

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MUSÉOLOGIE FACE À LA CRIMINALITÉ ARTISTIQUE : UN ÉTAT DES LIEUX

TRAVAIL DIRIGÉ

PRÉSENTÉ(E)

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE

PAR

LÉA-FRANÇOISE TERRIER

JUILLET 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Cette maîtrise m'a permis non seulement de trouver ma voie dans les recherches universitaires que je souhaite poursuivre, mais également de rencontrer des chercheurs et chercheuses qui ont révolutionné pour moi l'entièreté d'un champ de recherche. En 2024, j'ai eu le privilège d'accompagner la directrice de la Galerie de l'UQAM Louise Déry, la commissaire, professeure et chercheuse Marie Fraser et la commissaire, chercheuse et doctorante Lisa Bouraly. Elles m'ont confié le mandat de retrouver les origines de la collection disparue de l'École des Beaux-arts de Montréal. Ce mandat a été pour moi une révélation. Avoir l'opportunité de me former auprès de professionnelles aussi talentueuses a été pour moi une chance immense. J'ai pu trouver en la personne de Marie Fraser une mentore sans pareil. Apprendre à ses côtés m'a permis d'être témoin de tout le professionnalisme, la rigueur et la passion dont elle fait preuve dans son travail et qui sont des exemples pour moi. À la suite de notre collaboration, Marie Fraser m'a intégré au groupe de recherche et de réflexion CIÉCO sur *les nouveaux usages des collections des musées d'art*. Cette opportunité me permet de poursuivre mes recherches avec le soutien de l'ensemble des membres de CIÉCO. Depuis le mois d'avril 2025, j'ai la chance d'être également la représentante étudiante au comité de l'Encyclopédie du groupe de recherche et de réflexion. Grâce à Marie Fraser, je poursuis par ailleurs mes recherches dans le cadre du projet de recherche *Muséologie d'enquête : repenser l'histoire des expositions à partir de la trajectoire des œuvres d'art*. Se questionner sur la criminalité artistique a été d'une évidence sans pareil au côté de Marie Fraser.

L'ensemble des personnes qui m'ont accompagnée dans le cadre de cette maîtrise m'a donné le goût de poursuivre mes recherches dans le cadre d'un projet doctoral. Je pense tout particulièrement à Marie Fraser. Je pense aussi à Jennifer Carter, qui est d'un soutien sans failles et d'excellents conseils. Je pense à Lisa Bouraly, Hend Ben Salah et Marilie Labonté qui m'ont grandement accompagné dans la réalisation de mes études de maîtrise. Je tiens à remercier les étudiantes et étudiants qui ont parcouru le chemin tortueux que sont les études avec moi, particulièrement Pauline De Chabannes la Palice et Ekaterina Yakovleff qui ont été pour moi des soutiens indéfectibles.

Dans la pléthore de personnes que je ne vais pas mentionner, je souhaite adresser mes remerciements à Florence Dittmar, Antoine Mauuary et Léonore Desuzinges qui m'ont tous offert les clés pour me rendre jusqu'ici. Je tiens à remercier particulièrement Jean-Ambroise Vesac, pour ces années de collaboration et de réalisations communes. Je remercie ma famille, d'être loin des yeux, mais toujours près du cœur, et Pierre Braquet, qui n'a pas cessé une seconde de me soutenir.

## AVANT-PROPOS

En muséologie, il est d'usage de dire que le terme « exposition » vient de l'exposition de l'objet aux publics, mais également de son exposition aux potentiels dangers que représente cet acte. À l'aube de mes études dans ce domaine, je me suis demandé ce qu'étaient ces dangers, certains que j'ai appris à étudier, comme la conservation, et d'autres qu'on ne mentionnait qu'anecdotiquement, comme le vol. Le vol fait partie d'une omerta dont les institutions se protègent, et rares sont ceux et celles qui l'étudient. Dans cette recherche, je n'ai pas la prétention de révolutionner le savoir sur ce phénomène, je ne souhaite pas non plus porter de jugement sur l'institution ou les muséologues, moi-même n'en étant pas tout à fait une.

Cette étude cherche à comprendre comment le vol de biens culturels au sein des institutions alimente un trafic immensément plus grand. Effectivement, le trafic de biens culturels est aujourd'hui presque aussi lucratif que le trafic de drogues sur le plan mondial. Quels moyens met-on en place pour combattre ce fléau et comment les technologies du XXI<sup>e</sup> siècle peuvent-elles contribuer à l'endiguer ?

Avec les quelques mois qui me sont impartis pour écrire cette étude, je ne pourrai qu'effleurer l'ampleur de cette criminalité et ses branches tentaculaires, c'est pourquoi les mots que vous lirez dans cette recherche serviront de point de départ pour un projet doctoral qui débutera dans les prochains mois, dans lequel je pourrai explorer les nombreuses questions qui resteront ici sans réponse.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
AVANT-PROPOS .....	iv
LISTE DES TABLEAUX .....	vii
RÉSUMÉ .....	viii
ABSTRACT .....	ix
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 Généalogie du crime artistique .....	4
1.1 Les origines du collectionnisme .....	4
1.1.1 Racines culturelles et religieuses .....	4
1.1.2 L'évolution vers les collections privées en Europe et l'institutionnalisation de l'art .....	5
1.1.3 Les premiers signes de dérives .....	6
1.2 Naissance et transformation du marché de l'art .....	6
1.2.1 Le marché de l'art de l'époque hellénistique au XIXe siècle .....	6
1.2.2 Mondialisation et flambée des prix .....	7
1.2.3 Facteurs de valorisation et étude du cas <i>Salvator Mundi</i> .....	8
1.3 L'évolution du crime artistique .....	11
1.3.1 Le vol de biens culturels : un phénomène ancien .....	11
1.3.2 Montée en puissance de la criminalité à partir des années 1970 .....	12
1.3.3 Sophistication des méthodes de vols .....	13
1.3.4 Avènement des réseaux de criminels organisés .....	14
1.3.5 Lutte contre le phénomène .....	15
1.3.6 Renforcements de la sécurité muséale et enjeux liés .....	15
1.3.7 Mesures internationales et alourdissement des peines .....	17
1.4 Infiltration de la criminalité artistique dans les institutions culturelles .....	18
1.4.1 Vols internes et responsabilités professionnelles .....	18
1.4.2 Dérives institutionnelles et enquêtes majeures entourant le phénomène .....	19
1.4.3 Études du phénomène et aménagement de la réglementation .....	20
1.4.4 Exemples contemporains post-réglementation .....	21
CHAPITRE 2 Les institutions culturelles et les organisations gouvernementales .....	23
2.1 Cartographie des acteurs du monde de l'art .....	23
2.1.1 Trois types d'acheteurs .....	23
2.1.2 Les canaux de distribution .....	25
2.1.3 Les intermédiaires du marché de l'art .....	27
2.2 Genèse des institutions de lutte contre le trafic de biens culturels .....	28

2.2.1	Les premières initiatives internationales et les Conventions de La Haye.....	29
2.2.2	Initiatives issues des Conventions de La Haye.....	31
2.2.3	La création d'organismes et d'organisations internationales au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.....	32
2.2.4	Développement des agences spécialisées.....	33
2.2.5	L'ICOM et les organisations privées internationales .....	34
2.3	Analyse comparée des rapports INTERPOL : 1972 et 2020 .....	35
2.3.1	Méthodologie de l'analyse comparative .....	36
2.3.2	Répartitions des pays répondants et concernés .....	37
2.3.3	Schématisation des itinéraires de contrebande internationale .....	37
2.3.4	Conclusions sur l'évolution du trafic de biens culturels à l'échelle planétaire.....	41
CHAPITRE 3 Méthodes de lutte pour la protection du patrimoine culturel au niveau international .....		43
3.1	Mesures juridiques internationales contemporaines d'après le guide de l'UNESCO, <i>Lutter contre le trafic illicite de biens culturels</i> .....	43
3.1.1	La Convention de l'UNESCO de 1970 .....	43
3.1.2	Volonté de coopération internationale.....	46
3.1.3	La Convention d'UNIDROIT de 1995.....	47
3.1.4	Le trafic de biens culturels comme criminalité transnationale .....	48
3.1.5	Révisions des stratégies : directives et résolutions post-2000.....	51
3.1.6	Résolution du Conseil de sécurité et mesures européennes .....	54
3.2	L'utilisation de bases de données.....	57
3.2.1	Les bases de données comme outils de lutte.....	57
3.2.2	Enjeux législatifs et éthiques .....	60
3.2.3	Obstacles et initiatives complémentaires .....	61
3.3	L'aube des nouvelles technologies .....	62
3.3.1	Interface de Programmation d'Application (API) .....	64
3.3.2	Protection et identification des œuvres d'art basées sur la chaîne de blocs .....	65
3.3.3	Applications mobiles .....	66
3.3.4	Les outils d'Intelligence Artificielle .....	67
3.3.5	Surveillance par imagerie satellitaire .....	69
CONCLUSION .....		72
ANNEXE A Tableau « Positionnement de l'ICOM par rapport à d'autres institutions » - Jirasri Boonyakiet, 1999 .....		74
ANNEXE B Dispositions de la convention de Palerme de 2000 concernant non explicitement le trafic de biens culturels d'après l'UNESCO, 2019 .....		78
BIBLIOGRAPHIE .....		79

## **LISTE DES TABLEAUX**

Tableau 2-1 Parts du marché mondial de l'art en 2023 .....	26
Tableau 2-2 Itinéraires de contrebande internationale d'après les conclusions d'INTERPOL de 1974 - réalisé par Léa-Françoise Terrier .....	38
Tableau 2-3 Itinéraires de contrebande internationale d'après les conclusions d'INTERPOL de 2021 - réalisé par INTERPOL .....	40

## RÉSUMÉ

Le vol de biens culturels dans les institutions prend historiquement sa source dans la pratique du collectionnisme. Cette pratique devient la nouvelle norme sociétale du XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe. Elle se voit rapidement accompagnée par la mise en place de réseaux de reventes d'objets d'art ainsi que par la démocratisation des institutions culturelles ouvertes aux publics. Parallèlement à cela, le marché de l'art prospère. Au XX<sup>e</sup> siècle, les collectionneurs se multiplient, les biens d'exception se raréfient et la demande augmente. Les sommes s'affolent et la criminalité aussi. Durant les années 1970, le renforcement des systèmes pénaux dans les industries de la drogue et la répression législative du proxénétisme contribuent à une évolution notable. Il amène certains groupes de criminels armés et organisés à se spécialiser dans une criminalité plus payante et moins risquée. Les institutions culturelles mettent alors en place des sécurités renforcées. Les polices nationales, elles aussi, se spécialisent. Des organisations internationales, telles que l'UNESCO, l'Organisation Mondiale des Douanes et UNIDROIT mettent en place des initiatives législatives afin d'endiguer le phénomène. Au cours des années 2000, des affaires impliquant des professionnels du monde de l'art poussent des chercheurs à établir un lien entre trafic de biens culturels et criminalité transnationale organisée. Malgré le renforcement législatif qui suit ces constatations, ce type de criminalité continue toujours ces dernières années. Le trafic illicite de biens culturels est aujourd'hui encore un problème, malgré la législation et les innovations technologiques contemporaines, la lutte se poursuit. Le présent travail dirigé propose de faire la synthèse de cette problématique de la criminalité dans le domaine de la muséologie en examinant les moyens et les technologies qui ont été mis en place pour l'endiguer.

Mots-clés :

Muséologie et criminalité; trafic d'objets; crime artistique; marché de l'art; législation; vol d'œuvres d'art.

## ABSTRACT

The theft of cultural property within institutions historically originates in the practice of collecting. This practice became the new societal norm in the 18th-century in Europe. It was soon accompanied by the establishment of resale networks for art objects, as well as the democratization of cultural institutions open to publics. In parallel, the art market flourished. In the 20th century, the number of collectors increased, exceptional items became rarer, and demand intensified. Prices skyrocketed and so did crime. During the 1970s, the strengthening of penal systems targeting drug trafficking and the legislative crackdown on pimping contributed to a significant shift. Some armed and organized criminal groups turned to more lucrative and less risky forms of crime. Cultural institutions responded by implementing heightened security measures. National police forces also began to specialize. International organizations such as UNESCO, the World Customs Organization, and INIDROIT introduced legislative initiatives to stem the phenomenon. In the 2000s, cases involving art world professionals prompted researchers to establish a link between the trafficking of cultural property and transnational organized crime. Despite the legislative reinforcements that followed these findings, this criminality type remains a persistent problem. Despite modern legislation and technological innovations, the fight continues. The present work aims to summarize the problem of crime in the field of museology by examining the means and technologies that have been put in place to curb it.

Keywords :

Museology and crime; objects trafficking; art crime; art market; legislation; art theft.

## INTRODUCTION

Le musée est le lieu par excellence de la protection et de la valorisation de notre patrimoine. Pourtant, il est aussi un lieu vulnérable, dans lequel le vol peut s'exercer dans la plus grande discrétion. Des œuvres disparaissent parfois sans jamais réapparaître, débitant toujours plus le patrimoine mondial. D'après le rapport d'INTERPOL publié en septembre 2021 sur *l'Évaluation de la criminalité visant les biens culturels en 2020*, 35 749 objets ont été déclarés cette année-là. Plus de 50% d'entre eux ont été volés auprès de musées, de galeries d'art, de boutiques d'antiquaires et de domiciles de particuliers. Les chiffres de ce rapport témoignent de l'ampleur des enjeux liés au trafic de biens culturels. Ils témoignent également de la nécessité d'une réflexion interdisciplinaire sur le sujet. Cette étude se concentre sur la notion de vol de biens culturels, particulièrement auprès des institutions culturelles, avec une approche muséologique. L'étude ne mentionne pas les enjeux de spoliation et de restitution dans les contextes de conflits armés, de colonisation, ni de diversification des réseaux criminels organisés. L'objectif de la recherche est de brosser le portrait de la criminalité artistique, avec comme point de départ le vol de biens culturels au sein des institutions muséales. Ce type de criminalité se retrouve souvent négligé par la muséologie contemporaine.

La muséologie est définie par le chercheur et muséologue Georges Henri Rivière comme la « science appliquée des musées et des collections » (Muséologie, s. d.). Elle est décrite dans la Préface du *Dictionnaire Encyclopédique de muséologie* par les muséologues André Desvallées et François Mairesse : « La muséologie étudie l'histoire et le rôle des musées et des collections dans la société. Cette science englobe aussi les formes spécifiques de recherche et de conservation physique, de présentation, d'animation et de diffusion, d'organisation et de fonctionnement, d'architecture neuve ou muséale, les sites reçus ou choisis, la typologie, la déontologie » (Desvallées et Mairesse, 2011) (Muséologie, s. d.). Le champ de recherche de la muséologie est vaste, et peu de muséologues ont étudié les dynamiques criminelles qui affectent les institutions culturelles. Si certains muséologues se sont intéressés aux positionnements des musées face aux questions de trafic de biens culturels, comme Estelle Brunet dans son article *Restitutions vers le Népal : l'engagement des musées dans la lutte contre le trafic de biens culturels* (Brunet, 2024). D'autres se positionnent sur les questions de sécurité muséales, comme Vernon Rapley, président

du Comité international pour la sécurité dans les musées de l'ICOM (Rapley, 2016). La criminalité artistique est toutefois étudiée dans de nombreux domaines, comme l'histoire de l'art, le journalisme, la criminologie, le droit ou encore la psychologie. Toutefois, les recherches se concentrent principalement sur les questions juridiques en lien avec la protection du patrimoine culturel en droit pénal (Fortis, 2017), en droit international privé (Péaud, 2019), dans le renforcement des cadres juridiques à l'international (Zanmassou, 2024, p. 8). Les questions principales de recherches contemporaines se concentrent sur la prévention du trafic de biens culturels au travers d'initiatives technologiques. Alors, il est possible de citer des auteurs principalement issus du monde de la criminologie, comme Mark Durney, spécialiste du vol d'œuvres d'art et de la sécurité des musées (Durney, 2011), Jacek Dworzecki, professeur à l'académie des forces de police de Bratislava en Slovaquie (Dworzecki, 2021) ; des historiens de l'art (O'Keefe, 2014) ou encore Bonnie Magness-Gardiner, notamment diplômée d'un doctorat en archéologie du Proche-Orient (Magness-Gardiner, 2016) ; des consultants pour des agences gouvernementales ou privées, comme Anna Kisluk, directrice du service des arts pour l'ARL de 1991 à 2003 (Kisluk, 1999) et Kelly Elisabeth Yasaitis, spécialiste de la préservation historique auprès du Conseil consultatif pour la préservation historique à Washington (Yasaitis, 2005).

Cette étude vise à dresser un état des lieux de la criminalité artistique pour ainsi comprendre les mécanismes qui ont mené à la vulnérabilité des institutions culturelles et, par extension, celle des biens culturels de manière générale. Elle vise à décrire les structures et les stratégies mises en place pour lutter contre le phénomène. Les institutions culturelles sont parfois le point de départ de types de criminalités qui dépassent le champ de la muséologie. C'est pourquoi l'étude regroupe un corpus de chercheurs issus de différents domaines, cependant, elle ne se veut pas exhaustive. Le large éventail de recherches et d'initiatives présentées permet de regrouper des informations essentielles dans la rédaction d'un état de la question. Il permet d'appréhender l'ensemble des questions qui guident l'étude : pourquoi les institutions culturelles sont-elles la cible de vols ? Quelles sont les organisations créées pour lutter contre le phénomène ? Comment lutte-t-on contre une criminalité toujours en expansion ? Les hypothèses de l'étude visent à introduire les questions relatives au vol et à la protection du patrimoine culturel, notamment quand ces questions se posent au sein des institutions culturelles. L'état de la question présentée dans cette étude est vaste, et couvre un secteur plus large que les institutions culturelles. Les résultats visent à poser les bases d'une

recherche qui sera poursuivie dans un projet doctoral qui débutera à l'automne 2025 à l'Université du Québec à Montréal. Après la compréhension du phénomène et de l'ensemble des enjeux qui concerne la protection des biens culturels, ce projet doctoral s'intéressera plus spécifiquement à l'étude de la criminalité artistique du secteur muséal. Ce type de criminalité constitue un paradoxe dans la protection du patrimoine culturel, il est un angle aveugle du champ de recherche de la muséologie.

Trois chapitres éclaircissent les hypothèses de l'étude. Le premier détaille la généalogie du crime artistique. Il pose un contexte historique et souligne le lien entre le vol de biens culturels, la pratique du collectionnisme et l'histoire du marché de l'art. Ce sont autant de facteurs qui contribuent à l'augmentation des crimes artistiques. Le chapitre permet de tracer l'évolution de la criminalité au travers des décennies. Le deuxième chapitre dresse une liste des institutions culturelles et des organisations gouvernementales qui luttent contre l'expansion du trafic de biens culturels. Il cartographie le monde de l'art et analyse deux rapports menés par l'organisation INTERPOL en 1972 et en 2020 sur les questions de criminalité artistique. Il montre la promiscuité des réseaux légaux et illégaux qui perdurent au sein de ce milieu. Le troisième chapitre présente les méthodes de lutte contre le trafic de biens culturels au niveau international. Il recense les principales mesures juridiques internationales émises par les organisations et organismes de lutte contre le trafic. Il démontre l'évolution de la criminalité et les différents outils contemporains disponibles pour endiguer ce phénomène. Dans une vision plus prospective, il présente les usages des nouvelles technologies, comme les algorithmes, la chaîne de blocs, les outils d'Intelligence Artificielle et l'imagerie satellitaires comme méthodes de lutte contre le trafic de biens culturels.

## CHAPITRE 1

### Généalogie du crime artistique

Afin de mieux comprendre pourquoi et comment le trafic de biens culturels peut devenir un marché pesant près de 6 milliards de dollars en 2018 selon l'Office des Nations-Unis (Sengès, 2019), il nous faut retracer les origines de cette pratique. Les recherches semblent indiquer des tendances, il est important de rappeler que ce type de criminalité et son histoire sont tentaculaires et qu'il est par conséquent difficile de dresser un portrait archétypal de chacune des périodes qui la compose. Dans ce premier chapitre, nous nous concentrerons principalement sur les vols de biens culturels touchant les institutions privées et publiques, les particuliers et les galeries d'art. Dans un rapport publié en septembre 2021, INTERPOL présente une évaluation de la criminalité visant les biens culturels en 2020. Elle est basée sur une enquête auprès de plus de 70 de ses pays membres. Il en ressort que près de 40 % des infractions visant des biens culturels sont commises dans des musées, des galeries d'art ou des domiciles de particuliers (INTERPOL, 2020). Nos recherches permettent de dégager un lien entre la popularisation du collectionnisme, la croissance économique majeure du marché de l'art et l'accumulation de lacunes législatives comme terreau fertile pour la criminalité artistique à partir du XXe siècle.

#### 1.1 Les origines du collectionnisme

##### 1.1.1 Racines culturelles et religieuses

Le trafic de biens culturels semble prendre sa source dans une pratique historiquement répandue, le collectionnisme. Selon l'historien de l'art Maurice Rheims, dans son ouvrage *La vie étrange des objets*, l'origine de cette dérive remonte aux débuts de la création artistique (Rheims, 1959, p. 11). Le collectionnisme semble être à l'origine de la volonté de protéger le patrimoine culturel, afin de le faire rayonner dans des musées et des institutions culturelles, des collections publiques ou privées. Il semble être aussi à l'origine des dérives qui le composent, comme le trafic, la spoliation ou encore le colonialisme.

Le collectionnisme et la collection particulière seraient issus de « trois naissances », selon l'historien Krzysztof Pomian : l'ère des trésors, la Chine et Rome, et les trésors chrétiens (Pomian, 2020, p. 20). Comme l'explique Krzysztof Pomian, l'intérêt pour l'objet semble ainsi remonté à sa

sacralisation jusqu'à l'Égypte ancienne, autrement appelée « ère des trésors » (Pomian, 2020, p. 57). L'auteur fait référence aux coutumes égyptiennes d'accompagnement du défunt dans l'autre monde par des objets sacrés (Pomian, 2020, p. 56). Selon lui, les musées perdraient de leurs richesses sans les coutumes associées à l'Égypte ancienne. Dès le 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., en Chine, les classes possédantes chinoises tendent à reproduire l'intérêt alors impérial pour les collections particulières. Durant cette même période, à Rome, un phénomène similaire se produit, les grandes familles romaines imitent les rois (Pomian, 2020, p. 86). La discontinuité historique et l'ambivalence du terme de « trésor » dans la chrétienté compliquent une datation fixe de l'apparition des trésors chrétiens. Elle se produit entre la chute de l'Empire romain en Occident en 476 et la redécouverte des collections particulières au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle (Pomian, 2020, p. 114).

### 1.1.2 L'évolution vers les collections privées en Europe et l'institutionnalisation de l'art

Durant la fin de cette période, précédant la redécouverte des collections particulières au cours de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, la pratique du collectionnisme intéresse (Rheims, 1959, p. 13). L'objet devient une convoitise, d'importantes collections chrétiennes, comme celle du duc de Berry, voient le jour. La collection dispose même d'un cabinet d'histoire naturelle à demeure et une centaine d'artisans, d'armuriers, d'orfèvres et de naturalistes vivent à domicile (Rheims, 1959, p. 13). À la fin du X<sup>e</sup> siècle, la société, principalement européenne, développe une passion des objets et ainsi, le XVII<sup>e</sup> siècle marque l'apparition d'annuaires d'amateurs dans lesquels chacun partage sa spécialité, sa profession et même son adresse (Rheims, 1959, p. 13). Cette période marque également un tournant dans l'histoire de l'art et son collectionnement. Le concept de musée, autrefois exclusivement italien, traverse les frontières et se multiplie partout dans le monde dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Pomian, 2020, p. 335). Parallèlement, la passion des classes possédantes pour l'objet se perpétue, afin d'atteindre au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui sera considéré comme la nouvelle norme sociétale. C'est donc l'ensemble des classes possédantes qui se disent expertes, ou plutôt collectionneurs (Rheims, 1959, p. 15). On observe dès lors les premières ventes aux enchères, la création en Angleterre de maisons de vente aux noms familiers, comme Sotheby's et Christie's, respectivement en 1744 et 1766 (Massy, 2000, p. 25). Afin de populariser la discipline, la presse devient le moyen privilégié des maisons de vente proche de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Massy, 2000, p. 26). Cependant, des événements comme la révolution, les guerres et les nombreux

bouleversements sociaux et matériels qui touchent l'Europe entre 1790 et 1830 entraînent un « temps-mort » pour le collectionnisme (Rheims, 1959, p. 15). En 1859, l'historien de l'art Charles Blanc, devient le rédacteur en chef de la revue la *Gazette des Beaux-Arts* (Institut national d'histoire de l'art, s. d.). Le style d'écriture et l'aspect scientifique de la revue relancent la popularité du collectionnisme auprès de la haute bourgeoisie (Rheims, 1959, p. 15).

### 1.1.3 Les premiers signes de dérives

En 1921, le terme est étudié de manière psychiatrique par Henri Codet, dans une thèse consacrée au sujet (David et Mairesse, 2020, p. 15). Dans l'ouvrage collectif *Collectionneurs & psyché* que la conservatrice, ingénieure de gestion et historienne de l'art Géraldine David et le muséologue, professeur et titulaire de chaire UNESCO François Mairesse ont codirigés, ils reprennent les quatre traits définis dans la thèse d'Henri Codet : « l'esprit de propriété, le besoin spontané d'activités désintéressées, l'esprit d'émulation et la tendance au classement » (David et Mairesse, 2020, p. 16). Ces traits psychologiques poussent François Mairesse à considérer le basculement potentiel du collectionneur vers une démarche pathologique. François de Cattalaÿ, conservateur à la Bibliothèque royale de Belgique, illustre ces propos en mentionnant les tentatives de vol dont son institution a été victime de la part de « bibliophiles cleptomanes » (David et Mairesse, 2020, p. 16). L'évolution du collectionnisme a parallèlement donné naissance à un véritable marché de l'art, organisé autour de mécanismes économiques, commerciaux et culturels.

## 1.2 Naissance et transformation du marché de l'art

### 1.2.1 Le marché de l'art de l'époque hellénistique au XIXe siècle

Le marché de l'art n'est pas une économie récente, les principes de l'offre et de la demande ont toujours connu une certaine effervescence, selon la sociologue Raymonde Moulin dans son ouvrage de 1993 (Moulin, 1993, p. 147). Des spécialistes, tels que le conservateur des musées nationaux Michel Hoog, ainsi que son fils, Emmanuel, qui est actuellement à la tête de l'Agence France-Presse, analysent le marché de l'art dans leur livre *Le marché de l'art de la collection Que sais-je ?* Selon eux, le début du commerce de l'art remonterait au IVe siècle av. J.-C., durant la période hellénistique (Hoog et Hoog, 2009, p. 5). C'est au cours de cette période que la circulation des œuvres se développe à travers la Méditerranée orientale. On retrouve alors les premiers témoignages d'achats d'objets d'art pour un usage personnel (Hoog et Hoog, 2009, p. 5).

Le marché de l'art se divise en deux marchés principaux, qu'on appelle respectivement le « premier marché », et le « second marché » (Moulin, 1993, p. 148). Ils se distinguent par la source des œuvres, l'un concerne la vente d'œuvres directement par des artistes ou des galeries qui les représentent (Moulin, 1993, p. 147) et sera utilisé notamment pour l'art contemporain. Le deuxième marché, quant à lui, consiste en la revente d'œuvres par des collectionneurs, des revendeurs ou des maisons de vente (Moulin, 1993, p. 148). Le premier marché se voit régulé par des contrats entre artistes et marchands, on parle alors de prise de risque pour un représentant et un investissement dans la carrière de l'artiste. La valeur peut se voir attribuée en raison de la qualité artistique, des relations personnelles et de l'implication marketing de la part du marchand. Les œuvres d'art peuvent être notamment achetées pour des raisons de soutien direct à l'artiste (Moulin, 1993, p. 149). À contrario, le second marché peut se voir atteindre des variations importantes de prix. En effet, les œuvres sont évaluées en fonction de leur notoriété, de leur rareté et des fluctuations du marché et elles sont en proie au principe d'offres et de demandes. Ce marché attire des investisseurs et des collectionneurs cherchant à diversifier leur collection (Moulin, 1993, p. 148).

### 1.2.2 Mondialisation et flambée des prix

Notre étude concerne principalement le second marché. Nous nous concentrerons sur son économie croissante au cours des deux derniers siècles. En effet, le XXe siècle marque le début d'un marché de l'art « mondialisé », favorisé par les routes de commerce internationaux. Les collectionneurs se multiplient et les marchés autrefois locaux se transforment rapidement (Massy, 2000, p. 26). D'après les recherches menées par l'équipe de la plateforme digitale Art Shortlist, experts en art, en finance et en droit du marché de l'art, voilà ce que nous pouvons retenir sur l'évolution du marché de l'art. Malgré l'impact de la Première Guerre mondiale sur l'ensemble des secteurs, l'après-guerre et l'essor des années folles redynamisent le marché de l'art, New York commence à s'imposer comme un nouveau pôle du marché de l'art mondial. À partir de 1920, portés par la bourse, les prix s'affolent et les ventes à Paris et New York attirent des acheteurs internationaux. Cette croissance est de courte durée, après le krach boursier de 1929, qui entraîne une chute brutale des ventes, des prix et des valeurs d'œuvres d'art d'au moins 50%. Cette chute de prix et l'instabilité du marché poussent les collectionneurs à se tourner vers des œuvres plus sûres, comme des œuvres historiques et des œuvres de grands maîtres. La Seconde Guerre mondiale pousse de nombreux acteurs du marché de l'art à fuir l'Europe pour les États-Unis, et impose la ville de New

York comme le nouveau centre artistique. Au lendemain de la guerre, des expositions et des ventes aux enchères sont organisées dans les capitales culturelles dans le but de relancer l'intérêt pour l'art européen (Art Shortlist, 2024). La vente aux enchères la plus marquante de la décennie se produit en octobre 1958. Ce soir-là, Peter Wilson, récemment nommé à la tête de la maison de vente Sotheby's de Londres, organise une soirée qui marque un tournant dans l'histoire du marché de l'art. Sept lots sont mis à l'enchère, on compte deux toiles de Cézanne, trois de Manet, une de Van Gogh et une de Renoir (Massy, 2000, p. 27). La vente commence à 21h30 et vingt-et-une minutes plus tard, les toiles sont toutes vendues, principalement à des acheteurs états-uniens pour un montant actualisé de près de 20.2 millions de dollars US (Ehrmann, 2021). Ce record s'explique par l'organisation de la vente comme une « vente de Gala » sur invitation, un concept alors inédit. Afin d'entrer dans la maison de vente, des tenues de soirée sont exigées, des célébrités et personnalités publiques sont invitées et la vente s'opère sous le regard des caméras de télévision et des journalistes. Sotheby's fait alors la promotion de la vente à l'international et, faisant suite à l'enthousiasme états-unien, ouvre son premier bureau à New York en 1965 (Ehrmann, 2021).

### 1.2.3 Facteurs de valorisation et étude du cas *Salvator Mundi*

L'économie connaît un essor spectaculaire, cependant, bien que des sommes conséquentes pour l'époque aient été atteintes en 1958 chez Sotheby's, ces prix ne définissent pas la norme. En témoigne l'exemple du tableau *Salvator Mundi*, identifié comme étant l'œuvre de Giovanni Antonio Boltraffio, élève du maître Leonardo da Vinci, vendu la même année par la même maison de vente, pour la modique somme de 45£ (Kirley, 2023, p. 8). Les années passent et l'idée de l'art comme un investissement attire de nombreux adeptes qui cherchent à diversifier leurs portefeuilles. Suivant la crise pétrolière de 1973, le marché de l'art subit une inflation, malgré la récession, les ventes se maintiennent, notamment pour l'art contemporain (Art Shortlist, 2024). Les années 1980 marquent un tournant dans l'économie du marché de l'art par une hausse significative des prix. La croissance des demandes par des acheteurs internationaux et l'appauvrissement des biens « d'exception » (Massy, 2000, p. 34) entraînent la mise en place d'une bulle spéculative (Art Shortlist, 2024). La culture cinématographique québécoise s'empare de ce phénomène. En 1991, les réalisateurs Jacques Giraldeau et Suzanne Gervais réalisent le court métrage *Les Iris*, un film d'animation mettant en contraste la tranquillité de l'œuvre du peintre néerlandais Vincent Van Gogh et l'intensité de la maison de vente Sotheby's de New York. La toile de l'artiste y est vendue

au prix de 53,9 millions de dollars US en 1987 (Marsolais, 2007, p. 54), soit l'équivalent de plus de 149 millions de dollars US en valeur actualisée. Après l'éclatement de la bulle spéculative en 1991 et un retour à la stabilité, le marché affiche une croissance en Asie et s'ouvre sur la mondialisation du marché de l'art, renforcée dans les années 2000. Le marché a su résister à la crise financière de 2008 et s'est adapté aux plateformes en ligne dès 2010. La crise de la COVID-19 vient alors bouleverser le comportement des acheteurs et, en 2020, les ventes en ligne augmentent de 50% en comparaison à l'année précédente (Art Shortlist, 2024).

Dans cette économie, il est essentiel de retenir le caractère d'adaptabilité du marché, suivant les changements des consommateurs et de la société. Dans le contexte d'une économie si spectaculaire, une question se pose : qu'est-ce qui justifie la valeur d'une œuvre d'art ? Pour résumer les propos de Laurence Massy dans son mémoire de fin d'études pour l'école des sciences criminologiques Léon Cornil de Belgique, la valeur d'une œuvre d'art dépend de cinq facteurs. La première, la valeur dite « financière », repose sur une croyance collective forgée par les acteurs du marché, comme les marchands et les maisons de vente et par des stratégies marketing (l'authenticité, l'unicité, la médiatisation) qui justifient le coût et la valeur des œuvres à la vente. La deuxième, la valeur dite « culturelle » ne dépend pas toujours du circuit du marché de l'art, comme c'est le cas pour les symboles culturels et spirituels qui se retrouvent dans les différents lieux de culte; ces objets ont des valeurs inestimables pour les communautés qui les côtoient. La troisième, la valeur « commerciale » se définit par rapport à des critères dits « commerciaux », tels que la qualité, l'authenticité, l'état de l'objet, sa provenance et son historique de propriété; ces critères constituent le « pédigré » de l'œuvre, qui vise à justifier son prix. La quatrième, la valeur « esthétique » d'une œuvre d'art, peut être influencée par la mode. Ce critère peut évoluer rapidement en fonction d'expositions ayant un fort succès et influençant un style ou un artiste. Ce facteur peut être influencé par les professionnels de l'art. La cinquième et dernière, la valeur « sociale », est construite par les professionnels du monde de l'art selon différents critères : l'appartenance d'une œuvre à un collectionneur célèbre, l'évaluation par une salle de vente ou par des experts comme des historiens de l'art ou des critiques d'art, certifiant la valeur par leurs recherches (Massy, 2000, pp. 32-37).

Les exemples justifiant des sommes astronomiques sont nombreux et le marché semble prospérer en tout temps. Mais qu'adviert-il de la valeur d'une œuvre volée ? Lorsqu'une œuvre d'art est

volée, elle quitte le marché de l'art légal. Elle se trouve alors sur ce qui s'appelle communément le « marché noir », où elle est vendue par un receleur (Massy, 2000, p. 37). Après confirmation par le Lieutenant-Détective D. Bergeron de la Communauté urbaine de Montréal à l'autrice Laurence Massy, la valeur de revente d'une œuvre d'art volée peut varier entre 5% et 20% de sa valeur initiale de vente sur le marché légal. Qu'adviert-il d'une œuvre achetée sur un réseau légal, mais qui regorge de suspicion ? En 2017, près de soixante ans après sa première vente, nous retrouvons le tableau *Salvator Mundi* à la maison de vente Christie's de New York. Après sa vente pour une somme de 450,3 millions de dollars US (579,7 millions de dollars US en valeur actualisée), il sera considéré comme un des tableaux les plus chers jamais vendus. Quels sont les éléments expliquant cette différence ? Plus tôt, nous avons parlé de biens « d'exception » ainsi que de leur perte de valeur. Attribué à tort à l'un des élèves de Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi* s'est révélé n'être nul autre que l'œuvre du maître en personne (Kirley, 2023, p. 9). Cette nouvelle estimation se justifie en fonction de plusieurs critères et expertises : l'authentification, l'attribution de l'artiste, ainsi que le travail controversé de restauration mené par la conservatrice états-unienne Dianne Modestini entre 2005 et 2017 (Kirley, 2023, p. 9). Après sa restauration, considérée comme dépassant « les limites habituelles de la conservation d'art » par des spécialistes tels que Thomas Campbell, directeur du Metropolitan Museum de New York, ou encore par le théoricien de la conservation Cesare Brandi, l'œuvre a fait couler beaucoup d'encre (Kirley, 2023, p. 9). L'authentification de la toile semble elle aussi poser de nombreux débats, comme pour l'historien de l'art anglais Matthew Landrus, qui affirme que le tableau serait l'œuvre de l'assistant de Leonardo da Vinci, Bernardino Luini (Richard, 2020). Même si nous savons que l'économie de l'art est fascinante pour le public, cette vente et son histoire ont fait l'objet de deux documentaires en raison du prix de vente élevé et des nombreuses spéculations sur l'identité de l'acheteur de la toile, qui pourrait être le prince saoudien Mohammed Bin Salman. Son exposition au Louvre d'Abu Dhabi, annoncée en 2018, n'a jamais eu lieu (Boyer, 2020), tout comme au Louvre à Paris en 2019. Même si son directeur, Jean-Luc Martinez, s'est montré rassurant face à la faisabilité du projet (Boyer, 2020), depuis 2019, la toile n'a pas été proposée à l'exposition.

La valeur de la toile *Salvator Mundi* a augmenté de manière exponentielle. L'inverse s'est également déjà produit. Il n'est pas rare que la valeur d'une pièce soit revue à la baisse, ou qu'un scandale révèle la présence de faux dans une collection muséale. Cela s'est produit au musée de

l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, à la suite de révélations de Youri Vassilievitch Alekseev, un célèbre trafiquant d'art du siècle dernier. Ou encore l'achat, en 1985, par le J. Paul Getty Museum d'un « vraisemblable faux » d'une sculpture de Kouros, pour la somme de 9 millions de dollars US (de Sardes, 2018). L'ensemble du travail des différents professionnels qui s'impliquent dans l'authentification, la restauration, la vente, la protection ou encore l'exposition du patrimoine sont autant de personnes qui, par leurs actions, leurs jugements et leurs analyses, contribuent à la valeur économique des œuvres d'art.

### 1.3 L'évolution du crime artistique

#### 1.3.1 Le vol de biens culturels : un phénomène ancien

Le crime artistique est une criminalité qui fait rage depuis les débuts du collectionnisme, comme Norman Pegden, directeur de la Galerie d'art et des musées de la ville de Bradford au Royaume-Uni l'a étudié et démontré. Il décrit le phénomène comme suit :

À l'origine, les valeurs esthétiques suffisaient à stimuler l'instinct humain de possession ; c'est ainsi que les collectionneurs se sont multipliés. Or, lorsque s'ajoute à cela l'inflation constante des valeurs monétaires due à la demande croissante et à l'offre limitée, toutes les conditions sont réunies pour que le spéculateur de biens culturels entre en scène. De fait, le transfert des biens culturels des pays pauvres matériellement, mais souvent riches sur le plan culturel, vers ceux dont la situation est inverse, va en s'accélérant. (Pegden, 1974, p. 53)

Les exemples de criminalité artistique sont nombreux. Ils peuvent prendre diverses formes, notamment dans le cadre d'un contexte de domination coloniale. En 1923, l'écrivain français André Malraux, ruiné et alors âgé de 22 ans, entreprend, accompagné de sa femme et de leur ami Louis Chevasson, l'extraction de sept bas-reliefs du temple cambodgien de Banteay-Srey pensant les vendre en Amérique (Chaiprasathna et Doré, 2013, p. 1). Bien que cet évènement relève d'un cas isolé dans la vie du futur ministre de la Culture de France, les exemples de pillages dans un contexte colonial sont nombreux. On peut citer à titre d'exemple le pillage de nombreux objets, en 1892, après le saccage d'Abomey au Bénin par des soldats français (Curry, 2023). Durant la Seconde Guerre mondiale, on estime que plus de 400 000 œuvres ont été pillées et plusieurs milliers détruites (Roxan et Wanstall, 1965, p. 131). En 2003, plus de 13 000 objets d'art ont également été pillés au musée de Bagdad en Irak (Rothfield, 2009).

La criminalité artistique est un domaine d'une grande ampleur. Dans notre recherche, nous nous concentrons sur les crimes relevant de vols, qu'ils soient auprès de particuliers ou d'institutions muséales, afin de fournir une historiographie des tendances qui ont mené à une escalade de la violence contre les œuvres d'art et les objets de culture matérielle ces dernières décennies. Si le vol d'œuvres d'art semble toujours avoir existé, il est aussi présent dans les institutions culturelles. En témoigne le célèbre vol de *La Joconde* de Leonardo da Vinci au Musée du Louvre en 1911 par Vincenzo Peruggia (Bellet, 2019). Ce type de criminalité semble prendre un tournant à la fois professionnel, économique et violent au cours des cinquante dernières années. Le crime artistique est avant tout un crime économique, c'est du moins ce que nous dit l'autrice Laurence Massy en 2000 dans son mémoire *Le vol d'œuvres d'art une criminalité méconnue* (Massy, 2000, p. 55).

### 1.3.2 Montée en puissance de la criminalité à partir des années 1970

Dans les années 1970, les criminels se tournent vers une criminalité plus payante et moins risquée : le vol d'objets d'art. Michel Clamen est fonctionnaire au ministère des Affaires culturelles française, il est chargé de la protection et de la mise en valeur du patrimoine artistique national. Il décrit le phénomène en relevant principalement la perte lucrative du proxénétisme et le renforcement du système pénal entourant l'industrie de la drogue et de l'augmentation des prix pratiqués sur le marché de l'art (Clamen, 1974, p. 12). C'est aussi durant les années 1970 que des vols impliquant des sommes d'argent conséquentes sont largement médiatisés. Comme c'est le cas à Montréal, où s'est produit un des vols les plus retentissants de la région ces dernières années, avec un total de près de 2 millions de dollars canadiens d'objets d'art dérobés par trois individus au Musée des beaux-arts de Montréal en septembre 1972 (Lester, 2019). L'article du journaliste Normand Lester publié dans le Journal de Montréal remet en question l'intégrité du Musée des beaux-arts et sa responsabilité dans le vol de 18 peintures et de 39 bijoux. En cause, les voleurs rendent une des toiles dérobées afin d'établir leur crédibilité auprès des enquêteurs. La toile choisie est celle de Brueghel l'Ancien. Cette œuvre n'est plus exposée dans le musée, car elle a été incorrectement attribuée à l'artiste. Certains experts de l'affaire, comme le journaliste Normand Lester estime que les voleurs savaient, en rendant cette toile, que c'était celle qui avait le moins de valeur. Ce crime représente un cas isolé, il introduit pourtant un procédé qui deviendra plus courant dans les années suivantes : la demande de rançon. Bien que la somme de 10 000 dollars canadiens soit versée aux voleurs, aucune des œuvres n'est retrouvée (Lester, 2019). Durant cette même

décennie, une autre affaire introduira un procédé nouveau, qui ne tardera pas à devenir la nouvelle tendance : le braquage à main armée. Si le premier cas de ce type remonte à 1972 aux États-Unis (Clamen, 1974, p. 11), c'est un soir de septembre 1976 qu'un groupe de trois hommes masqués et armés de pistolets a dérobé 119 toiles de Picasso au Palais des Papes d'Avignon, en France (Francq, 2021). L'ensemble des œuvres dérobées ce soir-là sont aujourd'hui retrouvées. L'enquête de la police a permis de révéler que les hommes responsables du braquage étaient au nombre de sept et qu'ils semblaient appartenir à un réseau international de trafic d'objets d'art. Cet exemple fait écho à l'une des tendances qui voit le jour durant cette décennie et qui fait rage au cours des années subséquentes : le fonctionnement en bande organisée. Comme c'est le cas par exemple, en 1974, au manoir Russborough en Irlande, où un groupe de membres de l'IRA (l'armée républicaine irlandaise) se sont violemment attaqués aux propriétaires de la demeure, dérobant dix-neuf toiles de maîtres. Les voleurs ont ensuite adressé une demande de rançon ainsi qu'une demande de libération de deux membres de l'IRA. Les œuvres ont pu être retrouvées quelques jours plus tard et les voleurs condamnés (Chappell et Polk, 2014, p. 41). Les années 1970 sont ainsi le théâtre d'un nouveau type de criminel, qui ne tardent pas à se spécialiser. Une décennie plus tard, prospérant dans cette criminalité qui semble être encore dans un vide juridique (Clamen, 1974, p. 12), des cambriolages de pointes font leur apparition. La sophistication et l'organisation de ces nouveaux groupes criminels, souvent internationaux, défrayent la chronique. Il est important de rappeler, malgré le professionnalisme croissant dont font preuve les criminels, peu de vols aboutissent.

### 1.3.3 Sophistication des méthodes de vols

Un des vols les plus spectaculaires se déroule en novembre 1983, dans le Musée des Beaux-Arts de Budapest. Un groupe de voleurs italiens spécialisés dans l'art parviennent à neutraliser les dispositifs d'alarme du musée et, en usant de matériel de découpe de haute technologie (Chappell et Polk, 2014, p. 48), réussissent à s'emparer de 7 œuvres majeures de peintres comme Raphaël, Tintoret, Tiepolo, Palma le jeune et Giorgione. Selon les experts en criminologie Duncan Chappell et Kenneth Polk, le cambriolage est qualifié de « crime parfait » (Chappell et Polk, 2014, p. 48). Malgré la préparation et le professionnalisme sans failles du vol, une enquête d'envergure regroupant les polices italiennes, hongroises et grecques a permis de relever l'existence d'un réseau complexe et international de vol d'œuvres d'art. L'enquête suit la piste d'Ivano Scianti, considéré comme le « cerveau » de l'opération. Connu des services de police, ce cambrioleur italien entretient

des liens étroits avec les pays de l'Est (Pons, 1984). Les cambrioleurs ont fonctionné par contrat, provenant d'un « baron grec de l'huile d'olive » qui souhaite alors exposer les œuvres dans sa maison. Les sept tableaux sont retrouvés en Italie, avant leurs arrivées chez le commanditaire (Chappell et Polk, 2014, p. 48). La difficulté dans le vol d'œuvres d'art ne réside pas seulement dans le cambriolage lui-même, mais bien dans le fait de se départir du ou des biens volés, comme mentionné dans le paragraphe précédent. « Les œuvres volées n'ont pas vraiment de valeur sur le marché de l'art, et finissent toujours par être retrouvées... C'est simplement une question de temps », souligne l'avocat Christopher A. Marinello, spécialisé dans la récupération d'œuvres répertoriées dans l'Art Loss Register (ALR) (*Le Monde*, 2013). Cette remarque s'inscrit dans le contexte du vol de la toile *Le jardin* d'Henri Matisse, dérobée en mai 1987 au Musée d'art moderne de Stockholm en Suède. Malgré les demandes de rachat de la part du Musée, la toile disparaît avant de réapparaître vingt-cinq ans plus tard à Londres. Un marchand d'art a signalé sa présence après qu'un client la lui a apportée pour la vendre. Le client l'avait achetée « de bonne foi » dans les années 1990, selon *Le Monde*, pensant que le tableau n'était pas authentique. À la suite de ces révélations, les deux hommes sont mis hors de cause dans cette enquête et le voleur reste encore non identifié (*Le Monde*, 2013).

#### 1.3.4 Avènement des réseaux de criminels organisés

Durant les années 1990, l'ensemble des méthodes mises en place dans la profession de voleurs sont conservées. La spécialisation accrue des groupes criminels, les réseaux internationaux ainsi que le fonctionnement en bande organisée semblent désormais constituer la norme. À cela s'ajoute une audace toujours plus prononcée de la part des criminels ainsi qu'une forte mobilisation médiatique des cambriolages. Le phénomène semble avoir toujours suscité l'intérêt des médias. On peut compter plusieurs centaines d'articles de presses, de documentaires, d'entrevues et même de romans traitant du sujet. Le vol d'œuvres d'art semble être une entreprise toute droit sortie d'un film hollywoodien. L'affaire du musée Isabella Gardner Stewart de Boston en est un bon exemple. En 1990, deux hommes déguisés en policiers s'introduisent dans le Musée le soir de la Saint Patrick. Ils immobilisent les gardiens et volent treize toiles de maîtres anciens, dont un tableau de Vermeer, trois de Rembrandt et un de Manet (Houpt, 2006, p. 11). L'affaire n'est toujours pas résolue, et ce, malgré la récompense de dix millions de dollars US offerte par le musée pour toutes informations sur les œuvres volées (Lautréamont, 2017). De nombreuses théories entourent cette affaire à la

couverture médiatique infinie. Les pistes du cambriolage fourni par le FBI suggèrent que les toiles se trouvent toujours aux États-Unis. Le spécialiste en récupération d'art volé Arthur Brand, quant à lui, suggère l'implication de l'IRA (l'armée républicaine irlandaise). L'enquête est au point mort depuis le décès en 2021 du principal suspect, membre présumé de la mafia de Boston, Robert « Bobby » Gentile (Cascone, 2021).

### 1.3.5 Lutte contre le phénomène

Les années 1990 marquent aussi le début de la spécialisation de la profession de criminologue afin de lutter efficacement contre le phénomène qui ne cesse de prospérer et de faire des ravages. En 1994, le criminologue John Conklin écrit un des textes fondateurs de la criminalité artistique, *art crime* (Chappell et Hufnagel, 2014, p. 3). Il reprend un système de catégorisation typologique des objets d'art alors utilisé par la Fondation Internationale pour la Recherche sur l'Art (IFAR) afin de définir et de limiter le champ d'action des criminologues. Ce système sera repris ensuite par le FBI et leur unité spécialisée. Les criminologues Duncan Chappell et Saskia Hufnagel décrivent cette liste comme suit :

La liste de l'IFAR comprenait les beaux-arts, les arts décoratifs, les antiquités, les objets ethnographiques, l'art oriental et islamique, ainsi que divers objets tels que des armures, des livres, des pièces de monnaie et des médailles. Le FBI a également adopté une version étendue de cette typologie de l'IFAR pour suivre les objets d'art volés. La liste du FBI inclut des matériaux archéologiques ainsi que des timbres, des instruments de musique et des instruments scientifiques. (Chappell et Hufnagel, 2014, p. 3)

Il y a aussi un tournant professionnel au sein des organisations gouvernementales et privées (Neuhaus et Balaÿ, 2014, p. 170). Des initiatives juridiques se mettent en place (Massy, 2000, p. 77), elles sont étudiées dans le prochain chapitre.

### 1.3.6 Renforcements de la sécurité muséale et enjeux liés

Le durcissement de la lutte pour la protection du patrimoine culturel ne semble pas freiner les groupes de criminels. Si la plupart des institutions culturelles possèdent des systèmes de sécurité renforcés, elles restent des cibles privilégiées. Les musées manquent de financement. Les dispositifs de sécurité sont souvent connus pour être lacunaires, comme pour le musée Isabella Stewart Gardner (Kurkjian, 2015, p. 34). En février 1994, dans la galerie nationale d'Oslo en

Norvège, quatre hommes volent une des versions du célèbre tableau *Le Cri* d'Edvard Munch. Ils profitent de son déplacement au rez-de-chaussée de la galerie dans le cadre des XVIIe Jeux olympiques d'hiver à Lillehammer. Le groupe de voleurs laisse alors une note sur laquelle on peut lire « *Thanks for the poor security* »<sup>1</sup> (Koepfler *et al.* 2017, p. 4595). La police retrouve le tableau en mai de la même année, mais ce vol tend à démontrer une volonté plus profonde qu'un crime exclusivement économique. Le cas s'est d'ailleurs déjà produit, en 1911, lorsque Vincenzo Peruggia vole le fameux tableau de *La Joconde* par patriotisme envers l'Italie, comme il le prétend (Koepfler *et al.* 2017, p. 4594). Les exemples politiques de vandalisme et de destruction envers des œuvres d'art sont nombreux et constituent un enjeu de sécurité auquel les musées doivent faire face.

À partir de 2000, la menace réelle qu'est le vol d'œuvres d'art est prise en compte. Des organisations, telles que l'Art Loss Register (ALR), s'efforcent de prévenir la vente illicite d'œuvres volées, comme dans l'affaire de la toile *Le jardin* d'Henri Matisse, évoquée précédemment (*Le Monde*, 2013). Les tentatives de transferts transfrontalières et internationales sont nombreuses (Chappell et Polk, 2014, p. 48) et le travail des polices nationales et internationales se renforce. Les technologies employées dans la lutte contre le vol d'œuvres d'art font désormais face à des voleurs expérimentés, audacieux et intrépides. En août 2004, un nouvel incident se produit à Oslo en Norvège. Le musée Munch se fait cambrioler par deux hommes masqués. Ils emportent avec eux une version de la toile *Le Cri* ainsi que la toile *La Madone*, toutes deux d'Edvard Munch (Koepfler *et al.* 2017, p. 4594). Le vol fait l'effet d'une « onde de choc » dans la communauté artistique (Lutz, 2024). Bien qu'une récompense de 2 millions de couronnes soit offerte, deux années s'écoulent avant que la police norvégienne ne retrouve les tableaux. Trois des six suspects sont condamnés, mais les détails de leurs condamnations ne sont pas précisés. Deux années de restauration sont nécessaires pour restaurer les deux toiles endommagées (France24, 2008). À la suite du cambriolage, le musée ferme ses portes pendant dix mois et cinq millions de dollars sont investis afin que le Musée renforce sa sécurité. Il est surnommé par la presse norvégienne, « la forteresse Munch » (Koepfler *et al.* 2017, p. 4595).

La sécurisation des institutions muséales rencontre une autre difficulté au-delà de l'aspect financier : l'aspect éthique. Aux alentours des années 2000, la préfecture suédoise de Stockholm

---

<sup>1</sup> En français « Merci pour la sécurité médiocre [Ma traduction] »

refuse au musée national la mise en place d'un dispositif de surveillance par « respect pour l'intégrité » des visiteurs (Jacob, 2001). Peu après, en décembre 2000, trois hommes lourdement armés de fusils mitrailleurs s'introduisent dans le musée et volent un autoportrait de Rembrandt et deux tableaux de Renoir, *Conversation* et *Jeune Parisienne*. Cette équipe, bien préparée, prend la fuite dans un canot à moteur et lance un « tapis de clous » afin de stopper la progression de la police suédoise (Dumond, 2000). La toile *Conversation* de Renoir est retrouvée par hasard lors de l'arrestation de trois hommes en avril 2001 pour trafic de drogue. L'autoportrait de Rembrandt est retrouvé en 2005 au Danemark lors de l'enquête de la police criminelle de Copenhague après la filature de quatre hommes qui tentent de revendre le tableau (Le Nouvel Obs, 2005). La seconde toile de Renoir n'est pas retrouvée.

### 1.3.7 Mesures internationales et alourdissement des peines

En octobre 2012, survient à nouveau un cambriolage qualifié de « vol du siècle » par la presse française (Wesselingh, 2013). Sept toiles de maîtres sont dérobées au musée Kunsthall de Rotterdam aux Pays-Bas par un groupe de criminels roumains. Parmi les tableaux dérobés, on compte, *Tête d'Arlequin* de Pablo Picasso, le *Waterloo Bridge* et le *Charing Cross Bridge* de Claude Monet ainsi que *Femme devant une fenêtre ouverte*, dite *La fiancée* de Paul Gauguin (Wesselingh, 2013). Leurs disparitions sont hautement médiatisées, et pour cause, aucune des toiles n'est retrouvée, mais les cendres de trois d'entre elles sont récupérées au domicile d'une des suspectes (Wesselingh, 2013). Lors du procès, le tribunal de Bucarest en Roumanie condamne deux des protagonistes à des peines de 6 ans et huit mois de prison, il n'y a pas d'informations complémentaires concernant les peines des trois complices du vol (Wesselingh, 2013). Les réseaux internationaux de criminels et les cambriolages sont encore nombreux et violents ces dernières années, avec ce qui semble être une tendance à la diversification. Les tableaux de maîtres continuent d'intéresser, mais aussi l'art contemporain. Faisant suite à l'attentat du Bataclan de Paris en novembre 2015, l'artiste Banksy a rendu hommage aux victimes en peignant au pochoir *La jeune fille triste* sur une porte du passage Saint-Pierre-Amelot en juin 2018 (Le Monde avec AFP, 2022). L'œuvre, volée en janvier 2019, disparaît jusqu'à ce que les forces de l'ordre italiennes la retrouvent en Italie en juin 2020. Après le procès pour le vol de cette œuvre, le tribunal condamne les huit accusés à des peines allant du sursis à deux ans de prison ferme (Le Monde avec AFP, 2022). La violence et l'ampleur des agressions ne cessent d'augmenter. Afin de terminer ce

paragraphe sur une actualité, nous pouvons évoquer le récent braquage à l'explosif commis en janvier 2025 au musée de Drenthe à Assen aux Pays-Bas. Trois hommes sont suspectés d'avoir volé trois bracelets royaux, datant de 50 av. J.-C. ainsi qu'un casque en or de Cotofenesti, datant des années 450 av. J.-C. Les objets n'ont toujours pas refait surface (Hales, 2025). Bien que la plupart des exemples cités fassent état du retour des pièces volées, un rapport du FBI publié en 2012 estime que seules 5% des œuvres d'art volées sont retrouvées (Layton, 2012). Il existe un grand nombre de vols et d'histoires d'œuvres d'art disparus que nous ne pouvons pas aborder, ce chapitre ne se prétend pas exhaustif. Nous tentons dans ce paragraphe de regrouper les cambriolages qui marquent un tournant dans la criminalité du vol d'œuvres d'art. Comme nous pouvons le constater, ces dernières décennies, la violence des crimes s'est accrue et les réseaux criminels se sont intensifiés.

#### 1.4 Infiltration de la criminalité artistique dans les institutions culturelles

##### 1.4.1 Vols internes et responsabilités professionnelles

Après avoir dressé un portrait global de cette criminalité, il reste une partie importante de ce réseau que nous n'avons pas encore abordé, le crime artistique au sein de l'institution culturelle. Si les institutions culturelles peuvent rencontrer des difficultés dans la mise en place de dispositifs de sécurité (Jacob, 2001), ou de financement (Kurkjian, 2015, p. 34), les failles de sécurité sont nombreuses au sein de l'institution culturelle et l'omerta persiste (Comeau, 2013). Si la sécurité des œuvres exposées peut être mise en cause, qu'en est-il de la sécurité interne des institutions ? L'ancien sergent du Service de police de Montréal, Alain Lacoursière assure au journaliste Frédérique Comeau que la « majorité des vols dans les musées sont commis par des employés internes. Ils volent un petit objet pour se venger de leur employeur dans la plupart des cas » (Comeau, 2013). Ce paragraphe mentionne des exemples de manquement à l'éthique, il est important de rappeler que l'ensemble des professionnels de musées qui travaillent chaque jour auprès de notre patrimoine effectuent un travail des plus rigoureux. Ce paragraphe explore les types de criminalité qui peuvent sévir au sein de l'institution culturelle, loin du crime réalisé à l'arme lourde, nous parlons de ceux qui, de manière insidieuse, marquent les institutions. Ce type de criminalité, nous le savons, ne constitue pas la norme. La documentation sur les affaires internes à l'institution est partielle, mis à part les quelques exemples historiques très médiatisés, comme le

vol de *La Joconde* de 1911. Dont certains experts, comme Darian Leader, auteur et psychanalyste, associent la célébrité de la toile à son vol (Koepfler *et al.* 2017, p. 4593).

#### 1.4.2 Dérives institutionnelles et enquêtes majeures entourant le phénomène

Un exemple notable de médiatisation se déroule à la fin des années 1990 aux États-Unis. Un employé de la fameuse maison de vente Sotheby's est condamné à neuf mois de prison sans sursis pour le vol de deux œuvres d'art, pour contrefaçon de notes et de signatures, pour falsification de documents et détournement de fonds (Massy, 2000, p. 45). L'histoire ne s'arrête pas là, car à la suite du procès, une nouvelle enquête est ouverte et révèle des pratiques anticoncurrentielles de la part des maisons Sotheby's et Christie's, respectivement présidées au moment des faits par Alfred Taubman et Sir Anthony Tennant. Entre 1993 et 1999, les deux hommes se sont entendus afin d'élèver le prix des commissions sur les ventes aux enchères de leurs maisons de vente respectives (*Le Monde*, 2001). Les deux maisons payeront finalement la somme de 512 millions de dollars US afin d'éviter un procès (Rousselot, 2000). Les crimes perpétrés par des employés au sein d'institutions et des professionnels de l'art sont moins violents dans leurs méthodes, mais semblent couvrir un large spectre de criminalité. Giacomo Medici est un antiquaire italien déjà condamné en 1967 quelques années après le début de ses activités pour recel d'objets pillés. Ses activités illicites l'amènent à vendre certaines pièces à certains musées états-uniens, à la maison de vente Sotheby's de Londres et d'autres marchands d'art, servant d'intermédiaires à des collectionneurs privés (Brodie, 2015). Il tient une position centrale dans un large trafic d'antiquités international. Après son arrestation en 1997, il est reconnu coupable en 2005 de recel, d'exportation illégale de marchandises et de complot en vue de trafic. Il encourt une peine de 10 ans de prison et 10 millions d'euros d'amende à l'État italien. En 2009, sa condamnation pour trafic est annulée en cause d'expiration du délai de prescription, sa peine est réduite à 8 ans de prison (Brodie, 2015). Frederick Schultz est un important marchand d'art à New York. Il s'associe dans les années 1990 avec Jonathan Tokeley-Parry, un Britannique vivant aux États-Unis, et Ali Farag, un pilleur de tombes égyptien dans le but d'exporter des antiquités égyptiennes illégalement, de les importer aux États-Unis et de les revendre (Chechi, Bandle, Renold, 2012, p. 2). Ils font passer ces antiquités pour des souvenirs bon marché. Ils créent de faux documents de provenance, inventent une collection fictive et collaborent avec des membres corrompus de la police égyptienne qui les laissent mener leur trafic et leur proposent des pièces en leur possession (Chechi, Bandle, Renold, 2012, p. 2).

Jonathan Tokeley-Parry est arrêté au Royaume-Uni en 1994 et condamné en 1997 pour contrebande d'antiquités volées vers un pays étranger d'une peine de prison de six ans. Frederick Schultz est mis en examen en 2001 pour association dans le but d'obtenir des antiquités volées. En 2002, la demande de non-lieu demandée par l'accusé est rejetée et il sera condamné en février de la même année pour avoir violé la National Stolen Property Act (NSPA) par le tribunal fédéral du district Sud des États-Unis (Chechi, Bandle, Renold, 2012, p. 2). En juin 2002, il est condamné à 33 mois de prison et une amende de 50 000 dollars US, il fera appel, mais la condamnation sera confirmée (Chechi, Bandle, Renold, 2012, p. 3). Le caractère international de cette affaire et l'arrêt Schultz mènent le tribunal à reconnaître la propriété étrangère sur les antiquités, l'application extraterritoriale de la NSPA, la responsabilité des marchands d'art et permettent à l'arrêt de servir de base juridique pour des cas de restitutions d'antiquités (Chechi, Bandle, Renold, 2012, p. 3). Subhash Kapoor est directeur d'une galerie d'antiquités à New York, avec Aaron Freedman, un important fournisseur d'art ancien dans le monde de l'art, ils gèrent pendant près de vingt ans un réseau mondial de trafic d'antiquités (Felch, 2013). Ce réseau comprend des pillards, des voleurs, des contrebandiers et, ensemble, ils récupèrent des antiquités, créent de faux historiques et les vendent à de nombreux musées et à des collectionneurs les plus influents du monde (Felch, 2013). En 2013, Aaron Freedman reconnaît sa culpabilité pour complot criminel et pour cinq chefs d'accusation de recel. Subhash Kapoor est jugé par les enquêteurs comme l'un des trafiquants d'antiquités les plus prolifiques du monde (Felch, 2013). Il est arrêté en 2012 en Allemagne avant d'être extradé en Inde, où il est condamné en 2022 à 10 ans de prison par le tribunal de Tamil Nadu. Il est condamné pour recel, dissimulation frauduleuse, fabrication de fausses provenances de biens volés, participation à une association de malfaiteurs. De nombreuses personnes impliquées dans l'affaire sont également condamnées à de lourdes peines de prison, selon Riah Pryor du média The Art Newspaper (Pryor, 2022).

#### 1.4.3 Études du phénomène et aménagement de la réglementation

À la suite des affaires de Giacomo Medici, Frederick Schultz et Subhash Kapoor, des recherches sont menées en 2000 par des chercheurs du *McDonald Institute for Archeological Research*. Ces travaux démontrent l'existence de lien entre le trafic de biens culturels et des criminalités transnationales, comme le trafic de drogue, la contrebande d'armes, la violence, la corruption et le blanchiment d'argent (UNESCO, 2019, pp. 45-46). En 2006, le responsable de l'agence nationale

chargée de la préservation du patrimoine de Russie, Evgueni Streletchik, exprime son inquiétude face à la journaliste Ioulia Martchenko. Après le vol d'une œuvre de Jean-Léon Gérôme, *Un bassin au harem* dans les collections du musée de l'Ermitage en Russie en 2011, un autre scandale éclate au sein de l'institution (Martchenko, 2006). Un homme, aidé par son épouse, alors conservatrice en poste, vole plus de 200 pièces de joaillerie sur plusieurs années (Chappell et Polk, 2014, p. 43). L'homme est condamné à cinq années de prison ferme, aucun détail concernant la condamnation de la conservatrice n'est mentionné (20 minutes avec AFP, 2015). Evgueni Streletchik mentionne également que « Durant les cinq dernières années, le nombre de vols extérieurs a diminué de moitié. Mais en même temps, le nombre de vols commis par des collaborateurs des musées a augmenté » (Martchenko, 2006). Et pour cause, en 2010, après un recollement de trois années mené par le ministère de la culture russe, il démontre la perte ou le vol de près de 250 000 objets à travers le pays (20 minutes avec AFP, 2015).

#### 1.4.4 Exemples contemporains post-règlementation

Entre 2016 et 2018, un employé du Deutsches Museum de Munich en Allemagne a profité de son accès privilégié aux réserves afin de remplacer une toile du peintre allemand Franz von Stuck, *Le Conte du prince Grenouille* par un faux. Il le vend aux enchères pour une somme de plus de 49 000 euros, l'homme récidive et subtilise trois nouvelles toiles qu'il met en vente : *Deux jeunes filles ramassant du bois dans les montagnes* du peintre Franz von Defregger et *L'Épreuve du vin* de l'artiste Eduard von Grützner. L'opération lui rapporte plus de 11 500 euros supplémentaires, le tout afin de s'accorder un train de vie luxueux (Le Figaro, 2023). Malgré ses aveux et ses remords, l'homme est jugé en septembre 2023 et condamné à 21 mois de prison avec sursis et au versement de la somme de 60 600 euros à l'institution (Le Figaro, 2023). En 2017, Yves Bouvier, surnommé « le roi des ports francs » par Eileen Kinsella, est condamné pour fraude fiscale d'un montant de plus de 100 millions de dollars (Kirkley, 2023, p. 6). Yves Bouvier est le propriétaire de l'entreprise Natural Le Coultrre, il contrôle les ports francs au Luxembourg, à Monaco et à Singapour. (Kirkley, 2023, p. 6). Il est aussi poursuivi en France pour escroquerie à l'encontre du milliardaire russe Dimitri Rybolovlev (Noce, 2024). Jean-Luc Martinez, ancien président du Louvre, est mis en examen en 2022 et accusé de « blanchiment et complicité d'escroquerie en bande organisée » dans un trafic d'antiquités (Lesauvage, 2022). Le procès de Peter Higgs quant à lui, est encore en cours.

Ancien conservateur du British Museum, Peter Higgs est poursuivi pour avoir volé plus de 1 800 objets de la collection (Lawless, 2024).

Les infractions commises ces dernières années suggèrent une criminalité internationale et plus complexe qu'une vengeance personnelle ou qu'une circonstance opportune. Les exemples que nous avons répertoriés dans ce chapitre impliquent la promiscuité des réseaux légaux et illégaux au sein du marché de l'art. En 2017, le chercheur Neil Brodie appelle à une prise de conscience du rôle des conservateurs dans la facilitation du trafic illégal par le blanchiment souvent non intentionnel d'objets culturels issus du trafic. Il rappelle la nécessité rigoureuse avec laquelle le principe de diligence requise doit être respecté dans les institutions culturelles (Brodie, 2017, p. 5). Il est essentiel de prendre conscience de l'ampleur des réseaux qui composent le monde de l'art afin de comprendre le fonctionnement de la criminalité artistique. Les acteurs du monde de l'art sont nombreux et se mêlent entre légalité et illégalité. Le prochain chapitre tente de cartographier les différents acteurs du monde de l'art et les secteurs dans lesquels ils évoluent. Le chapitre contextualise les premières initiatives internationales qui protègent les biens culturels et présente les différents organismes et organisations qui luttent encore aujourd'hui contre le trafic de biens culturels.

## CHAPITRE 2

### Les institutions culturelles et les organisations gouvernementales

#### 2.1 Cartographie des acteurs du monde de l'art

Si certains des exemples cités dans le chapitre un peuvent paraître anecdotiques, la criminalité artistique génère des sommes importantes au point où de nombreux scandales éclatent. Afin de mieux comprendre la criminalité liée aux œuvres d'art et l'ensemble des branches qui la compose, nous présenterons, dans ce deuxième chapitre, les différents acteurs du monde de l'art et leur rôle dans cette économie.

Les circuits de distribution d'œuvres d'art, qu'ils soient légaux et illégaux, semblent interagir de manière synergique. C'est ce que décrit l'autrice Laurence Massy : « L'action du voleur n'y est pas étrangère, puisqu'il détermine la valeur de l'œuvre d'art volée » (Massy, 2000, p. 187). Ces circuits fonctionnent également en « vase clos » (Schmitt, 1995, p. 34), c'est-à-dire que l'ensemble des étapes nécessaires au trafic ou à la revente légale sont gérées par un nombre limité d'intermédiaires, par des commanditaires de confiance. Il est donc nécessaire de comprendre ce qui compose ces circuits afin d'en saisir la dynamique.

##### 2.1.1 Trois types d'acheteurs

D'après ce qui a été vu précédemment, on peut conclure que les objets d'art sont transmis, au fil du temps, de propriétaires fortunés à d'autres, souvent sans surveillance. Ce phénomène est décrit par Laurence Massy suivant l'expression de « blanchiment ». Les pièces volées sont achetées légalement, cette méthode rend difficile la traçabilité d'un objet (Massy, 2000, p. 47). Cette méthode est expliquée dans le chapitre 3 suivant des exemples concrets. L'achat de ces pièces peut faire partie de circuits de distribution divers. Les objets d'art peuvent être achetés et possédés par différents types d'acheteurs, divisés en trois catégories : les acheteurs institutionnels, les acheteurs privés et les propriétaires illégaux.

La chaîne des acheteurs institutionnels comprend les institutions culturelles publiques et privées, comme les musées publics et les musées d'états. Ils possèdent des collections où le processus d'acquisition, qu'il soit par achat ou par don, est encadré par des normes éthiques communes, dont

l’application est propre à chaque institution. Le terme institution réfère à tout musée qui correspond à la définition de l’ICOM (Conseil International des Musées) votée à Prague en août 2022 (ICOM, 2022). Les institutions muséales sont guidées dans leurs démarches par un Code de déontologie révisé à Séoul en octobre 2004 (ICOM, 2017). Ce code est en révision en 2025. Au Québec, par exemple, la SMQ (Société des Musées du Québec) a produit un outil numérique d’aide, appelé Les guides électroniques de la SMQ - Rédiger des politiques d’acquisition et d’aliénation en milieu muséal (SMQ, s. d.). Ils sont accessibles à tous et regroupent l’ensemble des outils nécessaires à la rédaction d’une politique d’acquisition et d’aliénation pour une institution muséale (SMQ, s. d.). La définition d’une politique d’acquisition est essentielle et regroupe certains critères : le type d’objet à acquérir, la légitimité et l’authenticité du bien, les modalités de financement, la mise en place de règles de conservation et de gestion de collection (SMQ, s. d.).

Les acquisitions peuvent provenir de différentes sources. En France, par exemple, le ministère de la Culture les définit comme suit : « Les acquisitions patrimoniales se répartissent entre achats onéreux : de gré à gré, en ventes publiques (achats simples et préemptions) et libéralités, autrement dit les dons (don manuel, donation notariée, donation sous réserve d’usufruit) et legs » (ministère de la Culture, s. d.). L’objet sera ensuite analysé par des experts et des professionnels afin d’en établir la provenance, l’état de conservation, la valeur, qu’elle soit historique, artistique ou scientifique ainsi que la capacité du musée à l’accueillir dans le but de l’exposer et de le conserver dans les meilleures conditions (SMQ, s. d.). Le processus de vérification de la provenance est une étape clé dans la lutte contre le trafic d’objets d’art. La recherche de provenance s’effectue auprès d’organismes gouvernementaux ou privés ainsi que dans les bases de données d’INTERPOL ou de l’Art Loss Register. Ainsi, l’analyse des certificats d’exportation renforce le processus de vérification. Il respecte les normes internationales en vigueur mises en place par l’article 6 de la Convention de l’UNESCO de 1970 (UNESCO, 1970). Les certificats d’exportation sont des documents émis par l’État exportateur afin d’autoriser l’exportation d’un bien culturel. L’acquisition de l’objet est validée par le comité d’acquisition de l’institution. Il est principalement constitué d’experts et de professionnels. Ils déterminent si l’objet respecte les politiques en vigueur dans l’institution. C’est la dernière étape du processus d’acquisition. Après l’achat de l’objet, il est acquis et est soumis à une documentation détaillée et inscrit dans la base de données de l’institution. Il peut enfin être intégré à la collection, restauré au besoin et exposé aux publics (ICOM, 2017).

Les acheteurs privés font partie de la seconde catégorie d'acheteurs présentés dans cette étude. On entend par acheteurs privés toutes personnes ou entités qui acquièrent des œuvres d'art pour des raisons personnelles. Il peut s'agir d'un collectionneur (Rheims, 1959, p. 13), d'un investisseur (Hiscox, 2021, p. 8) ou d'une institution privée (Azimi, 2024). À la différence des institutions culturelles, l'acquisition d'une œuvre d'art a pour but d'enrichir une collection pour des raisons d'investissement, de mécénat ou pour des raisons esthétiques ou culturelles. Cette catégorie d'acteurs joue un rôle crucial dans l'économie du marché de l'art, puisqu'elle façonne l'offre et la demande des pièces artistiques. Elle peut même en influencer le prix, comme l'a récemment démontré l'engouement soudain des collectionneurs pour *l'arte povera*, selon Roxana Azimi, journaliste pour Le Monde (Azimi, 2024).

La dernière catégorie qui nous intéresse afin de comprendre l'ensemble des acteurs du monde de l'art est celle des propriétaires illégaux. Nous en avons évoqué de nombreux exemples dans le chapitre 1. Cette catégorie regroupe des personnes qui ont acheté des objets d'art de manière illégale. Ces objets peuvent provenir de fouilles archéologiques, d'excavations, de pillages, de spoliation, de vol auprès de particuliers ou d'institutions culturelles ou de tout autre acte illégal.

### 2.1.2 Les canaux de distribution

Il est important d'ajouter à ces trois catégories d'acheteurs, les autres acteurs intervenant dans ce marché par les canaux de distribution ainsi que les intermédiaires. Les canaux de distribution sont nombreux lorsqu'on cherche à acquérir une œuvre d'art. Dans les institutions culturelles, une des pratiques répandues est le don ou le legs (ministère de la Culture, s. d.). Dans le cas d'achats onéreux, il est plutôt question de salles de vente, de galeries, de marchands d'art (Massy, 2000, p. 42), de foires internationales ou, plus récemment, de ventes en ligne (Carré d'Artistes, s. d.). Bien que l'autrice Laurence Massy ajoute à la liste de canaux de distribution les antiquaires, nous ne les inclurons pas à notre étude, faute de chiffres significatifs (Massy, 2000, p. 42).

En 2018, 83% du marché mondial des salles de vente se concentre aux États-Unis, en Chine et au Royaume-Uni pour un total de plus de 14 000 maisons de vente répertoriées dans le monde (Azimi, 2018). Malgré certains changements économiques, les trois pays sus nommés sont encore à la tête des ventes, selon une étude datée de 2024 (Conseil Maisons de Vente, 2024). Le tableau 2-1

présente le découpage en parts du marché mondial de l'art pour l'année 2023 (Linna, 2024). Il est tiré du rapport annuel de 2023 mené par l'Art Basel et l'UBS Global Art Market. La valeur globale du marché de l'art en 2023 représente 65 milliards de dollars (Linna, 2024).

Tableau 2-1 Parts du marché mondial de l'art en 2023

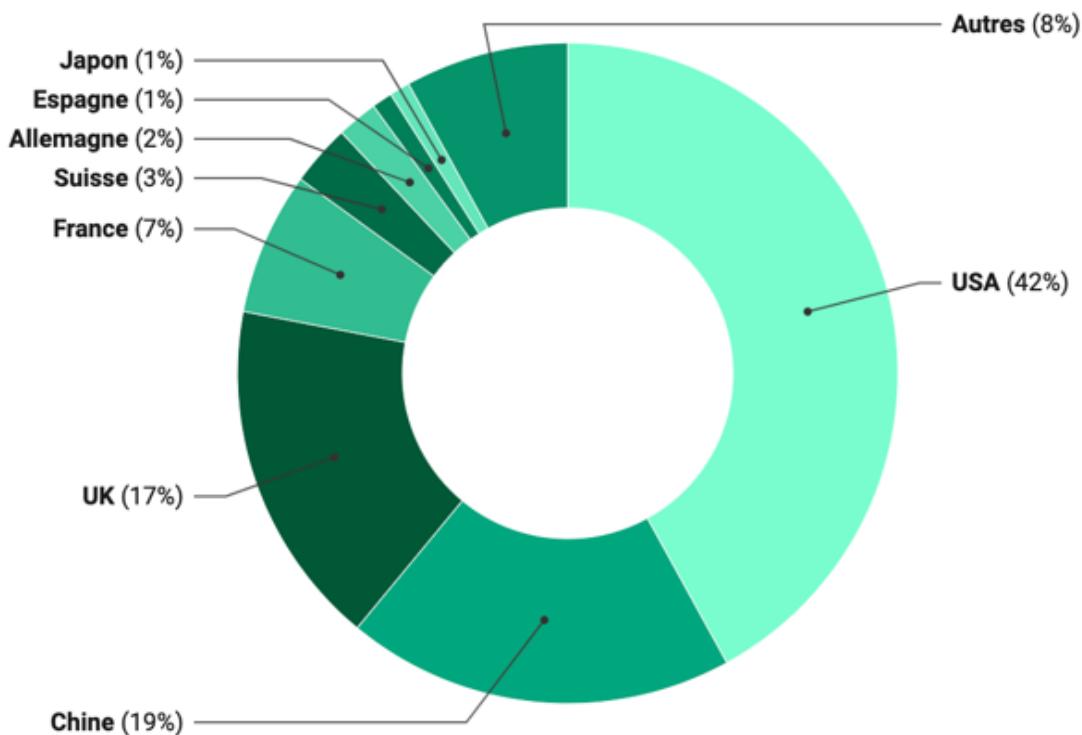


Chart: Delano • Source: [Arts Economics \(2024\)](#) • [Get the data](#) • Created with [Datawrapper](#)

Après la période de pandémie de 2020 qui a affecté l'ensemble des marchés. En 2022, une reprise de l'activité pour les États-Unis, le Royaume-Uni et la France était à noter, contrairement à la Chine qui se trouvait encore en période de pandémie. Pour l'année 2023, la tendance s'inverse et les marchés états-unien et britanniques ralentissent et la Chine connaît une augmentation de ses parts de marché de 9% entre 2022 et 2023. Le marché états-unien reste de loin le plus majoritaire, et ce, depuis 2013 (Linna, 2024).

Le secteur des marchands d'art est le plus lucratif du marché. En 2023, malgré une baisse de 3% sur l'année 2022, il rapporte plus de 36 milliards de dollars. L'un des secteurs en hausse ces dernières années est la vente en ligne. Il représente 11,8 milliards de dollars en 2023 contre 3,1 milliards de dollars dix ans plus tôt. Bien qu'ayant connu une hausse significative durant la période de la COVID-19, le marché s'est légèrement replié pour se stabiliser autour de 11 milliards de dollars depuis 2022 (Linna, 2024). Le secteur des ventes aux enchères, en particulier, a chuté de 7% depuis l'année 2022. Il représente toutefois plus de 25 milliards de dollars.

Si les secteurs que nous venons de citer peuvent fonctionner en toute légalité, ils peuvent également servir au blanchiment d'argent ainsi qu'au détournement de fonds (Lesauvage, 2022). Comme l'évoque Laurence Massy, il est possible qu'un marchand d'art ou encore une maison de vente moins regardante accepte de revendre un objet dont la provenance est douteuse (Massy, 2000, p. 47).

### 2.1.3 Les intermédiaires du marché de l'art

Les intermédiaires forment la dernière catégorie d'acteurs examinés dans cette étude. Par intermédiaires, nous entendons les courtiers, les assureurs, les experts et les receleurs. Ils interviennent auprès des acheteurs institutionnels, mais aussi auprès des propriétaires illégaux; ils forment la jonction entre les vendeurs et les acheteurs. Les courtiers, les marchands d'art ou les revendeurs soumettent des lots à acquérir à des acheteurs potentiels. Ils interviennent auprès de galeries, d'autres marchands d'art, mais aussi auprès de foires internationales. Ils achètent et vendent des œuvres d'art (Carré d'Artistes, s. d.). Ils peuvent servir d'intermédiaires entre un artiste et une institution culturelle, une galerie ou un acheteur. Il offre ainsi un travail de médiation (Carré d'Artistes, s. d.).

Le secteur des assurances protège les objets d'art. Le recours à l'assurance est fortement recommandé lors de l'achat et de l'entreposage d'une œuvre d'art. On parle, en matière d'assurance, de la valeur « assurée ». Elle est fixée à la signature du contrat et désigne la valeur estimée du bien, cette valeur n'a de limites que si l'assureur en fixe une (Massy, 2000, p. 34). Il existe plusieurs types de valeurs, notamment la valeur « agréée ». Elle est fixée par un expert désigné par l'assurance et est acceptée par l'ensemble des signataires du contrat. Elle détermine la valeur de

l'œuvre et sert de prix de base en cas de sinistre et de remboursement (Massy, 2000, p. 35). Les assureurs peuvent faire appel à une expertise. Cette profession connaît un essor dans les années 1990, où la « mode » semble être à l'expertise par un professionnel (Moulin et Quemin, 1993). Le statut d'expert confère une charge particulière. D'après l'article 5.2 du Code de déontologie de l'ICOM « Le musée peut procéder à des estimations afin d'assurer ses collections. L'estimation de la valeur monétaire d'autres objets ne doit être fournie qu'en réponse à une demande officielle – émanant d'autres musées ou d'autorités juridiques, gouvernementales ou autres pouvoirs publics compétents. Toutefois, lorsque le musée lui-même peut devenir le bénéficiaire d'un objet ou spécimen, il doit recourir à des services d'expertise indépendants » (ICOM, 2017). L'expert fixe la valeur d'un objet d'art grâce à son expertise et son expérience. Il se base sur des critères tels que la qualité de l'œuvre, sa rareté, son intérêt sur le plan artistique et historique ainsi que la situation du marché de l'art (Massy, 2000, p. 49).

Les receleurs, en revanche, sont impliqués dans des activités illégales. Ils jouent le rôle d'intermédiaires entre les voleurs, les pilleurs, mais aussi les propriétaires illégaux dans l'acte de cacher, de garder ou encore de tirer profit des objets volés (Service public, 2024). D'après le rapport annuel sur l'année 2023 d'INTERPOL, les réseaux organisés de criminels ont des fonctionnements comparables à des multinationales légales (INTERPOL, s. d., p. 10).

La cartographie présentée dans cette étude reste minime. Le marché de l'art et ses acteurs forment des branches tentaculaires. Nous ne discuterons pas des questions récentes soulevées par les entreprises privées, telles que les ports francs et les plateformes de revente sur internet, y compris le Web et le Dark Web. Nous effleurons la surface des transactions principales qui évoluent dans ce marché. Il est important de retenir qu'une des difficultés principales dans la lutte contre le trafic de biens culturels réside dans l'établissement d'une cartographie complète et en temps réel de ce marché. Une telle initiative permettrait la mise en place d'actions en constantes évolutions sur les marchés légaux, illégaux et numériques pour tenter d'en réguler le cours.

## 2.2 Genèse des institutions de lutte contre le trafic de biens culturels.

Pour protéger les biens culturels où qu'ils se trouvent, il est essentiel de lutter de manière efficace contre leur trafic illicite. Dans cette optique, des organismes publics internationaux et des

organisations privées internationales se spécialisent dans la prévention et la répression de ce phénomène. Elles mettent en place un ensemble de méthodes dans le but d'endiguer le trafic de biens culturels et son expansion (ANNEXE A). En 1999, Jirasri Boonyakiet écrit une monographie pour l'École du Louvre, qui s'intitule *L'ICOM et la lutte contre le trafic de biens culturels* (Boonyakiet, 1999, p. 20). Elle est aujourd'hui cheffe de projet au département conseils et projets au Groupement d'Intérêt Public France Université Numérique. Nous nous appuyons sur son expertise et son étude, dirigée par Christian Pattyn et Valérie Chieze. Au moment de l'écriture de la monographie, les auteurs sont respectivement inspecteur général de l'administration de la culture française et responsable des activités de programme de l'ICOM. Il est important de noter que de nombreux pays possèdent, à un niveau national, leurs propres organismes et organisations de lutte contre le trafic de biens culturels. Ils sont mentionnés dans le tableau de l'ANNEXE A parties II et IV (Boonyakiet, 1999, p. 19). Les organismes nationaux publics les plus connus sur la scène internationale sont l'Italie, avec leur unité pour la Protection du Patrimoine Culturel, Carabinieri T.P.C. depuis 1969 (Carabinieri TPC, s. d.). La France, avec l'Office Central de Lutte contre le Trafic de Biens Culturels (OCBC), depuis 1975 (ministère de la Culture, 2021) et plus récemment les États-Unis avec la division Art Crime du FBI depuis 2004 (Federal Bureau of Investigation, s. d.). Ces pays, ainsi que l'ensemble des pays du monde, ne possèdent pas de structures gouvernementales identiques. Une situation qui renforce les enjeux en ce qui concerne la protection de biens culturels, notamment dans un contexte international (Boz, 2019, p. 116). C'est pourquoi un point essentiel de cette étude réside dans la recension des initiatives internationales et intergouvernementales. Elles sont menées par des organismes publics internationaux et des organisations privées internationales qui luttent contre le trafic de biens culturels.

### 2.2.1 Les premières initiatives internationales et les Conventions de La Haye

Nous retracons les origines des organismes publics et des organisations privées à vocations internationales. La liste produite permet de comprendre les origines et les liens intrinsèques qui relient l'ensemble de ces entités. Le Traité de paix de Westphalie signé en 1648, marque la fin de la guerre de Trente Ans qui fait rage en Europe entre 1618 à 1648. Le Traité constitue une étape cruciale pour de nombreuses règlementations juridiques internationales. Il contient notamment un article sur la restitution d'objets pillés (CXIV, UNESCO, 2019, p. 18). Le Code Lieber, signé en 1863, et la Déclaration de Bruxelles, signée en 1874, sont deux initiatives internationales visant à

définir des lois pour la guerre et d'en imposer des limites (Bos, 2005, p. 34). Le juriste international Adriaan Bos publie un article dans la revue *Museum International* de l'UNESCO. Il mentionne l'importance des conférences de La Haye dans la protection juridique des biens culturels en cas de conflit armé. Il est l'ancien conseiller juridique du ministère des Affaires étrangères des Pays-Bas et ancien président du Comité préparatoire pour l'établissement d'une Cour criminelle internationale (Bos, 2005, p. 32). En 1899, initié par la Russie, la conférence aboutit à la signature de la première Convention de La Haye. Elle a pour but de réviser la Déclaration établie par la Conférence de Bruxelles concernant les lois et les coutumes de la guerre (Deuxième Conférence internationale de la Paix, 1907). La Convention de La Haye est l'une des premières initiatives qui a, entre autres, pour but de protéger les biens culturels en temps de guerre. On ne parle alors pas de trafic illicite de biens culturels (Deuxième Conférence internationale de la Paix, 1907).

Nombreux sont ceux qui voient, en ce rassemblement, de grands espoirs dans ce qu'ils décrivent comme un des objectifs principaux de la conférence de 1899, « une paix réelle et durable » (Jeannesson, 2020). La seconde Convention de 1907 a un impact encore plus retentissant, selon Stanislas Jeannesson, historien français et expert en diplomatie.

Les conventions abordent le principe de protection de patrimoine culturel, connu aujourd'hui sous le nom de Convention (IV) de La Haye. Le texte de 1899 est revu et adopté en 1907, le juriste Adriaan Bos résume cette convention comme suit :

En vertu de cette convention, le pillage est formellement interdit. Il est interdit de détruire ou de saisir les propriétés ennemis, sauf dans les cas où ces destructions ou ces saisies seraient impérieusement commandées par les nécessités de la guerre [...] Il est interdit de confisquer la propriété privée. Les biens appartenant aux communes, ceux des établissements consacrés aux cultes, à la charité et à l'instruction, aux arts et aux sciences, même appartenant à l'État, doivent être traités comme la propriété privée. Toute saisie, destruction ou dégradation intentionnelle de ces établissements, de monuments historiques, d'œuvres d'art et de science est interdite et doit entraîner des poursuites. [...] Il est interdit d'attaquer ou de bombarder, par quelque moyen que ce soit, des villes, des villages, des habitations ou des bâtiments qui ne sont pas défendus. Les forces d'occupation ont le devoir d'administrer les institutions publiques, y compris les musées, de façon à en assurer la protection (Article 56 dans les deux conventions [...] concernant le bombardement par les forces navales en temps de guerre, toutes les précautions nécessaires doivent être prises pour épargner les monuments historiques et les édifices consacrés aux cultes, aux arts, aux sciences et à la bienfaisance (Article 5).

Il est du devoir des habitants de désigner ces monuments, édifices et lieux par des signes visibles. (Bos, 2005, p. 34)

La Convention de La Haye catégorise les biens culturels et fixe des mesures appropriées afin de protéger les biens culturels en temps de guerre. Cependant, elle reconnaît également la notion de « nécessité militaire impérative », qui constitue une dérogation aux principes de la Convention pour des impératifs militaires. La protection des biens culturels ne peut être effective que dans la mesure où les édifices considérés comme biens culturels ne sont pas utilisés à des fins militaires ou s'ils se situent à proximité d'objectifs militaires (Bos, 2005, p.34). Malgré l'ensemble des prérequis de la Convention, les cruautés de guerres et la destruction massive de biens culturels ne sont pas considérées comme des réussites (Bos, 2005, p. 36).

## 2.2.2 Initiatives issues des Conventions de La Haye

La conférence de 1899 est aussi à l'origine de la création de la Cour permanente d'arbitrage (Jeannesson, 2020). Elle est inaugurée en 1913 à La Haye. C'est la première institution internationale à intervenir hors du Concert Européen qui a pour but de régler les différends juridiques entre pays. Elle vise à l'humanisation de la guerre, ses pratiques et ses coutumes. Ces actions restent limitées, comme l'histoire le montre quelques années plus tard lors de la Première Guerre mondiale et l'utilisation des gaz de combat (Jeannesson, 2020). La Cour permanente d'arbitrage ne parvient pas à la mise en place d'une liste de cas qui oblige les pays signataires à avoir recours à la Cour. L'annulation de la Convention de 1915 à cause de la guerre n'occulte pas l'impact que les deux conventions ont. Elles marquent les débuts de « l'ère du multilatéralisme institutionnel ». La seconde conférence regroupe près de trois cents participants, issues de 43 nations. Ils échangent ensemble, lors de rencontres réparties sur 140 jours (Jeannesson, 2020). Pour la première fois en 1919, deux traités comportent des dispositions concernant la réparation des pertes en matière d'objets d'art. Les traités de Versailles et de Saint-Germain-en-Laye, signés en 1919, donnent lieu à des demandes de restitution de patrimoine culturel (UNESCO, 2019, p. 20). En 1935, le Pacte de Washington est signé, c'est la première initiative à portée internationale exclusivement dédiée à la protection des biens culturels tant en temps de guerre qu'en temps de paix. Le Pacte de Washington constitue alors une réelle avancée dans la protection du patrimoine culturel. Il reste tout de même très restreint dans sa définition de biens culturels, comme l'UNESCO

le précise « [Le Pacte de Washington] ne couvre pas de façon exhaustive toutes les formes d'objets culturels. » (UNESCO, 2019, p. 20).

### 2.2.3 La création d'organismes et d'organisations internationales au lendemain de la Seconde Guerre mondiale

À partir de 1945, l'Organisation des Nations Unies comprend, dans ses organes principaux, le Conseil de sécurité. Créé par la Charte des Nations Unies afin d'éviter de nouveaux conflits mondiaux, il a la responsabilité de maintenir la paix et la sécurité internationale (Nations unies, s.d.). Peu après la fin Seconde Guerre mondiale, en novembre 1945, la création d'une organisation mondiale pour la paix et la coopération internationale dans les domaines de l'éducation, de la science et de la culture émerge. La barbarie et les atrocités de la guerre marquent l'idée qu'une coopération internationale dans les domaines susmentionnés permettrait d'éviter de futurs conflits. L'idée de paix et de coopération internationale passerait alors par une « éducation libre et sans restriction des peuples du monde et l'échange libre et sans restriction, entre les peuples » (Conférence des Nations unies en vue de la création d'une organisation pour l'éducation, la science et la culture, 1945, p. 7). C'est durant la conférence des Nations Unies en vue de la création d'une organisation pour l'éducation, la science et la culture à Londres en 1945 que 44 États membres fondent l'UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization). L'Organisation a pour objectif de promouvoir la paix et la sécurité internationale et ainsi prévenir les conflits. C'est ensuite, en 1954, qu'un protocole relatif à la Convention de La Haye pour la protection des biens culturels en cas de conflits armés est édité. Le protocole est décrit comme la première convention à visée internationale en cas de conflit armé à être ouverte à la ratification de tout État concernant la protection du patrimoine culturel, contrairement au Pacte de Washington conclu entre les États du continent américain (UNESCO, 2019, p. 21).

L'ensemble de ces mesures sont prises dans un contexte de normalisation et de régulation des règles de la guerre, notamment à la suite de la Seconde Guerre mondiale. C'est sous l'égide de l'UNESCO que le renforcement progressif du cadre juridique international s'opère dans la protection des biens culturels en temps de guerre en 1954 et en 1999 (Bos, 2005, p. 34). Dans les années cinquante, après l'indépendance de nombreux états et l'essor croissant du marché de l'art, de nombreux sites anciens sont démembrés dans le but de satisfaire la demande (UNESCO, 2024). Face à cette situation, l'UNESCO rédige une Convention. Elle se nomme Convention concernant les mesures

à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels, aussi appelée Convention de l'UNESCO de 1970. Elle est adoptée en novembre 1970 et entre en vigueur en avril 1972. Cette Convention fait de l'UNESCO un des pionniers de la lutte contre le trafic de biens culturels (UNESCO, 2024). La protection des biens culturels se manifeste d'abord en période de conflit armé, avec la Convention de La Haye de 1954. L'extension du cadre juridique pour lutter contre le trafic illicite en temps de paix s'opère directement dans la Convention de l'UNESCO en 1970. Elle marque le début des initiatives juridiques internationales contemporaines. Depuis les années 1970, les institutions culturelles sont le théâtre de crimes violents dans la pratique du vol de biens culturels.

#### 2.2.4 Développement des agences spécialisées

Des initiatives sont créées pour lutter contre le trafic de biens culturels entre les pays. Une des plus connues sur la scène internationale est l'organisation internationale de police INTERPOL. Elle vise entre autres à protéger le patrimoine culturel et à endiguer le trafic qui en découle (INTERPOL, s. d.). Elle est créée en 1947 et offre une expertise qui vient apporter de l'aide aux initiatives mises en place au niveau national. Elle lutte contre quatre types de criminalités majeures : « le terrorisme, la cybercriminalité, la criminalité organisée, et la criminalité financière et la corruption. » (INTERPOL, 2019). Il est important de noter que les services des douanes ont également mis en place des systèmes de prévention contre l'importation et l'exportation illégale. En 1947, est signé à Genève le GATT, l'accord général sur les tarifs douaniers et le commerce par treize pays signataires (OMD, 2023, p. 4). Il est initialement créé dans le but de favoriser l'expansion d'un commerce international sur la base du libre-échange. L'Organisation mondiale des douanes ou OMD, originellement baptisée Conseil de coopération douanière, est créée en 1952. Elle devient un organisme public international indépendant. Deux conventions sont alors signées : une nomenclature tarifaire commune et une convention sur l'évaluation en douane. Elle est à l'origine de l'union douanière de l'Union européenne de 1968 (OMD, 2023, p. 4). En 1997, est établi à Vienne en Autriche, l'ONUDC, l'Office des Nations Unies contre la drogue et le crime, elle couvre plus de 150 pays avec ses 54 bureaux régionaux (ONUDC, s. d.). Cette branche des Nations Unies voit son mandat s'élargir constamment en raison de l'accroissement de la criminalité, des enjeux concernant la drogue et le terrorisme partout dans le monde (ONUDC, s. d.). Elle travaille en lien direct avec les gouvernements et les organisations internationales. L'ONUDC met en place des

méthodes localisées, efficaces pour les besoins de chaque pays. Elle se concentre ainsi sur ces cinq missions principales : « la criminalité organisée et le trafic, la corruption, la prévention du crime et la réforme de la justice pénale, la drogue et la santé et la prévention du terrorisme » (ONUDC, s. d.). En 1999, la création de l'agence de police internationale Europol soutient les enquêtes qui nécessitent une approche internationale partout dans le monde (Europol, s. d.). Elle élargit ses compétences dans la lutte contre le crime organisé au sein de l'Union européenne depuis 2016 (Europol, s. d.). L'Organisation Mondiale des Douanes est aujourd'hui composée de 186 administrations de douanes partout dans le monde. Elle agit sur 98% du commerce mondial (OMD, s. d.). Elle apporte des conseils afin de favoriser la bonne application de ces conventions et ainsi permettre le bon fonctionnement du commerce international par l'harmonisation des procédures douanières et leurs législations (OMD, 2023, p. 4).

#### 2.2.5 L'ICOM et les organisations privées internationales

Les organismes publics internationaux cités œuvrent pour la réalisation d'objectifs communs. Il existe des organisations privées internationales qui poursuivent les mêmes buts. C'est le cas du Conseil International des Musées ou ICOM. Il est créé en 1946 par le président de l'Association américaine des musées, Chauncey J. Hamlin. Il a pour objectif de rassembler les musées d'Europe et d'Amérique du Nord (Boonyakiet, 1999, p. 8). La première réunion organisée par l'ICOM, aussi appelée assemblée constitutive, se tient en novembre 1946. Elle se passe durant la première conférence de l'UNESCO (Boonyakiet, 1999, p. 8).

Les missions de l'ICOM se divisent en deux catégories. La première constitue les « activités régulières ». Elles sont organisées annuellement par l'ensemble des 25 comités internationaux qui composent l'organisation. Elles répondent aux différents buts de l'ICOM tels que « l'échange d'information au niveau international, l'élaboration de normes professionnelles, l'adoption de règles et de recommandations et la réalisation de projets communs » (Boonyakiet, 1999, p. 12). La seconde catégorie se compose des « activités de programme ». C'est la mise en place du programme triennal par le secrétariat de l'ICOM. En 1999, le programme se concentre sur quatre domaines : « programmes régionaux, patrimoines culturel et naturel : défense et plaidoyer, l'ICOM et l'internet et la lutte contre le trafic illicite des biens culturels. » (Boonyakiet, 1999, p. 12). En 2025, le plan triennal de l'ICOM pour 2028 se résume comme suit : « L'ICOM est la voix de la

communauté muséale mondiale, L'ICOM mettra en place des pratiques exemplaires de gouvernance et de management, L'ICOM apportera son aide à un réseau de musées mondial qui fait face au changement » (ICOM, 2022, p. 4). Les objectifs de l'ICOM évoluent. Malgré son statut d'organisation non gouvernementale, l'ICOM entretient des relations dites « formelles » avec l'UNESCO. Il occupe également un statut consultatif auprès du Conseil économique et social des Nations Unies (Boonyakiet, 1999, p. 9). L'ICOM a mis en place des initiatives dans la lutte contre le trafic de biens culturels, notamment avec la création d'un Code de déontologie. Il vise à fixer des « normes minimales de pratiques et de performance professionnelles pour les musées et leur personnel » (ICOM, 2017). C'est un outil qui devient une référence pour les professionnels du secteur muséal. Ils s'engagent à respecter ce code.

L'ICOM n'est pas la seule organisation privée internationale à promouvoir le respect de normes professionnelles pour les métiers de l'art. L'International Association of Dealers in Ancient Art (IADAA) est une organisation fondée en 1993. Comme le mentionne son président Vincent Geerling, elle a pour but de représenter les grands marchands internationaux d'art antique classique, égyptien et du Proche-Orient. Elle établit un Code de déontologie rigoureux (Geerling, s. d.). L'association souhaite favoriser les bonnes relations entre les divers acteurs et intervenants dans le monde de l'art. Elle souhaite leur protection. Elle collabore avec de nombreux organismes publics internationaux qui luttent contre le trafic illicite de biens culturels. Son objectif est de préserver et de protéger le patrimoine (Geerling, s. d.). Un des principes majeurs du Code de déontologie de l'IADAA se situe dans la vérification systématique. Tout objet qui possède une valeur de vente supérieure à 5 000€ doit être vérifié auprès d'une base de données. L'utilisation des bases de données d'INTERPOL ou encore de l'ARL (Art Loss Register) est nécessaire (Geerling, s. d.). Dans le but d'endiguer l'expansion du marché de biens culturels volés ou pillés, les organisations privées internationales comme l'ICOM et l'IADAA responsabilisent les acteurs du monde culturel. Les Codes de déontologie sont cruciaux pour encadrer les pratiques professionnelles, que ce soit auprès du secteur des marchands d'art ou des institutions culturelles.

### 2.3 Analyse comparée des rapports INTERPOL : 1972 et 2020

À ce jour, INTERPOL est une organisation publique internationale qui est répartie dans près de 200 pays. L'analyse comparée de ces rapports a pour but de comprendre la mobilisation

internationale de ces cinquante dernières années face à la montée en puissance de la criminalité artistique. Le premier rapport date de 1972. Ses conclusions sont publiées en 1973 dans un rapport qui est présenté à Vienne pour la 42<sup>e</sup> session de l'Assemblée Générale de l'O.I.P.C-INTERPOL (INTERPOL, 1974, p. 4). Il sert de point de repère pour l'analyse comparée dans un contexte de criminalité artistique internationale. Il est édité à l'aube de l'évolution de la violence des crimes artistiques dans les années 1970. Le second rapport date de 2020 et est publié en 2021. Il fait partie d'une enquête auprès des pays membres d'INTERPOL dans le but d'évaluer la criminalité visant les biens culturels en 2020 (INTERPOL, 2021).

### 2.3.1 Méthodologie de l'analyse comparative

L'analyse des rapports de 1972 et de 2020 cherche à montrer l'augmentation de la criminalité et l'expansion d'INTERPOL à travers le monde. La 40<sup>e</sup> Assemblée Générale à Ottawa vote une résolution en raison de l'extension des vols de biens culturels. Elle vise à sensibiliser l'opinion publique internationale et à intensifier la lutte contre les vols d'objets d'art. Pour le dernier objectif, deux formulaires sont mis en place pour « l'étude systématique du phénomène » (INTERPOL, 1974, p. 4). Les formulaires « AR.1 Vols de biens culturels - demande de diffusion internationale » et le formulaire « AR.2 Avis de découverte d'objets d'art dérobés » (INTERPOL, 1974, p. 4). Selon INTERPOL, le phénomène nécessite une première enquête. Elle détermine l'importance et l'étendue du problème de manière générale et non statistique. Un questionnaire est donc envoyé aux bureaux centraux nationaux. Le questionnaire n°4184/CRIGEN/OV (INTERPOL, 1974, p. 4). Les conclusions du rapport de 1972 sont partielles. Le rapport de 2020 est, quant à lui, une étude statistique complète du phénomène. L'année 2020 est une année particulière en raison du contexte de pandémie mondiale et les trafiquants de biens culturels subissent, eux aussi, la pandémie (INTERPOL, 2021, p. 6). Concernant les institutions culturelles, 95% d'entre elles ont été temporairement fermées en raison de la pandémie, selon INTERPOL. Même si l'ICOM et INTERPOL ont collaboré pour renforcer la sécurité des institutions culturelles, certains vols de biens culturels ont eu lieu. Le rapport précise qu'en raison du contexte de l'année 2020, les escroqueries sur les réseaux sociaux se sont multipliées (INTERPOL, 2021, p. 6). L'analyse comparative des deux rapports est basée sur trois points. La répartition des pays répondants et concernés par le phénomène; la schématisation des itinéraires de contrebande internationale; les évolutions des itinéraires.

### 2.3.2 Répartitions des pays répondants et concernés

En 1972, 37 pays répondent au questionnaire n°4184/CRIGEN/OV. Parmi ces pays, dix d'entre eux retournent le formulaire en affirmant qu'ils n'ont pas de problèmes liés au vol d'objets d'art dans leur pays. Ils n'ont donc pas d'informations particulières à transmettre. Un pays a également fait mention d'une seule affaire de ce type, la découverte d'un objet volé dans un pays voisin. Onze pays ne sont, de ce fait, pas concernés par les différentes statistiques de l'analyse. Les conclusions publiées en 1974 ne mentionnent pas les noms de ces pays. Nous savons seulement que, sur les 26 pays qui restent, treize pays sont en Europe, deux pays sont en Afrique, six pays sont en Amériques et cinq pays sont en Asie et Pacifique du Sud (INTERPOL, 1974).

Pour l'étude de 2020, 72 pays ont répondu à l'enquête. Ils sont tous concernés par le vol d'objets d'art dans leurs pays. L'ensemble des pays répondants à l'enquête sont désignés dans la « Liste des participants » page 5 du rapport (INTERPOL, 2021, p. 5). 33 pays sont en Europe, onze pays sont en Afrique, neuf pays sont en Amériques et 19 pays sont en Asie et Pacifique du Sud (INTERPOL, 2021).

### 2.3.3 Schématisation des itinéraires de contrebande internationale

Les conclusions publiées en 1974 ne comprennent pas de schéma. L'analyse de cette étude reprend la base schématique présentée dans le rapport d'INTERPOL publié en 2021 *Évaluation de la criminalité visant les biens culturels en 2020*. Elle permet de visualiser l'évolution du phénomène. Le schéma des itinéraires de contrebande internationale de 1972 se base sur les conclusions publiées en 1974.

Tableau 2-2 Itinéraires de contrebande internationale d'après les conclusions d'INTERPOL de 1974 - réalisé par Léa-Françoise Terrier



Il est à noter que le rapport d'INTERPOL de 1972 ne concerne que 26 pays dont la majorité sont européens. Des tendances se dégagent d'après les conclusions du rapport. Une circulation transnationale marquée, un flux sud-nord, les États-Unis comme destination privilégiée et un trafic intraeuropéen dense. Concernant les pays répondants d'Afrique. Un objet volé en Haute-Volta est retrouvé au Mali. La France est mentionnée comme lieu d'exportation par Madagascar. Les Pays-Bas et le Royaume-Uni sont mentionnés comme lieu d'exportation par la Tunisie. La Tunisie alerte également sur les tentatives d'importations et d'exportations à ses frontières par les « ports et les aérodromes » (INTERPOL, 1974, p. 8). Concernant les pays d'Amérique, les États-Unis semblent être la destination principale pour des objets volés en Inde et à Chypre. Des objets volés en Belgique sont exportés en Argentine. Des objets volés au Royaume-Uni sont retrouvés aux États-Unis, et inversement. Le Mexique estime que les biens culturels volés dans son pays sont exportés illégalement dans d'autres pays non précisés. Des tentatives d'importations et d'exportations aux frontières sont signalées par l'Argentine à l'aéroport d'Ezeiza et par les États-Unis à New York (INTERPOL, 1974, pp. 7-8). Concernant les pays d'Asie, l'Inde indique que le destinataire principal pour les objets volés dans son pays est les États-Unis. L'Irak déclare que des objets volés sont retrouvés en Syrie, en Suisse et en Allemagne. L'Irak révèle des tentatives d'importations et d'exportations à la frontière syrienne, l'Iran signale des phénomènes similaires, mais ne donne pas de détails concernant leur nature.

Finalement, concernant les pays d'Europe, l'Allemagne signale que des objets volés sont exportés en Autriche, en Italie, en Belgique, en France, en Suisse et aux Pays-Bas. La Belgique distingue deux types de vols dans son pays. Les premiers sont les vols commis par des « voleurs occasionnels » où les objets volés restent dans le pays. Les deuxièmes sont ceux perpétrés par des « malfaiteurs professionnels » (INTERPOL, 1974, p. 7). Les objets volés dans ce cadre sont alors exportés en Allemagne, aux Pays-Bas, en Italie et dans un cas, en Argentine, selon la Belgique. Chypre déclare que des objets volés sur leur territoire sont supposément exportés vers l'Europe. De nombreux pays déclarent que des objets volés sur leurs territoires ont pour destination ou sont exportés au sein de pays d'Europe voisins. C'est le cas de la Finlande et de la Suède; de la France et de l'Italie; de la France et de l'Allemagne; du Luxembourg et de la Belgique. De nombreux objets volés au Royaume-Uni sont retrouvés en Allemagne, aux Pays-Bas, en Belgique, en Suisse et en Italie. Des objets volés en Suède sont aussi exportés au Royaume-Uni et dans le sud de l'Europe. Les conclusions du rapport d'INTERPOL mentionnent les saisies d'objets volés et démontrent la présence d'un large réseau transnational illégal en Europe :

En Allemagne on a saisi des objets provenant d'Autriche, d'Italie, de Belgique, de France, de Suisse, des pays scandinaves, de Tchéco-slovaquie et de Yougoslavie; en Belgique ont été retrouvés des objets en provenance de France, d'Allemagne, des Pays-Bas ; des tableaux volés en Italie, en Allemagne, en Belgique, aux Pays-Bas et en Suisse ont été retrouvés en France ; le Luxembourg signale une affaire dans laquelle on a retrouvé des objets volés en Belgique. [...] Le Royaume-Uni signale qu'on a retrouvé sur son territoire des objets volés en Italie, aux Pays-Bas, aux États-Unis d'Amérique et en Allemagne ; en Suisse, on a retrouvé des objets volés en Italie, en Belgique, en Autriche et en Grèce. (INTERPOL, 1974, pp. 7-8)

L'Europe semble déjà être, en 1972, un pôle central dans le trafic de biens culturels. Des tentatives d'importations et d'exportations aux frontières se produisent depuis les frontières de la Belgique aux Pays-Bas, en Allemagne et en France; depuis la France avec la frontière d'Italie; depuis l'Italie avec la frontière suisse; depuis le Luxembourg avec la frontière belge; depuis la Suisse par Chiasso; et enfin, au Royaume-Uni par Londres et les ports (INTERPOL, 1974, p. 8).

Tableau 2-3 Itinéraires de contrebande internationale d'après les conclusions d'INTERPOL de 2021 - réalisé par INTERPOL



D'après le rapport d'INTERPOL concernant l'année 2020, des tendances se dégagent, à savoir : la multipolarisation du trafic; un flux sud-nord toujours dominant, mais avec les pays du Sud comme destinations également; l'Europe comme pôle central et l'identification de routes de transit. Pour l'Afrique, les pays signalent être de manière générale des points de départ pour le trafic de biens culturels à destination d'un autre pays africain, de pays d'Amérique du Nord, d'Europe et d'Asie de l'Est sans plus de précisions (INTERPOL, 2021, p. 21). Cependant, certains pays d'Afrique non mentionnés déclarent aussi être des destinations pour des objets volés pouvant être acheminés de partout dans le monde. INTERPOL évoque, pour le Moyen-Orient, l'acheminement de biens culturels volés à destination de l'Europe. Les objets volés sont acheminés directement ou par des itinéraires « de transit[,] par des itinéraires identifiés en Europe de l'Est » (INTERPOL, 2021, p. 21). Le rapport mentionne que, dans certains cas, les objets sont à destination d'autres pays du Moyen-Orient. Pour les pays d'Amérique, INTERPOL déclare qu'ils sont à la fois des lieux d'origine pour le vol de biens culturels à destination d'autres pays du continent ou de l'Europe. L'exportation illégale des biens culturels volés se produit « soit directement, soit par des itinéraires traversant d'autres pays du continent américain. » (INTERPOL, 2021, p. 21). Concernant les pays d'Asie, les données recueillies par INTERPOL « font état d'un scénario similaire [des pays d'Amérique] » (INTERPOL, 2021, p. 21). Le trafic de biens culturels est interne au sein des différents pays du continent ou est à destination de l'Europe et de l'Amérique du Nord « via des itinéraires dans le sud-est du continent. » (INTERPOL, 2021, p. 21). L'Europe, quant à elle, « est

désignée comme une région de destination par la plupart des pays des autres régions du monde », comme le précise INTERPOL. Le trafic de biens culturels est également interne au sein des différents pays du continent ou est à destination d'autres pays d'Europe orientale, de l'Amérique du Nord ou « des confins de l'Asie » (INTERPOL, 2021, p. 21).

#### 2.3.4 Conclusions sur l'évolution du trafic de biens culturels à l'échelle planétaire

Les changements observés entre les rapports de 1972 et de 2020 témoignent de la complexification croissante du trafic de biens culturels à l'échelle mondiale. En 1972, il est question d'une circulation transnationale marquée dans laquelle des biens culturels volés sont exportés vers d'autres continents. On retrouve des objets culturels volés sur le continent africain en Europe, des objets volés sur le continent asiatique sont retrouvés sur les continents américains et européens. Ces flux semblent révéler un certain déséquilibre sud-nord. Des objets culturels volés dans des pays du Sud se retrouvent dans des pays du Nord. L'Afrique et l'Asie apparaissent comme zones d'origine, l'Occident comme destination. C'est le cas, par exemple, des objets volés en Inde, en Irak, à Madagascar, au Mexique, à Chypre et retrouvés aux États-Unis ou en Europe (INTERPOL, 1974, p. 7). Comme le précisent les conclusions du rapport publiées en 1974 : « Le Mexique estime que la majorité des biens archéologiques volés est exportée illégalement à l'étranger où sa valeur économique augmente considérablement » (INTERPOL, 1974, p. 7). Cette affirmation révèle une dimension néocoloniale du trafic, dans laquelle des objets culturels sont soustraits de leurs contextes d'origine pour répondre à la demande des marchés occidentaux. En 1972, les États-Unis semblent déjà être une destination privilégiée pour le trafic de biens culturels. Ils sont systématiquement mentionnés par l'Inde, Chypre et le Royaume-Uni, ils apparaissent comme pôle central, recevant et redistribuant des biens culturels volés. Une des raisons pouvant expliquer l'impact des États-Unis dans le trafic de biens culturels semble être leur absence de la Convention de l'UNESCO de 1970. Les États-Unis ont ratifié la Convention seulement en 1983, avant cela un objet exporté illicitement d'un pays pouvait être importé de manière légale aux États-Unis (Gerstenblith, 2012, p. 2). En 1972, l'Europe semble être, elle aussi, un pôle central pour le trafic de biens culturels. Elle est à la fois un lieu d'exportation, de transit et d'importation, et de nombreux mouvements intraeuropéen sont relevés dans les conclusions du rapport.

En 2020, il n'est plus seulement question d'une circulation transnationale marquée, mais bien de la multipolarisation du trafic. Les États-Unis et l'Europe ne sont plus les seules destinations et de nombreux trafics internes dans les régions ont émergé, qu'ils soient en Afrique ou en Asie. Il semble que les flux sud-nord soient toujours existants, mais certains pays du Sud se déclarent également destinations de biens culturels volés (INTERPOL, 2021, p. 21). Ce constat semble marqué par l'émergence de nouveaux collectionneurs et de réseaux régionaux à partir des années 1980 (Art Shortlist, 2024). Les dynamiques du marché de l'art international changent, mais la prédominance du trafic européen n'en semble pas affectée. INTERPOL désigne toujours l'Europe comme étant le centre névralgique du trafic de biens culturels mondial. Les conclusions du rapport de 2020 font état de la professionnalisation et de la structuration des réseaux de criminels. La présence d'itinéraires transrégionaux et de routes de transit est davantage marquée que dans les conclusions de 1974. L'Europe de l'Est, le Sud-Est asiatique et certains pays d'Amérique du Sud sont reconnus comme des routes de transit identifiées (INTERPOL, 2021, p. 21). Dans le prochain chapitre, nous retracons les initiatives juridiques majeures mises en place au niveau international à partir de la Convention de l'UNESCO de 1970. Le recensement de ces initiatives juridiques internationales a pour but de comprendre l'évolution du trafic de biens culturels ainsi que les tendances contemporaines qui le composent.

## CHAPITRE 3

### **Méthodes de lutte pour la protection du patrimoine culturel au niveau international**

#### 3.1 Mesures juridiques internationales contemporaines d'après le guide de l'UNESCO, *Lutter contre le trafic illicite de biens culturels*

Dès 1974, des personnalités comme Michel Clamen, alors fonctionnaire au ministère des Affaires culturelles française, dénonce une juridiction lacunaire. Selon lui, elle est une des causes de l'évolution grandissante du trafic d'objets d'art à l'international (Clamen, 1974, p. 12). En France et à l'international, des mesures sont prises pour lutter contre le proxénétisme et le trafic de drogue, ce qui incite les criminels à se tourner vers une criminalité lucrative et moins risquée (Clamen, 1974, p. 12). En 2021, Marie-Amélie Baudry, diplômée en droit international, consacre ses recherches sur l'exemple européen dans la lutte contre le blanchiment d'argent au sein du marché de l'art. Elle dénonce, l'absence de régulation internationale du marché de l'art (Baudry, 2021, p. 92). L'analyse comparative des rapports d'INTERPOL de 1972 et de 2020 démontre la complexification du trafic de biens culturels mondial ces cinquante dernières années. La multipolarisation, la professionnalisation et la structuration des réseaux criminels internationaux constituent des enjeux majeurs. Ils conduisent à prendre en considération d'importantes initiatives juridiques internationales dans la lutte contre le trafic de biens culturels. Notre étude se concentre majoritairement sur la protection du patrimoine culturel dans les institutions muséales, les initiatives et les enjeux liés à leurs protections sont intrinsèquement liés aux initiatives de lutte contre le trafic de biens culturels. Nous les présentons dans ce chapitre afin de brosser l'ensemble du spectre que représente la protection du patrimoine culturel à l'échelle mondiale. L'historiographie présentée est basée sur la publication réalisée par Zeynep Boz, experte au service de lutte contre le trafic illicite de biens culturels de Turquie (UNESCO, s. d.). Publiée par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) en 2019, cette publication sert de Guide pratique pour les autorités judiciaires et les forces de l'ordre européennes. Elle se nomme *Lutter contre le trafic illicite de biens culturels*.

##### 3.1.1 La Convention de l'UNESCO de 1970

Dans les années 1960, l'augmentation des vols dans les institutions culturelles, des pillages de sites archéologiques et la demande croissante des pays importateurs d'art suscitent une vive inquiétude.

En réponse, l'UNESCO exprime la nécessité d'établir des règles internationales juridiquement applicables en temps de paix afin de lutter contre le trafic de biens culturels. L'UNESCO adopte en 1970 une Convention s'appuyant sur trois piliers : « la prévention, le retour et la restitution et la coopération internationale » (UNESCO, 2019, p. 27). Cette Convention est connue sous le nom de *Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels*, autrement connue comme Convention de l'UNESCO de 1970. Elle vise à protéger le patrimoine culturel mondial au-delà des frontières nationales. La Convention n'est toutefois pas applicable directement. Elle dépend de son application en droit national par une loi qui concrétise l'approbation de la Convention, mais aussi par la mise en place de mécanismes opérationnels au niveau national (UNESCO, 2019, p. 27). D'après l'UNESCO, ce sont les mesures préventives de la Convention qui offre les méthodes les plus influentes et efficaces pour lutter contre le trafic de biens culturels (UNESCO, 2019, p. 27). La Convention n'inclut pas de dispositions claires au niveau national. Elle propose une large définition du terme *bien culturel*. Son but est de « mettre un terme à l'importation, à l'exportation et au transfert de propriétés illicites des biens culturels et à coopérer entre eux [Les États parties de la Convention] », comme le mentionne l'article 2 (UNESCO, 2019, p. 27).

Concernant les institutions culturelles, l'article 7 (a) de la Convention prévoit que les « États parties sont tenus de veiller à ce que l'origine des collections des musées ne soit pas entachée d'irrégularités en prenant les mesures nécessaires afin d'empêcher les musées et autres institutions similaires d'acquérir des biens culturels qui ont été exportés illicitement depuis un autre État » (UNESCO, 2019, p. 30). L'article 8 tend aussi à protéger les institutions culturelles, en exigeant que les États parties adoptent des sanctions pénales ou administratives lorsqu'un bien culturel volé dans une institution culturelle est exporté ou importé (UNESCO, 2019, p. 33). Afin de mener à bien cette obligation, les pays membres doivent prendre des dispositions particulières en fonction de leurs statuts, pouvant varier d'une situation à l'autre. Voici les recommandations de l'UNESCO selon les différents statuts :

- Pays source : accroître le niveau de sécurité autour des sites archéologiques et des musées, former tous les acteurs nationaux concernés, renforcer les efforts d'inventaire des objets présents dans les musées ou appartenant à toute autre collection, sensibiliser au niveau local et/ou national, renforcer le contrôle des exportations, etc. ;

- Pays de transit : renforcer les contrôles douaniers, former les autorités policières compétentes, mettre à jour la législation nationale pour y inclure des dispositions anticipant les difficultés inhérentes à une situation de « transit », etc. ;
- Pays de destination : renforcer les contrôles à l'importation, adopter une législation réglementant le commerce du patrimoine culturel, surveiller le marché, coopérer avec les autres pays en matière de retour et de restitution. (UNESCO, 2019, p. 28)

Malgré l'ensemble de ces dispositions, la Convention comporte des failles juridiques, notamment en ce qui concerne l'importation et l'exportation de biens culturels volés ou pillés. En effet, il est possible d'importer légalement un bien culturel qui est au préalable exporté depuis son pays d'origine de manière illégale. On appelle ce processus *blanchiment*, Zeynep Boz le décrit comme suit dans le guide : « Ces objets « blanchis », que l'on accompagne généralement de belles histoires contant leurs fausses provenances, participent également au travail de sape qui mine les efforts déployés par les États pour garder le marché « propre ». » (UNESCO, 2019, p. 29). Le blanchiment compromet donc le processus d'application de la Convention. Afin d'éviter ce genre de situation, la Convention exige des États parties la création d'un ou plusieurs services nationaux de protection du patrimoine culturel, nous en avons cité des exemples au préalable (UNESCO, 2019, p. 29). Mais tous les pays membres de la Convention ne sont pas des États parties. Certains membres sont signataires sans toutefois avoir ratifié la Convention. Ils ne sont donc pas liés juridiquement. D'autres pays, qui ont ratifié récemment la Convention ne sont pas liés rétroactivement, comme les États-Unis par exemple (Gerstenblith, 2007, p. 179). En raison des failles juridiques et des enjeux d'applications nationales qu'elle présente, la Convention s'avère insuffisante, à sa mise en application, pour endiguer le trafic de biens culturels.

Malgré les enjeux qui surgissent de la mise en application de la Convention, elle prévoit de nombreuses recommandations préventives pour protéger le patrimoine culturel, les autorisations d'exportation en sont un exemple. Elles sont largement répandues au sein de l'Union européenne grâce au règlement (CE) n°116/2009 du Conseil (UNESCO, 2019, p. 30). L'article 10 de la Convention mentionne d'autres recommandations préventives « [il] se concentre sur les restrictions à l'égard de la circulation des biens culturels enlevés illégalement de tout État partie à la Convention au moyen de l'éducation, l'information et la vigilance. » L'article 10 oblige notamment les marchands d'art à tenir des registres contenant des informations sur l'origine des objets qu'ils

vendent (UNESCO, 2019, p. 33). Les recommandations préventives énoncées par la Convention semblent toutefois difficiles à mettre en pratique au niveau international. Si l'Union européenne applique la mise en place d'autorisations d'exportation pour les biens culturels, l'UNESCO ne mentionne pas d'exemples similaires dans d'autres régions du monde. Pour nous concentrer uniquement sur le trafic de biens culturels, nous n'évoquons pas les dispositions de la Convention qui concernent spécifiquement les restitutions et les retours des biens culturels volés, tels que décrits dans l'article 7 (b) (UNIDROIT, 2019, p. 32). Pour mieux comprendre les ambiguïtés persistantes quant aux notions de retour et de restitution, on peut se référer à l'ouvrage d'Emmanuel Pierrat *Faut-il rendre les œuvres d'art ?* (Pierrat, 2011).

### 3.1.2 Volonté de coopération internationale

La Convention de l'UNESCO de 1970 marque un tournant dans la lutte contre le trafic de biens culturels. À partir des années 1970, des initiatives s'appuient sur les principes de la Convention, comme l'Organisation Mondiale des Douanes. Ces initiatives ont pour objectif de renforcer la coopération internationale pour lutter contre les infractions douanières et faciliter l'assistance mutuelle entre les administrations douanières.

L'Organisation Mondiale des Douanes (OMD) estime en 1974 que la lutte contre les infractions relevant des douanes peut être plus efficace grâce à la coopération entre les administrations douanières (OMD, 1977, p. 7). Elle charge son Comité technique permanent d'établir une « convention multilatérale d'assistance mutuelle administrative pour la répression des infractions douanière » (UNESCO, 2019, p. 43). L'OMD est un organisme intergouvernemental indépendant qui représente et coordonne, en 1974, 73 administrations douanières dans le monde (OMD, s. d., p. 7). En 1977, l'Organisation adopte la Convention de Nairobi, elle entre en vigueur en 1980. Son but est de prévenir, de pourchasser et de réprimer les infractions douanières (UNESCO, 2019, p. 43). Ses 11 annexes comprennent un grand nombre de dispositions pour l'assistance, la coopération et le partage d'informations (OMD, 1977, p. 3). L'annexe XI inclut par exemple une « assistance en matière de lutte contre la contrebande d'objets d'art et d'antiquité et d'autres biens culturels » (OMD, 1977, p. 45). Elle vise à « prévenir et réprimer l'exportation frauduleuse d'objets d'art et d'antiquités et d'autres biens culturels » (UNESCO, 2019, p. 44). L'annexe se base sur la Convention de l'UNESCO de 1970 et la reconnaissance des articles 1 (a) et (k) qui définissent les

biens culturels à protéger et les mesures pour empêcher leur trafic, leur importation, leur exportation et le transfert de leur propriété (OMD, 1977, p. 45). L’assistance fournie dans le cadre de la Convention prévoit notamment le partage d’informations pertinentes, des itinéraires et des modes opératoires des personnes impliquées dans un trafic de biens culturels; l’assistance pour la surveillance et la mise en place d’enquêtes sur demande d’une administration douanière tierce; l’action de fonctionnaires de douanes d’un pays dans un autre. L’ensemble des informations recueillies dans ce cadre peuvent également être transmises à INTERPOL et à l’UNESCO (UNESCO, 2019, p. 44).

### 3.1.3 La Convention d’UNIDROIT de 1995

La complexité des enjeux liés au trafic de biens culturels force l’UNESCO à reconnaître les limites de la Convention de 1970. Un comité d’experts en matière de droit privé aboutit à la création de la Convention d’UNIDROIT de 1995, elle s’applique désormais directement au niveau national. Elle complète la Convention de l’UNESCO de 1970 et introduit un concept qui engage la responsabilité des acheteurs de biens culturels, le principe de *diligence requise*.

Zeynep Boz décrit la Convention de 1970 de « mosaïque avec des références à divers domaines, notamment le droit privé, le droit pénal, les mesures préventives, la diplomatie et la coopération internationale » (UNESCO, 2019, p. 39). Le trafic de biens culturels est une problématique complexe et internationale. La Convention est un ensemble de mesures modulables qui s’adapte à chaque cas (UNESCO, 2019, p. 39). Prenant en compte la complexité du trafic de biens culturels, les États membres de l’UNESCO demandent dans les années 1980 la mise en place d’un comité d’experts. Il a pour but « [d’] évaluer la mise en œuvre et l’utilisation de la Convention de 1970 » (UNESCO, 2019, p. 39). Leurs conclusions révèlent l’identification de problèmes en lien avec le droit privé. C’est à la suite de ces conclusions que l’UNESCO fait appel à l’Institut international pour l’unification du droit privé (UNIDROIT) et la Conférence de La Haye de droit international privé pour résoudre les problèmes de la Convention liés au droit privé (UNESCO, 2019, p. 39). Ils décident de la création d’une Convention, qui se nomme la Convention d’UNIDROIT sur les biens culturels volés ou illicitement exportés. Elle vient compléter la Convention de 1970 en imposant des règles juridiques uniformes sur le retour et la restitution de biens culturels volés ou pillés (UNESCO, 2019, p. 39). Elle s’applique à partir de 1995 et tente de modifier le comportement des

acteurs du marché de l'art en appliquant une responsabilité aux acheteurs. L'article 3 (1) mentionne que : « Le possesseur d'un bien culturel volé doit le restituer » (UNIDROIT, 2021). Elle introduit aussi le principe fondamental de « diligence requise » dans la règlementation du marché (UNESCO, 2019, p. 77). Le principe de « diligence requise », aussi appelé « obligation de diligence », est défini dans le Code de déontologie de l'ICOM en octobre 2004. Il consiste en « [L'] obligation de tout mettre en œuvre pour établir l'exposé des faits avant de décider d'une ligne de conduite à suivre, en particulier pour identifier la source et l'histoire d'un objet avant d'en accepter l'acquisition ou l'utilisation. » (ICOM, 2017, p. 29). Le principe de « diligence requise » est indispensable à la fois pour une institution muséale, un professionnel ou un particulier.

La Convention d'UNIDROIT de 1995 « [est] rédigée pour combler les lacunes de la Convention de l'UNESCO » (UNESCO, 2019, p. 40). Les dispositions de la Convention de l'UNESCO de 1970 sont « sujettes à interprétation », elles peuvent alors différer selon les pays et leurs modalités de mises en œuvre nationales (UNESCO, 2019, p. 40). La Convention d'UNIDROIT de 1995, *a contrario*, s'applique d'elle-même, elle s'associe aux grands principes du droit civil et du droit commun. Elle permet une mise en œuvre similaire d'un pays à l'autre et au niveau international (UNESCO, 2019, p. 40). Selon Zeynep Boz, la Convention d'UNIDROIT a un effet mesurable aux niveaux régionaux et nationaux, « [Tels que] la Loi fédérale suisse sur le transfert international des biens culturels (LTBC), le nouvel article 3(87) du Code civil néerlandais, et le cadre juridique européen dans ce domaine. Au niveau régional, la refonte de la directive 2014/60/UE a incorporé les éléments précis de la Convention d'UNIDROIT de 1995 » (UNESCO, 2019, p. 42). En s'appliquant d'elle-même, la Convention d'UNIDROIT permet depuis 1995 de lutter plus efficacement contre le trafic de biens culturels (UNESCO, 2019, p. 42). Toutefois, la Convention d'UNIDROIT de 1995 n'est pas rétroactive, elle ne s'applique pas aux crimes commis avant la ratification d'un État à la Convention.

### 3.1.4 Le trafic de biens culturels comme criminalité transnationale

Le trafic de biens culturels devient une problématique majeure dans différents conflits armés à partir des années 1980. À la suite de l'adoption du deuxième Protocole de la Convention de La Haye en 1999, les infractions commises envers des biens culturels sont reconnues comme crimes de guerre. Des liens entre le trafic de biens culturels, le crime organisé, la corruption et le

blanchiment sont révélés par les recherches du McDonald Institute for Archeological Research. Suivant ces révélations, la Convention de Palerme de 2000 étend ses dispositions au trafic de biens culturels.

À la suite de la mise en place des Conventions de l'UNESCO de 1970 et d'UNIDROIT de 1995, le trafic de biens culturels évolue. La criminalité envers les biens culturels fait rage dans de nombreux conflits armés dans les années 1980 et 1990. Une prise de conscience internationale évoquant « la nécessité d'actualiser et de renforcer certains aspects de la mise en œuvre de la Convention de La Haye de 1954 », pousse à la révision de la Convention de La Haye en 1991 (UNESCO, 2025). Les crimes contre les biens culturels sont, grâce au deuxième Protocole de la Convention de La Haye de 1999, considérés comme des infractions criminelles. La pénalisation de la criminalité artistique et les recherches du *McDonald Institute for Archeological Research* amène à considérer la dangerosité du trafic de biens culturels et des acteurs qui le compose.

En 1999, la Convention de La Haye adopte un deuxième protocole pour renforcer la protection du patrimoine culturel, il est nommé protocole additionnel II. Celui-ci introduit la responsabilité pénale individuelle en cas de violation grave de la Convention (UNESCO, 2019, p. 24). Le protocole additionnel II est un ensemble de neuf chapitres. Il regroupe 47 articles dédiés à la protection du patrimoine culturel. L'UNESCO les résume en trois aspects :

- Il crée une nouvelle catégorie de « protection renforcée » - pour les biens culturels de la plus haute importance pour l'humanité ;
- Il améliore la réactivité de la Convention, en définissant les sanctions à imposer en cas de violations graves commises à l'encontre des biens culturels et précise les conditions dans lesquelles la responsabilité pénale individuelle est engagée ;
- Enfin, il crée un Comité intergouvernemental de douze membres pour veiller à la mise en œuvre du Deuxième Protocole et de facto de la Convention. (UNESCO, s. d.)

L'article 9 du deuxième Protocole interdit l'exportation, le déplacement ou le transfert de propriétés illicites de biens culturels lors de fouilles illégales. Zeynep Boz précise que « toute fouille archéologique est également interdite, à moins qu'elle ne soit strictement nécessaire à la sauvegarde ou à la préservation du bien culturel. [...] cet article interdit non seulement aux membres de la puissance occupante de procéder à de telles fouilles, mais il les charge également de surveiller le

territoire dans le cadre des actions susmentionnées et d'empêcher de telles activités de la part de tout autre acteur. » (UNESCO, 2019, p. 24). Le deuxième Protocole de la Convention considère le vol, le pillage ou le détournement de biens culturels protégés par la Convention comme une infraction criminelle. Ces infractions font partie des crimes de guerre. Une telle nomination signifie que des peines peuvent alors être infligées à un niveau national par l'État poursuivant (UNESCO, 2019, p. 24).

Dans les années 2000, après les arrestations de Giacomo Medici, Frederick Shultz et Subhash Kapoor, la lutte contre le trafic de biens culturels prend une nouvelle tournure. Des chercheurs du *McDonald Institute for Archeological Research*, Neil Brodie, Jenny Doole et Peter Watson, prouvent qu'il existe un lien entre le trafic de biens culturels et le trafic de drogue, de la contrebande d'armes ainsi que la violence, la corruption et le blanchiment d'argent (UNESCO, 2019, p. 45). On constate alors que le trafic de biens culturels débute au sein de « groupes locaux de voleurs » qui opèrent dans des salles de ventes et des institutions culturelles en Europe, aux États-Unis et en Asie (UNESCO, 2019, p. 44). À la suite de ces constatations, en 2000, la Convention de Palerme est adoptée. Elle est aussi appelée, Convention des Nations Unies contre la Criminalité Transnationale Organisée, (CNUCTO). Elle s'étend aux crimes relevant du trafic de biens culturels (UNESCO, 2019, p. 45). Le trafic de biens culturels n'est pas explicitement abordé dans la Convention. Il est associé à des réseaux criminels transnationaux qui peuvent être poursuivis en vertu des dispositions de la Convention (ANNEXE B) (UNESCO, 2019, p. 46). La Convention comporte toutefois certaines lacunes. Elle définit un groupe de criminels organisé comme étant au minimum de trois personnes. Cette définition rend alors difficiles l'arrestation et le jugement d'une personne en possession d'un bien culturel pillé ou volé dans un pays. Comme le précise Zeynep Boz « le fait d'être pris avec un bien culturel démunie de justificatifs ou volé à l'intérieur des frontières d'un pays n'est pas une infraction grave et la plupart des méthodes d'enquête ne sont pas applicables » (UNESCO, 2019, p. 46). Cependant, certains recours sont possibles en raison de l'application du Code pénal sur le « blanchiment de produit d'un crime ». Dans la Convention, le bien culturel relève de cette catégorie (UNESCO, 2019, p. 46). L'article 23 de la Convention prévoit également des dispositions à l'égard de la corruption d'enquêteurs et de procureurs ainsi que la manipulation de preuve. L'article 8 prévoit quant à lui l'obligation pour les États parties « d'ériger en infraction pénale tout acte de corruption active ou passive » à l'encontre de fonctionnaires corrompus qui

facilitent le trafic où qu'il se trouve (UNESCO, 2019, p. 46). Ces crimes représentent « un énorme défi pour la justice » (UNESCO, 2019, p. 47). L'Organisation des Nations Unies contre la Drogue et le Crime (ONUDC) agit comme un organe administratif dans le cadre de la Convention de Palerme de 2000 (ONUDC, s.d.). Elle constate qu'il existe des divergences dans les législations nationales qui nuisent à l'entraide judiciaire nécessaire pour stopper le trafic de biens culturels (UNESCO, 2019, p. 48). L'aspect tentaculaire, international et hautement dangereux de cette forme de criminalité est décrit par de nombreux criminologues, comme Duncan Chappell, Kenneth Polk ou encore Laurence Massy. La discipline de la criminologie est renforcée par la mise en place d'actions pénales et judiciaires.

### 3.1.5 Révisions des stratégies : directives et résolutions post-2000

Après les années 2000, la criminalité qui entoure le trafic de biens culturels évolue et des initiatives, comme la Convention de l'UNESCO de 1970, se font vieillissantes. Les conventions existantes comportent des limites et le manque d'harmonisation des législations nationales persiste. Depuis les années 2000, le renforcement d'initiatives internationales, comme les Directives opérationnelles de l'UNESCO en 2015; les Principes directeurs de l'ONUDC en 2016 et la Convention de Nicosie en 2017 tentent d'en combler les lacunes.

En 2015, et selon Zeynep Boz, des Directives opérationnelles visant à « influencer les comportements nationaux en matière de mise en œuvre de la Convention » sont mises en place (UNESCO, 2019, p. 37). Elles visent également à réduire les différends liés à l'interprétation de la Convention et ainsi à fournir une norme internationale commune (UNESCO, 2019, p. 37). Elles résultent de la création d'un Comité subsidiaire mis en place par la Réunion des États parties. Le Comité subsidiaire est un organe de suivi de la Convention de 1970 (UNESCO, 2019, p. 37). Il promeut les buts de la Convention. Il partage des bonnes pratiques, des recommandations et des lignes directrices qui contribuent à la mise en œuvre de la Convention. Il identifie les situations problématiques qui résultent de la mise en œuvre de la Convention (UNESCO, 2019, p. 37). L'UNESCO décrit les Directives opérationnelles comme « un manifeste qui aborde les défis et propose des solutions » (UNESCO, 2019, p. 37). Elles réclament que les États :

- établissent des critères pour la diligence requise afin de déterminer la bonne foi d'un acquéreur conformément à l'article 4.4 de la Convention d'UNIDROIT ;

- veillent à ce que les produits des fouilles clandestines soient pris en compte dans le champ d'application de la Convention ;
- imposent des restrictions à l'importation pour tout objet culturel exporté illégalement d'un autre pays et qu'ils renvoient l'objet dans son pays d'origine lorsqu'il est détecté ;
- considèrent les examens scientifiques comme des preuves lorsqu'un État demande la restitution d'un bien culturel illicitement exporté, en particulier dans les cas où il n'est pas possible de produire des preuves rétroactives ;
- reconnaissent que la Convention de 1970 ne légitime aucune opération illégale qui a eu lieu avant son entrée en vigueur ;
- accordent une attention particulière aux ventes réalisées par les maisons de vente aux enchères afin de s'assurer que les biens culturels mis en vente ont été licitement importés, comme en atteste une autorisation d'exportation légalement délivrée, qu'ils informent l'État d'origine des biens de tout doute à cet égard et qu'ils mettent en place les mesures provisoires appropriées ;
- surveillent les ventes en ligne de biens culturels, voire qu'ils créent un réseau de supervision par le public du marché en ligne, et qu'ils informent les autorités de l'État lorsqu'un objet d'origine douteuse apparaît. (UNESCO, 2019, p. 38)

Une des avancées majeures des Directives opérationnelles est l'implication des États dans des ventes réalisées auprès de maisons de vente, mais également en ligne. Cependant, les États ont-ils les moyens techniques, financiers et humains pour réaliser de telles demandes ?

En 2016, l'ONUDC est chargé de la rédaction de Principes directeurs internationaux. Ces principes comportent quatre chapitres qui insistent sur la nécessité d'adopter une réponse globale, cohérente et interdisciplinaire fondée sur la Convention de Palerme de 2000. Les Principes directeurs de l'ONUDC mettent l'accent prioritairement sur la prévention, la répression et la coopération internationale contre le trafic de biens culturels. Les États peuvent mettre en œuvre les Principes directeurs de l'ONUDC de façon cohérente et coordonnée, dans le respect du droit international et des réalités nationales (ONUDC, 2016, p. 2). Également en 2016, l'OMD adopte la « Résolution du Conseil de coopération douanière concernant le rôle de la douane dans la prévention du trafic illicite des biens culturels » qui définit le rôle de la douane dans la prévention du trafic illicite des biens culturels. C'est le Conseil de coopération douanière et la Commission de politique générale de l'organisme qui adopte cette résolution visant à plaider en faveur du renforcement de la coopération avec l'ensemble des parties prenantes afin de lutter contre le trafic de biens culturels (OMD, 2023, p. 11). Le Conseil de coopération douanière invite ses membres à analyser, à recenser et à combler les possibles lacunes de leurs législations nationales. Il préconise l'utilisation de

certificats d'exportation similaires aux initiatives précédentes de l'UNESCO et de l'OMD (OMD, s.d.). En mai 2017, la Convention du Conseil de l'Europe sur les infractions visant des biens culturels aussi appelée Convention de Nicosie est adoptée (Conseil de l'Europe, s.d.). Elle constitue la plus récente Convention mise en place afin de reconnaître le trafic de biens culturels comme une infraction pénale. Elle a pour but d'harmoniser les différentes législations pénales nationales (UNESCO, 2019, p. 50). Elle possède plusieurs particularités. Elle est ouverte à l'ensemble des pays sur l'échelle mondiale dans le but de favoriser la coopération internationale. Elle est également la seule Convention internationale qui porte sur l'incrimination de ces crimes. Elle propose des définitions claires sur l'ensemble des infractions qui constituent le trafic de biens culturels (Conseil de l'Europe, s.d.). Les mesures préventives mentionnées dans la Convention rejoignent les recommandations de la majorité des initiatives précédentes, par exemple : la mise en place de mesures nationales pour la création d'inventaires et la consultation de bases de données; le contrôle des importations et des exportations ainsi que la création de campagnes de sensibilisation; la diffusion d'informations sur des biens culturels faisant l'objet d'une infraction aux services des douanes et de polices (chapitre IV, article 20 (a), (b), (c), (g) et (l)); la création d'équipes spécialisées dans la lutte contre le trafic (chapitre III, article 18, chapitre IV, article 20 (d)); le respect des règles d'éthiques pour les institutions culturelles privées et publiques et, enfin, la coopération pour les ventes en ligne et le renforcement de normes d'autorégulations des ports francs (chapitre IV, article 20 (h), (i), (j), (k)) (Conseil de l'Europe, 2017).

La Convention encourage également les mesures de prévention internationales, le partage d'informations sur les objets culturels faisant l'objet d'une infraction (article 21 (a)), la collecte de données grâce au partage ou à l'interconnexion d'inventaires ou de bases de données nationales (article 21 (b)) ainsi que la coopération pour la protection et la préservation des biens culturels en cas de conflits ou en période d'instabilité (article 21 (c)) (Conseil de l'Europe, 2017). Une des particularités de la Convention réside dans l'élaboration de dispositions pénales dans le cadre de complicité, de falsification de documents, de mise sur le marché ou d'acquisition de biens culturels volés (chapitre II). La pénalisation des infractions qui relève du trafic de biens culturels permet alors une définition claire de l'ensemble des mesures visant à stopper le trafic de biens culturels. Cependant, la formulation des infractions « commises intentionnellement », dans les articles 4, 5, 6 et 10 du chapitre II sur le droit pénal matériel, peut constituer un obstacle pour les enquêteurs,

selon Zeynep Boz (UNESCO, 2019, p. 51). Toutefois, elle rappelle que l'article 17 de la Convention de Nicosie permet la mise en œuvre de poursuites en cas d'infraction sans obligations de dépôt de plainte par une victime (UNESCO, 2019, p. 51). La Convention de Nicosie fonctionne de manière similaire à la Convention de l'UNESCO de 1970 et la CNUCTO. Elle a besoin d'une transposition législative nationale et dépend de l'implication des pays signataires afin d'appliquer ses dispositions (UNESCO, 2019, p. 51).

### 3.1.6 Résolution du Conseil de sécurité et mesures européennes

Depuis la résolution 2347 de 2017, le Conseil de sécurité de l'ONU reconnaît le lien entre trafic de biens culturels, crime organisé et terrorisme. Un pas est désormais franchi et le Conseil de sécurité appelle à l'adoption de diverses mesures, tant préventives que pénales ainsi qu'à la coopération internationale. Il est suivi par le règlement 2019/880 mis en place par l'Union européenne qui renforce les réglementations concernant les biens culturels. L'ensemble de ses mesures ont pour objectif d'augmenter la traçabilité des biens culturels et leur protection à l'échelle mondiale. Même si notre étude comprend majoritairement des initiatives à visées internationales, il est important de rappeler celles qui œuvrent au niveau européen. Rappelant que, d'après le rapport d'INTERPOL sur l'évaluation des biens culturels volés en 2020, l'Europe constitue aujourd'hui un « hub » central pour le trafic de biens culturels mondial.

Le Conseil de sécurité, en tant qu'organe exécutif de l'Organisation des Nations Unies (ONU), adopte de nombreuses résolutions pour protéger le patrimoine et lutter contre le trafic de biens culturels. Les résolutions 1483 (2003) et 2199 (2015) sont des exemples récents liés aux conflits en Irak et en Syrie. Ces décisions, qualifiées de résolutions contraignantes, sont adoptées en application du chapitre VII de la Charte des Nations Unies (UNESCO, 2019, pp. 53 et 57). Dans le cadre de notre étude, nous nous intéressons plus particulièrement à la résolution 2347 (2017) qui encadre la sauvegarde du patrimoine culturel en cas de conflit armé à l'échelle mondiale (UNESCO, 2019, p. 61). Cette résolution condamne la destruction illégale de biens culturels, le pillage ainsi que le trafic d'objets historiques, en particulier lorsqu'ils sont liés à des organisations terroristes. Elle souligne que, conformément au droit international, « diriger des attaques illégales dans certaines circonstances peut constituer un crime de guerre » (UNESCO, 2019, p. 61).

La résolution 2347 (2017) comprend la coordination des efforts internationaux en adaptant les outils de lutte contre le terrorisme et le crime organisé au contexte du patrimoine culturel, l'UNESCO les décrit par « quatre dimensions » :

- intégrer tous les efforts internationaux déployés par diverses organisations en adaptant tous les outils liés au financement du terrorisme, aux conflits armés et à la criminalité organisée au contexte particulier du patrimoine culturel ;
  - identifier les infractions relatives au patrimoine culturel matériel en période de conflit armé en vue d'encourager les États Membres de l'ONU à ériger ces actes en infractions pénales ;
  - encourager les États Membres de l'ONU à proposer des listes de l'EIIL, d'Al-Qaida et des personnes, groupes, entreprises et entités qui leur sont associés, impliqués dans le commerce illicite des biens culturels conformément aux résolutions 1267 (1999), 1989 (2011) et 2253 (2015) du Conseil de sécurité des Nations Unies ;
  - encourager les États Membres à adopter des mesures préventives à prendre en temps de paix pour assurer le plus haut niveau de protection en cas de conflit armé.
- (UNESCO, 2019, p. 61)

Le préambule de la résolution « reconnaît l'implication des groupes criminels organisés en soulignant leurs liens possibles avec des organisations terroristes » (UNESCO, 2019, p. 61). Pour résumer, la résolution mentionne les délits pouvant être reliés à des infractions criminelles contre les biens culturels, comme le blanchiment d'argent, la corruption ou encore les « pots-de-vin ». Elle attire aussi l'attention sur l'usage d'internet pour vendre illégalement des objets culturels pouvant contribuer au financement du terrorisme (UNESCO, 2019, p. 61).

La résolution rappelle notamment, dans le paragraphe 8, que les États doivent empêcher le soutien financier destiné aux entités liées à des groupes terroristes. Dans le paragraphe 9, la résolution somme instamment les États membres de prendre des mesures jugées efficaces et conformes à leurs obligations d'engagement envers le droit international. Elle les encourage à considérer le trafic illicite de biens culturels comme une infraction grave, surtout lorsqu'il profite à des groupes criminels organisés ou terroristes, conformément à la Convention des Nations Unies contre la criminalité transnationale organisée (CNUCTO) (UNESCO, 2019, p. 62). Selon Zeynep Boz, c'est la première fois qu'une résolution du Conseil trace un lien direct entre le trafic culturel et la criminalité organisée. Elle élargit la possibilité pour les autorités nationales de cibler non seulement les groupes terroristes, mais aussi d'autres groupes criminels. Elle recommande également

plusieurs mesures de prévention dans les paragraphes 16 à 20 : la création d'inventaires et de bases de données numériques sur les biens volés; la collaboration avec les bases de données de l'UNESCO et d'INTERPOL; l'adoption de normes pour les musées et le marché de l'art (notamment en matière de provenance et de vigilance); le partage d'informations sur les sites culturels contrôlés par des groupes terroristes; la mise en place de programmes éducatifs et de sensibilisation pour renforcer la protection du patrimoine culturel (UNESCO, 2019, p. 62). Dans cette lignée et pour continuer de lutter contre le blanchiment d'argent, le financement du terrorisme et l'évasion fiscale, la Commission européenne instaure le règlement de l'Union Européenne 2019/880. Il concerne l'introduction et l'importation de biens culturels. Le Parlement européen et le Conseil de l'Union européenne l'adoptent en avril 2019 (UNESCO, 2019, p. 68). Il vise à protéger les biens culturels originaires de pays extérieurs vers l'Union Européenne. L'objectif de ce règlement est de compliquer l'entrée et la vente de biens culturels exportés illégalement en dehors du sol européen.

En décembre 2022, le plan d'action de l'Union européenne s'inscrit dans l'ensemble des mesures prises par la Commission européenne pour lutter contre le trafic de biens culturels. Ce plan vise la dissuasion efficace des criminels, la sécurité et la protection du patrimoine culturel face à l'évolution des menaces. Il souhaite améliorer la prévention, la détection des infractions commises par les acteurs culturels. Il souhaite renforcer l'autorité judiciaire et les services répressifs et ainsi favoriser la coopération internationale (Commission européenne, s. d.). Le règlement 2019/880 quant à lui, prévoit un ensemble de mesures progressives, dont l'interdiction totale d'entrée sur le territoire de l'Union des biens culturels ayant été exportés illégalement de leur pays d'origine, indépendamment de leur âge ou de leur valeur (UNESCO, 2019, p. 68). Ce règlement est en vigueur depuis décembre 2020. Pour les objets archéologiques ou issus de monuments historiques âgés de plus de 250 ans, une licence d'importation est désormais obligatoire. Pour d'autres catégories d'objets considérés comme moins vulnérables, mais âgés de plus de 200 ans et d'une valeur supérieure à 18 000 euros, l'obligation de fournir une déclaration certifiant l'origine légale de l'objet, accompagnée de sa description. Pour ces deux dernières mesures, un système électronique destiné à gérer les demandes de licences et les déclarations sera, selon l'UNESCO, pleinement opérationnel à partir de juin 2025 (UNESCO, 2019, p. 68).

### 3.2 L'utilisation de bases de données

#### 3.2.1 Les bases de données comme outils de lutte

Les initiatives juridiques mises en place ces dernières années témoignent de la menace qui plane sur les biens culturels à l'échelle. Elles font état de l'évolution progressive que connaît la criminalité artistique : la protection du patrimoine culturel en temps de guerre, la protection du patrimoine culturel en tout temps, la compréhension des lacunes présentes, l'importance de la prévention, la prise en compte du contexte international, la nécessité d'agir contre la corruption, l'urgence de l'ampleur du problème dans le financement du terrorisme, les nouvelles stratégies face à internet et aux nouvelles technologies. Depuis plus de deux décennies, la technologie a bouleversé et révolutionné bien des aspects de la lutte contre ce phénomène, tout d'abord d'un point de vue légal, gouvernemental et privé. C'est dans ces différents contextes que nous abordons une des révolutions technologiques de cette lutte : l'utilisation de bases de données sur les œuvres d'art volées et perdues. Il existe de nombreux types de bases de données pour lutter contre le trafic de biens culturels à travers le monde. Nina Neuhaus, diplômée en droit à l'Université de Zurich et Sophie Balaÿ, avocate, coécrivent en 2014 l'article *Databases on lost and stolen art: is consulting a database an inherent requirement of good faith?*. Il est publié à la suite des chiffres conséquents engendrés par le commerce international d'œuvres d'art volées, estimé environ 7 milliards de dollars US en 2013. L'article dresse un état complet sur la question des bases de données. Selon les autrices, les bases de données spécialisées dans le recensement d'objets d'art volés ou perdus varient en fonction de plusieurs critères : leur envergure, leur financement, le type d'objet qui y est référencé, le type d'accès et leurs frais de fonctionnement (Neuhaus et Balaÿ, 2014).

De nombreux pays possèdent une, voire plusieurs bases de données d'objets volés et perdus d'envergure nationale. Pour ne citer que les plus connues, Treima-II en France est gérée par l'Office central de lutte contre le trafic de biens culturels (OCBC). Elle est mise en place par le ministère de la Culture française et elle est accessible à tous publics (ministère de la Culture, s. d.). La Banca Dati Dei Beni Culturali Illecitamente Sottratti,<sup>2</sup> est sous la supervision du commandement des Carabiniers pour la protection du patrimoine culturel. Les Carabiniers opèrent à la fois dans leurs fonctions de police civile et en tant que service des forces armées italiennes

---

<sup>2</sup> Base de données des biens culturels illicitement soustraits.

(NATO Stability Policing Centre of Excellence, s. d.). Leur base de données contient des informations descriptives et photographiques et elle est accessible aux publics (Carabinieri, s. d.). La Lost Art Database est une initiative allemande, elle est consacrée aux objets pillés et volés durant la Seconde Guerre mondiale. Elle est accessible aux publics et permet à la fois aux institutions culturelles publiques et privées ainsi qu’aux particuliers de publier des informations ou des demandes de recherches afin d’alimenter la base de données. C’est une initiative mise en place par la Deutsches Zentrum Kulturgutverluste<sup>3</sup>. Elle est principalement financée par des fonds publics (Lost Art Database, s. d.). Le Registro de Bienes Culturales Robados<sup>4</sup> est une initiative gérée par le ministère de la Culture au Chili. Elle permet à toutes personnes ou institutions culturelles de signaler une perte ou un vol et est accessible à tous (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, s. d.). La National Stolen Art File (NSAF) est gérée par le FBI aux États-Unis. Elle est issue d’une initiative gouvernementale dans le but de retrouver des œuvres d’art et des biens culturels volés. Elle est accessible à tous, cependant, seul le FBI peut ajouter une fiche de signalement (Federal Bureau of Investigation, s. d.).

Certaines bases de données sont gérées par des organisations internationales. La base de données d’INTERPOL sur les œuvres d’art volées est gérée par l’organisation internationale de police criminelle INTERPOL. Elle regroupe les informations qui sont transmises à INTERPOL par des entités spécifiques. Seules les informations qui proviennent d’INTERPOL, de l’UNESCO, de l’ICOM et de l’ICCROM y sont saisies. Seuls les objets qui sont « totalement identifiables » sont enregistrés (INTERPOL, s. d.). Il est nécessaire de remplir un formulaire de demande d’accès pour devenir un utilisateur autorisé de la base de données (INTERPOL, s. d.). Certaines initiatives, comme les listes rouges de l’ICOM sont des outils qui présentent les catégories de biens culturels susceptibles d’être volés ou sujets au trafic. Elles ne présentent pas d’objets volés. Leur but est d’aider les particuliers, les professionnels et les autorités à identifier des objets qui sont susceptibles d’être volés pour prévenir leur trafic. Il existe quatre types de listes : Asie, Amérique latine et Caraïbes, Afrique du Nord et Moyen-Orient et Afrique de l’Ouest (ICOM, s. d.). L’Organisation mondiale des douanes possède un répertoire similaire destiné aux professionnels membres de l’OMD. De plus, l’OMD a mis en place un système permettant de faciliter l’assistance et la

---

<sup>3</sup> Fondation allemande des Biens culturels perdus.

<sup>4</sup> Registre des biens culturels perdus et volés.

coopération au sein de ses équipes. L'application de messagerie électronique ARCHEO, facilite la collaboration entre professionnels pour partager des connaissances, des bonnes pratiques et des informations concernant des saisies ou des trafics en cours (Organisation mondiale des douanes, s. d.). Même si ARCHEO n'est pas, à proprement parler, une base de données sur les objets d'art volés et pillés, ce système regroupe des informations essentielles pour protéger le patrimoine culturel.

Il existe également des bases de données privées, elles jouent un rôle important pour l'identification et la restitution d'œuvres d'art volées ou pillées. L'Art Loss Register est probablement l'une des plus connues. Elle est la plus grande base de données privée au monde consacrée aux œuvres d'art volées et perdues. Elle regroupe plus de 700 000 œuvres aujourd'hui (Art Loss Register, s. d.). Elle est fondée en 1990 grâce à des actionnaires issus du secteur de l'assurance et du marché de l'art. Elle trouve son origine dans l'initiative créée par la Fondation internationale pour la recherche sur l'art (IFAR). Pour combattre le trafic de biens culturels, l'IFAR, créé en 1976, des archives sur les vols d'œuvres d'art à l'international et publie l'« Alerte aux œuvres d'art volées » (Art Loss Register, s. d.). L'ARL collabore avec de nombreux acteurs du monde de l'art, grâce à des abonnements payants pour les professionnels. La compagnie Art Recovery International a un concept similaire à l'ARL, elle est à l'origine de la base de données ArtClaim. Pour cause, elle est créée par l'ancien directeur juridique et exécutif de l'ARL en 2013, Christopher A. Marinello. Il est avocat spécialisé dans la résolution de litiges et la récupération d'œuvres d'art (Art Recovery International, s. d.). ArtClaim est lancée en 2015 et représente l'initiative la plus récente à ce jour (Giovani, 2015). Elle est également décrite comme la base de données qui possède le système le plus avancé technologiquement selon son fondateur. Le secteur privé des bases de données semble limité. Dans l'article *Stolen art databases, bridging gaps, and balancing the need for private policing* écrit en janvier 2025 par Eleanor Gartstein, la description du secteur privé en matière de bases de données d'œuvres d'art volées se limite à l'ARL (Gartstein, 2025). Dans l'article de Christa Roodt et de Bernardine Benson publié dans la revue *South African Crime Quarterly*, *Databases for stolen art-progress, prospects and limitations*, les autrices présentent notamment les « Commercial (for-profit) databases »<sup>5</sup> (Roodt et Benson, 2015, p. 10). Dans l'article, il est seulement mention des services de l'ARL et l'ARI. Les autrices mettent en lumière les inégalités

---

<sup>5</sup> En français « bases de données commerciales (à but lucratif) [Ma traduction] »

présentes au sein des différentes bases de données, du point de vue de l'organisation et des systèmes (Roodt et Benson, 2015, p. 10). Ces inégalités peuvent constituer une des raisons qui justifie le faible nombre d'initiatives privées dans le secteur des bases de données sur les œuvres d'art volées ou perdues. Selon Jirasri Boonyakiet, l'IFAR possèderait également un répertoire d'objets d'art volés, qui se nomme Trans Art (ANNEXE A). Cependant, il n'existe pas à ce jour de documentation faisant mention de cette initiative. D'autres organisations privées nationales possèdent des registres informatiques. Le tableau présenté dans l'ANNEXE A détaille les types d'organisations, leurs missions, les interlocuteurs et les instruments principaux. Certaines initiatives émergent des Communautés des musées, des compagnies d'assurances, des syndicats de commerçants de l'art (Boonyakiet, 1999, p. 19-21).

### 3.2.2 Enjeux législatifs et éthiques

La technologie est un outil qui se révèle utile dans un contexte légal. Le principe de « diligence requise » se révélant indispensable dans l'achat d'une œuvre d'art, il fait de la technologie un outil indissociable de la protection patrimoniale. Dans un contexte national, il se retrouve en Angleterre et au Pays de Galles (Article 4 (2) du Limitation act de 1980), en Suisse (Article 3 (2) du Code Civil Suisse) ou encore en France (Article 2274 du Code Civil Français) (Neuhaus et Balaÿ, 2014, pp. 169-170). Même si le principe de « diligence requise » ne mentionne pas explicitement la consultation de bases de données comme un prérequis légal pour l'achat d'une œuvre d'art, cette pratique se démocratise. Une telle consultation est explicite dans le Code de déontologie de l'IADAA. Il encourage ses membres à consulter une base de données comme l'Art Loss Register ou toute autre qui serait approuvée par l'Association (Neuhaus et Balaÿ, 2014, pp. 171-175). Le Code de déontologie de l'ICOM d'octobre 2004 ne mentionne pas explicitement la nécessité de l'utilisation de bases de données. Mais le respect du paragraphe 2.3 du Code nécessite une consultation de ce type. Certaines des dispositions présentes dans le Code de déontologie de l'ICOM rejoignent le principe de diligence requise qui se retrouve dans la Convention UNIDROIT de 1995, article 4.4 (UNESCO, 2019, p. 30). Selon INTERPOL, leur base de données regroupant les œuvres d'art volées et pillées fait partie des registres internationaux qui sont visés par la Convention d'UNIDROIT de 1995. Elle sert de base lorsque le principe de « diligence requise » est abordé (INTERPOL, s. d.).

### 3.2.3 Obstacles et initiatives complémentaires

Les autrices Nina Neuhaus et Sophie Balaÿ attirent l'attention sur un des enjeux majeurs dans le bon fonctionnement de ce système, la mise à jour régulière des bases de données (Neuhaus et Balaÿ, 2014). Pour ce faire, il est essentiel que les institutions culturelles, les professionnels et les particuliers déclarent la disparition de leurs biens culturels aux autorités. L'exemple précédent du ministère de la culture russe permet de comprendre l'importance de cet enjeu (*20 minutes avec AFP*, 2015). Cette situation peut entraîner un phénomène déjà étudié que les autrices citent : « a fictitious umbrella of good faith »<sup>6</sup> (Neuhaus, Balaÿ, 2014). Eleanor Gartstein illustre le phénomène de parapluie fictif par l'exemple du musée Guggenheim (Gartstein, 2025). Après le vol d'un tableau de Chagall dans leur collection en 1991, l'administration du musée ne déclare le vol que vingt ans plus tard. Le musée Guggenheim s'est justifié en « affirmant que la divulgation d'une faille de sécurité aurait pu entraîner d'autres vols ou pousser le tableau disparu encore plus loin dans la clandestinité » (Gartstein, 2025). Sur le site internet de la base de données National Stolen Art File (NSAF) du FBI, l'accent est mis sur le fait que les récupérations d'œuvres d'art ne sont pas toutes signalées et peuvent donc mener à la confusion (Federal Bureau of Investigation, s. d.).

Bien qu'il existe la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO dont le but est de protéger les biens culturels considérés comme ayant une valeur universelle exceptionnelle, elle ne comprend que 1 223 biens et notamment 952 biens culturels (UNESCO, s. d.). Ce n'est là qu'une minorité de biens non représentatifs des enjeux qui entourent les biens culturels à travers le monde, entre autres, l'obsolescence des systèmes de recension. Le ministère de la Culture française met en place en 2015 un moteur de recherche nommé « Collections ». Il regroupe plus de 70 bases de données du ministère de la Culture et contribue au portail Europeana. Le moteur de recherches permet de faire une recherche ciblée dans la catégorie « biens volés et disparus » (ministère de la Culture, s. d.). Cependant, aucune recherche n'est désormais possible sur ce moteur de recherche « devenu techniquement obsolète » depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2025. Le site internet redirige désormais vers la plateforme Europeana (ministère de la Culture, s. d.), une initiative financée par l'Union européenne dans le but de favoriser la transformation numérique des institutions culturelles (Europeana, s. d.). Tout comme le moteur de recherche « Collections », l'initiative Artive est le

---

<sup>6</sup> En français « un parapluie fictif de bonne foi [Ma traduction] »

prolongement de la base de données Artclaim. Elle est la première organisation à but non lucratif visant à identifier des œuvres d'art et à rassembler des informations sur des biens culturels disparus. Artive est une base de données publique, son PDG, Jason Sousa déclare à la rédactrice Caroline Elbaor en 2016 : « Ensemble, nous pouvons créer et gérer la base de données publique la plus complète au monde pour protéger et préserver le patrimoine culturel aujourd'hui, demain et pour les générations à venir » (Elbaor, 2016). Cependant, Artive n'est plus accessible aujourd'hui, sur leur site web, il est possible de lire qu'en raison de « unforeseen financial challenges and changes in funding »,<sup>7</sup> leurs activités ont dû cesser (Artive, s. d.).

Malgré les nombreuses recommandations internationales nécessaires pour la bonne tenue du principe de diligence requise, des lacunes persistent. Elles sont d'abord d'ordre législatif, les mesures s'appuyant souvent sur des recommandations non contraignantes ou sur une prévention implicite. Elles sont ensuite liées à la nécessité de mise à jour constante et à l'effort humain et matériel que nécessitent les bases de données. La création d'une initiative globale de lutte contre le trafic d'objets d'art, telle que la « méta recherche » extensible sur internet, est envisagée en 2001 lors de l'édition spéciale de la conférence internationale *Spoils of War, Database assisted documentation of lost cultural assets - Requirements, tendencies and forms of co-operation* (Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, 2001). Des recommandations fondamentales pour la création d'un projet semblable sont listées dans la déclaration finale : « la transparence aux publics - l'accessibilité par une coopération internationale - l'engagement adéquat de chaque institution » (IV. Final declaration, 2001, p. 68). La technologie transforme le marché de l'art autant qu'elle fait évoluer les méthodes de lutte contre le trafic de biens culturels. Des outils, comme ARCHEO, renforcent et facilitent la coopération internationale et l'engagement des organisations. Ils sont autant de critères qui, en 2001, ont été sollicités lors de l'édition spéciale de la conférence Spoil of War.

### 3.3 L'aube des nouvelles technologies

L'internet et les nouvelles technologies numériques révolutionnent tous les marchés, qu'ils soient légaux ou illégaux. Depuis leurs arrivées, la lutte contre le trafic de biens culturels prend de

---

<sup>7</sup> En français « défis financiers imprévus et des changements dans le financement [ma traduction] »

nouvelles formes. Le développement et l'utilisation de systèmes informatiques améliorent le spectre des initiatives qui peuvent être développées. Sans pour autant avoir besoin de telles technologies, des initiatives comme la base de données arThemis favorise, non pas la recherche d'objets d'art, mais les voies juridiques applicables en cas de litiges. Cette base de données résulte d'une recherche financée par le Fonds national suisse de la recherche scientifique entre 2010 et 2013. Les recherches sont menées par le Centre du droit de l'art de l'Université de Genève en Suisse. ArThemis regroupe des dossiers qui concernent des affaires de retour et de restitution résolues par des modes alternatifs de règlement des litiges et par voies judiciaires (Art-Law Centre, s. d.). Elle comprend des décisions judiciaires, des accords, des photos de biens culturels. Elle permet aux acteurs du monde du droit de l'art et de la protection des biens culturels comme des juges, des avocats, des médiateurs de rechercher des précédents et des solutions qui peuvent être applicables. Les dossiers d'arThemis sont rédigés par des spécialistes et sont normatifs. Ils comprennent six chapitres : « I. Historique ; II. Processus de résolution ; III. Problèmes en droit ; IV. Résolution du litige ; V. Commentaire ; VI. Sources » (Art-Law Centre, s. d.). Il est essentiel de développer des outils numériques d'avant-garde et de protection des biens culturels, comme arThemis. Dans le rapport annuel d'INTERPOL pour l'année 2023, l'agence de police internationale définit les réseaux criminels contemporains (INTERPOL, 2023, p. 10) :

Au cours des dernières années, les groupes criminels organisés se sont adaptés et ont mutualisé leurs réseaux et leurs infrastructures. Ils ont également diversifié leurs activités et se sont tournés vers la polycriminalité, en opérant dans divers domaines de criminalité convergents.

Certains réseaux criminels sont passés de structures pyramidales classiques à des cellules fragmentées, ce qui a entraîné l'apparition de nouveaux groupes criminels qui ont pris le pouvoir et qui se sont organisés et structurés de manière aussi élaborée que des multinationales légales.

Alors que plusieurs générations et de nombreux secteurs légaux ont encore du mal à s'adapter au numérique, les organisations criminelles se sont emparées des innovations technologiques et ont fait de la transformation numérique le pire usage possible. (INTERPOL, 2023, p. 10)

D'après INTERPOL, les réseaux criminels opèrent dans des domaines convergents, non seulement à la manière de multinationales légales, mais davantage encrés dans les réalités numériques et innovatrices d'aujourd'hui. Pour toutes ces raisons, il est important d'élargir le cadre de la recherche aux initiatives qui utilisent de nouvelles technologies au service de la protection des

biens culturels. C'est dans une vision prospective basée sur la protection des biens culturels grâce à des outils technologiques que nous présentons des systèmes algorithmiques, de l'Intelligence Artificielle et même de l'imagerie satellitaire.

### 3.3.1 Interface de Programmation d'Application (API)

ArtClaim est décrite, selon son fondateur, comme la base de données qui possède le système le plus avancé technologiquement. Elle possède une interface intuitive, une sécurité et une confidentialité importante. Elle utilise aussi un logiciel développé par la société LTU Technologies. Ce logiciel intégré permet la reconnaissance d'images haute définition (Tomijima, 2015). La société LTU Technologies ne propose pas d'approches basées sur le Deep Learning ou Apprentissage Profond en français. Selon les auteurs de l'entreprise états-unienne IBM, Jim Holdsworth et Mark Scapicchio, l'Apprentissage Profond est une méthode de traitement de données par Intelligence Artificielle. Elle enseigne aux ordinateurs le traitement d'informations « similaire » au cerveau humain, qui fonctionne par couches (Holdsworth et Scapicchio, 2024). La société LTU Technologie, propose plutôt une API, une Interface de Programmation d'Application. Michael Goodwin d'IBM décrit les API comme un ensemble de protocoles et de règles qui permettent à des applications logicielles d'échanger entre elles des données, des caractéristiques et des fonctionnalités (Goodwin, 2024). Une solution par API est modulable et plus rapide. Elle ne nécessite pas d'entraînement et est moins coûteuse que peut l'être une solution d'Apprentissage Profond. La technologie API permet l'analyse d'une image ou d'un objet et lui attribue une « signature unique » (LTU Technologies, s. d.). Les images ne sont pas caractérisées par des typologies (par exemple, paysage ou animal, ...), mais par des caractéristiques visuelles (par exemple, courbures, textures ou métadonnées, ...). Il suffit d'une image pour que l'API établisse des correspondances (LTU Technologies, s. d.). L'utilisation de cette technologie est novatrice et son efficacité est indéniable. La solution d'API de la société LTU Technologies est également utilisée par des organismes nationaux de lutte contre le trafic de biens culturels, l'Office Centrale de Lutte contre le Trafic de Biens Culturels (OCBC) en France et les Carabiniers en Italie (LTU Technologies, s. d.).

### 3.3.2 Protection et identification des œuvres d'art basées sur la chaîne de blocs

Ces dernières années sont apparues sur le marché des nouvelles façons d'acheter et de vendre un nouveau type d'œuvre d'art : les Non-Fungible Tokens ou jetons non fongibles (NFT). Pour protéger les œuvres d'art numériques et uniques, la technologie de chaîne de blocs, alors déjà existante, est utilisée. La blockchain ou chaîne de blocs en français a de multiples applications. Selon IBM, pour résumer : « [Elle] est un registre partagé et immuable qui facilite le processus d'enregistrement des transactions et de suivi des actifs dans un réseau d'entreprise » (IBM, s. d.). La chaîne de blocs est une solution qui se veut sécurisée et inaltérable. Elle enregistre les informations sous forme de « blocs » de données. Chaque bloc est relié au précédent et au suivant, formant ainsi une chaîne. Lorsqu'une transaction est validée, elle est ajoutée à cette chaîne, ce qui empêche toute falsification (IBM, s. d.). Depuis 2018, l'entreprise Codex utilise la technologie de chaîne de blocs afin d'améliorer les enjeux relatifs au marché de l'art numérique et « IRL »<sup>8</sup>, à savoir, la propriété, la provenance, de transparence et le droit d'auteur (Sukhomlinova, 2018). Le Protocole Codex est un registre décentralisé unique développé par l'entreprise Codex. Il enregistre, vérifie et stocke les informations relatives à chaque objet. Mark Lurie part du constat que la provenance d'un objet d'art est fondamentale pour sa valeur (Lurie, 2018). Grâce au registre du Protocole Codex, il souhaite développer le marché de la cryptomonnaie auprès des maisons de vente et des collectionneurs. La sécurité basée sur la chaîne de blocs peut alors, théoriquement, réduire le coût des transactions, la fraude et l'anonymat. La plateforme du Protocole Codex est accessible à tous et entraîne des frais à la manière d'initiative, comme l'ARL. Seulement, les frais s'acquittent grâce au CodexCoin (Lurie, 2018). La cryptomonnaie CodexCoin est une monnaie d'accès, mais également un outil d'incitation et de gouvernance qui récompense les utilisateurs s'impliquant dans la validation des provenances et contribuant activement au développement de l'écosystème. Pour mettre en place ce protocole de manière efficace, Mark Lurie a fait appel à un consortium d'acteurs clés du secteur de ventes d'objets d'art. Des maisons de vente en ligne, comme *LiveAuctioneers.com* et *AuctionMobility.com* soutiennent le développement et l'adoption du protocole (Lurie, 2018). En 2025, le Protocole Codex n'est plus opérationnel et le site internet est inaccessible.

---

<sup>8</sup> IRL, in real life, en français « Dans la vraie vie »

L'entreprise Codex n'est pas la seule à avoir tenté de « technologiser » ce marché. Fondée par Robert Norton, l'entreprise Verisart voit le jour en 2015. Elle regroupe un site internet et une application mobile qui permettent aux artistes, aux collectionneurs et aux marchands d'art de vérifier la provenance d'une œuvre d'art numérique de type NFT. Elle utilise, elle aussi, la technologie de chaîne de blocs pour générer des certificats d'authifications. Elle facilite également la création et la personnalisation de NFT pour les créateurs et les collectionneurs. Elle permet aux entreprises, aux marques et aux galeries de créer, de certifier et de vendre des NFT (Verisart, s. d.). En 2025, cette entreprise continue de fonctionner. À la grande différence de Codex, elle se concentre sur le marché de l'art numérique. Les marchés numériques et IRL fonctionnent de manière différente. Est-ce une volonté de réguler l'ensemble des marchés qui a fait échouer Codex ? Dans le Art and Finance Report 2017 mené par les entreprises Deloitte et ArtTactic, le coordinateur en art et finance des États-Unis pour Deloitte, Phillip Ashley Klein, et le consultant Deloitte Kevin Ye diront dans leur article *A digital art world The intersection of art, wealth, and technology* : « Technology can go far in improving the access and convenience of art, but the nuances surrounding the experience of art may never vanish »<sup>9</sup> (Klein et Ye, 2017, p. 209). Dans l'article, les auteurs mentionnent que la technologie ne pourra jamais remplacer la qualité immatérielle de l'industrie de l'art (Klein et Ye, 2017, p. 209).

### 3.3.3 Applications mobiles

Dans le but de réduire le trafic de biens culturels, des applications mobiles sont développées pour aider les particuliers et les professionnels dans leurs efforts de tous les jours. L'application ID-Art est une initiative mise en place par INTERPOL. Elle est accessible à tous et permet d'accéder à la base de données d'INTERPOL. Elle fonctionne grâce à un système de recherche manuel par caractéristiques et par recherche visuelle. Un logiciel de reconnaissance d'images compare une photographie avec les ressources disponibles sur la base de données. INTERPOL ne dévoile pas le nom du système utilisé dans l'application ID-Art (INTERPOL, s. d.). L'application peut également servir à la création de catalogues de collections privées. Elle permet de signaler un objet volé, des sites culturels menacés ou des fouilles illicites (INTERPOL, s. d.). Dans la création de catalogues et le signalement, l'application d'INTERPOL normalise les informations récoltées grâce à la norme

---

<sup>9</sup> En français « La technologie peut améliorer considérablement l'accès et la commodité de l'art, mais les nuances entourant l'expérience de l'art ne disparaîtront jamais. [Ma traduction] »

internationale Object-ID (INTERPOL, s. d.). L’application a connu plusieurs succès, notamment, fin 2022, elle est téléchargée dans 164 pays plus de 21 000 fois (INTERPOL, s. d.).

Au cours du colloque *Sur la piste des œuvres disparues en temps de guerre (1870-1945)* qui s’est tenu au Musée du Louvre le 1<sup>er</sup> juin 2022, Corinne Chartrelle, experte auprès du Centre de recherche de la Police Nationale française en charge des projets européens de lutte contre les trafics de biens culturels, et Axel Kerep, archéologue et chef de projet en nouvelles technologies chez PARCS, ont présenté une communication intitulée *De l’utilité de l’Intelligence Artificielle dans la recherche, un exemple d’application opérationnelle avec Arte-Fact* (Chartrelle et Kerep, 2022). Développée en collaboration avec de nombreux centres de recherches, financée par l’EUROPE et la société PARCS spécialistes de l’Intelligence Artificielle, l’application Arte-Fact est destinée aux professionnels de l’art et de son marché et aux services de police et de douanes (Chartrelle et Kerep, 2022). Elle est disponible sur mobile, tablette et ordinateur. Elle entre en jeu à la suite de plusieurs constats : par exemple, le manque de digitalisation des collections; l’impossibilité pour les agents de douanes et de polices de connaître et de reconnaître un objet qui peut avoir été volé ou pillé; l’augmentation du nombre de ventes sur internet (Chartrelle et Kerep, 2022). Arte-Fact possède de multiples usages : elle permet la création d’inventaires numériques grâce à des photographies prises dans des zones de conflits; la détection d’objets volés par la reconnaissance d’image visuelle comparée avec des inventaires et des bases de données regroupant des objets volés ou perdus; l’identification de ressemblances typologiques pour favoriser la détection d’objets pouvant être pillés dans des zones de conflits avec des objets similaires dans des inventaires; l’identification d’objet avec du texte et des mots-clés pouvant décrire l’objet et sa provenance; la surveillance les sites internet par reconnaissance d’image visuelle comparée afin de pouvoir stopper la vente d’un objet qui serait volé ou pillé (Kerep, 2022, p. 1). L’application Arte-Fact permet également de communiquer entre experts et agents pour collaborer dans les enquêtes et les contrôles (Chartrelle et Kerep, 2022). Depuis 2022, aucun article n’a été publié sur les réussites de cette application et nous ne pouvons pas les quantifier.

### 3.3.4 Les outils d’Intelligence Artificielle

Tout comme l’application Arte-Fact qui lutte contre le trafic de biens culturels volés, pillés et spoliés sur les marchés d’internet, le projet européen SIGNIFIANCE utilise l’Apprentissage

Profond et l’Intelligence Artificielle (IA) pour suivre et bloquer les activités illégales liées au trafic de biens culturels en ligne. Selon Cole Stryker et Eda Kavlakoglu d’IBM, l’Intelligence Artificielle est une technologie qui permet aux machines et aux ordinateurs de simuler l’intelligence humaine (Stryker et Kavlakoglu, 2024). L’IA contient plusieurs domaines développés avec le temps, comme le Machine Learning ou Apprentissage Automatique en français, l’Apprentissage Profond et plus récemment l’IA générative. L’Apprentissage Automatique permet aux systèmes d’IA de créer des modèles à partir de données. Cette approche consiste à entraîner un algorithme à reconnaître des motifs ou à faire des prédictions grâce à des données. L’ordinateur « apprend », ajuste ses analyses et tire des conclusions. L’Apprentissage Profond est un type d’Apprentissage Automatique (Stryker et Kavlakoglu, 2024). Comme Axel Kerep le mentionne dans sa présentation pour le colloque du Louvre en 2022 : « [Les] milliards de pages [internet] se décuplent de manière exponentielle... » (Chartrelle et Kerep, 2022). Axel Kerep mentionne l’impossibilité de surveiller l’ensemble des sites et des ventes de manière continue, dont ces dernières se produisent davantage sur les réseaux sociaux aujourd’hui (Chartrelle et Kerep, 2022). Le projet « SIGNIFIANCE » a développé une interface intuitive qui permet aux autorités d’identifier, de suivre et de bloquer les activités illégales en ligne, qu’elles soient sur les réseaux sociaux, sur le Web ou le Dark Web. Grâce aux normes établies par l’Union Européenne sur l’IA, en matière de légalité, d’éthique et de fiabilité, SIGNIFIANCE a pour objectif d’améliorer les enquêtes de renseignement, la coopération transfrontalière entre États membres de l’UE et les pays tiers (Malinverni *et al.* 2024, p. 2). Selon les auteurs de l’article scientifique *SIGNIFICANCE deep learning based platform to fight illicit trafficking of cultural heritage goods*, la plateforme SIGNIFIANCE souhaite augmenter de 10 à 15% en moyenne le nombre d’objets identifiés comme vendus ou annoncés en ligne. Pour résumer, la plateforme offre des informations sur le contexte de l’objet détecté, soit la signification culturelle, la provenance et le statut juridique (Malinverni *et al.* 2024, p. 2). Grâce à des systèmes d’Apprentissages Profonds qui fonctionnent en temps réel et une ontologie spécifique, les objets sont classés par types et par caractéristiques (Malinverni *et al.* 2024, p. 6). Chaque objet se voit attribuer un code numérique d’identification. Ce code reflète la classification attribuée par INTERPOL (Malinverni *et al.* 2024, p. 7). Le système de SIGNIFIANCE isole et identifie automatiquement les objets détectés. Toutefois, la classification « légale » ou « illégale » d’un objet est impossible sans l’intervention d’un expert. Pour atteindre l’ensemble de ses objectifs, les informations recueillies serviraient de bases de données pour

l’Apprentissage Automatique et l’Apprentissage Profond du système pour la classification des objets légaux ou illégaux. Malgré ces objectifs et selon les auteurs, les informations nécessiteraient toujours la validation d’experts du patrimoine culturel (Malinverni *et al.* 2024, p. 7). SIGNIFIANCE est à l’avant-garde de la lutte contre le trafic de biens culturels grâce à l’Intelligence Artificielle. Grâce à ces avancées, d’autres projets menés par l’Union Européenne ont vu le jour depuis, comme ENIGMA, AURORA, et RITHMS (Malinverni *et al.* 2024, p. 2).

### 3.3.5 Surveillance par imagerie satellitaire

La lutte contre le trafic de biens culturels prend une nouvelle dimension depuis 2015, après l’association de L’UNESCO avec l’UNITAR, l’Institut des Nations Unies pour la formation et la recherche. Ensemble et grâce au Programme opérationnel pour les applications satellites UNOSAT d’UNITAR, les technologies géospatiales protègent le patrimoine culturel. L’imagerie satellitaire est, selon l’UNESCO, une des seules sources d’informations objectives dans des zones de conflits ou ayant subi des désastres naturels (UNESCO, 2015). L’UNESCO mentionne qu’un rapport d’UNITAR-UNOSAT révèle l’étendue des dommages causés envers le patrimoine culturel en Syrie. Le rapport permet de confirmer des informations alors obtenues de manière officieuse. Grâce à ce partenariat, il est possible pour l’UNESCO et UNITAR-UNOSAT de partager leurs expertises respectives, de collaborer sur la prévention et de développer leurs capacités (UNESCO, 2015). Depuis, avec la contribution d’experts du patrimoine, des sites, dans des régions touchées par des conflits en Irak et au Yémen, et des sites touchés par des catastrophes naturelles au Népal, sont évalués et protégés (UNESCO, 2016). En février 2025, l’UNOSAT et l’UNESCO organisent une formation pour soutenir les professionnels du patrimoine culturel en Ukraine, à Lviv. Elle réunit également des archéologues et des experts en technologies géospatiales (UNITAR, 2025). Elle est organisée dans le but de renforcer les compétences des professionnels dans l’utilisation de l’imagerie satellite. Ils apprennent à documenter le patrimoine, à évaluer les dommages matériels et à surveiller l’environnement. La cartographie de sites, la détection d’inondations et d’incendies, l’utilisation de l’application UN-ASIGN pour les relevés de terrain sont abordés lors des séances pratiques. La formation s’appuie sur des outils et des données en libre accès sans coûts supplémentaires (UNITAR, 2025). Les initiatives sont nombreuses grâce à ce partenariat pour favoriser la collaboration et lutter contre le trafic de biens culturels et la protection du patrimoine culturel menacé.

The Antiquities Coalition, est une organisation non gouvernementale basée aux États-Unis. Elle mène une campagne mondiale contre le trafic de biens culturels. Elle a pour mission de protéger le patrimoine culturel grâce à la promotion d'une meilleure législation et d'une meilleure politique. Elle collabore avec le gouvernement états-unien et la communauté internationale afin de fermer les marchés américains aux antiquités illicites. Elle encourage les pratiques commerciales et les marchés de l'art responsables (The Antiquities Coalition, s. d.). La Coalition soutient la lutte contre le trafic de biens culturels grâce à l'utilisation de technologies géospatiales. Après la révolution de 2011 en Égypte, la Coalition crée la Coalition internationale pour la protection des antiquités égyptiennes (ICPEA). Elle commande une analyse satellite au Dr Sarah Parcak, alors professeure associée d'anthropologie et directrice du laboratoire d'observation mondiale de l'Université d'Alabama-Birmingham (The Antiquities Coalition, s. d.). Depuis la révolution de 2011, la recherche confirme une augmentation considérable des fouilles illicites sur des sites archéologiques égyptiens déjà connus, allant de 500 à 1 000%. Elle estime que le trafic de ces sites coûte en biens culturels volés à l'Égypte l'équivalent d'un milliard de dollars par an depuis 2011 (The Antiquities Coalition, s. d.). Les données satellitaires permettent de comparer les paysages égyptiens avant 2009 et après 2011. Elles montrent la prolifération de fouilles illégales et rejoignent la position de l'UNESCO sur la valeur des technologies satellitaires (The Antiquities Coalition, s. d.).

Le musée d'histoire naturelle de Virginie et la Smithsonian Cultural Rescue Initiative sont partenaires dans la création du Laboratoire de surveillance du patrimoine culturel (CHML). Grâce aux technologies géospatiales, le CHML surveille les sites patrimoniaux menacés par des conflits armés et des catastrophes naturelles (Virginia Museum of Natural History, s. d.). Le Laboratoire fonctionne avec des partenaires industriels. Il exploite quatre satellites en orbites, qui capturent des images panchromatiques, multispectrales et d'autres images de télédétection avec une résolution de 30 à 40 cm (Virginia, Museum of Natural History, s. d.). Le laboratoire exploite des archives d'images satellitaires et surveille les menaces, les zones vulnérables et l'évolution des conditions. Les archives lui permettent d'identifier les évènements de destruction et de fournir des informations précieuses aux acteurs du patrimoine. Le Laboratoire collabore avec des experts sur le terrain grâce aux communications satellites. Il utilise la surveillance par logiciel libre (open source) pour contextualiser les menaces à partir de sources médiatiques variées. Il a pour objectif de fournir rapidement des informations exploitables aux ONG et aux agences gouvernementales (Virginia,

Museum of Natural History, s. d.). Il forme des étudiantes et des étudiants ainsi que des professionnelles et professionnels à l'analyse des images satellites, à la surveillance par logiciel libre et à la synthèse d'informations. Les recherches du Laboratoire et leurs nombreux rapports permettent la formation d'une future génération de chercheurs (Virginia, Museum of Natural History, s. d.). Les nouvelles technologies transforment les capacités de lutte contre le trafic de biens culturels. Ces innovations ne remplacent pas l'ensemble des initiatives qui sont mises en place au niveau international. Elles ne remplacent pas non plus les acteurs du monde de l'art et du patrimoine culturel qui apportent leurs expertises dans la lutte. Grâce au développement et à la démocratisation des nouvelles technologies, elles pourront aider à une collaboration plus efficace, une détection plus rapide des menaces et une meilleure action internationale.

## CONCLUSION

Pour conclure, le trafic de biens culturels est encore aujourd’hui un enjeu majeur, à la fois historique et contemporain. L’ensemble de cette étude a pour objectif de dresser un état des lieux du trafic de biens culturels avec une approche muséologique. La protection des institutions culturelles face à ce fléau demeure peu étudiée dans la muséologie, même s’il constitue un champ de recherche largement étudié en droit et en criminologie. Pourtant, il est crucial pour la muséologie de comprendre pourquoi les institutions muséales sont ciblées et, surtout, comment lutter efficacement contre ce type de criminalité. Le vol de biens culturels auprès des institutions, du secteur des marchands d’art et des particuliers ne représente que la pointe de l’iceberg que cette étude aborde. Trois chapitres regroupent des éléments clés pour comprendre l’ampleur de la criminalité artistique internationale : la généalogie du crime artistique; les institutions culturelles et les organisations gouvernementales; les méthodes de lutte pour la protection du patrimoine culturel au niveau international.

Les résultats de cette recherche révèlent un lien étroit qui se crée avec les années, entre la pratique du collectionnisme et la criminalité. Ainsi, depuis les années 1970, les crimes artistiques évoluent. Les groupes criminels se professionnalisent, ils se spécialisent. La croissance rapide de la criminalité artistique rend obsolètes les dispositifs législatifs alors en place au niveau national et international. Malgré le renforcement de la sécurité dans les institutions muséales, les mutations des groupes criminels en réseaux de criminels organisés ne permettent pas la protection suffisante des institutions. Depuis les années 2000, la croissance de la criminalité des acteurs internes aux institutions culturelles ne cesse d’apporter de nouveaux défis pour la protection du patrimoine culturel. L’étude constate que les initiatives et organisations qui luttent contre les vols patrimoniaux peinent à suivre l’évolution de la criminalité artistique. Ce constat n’est pas nouveau, puisqu’il est déjà le fruit de la réflexion de Michel Clamen en 1974. La protection du patrimoine culturel international est complexe. Elle relève de nombreux acteurs : les acheteurs; les canaux de distribution; et les intermédiaires. Ensemble, ils forment des réseaux qui s’intègrent autant dans les marchés légaux et illégaux, ils sont constants et omniprésents. Depuis l’observation de Michel

Clamen, on peut remarquer les nombreux efforts juridiques internationaux mis en place, tels que les Conventions de La Haye de 1954 et de 1999; la Convention de l'UNESCO de 1970; la Convention d'UNIDROIT de 1995; la Convention de Palerme de 2000 et la Convention de Nicosie de 2017. Les initiatives mentionnées dans l'étude proviennent d'organismes gouvernementaux, intergouvernementaux, publics ou privés, comme l'ICOM, l'IADAA, INTERPOL, EUROPOL, l'OMD, l'UNESCO. Elles s'inscrivent dans un ensemble de mesures. Malgré leurs objectifs communs, le manque de coopération internationale et les applications législatives lacunaires persistent. L'analyse comparative des rapports d'INTERPOL de 1972 et de 2020 démontre la continuité inébranlable du trafic de biens culturels à un niveau international. La criminalité artistique est un enjeu international contemporain nécessitant une approche interdisciplinaire pour en étudier la complexité. Pour cause, Marie-Amélie Baudry, en 2021, renouvelle les conclusions de Michel Clamen. La complexité, le caractère constant et la mutation numérique de la criminalité artistique mènent les recherches à présenter les dispositifs technologiques qui œuvrent à la protection du patrimoine culturel. Ils forment un ensemble de méthodes révolutionnaires pouvant être applicables à une échelle globale, comme l'imagerie satellitaire. Cependant, les dispositifs technologiques ne sont pas présentés pour remplacer la présence d'experts ou de professionnels sur le terrain. Ils sont autant de clés pouvant favoriser la transparence et la collaboration des acteurs culturels, cruciales à l'endiguement de la criminalité.

La criminalité artistique constitue un défi persistant auprès des institutions culturelles. La muséologie se doit d'étudier cette criminalité et les tendances qui lui sont liées. Cette étude pose les fondations nécessaires à la compréhension du phénomène, elle servira d'introduction à un projet doctoral centré sur la criminalité interne aux institutions, qui reste, bien souvent, méconnue et insuffisamment examinée. Face à l'ampleur des crimes artistiques aujourd'hui, il est nécessaire que l'ensemble des disciplines concernées s'entraident pour lutter, ensemble, contre ce défi mondial.

## ANNEXE A

**Tableau « Positionnement de l'ICOM par rapport à d'autres institutions » - Jirasri Boonyakiet,**

**1999**

<b>I Organismes publiques internationaux</b>		<b>Missions (résumées)</b>	<b>Interlocuteurs principaux</b>	<b>Instrument(s) principaux</b>
• UNESCO		Créer des législations internationales pour les faire adopter par ses Etats-membres	Gouvernements	Convention de la Haye de 1954 et Convention de 1970
• UNIDROIT		”	Gouvernements	Convention de l'UNIDROIT
• Interpol		Son rôle principal est de centraliser et diffuser les informations concernant les biens culturels volés par les réseaux électroniques.	Policiers	Bases de données sur les biens culturels volés
• Europol		”	”	”
• Organisation mondiale des douanes		Coopération entre les douanes des Etats-membres	Douaniers	Conventions spéciales concernant le contrôle de l'importation et l'exportation
• Conseil de l'Europe		Créer des législations internationales pour les faire adopter par ses Etats-membres	Gouvernements	Directive 93/7/CEE du 15 mars 1993
<b>II Organismes nationaux publics</b>		<b>Missions (résumées)</b>	<b>Interlocuteurs principaux</b>	<b>Instrument(s) principaux</b>
• Les Bureaux Centraux Nationaux d'Interpol (BNC)		Ils opèrent dans les pays membres d'Interpol.	Policiers	Bases de données sur les biens culturels volés
• Unités Spéciales affectées aux vols de biens culturels			Policiers	”
- Allemagne		Le « Bundeskriminalamt » élaboré actuellement une base de données image.	”	”
- Belgique		Le « Bureau Central (Etuves d'art et Antiquités » fait partie du BNC d'Interpol Belgique.	”	”
- Espagne		« L'Enlace de Policia Judicial » est une unité de coordination qui élabore des actions pour la police et le Ministère de la Culture.	”	”
- Etats-Unis		Le « Federal Bureau of Investigation » coordonne au niveau fédéral les actions des équipes luttant contre le vol des biens culturels dans chaque Etat.	”	”
- France		L'Office central de lutte contre le trafic des biens culturels (OCBC) possède une banque de données-images « Trima », regroupant les dossiers de vols d'objets signalés. Il travaille en étroite collaboration avec le « Service Technique de Recherche Judiciaire et de Documentation de la Gendarmerie Nationale », avec le BNC Interpol en France et également avec d'autres unités spécialisées établies essentiellement en Europe et en Amérique du Nord.	”	”
- Italie		Le « Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Artistico » joue un rôle très actif aussi bien au niveau international et qu'au niveau national, et travaille en étroite collaboration avec d'autres unités nationales spécialisées ainsi qu'avec les BNC d'Interpol	”	”
- Pays-Bas		Le « Corps landelijke politiediensten » joue ainsi un rôle important aux Pays-Bas.	”	”
- Royaume-Uni		Le « The Art and Antiques Unit of the Metropolitan Police » à New Scotland Yard	”	”
- République Tchèque		Une unité spécialisée dans le vol d'œuvres et objets d'art au sein du Ministère Tchèque de la Culture est très active et travaille en relation étroite avec le BNC d'Interpol en République Tchèque.	”	”

III Organisations privées internationales		Missions (résumées)	Interlocuteurs principaux	Instruments principaux
• <b>ICOM</b>		<b>Aider les musées à la prévention de leurs collections, publier les objets culturels volés et les distribuer et promouvoir le code de déontologie professionnelle auprès des musées.</b>	<b>Muséologues</b>	<b>Le Code de Déontologie professionnelle</b>
• « Art Loss Register » et « Trace » (Initiatives anglaises)		Le « Art Loss Register », créé par les compagnies d'assurances, les maisons de ventes aux enchères et les groupements européens de marchands, est une base de données qui enregistre les informations sur les biens culturels volés. Son statut est une société commerciale dont quatre agences se trouvent à Londres, à New York, et à Perth et le dernier à Paris. Le « Trace » est ainsi une base de données informatiques et appartient maintenant à l'« Art Loss Register ».	Assureurs et collectionneurs	La base de données informatiques
• « The International Foundation for Art Research-IFAR/ALRs » et « Trans Art » (Initiatives américaines)		Ces associations mettent sur pied un répertoire des objets d'art volé et un service d'authentification. L'IFAR a contribué à la création d'un mensuel qui publiait la liste des objets d'art volés ainsi que des articles sur l'évolution de la situation et les affaires de faux.	Collectionneurs	»
• International Association of Dealers in Ancient Art (IADAA)		Adopter et promouvoir le code de déontologie auprès des professionnels du commerce de l'art au niveau international	Antiquaires	Code de déontologie professionnelle <sup>22</sup>
• Confédération internationale des Négociants en Œuvres d'Art		»	»	»
IV Organisations privées nationales		Missions (résumées)	Interlocuteurs principaux	Instruments principaux
• Les Communautés des musées			Musées	
- Canada	-	Art Museum Network	»	Registre informatique
- Etats-Unis	-	American Association of Museum	»	Code d'éthique
• Les Compagnies d'Assurances		Registres des objets volés	Assureurs	Registre des objets volés
- Allemagne	Nordstern Versicherungen		»	»
- Royaume-Uni	Hiscox Insurance		»	»
• Les Syndicats des commerçants de l'art		Adopter et promouvoir le code de déontologie auprès des professionnels du commerce de l'art au niveau national	Antiquaires	Code de l'éthique de chaque communauté
- Canada	Professional Art Dealers Association of Canada		»	»
- Etats-Unis	Art and Antique Dealers League of America		»	»
	National Antiques and Art Dealers Association of America		»	»

<sup>22</sup> Il faut noter qu'il n'existe pas encore un code de déontologie professionnelle pour les antiquaires et les négociants de l'art à caractère universel comme celui des professionnels des musées. En effet, le nombre de syndicats d'antiquaires ont leur propre éthique.

(la suite)

IV Organisations privées nationales		Missions (résumées)	Interlocuteurs principaux	Instruments principaux
• Les syndicats des commerçants de l'art	Adopter et promouvoir le code de déontologie auprès des professionnels du commerce de l'art au niveau national	Antiquaires	Code de l'éthique de chaque communauté	
- France	Chambre syndicale de l'Estampe, du Dessin et du Tableau Comité des Galeries d'Art	”	”	
	Syndicat National des Antiquaires Négociants en Objets d'Art, Tableaux Anciens et Modernes	”	”	
- Royaume-Uni	Le « Code of Practice for the Control of International Trading in Works of Art » est adopté par plusieurs communautés de commerçants d'art :			
	- Christies's et Sotheby's - Society of London Art Dealers - British Antique Dealers' Association - Society of Fine Art Auctioneers - Incorporated Society of Valuers and Auctioneers - Antiquarian Booksellers' Association - Royal Institution of Chartered Surveyors - Fine Art Trade Guild - British Association of Removers - Antiquities Dealers' Association			
- Suisse	Syndicat Suisse des Antiquaires et Commerçants d'Art Association des Commerçants d'Art de Suisse	”	”	
	• Les associations des propriétaires des biens	Aider des propriétaires à une meilleure protection de leurs patrimoines culturels.	Propriétaires	Conseils sur les systèmes de sécurité
- France	Association la Demeure Historique - Les Vieilles Maisons françaises Association SOS Œuvres d'art	”	”	
	Autres : Ce sont divers organismes privés créés par les professionnels ou les amateurs) qui s'intéressent à la question et se trouvent sur les sites d'Internet. La plupart est créée principalement dans un but d'échange d'information.			
- Etats-Unis	Society to Prevent Trade in Stolen Art (Washington, D.C.) : groupe des collectionneurs, conservateurs et avocats dans le domaine de l'art			
- Royaume-Uni	Council for the Prevention of Art Theft			
	Museum security network : <a href="http://museum-security.org">http://museum-security.org</a> (les sites joints : Alert All, Fine & Decorative Art Online, Reporting Stolen Books, Recoveries & Forgeries, World Wide Collectors Digest, Joslin Hall Rare Books etc.) <sup>23</sup>			

<sup>23</sup> Voir la liste des sites d'Internet détaillée : Annexe V

## ANNEXE B

### Dispositions de la convention de Palerme de 2000 concernant non explicitement le trafic de biens culturels d'après l'UNESCO, 2019

- S'applique aux infractions criminelles graves (au moins quatre ans de privation de liberté), lorsque l'infraction est de nature transnationale (commise dans plus d'un État) et implique un groupe criminel organisé (articles 2 et 3) ;
- Comporte des dispositions sur l'incrimination du blanchiment du produit du crime ;
- Fait obligation aux États parties de :
  - conférer le caractère d'infraction pénale aux actes de transfert intentionnel de propriété ou de dissimulation de l'origine des biens (article 6) ;
  - adopter des mesures pour permettre la confiscation de ces produits du crime et pour identifier et localiser les biens qui peuvent être considérés comme de tels produits (article 12) ;
  - répondre aux demandes de confiscation par d'autres États parties (article 16) ; extrader les suspects (article 16) ;
  - prendre les mesures d'entraide judiciaire les plus larges possibles (article 18) ;
  - envisager de mener des opérations conjointes et de mettre en œuvre d'autres mesures de coopération en matière de répression (article 27) ;
  - mettre au point une formation spécialisée à l'intention des responsables des forces de l'ordre (article 29) ;

## BIBLIOGRAPHIE

20 Minutes avec AFP. (2015, 16 février). *Un employé du musée de l'Ermitage arrêté pour vol*. 20 Minutes. <https://www.20minutes.fr/culture/1542171-20150216-employe-musee-ermitage-arrete-vol>

Adam, G. (2015, 16 janvier). *Finders keepers*. Financial times. <https://www.ft.com/content/e3ab8abc-9c01-11e4-a6b6-00144feabdc0>

Art-Law Centre. (s. d.). Background and research goals / Contexte et but de la recherche. arThemis – Alternative Dispute Resolution for Art and Cultural Heritage. <https://plone.unige.ch/art-adr/about-a-propos>

Art Loss Register. (s. d.). *About us* .Art Loss Registrer. <https://www.artloss.com/about-us/>

Art Recovery International. (s. d.). *About*. Art Recovery International. <https://www.artrecovery.com/about>

Art Shortlist. (2024, 29 octobre). *Comment le marché de l'art a-t-il réagi face aux crises économiques du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours ?* Art Shortlist. <https://artshortlist.com/fr/journal/article/le-marche-de-l-art-face-aux-crises-de-1900-a-nos-jours>

Artive. (s. d.). *Artive: Protecting the world's cultural heritage*. Artive. <https://artive.org/>

Azimi, R. (2024, 15 novembre). *L'arte povera rattrapée par le marché*. Le Monde. [https://www.lemonde.fr/argent/article/2024/11/15/l-arte-povera-rattrape-par-le-marche\\_6395375\\_1657007.html](https://www.lemonde.fr/argent/article/2024/11/15/l-arte-povera-rattrape-par-le-marche_6395375_1657007.html)

Azimi, R. (2018, 14 mars). *L'embellie du marché de l'art ne profite qu'à une poignée d'acteurs*. Le Monde. [https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/03/14/l-embellie-du-marche-de-l-art-ne-profite-qu-a-une-poignee-d-acteurs\\_5270693\\_3234.html#QbFPs3tktsHd4OF4.99](https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/03/14/l-embellie-du-marche-de-l-art-ne-profite-qu-a-une-poignee-d-acteurs_5270693_3234.html#QbFPs3tktsHd4OF4.99)

Azimi, R. (2024, 20 octobre). *Les folles années de la Fondation Cartier, pionnière du mécénat privé*. Le Monde. [https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2024/10/20/les-folles-annees-de-la-fondation-cartier-pionniere-du-mecenat-prive\\_6356422\\_4500055.html](https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2024/10/20/les-folles-annees-de-la-fondation-cartier-pionniere-du-mecenat-prive_6356422_4500055.html)

Baudry, M-A. (2021). *La lutte contre le blanchiment d'argent au sein du marché de l'art : un exemple européen ?*. Université Laval. Université Paris-Saclay.

Bellet, H. (2019, 13 mai). *Le vol de la Joconde*. Le Monde.

[https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/02/27/le-vol-de-la-joconde\\_1016100\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/02/27/le-vol-de-la-joconde_1016100_3246.html)

Benhamou, F., & Vrièse, M. D. (2008). *Une analyse économique des réglementations sur le marché de l'art. L'effet du Droit de suite sur les prix et la localisation des ventes*. Économie appliquée, 61(2), 67-93.

Boonyakiet, J. (1999). *L'ICOM et la lutte contre le trafic illicite des biens culturels*. École du Louvre 1998-1999.

Bos, A. (2005). *L'Importance des conférences de La Haye de 1899, 1907 et 1999 pour la protection juridique des biens culturels en cas de conflit armé*. Museum international, (228), 32-40.  
[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143360\\_fre](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000143360_fre)

Boyer, G. (2020, 19 novembre). *Le Louvre Abou Dhabi annule la présentation du Salvator Mundi de Léonard de Vinci*. Connaissance des Arts. <https://www.connaissancesdesarts.com/depeches-art/le-louvre-abou-dhabi-annule-la-presentation-du-salvator-mundi-de-leonard-de-vinci-11103226/>

Boz, Z. (2019). *Lutter contre le trafic illicite de biens culturels: guide pratique pour les autorités judiciaires et les forces de l'ordre européennes*. UNESCO.

Brodie, N. (2015). *Giacomo Medici*. Trafficking culture. <https://traffickingculture.org/encyclopedia/case-studies/giacomo-medici/>

Brodie, N. (2017). *The role of conservators in facilitating the theft and trafficking of cultural objects: The case of a seized Libyan statue*. Libyan Studies. Vol. 48, pp. 1-7

Brunet, E. (2024, octobre 31). *Restitutions vers le Népal : l'engagement des musées dans la lutte contre le trafic de biens culturels*. ICOM. <https://icom.museum/fr/news/restitutions-vers-le-nepal-lengagement-des-musees-dans-la-lutte-contre-le-trafic-de-biens-culturels/>

Carabinieri. (s. d.). *Opere rilevanti*. Carabinieri – Comando Tutela Patrimonio Culturale. Carabinieri. <https://tpcweb.carabinieri.it/SitoPubblico/home/contenuti/opere-rilevanti>

Carabinieri TPC. (s. d.). *The defence of our cultural heritage since 1969*. Center of Excellence for Stability Police Units. <https://www.coespu.org/articles/carabinieri-tpc-1969-defence-our-cultural-heritage>

Carré d'Artistes. (s. d.). *Où acheter une œuvre d'art ?*. Carré d'Artistes. <https://www.carredartistes.com/fr-fr/acheter-art/ou-acheter-une-oeuvre-d-art?>

Carré d'Artistes. (s. d.). *Le marché de l'art*. Carré d'Artistes. <https://www.carredartistes.com/fr-fr/acheter-art/marche-de-l-art>

Cascone, S. (2021, 23 septembre). *Gardner heist suspect Robert Gentile dies at 85*. Artnet. <https://news.artnet.com/art-world-archives/gardner-heist-suspect-robert-gentile-2012506>

Chaiprasathna, S. et Doré, F. (2013, octobre). *Le Siam d'André et Clara Malraux*. <https://www.andremalraux.com/wp-content/uploads/2013/10/le-siam-dandre-et-clara-malraux.pdf>

Chappell, D et Hufnagel, S. (2014). *Law Enforcement's Still Evolving Role in Art Crime: Some Introductory Remarks*. Contemporary Perspectives on the Detection, Investigation and Prosecution of Art Crime.

Chappell, D et Polk, K. (2014). *The Peculiar Problem of Art Theft*. Contemporary Perspectives on the Detection, Investigation and Prosecution of Art Crime.

Chartrelle, C., Kerep, A. (2022, 1<sup>er</sup> juin). *De l'utilité de l'intelligence artificielle dans la recherche, un exemple d'application opérationnelle avec Arte-fact*. Sur la piste des œuvres disparues en temps de guerre (1870-1945). Musée du Louvre. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=p7hAbVnaK9g&t=18s>

Chechi, A., Bandle, A. L., Renold, M.-A. (2012). *Affaire Objets archéologiques égyptiens – États-Unis c. Frederick Schultz*. Centre ArtLaw Centre. Université de Genève <https://plone.unige.ch/art-adr/cases-affaires/egyptian-archaeological-objects-2013-us-v-schultz/fiche-2013-objets-archeologiques-egyptiens-2013-etats-unis-c-frederick-schultz>

Clamen, M. (1974). *Le musée face aux vols d'objets d'art*. Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. Museum Vol XXVI, numéro 1. pp. 10-17.

Conseil de l'Europe. (2017). Convention du Conseil de l'Europe relative au blanchiment, au dépistage, à la saisie et à la confiscation des produits du crime et au financement du terrorisme (STCE n° 198).  
<https://rm.coe.int/1680710436>

Conseil de l'Europe. (s. d.). Convention sur les infractions visant des biens culturels.  
<https://www.coe.int/fr/web/culture-and-heritage/convention-on-offences-relating-to-cultural-property>

Conférence des Nations unies en vue de la création d'une organisation pour l'éducation, la science et la culture. (1945, 16 novembre). *Actes de la Conférence générale, première session, tenue à Londres, du 1er au 16 novembre 1945 à l'Institute of Civil Engineers*. UNESCO.  
<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001176/117626f.pdf>

Conseil Maisons de Vente. (2024, 22 mars). *314 milliards d'euros : les ventes aux enchères d'art et d'objets de collection en 2023 dans le monde*. Conseil Maisons de Vente.  
<https://conseilmaisonsdevente.fr/fr/314-milliards-deuros-les-ventes-aux-encheres-dart-et-dobjets-de-collection-en-2023-dans-le-monde>

Comeau, F (2013, 5 décembre). *Au voleur !* Montréal Campus.  
<https://montrealcampus.ca/2013/12/05/au-voleur/>

Commission européenne. (s. d.). Protection contre le trafic illicite de biens culturels. Culture et patrimoine européen. <https://culture.ec.europa.eu/fr/cultural-heritage/cultural-heritage-in-eu-policies/protection-against-illicit-trafficking>

Curry, A. (2023, 30 mars). *Restitution d'œuvres pillées pendant la colonisation : les trésors de la discorde*. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/restitution-doeuvres-pillees-pendant-la-colonisation-les-tresors-de-la-discorde>

David, G., & Mairesse, F. (2020). *Collectionneurs & psyché*. Bibliotheca Wittockiana.

De Sardes, G. (2018, 13 septembre). *Des faux dans les musées ?* Art Critique. <https://www.art-critique.com/2018/09/des-faux-dans-les-musees/>

Delsol, E. (2025, 30 janvier). *Un ancien freelance IT sabote les SI du British Museum*. CIO Online. <https://www.cio-online.com/actualites/lire-un-ancien-freelance-it-sabote-les-si-du-british-museum-16128.html>

Desvallées, A., Mairesse, F. (2011). *Préface*. Dans Dictionnaire Encyclopédique de muséologie. Editions Armand Colin.

Deuxième Conférence internationale de la Paix. (1907). Actes et documents (Vol. 1, pp. 626-637). La Haye.

Dumond, J. (2000, 24 décembre) *Le coup de maître des braqueurs de tableaux*. Le Parisien. <https://www.leparisien.fr/faits-divers/le-coup-de-maitre-des-braqueurs-de-tableaux-24-12-2000-2001847736.php>

Durney, M. (2011). *How an art theft's publicity and documentation can impact the stolen object's recovery rate*. Journal of Contemporary Criminal Justice, 27(4), 438-448.

Dworzecki, J. (2021). *The practical use of police databases of stolen works of art in the protection of national heritage in selected European Union countries*. Muzeológia a kultúrne dedičstvo (museology end cultural heritage) volume 9, 2/2021 91-101

Elbaor, C. (2016, 16 novembre). Art Recovery International launches global database to protect cultural heritage. Artnet News. <https://news.artnet.com/art-world/art-recovery-international-artive-non-profit-cultural-heritage-749840>

Ehrmann, T. (2021, 27 avril). *1958 : le premier bond dans le futur de Sotheby's*. Artmarketinsight. <https://fr.artprice.com/artmarketinsight/1958-le-premier-bond-dans-le-futur-de-sothebys>

Europol. (s. d.). À propos d'Europol. Europol <https://www.europol.europa.eu/about-europol:fr>

Europeana. (s. d.). Europeana. <https://www.europeana.eu/fr>

Europol. (2017, 19 janvier). *Project Diamond begins where Pink Panther left off*. <https://www.europol.europa.eu/media-press/newsroom/news/project-diamond-begins-where-pink-panther-left>

Faider-Feytmans, G. (1959). *Pierre Salmon, De la Collection au Musée*. L'Antiquité Classique, 28(2), 579-580.

Federal Bureau of Investigation. (s. d.). Art crime. FBI. <https://artcrimes.fbi.gov/>

Federal Bureau of Investigation. (s. d.). *FBI Art Theft Program [Vidéo]*. FBI. <https://www.fbi.gov/video-repository/newss-fbi-art-theft-program/view>

Felch, J. (2013). *Guilty Plea: Kapoor's Gallery Manager Cops to Six Criminal Counts*. Chasing Aphrodite. <https://chasingaphrodite.com/2013/12/05/guilty-plea-kapoors-gallery-manager-cops-to-six-criminal-counts/>

Fortis, E. (2017). *La marchandisation de l'art et le droit penal*. Archives de politique criminelle, n° 39(1), 23-40. <https://doi.org/10.3917/apc.039.0023>.

France24. (2008, 3 mars). *Deux tableaux de Munch de nouveau exposés à Oslo*. France24. <https://www.france24.com/fr/20080303-deux-tableaux-munch-nouveau-exposes-art-peinture>

Francq, O. (2021, 7 juillet). *Picasso et les 40 voleurs*. M Le magazine du Monde. [https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2021/07/07/picasso-et-les-40-voleurs\\_6087351\\_4500055.html](https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2021/07/07/picasso-et-les-40-voleurs_6087351_4500055.html)

Gartstein, E. (2025, 22 janvier). *Stolen art databases, bridging gaps, and balancing the need for private policing*. Center of art law. <https://itsartlaw.org/2025/01/22/stolen-art-databases-bridging-gaps-and-balancing-the-need-for-private-policing/>

Geerling, V. (s. d.). *IAADA : L'Association internationale des marchands d'art ancien*. IAADA. <https://iadaa.org/>

Gerstenblith, P. (2012). *United States of America and Canada Expert Report*. Observatory Illicit Traffic. [https://www.observatory-illicit-traffic.museum/sites/default/files/ressources/files/Gerstenblith\\_expert\\_report\\_0.pdf](https://www.observatory-illicit-traffic.museum/sites/default/files/ressources/files/Gerstenblith_expert_report_0.pdf)

Gerstenblith, P. (2007). *Controlling the International Market in Antiquities: Reducing the Harm, Preserving the Past*. Chicago Journal of International Law: Vol. 8: No. 1, Article 10. <https://chicagounbound.uchicago.edu/cjil/vol8/iss1/10>

Giovani, A. (2015, 30 janvier). *A new art loss database: ArtClaim takes its maiden voyage in London.* HARP. <https://plunderedart.org/2015/01/30/a-new-art-loss-database-artclaim-takes-its-maiden-voyage-in-london/>

Goodwin, M. (2024, 9 avril). *Qu'est-ce qu'une API (interface de programmation d'application) ?* IBM. <https://www.ibm.com/fr-fr/think/topics/api>

Gouvernement du Canada. (s. d.). *L'UNESCO. Affaires mondiales Canada.* [https://www.international.gc.ca/world-monde/international\\_relations-relations\\_internationales/unesco/index.aspx?lang=fra](https://www.international.gc.ca/world-monde/international_relations-relations_internationales/unesco/index.aspx?lang=fra)

Hales, C. (2025, 28 janvier). *Violent braquage au Musée de Drenthe aux Pays-Bas.* Le Journal des Arts. <https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/violent-braquage-au-musee-de-drenthe-aux-pays-bas-176139>

Hiscox. (2021). *Rapport du marché de l'art en ligne 2021 - Partie 2.* Hiscox. <https://www.hiscox.fr/courtage/sites/courtage/files/documents/rappport-du-march%C3%A9-de-lart-en-ligne-2021-part-2.pdf>

Holdsworth, J., Scapicchio, M. (2024, 17 juin). *What is deep learning?* IBM. <https://www.ibm.com/topics/deep-learning>

Hoog, M., & Hoog, E. (2009). *L'Histoire du marché de l'art.* Que sais-je?, 2(2630), 5-33.

Houpt, S. (2006). *Museum of the missing: A history of art theft.* McClelland & Stewart.

IBM. (s. d.). *Qu'est-ce que la blockchain ?* IBM. <https://www.ibm.com/fr-fr/topics/blockchain>

ICOM. (2017). *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées.* Conseil international des musées. <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-Fr-web-1.pdf>

ICOM. (2022, 24 août). *L'ICOM approuve une nouvelle définition de musée.* ICOM. <https://icom.museum/fr/news/icom-approuve-une-nouvelle-definition-de-musee/>

ICOM. (2022). *Plan stratégique, 2022-2028*. Conseil International des Musées. [https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/08/FR\\_OGA2022\\_StrategicPlan\\_Final\\_.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/08/FR_OGA2022_StrategicPlan_Final_.pdf)

ICOM-CC. (2021). *Principes de conservation et restauration des œuvres d'art*. ICOM-CC. <https://www.icom-cc.org>

ICOM. (s .d.). *Red Lists of cultural objects at risk*. ICOM. <https://icom.museum/en/red-lists/>

Institut national d'histoire de l'art. (s. d.). *Gazette des beaux-arts (1859-2002)*. <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/86f47f0a-a449-4816-9ded-0f4bbf30af00>

INTERPOL. (s. d.). *Application mobile ID-Art*. INTERPOL. <https://www.interpol.int/fr/Infractions/Atteintes-au-patrimoine-culturel/Application-mobile-ID-Art>

INTERPOL. (s. d.). *Base de données sur les œuvres d'art volées*. INTERPOL. <https://www.interpol.int/fr/Infractions/Atteintes-au-patrimoine-culturel/Base-de-donnees-sur-les-œuvres-d-art-volées>

INTERPOL. (2019, janvier). *Création d'une unité nationale spécialisée dans le patrimoine culturel*. INTERPOL. [https://www.interpol.int/fr/content/download/19023/file/WOA\\_CreatingNationalCulturalHeritageUnit\\_brochure\\_2019-01\\_FR.pdf](https://www.interpol.int/fr/content/download/19023/file/WOA_CreatingNationalCulturalHeritageUnit_brochure_2019-01_FR.pdf)

INTERPOL. (s. d.). *Criminalité liée au patrimoine culturel*. INTERPOL. <https://www.interpol.int/Crimes/Cultural-heritage-crime>

INTERPOL. (2021, septembre). *Évaluation de la criminalité visant les biens culturels en 2020*. INTERPOL. [https://www.interpol.int/fr/content/download/16751/file/FRENCH\\_%C3%89valuation%20de%20la%20criminalit%C3%A9%20visant%20les%20biens%20culturels%20en%202020.pdf?inLanguage=fr-FR&version=7](https://www.interpol.int/fr/content/download/16751/file/FRENCH_%C3%89valuation%20de%20la%20criminalit%C3%A9%20visant%20les%20biens%20culturels%20en%202020.pdf?inLanguage=fr-FR&version=7)

INTERPOL. (s. d.). *ID-Art : de succès en succès*. INTERPOL. <https://www.interpol.int/fr/Infractions/Atteintes-au-patrimoine-culturel/Application-mobile-ID-Art/ID-Art-de-succes-en-succes>

INTERPOL. (2021, 25 novembre). *Une enquête réalisée par INTERPOL montre que la criminalité visant les biens culturels a prospéré durant la pandémie.* INTERPOL. <https://www.interpol.int/fr/Actualites-et-evenements/Actualites/2021/Une-enquête-réalisée-par-INTERPOL-montre-que-la-criminalité-visant-les-biens-culturels-a-prospéré-durant-la-pandémie?>

INTERPOL. (s. d.) *Rapport annuel 2023.* INTERPOL.  
<https://www.interpol.int/fr/content/download/22267/file/INTERPOL%20Annual%20Report%202023%20FR.pdf?inLanguage=fre-FR&version=5>

INTERPOL. (1974). *Vols de biens culturels.* Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. Museum Vol XXVI, numéro 1. pp. 4-9.

Jacob, A. (2001, 6 janvier). *Cinq Suédois arrêtés pour le vol d'un Rembrandt et de deux Renoir.* Le Monde.  
[https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/06/cinq-suedois-arrestes-pour-le-vol-d-un-rembrandt-et-de-deux-renoir\\_4148500\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/06/cinq-suedois-arrestes-pour-le-vol-d-un-rembrandt-et-de-deux-renoir_4148500_1819218.html)

Jeannesson, S. (2020, 22 juin). *Les conférences internationales de La Haye, 1899 et 1907.* Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe. ISSN 2677-6588. <https://ehne.fr/fr/node/12230>

Kerep, A. (2022, mars). *L'outil Arte-Fact : la technologie au service de la protection des biens culturels.* Dans *LIRA Lettre d'Information sur la Recherche Appliquée en Sécurité. N°1 mars 2022 : la protection des biens culturels.* École Nationale Supérieure de la Police.  
[https://www.ensp.interieur.gouv.fr/index.php/content/download/47079/302127/file/LIRAS\\_rouge%20-%20web.pdf](https://www.ensp.interieur.gouv.fr/index.php/content/download/47079/302127/file/LIRAS_rouge%20-%20web.pdf)

Kinsella, E. (2017, 6 Septembre). *Swiss authorities investigate charges that Freeport King Yves Bouvier owes more than 100 million in back taxes.* Artnet News. <https://news.artnet.com/art-world/yves-bouvier-swiss-tax-charges-1072205>

Kirley, E. A. (2023). *From Brushstrokes to Keystrokes: Revolutionizing Art Crime Investigations With AI.*

Kisluk, A. (1999, Décembre). *Stolen art and the art loss register.* Dans *Art Crime : Protecting Art, Protecting Artists and Protecting Consumers* Conférence de l'Institut Australien de Criminologie, Sydney.

Klein, P. A., Ye, K. (2017). *A digital art world The intersection of art, wealth, and technology.* Art and Finance Report. Deloitte et ArtTactic. <https://www.deloitte.com/content/dam/assets-zone2/lv/en/docs/services/financial-advisory/2023/lv-art-finance-report.pdf>

Koepfler, J., Tanzer, I., Nemcsok, S., Ng, J., Leekam, C., Noseworthy, A., & Bawden, J. (2017). *Theft, Vandalism, and Security in Museums*. Dans Encyclopedia of Library and Information Science, Fourth Edition p. 4593. CRC Press.

Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste. (2001, 28-30 novembre). *Database assisted documentation of lost cultural assets - requirements, tendencies and form of co-operation*. Spoils of War Special Edition. Deutsche Zentrum Kulturgutverluste.  
<https://kulturgutverluste.de/sites/default/files/2023-07/Spoils%20of%20War%20Special%20Edition.pdf>

Kurkjian, S. (2015). *Master thieves: The Boston gangsters who pulled off the world's greatest art heist*. PublicAffairs.

Lautréamont, A. (2017, 25 juillet). *Une récompense de dix millions pour retrouver des Vermeer et Rembrandt volés*. BeauxArts. <https://www.beauxarts.com/grand-format/une-recompense-de-dix-millions-pour-retrouver-des-vermeer-et-rembrandt-voles/#:~:text=Le%20mus%C3%A9e%20Isabella%20Stewart%20Gardner,a%20maintenant%20vingt%2Dsept%20ans>

Lawless, J. (2024, 26 mars). *Le British Museum poursuit un ancien conservateur qui aurait volé des centaines d'objets*. <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/2024-03-26/le-british-museum-poursuit-un-ancien-conservateur-qui-aurait-vole-des-centaines-d-objets.php>

Layton, J. (2012). *How could someone steal a painting from a museum?* How Stuff Works.  
<http://people.howstuffworks.com/steal-painting-from-museum.htm>

Le Figaro. (2023, 1<sup>er</sup> octobre). *Allemagne: Un employé de musée vole des tableaux pour se payer des montres de luxe*. Le Figaro. <https://www.lefigaro.fr/culture/allemande-un-employe-de-musee-vole-des-tableaux-pour-se-payer-des-montres-de-luxe-20231001>

Le Monde avec AFP. (2022, 23 juin). *Vol de l'œuvre de Banksy peinte sur le Bataclan : huit hommes condamnés à des peines allant du sursis à deux ans ferme*. Le Monde.  
[https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/06/23/vol-de-l-uvre-de-banksy-peinte-sur-le-bataclan-huit-hommes-condamnes-a-des-peines-allant-du-sursis-a-deux-ans-ferme\\_6131757\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/06/23/vol-de-l-uvre-de-banksy-peinte-sur-le-bataclan-huit-hommes-condamnes-a-des-peines-allant-du-sursis-a-deux-ans-ferme_6131757_3224.html)

Le Monde. (2001, 9 novembre). *Le procès des anciens patrons de Sotheby's et Christie's s'est ouvert à New York*. Le Monde. [https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/11/09/le-proces-des-anciens-patrons-de-sotheby-s-et-christie-s-s-est-ouvert-a-new-york\\_243354\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/11/09/le-proces-des-anciens-patrons-de-sotheby-s-et-christie-s-s-est-ouvert-a-new-york_243354_1819218.html)

Le Monde. (2013, 7 janvier). *Un Matisse retrouvé à Londres, vingt-cinq ans après son vol en Suède*. Le Monde. [https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/01/07/un-matisse-retrouve-a-londres-vingt-cinq-ans-apres-son-vol-en-suede\\_1813830\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/01/07/un-matisse-retrouve-a-londres-vingt-cinq-ans-apres-son-vol-en-suede_1813830_3246.html)

Le Nouvel Obs. (2005, 16 septembre). *Un Rembrandt volé retrouvé au Danemark*. Le Nouvel Obs. <https://www.nouvelobs.com/culture/20050916.OBS9438/un-rembrandt-vole-retrouve-au-danemark.html>

Lesauvage, M. (2022, mai 26). *Jean-Luc Martinez mis en examen pour trafic d'antiquités*. Le quotidien de l'art. <https://www.lequotidiendelart.com/articles/21899-jean-luc-martinez-mis-en-examen-pour-trafic-d-antiquit%C3%A9s.html>

Lester, N. (2019, 11 septembre). *Le vol du MBAM : l'éénigme de 50 millions de dollars*. Le Journal de Montréal. <https://www.journaldemontreal.com/2019/09/11/le-vol-du-mbam--lenigme-de-50-millions-de-dollars>

Linna, L. (2024, 7 mai). *Le marché mondial de l'art en baisse de 4 % en 2022*. Paperjam. <https://paperjam.lu/article/marche-mondial-art-en-baisse-4?>

LTU Technologies. (2021, 6 juillet). *La reconnaissance visuelle par « signature unique »*. LTU Technologies. <https://www.ltutech.com/blog/la-reconnaissance-visuelle-par-signature-unique/>

LTU Technologies. (s. d.). *Case studies*. LTU Technologies. <https://www.ltutech.com/en/case-studies/>

Lurie, M. (2018, 26 juillet). *Protocoles Codex : un cryptomonnaie et un protocole pour les actifs uniques* (Version 26). CODEX. <https://codexprotocol.com/wp-content/uploads/2018/07/Codex-White-Paper-v26.pdf>

Lutz, E. (2024, 30 août). *Quand « Le Cri » de Munch a disparu : l'affaire qui a secoué l'art moderne*. Elia Lutz. <https://elialutz.com/quand-le-cri-de-munch-a-disparu-laffaire-qui-a-secoue-lart-moderne/>

Magness-Gardiner, B. (2016). *Cultural property crime in the u.s.: overview of the fbi art crime team investigations from 2005-2015*. United States Attorneys' Bulletin, 64(2), 50-56.

Malinverni, E. S., Abate, D., Agapiou, A., Di Stefano, F., Felicetti, A., Paolanti, M., Pierdicca, R., & Zingaretti, P. (2024). *SIGNIFICANCE deep learning based platform to fight illicit trafficking of*

*cultural heritage goods*. Scientific Reports, 14, 15081. <https://doi.org/10.1038/s41598-024-65885-6>

Massy, L. (2000) *Le vol d'œuvres d'art*. <https://bib.kuleuven.be/rbib/collectie/archieven/boeken/massy-voloeuvresart-2000.pdf>

Marsolais, G. (2007). *Jacques Giraldeau: un cinéaste discret dans l'ombre fragile des choses*. 24 images, (132), 54-55. <https://www.erudit.org/en/journals/images/2007-n132-images1108338/13258ac/abstract/>

Martchenko, I. (2006, 1<sup>er</sup> août). *Les musées russes sur la sellette après le vol de l'Ermitage*. FashionNetwork. <https://fr.fashionnetwork.com/news/Les-musees-russes-sur-la-sellette-apres-le-vol-de-l-ermitage,15952.html#anteprima>

Ministère de la Culture (France). (s. d.). *Maintenance collaborative*. Ministère de la Culture. <https://www.culture.fr/maintenance-coll.html>

Ministère de la Culture (France). (2020, 7 juillet). *Modalités d'acquisition des collections des musées de France*. Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/musees/pour-les-professionnels/conserver-et-gerer-les-collections/gerer-les-collections/Modalites-d-acquisition-des-collections-des-musees-de-France>

Ministère de la Culture (France). (2021, 1<sup>er</sup> juillet). *L'OCBC ou l'art de l'enquête*. Commission de récolelement des dépôts d'œuvres d'art. Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr/nous-connaître/organisation-du-ministère/commission-de-recolelement-des-depôts-d-œuvres-d-art/Toutes-les-actualités-de-la-CRDOA/L-OCBC-ou-l-art-de-l-enquête>

Ministère de la Culture (France). (s. d.). *Rechercher un bien volé ou disparu*. Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/circulation-des-biens-culturels/informations-pratiques/rechercher-un-bien-volé-ou-disparu>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (s. d.). *Registro de bienes culturales*. Gobierno de Chile. <https://www.patrimoniocultural.gob.cl/asuntos-internacionales-y-trafico-illicito-de-bienes-patrimoniales/registro-de-bienes-culturales>

Moulin, R. (1993). *Le marché de l'art*. Raison présente, 107(1), 147-156. [https://www.persee.fr/doc/raipr\\_0033-9075\\_1993\\_num\\_107\\_1\\_3147](https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1993_num_107_1_3147)

Moulin, R., et Quemin, A. (1993, décembre). *La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises*. Annales. Histoire, Sciences Sociales (Vol. 48, No. 6, pp. 1421-1445). Cambridge University Press.

Muséologie. (s. d.). *La muséologie*. Cours de muséologie-ICOM Suisse. <https://www.museologie.org/?la-museologie>

Nations Unies. (s. d.). *Charte des Nations Unies*. Nations Unies. <https://www.un.org/fr/about-us/un-charter>

NATO Stability Policing Center of Excellence. (s. d.). *Carabinieri*. Stability Policing Center of Excellence. <https://www.nspcoe.org/about-us/sponsoring-nations/italian-republic/carabinieri/>

Noce, V. (2024, 13 novembre). *Yves Bouvier should stand trial over stolen Picassos, court says*. The Art Newspaper. <https://www.theartnewspaper.com/2024/11/13/yves-bouvier-should-stand-trial-over-stolen-picassos-court-says>

Noe, D. (2013, novembre 25) *Life Imitates Art: How the Pink Panthers Purloin and Plunder*. Crime magazine. <https://crimemagazine.com/life-imitates-art-how-pink-panthers-purloin-and-plunder>

Neuhaus, N. M., et Balaÿ, S. (2014). *Databases on lost and stolen art: is consulting a database an inherent requirement of good faith?*. Art Antiquity & L., 19, 169.

O'Keefe, P. J. (2014). *Difficulties in Investigating Art Crime and Recovering Its Proceeds: An International Perspective*. Dans Contemporary Perspectives on the Detection, Investigation and Prosecution of Art Crime. 151-169

ONUDC. (s. d.). *À propos de l'ONUDC*. Office des Nations Unies contre la drogue et le crime. <https://www.unodc.org/unodc/fr/about-unodc/index.html>

ONUDC. (s. d.). *The Secretariat*. UNODC. <https://www.unodc.org/unodc/en/organized-crime/intro/review-mechanism-untoc/the-secretariat2.html>

ONUDC. (2016). *Outil d'assistance pratique à la mise en œuvre des Principes directeurs internationaux sur les mesures de prévention du crime et de justice pénale relatives au trafic de biens culturels et aux autres infractions connexes*. ONUDC.

OMD. (1977, 9 juin). *Convention internationale d'assistance mutuelle administrative en vue de prévenir, de rechercher et de réprimer les infractions douanières*. OMD.  
<https://www.wcoomd.org/fr/about-us/what-is-the-wco/~/media/FAAC7B34B8434A90ADC58A5D63C1BA3E.ashx>

OMD. (s. d.). *Découvrez l'OMD*. Organisation mondiale des douanes.  
<https://www.wcoomd.org/fr/about-us/what-is-the-wco/discover-the-wco.aspx>

OMD. (2023, août). *Histoire de l'OMD en un clin d'œil 1952-2023*. Ogranisation mondiale des douanes.  
[https://www.wcoomd.org/-/media/wco/public/fr/pdf/about-us/wco-in-brief/wco\\_history\\_brochure-70eme\\_fr.pdf?db=web](https://www.wcoomd.org/-/media/wco/public/fr/pdf/about-us/wco-in-brief/wco_history_brochure-70eme_fr.pdf?db=web)

Organisation mondiale des douanes. (s. d.). *Programme ARCHEO : Pour la protection du patrimoine culturel Mondial*. OMD.  
[https://www.wcoomd.org/~/media/wco/public/fr/pdf/topics/enforcement-and-compliance/activities-and-programmes/cultural-heritage/archeo\\_brochure\\_fr.pdf](https://www.wcoomd.org/~/media/wco/public/fr/pdf/topics/enforcement-and-compliance/activities-and-programmes/cultural-heritage/archeo_brochure_fr.pdf)

OMD. (s. d.). *Programme sur le patrimoine culturel*. OMD.  
<https://www.wcoomd.org/fr/topics/enforcement-and-compliance/activities-and-programmes/cultural-heritage-programme.aspx>

Organized Crime and Corruption Reporting Project. (2015, 12 juin). *International police meet in attempt to tackle Pink Panther jewelry heist gang*. <https://www.occrp.org/en/news/international-police-meet-in-attempt-to-tackle-pink-panther-jewelry-heist-gang>

Péaud, H. (2019). *Droit international privé et vols d'œuvres d'art, étude critique des propositions du professeur Symeonides dans la résolution des conflits mobiles relatifs aux biens culturels*.

Pegden, N. (1974). *Comparaison entre les diverses législations nationales protégeant les biens culturels*. Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. Museum Vol XXVI, numéro 1. pp. 53-59.

Pelletier, S. C. (2011). *Le Krach boursier de 1929*. [https://comm.cchic.ca/nj/15-04/revue\\_h&c\\_1929.pdf](https://comm.cchic.ca/nj/15-04/revue_h&c_1929.pdf)

Pierrat, E. (2011). *Faut-il rendre les œuvres d'art ?*

Pomian, K. (2020). *Le musée, une histoire mondiale, Tome 1. Du trésor au musée*. Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires ».

Pons, P. (1984, 21 janvier). *Un trafic de tableaux helléno-italo-hongrois : Sept perdus, un retrouvé*. Le Monde. [https://www.lemonde.fr/archives/article/1984/01/21/un-trafic-de-tableaux-helleno-italo-hongrois-sept-perdus-un-retrouve\\_3135955\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1984/01/21/un-trafic-de-tableaux-helleno-italo-hongrois-sept-perdus-un-retrouve_3135955_1819218.html)

Pryor, R. (2022, 2 novembre). *Disgraced antiquities dealer Subhash Kapoor sentenced to ten years in prison by Indian court*. The Art Newspaper. <https://www.theartnewspaper.com/2022/11/02/disgraced-antiquities-dealer-subhash-kapoor-sentenced-to-10-years-in-prison-by-indian-court>

Rapley, V. (2016). *The police investigation of art fraud*. Dans Art Crime: Terrorists, Tomb Raiders, Forgers and Thieves, 33-40.

Rheims, M. (1959). *La vie étrange des objets : histoire de la curiosité*. Union Générale d'Éditions.

Richard, L. (2020, 19 novembre). *Le Salvator Mundi ne serait pas de Léonard de Vinci ! Connaissance des Arts*. <https://www.connaissancesdesarts.com/depeches-art/le-salvator-mundi-ne-serait-pas-de-leonard-de-vinci-11101582/>

Roodt, C., Benson, B. (2015). *Databases for stolen art-progress, prospects and limitations*. SA Crime Quarterly. (52), 5-14.

Rothfield, L. (2009). *The Rape of Mesopotamia: Behind the Looting of the Iraq Museum*. University of Chicago Press.

Rosolato, G. (1974). Notes psychanalytiques sur le vol et la dégradation des œuvres d'art. Museum. UNESCO 26(1), 21-25.

Rousselot, F. (2000, 26 septembre). *Christie's et Sotheby's achètent la paix*. Libération. [https://www.liberation.fr/futurs/2000/09/26/christie-s-et-sotheby-s-achetent-la-paix\\_338541/](https://www.liberation.fr/futurs/2000/09/26/christie-s-et-sotheby-s-achetent-la-paix_338541/)

Roxan, D., et Wanstall, K. (1965). *The rape of art: The story of Hitler's plunder of the great masterpieces of Europe*. Coward-McCann.

Service public. (2024, 4 septembre). *Le recel d'œuvres d'art*. Service public. <https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F33023?>

Société des musées du Québec. (s. d.). *Critères de sélection d'une acquisition*. Musées Québec. <https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guidesel/acquisition/contenu-specifique-acquisition/criteres-selection-acquisition.htm>

SMQ. (s. d.). *Code de déontologie muséale*. Société des Musées du Québec. [https://www.musees.qc.ca/content/download/781/10516/version/1/file/smq\\_code\\_deontologie.pdf](https://www.musees.qc.ca/content/download/781/10516/version/1/file/smq_code_deontologie.pdf)

SMQ. (s. d.) *Les guides électroniques de la SMQ*. Société des musées du Québec. <https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guidesel/acquisition/politique-alienation/index.htm>

Stryker, C., Kavlakoglu, E. (2024, 9 août). *Artificial intelligence*. IBM. <https://www.ibm.com/think/topics/artificial-intelligence>

Sukhomlinova, I. (2018, 20 juillet). *Codex blockchain records : à nouveau tendance en art ?*. The blockchain land. <https://theblockchainland.com/fr/2018/07/20/codex-blockchain-records-a-nouveau-tendance-en-art/>

The Antiquities Coalition. (s. d.). *Documenting cultural racketeering*. The Antiquities Coalition. <https://theantiquitiescoalition.org/multimedia-resources/documenting-cultural-racketeering/>

The Antiquities Coalition. (s. d.). *The Antiquities Coalition*. The Antiquities Coalition. <https://theantiquitiescoalition.org/>

Tomijima, M. (2015, 23 avril). *Competing or Complementing: Art Loss Databases Proliferate*. Center for Art Law. <https://itsartlaw.org/2015/04/23/competing-or-complementing-art-loss-databases-proliferate/>

UNESCO. (2003). *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. UNESCO. <https://ich.unesco.org/fr/convention#art7>

UNESCO. (1970). *Convention sur les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels*. UNESCO. <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-1970>

UNESCO. (s. d.). *Department: Combating the illicit trafficking of cultural property*. Observatoire international du trafic illicite des biens culturels. <https://www.obs-traffic.museum/department-combating-illicit-trafficking-cultural-property>

UNESCO. (2024, 10 octobre). *Le contexte historique de la Convention de 1970 et la lutte contre le trafic illicite des biens culturels*. UNESCO. <https://www.unesco.org/fr/fight-illicit-trafficking/about#:~:text=Le%20contexte%20historique&text=La%20Convention%20a%20ainsi%20%C3%A9t%C3%A9,trafic%20illicite%20des%20biens%20culturels>

UNESCO. (s. d.). *Liste du patrimoine mondial*. UNESCO Centre du patrimoine mondial. <https://whc.unesco.org/fr/list/>

UNESCO. (2019). *Lutter contre le trafic illicite de biens culturels*. UNESCO.

UNESCO. (2016, 30 juin). *L'imagerie par satellite aide à surveiller les sites du patrimoine culturel menacés*. UNESCO Centre du patrimoine mondial. <https://whc.unesco.org/fr/actualites/1543>

UNESCO. (2025, 11 avril). *Rendre la Convention plus opérationnelle : le Deuxième Protocole de 1999*. UNESCO. <https://www.unesco.org/en/heritage-armed-conflicts/second-protocol?>

UNESCO. (2015, 1er juillet). *UNESCO et UNITAR-UNOSAT s'associent pour protéger le patrimoine culturel grâce aux technologies géo-spatiales*. UNESCO. <https://whc.unesco.org/fr/actualites/1308>

UNIDROIT. (2021). *Convention d'UNIDROIT de 1995 sur les biens culturels volés ou illicitement exportés*. UNIDROIT. <https://www.unidroit.org/fr/instruments/biens-culturels/convention-de-1995/>

UNITAR. (2025, 28 février). *UNOSAT and UNESCO conduct advanced training on cultural heritage monitoring in Ukraine*. UNITAR. <https://unitar.org/about/news-stories/news/unosat-and-unesco-conduct-advanced-training-cultural-heritage-monitoring-ukraine>

Verisart. (s. d.). *What is Verisart?*. Verisart Help Center. <https://help.verisart.com/en/articles/4568831-what-is-verisart>

Virginia Museum of Natural History. (s. d.). *Cultural Heritage Monitoring Lab (CHML)*. VMNH. <https://www.vmnh.net/research-collections/chml>

Virginia Museum of Natural History. (s. d.). *CHML capabilities*. VMNH. <https://www.vmnh.net/research-collections/chml/chml-capabilities>

Wesselingh, I. (2013, 26 novembre). *Vol du siècle de tableaux à Rotterdam: lourde peine pour le coupable*. La Presse. <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201311/26/01-4714891-vol-du-siecle-de-tableaux-a-rotterdam-lourde-peine-pour-le-coupable.php>

Yasaitis, K. E. (2005). *Object ID: a model of global collaboration*. Museum management and curatorship, 20(1), 21-39.

Zanmassou, J. (2024, juillet). *Renforcement des cadres juridiques de protection du patrimoine culturel en Afrique*. École du patrimoine africain, La lettre de l'EPA. [https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/323192/1/2024%20Lettre\\_de\\_lEPA\\_Juillet-2024.pdf](https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/323192/1/2024%20Lettre_de_lEPA_Juillet-2024.pdf)