⁹. Surtout, l'objet même de la Convention est de lutter contre le trafic illicite, la définition de l'illicéité étant laissée à l'appréciation de chaque Etat parti²⁰. La protection des biens culturels par leur rétention est donc l'objectif principal visé par le texte²¹. La lecture de ces deux textes permet donc de comprendre l'ambivalence d'une protection internationale des objets culturels visant à concilier une lecture nationaliste et une lecture cosmopolite de la propriété culturelle.

6. L'analyse de la protection de la culture par l'Union européenne démontre son incapacité à dépasser cette dualité²². Les débuts de la construction témoignent d'un certain désintérêt pour les questions liées au patrimoine culturel : « [l]e traité CEE ne reçoit en effet expressément la culture que comme une valeur nationale dont il appartient à chaque Etat d'assurer la protection »²³. La dimension essentiellement économique et l'influence du GATT ont en effet conduit à reconnaître aux Etats la possibilité d'apporter des restrictions à la libre circulation des marchandises pour assurer « la protection des trésors nationaux ayant une valeur artistique, historique ou archéologique »²⁴.

¹⁵ *Idem*, p. 832 : « [a]nother way of thinking about cultural property is as part of a national cultural heritage. This gives nations a special interest, implies the attribution of national character to objects, independently of their location or ownership, and legitimizes national export controls and demands for the "repatriation" of cultural property »

¹⁶ Convention de la Haye pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé, 7 août 1954. Il s'agit de la première convention internationale exclusivement consacrée à la protection du patrimoine.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels*, Paris, 14 novembre 1970

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Cette liberté constitue évidemment un « chèque en blanc » pour la mise en place d'une législation protectionniste des nations « sources ». Les nations « marchés » ont au contraire tout intérêt à adopter des législations plus libérales en la matière. Sur la distinction entre Etats « sources » et Etats « marchés », voir notamment L. PROTTE, P. O'KEEFE, *National Legal Control of Illicit Traffic in Cultural Property* 2, UNESCO, 1983

²¹ Cet objectif ne répond pas uniquement à des impératifs purement « nationalistes ». Il est aussi lié à la question de la décontextualisation des biens, notamment pour les biens archéologiques qui quittent illégalement le territoire d'origine en entraînant une perte d'information scientifique (perte d'information relative au site fouillé mais aussi relative à l'objet lui-même).

²² En cohérence avec le thème du colloque, la présente contribution entend se concentrer sur le système de l'Union européenne. La protection de la culture et la valorisation d'un héritage culturel commun s'inscrivent également dans les objectifs du Conseil de l'Europe et font l'objet d'un corpus normatif important dans ce cadre. Voir notamment *Patrimoine culturel européen. Volume I : Coopération intergouvernementale (recueil de textes)*, Conseil de l'Europe, 2003.

²³ C. BLUMANN, L. DUBOIS, *Droit matériel de l'Union européenne*, LGDJ, 6^{ème} édition, 2012, p. 234.

²⁴ Ancien article 30 du Traité instituant la Communauté européenne (TCE), nouvel article 36 du Traité sur le

L'adoption d'instrument de droit dérivé va par la suite confirmer cette tendance à l'épanouissement d'une vision nationale de la propriété culturelle²⁵. D'abord, le règlement n°3911/92 relatif à l'exportation de biens culturels vers les pays tiers²⁶ est adopté. Il confirme dès son préambule la compétence de chaque Etat membre pour définir ce que constitue un « trésor national »²⁷. D'autre part, la directive n°93/7 du 15 mars 1993 organise le régime juridique de la restitution des biens culturels ayant quitté illicitement le territoire d'un Etat membre²⁸. S'il peut sembler naturel que la protection interne de la culture soit historiquement nationale et territoriale, ces dimensions sont plus décevantes s'agissant de la construction européenne.

7. Ce n'est qu'à partir de l'adoption du traité sur l'Union européenne qu'une autre dimension de la politique culturelle européenne voit le jour à travers la notion d' « héritage culturel commun » : « [l]a Communauté contribue à l'épanouissement des cultures des États membres dans le respect de leur diversité nationale et régionale, tout en mettant en évidence l'héritage culturel commun »²⁹. Ainsi, l'action de l'Union vise notamment à encourager la coopération entre Etats membres, voire à l'appuyer et la compléter, notamment pour la « conservation et la sauvegarde du patrimoine culturel d'importance européenne »³⁰. Surtout, le traité de Lisbonne assigne à l'Union européenne la mission générale de veiller « à la sauvegarde et au développement du patrimoine culturel européen »³¹. L'idée d'un patrimoine commun, qui transcende les patrimoines nationaux, est au fondement de l'émergence d'une politique culturelle commune, compétence d'appui de l'Union européenne et qui repose essentiellement sur l'adoption de textes non-contraignants, des actions ou manifestations symboliques et une contribution financière dans le cadre de programme pluriannuel³².

8. En matière d'acquisition et de propriété des biens culturels, le paradigme du nationalisme culturel reste toutefois dominant, autour de la notion européenne et française de « trésor national ». Les politiques culturelles de l'Union européenne peuvent favoriser la circulation des biens culturels à des fins non-commerciales³³. Mais l'europanisation des musées ne se traduit pas par des mécanismes de copropriété ou d'acquisition conjointe. Les accords inter-muséaux pour acquérir une œuvre présente dans les collections privées existent, mais essentiellement entre des institutions implantées sur le territoire d'un seul Etat. En cela, l'acquisition conjointe des œuvres de Rembrandt – conséquence d'une coopération purement bilatérale – est une expérience innovante et qui témoigne de l'intérêt que pourrait présenter cet approfondissement d'un « européanisme culturel » (II.). Toutefois, force est d'avouer que dans le cas présent, la coopération est surtout apparue comme un pis-aller. Le processus chaotique ayant conduit à l'acquisition conjointe des *portraits du couple Soolmans* illustre

fonctionnement de l'Union européenne (TFUE).

²⁵ On retrouve les deux types de réglementation internationale en matière de circulation des biens culturels : le contrôle de l'exportation (Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels, *préc.*) et restitution des biens culturels volés ou illégalement exportés (Convention d'Unidroit sur les biens culturels volés ou illicitement exportés, Rome, 14 juin 1995)

²⁶ Règlement (CEE) n° 3911/92 du Conseil du 9 décembre 1992 concernant l'exportation de biens culturels, codifié par le Règlement (CE) n° 116/2009 du Conseil du 18 décembre 2008 concernant l'exportation des biens culturels.

²⁷ Le seul élément d'harmonisation est constitué par une liste en annexe précisant les catégories de biens pouvant recevoir cette qualification.

²⁸ Directive 93/7/CEE du Conseil du 16 mars 1993 relative à la restitution de biens culturels ayant quitté illicitement le territoire d'un Etat membre, modifiée par les directives 96/100/CE et 2001/38/CE. Aujourd'hui abrogée et remplacée par la Directive 2014/60/UE du Parlement européen et du Conseil du 15 mai 2014 relative à la restitution de biens culturels ayant quitté illicitement le territoire d'un Etat membre.

²⁹ Ancien article 151§1 du TCE, nouvel article 167 du TFUE

³⁰ *Idem*.

³¹ Article 3 du Traité sur l'Union européenne (TUE)

³² C. BLUMANN, L. DUBOIS, *Droit matériel de l'Union européenne, préc.* p. 234 et s.

³³ Article 167 TFUE

surtout les difficultés croissantes que connaissent l'Etat et les institutions muséales pour maintenir sur le territoire des œuvres présentant un « intérêt artistique ou historique majeur » (I.)

I. Les portraits du couple Soolmans, symbole des limites du nationalisme culturel en matière d'acquisition publique d'œuvres d'art

9. Le nationalisme culturel français s'exprime avec le plus d'évidence à travers le régime juridique des trésors nationaux. Si plusieurs catégories de biens culturels entrent automatiquement dans le champ de la notion au sens de l'article L111-1 du Code du Patrimoine, la catégorie résiduelle des « autres biens présentant un intérêt majeur pour le patrimoine national au point de vue de l'histoire, de l'art ou de l'archéologie »³⁴ est particulièrement intéressante pour la question de l'acquisition. Cette catégorie permet en effet au Ministère de la Culture de refuser de signer le certificat d'exportation d'un bien culturel se trouvant dans les collections privées, après consultation de la Commission consultative des trésors nationaux, entraînant la rétention de l'œuvre sur le territoire national³⁵. Cette réglementation repose sur la recherche d'un équilibre entre deux objectifs : faciliter l'acquisition publique des œuvres d'intérêt majeur sans créer d'entrave excessive au développement du marché de l'art. Ces deux objectifs transparaissent dans les travaux parlementaires³⁶ ayant précédés l'adoption de la loi du 10 juillet 2000 relative à la protection des trésors nationaux³⁷. Ainsi, la raison d'être principale du dispositif est d'aboutir à l'achat par l'Etat des œuvres s'étant vu refuser la délivrance du certificat d'exportation. L'autorité publique bénéficie d'un délai de trente mois pour soumettre, « dans l'intérêt des collections publiques », une offre d'achat³⁸.

10. Le respect de cet équilibre est susceptible de soulever deux difficultés pour les autorités publiques souhaitant maintenir un bien culturel sur le territoire. La première difficulté, parfaitement illustrée par le cas des *portraits du couple Soolmans*, est d'ordre financière. Le refus de signer le certificat d'exportation s'accompagne en théorie d'une volonté acquisitive de la part de l'Etat. Or, l'état actuel du marché international de l'art rend toute acquisition extrêmement complexe s'agissant d'œuvres ou d'objets d'un intérêt exceptionnel (A.). La seconde difficulté, dont on peut affirmer qu'elle n'a eu que très peu d'influence dans le cas des *portraits du couple Soolmans*, tient en la nécessité de ne pas entraver de façon excessive la libre circulation des marchandises. Cet impératif devrait impliquer une certaine retenue dans la pratique de la rétention (B.).

A. Les limites financières à l'acquisition des « trésors nationaux »

11. Le choix du gouvernement français de ne pas refuser le certificat d'exportation des deux œuvres de Rembrandt n'est de toute évidence pas lié à la qualité des œuvres et à leur intérêt artistique. Incontestablement, les *portraits de Maerten Soolmans et d'Oopjen Coppit* constituent des

³⁴ Article L111-1 du Code du patrimoine.

³⁵ Cette procédure concerne les biens culturels dont la valeur dépasse un certain seuil (sauf pour les objets archéologiques provenant directement de fouilles, de découvertes terrestres et sous-marines ou de sites archéologiques) : annexe 1 aux articles R-111-1 et s. du Code du patrimoine. Le refus de signer le certificat n'entraîne le versement d'aucune indemnité au propriétaire. En revanche, les biens importés licitement depuis moins de 50 ans se voit accorder automatiquement le certificat requis (L111-4 du Code du patrimoine).

³⁶ Voir notamment le Rapport n° 169 (1999- 2000) de M. S. LAGAUCHE, fait au nom de la Commission des affaires culturelles du Sénat, déposé le 24 juin 1999.

³⁷ Loi n°2000-643 du 10 juillet 2000 relative à la protection des trésors nationaux et modifiant la loi n°92-1477 du 31 décembre 1992 relative aux produits soumis à certaines restrictions de circulation et à la complémentarité entre les services de police, de gendarmerie et de douane

³⁸ Durant ce délai de 30 mois suivant le refus de certificat, toute nouvelle demande est irrecevable (art. L.111-6 du Code du patrimoine).

œuvres exceptionnelles, « présentant un intérêt majeur pour le patrimoine national au point de vue de l'histoire, de l'art ou de l'archéologie »³⁹. D'une part parce qu'ils sont les seuls portraits en pied grande nature connus dans l'œuvre du maître hollandais du Siècle d'or. D'autre part, en raison de la perfection de la représentation des matières et de la maîtrise de l'harmonie dans l'utilisation des noirs et des blancs. La position du Ministère de la Culture, exprimée dans une réponse à une question parlementaire écrite contestant la délivrance du certificat, confirme cette évidence⁴⁰. L'absence de classement au titre des trésors nationaux⁴¹ est en réalité essentiellement – voire exclusivement – justifiée par des considérations d'ordres économiques.

12. Ainsi que le rappelle le Ministère de la Culture, « [l]es modalités de fonctionnement pour les décisions de refus de sortie ne sont pas indépendantes de contingences financières »⁴². L'équilibre du régime juridique des trésors nationaux, exprimé à l'article L121-1 du Code du Patrimoine⁴³, implique l'existence d'une volonté publique d'acquérir le bien culturel visé : le refus de délivrer le certificat est en principe suivi de la présentation, par l'autorité administrative, d'une offre d'achat tenant compte des prix pratiqués sur le marché international. Si le propriétaire n'accepte pas l'offre d'achat, l'autorité administrative peut faire procéder à une expertise pour fixer le prix du bien. Dans un premier temps, l'autorité administrative et le propriétaire du bien désignent chacun un expert à leurs frais. En cas de divergences entre ces experts, le prix du bien est fixé par un troisième expert désigné conjointement par l'autorité administrative et le propriétaire ou, à défaut d'accord, par le président du TGI. Le prix du bien étant finalement fixé, l'autorité administrative dispose d'un délai de deux mois pour adresser une offre d'achat à valeur de l'expertise⁴⁴.

13. La finalité du classement au titre des trésors nationaux est donc bien l'acquisition, mais surtout une acquisition aux prix du marché international. C'est bien là que réside la principale faille à l'efficacité du dispositif. En effet, depuis plusieurs décennies déjà, un fossé se creuse de plus en plus entre les prix du marché de l'art et les moyens dont dispose les institutions culturelles pour l'enrichissement de leurs collections. Ce constat, déjà alarmant à la fin du siècle dernier⁴⁵, était précisément l'un des deux motifs⁴⁶ principaux à l'origine de la révision législative de 2000⁴⁷. La financiarisation du marché de l'art et l'émergence de nouveaux acteurs mondiaux (multiplication des musées et du nombre de collectionneurs, notamment chinois) n'ont fait qu'aggraver la situation. Le marché de l'art mondial représente en 2017 environ 63,7 milliards de dollars par an, dont une hausse notable de 125% pour la

³⁹ Article L. 111-1 du Code du patrimoine

⁴⁰ Question AN n°77649, 14ème législature, posée par Mme V. LOUWAGIE (Les Républicains – Orne). Réponse publiée au J.O., 30 juin 2015, p. 4999 : « Les deux portraits en pied de Rembrandt, représentant Maerten Soolmans et son épouse, sont sans conteste des pièces majeures détenues en mains privées, que le ministère de la culture et de la communication aurait, tout comme le Louvre, vivement souhaité voir entrer dans les collections nationales. Le ministère a cependant dû se résigner à délivrer le certificat d'exportation ».

⁴¹ Techniquement, la qualification n'est pas le résultat d'un « classement », mais simplement de la conséquence juridique d'une décision individuelle défavorable du ministre de la Culture.

⁴² Question AN n°77649, *préc.*

⁴³ Article L121-1 du Code du patrimoine.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Voir notamment la Question écrite n°16639 du sénateur M. MOREIGNE (Creuse – SOC) publiée dans le JO Sénat du 27 mai 1999, p. 1724 : « [L]e dispositif mis en place par la loi n° 92-1477 du 31 décembre 1992 nécessite la mobilisation de fonds publics exceptionnels (...). La valeur des œuvres majeures de notre patrimoine dont le refus de certificat d'exportation arrive à échéance en 1999 est estimée à plus de 500 millions de francs. Le ministère de la culture est dans l'impossibilité de mobiliser une telle somme. Ainsi, il lui demande si la puissance publique compte assurer le maintien en France de ces trésors artistiques et augmenter durablement le budget du ministère précité ».

⁴⁶ Le deuxième tenant à la désuétude de la procédure de classement des œuvres aux Monuments historiques à la suite de l'arrêt Walter. Voir *infra*, §22 et s.

⁴⁷ Le rapport n° 184 (1999- 2000) de M. Y. GAILLARD fait au nom de la Commission des finances du Sénat et déposé le 25 janvier 2000 évoque ainsi des « limites budgétaires » à l'origine d'une « hémorragie » d'œuvre d'art.

vente des œuvres de plus de 10 milliards de dollars⁴⁸. De plus en plus, des œuvres pour lesquels un certificat d'exportation est demandé ont une valeur difficilement compatible avec les moyens actuels du ministère de la culture et des institutions muséales.

14. Quelques exemples choisis permettent de mesurer l'ampleur de l'écart existant entre la valeur des chefs d'œuvre présent sur le territoire national et la capacité budgétaire de l'Etat ou des institutions muséales. La paire de *Portraits de Maerten Soolmans et d'Oopjen Coppit* par REMBRANDT était estimée à 160 millions d'euros par les experts. La *Fuite en Egypte* de POUSSIN, pour lequel l'Etat a refusé de délivrer un certificat d'exportation en 2004 était estimé entre 15 et 17 millions⁴⁹. En 2012, une peinture sur bois de l'artiste français Jean MALOUEL représentant une *Pietà avec saint Jean et deux anges* est acquise par l'Etat pour la somme de 7,8 millions d'euros⁵⁰. La *Table de Breteuil* est acquise en 2015 par le musée du Louvre pour la somme de 12,5 millions d'euros⁵¹. En comparaison, le Fonds du patrimoine, qui est la ligne de crédits spécifiques du Ministère de la Culture affectée à l'acquisition d'œuvre considérées comme trésors nationaux ou reconnues « d'intérêt patrimonial majeur » pour les institutions muséales, s'élevait pour le budget de 2017 à 3,6 millions d'euros puis pour le budget de 2018 à 1,09 million d'euros. En 2017, le budget consacré par le musée du Louvre à ses acquisitions s'élevait à 5,2 millions d'euros⁵².

15. Plusieurs réponses possibles peuvent être apportées à ce décalage. Les dons d'œuvres, dont les datations en paiement, représentent toujours une source importante d'enrichissement des collections nationales⁵³. Le mécénat reste également l'une des principales sources de financement pour l'acquisition des trésors nationaux. Le législateur a d'ailleurs bien saisi la nécessité de favoriser la participation des opérateurs économiques privés par l'instauration d'incitation fiscales particulièrement intéressantes. Ainsi, depuis la loi du 4 janvier 2002 relative aux Musées de France prévoit pour les entreprises une réduction de l'impôt sur les sociétés égale à 90% de la somme versée en faveur de l'acquisition d'un trésor national ayant fait l'objet d'un refus de délivrance de certificat d'exportation et pour lequel l'Etat a fait une offre d'achat⁵⁴. La loi du 1^{er} août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations élargit cette mesure « aux versements effectués en faveur de l'achat des biens culturels situés en France ou à l'étranger dont l'acquisition présenterait un intérêt majeur pour le patrimoine national au point de vue de l'histoire, de l'art ou de l'archéologie », après avis motivé de la Commission des trésors nationaux⁵⁵.

16. Ces dispositifs fiscaux ont permis des acquisitions prestigieuses et le mécénat est aujourd'hui quasi-systématique dans la procédure d'acquisition d'une œuvre d'intérêt majeur ou d'un trésor national. L'acquisition du *Portrait d'Oopjen Coppit en costume à la française* a été rendu possible par le mécénat de la *Banque de France* à hauteur de 80 millions d'euros, soit l'intégralité du prix d'achat de l'œuvre. L'œuvre devenait ainsi l'acquisition la plus importante jamais réalisé par un musée français. De même, l'acquisition du tableau de Jean MALOUEL a été intégralement supporté par le mécénat de l'entreprise AXA⁵⁶. Plus fréquemment, le mécénat de grandes entreprises permet de

⁴⁸ C. MCANDREW, *The Art Market 2018*, Rapport publié par Art Basel et le Groupe UBS, disponible en ligne

⁴⁹ L'acquisition a été réalisé en très grande partie grâce à plusieurs opérations de mécénat.

⁵⁰ L'acquisition a entièrement été financé par le mécénat d'AXA.

⁵¹ L'acquisition a été réalisé en partie grâce à l'opération désormais annuelle « Tous mécènes ».

⁵² Ce budget doit être comparé à celui des nouvelles institutions muséales qui concurrence les musées européens. A titre d'exemple, le Louvre Abu-Dhabi dispose d'un budget d'acquisition d'environ 40 millions d'euros par an.

⁵³ En 2017, la valeur des dons d'œuvres pour le musée du Louvre s'élève à un peu plus de 6 millions d'euros.

⁵⁴ Article 238 bis-0 1 du Code général des impôts. Concomitamment, une réduction fiscale à hauteur de 40% de la somme versée par les entreprises pour acquérir elle-même une œuvre ayant fait l'objet d'un refus de certificat d'exportation est prévue à l'article 238 bis-0 AB.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ Le *Reniement de Saint Pierre* par les frères LE NAIN a également été acquis intégralement par le mécénat d'AXA

compléter les sommes réunies par la mobilisation des fonds propres des institutions muséales voire l'intervention à la marge de collectivités publiques⁵⁷.

17. Malgré l'importance du mécénat, il reste très largement insuffisant pour l'acquisition de toutes les œuvres d'intérêt majeur présentes sur le territoire national⁵⁸. Pour les institutions muséales françaises, acquérir, c'est avant tout choisir.

B. Les difficultés liées au risque de protectionnisme excessif

18. Outre les considérations d'ordre budgétaire, d'autres aspects du régime français des trésors nationaux sont susceptibles de limiter son efficacité. En effet, l'Etat se doit de rechercher un équilibre entre l'acquisition des œuvres d'intérêts majeurs et la préservation du libre marché. La pratique conduit toutefois à s'interroger sur les risques potentiels d'excès dans le choix de refuser la délivrance d'un certificat d'exportation. Deux questions doivent ici être discutées séparément. D'une part, et en raison des difficultés budgétaires précédemment évoquées, la procédure de classement au titre des trésors nationaux pourrait être détournée de son objectif acquisitif au détriment des droits du propriétaire (1.). D'autre part, la définition très extensive d'un « trésor national » en droit interne et européen permet d'y inclure des œuvres dont le rattachement avec l'identité ou la culture « nationale » est loin d'être évident (2.).

1. Un usage dissuasif du classement au titre des trésors nationaux ?

19. Les limites budgétaires de l'Etat affectent grandement l'efficacité du régime du trésor national et les possibilités d'acquisitions publiques des œuvres d'intérêt majeur. A l'origine, une autre procédure permettait à l'administration d'interdire l'exportation d'un bien culturel sans être contrainte d'acheter le bien : il s'agissait de la procédure de classement aux Monuments historiques.

20. En effet, au sens de l'article L622-1 du Code du Patrimoine, « [l]es objets mobiliers, soit meubles proprement dits, soit immeubles par destination, dont la conservation présente, au point de vue de l'histoire, de l'art, de la science ou de la technique, un intérêt public peuvent être classés au titre des monuments historiques par décision de l'autorité administrative ». Ce classement entraîne notamment l'interdiction de l'exportation hors de France des biens culturels visés⁵⁹, à l'exception des exportations temporaires aux fins de restauration, d'expertise, ou d'exposition⁶⁰. Dans l'hypothèse

⁵⁷ C'est le notamment le cas pour la *Fuite en Egypte* ou la *Table de Teschen*, voir *supra*. Voir également les opérations de mécénat collaborative « Tous Mécènes » du Louvre (à titre d'exemple, l'acquisition du *Livre d'Heures de François Ier*, trésor national, a été rendu possible par cette opération à hauteur de 1,4 millions et par le mécénat du groupe LVMH à hauteur de 7,9 millions) ou récemment pour le musée du Prado (qui a lancé en septembre 2018 une souscription pour acquérir un tableau de Simon VOUET représentant une *Jeune fille avec une colombe*, v. 1620)

⁵⁸ Cette insuffisance se traduit par la fuite de certains trésors nationaux. Pour des exemples récents, voir la vente de deux sculptures de l'ancienne cathédrale d'Arras, classées trésors nationaux en 2014 mais finalement vendues en 2018 à New-York alors même que le musée des Beaux-Arts d'Arras possède déjà 4 autres statues appartenant au même ensemble décoratif qui se trouvaient dans les niches de l'autel. Voir D. RYKNER, « Deux sculptures de l'ancienne cathédrale d'Arras, 'trésor national' en ventre chez Christie's New-York », *La Tribune de l'Art*, 12 avril 2018.

⁵⁹ Article L622-18 du Code du patrimoine : « L'exportation hors de France des objets classés au titre des monuments historiques est interdite, sans préjudice des dispositions relatives à l'exportation temporaire prévue à l'article L. 111-7 ». D'autres obligations sont notamment prévues à l'article 622-7 du Code du patrimoine : « Les objets classés au titre des monuments historiques ne peuvent être modifiés, réparés ou restaurés sans l'autorisation de l'autorité administrative compétente ».

⁶⁰ Article L111-7 du Code du patrimoine : « L'exportation des trésors nationaux hors du territoire douanier peut être autorisée, à titre temporaire, par l'autorité administrative, aux fins de restauration, d'expertise, de participation à une manifestation culturelle ou de dépôt dans une collection publique ».

d'un bien culturel se trouvant dans une collection privée, le classement au titre des monuments historiques s'articule donc en théorie parfaitement avec la procédure d'acquisition des trésors nationaux pour permettre à l'administration d'interdire la sortie du territoire national dans le respect des droits du propriétaire : le premier entraîne l'interdiction d'exportation d'une œuvre d'intérêt majeur sans volonté publique d'acquisition tandis que le second permet de refuser temporairement le certificat d'exportation dans l'attente de l'acquisition publique.

21. Toutefois, le classement aux Monuments historiques d'un bien mobilier est aujourd'hui tombé en désuétude et ce depuis une décision de 1996 de la Cour de Cassation relative au tableau de Vincent VAN GOGH intitulé *Le Jardin à Auvers*. En effet, le classement d'office aux Monuments nationaux, c'est à dire sans le consentement du propriétaire, était susceptible de soulever un problème au regard de son droit au respect de ses biens. Interprétant l'article 16 de la loi de 1913 relatif à l'indemnisation du préjudice résultant de l'application de la servitude du classement d'office, la Cour de cassation considère que le classement d'office de l'œuvre crée un préjudice résultant précisément du refus d'autorisation d'exportation notifié au propriétaire. Surtout, elle considère que ce préjudice doit se calculer en comparant le prix de vente de l'œuvre en France au prix de vente d'œuvres comparables sur le marché international⁶¹. Cette décision a rendu de fait le classement d'une œuvre inintéressante pour l'Etat puisqu'il lui fait courir le risque d'une indemnisation très importante tout en maintenant la propriété de la personne privée sur l'œuvre⁶².

22. Cette jurisprudence a constitué, avec les limites budgétaires précédemment évoquées, l'autre justification principale à la réforme de la procédure d'acquisition des trésors nationaux de 2000⁶³. Elle a également des conséquences sur l'utilisation que peut faire l'administration de cette procédure. Schématiquement, face à une demande d'exportation d'un bien culturel considéré d'intérêt majeur, le gouvernement peut choisir deux approches : soit une approche prudente, libérale soit une approche dissuasive.

23. L'approche prudente ou libérale est parfaitement illustrée par l'attitude de l'Etat français dans le processus d'acquisition des *Portraits du couple Soolmans*. Face à la difficulté de boucler un financement à hauteur de 160 millions d'euros sur trente mois, le directeur du département des peintures du musée du Louvre en sa qualité de conseiller du ministère, a jugé inopportun de refuser d'accorder les certificats d'exportations pour les œuvres. La Commission des trésors nationaux n'a donc pas été consultée (ce qui est sans doute regrettable) et les deux tableaux ne se sont pas vu reconnaître le caractère de trésor national. Un tel choix est fondé sur l'idée que cette reconnaissance doit impliquer l'acquisition par l'Etat mais également que l'Etat doit avoir la certitude d'être en capacité financière d'acquiescer lesdites œuvres. Il s'agit donc d'une lecture très libérale des dispositions législatives pertinentes. La justification du ministère face aux critiques entraînées par la délivrance du certificat s'inscrit parfaitement dans cette ligne d'interprétation : « Le statut de trésor national conféré par le refus de délivrance du certificat d'exportation est provisoire, valable pour une durée de 30 mois et étroitement corrélé à une perspective d'acquisition par un musée de France ou une autre institution patrimoniale publique, qui, seule, assure le maintien définitif du trésor national sur le territoire. La décision de prononcer une mesure de refus du certificat d'exportation peut donc difficilement être conçue en faisant abstraction totale du prix des œuvres concernées. L'Etat doit en effet être en capacité financière d'acquiescer ces trésors nationaux, à une valeur respectant les prix du marché

⁶¹ C. Cass., civ. 1^{ère}, 20 février 1996, *Walter*, n°94-17029. L'équilibre de cette solution a été validé par la Cour européenne des droits de l'homme sur le fondement de l'article 1 du Protocole n°1 (Cour EDH, déc., 20 mai 1998, *Walter c. France*, req. n°32035/96).

⁶² Dans l'affaire *Walter*, la valeur de la toile fixée par le propriétaire au moment du classement était de 200 millions de francs. L'œuvre ayant été vendue pour 55 millions d'euros, le préjudice subi s'est élevé à 145 millions de francs hors intérêts.

⁶³ Voir les travaux préparatoires de la loi, notamment les deux rapports évoqués *supra*, notes 35 et 46.

international »⁶⁴. Cette pratique est donc sous-tendue par l'idée que l'interdiction de sortie du territoire d'un bien sans certitude quant à la capacité d'acquisition serait un dévoiement du dispositif.

24. Le scandale provoqué par l'autorisation d'exportation des chefs d'œuvres de REMBRANDT pourrait voire une nouvelle pratique se développer. Le refus de signer le certificat d'exportation du bien serait simplement utilisé pour forcer son maintien sur le territoire, sans qu'une véritable volonté d'acquisition publique ne soit établie. Il y aurait là une pratique beaucoup plus contestable et qui s'apparenterait à une instrumentalisation du dispositif français. Tel est la manœuvre dénoncée par certains propriétaires d'œuvres ayant essuyé un refus récent d'exportation. Sans doute, cette façon de procéder présenterait-t-elle un intérêt certain : redonner à la catégorie des trésors nationaux une dimension purement artistique, reposant sur la valeur intrinsèque de l'objet et non sur sa valeur marchande ou sur les capacités budgétaires immédiates des institutions publiques. Les avis de la Commission consultative des trésors nationaux retrouveraient donc un rôle majeur et constitueraient le fondement principal de la décision d'autoriser ou non l'exportation⁶⁵. Elle présente toutefois deux problèmes majeurs. D'une part, elle apparaît particulièrement attentatoire des droits du propriétaire et fait obstacle à la libre circulation des biens culturels. Dans le cas de la vente récente d'une œuvre des frères LE NAIN représentant un *Christ enfant méditant devant une croix*, le classement de l'œuvre a refroidi les ardeurs de potentiels acheteurs étrangers, sans que le Ministère de la Culture ne se manifeste pour faire une offre⁶⁶. D'autre part, cette solution pour maintenir l'œuvre sur le territoire national ne peut qu'être temporaire, l'absence d'offre d'achat de la part des institutions publiques entraînant à terme la signature du certificat d'exportation⁶⁷. Ainsi, plusieurs œuvres pourtant classées trésors nationaux se retrouvent en vente publique à l'étranger à défaut d'offre publique d'acquisition dans le délai imparti par la procédure⁶⁸.

2. Une appréhension extensive de la notion de « trésor national »⁶⁹

25. Au-delà de l'atteinte qu'elle aurait fait subir aux droits du propriétaire en l'absence de volonté de l'Etat français d'acquérir les deux œuvres, un refus de certificat d'exportation aurait soulevé une autre question : l'œuvre d'un artiste hollandais, peinte en Hollande et représentant un jeune couple de bourgeois d'Amsterdam, peut-elle être décemment qualifiée de trésor « national » par l'Etat français ?

26. La notion de « trésor national » constitue en elle-même un paradoxe qu'il importe à ce stade de souligner : dans la mesure où un bien culturel constitue un « trésor », comment peut-on considérer que cette valeur est dépendante d'un contexte national déterminé ? Il y a là une position relevant

⁶⁴ Question AN n°77649, *préc.*

⁶⁵ Aujourd'hui, les consultations aboutissent systématiquement à un avis positif. De plus, lorsque l'Etat juge les capacités budgétaires insuffisantes au regard de l'intérêt de l'œuvre, la Commission n'est tout simplement pas consultée.

⁶⁶ Cette lecture doit toutefois être nuancée dans la mesure où le propriétaire l'œuvre a également un intérêt la voir « classée » pour augmenter sa valeur. Un double jeu possible : feindre la volonté de vendre l'œuvre à l'Etat pour entraîner le refus de signer le certificat d'exportation, et profiter de ce refus pour obtenir un meilleur prix en vente aux enchères, malgré l'impossibilité d'exporté. En l'espèce, la directrice du service des acquisitions du *Louvre*, contactée dans le cadre de la rédaction de cet article, a confirmé l'intérêt initial de l'Etat. L'absence d'offre d'achat s'expliquant par la somme, jugée trop importante, demandé par le propriétaire. L'œuvre a finalement été vendue à un acquéreur privé pour la somme de 3,6 millions d'euros (frais compris), soit un record pour une œuvre des frères LE NAIN.

⁶⁷ Article L121-1 du Code du patrimoine.

⁶⁸ Voir *supra*, note 55.

⁶⁹ Sur cette question, voir notamment M. GRAZIADEI, B. PASA., « The Single European Market and Cultural Heritage : The Protection of National Treasures in Europe » in A. JAKUBOWSKI, K. HAUSLER, F. FIORENTINI (dir.), *Cultural Heritage in the European Union – A Critical Inquiry into Law and Policy*, à paraître. ; P. TOSI, *La notion française de trésor national*, *préc.* p. 241 et suiv.

clairement d'une lecture nationaliste de la propriété culturelle. La question cruciale est de savoir ce que l'Etat cherche véritablement à protéger à travers cette qualification : son identité ou son patrimoine ?⁷⁰. Plusieurs options s'ouvraient donc au législateur, bien que la solution retenue ne semble finalement pas avoir prêté à de grandes controverses.

27. La première option était d'inscrire cette catégorie spécifique dans la perspective d'une protection contre l'éloignement des biens culturels ayant un intérêt particulier pour la Nation ou pour son identité. Dans cette optique, la définition des trésors nationaux aurait pu répondre à un certain nombre de critères objectifs et/ou de critères subjectifs. Les critères objectifs pourraient tenir dans l'identification du lieu de création de l'œuvre (l'œuvre a-t-elle été créée sur le territoire national ?) ou de l'auteur de l'œuvre (l'auteur de l'œuvre possède-t-il la nationalité de l'Etat revendiquant la qualification ? A défaut, a-t-il été formé ou a-t-il vécu sur le territoire de l'Etat ?)⁷¹. Les critères subjectifs pourraient viser en l'identification d'un lien spécifique entre l'œuvre et l'histoire ou l'identité culturelle de l'Etat revendiquant la qualification. Ce modèle est celui qu'a notamment retenu le Japon dans sa législation visant à la protection de ses trésors nationaux⁷². La conception qui y prévaut conduit à la protection des biens culturels présentant un intérêt exceptionnel pour la nation japonaise, pour la compréhension de l'identité culturelle du pays. Les œuvres classées comme telles sont donc pour la très grande majorité des œuvres japonaises⁷³. Certains biens non-japonais peuvent également recevoir la qualification dans la mesure où ils ont pu avoir une influence sur la construction de la culture ou de l'identité japonaise⁷⁴. En toute hypothèse, la notion de « trésor national » implique au Japon, comme désormais au Canada, l'existence d'un lien étroit entre le trésor, et la nation qui le revendique⁷⁵.

28. La seconde option, retenue par le législateur français, vise moins à la protection d'une identité culturelle qu'à la protection d'un patrimoine. Ce choix s'inscrit dans la tradition législative française qui liait la protection des biens culturels à l'objectif d'éviter la fuite des objets et leur exportation massive⁷⁶. Contrairement à la conception japonaise, la qualification de trésor national dans le système juridique français vise des objets présentant un intérêt particulier dans une perspective universelle. La recherche d'un lien de rattachement national, autre que la présence du bien sur le territoire national, n'est donc pas nécessaire. Ainsi, plusieurs œuvres réalisées à l'étranger par des artistes étrangers ont pu voir leur demande de certificat d'exportation refusé : une tempera sur panneau de FRA ANGELICO⁷⁷, des huiles sur toile de CANALETTO⁷⁸, de CASPAR DAVID FRIEDRICH⁷⁹ ou DU CARAVAGE⁸⁰, des dessins de GOYA⁸¹, des études de MICHEL-ANGE⁸² ou de LEONARD DE VINCI⁸³ pour ne citer que les plus illustres. Il est sans

⁷⁰ P. TOSI, *La notion française de trésor national, préc.*, p. 8

⁷¹ Ces critères seraient de toute façon partiellement arbitraires tant l'histoire de l'art en général, et le parcours d'un artiste en particulier, peut se construire par des jeux de circulations et d'influences. Voir *infra*, §44.

⁷² Loi n°214 sur la protection des biens culturels du 30 mai 1950, modifiée par la loi n°7 du 30 mars 2007.

⁷³ P. TOSI, *La notion française de trésor national, préc.*, p. 10

⁷⁴ Ainsi, des manuscrits chinois de la dynastie Tang (618 – 907) sont considérés comme des trésors nationaux en raison de leur influence sur le Japon.

⁷⁵ Dans une décision du 12 juin 2018, la Cour fédérale du Canada a redéfini la notion d'« importance nationale » d'un bien culture national dans une décision relative à l'interprétation de la Loi sur l'exportation et l'importation des biens culturels [LRC (1985) c. C-51]. Le juge Michael D. MANSON considère ainsi que la Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels n'a pas démontré que l'œuvre « Iris bleus, jardin du Petit Gennevilliers » (1892) de Gustave CAILLEBOTTE présente « un lien direct avec le patrimoine culturel propre au Canada » : « Ni l'artiste ni l'objet n'étaient canadiens, et la peinture n'avait aucun lien avec la population canadienne ni avec l'impressionnisme canadien ».

⁷⁶ Voir *supra*.

⁷⁷ Arrêté du 4 août 2009 refusant le certificat prévu à l'article L. 111-2 du Code du patrimoine

⁷⁸ Arrêté du 27 juillet 2006 refusant le certificat prévu à l'article L. 111-2 du Code du patrimoine

⁷⁹ Arrêté du 13 janvier 2011 refusant le certificat prévu à l'article L. 111-2 du Code du patrimoine

⁸⁰ Arrêté du 25 mars 2016 refusant le certificat prévu à l'article L. 111-2 du Code du patrimoine

⁸¹ Arrêté du 21 mars 2007 refusant le certificat prévu à l'article L. 111-2 du Code du patrimoine

⁸² Arrêté du 11 juin 2008 refusant le certificat prévu à l'article L. 111-2 du Code du patrimoine

⁸³ Arrêté du 23 décembre 2016 refusant le certificat prévu à l'article L. 111-2 du Code du patrimoine

doute possible de s'interroger sur la conformité de cette pratique, sinon avec la lettre de l'article 30 TFUE, du moins avec son esprit⁸⁴. En toute hypothèse, contrairement à des pays importateurs de biens culturels ou grandes places du commerce de l'art⁸⁵, la conception française du trésor national repose sur une interprétation extensive du traité : or, en tant qu'exception à un principe général, on pourrait s'attendre à ce que la réserve des « trésors nationaux » soit nécessairement d'interprétation stricte⁸⁶. La volonté des institutions communautaires de ne pas encadrer la définition de cette exception⁸⁷, dans un domaine particulièrement sensible pour certains États, permet donc à la France d'en faire une « coquille vide » dans laquelle elle peut faire entrer un grand nombre de biens culturels⁸⁸.

29. En pratique toutefois, il convient de constater que la grande majorité des trésors nationaux identifiés après un refus d'autorisation d'exportation sont des œuvres liées à la France (l'artiste étant de nationalité française ou ayant réalisé l'œuvre sur le territoire français). Faut-il y voir la recherche d'un équilibre par l'usage raisonnable de la catégorie lorsque l'œuvre est sans lien avec l'identité culturelle nationale ? Ou bien la simple conséquence logique de la présence plus nombreuses d'œuvres d'origine française sur le territoire national ? La justification de l'autorisation d'exportation des *Portraits Soolmans* par le ministère de la Culture paraît donner plus de crédit à cette seconde hypothèse.

II. Les portraits du couple Soolmans, témoin de l'intérêt d'une coopération culturelle pour la valorisation du patrimoine européen

30. Dans le cadre de l'acquisition des *Portraits du couple Soolmans*, l'adhésion à une vision relevant du nationalisme culturel transparaît dans la position initiale des différents acteurs. La volonté du propriétaire était de vendre les tableaux aux institutions françaises, afin de les maintenir sur le territoire national. Les Pays-Bas, souhaitant faire revenir les œuvres du maître hollandais sur son territoire, a annoncé dès la signature des certificats d'exportation sa volonté d'acquérir les deux tableaux pour le *Rijksmuseum*, où ils auraient été exposés parmi les autres chefs d'œuvre de Rembrandt, notamment la *Ronde de Nuit*. Sans remettre en cause l'importance diplomatique et symbolique de ce partenariat, force est de constater qu'il ne repose à l'origine donc pas sur une volonté commune des deux États concernés mais constitue en réalité une solution de repli. La mise en lumière médiatique de l'affaire et le scandale immense qu'aurait provoqué l'expropriation de chefs d'œuvre de cette qualité a conduit le gouvernement français à opérer un véritable rétropédalage et à se rapprocher du gouvernement hollandais pour aboutir à cet accord, non sans difficulté.

31. La coopération est donc apparue comme une option sinon contrainte, au moins subsidiaire : la solution diplomatique constituant une ultime solution de secours. La reconstruction d'un discours politique visant à présenter ledit accord comme un véritable choix, s'inscrivant dans une histoire

⁸⁴ Pour un avis contraire, voir J. MORAND-DEVILLIER, « Le patrimoine monumental, patrimoine de la nation ? » in M. CORNU, N. MEZGHANI (dir.), *Intérêt culturel et mondialisation*, précité, p. 88 : « [I]l apparaît, une fois de plus, que l'identification nationale est plurielle, ce qui conduit aussi à ne pas prendre dans un sens trop étroit la notion de *trésors nationaux* de l'article 36 du traité de Rome, concernant l'importation et l'exportation des biens culturels ».

⁸⁵ M. BLIN *L'Europe et la culture : Rapport d'information n° 213 (2000-2001)* fait au nom de la délégation pour l'Union européenne, 1er février 2001

⁸⁶ CJCE, 10 décembre 1968, *Commission c. Italie*, aff. 7/68, Rec. p. 617

⁸⁷ En toute hypothèse, une harmonisation aurait été difficile à mettre en œuvre puisque les termes du traité de Rome diffèrent selon les versions linguistiques. Certaines notions semblent ainsi plus diffuses ou larges que la notion de « trésors nationaux » (version française) ou « *national treasures* » (version anglaise) : « patrimoine artistique (...) national » (pour les versions espagnoles et italiennes) ou « biens culturels ... nationaux » (pour la version allemande). GRAZIADEI, B. PASA., « The Single European Market and Cultural Heritage : The Protection of National Treasures in Europe », *préc.*

⁸⁸ P. TOSI, *La notion française de trésor national*, *préc.*, p. 32.

culturelle commune, ne parvient pas à faire oublier les intentions originelles des deux Etats. Néanmoins, force est de constater que la solution finale, sans être parfaite, a de quoi réjouir les partisans d'un renforcement du lien culturel à l'intérieur du continent. La coopération mise en œuvre apparaît en effet particulièrement innovante en ce qu'elle étend la vision « européenne » de la culture à la question encore très nationale de l'acquisition des œuvres d'art (A.). Elle apparaît surtout prometteuse dans la mesure où le dispositif négocié met en évidence les indéniables vertus du dépassement de la contrainte territoriale pour la valorisation des œuvres mais surtout d'une identité culturelle commune (B.)

A. Une coopération culturelle innovante pour l'enrichissement des collections européennes

32. Entre l'annonce en septembre 2015 de l'acquisition conjointe et la signature en février 2016 de l'accord entre le gouvernement français et néerlandais relatif à l'exposition et à la gestion des *Portraits du couple Soolmans*⁸⁹, une véritable stratégie médiatique visant à promouvoir la solution de l'acquisition conjointe a été mise en place par les différents acteurs⁹⁰. Les discours tenus, notamment par la ministre française Fleur Pellerin et par le musée du *Louvre*, insistent sur le caractère inédit de cette coopération intergouvernementale pour l'acquisition et l'exposition d'œuvres indissociables. Malgré la reconstruction politique évidente du discours après la signature du certificat d'exportation, force est de constater que la coopération à laquelle les deux gouvernements (ainsi que les deux institutions muséales) ont abouti est particulièrement innovante⁹¹. D'abord, parce qu'elle dépasse la vision purement nationale du patrimoine culturel pour s'inscrire dans la promotion d'une vision européenne (1.). Ensuite, parce que l'accord relatif à la gestion commune propose un régime juridique inédit pour des œuvres de cette valeur et visant à préserver leur indissociabilité (2.)

1. La promotion d'une vision européenne du patrimoine

33. L'europanisation et l'internationalisation du droit des musées traduit une intensification des échanges entre des institutions de différents Etats⁹², notamment pour la mise en place de prêts temporaires, d'expertises ou pour l'organisation de manifestations culturelles⁹³. Cependant, un tel partenariat entre musées étrangers en vue de l'acquisition commune d'un bien culturel ou de biens indissociables demeure exceptionnel. Quelques exemples seulement de co-acquisition peuvent être évoqués. En 1972, le *Louvre* et le *Metropolitan Museum of Art de New-York* se sont ainsi associés pour acquérir conjointement un panneau médiéval en ivoire représentant l'arbre de Jesse⁹⁴. Plus récemment en 2004, une installation de l'artiste BILL VIOLA a fait l'objet d'un achat conjoint par le *Centre Pompidou*, le *Tate Modern* à Londres et le *Whitney Museum of American Art de New-York*⁹⁵. Ce n'est

⁸⁹ Décret n° 2016-1291 du 29 septembre 2016 portant publication de l'accord entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement du Royaume des Pays-Bas relatif à l'exposition et à la gestion conjointe des *portraits de Maerten Soolmans et d'Oopjen Coppit* par Rembrandt Van Rijn, signé à Paris le 1er février 2016.

⁹⁰ Ce plan médiatique c'est poursuivi après l'acquisition, notamment lors de la présentation officielle des œuvres, au *Louvre*, en présence du président François Hollande et du roi et de la reine des Pays Bas, le 10 mars 2016.

⁹¹ Deux « précédents » peuvent toutefois être soulignés : l'exposition alternée d'une plaque en ivoire du XIII^{ème} représentant l'arbre de Jessé, acquis conjointement par le *Louvre* et le *Metropolitan Museum* de New-York en 1972 et l'exposition alterné d'un ensemble de mobilier d'Augsbourg en argent, daté du début du XVIII^{ème}, constitué d'un miroir réalisé par Albrecht BILLER appartenant au *Louvre*, ainsi que de deux guéridons de Johann I BARTERMANN et une table de Johann Philipp I STENGLIN appartenant au *Maximilammuseum* d'Augsbourg. Voir *infra*, §39.

⁹² J.-C. BARBATO, C. BORIES (dir.), *Europanisation et internationalisation du droit des musées*, Pedone, 2017

⁹³ Cette intensification des échanges se traduit dans les exceptions prévues à l'article L111-7 du Code du patrimoine pour l'exportation des trésors nationaux

⁹⁴ Voir *supra*. L'Arbre de Jessé, représentation de la généalogie du Christ. Panneau en ivoire de Bamberg (?), en Bavière, v. 1200.

⁹⁵ Les trois institutions ont fait appel au mécénat pour cette acquisition. Pour d'autres exemples, notamment dans

pas faire offense à l'intérêt et aux qualités de ces œuvres, que de constater qu'aucune des deux ne revêt une importance équivalente aux œuvres de REMBRANDT du point de vue de l'histoire de l'art.

34. Ainsi, pour l'essentiel, la coopération inter-muséale pour l'achat d'une œuvre est circonscrite au niveau national. A cet égard, l'acquisition conjointe des *Portraits du couple Soolmans* constitue un événement important en termes de partenariat entre deux institutions étrangères.

35. C'est précisément cet aspect qui a été judicieusement mis en avant dans le communiqué de presse du Ministère de la Culture ayant suivi la décision d'acquisition conjointe. Il évoque ainsi la réalisation d'un « objectif politique et culturel commun » visant à « maintenir les deux toiles sur le sol européen et les présenter au plus grand nombre, dans deux des plus beaux et grands musées du monde »⁹⁶. En outre, selon ce même communiqué, l'acquisition conjointe « témoigne de la volonté partagée des deux pays d'approfondir encore leur très riche coopération culturelle »⁹⁷. Le communiqué de presse annonçant quelques mois plus tard la signature de l'accord pousse un peu plus loin l'idée d'héritage culturel commun : « cette démarche conjointe, conclue par l'accord intergouvernemental, témoigne de l'ambition partagée de la France et des Pays-Bas pour une Europe de la culture, riche de son patrimoine commun et universel »⁹⁸. La communication du musée du Louvre joue également la carte du patrimoine commun : « [l]e travail collectif entre les deux musées et les deux ministères est un exemple inédit de coopération européenne en matière de protection du patrimoine. Il permet de conserver en Europe la paire de portraits de Rembrandt, génie européen du 17e siècle »⁹⁹. La volonté affichée est donc d'inscrire ce partenariat dans une logique de valorisation du « patrimoine commun européen », en conformité avec l'objectif affiché à l'article 3 du Traité sur l'Union européenne et développé par les institutions de l'Union européenne¹⁰⁰.

36. La dimension territoriale apparaît toutefois toujours présente : les différentes communications mettent ainsi en avant la nécessité de maintenir les œuvres sur le territoire européen. De plus, l'accord s'inscrit dans un cadre purement bilatéral. Il apparaît difficile dans ces conditions d'y voir une adhésion au paradigme de l'internationalisme culturel : l'accent reste mis sur les liens que possèdent les œuvres avec chacun des deux Etats partis. Cependant, l'acquisition conjointe et la présentation commune participe incontestablement à la promotion d'un « européanisme culturel »¹⁰¹ et constitue ainsi un dépassement du nationalisme culturel toujours dominant¹⁰². A cet égard, il pourrait constituer un jalon supplémentaire, ou une expérimentation, dans la mise en place d'une

le domaine archéologique, voir A. LIZOT, « Réflexions sur la circulation internationale des collections muséales : de l'immunité à la copropriété », in E. LAGRANGE, S. OETER, R. UERPMANN-WITZACK, *Cultural Heritage and International Law*, Springer, 2018.

⁹⁶ Communiqué de presse du Ministère de la Culture, *Acquisition conjointe de la paire de tableaux peints par Rembrandt, Portrait de Maerten Soolmans et portrait de Oopjen Coppit, épouse de Maerten Soolmans*, 30 septembre 2015.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Communiqué de presse du Ministère de la Culture, *Signature de l'accord intergouvernemental entre la France et les Pays-Bas scellant l'acquisition conjointe de deux chefs-d'œuvre de Rembrandt*, 1^{er} février 2016.

⁹⁹ Voir la page internet du musée du Louvre : *Les portraits de Maerten Soolmans et d'Oopjen Coppit par Rembrandt. Une acquisition exceptionnelle exposée au musée du Louvre*. <https://www.louvre.fr/les-portraits-de-maerten-soolmans-et-d-oopjen-coppit-par-rembrandt-une-acquisition-exceptionnelle-exp> (dernière consultation le 14 février 2018)

¹⁰⁰ Voir principalement la communication de la Commission européenne COM(2014) 477 Final, *Vers une approche intégrée du patrimoine culturel européen*, 22 juillet 2014.

¹⁰¹ L'expression est utilisée durant les débats parlementaires du 18 octobre 1991 relative au taux de taxation des œuvres d'art par le député Jacques TOUBON (JORF p. 4710).

¹⁰² L'acquisition conjointe des deux portraits s'inscrit ainsi parfaitement dans le cadre des objectifs fixés dans le préambule de la Convention culturelle européenne de 1954, adopté dans le cadre du Conseil de l'Europe : « Considérant qu'il est souhaitable à ces fins, non seulement de conclure des conventions culturelles bilatérales entre les membres du Conseil, mais encore d'adopter une politique d'action commune visant à sauvegarder la culture européenne et à en encourager le développement »

politique culturelle commune dont on sait qu'elle participe de la légitimation de la construction européenne¹⁰³.

2. Le recours à un régime juridique inédit

37. L'accord entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement du Royaume des Pays-Bas relatif à l'exposition et à la gestion conjointe des *portraits de Maerten Soolmans et d'Oopjen Coppit* par Rembrandt Van Rijn ne vise pas à régler les questions liées à l'acquisition ou à la propriété des œuvres. Il ne s'inscrit pas dans une logique de copropriété ou de propriété partagée. Sur ce point les parties contractantes se contentent de prendre acte de l'acquisition du *Portrait d'Oopjen Coppit* par la France et du *Portrait de Maerten Soolmans* pour les Pays-Bas¹⁰⁴. Cette acquisition est présentée comme le préalable à la création d'un « projet de coopération culturelle » dont l'objectif consiste en la présentation et la gestion commune des deux tableaux¹⁰⁵.

38. Le postulat au fondement de ce projet est la reconnaissance de l'indissociabilité des deux tableaux¹⁰⁶. Incontestablement, ces œuvres ont été conçues pour être exposées ensemble : il s'agit de portraits d'époux, peints à l'occasion de leur mariage, par le même artiste, sur un fond commun et issues d'une toile unique. Par ailleurs, REMBRANDT n'a signé que l'un des deux portraits, preuve supplémentaire s'il en fallait que leur vocation était de rester unis. Le besoin d'explicitier et de protéger ce caractère indissociable, qui semble pour le moins évident au regard de l'histoire et du sujet, résulte précisément de l'acquisition séparée et donc de l'existence de deux propriétaires distincts. Cette situation ferait nécessairement, dans une configuration classique, courir le risque de la séparation physique des œuvres, chaque propriétaire souhaitant conserver ou exposer son bien dans une institution lui appartenant. C'est précisément ce risque qui fonde généralement la vente « groupée » ou par « lot » d'œuvres considérées comme indissociable¹⁰⁷.

39. L'accord intergouvernemental vise à prévenir ce risque pour garantir une conservation et une présentation au public respectueuses de l'indissociabilité des portraits. S'il n'affecte pas le principe de la propriété pleine et entière de chaque Etat sur l'une des œuvres, il a pour objet la mise en place d'un certain nombre d'obligations contractuelles en affectant la jouissance. La solution de l'exposition alternée d'un ensemble d'œuvres n'est pas en tant que tel inédite. En 1979, l'antiquaire Maurice SEGOURA avait découvert un ensemble de mobilier en argent d'Augsbourg comportant un miroir, une table et deux guéridons. Afin d'éviter le classement aux Monuments historiques, le propriétaire a accepté d'offrir le miroir à la France, le reste de l'ensemble étant vendu au Musée d'Augsbourg. Une solution d'exposition commune par cycle est alors négociée entre les deux musées¹⁰⁸. Cependant, l'accord conclu en 2016 entre la France et les Pays-Bas a ceci d'inédit qu'il prévoit un ensemble d'obligation dont l'objectif est de sécuriser et de pérenniser l'indissociabilité des œuvres.

¹⁰³ M-A GUERIN, « Le patrimoine culturel, instrument de la stratégie de légitimation de l'Union européenne. L'exemple des programmes Interreg », *Politique européenne*, 2008/2 (n° 25), p. 231.

¹⁰⁴ Préambule de l'Accord : « considérant qu'en vue de mettre en œuvre ce projet de coopération culturelle, l'Etat français et l'Etat néerlandais ont signé un contrat de vente avec les vendeurs de chacun de ces portraits, pour respectivement acquérir le portrait d'Oopjen Coppit, pour la République française, et celui de Maerten Soolmans, pour le Royaume des Pays-Bas ». Voir également l'article 2 §2.

¹⁰⁵ Préambule de l'Accord : « considérant que les Parties contractantes souhaitent développer un projet de coopération culturelle pour la présentation conjointe, alternativement au Rijksmuseum à Amsterdam et au Musée du Louvre à Paris, ainsi que pour la gestion de la paire de portraits d'Oopjen Coppit et de Maerten Soolmans peints par Rembrandt van Rijn, après leur acquisition respective par l'Etat français et par l'Etat néerlandais ». Voir également l'article 2 §1.

¹⁰⁶ Article 2§3 de l'Accord : « Les œuvres d'art seront présentées au public sans jamais séparer les deux portraits et en soulignant particulièrement le lien inséparable qui les unit ». Voir également l'Article 7.

¹⁰⁷ Tel était d'ailleurs la volonté originelle du propriétaire des deux portraits.

¹⁰⁸ D. RYKNER, « Rembrandt Rothschild : ni innovant, ni ambitieux, seulement impraticable », *La Tribune de l'Art*, 23 octobre 2015 (en ligne).

40. Ces obligations sont principalement au nombre de trois : elles visent à prévenir les risques de séparation des œuvres tant au niveau géographique qu'au niveau juridique. Premièrement, les parties s'engagent à « assurer de manière conjointe la présentation, la préservation et la restauration des œuvres d'art »¹⁰⁹. Concrètement, le respect de cette obligation est notamment assuré par la présentation des œuvres « de façon permanente et alternativement au *Rijksmuseum* à Amsterdam et au *Musée du Louvre* à Paris »¹¹⁰. Deuxièmement, les œuvres d'art devront faire partie du domaine public des parties contractantes et se verront donc appliquer le régime juridique des collections nationales¹¹¹. L'intérêt de cette précision tient au caractère inaliénable et insaisissable qui s'attache ainsi aux deux portraits. L'accord permet ainsi en pratique de prévenir l'acquisition de l'un des époux par un tiers, acquisition qui serait susceptible de porter atteinte à leur indissociabilité. Une garantie supplémentaire est incluse, visant à prévenir l'hypothèse d'un changement de législation de l'une des parties contractantes. Si un tel changement introduit la faculté de vendre l'œuvre préalablement acquise, « les Parties contractantes ne devront pas exercer cette possibilité sans avoir tenu des consultations mutuelles destinées à préserver le lien inséparable qui unit les œuvres d'art »¹¹².

41. Les modalités pratiques de la mise en œuvre du projet de coopération sont renvoyées à un accord entre le musée du *Louvre* et du *Rijksmuseum* concernant les conditions de gestion conjointe pour les œuvres d'art¹¹³. Ainsi, les questions touchant à la « la présentation, la préservation, la restauration, la sûreté, la sécurité, l'assurance, la documentation, la communication, la publication et le règlement des différends »¹¹⁴ requièrent la consultation et l'accord des deux parties contractantes. Cette coopération dans la gestion des tableaux peut avoir des conséquences très concrètes, comme l'ont montré les travaux de restauration menés après une première période d'exposition. Cette campagne, menée au *Rijksmuseum*, a duré 16 mois et a nécessité la réunion à six reprises d'un comité de suivi associant des conservateurs et des restaurateurs des deux musées. Or, la politique française et la politique hollandaise en matière de restauration diffèrent quelque peu, nécessitant la recherche d'un compromis¹¹⁵.

42. Ce projet de coopération est d'autant plus audacieux que l'accord est conclu pour une durée indéterminée¹¹⁶. Cette position apparaît cohérente au regard de l'objectif poursuivi par l'accord : l'indissociabilité des œuvres est inhérente à leur création et n'est donc pas susceptible de disparaître. En revanche, cette durée implique un suivi régulier. Ainsi, les parties prévoient de se réunir à chaque demande de l'une d'elle mais également tous les cinq ans¹¹⁷. Si elle parvient à s'inscrire dans la pérennité, cette coopération pourrait constituer un intéressant précédent en vue de l'approfondissement de la politique culturelle européenne. En effet, elle présente pour elle un certain nombre d'avantages importants et en adéquation avec le projet européen.

¹⁰⁹ Article 3 §1 de l'Accord.

¹¹⁰ Article 5. Juridiquement, l'exposition alternée prend la forme d'un prêt respectif des œuvres (article 3, pt. 4 de l'Accord)

¹¹¹ Article 4 de l'Accord.

¹¹² Article 7 de l'Accord.

¹¹³ Article 9 de l'Accord.

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ La Croix, « Les époux de Rembrandt restaurés dans leur symphonie de noirs et de blancs », 20 février 2018 : « À chaque étape, nous avons eu des débats, les Français étant traditionnellement plus prudents dans leurs modes de restaurations. Aucune décision ne pouvait en effet être prise sans un consensus entre nos deux institutions » (Sébastien Allard, Directeur du département des Peintures du musée du *Louvre*). <https://www.la-croix.com/Culture/Expositions/epoux-Rembrandt-restaures-leur-symphonie-noirs-blancs-2018-02-20-1200915191>

¹¹⁶ Article 13 de l'Accord.

¹¹⁷ Article 3§6 et article 11 de l'Accord.

B. Une coopération culturelle prometteuse pour la valorisation du patrimoine culturel européen

43. Bien que s'inscrivant dans le cadre de rapport bilatéraux, la coopération franco-néerlandaise pour la gestion et l'exposition des *Portraits Soolmans* pourrait constituer un premier jalon dans la perspective d'un approfondissement de la politique culturelle de l'Union européenne. En effet, elle s'inscrit parfaitement dans les objectifs promus par l'organisation en matière de culture.

44. Premièrement, l'acquisition conjointe des œuvres de Rembrandt participe de la valorisation d'un « héritage culturel commun » qui peut être conçu comme le fondement préalable de l'adhésion à un destin commun. Penser une histoire culturelle de l'Europe, c'est avant tout penser une culture de l'échange (littérature, architecture, musique...) ¹¹⁸ : si l'identification d'une « culture européenne » peut prêter à débat, l'histoire de l'Europe a vu de nombreuses cultures se croiser, se nourrir, s'enrichir... ¹¹⁹ Incontestablement les arts plastiques jouent un rôle capital dans ce processus ¹²⁰, au point que l'Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe les qualifie de « pierre angulaire de la culture européenne » ¹²¹. En effet, l'histoire de l'art en Europe est traversée par de grands mouvements esthétiques qui se sont diffusés à la fois géographiquement, à l'intérieur du continent (diffusion de l'esthétique romane, puis de l'esthétique gothique, du maniérisme, de l'art baroque, de l'art romantique, de l'académisme, du réalisme, de l'impressionnisme...) mais aussi chronologiquement, à travers les âges (influence de l'art antique grec et romain sur l'art de la Renaissance puis l'art académique, influence persistante de l'art byzantin sur les primitifs italiens...). Cette circulation des formes est aussi la conséquence d'une circulation des artistes ¹²² qui a favorisé les jeux d'influences réciproques ¹²³. Les deux portraits de REMBRANDT témoignent de cette circulation des artistes, des œuvres et des formes qui ont contribué à la construction d'un héritage commun ¹²⁴. Favoriser leur exposition alternée et insister sur leur histoire partagée, c'est reconnaître leur appartenance à un patrimoine européen. La coopération culturelle entre la France et les Pays-Bas contribue ainsi à la prise de conscience de l'existence d'une identité culturelle européenne ¹²⁵. Cette

¹¹⁸ E. LOYER, *Une brève histoire culturelle de l'Europe*, Flammarion, 2017.

¹¹⁹ Voir notamment les travaux de l'historien Michel ESPAGNE sur les « transferts culturels » qui revisitent les constructions nationalistes du XIX^{ème} siècle en plaçant l'hybridation et la migration au cœur même de l'idée de culture (« La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* 1 | 2013 <http://journals.openedition.org/rsl/219>).

¹²⁰ R. RECHT, C. PERIER D'ETEREN, P. GRIENER (dir), *Le grand atelier, Chemins de l'art en Europe (V^{ème} – XVIII^{ème})*, Actes Sud, 2008.

¹²¹ Recommandation 1621 (2003) de l'Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe, « La promotion de l'histoire de l'art en Europe », 8 septembre 2003.

¹²² Dans le domaine de la peinture, les parcours européens de POUSSIN, de DE VINCI, DE RUBENS ou encore de DÜRER témoignent de ces circulations, tout comme les importantes migrations en France d'artistes italiens au XVIII^{ème} ou d'artistes scandinaves au XIX^{ème}.

¹²³ Des réseaux d'influence peuvent ainsi être dessinés entre artistes européens : RUBENS et REMBRANDT sont notamment influencés par la peinture du CARAVAGE, la peinture de RUBENS ou de GOYA influencera la peinture de DELACROIX, qui aura à son tour un impact important sur les théories et sur l'œuvre de KANDINSKY.... Le même constat est évidemment possible au niveau littéraire ou musical, mais aussi concernant les influences entre les différents arts : à titre d'exemple, le tableau de Caspar David FRIEDRICH intitulé *Deux hommes contemplant la Lune* a inspiré Samuel BECKETT lors de son voyage en Allemagne en 1936 pour l'écriture de sa pièce *En attendant Godot* (S. LAMBERT, *Avant Godot*, Arléa, 2016).

¹²⁴ Outre la présence du tableau sur les deux territoires et les influences multiples de REMBRANDT (notamment le CARAVAGE ou RUBENS), les époux portent des vêtements « à la française », alors très répandus dans les Provinces unies pour se démarquer de l'influence espagnole passée.

¹²⁵ Résolution 85 (6) du Comité des ministres du Conseil de l'Europe sur l'identité culturelle européenne, 25 avril 1985 : « la coopération culturelle apporte une contribution indispensable à une prise de conscience européenne ».

reconnaissance est d'autant plus importante que l'histoire de l'art peut à l'inverse être utilisée pour promouvoir une idéologie nationaliste¹²⁶.

45. Deuxièmement, l'accord concernant les *Portraits Soolmans* permettent de favoriser deux objectifs fondamentaux en matière de politique culturelle : favoriser l'accès aux œuvres par le plus grand nombre et assurer la préservation de la cohérence et de l'intégrité des biens culturels.

46. L'accès à la culture est un droit fondamental, consacrée aussi bien au niveau national¹²⁷ qu'international¹²⁸. La recommandation de l'UNESCO de 1976 concernant la participation et la contribution des masses populaires à la vie culturelle le définit comme « la possibilité effective pour tous, par la création des conditions socio-économiques, de librement s'informer, se former, connaître, comprendre et jouir des valeurs et des biens culturels »¹²⁹ Si sa consécration dans le corpus normatif de l'Union européenne est limitée à la situation des personnes âgées¹³⁰, l'accès à la culture est l'une des préoccupations des institutions européennes au titre de la politique culturelle de l'organisation¹³¹. Incontestablement, la coopération franco-néerlandaise favorise l'accès du plus grand nombre aux chefs d'œuvre de l'art européen que constituent les *Portraits du couple Soolmans*. D'abord en permettant leur entrée dans les collections publiques et leur présentation dans des institutions muséales ouvertes à tous¹³². Ensuite en instaurant une exposition alternée permettant une visibilité accrue, à la fois sur le sol français et sur le sol néerlandais. Un bémol important reste quand même à souligner : l'exposition alternée a nécessité l'ajout à l'accord intergouvernemental d'une clause

¹²⁶ Au début du XX^{ème} siècle, deux expositions respectivement consacrées aux « primitifs flamands » et aux « primitifs français » (expression jusque-là réservé aux artistes italiens du Duecento et du Trecento), constitue une véritable expression de la fierté nationale belge et française dans un contexte de montée des nationalismes en Europe. Sur ces rapports entre patrimoine et construction des identités nationales en Europe, voir notamment A.-M. THIESSE, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e - XX^e siècle*, Seuil, 1999.

¹²⁷ Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946, pt. 13 : « La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture. L'organisation de l'enseignement public gratuit et laïque à tous les degrés est un devoir de l'Etat ». Voir également la loi d'orientation n°98-657 du 29 juillet 1998 relative à la lutte contre l'exclusion

¹²⁸ Dans son Observation générale n°21 sur le droit de chacun de participer à la vie culturelle (21 décembre 2009), le Comité des droits économiques, sociaux et culturels a confirmé que l'accès à la culture est une composante du droit de « participer » ou de « prendre part » à la vie culturelle au sens de l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme (résolution 217 A (III) de l'Assemblée générale des Nations-Unies, 10 décembre 1948) et de l'article 15 §1 a) du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels (résolution 2200 A (XXI) de l'Assemblée générale des Nations Unies, 16 décembre 1966).

¹²⁹ Recommandation de l'Unesco concernant la participation et la contribution des masses populaires à la vie culturelle, 26 novembre 1976.

¹³⁰ Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne, proclamée à Nice le 7 décembre 2000, article 25 : « L'Union reconnaît et respecte le droit des personnes âgées à mener une vie digne et indépendante et à participer à la vie sociale et culturelle ». L'accès à la culture semble bénéficier d'une meilleure protection dans le système du Conseil de l'Europe : voir notamment les articles 15, 23 et 30 de la Charte sociale européenne, l'article 12 de la Convention-cadre de Faro relative à la valeur du patrimoine culturel pour la société, 2005 ou encore la Recommandation 1990 (2012) de l'Assemblée parlementaire relative au droit de chacun de participer à la vie culturelle, 24 janvier 2012.

¹³¹ Plusieurs rapports ont ainsi été réalisés pour le Parlement européen dans le cadre de l'Union : pour le dernier en date, voir M. PASIKOWSKA-SCHNASS, *L'accès à la culture dans l'Union européenne*, Rapport pour le Parlement européen, juillet 2017. Des résolutions du Parlement européen ont ainsi été adoptées, notamment pour la promotion de l'éducation et de l'accès à la jeunesse (Résolution du Parlement européen sur le rôle de l'école et de l'apprentissage scolaire dans l'accès à la culture du plus grand nombre de citoyens, 26 février 2004 ; Résolution du Parlement européen du 18 mai 2010 sur « Une stratégie de l'Union européenne pour investir en faveur de la jeunesse et la mobiliser ».

¹³² Sous réserve des obstacles à l'accès aux biens culturels, notamment l'éloignement de certains territoires ou encore les dimensions économique et sociales : sur ce dernier point voir principalement P. BOURDIEU, A. DARBEL *L'amour de l'art – Les musées d'art européens et leur public*, Minuit, 1969.

limitant le prêt des œuvres aux autres institutions, réduisant ainsi les possibilités de circulation en dehors de ces deux Etats¹³³.

47. Enfin, l'accord concernant les deux œuvres de REMBRANDT permet également de proposer une solution à une thématique sensible dans la protection du patrimoine culturel : la préservation de la cohérence des ensembles artistiques, notamment mobiliers. Les *Portraits du couple Soolmans* ont vocation à ne pas être séparés : ils constituent un ensemble dont il faut préserver la cohérence. Cette question devient centrale, tant au niveau interne¹³⁴ qu'international¹³⁵. La solution de l'exposition commune et alternative est une réponse probante à cette problématique de la préservation des ensembles mobiliers, notamment parce qu'elle permet la préservation ou la reconstruction de la cohérence sans affecter la question de la propriété. Ce n'est évidemment pas une solution applicable à toutes les hypothèses : elle apparaît peu réaliste pour des ensembles monumentaux¹³⁶. Elle reste toutefois intéressante pour l'exposition commune du mobilier¹³⁷ ou encore pour la reconstitution de polyptyques ou de tableaux dont on sait que beaucoup ont été démembrés ou découpés puis dispersés au XIX^{ème} siècle, notamment quand le marché de l'art a commencé à s'intéresser aux primitifs italiens. Ainsi, un nombre considérable de retables italiens, chefs d'œuvres de la Renaissance, ont été pillés par les troupes napoléoniennes, démembrés ou découpés puis conservés par la France ou vendus à des collectionneurs privés. Cette dispersion des polyptyques italiens, puis flamands, a perduré jusqu'à la moitié du XX^{ème} siècle, les œuvres se trouvant ainsi réparties dans des collections publiques et privées en Europe et aux Etats-Unis. Lorsque des fragments complémentaires sont aujourd'hui identifiés, les retables ne sont pas pour autant reconstitués, en raison des difficultés financières des musées européens ou de l'absence de volonté des propriétaires. Les quelques reconstitutions opérées sont donc soit partielles¹³⁸, soit temporaires¹³⁹ soit partielles et temporaires¹⁴⁰. Comme l'écrivait

¹³³ Article 8 de l'Accord : « Interdiction des prêts – Les œuvres d'art ne pourront faire l'objet d'un prêt, même temporaire, à un pays tiers ou à une institution culturelle autre que le Musée du Louvre et le Rijksmuseum, sauf dans des cas exceptionnels avec le consentement écrit des Parties contractantes ». En toute hypothèse, la circulation des œuvres majeures présentes dans les collections muséales sont généralement inexistantes. A titre d'exemple, et en réponse à la volonté de l'Etat de prêter les œuvres majeures conservées à Paris dans les musées de province, le musée du Louvre a estimé qu'un prêt de 3 mois de La Joconde coûterait 30 millions (frais d'assurance, construction d'une vitrine, emballage, transport et pertes commerciales pour le musée).

¹³⁴ M. CORNU, « L'espérance d'intangibilité dans la vie des œuvres. Réflexions sur la longévité de certains biens », *RTD Civ.*, 2000, p.734.

¹³⁵ Le conflit diplomatique et juridique opposant le Royaume-Uni et la Grèce concernant les marbres d'Elgin témoigne de l'importance que peuvent revêtir ces questions, notamment dans le cadre de la problématique plus large de la restitution des biens culturels spoliés ou déplacés. Voir notamment J. H. MERRYMAN, *Thinking About The Elgin Marbles*, précité.

¹³⁶ Cette solution serait évidemment inadaptée pour le regroupement des marbres d'Elgin.

¹³⁷ Voir supra le précédent qu'a constitué l'exposition alternée du mobilier en argent d'Augsbourg,

¹³⁸ Ainsi en 2009, un musée de Francfort a acheté un panneau permettant la reconstitution de la prédelle d'un retable de l'école ombrienne (v. 1500). Il s'agissait du panneau central d'une prédelle présentant des épisodes de la vie de Saint Augustin et dont le musée possédait les deux panneaux latéraux. Les panneaux supérieurs manquant ne sont pas identifiés. Voir D. RYKNER, « Reconstitution d'une prédelle par le *Städel Museum* de Francfort », *La Tribune de l'Art*, 16 mai 2009 (en ligne)

¹³⁹ Ainsi, un tableau représentant une *Thébaïde* et exécuté par FRA ANGELICO a été découpé au XIX^{ème} en fragments dont un est disparu et les cinq autres respectivement conservés au *Musée Condée* de Chantilly, au *Philadelphia Museum of Art*, au *Musée des Beaux-Arts* d'Anvers, au *Musée Thomas-Henry* de Cherbourg et dans une collection particulière française. A l'occasion d'une exposition inaugurée en septembre 2015, les cinq fragments connus ont pu être rassemblés pour quelques mois au Musée Condé. Voir D. RYKNER, « Fra Angelico, Botticelli... Chefs d'œuvre retrouvés », *La Tribune de l'Art*, 1^{er} novembre 2014 (en ligne).

¹⁴⁰ Ainsi, le *Retable de San Zeno* peint par MANTEGNA et dérobé par les troupes napoléoniennes en 1797 et aujourd'hui dispersé entre Vérone (pour les trois panneaux supérieurs exposés avec une copie de la prédelle), le Louvre (pour le panneau central de la prédelle) et le *Musée des Beaux-arts* de Tours (pour les panneaux latéraux de la prédelle). A l'occasion de deux expositions, une à Londres en 1930 et une à Tours en 2009, les trois panneaux de la prédelle ont été réunis.

QUATREMER DE QUINCY évoquant le pillage des œuvres italiennes, « diviser, c'est détruire »¹⁴¹. L'accord franco-néerlandais pourrait ainsi servir de modèles pour l'acquisition conjointe de fragments se situant dans les collections privées et l'exposition alternative des polyptyques ainsi reconstitués. La recomposition, même partielle, d'œuvres dispersées participerait indéniablement à la valorisation du patrimoine culturel européen.

48. Evidemment, ce modèle n'est pas une solution parfaite et présente certains inconvénients : par-delà la difficulté de trouver un accord, les navettes entre deux institutions sont coûteuses et peuvent constituer un risque pour l'intégrité des œuvres. Ainsi, les expositions alternées du mobilier d'argent d'Augsbourg et de la plaque en ivoire de Bamberg¹⁴² ont finalement été interrompues après plusieurs années de navette. Seul le temps permettra donc de déterminer si la garde partagée du couple SOOLMANS est une solution pérenne et reproductible.

¹⁴¹ A. QUATREMER DE QUINCY, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc... dites Lettres à Miranda* (1796), préc.

¹⁴² Voir *supra*, note 89.