

ACTES DU COLLOQUE

LA RESTAURATION DES ŒUVRES D'ART ET LE DROIT

Organisé le 9 avril 2018

à

l'Auditorium de l'Institut National d'Histoire de l'Art – INHA – Paris

TRAVAUX PRÉPARATOIRES

Président : Emmanuel Pierrat, Avocat associé, Pierrat & de Seze, spécialiste en droit de la propriété intellectuelle

Rapporteur général : Dr Aurélia Chevalier, Restauratrice du patrimoine, spécialité Art contemporain et Recherche en conservation-restauration

INSTITUT ART & DROIT

ACTES DU COLLOQUE

La restauration des œuvres d'art et le droit

Lundi 9 avril 2018

Auditorium de l'Institut National d'Histoire de l'Art – INHA – Paris

Travaux préparatoires :

Président : *Emmanuel Pierrat, Avocat associé, Pierrat & de Seze, spécialiste en droit de la propriété intellectuelle*

Rapporteur général : *Dr Aurélia Chevalier, Restauratrice du patrimoine, spécialité Art contemporain et Recherche en conservation-restauration*

Institut Art & Droit, 46 cours Franklin Roosevelt 69006 Lyon
Site : www.artdroit.org Email : institut@artdroit.org

Reproduction interdite sans l'accord préalable de l'Institut.

SOMMAIRE

Avant-propos	4
<i>Gérard Sousi, Président de l'Institut Art & Droit, ancien Vice-président de l'Université Lyon 3</i>	
Les droits de l'auteur de l'œuvre restaurée et de ses ayants droit	5
<i>Tristan Azzi, Professeur à l'École de droit de la Sorbonne, Université Paris I Panthéon-Sorbonne</i>	
Les restaurateurs ont-ils des droits sur les œuvres restaurées ?	13
<i>Marie-Hélène Vignes, Avocate à la Cour</i>	
Table ronde 1 : La mention des restaurations	23
<i>Présidence : Emmanuel Pierrat, Avocat associé, Pierrat & de Seze, spécialiste en droit de la propriété intellectuelle</i>	
❖ La mention en restauration	24
<i>Dr Aurélia Chevalier, Restauratrice du patrimoine, spécialité Art contemporain et Recherche en conservation-restauration</i>	
❖ La mention des restaurations dans les catalogues de ventes aux enchères publiques	27
<i>Pierre Taugourdeau, Directeur juridique du Conseil des ventes volontaires</i>	
❖ La mention des restaurations sur un objet de collection.....	30
<i>Jean-Loup Nitot, Avocat à la Cour</i>	
La responsabilité du restaurateur et des autres intervenants	34
<i>Claudia Andrieu, Responsable des Affaires juridiques de Picasso Administration</i>	
<i>Marine Ranouil, Maître de conférences à l'École de droit de la Sorbonne.....</i>	
Le contrat de restauration en droit privé	45
<i>Alexis Fournol, Avocat à la Cour</i>	
La restauration et les marchés publics.....	54
<i>Judith Kagan, Conservateur général du patrimoine, Cheffe du bureau de la conservation du patrimoine mobilier et instrumental, Ministère de la culture et de la communication</i>	
Table ronde 2 : Le statut du restaurateur	62
<i>Présidence : Gérard Sousi, Président de l'Institut Art & Droit, ancien Vice-président de l'Université Lyon 3</i>	
❖ Le statut du restaurateur : le cadre juridique.....	62
<i>Jean-Baptiste Schroeder, Avocat à la Cour</i>	
❖ Le restaurateur : activité et profession	70
<i>Aude Mansouri, Présidente de la Fédération française des professionnels de la conservation-restauration</i>	
❖ La confusion des statuts	74
<i>David Cueco, Conservateur-restaurateur et Art contemporain, conseil en conservation préventive</i>	
Annexe : Travaux préparatoires du colloque	89

AVANT-PROPOS

La restauration des œuvres d'art est en elle-même un art et un art délicat, précis. Elle obéit à des principes rigoureux et est le fait de professionnels spécialisés, les conservateurs-restaurateurs.

Mais cet art magique de la restauration qui guérit l'œuvre d'art grâce au geste salvateur d'un restaurateur médecin, n'échappe pas aux problématiques juridiques.

Quels sont les droits du créateur quand l'œuvre est restaurée ? Les restaurateurs sont-ils titulaires de droits d'auteur sur l'œuvre restaurée ? La restauration doit-elle être portée à la connaissance de l'acheteur ? Quelle est la responsabilité du restaurateur quand il intervient sur une œuvre ? Quel lien juridique entre le restaurateur et son client : contrat de droit privé ou marché public ? Le restaurateur est-il soumis à un statut professionnel ?

Au cours de plusieurs réunions de travail de l'Institut Art & Droit, juristes spécialisés, professionnels du marché de l'art, conservateurs-restaurateurs et représentants d'institutions culturelles ont abordé toutes ces questions. Le colloque du 9 avril 2018 visait à la restitution publique de leurs échanges, réflexions et recherches.

Que soient ici vivement remerciés tous ceux qui ont participé au groupe de travail et tous ceux, très nombreux, qui sont intervenus lors du colloque. Par leurs réflexions approfondies, leurs présentations de cas concrets, leurs confrontations d'expériences professionnelles et leurs propositions, ils ont contribué à l'intérêt de ce colloque, à sa haute tenue scientifique et à son utilité pratique.

Un merci tout particulier est adressé à Emmanuel Pierrat, Avocat spécialiste en droit de la propriété intellectuelle, qui a présidé le groupe de travail et à Aurélia Chevalier, Restauratrice du patrimoine, spécialité Art contemporain et Recherche en conservation-restauration, qui a été le rapporteur général du groupe.

Gérard Sousi
Président de l'Institut Art & Droit
Ancien Vice-président de l'Université Jean Moulin Lyon 3

LES DROITS DE L'AUTEUR DE L'ŒUVRE RESTAURÉE ET DE SES AYANTS DROIT

Tristan Azzi

Professeur à l'École de droit de la Sorbonne, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

La restauration d'une œuvre d'art, autrement qualifiée de « conservation-restauration »¹, peut prendre des formes diverses. La présente étude portera principalement sur les actions visant, d'une part, à arrêter le processus de détérioration de l'œuvre et, d'autre part, à lui rendre son apparence initiale. Il ne sera pas question, en revanche, de l'hypothèse dans laquelle le restaurateur est amené à combler un vide dans une œuvre mutilée en réalisant lui-même un apport original donnant prise au droit d'auteur².

Les dégradations justifiant la restauration de l'œuvre peuvent avoir de multiples causes : écoulement du temps, défaut de fabrication, mauvaises conditions de conservation, manipulation maladroite, acte de vandalisme, dégât des eaux, incendie, pour ne citer que les principales.

La restauration concerne au premier chef les œuvres des arts dits « visuels », qu'il s'agisse d'art pur ou d'art utilitaire : peinture, sculpture, dessin, photographie, joaillerie, architecture, meubles et objets, vêtements et textiles, etc. À la frontière des arts visuels et de la littérature, on peut citer la restauration des reliures et illustrations de livres. Les œuvres audiovisuelles et musicales sont également concernées : remise en état d'un film ou d'un enregistrement sonore, remasterisation. Elles ne seront cependant évoquées qu'à titre accessoire dans la suite de l'étude.

Si la restauration, au sens où nous l'entendons ici, consiste à intervenir sur le support physique de l'œuvre – objet matériel –, elle n'en intéresse pas moins la propriété littéraire et artistique. Elle est notamment susceptible de modifier la perception de l'œuvre – objet immatériel – que peuvent avoir l'artiste et le public.

Les attributs patrimoniaux du droit d'auteur n'ont pas, en principe, vocation à être sollicités en la matière. De fait, en règle générale, la restauration d'une œuvre d'art ne suppose, en elle-même, ni reproduction ni communication au public de l'œuvre. On rappellera simplement que l'une des nombreuses exceptions aux droits d'exploitation de l'auteur interdit à celui-ci de s'opposer à « *la reproduction d'une œuvre et (à) sa représentation effectuées à des fins de conservation ou destinées à préserver les conditions de sa consultation à des fins de recherche*

¹ V. par ex. la « Résolution 7 » adoptée par le Conseil international des musées (ICOM) lors de sa 25^e Assemblée générale qui s'est tenue à Shanghai en 2010, renvoyant à la « Résolution Terminologie » adoptée par le même Conseil en 2008 : <http://icom.museum/la-gouvernance/assemblee-generale/resolutions/shanghai-2010/L/2/>. V. aussi les pages thématiques du site internet du ministère français de la culture consacrées à la conservation-restauration : <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Conservation-restauration>.

² Sur ce point, V. *infra* la contribution de M^e Marie-Hélène VIGNES.

ou d'études privées par des particuliers, dans les locaux de l'établissement et sur des terminaux dédiés par des bibliothèques accessibles au public, par des musées ou par des services d'archives, sous réserve que ceux-ci ne recherchent aucun avantage économique ou commercial »³. Signalons, en outre, qu'une restauration mal effectuée peut contribuer à faire baisser la valeur marchande de l'œuvre et, partant, le montant du droit de suite que l'artiste puis ses ayants droit sont susceptibles de percevoir. Il n'est dès lors pas inconcevable que la responsabilité civile du propriétaire et/ou du restaurateur de l'œuvre puisse être engagée sur ce fondement.

S'agissant du droit moral, trois de ses quatre composantes ne méritent pas que l'on s'y attarde. Il est évident que le restaurateur d'une œuvre inédite ne saurait la dévoiler au public sans l'accord du titulaire du droit de divulgation. Il est tout aussi évident qu'un restaurateur ne peut, sous peine d'enfreindre le droit à la paternité, modifier ou effacer la signature apposée sur l'œuvre. Quant au droit de repentir et de retrait, si d'aventure un artiste songeait à l'exercer en vue de procéder à la restauration de son œuvre, il ne pourrait le faire qu'aux conditions habituelles : il conviendrait notamment que l'intéressé ait conclu en amont un contrat d'exploitation du droit d'auteur et pas uniquement un contrat de vente du support, or tel est rarement le cas en matière d'œuvres d'art⁴.

Dans ces conditions, nous nous concentrerons sur le droit au respect de l'intégrité de l'œuvre⁵, en rappelant d'emblée deux règles élémentaires. D'une part, au décès de l'auteur, ses ayants droit doivent exercer le droit moral en se conformant à la volonté et à la personnalité du défunt⁶, ce qui peut limiter leur marge de manœuvre en matière de restauration. D'autre part,

³ Art. L. 122-5, 8°, C. propr. intell. La doctrine relève que l'exception permet notamment « la reproduction à des fins de restauration d'œuvres endommagées, le remplacement d'exemplaires fragilisés » : A. LUCAS, A. LUCAS-SCHLOETTER et C. BERNAULT, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, LexisNexis, 5^e éd., 2017, n° 491.

⁴ Sur la nécessaire existence d'un contrat d'exploitation, V. A. LUCAS, A. LUCAS-SCHLOETTER et C. BERNAULT, *op. cit.*, n° 586 ; F. POLLAUD-DULIAN, *Le droit d'auteur*, Economica, 2^e éd., 2014, n° 873 ; M. VIVANT et J.-M. BRUGUIERE, *Droit d'auteur et droits voisins*, Dalloz, 3^e éd., 2016, n° 487 ; C. CARON, *Droit d'auteur et droits voisins*, LexisNexis, 5^e éd., 2017, n° 268 ; P. SIRINELLI, *Propriété littéraire et artistique*, Dalloz, 3^e éd., 2016, p. 78. Comp. P.-Y. GAUTIER, *Propriété littéraire et artistique*, PUF, 10^e éd., 2017, n° 297, pour qui « le bénéfice du droit de repentir doit s'appliquer autant aux œuvres d'art qu'aux autres ».

⁵ La restauration d'un enregistrement audiovisuel ou sonore est susceptible de donner prise au droit au respect de l'œuvre, mais également au droit au respect de l'interprétation dont sont investis les artistes-interprètes – acteurs, chanteurs, musiciens – au titre de leur droit voisin. Axés sur le droit d'auteur, la plupart des développements qui composent la présente contribution valent *mutatis mutandis* pour les artistes-interprètes. En revanche, le propos n'a vocation à s'appliquer ni aux producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, ni aux entreprises de communication audiovisuelle, car les droits voisins dont ils sont titulaires ne comportent pas d'attributs moraux.

⁶ A. LUCAS, A. LUCAS-SCHLOETTER et C. BERNAULT, *op. cit.*, n°s 708 et s., et les réf. citées. V. par ex., à propos de l'exercice *post mortem* du droit de divulgation, Civ. 1^{re}, 24 oct. 2000, n° 98-11796, *Antonin Artaud*, D. 2001, jur. 918, note C. CARON ; *RTD com.* 2001. 94, obs. A. FRANÇON ; *Dr. famille* 2001, comm. 121, note C. ALLEAUME : jugé que le droit moral « n'est pas absolu et doit s'exercer au service de l'œuvre, en accord avec la personnalité et la volonté de l'auteur telle que révélée et exprimée de son vivant ».

le droit moral est perpétuel⁷. Le fait que l'œuvre restaurée soit très ancienne ne devrait donc pas, en théorie, avoir d'incidence sur l'exercice du droit au respect. On sait toutefois qu'en pratique, pour diverses raisons qu'il serait trop long de rappeler, les attributs extrapatrimoniaux du droit d'auteur ont tendance à perdre en vigueur avec le temps⁸.

L'application du droit au respect en matière de restauration s'articule autour de trois questions qu'il convient d'examiner successivement : l'auteur ou ses ayants droit peuvent-ils *contrôler* la restauration de l'œuvre ? Ont-ils plus radicalement la faculté d'*interdire* une telle restauration ? À l'inverse, leur est-il possible d'*exiger* la restauration de l'œuvre ?

I. L'auteur ou ses ayants droit peuvent-ils contrôler la restauration de l'œuvre ?

La réponse à cette première question est assurément positive. Le droit au respect confère à l'auteur puis à ses ayants droit un droit de regard sur la restauration de l'œuvre⁹. Deux principaux cas de figure sont susceptibles de se présenter.

En premier lieu, il est possible que le restaurateur sorte totalement de son rôle et qu'il modifie la substance même de l'œuvre en changeant sciemment certains de ses éléments. En pareille situation, l'atteinte à l'intégrité de l'œuvre ne fera guère de doute. Les exemples sont assez simples à imaginer : le restaurateur, profitant des opérations qu'il effectue, peut remplacer un motif sur un tableau, réduire le format d'une peinture en réajustant le châssis et la toile, créer de fausses craquelures pour lui donner une apparence plus ancienne, recadrer une photographie ou lui apporter de la couleur alors qu'elle était en noir et blanc, réaliser une fausse patine sur une fonte... De tels agissements ne concernent pas que les œuvres d'art : nouveau montage ou colorisation d'une œuvre audiovisuelle, ajout de musique ou de paroles sur un film muet, intégration de voix ou de nouveaux instruments dans un enregistrement sonore, etc. Il n'est pas utile de s'attarder plus longuement sur ces situations qui, en réalité, dépassent le strict cadre de l'activité de restauration.

En second lieu, tout en demeurant dans les limites de sa fonction, le restaurateur est susceptible de procéder à une mauvaise restauration de l'œuvre. Les illustrations sont là encore variées : travail maladroit ou grossier entraînant une dénaturaison de l'apparence de l'œuvre par altération de ses couleurs, de ses motifs ou de ses formes, utilisation de matériaux ne correspondant pas aux matériaux d'origine, opérations ou manipulations endommageant l'œuvre, etc.

⁷ Sur la détermination des bénéficiaires du droit moral après la mort de l'auteur, V. not. T. AZZI (dir.), *La transmission successorale du droit d'auteur : questions d'actualité et difficultés pratiques*, colloque de l'Institut Art & Droit, 2014 : <http://artdroit.org/wp-content/uploads/2014/06/ACTES-DU-COLLOQUE-DU-9-AVRIL-2014.pdf>.

⁸ A. LUCAS, A. LUCAS-SCHLOETTER et C. BERNAULT, *op. cit.*, n° 645 ; A. LUCAS-SCHLOETTER, « La contrefaçon artistique : état des lieux », *Comm. com. électr.* 2011, étude 3, n° 16.

⁹ A. LUCAS, A. LUCAS-SCHLOETTER et C. BERNAULT, *op. cit.*, n° 626 ; C. BERNAULT, « Le droit d'auteur à l'épreuve de la restauration des œuvres », *Cah. propr. intell.* 2007, vol. 19, n° 3, p. 755, spéc. pp. 757-758 ; P. HENAFF, « Restauration d'œuvre d'art et droit moral », *JAC* 2014, n° 15, p. 25.

Une mauvaise restauration affecte l'intégrité de l'œuvre et porte donc atteinte au droit au respect. Si la Cour de cassation n'a, à notre connaissance, jamais eu à connaître d'une telle hypothèse, les juridictions du fond se sont très clairement prononcées en ce sens. La Cour d'appel de Paris a, par exemple, jugé que l'apposition d'un vernis qualifié de « *très brillant* » sur des peintures violait le droit moral, car elle avait pour « *conséquence de modifier les nuances de couleurs en faussant la lumière et en donnant à l'œuvre un aspect artificiel* »¹⁰. La Cour d'appel de Montpellier en a également décidé ainsi à propos de fresques qui, créées dans une chapelle dans les années 1950, avaient été restaurées dans les années 1990¹¹. L'arrêt relève que le peintre ayant procédé à la restauration « *a utilisé les personnages et les paysages peints par son prédécesseur et dont il a recopié la trace et la configuration mais dans un esprit bien différent, les couleurs violentes et les traits accusés et durcis n'ayant plus rien de commun avec les caractères de la composition originale* ». D'autres décisions confirment, s'il en était besoin, la solution¹².

Les demandeurs doivent toutefois prouver que la restauration a porté atteinte à l'intégrité de l'œuvre. Les condamnations ne sauraient, en effet, être automatiques. Ainsi, dans un litige relatif à un tableau de Simon Hantaï, la Cour d'appel de Paris a refusé d'accueillir les prétentions des héritiers du peintre qui se plaignaient d'une restauration défectueuse¹³. Les juges ont constaté que le tableau n'avait été que « *légèrement restauré et nettoyé* », sans « *modification susceptible de relever d'une altération ou dénaturation de l'œuvre* ». Ils ont estimé, en outre, que rien n'obligeait la galerie propriétaire de la toile « *à avoir recours à la restauratrice attitrée du peintre pour les travaux incriminés* ».

Les restaurateurs contemporains utilisent en principe des techniques réversibles. Cet élément est-il de nature à exclure l'atteinte au droit moral ? Il ne semble pas, car, comme le relève la doctrine, lors de l'appréciation de l'atteinte à l'intégrité, « *le caractère réversible de la modification apportée à l'œuvre est indifférent* »¹⁴.

¹⁰ CA Paris, 12 déc. 1997, n° 95/02054, *JurisData* n° 1997-024631.

¹¹ CA Montpellier, 9 oct. 1996, n° 94/0004565, *JurisData* n° 1996-034733.

¹² V. par ex. TGI Paris, 15 avr. 2010, n° 10/05871, inédit, mentionné par P. HENAFF, art. préc. V. aussi CA Bordeaux, 31 mai 2011, n° 10/04402, publié sur la base de données Lexis 360, *Propri. intell.* 2011, n° 41, p. 396, obs. J.-M. BRUGUIERE : jugé, à propos d'une statue commandée par la ville de Bordeaux pour orner un espace public, qu'« *il est possible que la commune ait commis une faute de négligence en laissant la statue se dégrader, et même une faute d'indélicatesse en procédant à la suite des dégradations causées par la tempête de 1999 à une réparation sommaire sans consulter l'auteur de l'œuvre dont elle a dénaturé l'esthétique, en méconnaissance du droit moral que conservait l'artiste sur son œuvre* ». La personne ayant effectué cette « *réparation sommaire* » avait interverti les jambes en procédant à des soudures approximatives. Toutefois, tout en affirmant que ces négligences pouvaient « *être considérées comme une méconnaissance du droit moral que conserve l'artiste en dépit de la cession de son œuvre* », la Cour d'appel a mis de côté cet élément en décidant qu'en qualité de propriétaire et de collectivité responsable des risques encourus par le public, la ville pouvait valablement, dans le cadre de ses attributions de police, décider de démonter la statue dès lors que, fragile, celle-ci menaçait la sécurité des passants.

¹³ CA Paris, 22 mai 2013, n° 10/15508, publié sur la base de données Dalloz.

¹⁴ A. LUCAS, A. LUCAS-SCHLOETTER et C. BERNAULT, *op. cit.*, n° 626. Comp., plus nuancée, C. BERNAULT, art. préc.

La restauration idéale est celle qui permet de rendre à l'œuvre son exact état d'origine¹⁵. Le restaurateur doit cependant pouvoir s'écarter, dans certains cas, de cet état initial sans craindre de contrevenir au droit moral. En d'autres termes, il est certaines modifications qui ne violent pas le droit au respect. Tout dépend en réalité de la nature des modifications et du type d'œuvres en cause. Ainsi, un support fragile ou affecté d'un vice de conception devrait pouvoir être consolidé avec une substance ou un matériau extérieur à même d'assurer sa pérennité, à condition toutefois que cela n'altère pas la perception que l'on peut avoir de l'œuvre (ajout d'un vernis neutre par exemple). Sous cette même réserve, si certaines pièces endommagées ne peuvent être remplacées à l'identique, des pièces différentes ayant la même fonction devraient pouvoir être utilisées : on songe aux moteurs qui équipent certaines œuvres cinétiques et qu'il est pratiquement impossible de réparer ou de reconstituer aujourd'hui ; on songe aussi aux œuvres utilisant des technologies datées (film fixé en VHS, logiciel tombé en désuétude, etc.). Sans doute faut-il également admettre le remplacement des matières dangereuses : on pense notamment aux œuvres composées d'amiante, le droit d'auteur devant ici fléchir face aux impératifs de santé publique¹⁶. Enfin, dans le domaine de l'art utilitaire – arts appliqués et architecture – des considérations liées au confort d'utilisation et à la destination de l'objet concerné peuvent justifier certaines modifications¹⁷.

Dans ces conditions, il est parfois assez difficile d'identifier le seuil à partir duquel le travail du restaurateur passe de l'intervention légitime à l'altération illicite. Il existe à cet égard une sorte de zone grise au sein de laquelle l'hésitation est permise. Pour cette raison, la voie la plus sage, lorsque le propriétaire du support entend procéder à sa restauration, est de le faire en concertation avec l'artiste. En ce sens, on peut lire dans l'arrêt de la Cour d'appel de Montpellier déjà évoqué, que les responsables de la restauration « *auraient été bien avisés de s'adresser (à l'auteur) pour procéder à cette dernière afin que soient préservés et sauvegardés les caractères originaux des fresques qui faisaient corps, désormais, avec la chapelle qu'ils avaient sous leur garde* »¹⁸. Une fois l'artiste décédé, la consultation préalable de ses ayants droit est conseillée, ces derniers étant, rappelons-le, tenus de se conformer à la volonté et à la personnalité du défunt. Partant, si l'auteur a donné de son vivant des consignes quant à la

¹⁵ P. HENAFF, art. préc.

¹⁶ Comp., s'agissant de sécurité publique, CA Bordeaux, 31 mai 2011, préc.

¹⁷ Rapp., à propos précisément d'œuvres architecturales : Civ. 1^{re}, 7 janv. 1992, n° 90-17534, *Bull. D.* 1993. 522, note B. EDELMAN ; *RTD com.* 1992. 376, obs. A. FRANÇON ; Civ. 1^{re}, 11 juin 2009, n° 08-14138, *Brit Air, Comm. com. électr.* 2009, comm. 75, obs. C. CARON ; *Prop. intell.* 2009, n° 32, p. 265, obs. A. LUCAS. On se contentera de reproduire le chapeau du second arrêt : « *attendu que la vocation utilitaire d'un bâtiment commandé à un architecte interdit à celui-ci de prétendre imposer une intangibilité absolue de son œuvre à laquelle son propriétaire est en droit d'apporter des modifications lorsque se révèle la nécessité de l'adapter à des besoins nouveaux ; qu'il importe néanmoins, pour préserver l'équilibre entre les prérogatives de l'auteur et celles du propriétaire, que ces modifications n'excèdent pas ce qui est strictement nécessaire et ne soient pas disproportionnées au but poursuivi* ». M^e P. HENAFF, art. préc., propose d'appréhender la restauration des œuvres d'art en s'inspirant de ces directives.

¹⁸ CA Montpellier, 9 oct. 1996, préc. Rapp. CA Bordeaux, 31 mai 2011, préc. : « *il est possible que la commune ait commis [...] une faute d'indélicatesse en procédant [...] à une réparation sommaire sans consulter l'auteur de l'œuvre dont elle a dénaturé l'esthétique, en méconnaissance du droit moral que conservait l'artiste sur son œuvre* ».

restauration éventuelle de ses œuvres, les ayants droit, fidèles à sa mémoire, devront les transmettre aux responsables de la restauration qui devront les respecter¹⁹. La Cour d'appel de Paris, dans l'arrêt précité relatif à la pose d'un vernis « *très brillant* » sur des peintures, s'est ainsi assurée, avant de sanctionner cette intervention, qu'elle n'avait pas été voulue par l'artiste²⁰.

II. L'auteur ou ses ayants droit peuvent-ils interdire la restauration de l'œuvre ?

Supposons que le support de l'œuvre soit en train de se dégrader. Son propriétaire entend procéder à sa restauration. Des raisons évidentes peuvent motiver semblable initiative, qu'elles soient d'ordre esthétique – l'intéressé préférant l'état initial de l'œuvre – ou financier – le mauvais état de l'œuvre se traduisant généralement par sa décote.

Est-il possible que, de leur côté, l'auteur ou ses ayants droit s'opposent, sur le fondement du droit au respect, à une telle restauration ? Différents motifs sont susceptibles de justifier une telle opposition : d'une part, les contraintes et procédés de restauration actuels ne permettront pas toujours une remise de l'œuvre exactement dans son état d'origine²¹ ; d'autre part, l'artiste ou ses héritiers peuvent considérer que l'œuvre doit demeurer soumise aux aléas du temps, l'altération du support participant de sa nature même.

Les droits en opposition sont *a priori* d'égale valeur : propriété corporelle d'un côté, propriété intellectuelle de l'autre. Il s'agit, en outre, de deux droits fondamentaux²². Le conflit pourrait dès lors se régler en ayant recours au fameux contrôle de proportionnalité auquel la Cour de cassation est désormais attachée²³. En d'autres termes, afin de savoir qui du propriétaire du support ou du titulaire du droit moral devrait l'emporter, il faudrait réaliser une balance des intérêts au cas par cas. Les incertitudes inhérentes à une telle méthode ont été dénoncées²⁴. Afin d'y remédier, il nous semble possible de proposer quelques lignes directrices.

Il serait souhaitable que, parmi les facteurs à prendre en considération en vue d'établir cette balance des intérêts, la volonté initialement exprimée par l'artiste tienne une place prépondérante. L'opposition de l'auteur ou de ses ayants droit devrait ainsi être considérée

¹⁹ P. HENAFF, art. préc.

²⁰ CA Paris, 12 déc. 1997, préc.

²¹ V. *supra* I.

²² V. not., parmi de nombreuses sources, l'art. 17 de la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne.

²³ V. à propos du conflit entre droit d'auteur et liberté d'expression : Civ. 1^{re}, 15 mai 2015, n° 13-27391, *Klasen*, *Prop. intell.* 2015, n° 56, p. 281, obs. A. LUCAS, et p. 285, obs. J.-M. BRUGUIERE ; *Prop. intell.* 2016, n° 58, p. 89, obs. M. VIVANT et C. GEIGER ; *Comm. com. électr.* 2015, comm. 55, obs. C. CARON, et étude 17, par M. VIVANT ; *JCP* 2015. 967, note C. GEIGER ; *RTD com.* 2015. 515, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; *D.* 2015. 1094, obs. A. T., et 1672, note A. BENSAMOUN et P. SIRINELLI ; Civ. 1^{re}, 22 juin 2017, n°s 15-28467 et 16-11759, *Dialogue des carmélites*, *D.* 2017. 1955, note Ph. MALAURIE ; *D. IP/IT* 2017. 536, obs. J. DALEAU ; *Comm. com. électr.* 2017, comm. 69, obs. C. CARON ; *JCP G* 2017. 890, note X. DAVERAT ; *RTD com.* 2017. 891, obs. F. POLLAUD-DULIAN.

²⁴ Pour une synthèse des nombreuses critiques formulées à l'encontre de la jurisprudence *Klasen-Dialogue des carmélites*, V. A. LUCAS, A. LUCAS-SCHLOETTER et C. BERNAULT, *op. cit.*, n° 364.

comme bien fondée dès lors qu'elle correspond à une telle volonté. En d'autres termes, s'il est démontré que l'œuvre a été conçue comme devant se dégrader et, par suite, comme ne devant pas être restaurée, cette considération devrait primer.

À défaut de volonté initialement exprimée par l'artiste, il paraîtrait légitime, en revanche, que le souhait de restauration du propriétaire prévale dans la plupart des cas, à condition bien entendu que la restauration envisagée soit conforme aux règles de l'art²⁵. La volonté du propriétaire devrait l'emporter à tout le moins lorsque la détérioration a atteint un seuil critique de sorte que le support de l'œuvre est en péril et que la valeur de l'objet s'en trouve réellement affectée. C'est peu ou prou ce qui ressort de l'arrêt déjà mentionné rendu par la Cour d'appel de Paris à propos de la restauration contestée d'une œuvre de Simon Hantai²⁶. Les magistrats parisiens ont, en effet, donné gain de cause au propriétaire du tableau après avoir constaté que « *les pièces produites par (ce dernier) faisaient état d'une nécessité de restauration* ».

III. L'auteur ou ses ayants droit peuvent-ils exiger la restauration de l'œuvre ?

Imaginons l'hypothèse inverse de la précédente. Invoquant une atteinte à l'intégrité de l'œuvre, l'auteur ou ses ayants droit souhaiteraient que le propriétaire du support procède à sa restauration, mais ce dernier, s'appuyant sur ses prérogatives de propriétaire, s'y oppose. Une telle opposition peut être motivée par des considérations financières – la restauration ayant parfois un coût élevé –, esthétiques – le propriétaire appréciant l'effet du temps sur le support de l'œuvre – ou, plus prosaïquement, par un certain désintérêt pour l'œuvre concernée.

Le conflit entre les deux droits pourrait, ici aussi, se régler au cas par cas en ayant recours au contrôle de proportionnalité, étant précisé que la résistance du propriétaire pourra plus facilement être vaincue si l'auteur ou ses ayants droit acceptent de prendre en charge, en totalité ou en partie, les frais de restauration. Quelques lignes directrices peuvent néanmoins être proposées, qui s'articulent autour d'un principe et d'exceptions²⁷.

²⁵ V. *supra* I.

²⁶ CA Paris, 22 mai 2013, préc.

²⁷ La question de l'accès de l'auteur ou des ayants droit au support de l'œuvre, lequel est par hypothèse entre les mains de son propriétaire, risque de se poser. En cas de refus du propriétaire, il paraît possible de mettre en œuvre l'art. L. 111-3, al. 2, C. propr. intell. Certes, selon cette disposition, l'auteur ou ses ayants droit « *ne pourront exiger du propriétaire de l'objet matériel la mise à leur disposition de cet objet pour l'exercice (de leurs) droits* ». Néanmoins, le texte précise ensuite qu'« *en cas d'abus notoire du propriétaire empêchant l'exercice du droit de divulgation, le tribunal de grande instance peut prendre toute mesure appropriée* ». Il est vrai que seul « *l'exercice du droit de divulgation* » est expressément visé, mais la doctrine et la jurisprudence considèrent que la règle a un champ d'application plus large (A. LUCAS, A. LUCAS-SCHLOETTER et C. BERNAULT, *op. cit.*, n° 248 et les réf. citées). Il nous semble dès lors permis de considérer que l'auteur ou ses ayants droit peuvent solliciter en justice la remise forcée du support de l'œuvre en vue de sa restauration, à condition toutefois, comme le prévoit le texte, que le refus opposé par le propriétaire relève d'un abus notoire.

Par principe, l'opposition du propriétaire ne devrait pas, selon nous, empêcher la restauration réclamée par l'auteur ou ses ayants droit. Le propriétaire serait, en d'autres termes, normalement soumis à une obligation de restauration²⁸. Il a ainsi été jugé, à propos d'une mosaïque recouvrant le fond du bassin d'une fontaine publique, que le propriétaire était « tenu d'effectuer les travaux d'entretien normaux de nature à éviter ou retarder sa dégradation »²⁹. La solution est à rapprocher de l'arrêt *Henri Salvador* rendu par la Cour de cassation le 24 septembre 2009³⁰. La haute juridiction a estimé que la commercialisation d'enregistrements sonores de mauvaise qualité violait le droit moral du chanteur. Elle a ainsi créé à la charge des exploitants une véritable obligation de remasterisation³¹.

Par exception, il serait légitime que le conflit se règle en faveur du propriétaire dans au moins trois hypothèses : en premier lieu, lorsque l'état de l'œuvre ne justifie pas – ou pas encore – sa restauration, de telle sorte que la requête visant à imposer celle-ci apparaît prématurée voire abusive ; en deuxième lieu, lorsque cette requête provient des ayants droit de l'auteur alors que, de son vivant, celui-ci avait exprimé le souhait que son œuvre ne soit jamais restaurée ; en troisième lieu, lorsque la détérioration est liée à un vice de fabrication imputable à l'artiste, à tout le moins, comme l'énonce un arrêt de la Cour de cassation, si le propriétaire ne peut pas « y remédier autrement que par une réfection totale »³².

²⁸ M. VIVANT et J.-M. BRUGUIERE, *op. cit.*, n^{os} 185 et 588.

²⁹ Civ. 1^{re}, 3 déc. 1991, n^o 90-15725, *RIDA* juill. 1992, n^o 153, p. 161 : l'artiste a néanmoins été débouté en l'espèce (V. *infra* note 32). Comp. CA Bordeaux, 31 mai 2011, préc., relevant qu'« il est possible que la commune ait commis une faute de négligence en laissant la statue se dégrader ».

³⁰ Civ. 1^{re}, 24 sept. 2009, n^o 08-11112, *Henri Salvador*, *Prop. intell.* 2010, n^o 34, p. 639, obs. J.-M. BRUGUIERE ; *Comm. com. électr.* 2009, comm. 98, obs. C. CARON, et 2010, chron. 4, n^o 3 et 4, obs. X. DAVERAT ; *RIDA* oct. 2009, n^o 222, p. 415 et p. 311, obs. P. SIRINELLI ; *Légipresse* 2009, n^o 267. II. 171, obs. C. ALLEAUME, et 2010, n^o 268, III, p. 11, note X. DAVERAT ; *Gaz. Pal.* 17-18 févr. 2010, p. 17, obs. L. MARINO ; *RTD com.* 2010. 129, obs. F. POLLAUD-DULIAN ; *D.* 2010. 1466, note T. Azzi.

³¹ Si la solution a, il est vrai, été critiquée, c'est avant tout en raison des incertitudes relatives à sa portée et aux circonstances ayant déclenché le litige (V. not. notre note préc.). En tout état de cause, les données du problème sont différentes en matière d'œuvre d'art, compte tenu du lien très fort existant entre l'œuvre et son support matériel qui, souvent unique, tire l'essentiel de sa valeur de l'exécution personnelle de l'auteur. Aussi ne nous semble-t-il pas choquant de reconnaître que, dans ce domaine, une obligation de restauration pèse en principe sur le propriétaire du support.

³² Civ. 1^{re}, 3 déc. 1991, préc. En l'espèce, l'œuvre était, rappelons-le, une mosaïque recouvrant le fond d'un bassin public. Elle avait été commandée par la société anonyme d'économie mixte de rénovation urbaine de Mulhouse. Elle s'était fissurée, puis décollée par plaques, et, malgré quelques palliatifs, avait fini par ne plus être visible dans son intégralité. Son auteur assigna la société de rénovation afin qu'elle soit condamnée à « restaurer immédiatement » la mosaïque. La Cour d'appel repoussa sa demande. Son raisonnement fut approuvé par la Cour de cassation dans les termes suivants : « attendu, d'abord, que sans nier la primauté du droit moral de l'auteur au respect de son œuvre et de sa réputation d'artiste, la Cour d'appel, qui a exactement retenu que le propriétaire de l'œuvre, qui a installée celle-ci dans un lieu public, était seulement tenu d'effectuer les travaux d'entretien normaux de nature à éviter ou retarder sa dégradation, a ensuite relevé de façon détaillée que les désordres constatés avaient pour origine des erreurs de conception et d'exécution non imputables à la société de rénovation, et qu'elle a par là même caractérisé l'impossibilité où se trouvait celle-ci d'y remédier autrement que par une réfection totale, qui ne lui incombait pas ; attendu, enfin, que l'arrêt retient, à bon droit, que (l'auteur) était tenu de se préoccuper des contraintes techniques qu'imposait à son œuvre la structure de l'ensemble dont elle était une composante et dont il avait la possibilité d'obtenir une connaissance précise ».

LES RESTAURATEURS ONT-ILS DES DROITS SUR LES ŒUVRES RESTAURÉES ?

Marie-Hélène Vignes
Avocate au Barreau de Paris

La question des droits du restaurateur sur les œuvres restaurées a de quoi surprendre : est-il bien raisonnable de songer à protéger ceux-là même qui protègent les biens culturels en leur accordant des droits sur des œuvres qu'ils n'ont a priori pas créées ? N'est-ce pas ajouter une polémique à une discipline qui suscite déjà bien des controverses³³ ?

Il fut un temps où la question n'avait rien d'incongru, l'histoire offrant de nombreux exemples où le restaurateur, généralement peintre ou sculpteur de son état, agissait avant tout en qualité d'artiste. Jusqu'au XVII^e siècle et parfois même au delà, la restauration visait certes à l'entretien et à la conservation des objets, mais au premier chef à leur adaptation aux besoins et goûts de leur propriétaire. Avant que ne soient forgés les concepts modernes d'authenticité et de respect de l'œuvre, le restaurateur ne se privait pas de transformer l'œuvre pour l'embellir, la mettre au goût du jour, l'adapter au format convenant à son possesseur³⁴ ou bien encore voiler les chairs dénudées³⁵. La restauration des statues antiques était parfois confiée à des sculpteurs en apprentissage qui se faisaient la main sur des œuvres endommagées. Des artistes de renom étaient également sollicités pour restaurer les marbres antiques d'anonymes³⁶, qui n'hésitaient pas à amputer et même à décapiter les sculptures pour y greffer un nouveau membre et une nouvelle tête !³⁷ Plus près de nous, l'architecte Viollet-le-Duc, chantre de la restauration intégrale, a rénové très librement la cathédrale Notre-Dame en y insufflant sa vision romantique du style gothique³⁸. C'est dire que jusqu'au XIX^e siècle,

³³ Christian KERT, *Rapport sur les techniques de restauration des œuvres d'art et la protection du patrimoine face aux attaques du vieillissement et des pollutions* (juin 2006), p. 11.

³⁴ Voir l'exemple du retable de Saint Nicolas de Torentino peint par Raphaël qui fut abîmé à la fin du XVIII^e siècle par un tremblement de terre et finalement découpé en morceaux afin d'en faire plusieurs petits tableaux aujourd'hui disséminés en différents musées européens et américain. Le fragment conservé au Louvre comporte des repeints destinés à occulter le fond initial et à faire croire à un tableau complet. Voir L. HENAUT, *L'interprétation comme activité de travail : matérialité et signification de l'œuvre*, Sociologie de l'Art, vol. Opus 14, n° 1, 2009, p. 15-34.

³⁵ S. AUBENAS et Ph. COMAR, *Cache sexe, Le désaveu du sexe dans l'art*, Editions de la Martinière, Paris, 2014.

³⁶ Voir au musée du Louvre « L'hermaphrodite endormi » dont le matelas a été sculpté au XVII^e siècle par Le Bernin.

³⁷ Ph. SENECHAL, *Restaurations et emplois de sculptures antiques*, Revue de l'art 1988, 79, p. 47-51. Voir également la statue de Minerve assise du II^e siècle après J.-C. restaurée aux XVII^e et XVIII^e siècles en allégorie de Rome par Francuccio Francucci au musée du Louvre.

³⁸ Voir la plaque de Viollet-le-Duc, crédité en qualité d'« architecte de la cathédrale » sur http://hermetism.free.fr/Viollet-le-duc_architecte.htm, consulté en mai 2018.

restauration rimait couramment avec création, à telle enseigne que l'on débattait de l'opportunité de citer les noms des restaurateurs auteurs de repeints³⁹.

L'hypothèse de l'artiste acteur de la restauration de ses propres œuvres laisse également place à la création⁴⁰. Sous couvert de restauration, l'auteur peut être tenté de remanier son œuvre, voire d'en façonner une nouvelle recouvrant la création originelle⁴¹, au risque de nuire aux intérêts de son propriétaire⁴². Dans une telle situation, l'artiste restaurateur serait indiscutablement doté de droits d'auteur sur le résultat obtenu.

Reste que les tribunaux sont parfois saisis de demandes portant sur la reconnaissance de droits au profit du restaurateur. Il faut mentionner ici l'action assez singulière d'un restaurateur qui, ayant découvert une peinture cachée sous le tableau qu'on l'avait chargé de nettoyer, se prétendait l'inventeur d'un trésor au sens de l'article 716 du Code civil et réclamait à ce titre la moitié de la valeur du bien⁴³. L'intéressé a été éconduit pour la bonne et simple raison qu'un trésor se définit comme une chose cachée ou enfouie n'appartenant à personne⁴⁴, l'objet en cause ayant en l'espèce un propriétaire.

On verra au prisme du droit d'auteur qu'il n'est pas d'objection de principe à l'octroi de droits au restaurateur (I), mais qu'un consensus fort s'est dégagé à l'encontre de cette idée (II), laissant toutefois un espace pour la créativité du professionnel (III).

I/ La restauration au prisme du droit d'auteur

Il s'agit d'examiner ici la compatibilité de la restauration avec les notions clés du droit d'auteur que sont l'œuvre (1) et l'auteur (2), y compris lorsque le restaurateur opère sous le contrôle d'instances diverses (3).

1) RESTAURATION ET ŒUVRE DE L'ESPRIT

On sait tout d'abord qu'une œuvre de l'esprit peut être protégée par le droit d'auteur quels qu'en soient le genre, le mérite et la destination⁴⁵. La seule exigence de la protection réside

³⁹ Voir Claire BETELU, *Est-il utile ou nuisible de restaurer ?* (avril 2016) sur <https://grham.hypotheses.org/2239>, consulté en mai 2018.

⁴⁰ Voir par exemple l'œuvre *Le Magasin de Ben* entrée dans les collections du Centre Pompidou en 1975 et depuis lors régulièrement réparée et complétée par l'artiste.

⁴¹ Ce type d'intervention tient plus du remaniement que de la restauration. Cf. Cesare BRANDI, *Théorie de la restauration*, éditions Allia, Paris, 2011, traduit de l'italien par Monique BACCELLI, p. 41.

⁴² Faute de maîtriser les techniques et matériaux de la restauration, l'artiste qui n'est tenu d'aucun devoir de réversibilité est généralement mal placé pour restaurer ses propres œuvres.

⁴³ Il s'agissait d'un Christ en pitié du XV^e siècle attribué au peintre Jean Malouel et vendu au musée du Louvre pour 7,8 millions d'euros.

⁴⁴ CA Riom, 1^{ère} ch., 4 avr. 2016, RG n° 15/00081 validé par Civ. 1^{ère}, 5 juill. 2017, pourvoi n° 16-19340, Gaz. Pal. 25 juill. 2017, n° 28, p. 28.

⁴⁵ Article L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle.

dans celle d'une création de forme un tant soit peu originale : une originalité relative suffit en effet à l'octroi du droit d'auteur, la loi protégeant de surcroît des créations greffées à des œuvres préexistantes, comme les adaptations ou transformations d'œuvres de l'esprit⁴⁶.

De manière assez troublante, la jurisprudence admet que le droit d'auteur s'applique à des œuvres dénuées de la plus mince originalité, telles que les copies d'œuvres d'art réalisées par des copistes⁴⁷ ou les photographies de dessins ou peintures⁴⁸ et ce, en dépit de leur stricte fidélité à l'œuvre reproduite.

Dans un tel contexte, rien n'exclut d'emblée de rattacher les prestations de restauration à la catégorie des œuvres de l'esprit⁴⁹.

2) RESTAURATEUR ET AUTEUR

A l'instar de l'artiste, le restaurateur intervient directement sur la matérialité et la forme de l'œuvre qui lui est confiée : il tient le pinceau, modèle les volumes, remplace les pièces ou le support du bien, modifiant ainsi l'apparence et qui plus est la lisibilité de l'œuvre. Son activité suscite du reste une réelle fascination, à tel point que le restaurateur se retrouve parfois mis en scène lors de restaurations-spectacles se déroulant sous les yeux du public⁵⁰.

Loin d'être un simple technicien, le restaurateur allie à l'habileté manuelle d'importantes connaissances artistiques et scientifiques. C'est un homme ou une femme féru d'art, souvent formé au sein d'écoles d'art, comme celle des Beaux-Arts de Tours ou l'École supérieure d'art d'Avignon qui dispensent une formation à la conservation-restauration. Un arrêté de 2015 a même été jusqu'à référencer les activités des restaurateurs dans la liste des « métiers d'art » aux côtés de professionnels jouant pour la plupart un rôle artistique déterminant⁵¹.

⁴⁶ Article L. 112-3 du Code de la propriété intellectuelle.

⁴⁷ Civ. 1^{ère} 9 nov. 1993, pourvoi n° 91-17061 ; Civ. 1^{ère} 5 mai 1998, pourvoi n° 96-17184 ; Civ. 1^{ère} 25 janv. 2005, pourvoi n° 93-14245. A noter que les restaurateurs exercent souvent une activité complémentaire de copiste.

⁴⁸ Voir par exemple GASPARI/MAEGHT EDITEURS, CA Paris, 4[°] ch., 4 mars 2009, RG n° 07/12226 ; RMN/WOFESKY, CA Paris, 4^{ème} ch., 26 sept. 2001, JCP Entreprise n° 321, note Chr. CARON.

⁴⁹ C'est du reste en ce sens qu'a statué le tribunal de Bologne dans un jugement du 23 décembre 1992 affirmant « l'on doit reconnaître le bénéfice du droit d'auteur au restaurateur d'une œuvre d'art quand son travail se matérialise par une activité particulièrement complexe et qui implique des connaissances artistiques et culturelles de caractère innovant et créatif. L'on doit aussi le lui reconnaître lorsque [quand] le résultat final de ce travail est de rendre à nouveau visible et reconnaissable une œuvre d'art, cette reconnaissance résidant dans le quid novi - au regard de l'état dans lequel l'œuvre se trouvait avant sa restauration - requis par l'article 4 de la loi sur le droit d'auteur, qui protège les apports créatifs » (traduction Laure DUCHATEL). Voir M. FABIANI, *Chronique d'Italie*, RIDA juill. 1994, p. 181.

⁵⁰ C. CASEDAS, *La conservation-restauration en spectacle : les dessous des chefs-d'œuvre révélés dans les expositions*, CeROArt, 5 | 2010, sur <http://journals.openedition.org/ceroart/1473>, consulté en mai 2018.

⁵¹ Arrêté du 24 décembre 2015 fixant la liste des métiers d'art pris en application de l'article 20 de la loi n° 96-603 du 5 juillet 1996 relative au développement et à la promotion du commerce et de l'artisanat.

Comme le souligne le rapport Christian Kert, la restauration est « *inévitablement l'expression d'une technique, d'un goût ou d'un style, d'une époque et d'une culture donnés* »⁵². Doté de sa propre sensibilité, le restaurateur est amené à prôner un parti-pris et un ensemble de solutions dont la mise en œuvre aboutit à un résultat se distinguant de celui qu'aurait obtenu un confrère confronté au même bien. C'est ce qui a fait dire que « *toute intervention de restauration repose sur des choix, une interprétation – et toute œuvre restaurée devient de ce fait, une "version" de l'œuvre* »⁵³. Ainsi présentée, la restauration pourrait s'apparenter à une adaptation de l'œuvre et à une œuvre composite au sens de l'article L. 113-2 alinéa 2 du Code de la propriété intellectuelle.

3) LE RESTAURATEUR SOUS CONTROLE

Reste que le professionnel agit pratiquement toujours sur commande du propriétaire public ou privé de l'œuvre, le cas échéant dans le cadre d'un marché public⁵⁴ ou d'un contrat de travail. De plus, le restaurateur est parfois soumis au contrôle de l'artiste ou de ses ayants droit, voire d'instances scientifiques ad hoc, par exemple lorsque le bien restauré provient des collections des Musées de France⁵⁵.

En vertu du premier article du Code de la propriété intellectuelle, ni la commande ni le salariat n'emportent dérogation à la jouissance des droits d'auteur⁵⁶. Cela étant, le restaurateur agit rarement seul, notamment au sein des institutions où la restauration est l'affaire d'un comité scientifique interdisciplinaire composé de conservateurs, historiens d'art, documentalistes, chimistes, ingénieurs et autres spécialistes désignés par la structure⁵⁷. Dans une telle hypothèse recoupant celle de l'œuvre collective visée par le troisième alinéa de l'article L. 113-2 du Code de la propriété intellectuelle, il paraît exclu qu'un droit d'auteur puisse naître au profit du restaurateur, l'institution ayant initié et dirigé le processus ayant seule vocation à y prétendre.

Sous cette réserve, l'activité de restauration satisfait en apparence aux concepts phares du droit d'auteur. En apparence seulement, car un large consensus s'est dégagé qui fait obstacle à la reconnaissance du restaurateur comme auteur.

⁵² Rapport KERT précité, p. 13.

⁵³ Muriel VERBEECK-BOUTIN, « Pierre-Yves Kairis, Béatrice Sarrazin, François Trémolières, *La restauration des peintures et des sculptures* », *CeROArt* 8 | 2012, disponible sur <http://journals.openedition.org/ceroart/2885>, consulté en mai 2018.

⁵⁴ Voir sur ce point *Le cahier des charges en conservation-restauration, Vadémécum* coédité par le C2RMF et le ministère de la culture et de la communication.

⁵⁵ Article L. 452-1 du Code du patrimoine.

⁵⁶ Article L. 111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

⁵⁷ Voir l'article 3.8 du texte *Le conservateur restaurateur : une définition de la profession* rédigé en septembre 1984 par le Comité pour la conservation de l'ICOM. Cf. également P. LEVEAU, *Problèmes historiographiques de la conservation-restauration des biens culturels*, Paris : ARAAFU, 2008, p. 3-21.

II/ Un consensus contre l'octroi de droit d'auteur au restaurateur

« *Restaurer en imaginant, voilà la pire hérésie de la restauration* »⁵⁸ déclarait Cesare Brandi, le grand théoricien de la restauration moderne. Sur ses traces, les professionnels se sont dotés d'une déontologie refoulant par principe la qualification d'auteur du restaurateur (1). La jurisprudence a de son côté posé un postulat similaire (2) dont l'opportunité ne fait pas débat (3).

1) LA DEONTOLOGIE

L'intervention du restaurateur s'inscrit dans le cadre de règles déontologiques strictes et en particulier du Code d'éthique professionnelle adopté en 1993 par l'ECCO⁵⁹ dont le préambule déclare avec la plus grande clarté que « *le Conservateur-Restaurateur n'est ni un artiste, ni un artisan. Alors que l'artiste ou l'artisan ont pour objectif de créer de nouveaux objets ou d'entretenir et de réparer des objets pour leur utilisation fonctionnelle, le Conservateur-Restaurateur a pour objectif la préservation des biens culturels* »⁶⁰. En d'autres termes, le praticien doit s'abstenir de toute velléité créatrice et se dépouiller de sa personnalité pour ne révéler que celle de l'artiste, ce qui exclut sa qualification d'auteur. Les organismes dédiés à la protection des auteurs d'œuvres d'art plastiques, tels l'ADAGP, la Maison des Artistes ou l'AGESSA n'accueillent du reste en leur sein aucun conservateur-restaurateur, du moins en cette qualité.

Dans le même esprit, les articles 5 et 15 du titre II du Code d'éthique impartissent au restaurateur de « *respecter la signification esthétique et historique* » et « *l'intégrité physique* » des biens culturels qui lui sont confiés. Selon l'article 8 du titre II, le professionnel ne peut en outre opérer qu'en cas de stricte nécessité et se doit de refuser toute diligence inutile. Toute transformation de l'œuvre doit enfin être clairement identifiable, documentée et réversible⁶¹ en vue d'une éventuelle « *dérestauration* », de sorte que le restaurateur ne peut compter un seul instant sur l'intégrité de sa prestation.

Privé de tout arbitraire et de toute fantaisie, le geste du conservateur-restaurateur se situe aux antipodes de celui de l'artiste. Aussi, le simple fait pour un restaurateur de revendiquer la qualité d'auteur serait-il l'aveu flagrant d'une violation de ses règles professionnelles.

⁵⁸ Cesare BRANDI, *Théorie de la restauration*, précité, p. 32. Dès le XVI^e siècle, VASARI s'était lui aussi indigné des procédés de restauration irrespectueux des artistes en écrivant qu'il valait mieux « *garder toujours les œuvres d'artistes excellents à moitié endommagées que de les faire retoucher par des gens moins capables* » (*Le Vite*, 1550).

⁵⁹ Confédération européenne des organisations de conservateurs-restaurateurs.

⁶⁰ Article II du préambule.

⁶¹ Article 9 du Titre II du Code d'éthique professionnelle.

2) LA JURISPRUDENCE

Sans les nommer, la jurisprudence du droit d'auteur a fait siens ces principes déontologiques⁶².

Ainsi, la Cour d'appel de Paris a-t-elle énoncé en 1994 à propos de la restauration d'un film que, contrairement à la création d'une œuvre nouvelle qui suppose un apport original, « *la restauration implique la fidélité la plus stricte à l'image et à l'esprit de l'œuvre d'origine [...] Qu'aucune part n'est laissée à l'arbitraire, dès lors que précisément la restauration a pour but de faire revivre l'œuvre telle qu'elle était à l'origine* ». Elle a par conséquent jugé que si le restaurateur avait « *indéniablement effectué un long travail de recherche et d'analyse pour reconstituer le film tel qu'il devait être selon lui à l'origine, tout comme le restaurateur d'un tableau recherche les couleurs et les traits effacés, souillés ou détruits pour lui redonner son éclat premier, il n'en demeure pas moins qu'il ne peut revendiquer aucun droit d'auteur sur le résultat final* » et ce, quand bien même il aurait comme en l'espèce été rémunéré sous forme de droit d'auteur⁶³.

Dix ans plus tard, à l'occasion d'une affaire relative aux broderies du parterre des jardins de Vaux-le-Vicomte, la Cour de Paris a tenu à édicter encore plus nettement que « *l'acte de restauration est par essence exclusif de toute notion de création originale puisque, s'il nécessite, notamment dans le domaine de l'art, de grandes connaissances historiques et une parfaite maîtrise des techniques, il a pour finalité de restituer à une œuvre originale son état ancien ou sa forme première, de faire revivre l'œuvre telle qu'elle était à l'origine, de sorte qu'il ne saurait bénéficier, faute de porter l'empreinte de la personnalité de son auteur, de la protection instaurée par le livre I du Code de la propriété intellectuelle* »⁶⁴.

Le Tribunal de grande instance et la Cour d'appel de Paris ont plus récemment jugé que même si elle mobilisait de nombreuses connaissances, la restauration de manuscrits médiévaux ne constituait pas un travail créatif ou une adaptation et n'était donc pas susceptible de bénéficier de la protection du droit d'auteur⁶⁵.

3) L'OPPORTUNITE DE CES PRINCIPES

Dans une société qui, comme la nôtre, accorde une valeur souveraine à l'authenticité de l'œuvre d'art, ces principes s'imposent comme une évidence⁶⁶. Toute autre solution

⁶² Pour une mention des règles déontologiques des restaurateurs par la jurisprudence administrative, voir CAA Bordeaux, 1^{ère} ch., 9 déc. 2010, n° 10BX00804 soulignant que la Charte de Venise n'est pas directement applicable à un contentieux diligenté par l'Association pour la protection du patrimoine rochelais.

⁶³ CA Paris 4^{ème} ch., 5 oct. 1994, RIDA oct. 1995, p. 302 concernant la restauration par CHAMPREUX d'une série de films de Louis FEUILLADE *Les Vampires*.

⁶⁴ CA Paris 4^{ème} ch. A, 11 févr. 2004, RIDA juill. 2004, p. 303 reconnaissant tout de même des droits au restaurateur. Voir *infra* § III 1.

⁶⁵ TGI Paris 3^{ème} ch. 4^{ème} sect., 27 mars 2014, RG n° 11/01444, disponible sur legalis.net et CA Paris, pôle 5, ch. 2, 9 juin 2017, RG n° 16/00005. Le demandeur n'avait pas agi en concurrence parasitaire mais aurait sans doute obtenu gain de cause sur ce fondement.

⁶⁶ M. CORNU et N. MALLET-POUJOL, *Droit, œuvre d'art et musées*, CNRS Editions, 2006, n° 660.

constituerait en effet une prime à la déformation et à la falsification de l'œuvre par le restaurateur⁶⁷. Car si celui-ci se comportait en créateur, artistes et propriétaires d'œuvres devraient non seulement renoncer à l'intégrité de l'œuvre mais également payer le lourd tribut du droit d'auteur.

Il n'est de fait pas concevable que les restaurateurs d'œuvres, et après eux leurs ayants droit, jouissent d'un droit moral perpétuel leur permettant de partager la paternité des œuvres comme de s'opposer à la réversibilité de leur prestation. De même, il ne saurait être question de les doter pendant toute la vie du restaurateur et les soixante-dix années suivantes d'un droit patrimonial sur l'œuvre restaurée ou encore de faire renaître un droit d'auteur sur les œuvres du domaine public⁶⁸. Dans une matière voisine, la Cour de cassation a d'ailleurs eu la sagesse de considérer que la reproduction des aménagements de la célèbre place des Terreaux par Daniel Buren et Christian Drevet, visible sur des cartes postales de ce site historique, n'avait qu'un caractère accessoire par rapport au sujet traité, « *de sorte qu'elle ne réalisait pas la communication de cette œuvre au public* »⁶⁹.

Déontologie et jurisprudence s'accordent ainsi à dénier la qualification d'œuvre aux interventions du praticien, mais une place subsiste tout de même pour l'activité créatrice du restaurateur.

III/ Un espace pour la créativité du restaurateur

La reconstitution (1) et la restitution (2), de même que la documentation produite par le restaurateur à l'occasion de son intervention (3) autorisent celui-ci à faire preuve de créativité et partant, à revendiquer le bénéfice du droit d'auteur.

1) LE RESTAURATEUR, AUTEUR DE RECONSTITUTIONS

L'hypothèse de la reconstitution se présente lorsque des éléments de l'œuvre ont disparu ou sont extrêmement dégradés, par exemple à la suite d'un accident, d'un incendie, d'une guerre ou tout simplement par l'effet du temps. C'est le terrain privilégié de restaurations très interventionnistes, dont celles des monuments et des sites qu'encadre la Charte de Venise adoptée en 1964 par le Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques⁷⁰. C'est aussi dans le domaine des reconstitutions que la

⁶⁷ Voir sur ce point l'exemple de la restauration amateur particulièrement ratée d'une peinture d'Elias GARCIA MARTINEZ dans l'église de Borja par Cecilia GIMENEZ qui a braqué les projecteurs du monde entier sur l'artiste et la restauratrice improvisée, au point que celle-ci est devenue une véritable icône.

⁶⁸ Voir toutefois SAWKINS c/ HARMONIA MUNDI, TGI Nanterre, 1^{ère} ch. 19 janv. 2005, Com. Com. Electr., oct. 2005, n° 150, note Chr. CARON aboutissant à faire sortir du domaine public plusieurs œuvres de musique baroque.

⁶⁹ Civ. 1^{ère}, 15 mars 2005, pourvoi n° 03-14820, RIDA juill. 2005, p. 459.

⁷⁰ Selon l'article 12 de la Charte de Venise, « *les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire.* »

jurisprudence est à même de déceler l'originalité de certaines restaurations. Quoique peu nombreuses, les décisions rendues couvrent par chance un vaste panorama des disciplines où s'exerce la restauration.

Dans le domaine musical, la reconstitution d'une partition ancienne composée par de Lalande a ainsi pu être qualifiée d'œuvre, au motif que le restaurateur avait « *procédé à des choix artistiques personnels et arbitraires à partir de son interprétation personnelle des œuvres [...] pour écrire entièrement les trois parties intermédiaires d'alto manquantes [...] corriger ce qu'il estimait être des altérations commises par les copistes [...] ajouter des notes [...], apportant ainsi des modifications même ponctuelles à l'harmonie, la mélodie et même au rythme de ces œuvres* »⁷¹.

L'ayant droit du restaurateur des jardins de Vaux-le-Vicomte a lui-même obtenu gain de cause dans l'arrêt précité de la Cour d'appel de Paris car son aïeul n'avait pas eu accès aux plans attribués à Le Nôtre et avait donc été « *à même d'exercer tout son art, son savoir-faire et son imagination créatrice, conférant ainsi à l'œuvre réalisée une originalité certaine justifiant une protection au titre du droit d'auteur* »⁷².

La reconstitution de sculptures a donné lieu à deux affaires sur l'originalité de travaux de restauration de châteaux menés par des sculpteurs, consistant pour le premier à réaliser des panneaux de plafonds à caissons, des portes sculptées et des sculptures en pierre et terre cuite⁷³ et pour le second à reconstituer des sculptures dites trophées⁷⁴, tous deux ayant bénéficié d'une marge de manœuvre leur permettant de faire preuve d'originalité dans le respect du répertoire ornemental qui leur était imposé.

Quant à la restauration des œuvres architecturales, elle s'accompagne souvent d'un nouvel aménagement voire d'un changement de destination favorisant la reconnaissance de droits au profit de l'architecte⁷⁵.

Parmi les enseignements à tirer de ce florilège, on relève que les demandeurs prétendant au droit d'auteur n'exerçaient pas la profession de restaurateur à titre principal⁷⁶ et qu'ils opéraient individuellement sur des œuvres tombées dans le domaine public. C'est dire que

⁷¹ TGI Nanterre, 1^{ère} ch. 19 janv. 2005, précité. A noter que la musique est déclarée au répertoire de la SACEM comme « arrangements » sur une œuvre du domaine public et que le demandeur a également obtenu gain de cause devant les tribunaux londoniens (SAWKINS c/ HYPERION RECORDS, Court of Appeal, Civil Division, 19 mai 2005, disponible sur <http://www.5rb.com/case/hyperion-records-ltd-v-sawkin>, consulté en mai 2018).

⁷² TGI Paris, 10 mai 2002 et CA Paris, 11 févr. 2004, RIDA Juill. 2001, p. 303, DUCHENE c/ MAUBOUSSIN et autres. A noter que la référence au « savoir-faire » est contestable, celui-ci n'étant en principe pas protégé par le droit d'auteur.

⁷³ Civ. 1^{ère} 9 nov. 1993, RIDA juill. 1994, p. 273 censurant CA Bordeaux 18 juin 1991 et Civ. 1^{ère} 5 mai 1998, censurant CA Poitiers 2 avr. 1996.

⁷⁴ TGI Paris 1^{ère} ch., 28 mai 1997, RIDA janv. 1998, p. 329, déboutant tout de même le demandeur au motif que son œuvre était accessoire par rapport au sujet traité. Celle-ci est visible sur le site du sculpteur concerné <http://www.sergebloch.fr/versailles.htm>, consulté en mai 2018.

⁷⁵ CA Paris, 4^{ème} ch. A, 30 oct. 1996, RG n° 95/18945 ; CA Paris, 4^{ème} ch. A, 20 nov. 1996, RG n° 95/005334-95/006737.

⁷⁶ Ils sont musicologue, paysagiste, sculpteurs ou architectes.

les restaurateurs ne se vivent pas comme des auteurs et que nul ne songe à revendiquer des droits sur une œuvre encore protégée. Toutes les actions recensées ont été intentées par suite d'une exploitation lucrative qui n'avait pas été envisagée lors de la commande, qu'il s'agisse de sonoriser un téléfilm avec la partition reconstituée, d'ouvrir au public le château rénové ou bien d'utiliser l'œuvre restaurée dans une publicité commerciale. Par ailleurs, nombre de ces restaurations n'impliquaient pas le support original de l'œuvre, notamment dans les domaines musical ou audiovisuel qui autorisent une pluralité de versions de l'œuvre restaurée coexistant avec l'opus original. Force est enfin de constater que la jurisprudence ne s'embarrasse pas de précisions terminologiques, là où il serait assurément judicieux d'effectuer une distinction⁷⁷.

2) LE RESTAURATEUR, AUTEUR DE RESTITUTIONS

L'activité de restauration peut également donner lieu à des restitutions qui s'entendent de reconstitutions virtuelles à visée généralement conservatrice, pédagogique ou documentaire.

Celles-ci peuvent recouper des hypothèses aussi variées que les répliques de sites fragiles à commencer par celles des grottes de Lascaux et de Chauvet, les reconstitutions projetées sur un objet à restaurer pour visionner les propositions d'un restaurateur, les restitutions 3D destinées à visualiser un site antique comme celui de Pompéi⁷⁸ ou encore les fac-similés polychromiques de marbres antiques⁷⁹.

Les auteurs de ces reconstitutions virtuelles ont pour la plupart tout lieu d'être protégés par le droit d'auteur, pour autant qu'ils démontrent l'originalité de leurs apports.

3) LE RESTAURATEUR, AUTEUR D'ŒUVRES ANNEXES

Terrain privilégié d'analyse et d'observation, la restauration permet de découvrir les dessous de l'œuvre, les repentirs, les secrets de fabrication, les précédentes restaurations, les faux et même de proposer une réattribution. Les praticiens sont ainsi à même de produire une documentation scientifique essentielle à la connaissance de l'œuvre et de l'artiste. En vertu de leurs règles déontologiques, les conservateurs-restaurateurs ont d'ailleurs l'obligation d'établir un constat d'état et des rapports analytiques et techniques.

⁷⁷ Selon Cesare BRANDI, « *la reconstitution, la restitution, la copie ne peuvent même pas être abordées à propos de la restauration ; elles sortent naturellement du sujet* ». A noter que la doctrine a eu l'occasion d'opérer une distinction entre restauration et reconstitution (voir par exemple H. DESBOIS, *Le droit d'auteur en France*, 3^{ème} édition, Paris, Dalloz, 1978, n° 27 ; S. LEQUETTE-DE KERVENOËL, *L'authenticité des œuvres d'art*, LGDJ, 2006, n° 147 p. 139 et C. BERNAULT, *Le droit d'auteur à l'épreuve de la restauration des œuvres*, Cah. Propr. Intell. 2007, vol. 19, n° 3, p. 755).

⁷⁸ Application de visite du site de Pompéi disponible sur le site <https://play.google.com/store/apps/details?id=hb.pompeitouch&hl=fr> consulté en mai 2018.

⁷⁹ Voir notamment l'exposition *Die Farbigkeit der antiken Skulptur* sous la direction de Vincent BRINKMANN.

Si les travaux de recherche, de recensement et de compilation documentaire, aussi considérables soient-ils, ne constituent pas une prestation d'auteur⁸⁰, la production par le restaurateur d'écrits, de photographies, de films et de dessins donne en revanche prise au droit d'auteur, là encore sous condition d'originalité de chacun des éléments en cause.

Aux termes de l'article 1^{er} du titre I du Code d'éthique professionnelle de l'ECCO, les rapports doivent être remis au propriétaire du bien restauré, sans qu'un tel transfert emporte cession de droits d'auteur à son profit⁸¹, et ce quand bien même la documentation aurait vocation à rejoindre les archives de l'institution commanditaire⁸².

La pratique révèle toutefois que les structures privées ou publiques exploitent parfois cette documentation sur leur site internet, lors d'expositions, de conférences ou à l'occasion de publications, sans pour autant se préoccuper de l'autorisation des restaurateurs ni même de la mention de leur nom⁸³, ce qui est constitutif de contrefaçon de droit d'auteur, voire de parasitisme.

À plusieurs reprises, la jurisprudence a tenu à saluer l'importance du travail du restaurateur qui fait hélas figure de parent pauvre de la filière artistique malgré le rôle d'expert qui est le sien au profit des artistes, des institutions, de la recherche, des collectionneurs, des professionnels du marché de l'art ou encore des compagnies d'assurance.

La revalorisation tant attendue du statut des restaurateurs ne passera pas par la reconnaissance globale de droits sur l'œuvre restaurée et les intéressés sont du reste les premiers à en convenir. Mais il est grand temps que l'usage s'instaure d'attribuer systématiquement aux praticiens la paternité de leurs travaux lors de la présentation des œuvres restaurées⁸⁴, là où l'on constate encore trop souvent que le nom des mécènes a éclipsé celui des restaurateurs.

⁸⁰ Civ. 1^{ère}, 5 oct 1994, RIDA janv. 1995 p. 205.

⁸¹ En vertu de l'article L. 111-3 du Code de la propriété intellectuelle selon lequel « *la propriété incorporelle [...] est indépendante de la propriété de l'objet matériel* ». Voir également l'article 16 de la Charte de Venise.

⁸² Voir *Le Cahier des charges en conservation-restauration, vadémécum* coédité par le C2RMF et le Ministère de la Culture et de la communication, p. 17.

⁸³ L. HENAUT, *La construction des groupes professionnels : le cas des restaurateurs d'œuvres d'art en France et aux États-Unis, Formation emploi*, 110 | 2010, 49-62., disponible sur <https://journals.openedition.org/formation-emploi/3035#tocto1n1>, consulté en mai 2018.

⁸⁴ Voir l'exemple du musée Jacquemart-André qui mentionne sur le cartel d'un retable florentin du XV^e siècle les noms des trois restaurateurs avec leurs spécialités respectives.

TABLE RONDE 1

LA MENTION DES RESTAURATIONS

Présidence :

Emmanuel Pierrat, *Avocat associé, Pierrat & de Seze, spécialiste en droit de la propriété intellectuelle*

Dr Aurélia Chevalier

Restauratrice du patrimoine, spécialité Art contemporain et Recherche en conservation-restauration

Pierre Taugourdeau

Directeur juridique du Conseil des ventes volontaires

Jean-Loup Nitot

Avocat à la Cour

LA MENTION EN RESTAURATION

Dr Aurélia Chevalier
Restauratrice du patrimoine,
spécialité Art contemporain et Recherche en conservation-restauration

Au sens littéral, le terme « mention » fait référence à une indication, une note. Dans le cadre qui nous incombe, la mention est l'indication des observations faites sur une œuvre, reportée sur un document. Elle correspond à l'ensemble des caractéristiques observées sur un objet et figure sur un constat d'état ou sur un rapport de restauration (incluant lui-même le constat d'état avant l'intervention de restauration). L'objectif de ces documents est de dresser le bilan matériel d'une œuvre d'art, d'enregistrer des éléments de connaissance et de compréhension d'un bien ou d'une collection. Dès lors, le constat d'état ou le rapport sont produits pour un propriétaire privé ou pour un acteur du patrimoine public, toute personne physique ou morale en charge de la conservation du patrimoine culturel matériel afin d'améliorer la compréhension de l'objet.

Lorsqu'il s'agit d'un acteur public, une collectivité ou une institution muséale, le constat d'état et le rapport de restauration sont obligatoires, ils mentionnent nombre de données caractéristiques de l'objet visé. Qualifié de fiche de santé par certains, il a pour objectif de mieux apprécier l'état matériel de l'objet et donc de préciser l'étendue des dégradations.

Prenons l'exemple d'une institution comme le CNAP (Centre National des Arts Plastiques) qui a édité une « fiche constat » que toute personne peut télécharger sur le site de l'institution⁸⁵. Les œuvres et objets d'art appartenant à l'État et confiés à la garde du CNAP peuvent faire l'objet d'un prêt ou d'un dépôt, notamment les œuvres d'art contemporain qui constituent la collection du FNAC (Fonds National d'Art Contemporain) dont la gestion ou la conservation sont confiées au CNAP. Dans le cadre d'un dépôt du FNAC, le dépositaire s'engage à fournir chaque année un état des œuvres et objets d'art dont il est dépositaire ou d'en accepter le contrôle⁸⁶. Les dépositaires doivent transmettre chaque année un constat d'état ou formulaire qui est proposé par le CNAP dans sa méthode de récolement, une mission établie en 1996 et il donne lieu à des recommandations concernant la restauration éventuelle ou de mesures de conservation préventive. Les démarches complémentaires du post-récolement consistent, si nécessaire, à effectuer des démarches concernant l'histoire de l'œuvre tels que l'historique des restaurations antérieures, les changements de localisation des objets ou encore leurs prêts. Ces informations sont elles aussi mentionnées.

⁸⁵ <http://www.cnap.fr/le-recolement-et-le-post-recolement-de-la-collection-de-l-etat>.

⁸⁶ Art. D113-8.

Plus généralement, le constat d'état permet d'apprécier l'état matériel des œuvres, de donner des préconisations d'emballage, de transport ou encore de conservation préventive et témoigne de la vie de l'œuvre. Le constat est donc utile lors de prêts, de montage ou démontage des expositions et permet également d'attester de l'état d'une œuvre avant sa vente par exemple. La Norme AFNOR « Conservation des biens culturels, Constater l'état du patrimoine culturel mobilier » définit le statut du constat d'état : « *Un constat d'état a une validité permanente et il convient de l'archiver. Les constats d'état signés et datés sont susceptibles d'avoir une validité établie à des fins contractuelles ou reconnue en tant que preuve. En tant que document de référence, le constat d'état peut aussi avoir une valeur juridique contractuelle, à condition qu'il ait été approuvé et signé conjointement par les parties concernées (par exemple, par le propriétaire et l'emprunteur d'un bien). Les constats d'état formalisés peuvent varier dans leur ampleur et leur contenu, mais leur statut reste le même. Les observations et notes informelles peuvent contribuer à la création d'un constat d'état* »⁸⁷.

Ainsi, en tant que document technique faisant état de la matérialité d'un objet à l'instant de son observation, il doit mentionner des informations sur l'ensemble de la stratigraphie, sur le support comme sur la couche picturale et ce, en conformité avec la déontologie de la profession qui a développé une méthodologie cohérente. Par ailleurs, le constat d'état devrait faire mention de l'identification de l'œuvre et préciser le nom de l'artiste, le titre, le numéro d'inventaire s'il en possède un, les dimensions. Puis, une description du bien et de son environnement introduit l'observation technique de la matérialité de l'objet. La signature, la date de réalisation de l'œuvre ou toute autre inscription devraient être également portées sur le constat.

Concernant la description de l'état matériel, plusieurs détails devraient figurer, ils doivent clairement présenter les éléments de la couche picturale (couche préparatoire, dessin préparatoire, matériaux constitutifs de la matière picturale, la mise en œuvre des matériaux, le vernis, etc.). Les matériaux ajoutés lors d'anciennes restaurations devraient également être mentionnés, ainsi que les altérations de la couche picturale (crasse, vernis oxydé, pulvérulence, perte de cohésion du film de peinture, perte d'adhésion au support, repeints discordants, etc.). Apparaissent alors, dans la description matérielle, les éléments du support. Les matériaux constitutifs (le type de toile, le tissage, la présence d'un encollage) ainsi que les matériaux ajoutés lors de précédentes restaurations (rentoilage, adhésif d'imprégnation, pièces de renfort, bandes de tension, etc.). Enfin, les altérations du support nécessitent d'être mentionnées (déchirure, choc, empoussièrement, dégradation des matériaux ajoutés, etc.). Le type de montage ou le type de clouage méritent une brève description tout comme le type de châssis dans le cas d'une peinture sur toile. Notons qu'une documentation photographique des principales observations est importante, notamment un cliché sous éclairage UV afin de visualiser l'ampleur des repeints. Le constat est parfois complété par des examens documentés (cliché en lumière rasante, en lumière UV ou IR et en lumière transmise). Des

⁸⁷ NF EN 16095 : 2012-09.

analyses complémentaires permettent d'affiner notre connaissance de l'œuvre mais celles-ci sont coûteuses et nombre d'entre elles sont invasives (analyse du liant, des pigments, de la stratigraphie). Le constat d'état, corrélé à un complément d'étude, donne lieu à l'établissement d'un diagnostic, il permet de distinguer les déformations accidentelles des déformations voulues par l'artiste pour donner des effets de matière par exemple. La conclusion étant formulée selon l'appréciation de l'auteur du diagnostic, son nom ainsi que ses coordonnées doivent figurer clairement. La mention de la date de l'observation devrait être obligatoire, notamment en raison de son importance au regard de la responsabilité. Ajoutons que toute œuvre, que sa valeur soit importante ou non, un constat (condition report en anglais) devrait être transmis au futur acquéreur dans le domaine privé avant la vente. Une mention sur la pérennité de la restauration si l'œuvre a fait l'objet d'un traitement ou la mention des produits employés par le restaurateur devraient figurer ou être au moins évalués.

La restauration étant parfois mal perçue sur le marché de l'art, l'établissement d'un constat par le restaurateur diplômé pourrait ajouter du crédit à la vente, tout comme une restauration préalable à la vente. La Norme AFNOR précise que *« les constats d'état du patrimoine culturel sont réalisés par des professionnels expérimentés, spécifiquement formés à cet exercice, particulièrement les conservateurs-restaurateurs. La qualité et l'utilité d'un constat d'état dépendent des connaissances et des compétences de celui ou de ceux qui les établissent. De solides connaissances des matériaux constitutifs du patrimoine culturel, des processus qui ont conduit à sa création et à sa détérioration, ainsi que l'expérience dans l'examen d'un tel patrimoine sont tous nécessaires à l'établissement d'un constat d'état fiable. Il convient que l'auteur d'un constat d'état soit conscient de ses propres limites en termes de connaissances et d'expertise, et sache estimer les risques encourus s'il outre passe ces limites »*.

Nous l'avons souligné, les informations qui devraient être portées sont techniques et nécessitent une bonne connaissance de la matérialité des œuvres, il est donc important que le constat d'état avant la vente soit réalisé par un restaurateur diplômé, un professionnel qualifié dont le crédit apporterait une plus-value à la vente. De même, la mention des restaurations pourrait gagner en valeur si leur usage était davantage appliqué, voire systématisé. Par ailleurs, d'un point de vue pédagogique, il semble important que l'acheteur comprenne que l'objet ancien dépourvu de restauration est extrêmement rare. Tous les matériaux vieillissent, l'important étant d'avoir une vision claire de ce que l'on acquiert ou de ce que l'on vend, notamment en matière de stabilité matérielle de l'objet, en matière de réversibilité des interventions de restauration passées ou encore de restauration possible future.

LA MENTION DES RESTAURATIONS DANS LES CATALOGUES DE VENTE AUX ENCHERES PUBLIQUES

Pierre Taugourdeau
Directeur juridique du Conseil des ventes volontaires

Il est de l'essence même de la vente aux enchères publiques d'être transparente, ainsi qu'il ressort des termes de l'article L. 320-2 du Code de commerce⁸⁸ qui la définit comme une vente « *faisant intervenir un tiers, agissant comme mandataire du propriétaire ou de son représentant, pour proposer et adjuger un bien au mieux-disant des enchérisseurs à l'issue d'un procédé de mise en concurrence ouvert au public et transparent* ».

Il en découle différentes obligations de publicité, d'exposition et d'ouverture de la vente au public. Il en découle *in fine* pour l'opérateur de ventes volontaires une obligation d'information du vendeur – son cocontractant – et du public – les enchérisseurs –.

Cette information porte prioritairement sur les modalités d'organisation de la vente et sur l'œuvre proposée à la vente. Toute information relative à cette œuvre a vocation à être portée à la connaissance du public mais certaines revêtent une importance particulière : celles qui ont trait aux qualités essentielles⁸⁹ de l'œuvre qui, conformément aux dispositions de l'article 1133 du Code civil⁹⁰, sont celles qui fondent la décision de contracter des parties et, plus spécifiquement, de l'acquéreur.

L'information donnée sur cette qualité écarte le risque d'erreur en éclairant et en validant le consentement de l'acquéreur ; elle sécurise ainsi la transaction. A l'inverse, le défaut d'information peut conduire l'acquéreur à contracter par erreur, vicier son consentement et fragiliser la transaction.

L'authenticité de l'œuvre vendue est par définition jurisprudentielle, l'une de ces qualités essentielles. L'information donnée sur cette qualité revêt une particulière importance. Il en va de même de l'état de l'œuvre et, par extension, de ses défauts, manques, rajouts et restaurations.

L'information donnée sur cet état doit être complète et précise afin d'éclairer le consentement de l'acquéreur. L'article 2 du décret Marcus du 3 mars 1981 prévoit à cet égard

⁸⁸ Art. L. 320-2 : « *Constituent des ventes aux enchères publiques les ventes faisant intervenir un tiers, agissant comme mandataire du propriétaire ou de son représentant, pour proposer et adjuger un bien au mieux-disant des enchérisseurs à l'issue d'un procédé de mise en concurrence ouvert au public et transparent [...]* ».

⁸⁹ Auparavant « substantielles ».

⁹⁰ Art. 1133 du Code civil : « *Les qualités essentielles de la prestation sont celles qui ont été expressément ou tacitement convenues et en considération desquelles les parties ont contracté* ».

que « lorsqu'une ou plusieurs parties de l'œuvre ou de l'objet sont de fabrication postérieure, l'acquéreur doit en être informé ». Les opérateurs de ventes volontaires sont soumis à la règle de l'article 1.5.5. du Recueil des obligations déontologiques des opérateurs de ventes volontaires⁹¹, intitulé « Description des objets et catalogue », qui prévoit en son troisième alinéa que « la description indique l'existence de réparations ainsi que de restaurations, manques et ajouts significatifs dont le bien peut avoir fait l'objet et qu'il a pu constater ».

Le défaut d'information, qui consiste en l'absence ou l'insuffisance d'indications données sur l'état de l'œuvre et se manifeste lors la découverte ultérieure de restaurations, pourra alors être sanctionné.

L'opérateur de ventes volontaires peut être sanctionné sur le plan disciplinaire⁹² par le Conseil des ventes pour violation de l'obligation déontologique d'information qui résulte de l'article 1.5.5. précité ou sur le plan civil pour la faute qui résulte du même défaut d'information.

En outre, la transaction encoure la nullité, dans le cadre d'une action en nullité pour vice du consentement de l'acquéreur résultant de son erreur sur une qualité essentielle de la chose achetée. Il faut pour cela que l'absence de restauration ait été une qualité essentielle pour l'acheteur ou que les restaurations aient modifié l'œuvre vendue au point que son authenticité soit altérée.

De ces considérations ressort l'obligation faite aux opérateurs de ventes volontaires de porter un soin spécifique à ce devoir d'information. Elle implique notamment qu'ils veillent à repérer et identifier ces restaurations dans la mesure qu'appelle la nature et la valeur de l'objet et qu'ils les portent à la connaissance du public sans chercher à en masquer la portée. Ils doivent à cet égard se méfier des expressions équivoques telles que « restaurations d'usage » qui n'apportent pas d'information réelle si elles ne sont pas suivies d'informations complémentaires. Ils doivent également veiller à ne proposer de « condition report » ou « constat d'état » que dans la mesure où ce document présente une véritable analyse de l'œuvre et fournisse une véritable information.

Il ressort cependant de l'ensemble de ces éléments que les restaurations apportées aux œuvres d'art sont perçues de manière négative dans l'esprit du public et, par extension, des juristes et des professionnels du marché de l'art au point qu'il soit besoin de formaliser une règle les contraignant à divulguer une information qui semble pourtant relever de l'évidence, s'agissant d'une entreprise, la restauration, qui a pourtant pour objet la restitution du geste de l'artiste et la préservation de son œuvre.

⁹¹ Approuvé par un arrêté du garde des sceaux en date du 21 février 2012 et ayant, à ce titre, valeur réglementaire.

⁹² Conformément aux dispositions de l'article L. 321-22 du Code de commerce, les sanctions vont de l'avertissement à l'interdiction définitive d'exercer.

Cette perception négative doit être écartée et la restauration valorisée afin qu'enfin acceptée par l'ensemble des acteurs du marché de l'art, elle devienne élément de valorisation de l'œuvre. La mention du nom du restaurateur – lorsqu'il est connu – pourrait constituer un premier pas en ce sens ; une telle approche existe d'ailleurs pour certains biens spécifiques comme les voitures de collection dont la restauration par un atelier reconnu est un facteur de valorisation, mentionnée dans les catalogues. Les litiges portant sur des problèmes de mention de restaurations disparaîtraient d'eux-mêmes, sauf à envisager de voir un jour sanctionnée la mention de restaurations imaginaires.

LA MENTION DES RESTAURATIONS SUR UN OBJET DE COLLECTION

Jean-Loup Nitot
Avocat à la Cour

Lorsqu'un objet de collection proposé dans une vente aux enchères cataloguée est restauré, pourquoi l'acquéreur doit en avoir été informé ?, quand ? et comment ? C'est à cette triple interrogation qu'il convient de répondre.

1) Pourquoi ?

La loi ou le règlement l'impose.

Le nouvel article 1112-1 du Code civil oblige celui des contractants qui détient une information susceptible d'influencer le consentement de l'autre doit la lui communiquer.

Plus précisément, en la matière qui nous occupe, l'article 2 du décret du 3 mars 1981 sur la répression des fraudes en matière de transactions d'œuvres d'art et d'objets de collection, accorde à l'acheteur une garantie qu'il n'a pas été apporté à l'objet d'éléments fabriqués postérieurement, sauf à en avoir été informé.

Mais il faut aussi envisager la responsabilité de l'opérateur en vente volontaire qui, en vertu de l'article L321-17 du Code de commerce, est responsable des indications qui figurent au catalogue, donc des insuffisances ; il y a donc un éventail de règles.

2) Comment ?

A l'occasion de la vente aux enchères.

- **Dans le catalogue** édité en vue de cette vente, où figure généralement dans les conditions générales, une formule du style « *aucune réclamation concernant les restaurations d'usage ne sera acceptée* » mais cela ne va pas sans difficulté car l'adjudicataire n'est pas lié contractuellement avec l'opérateur de vente qui a rédigé ces conditions générales et c'est uniquement parce que cet opérateur est lui-même le mandataire du vendeur qu'on pourrait éventuellement opposer ces conditions générales à l'adjudicataire mais ce n'est pas simple parce qu'il faut démontrer qu'elles ne créent pas un déséquilibre significatif au détriment de l'acheteur et l'opérateur ne peut selon l'article L321-17 du code de commerce, limiter sa responsabilité.

- Il est préférable et c'est d'ailleurs l'usage, que l'opérateur fasse figurer dans le descriptif de l'œuvre à l'intérieur du catalogue en marge de la reproduction photographique de l'objet, l'existence de restaurations, avec suffisamment de précisions.
Souvent il est aussi indiqué pour des objets d'importance, que l'enchérisseur peut solliciter un « rapport de condition » détaillé sur l'état d'objet.
- **En dehors du catalogue**, juste avant la vente elle-même, l'opérateur peut par une affichette ou verbalement avant le début des enchères, informer le public des restaurations sur l'objet.

Avant la réforme du statut des ventes volontaires en juillet 2000 le commissaire-priseur avait la qualité d'officier ministériel et donc les indications rapportées sur son procès-verbal qu'il avait rédigé après la vente et qui mentionnait l'existence d'une affichette et de l'information donnée au début des enchères faisaient foi jusqu'à inscription de faux.

Mais depuis 2001, cette qualité d'officier ministériel l'opérateur, bien qu'il dispose nécessairement du diplôme de commissaire-priseur, l'a perdue en dehors des ventes judiciaires et donc son procès-verbal ne fait plus foi jusqu'à inscription de faux ; il lui appartient donc de prouver la réalité de l'annonce ou de l'affichage de façon claire et incontestable : la Cour d'appel de Paris a jugé le 24 mai 2003 que la preuve que cette information avait été donnée, n'était pas suffisamment rapportée par les seuls témoignages des salariés de l'opérateur ; il y a donc une véritable difficulté.

3) Quand ?

DANS QUEL CAS DOIT-ON INFORMER L'ENCHERISSEUR ?

La difficulté vient de ce que l'expression restauration au singulier ou au pluriel est imprécise.

Tout dépend de l'importance et sans doute aussi, de la nature de ces restaurations, et c'est essentiellement sur le fondement l'article 1132 anciennement 1110 du Code civil relatif à l'erreur, combiné avec l'article 2 du décret du 3 mars 1981 que les juges statuent en présence d'un objet restauré pour maintenir ou annuler la vente.

EST-CE QUE L'ABSENCE OU L'INSUFFISANCE D'INFORMATION NE PROVOQUE PAS L'ERREUR ?

La difficulté tient au fait que l'interprétation de ces dispositions légales notamment par la Cour de cassation a évolué et peut d'ailleurs encore évoluer, car alors qu'elle avait une lecture stricte de ce texte en 2007 puis en 2008 elle a adopté notamment en 2011 un certain laxisme qui depuis, à ma connaissance, n'a pas été démenti.

En 2007, bien que la question posée ne portait pas sur une restauration mais sur la date de fabrication de la sculpture proposée, dont l'exactitude est-elle aussi soumise à l'article 2 du décret, puisqu'il est stipulé que la dénomination immédiatement suivie de la référence à une période historique garantit l'acheteur que l'objet a bien été produit au cours de cette période, la Cour de cassation a refusé de suivre la Cour d'appel qui n'avait pas annulé la vente de la statue du Pharaon Sésostris III, car les experts judiciairement nommés, avaient estimé qu'elle était authentique mais avait été fabriquée cent ans après la date indiquée au catalogue c'est-à-dire autour de 1750 avant J.-C. et non pas au cours du règne qui s'est déroulé entre 1878 et 1842 avant J.-C. ; la statue avait quand même près de 4000 ans, c'est ce qui importait selon la Cour d'appel ; mais dans son arrêt du 27 février 2007, la Cour de cassation affirme solennellement puisqu'elle en ordonne la publication, que « *la période historique portée sans réserves n'était pas exacte ce qui suffisait à provoquer l'erreur.* »

Il y a donc bien une application combinée de l'article 2 du décret, qui exige d'informer l'enchérisseur s'il a été ajouté à l'objet un élément fabriqué postérieurement ou si la date de fabrication est postérieure à ce qui est indiqué, et l'article 1110 devenu 1132 sur l'erreur ; il s'agit donc bien là d'une lecture littérale de l'article 2 du décret dit Marcus du 3 mars 1981.

Puis le 30 octobre 2008, dix-huit mois plus tard, à l'occasion de la vente aux enchères d'une table à écrire d'époque Louis XVI, estampillée Dufour avec une marqueterie Boulle, ayant appartenu à la famille Rothschild, la Cour de cassation maintient cette interprétation rigoureuse de l'article 2 en considérant que cette table a été transformée au XIX^e siècle, par l'ajout de pièces fabriquées à cette époque comme l'a constaté l'expert judiciaire : au moins l'un des pieds a été changé comme le placage ainsi que les bronzes de sorte que la mention portée au catalogue qui était « *accidents et restaurations* » au pluriel, était insuffisante et avait entraîné la conviction erronée que le meuble n'avait subi aucune transformation depuis l'époque de Louis XVI, alors que la Cour d'appel avait jugé que les restaurations n'avaient eu pour objet que de consolider la table sans remettre en cause son authenticité.

En cassant l'arrêt, la Cour de cassation combine là encore les articles 2 et 1110 devenu 1132, et maintient sa lecture stricte de l'article 2.

Mais les juges du fond se sont rebellés, et la même Cour d'appel de Paris, autrement composée, a, le 21 septembre 2010, maintenu le refus d'annulation de la vente car elle a estimé que la mention : « *accidents et restaurations devait être comprise comme faisant état de restaurations nécessairement survenues au XIX^e siècle puisque la fin de l'époque Louis XVI coïncide sur le plan artistique avec les dernières années du XVIII^e siècle* » et, en ce sens, l'article 2 du décret était respecté : l'acquéreur ayant été informé par la mention inscrite au catalogue ; la Cour d'appel se montre ainsi respectueuse des exigences de la Cour de cassation à l'époque, en appliquant strictement cette disposition, même si elle s'abrite derrière une

rhétorique peut-être spécieuse, puisqu'entre le style Louis XVI et le XIX^e siècle, il y a le style Directoire suivi par l'Empire et la Restauration.

Et la Cour de cassation, une nouvelle fois saisie, a, le 20 octobre 2011, refusé de casser cet arrêt de la Cour d'appel en faisant évoluer son raisonnement puisqu'elle en vient à considérer que ce sont les éléments essentiels du meuble c'est-à-dire la marqueterie Boulle, le nom de l'ébéniste Dufour et la provenance, vérifiés par l'expert, qui en constituait l'originalité et qui ont amené les acquéreurs à enchérir.

Nous sommes donc loin d'une lecture stricte de l'article 2 du décret, quasiment occulté, et également de l'analyse objective du consentement généralement admise au profit d'une appréciation subjective de ce consentement de l'acheteur puisqu'on recherche pourquoi il a enchéri.

Y A-T-IL UN REVIREMENT DANS L'APPRECIATION DE LA COUR DE CASSATION QUI A ORDONNE LA PUBLICATION DE SON ARRÊT?

Monsieur le Professeur Serinet qui le pense, a pu écrire que « *la Cour de cassation ne compare plus le catalogue avec la réalité mais la réalité avec la conviction de l'acheteur* » mais Madame le Professeur Labarthe est plus nuancée et penche plutôt pour un infléchissement s'agissant d'un arrêt refusant la cassation et qui se réfère à l'appréciation souveraine de la Cour d'appel quant à la motivation de l'acquéreur.

Ainsi peut-on sans doute affirmer aujourd'hui qu'en droit positif, l'enchérisseur ne doit être informé des restaurations que si elles altèrent l'authenticité ou l'originalité de l'objet et ainsi vicie son consentement, par contre l'information fournie rend la vente aléatoire et prive ainsi l'acquéreur de tout recours.

Mais le droit est en constante évolution, alors... à suivre.

LA RESPONSABILITÉ DES RESTAURATEURS ET DES AUTRES INTERVENANTS

Le point de vue de la Succession Picasso sur la question

Claudia Andrieu

Responsable des Affaires juridiques de Picasso Administration/Succession Picasso

L'œuvre d'art – comme toutes les choses humaines – subit les épreuves de ce temps qui passe et qui la marque. Pour la protéger et préserver sa beauté originelle, l'intervention du restaurateur est donc essentielle. Ce dernier devra la questionner, l'analyser, et surtout la comprendre avant même de la restaurer, pour que l'intégrité de cette œuvre soit respectée et que cette restauration ne soit pas faite au détriment de l'intention originelle de l'auteur de cette œuvre.

Une tâche d'ailleurs trop souvent menée dans la solitude d'un dialogue purement intérieur avec l'œuvre confiée pour quelque temps au restaurateur, et qui ignore l'existence des héritiers de l'auteur, pourtant en général héritiers du droit moral de l'auteur sur ses œuvres et dont le principal devoir est précisément de veiller au respect de l'intégrité de cette œuvre.

C'est d'ailleurs là un premier paradoxe que celui de devoir constater qu'on ne vient jamais solliciter au moment de la restauration ceux qui pourtant détiennent les archives de l'auteur et donc les clés de la compréhension de son œuvre et qui, au delà, ont le pouvoir d'engager la responsabilité de ceux qui ont concouru à cette restauration...

Ceci est d'autant plus dommageable que la réversibilité, principe essentiel sur lequel se fonde aujourd'hui toute restauration, relève parfois plus du mythe que de la réalité. Les nettoyages sont irréversibles par exemple, et l'ARIPA (Association internationale pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique) rappelle souvent que la plupart des actes de restauration, à des degrés très divers, sont irréversibles.

Des atteintes régulières à l'intégrité de l'œuvre

La Succession Picasso est malheureusement régulièrement confrontée à des restaurations invasives des œuvres de Picasso, qu'elle va constater – dans la majorité des cas – lors des demandes d'authentification qui sont soumises à Picasso-Authentification, la structure informelle mise en place en 2012 par quatre membres de l'indivision Picasso et dont Claude Ruiz Picasso, par ailleurs administrateur de l'Indivision Picasso, est le représentant.

La question qui se pose alors est de savoir comment les héritiers Picasso vont appréhender ce qui s'apparente parfois même à un vandalisme pur et simple de l'œuvre, puisque la main de l'artiste a tout simplement disparu, emportant avec elle la lisibilité de l'œuvre.

Sans aller jusqu'à ce vandalisme, d'autres formes de restauration sont tout aussi coupables, en ce qu'elles nient ce que l'œuvre a été – une pièce d'un ensemble – pour lui donner une vie autonome qu'elle n'a jamais eue et que l'auteur n'a jamais voulu lui donner.

Tel est le cas des carnets de dessins de Picasso, dont beaucoup ont disparu au moment de sa mort, et qui sont réapparus sur le marché une vingtaine d'années plus tard, sous forme de dessins individualisés. Entre temps, les carnets de dessins en question avaient été démembrés et les dessins recto-verso dédoublés....

Ceci est d'autant plus grave qu'à l'époque du partage et sous l'égide de Maurice Rheims, les héritiers avaient pris la décision – actée par écrit – de ne jamais démembrer les carnets de dessins, qui étaient pour Picasso un élément essentiel de sa réflexion et de sa démarche artistique. Ses carnets lui permettaient en effet d'expérimenter, d'élaborer sa pensée créatrice ; ils étaient donc pour lui un outil de travail dont chaque élément comptait et ne pouvait se lire et se comprendre que dans sa confrontation aux autres.

Certaines transpositions – avec transfert de l'œuvre originale sur un support différent de celui d'origine (une œuvre papier transférée sur une toile par exemple) – peuvent également nuire à l'œuvre.

Ces quelques exemples sont très significatifs de la réflexion que doivent mener ceux qui ont à la fois la charge de la gestion d'un monopole aussi important que celui de Picasso – et qui doivent donc veiller à ce que l'intégrité de l'œuvre de Picasso soit respectée – et la responsabilité de se prononcer sur le caractère authentique ou non d'une œuvre qui leur est présentée comme étant de la main de Picasso.

Une responsabilité du restaurateur reconnue en droit mais qui reste théorique

Lorsque l'intégrité d'une œuvre est atteinte – et que la réversibilité est impossible ou ne peut être que partielle – les héritiers Picasso peuvent bien évidemment agir contre le restaurateur voire même le propriétaire de l'œuvre lorsque le restaurateur a agi sur instruction expresse de ce dernier, et ce sur les fondements du droit moral et/ou sur ceux de la responsabilité civile délictuelle. Encore faut-il connaître l'identité de ces derniers pour pouvoir les assigner. Or c'est loin d'être toujours le cas. Ces incertitudes, les délais, la question de la loi applicable, le coût des procédures ne plaident pas dans les faits en faveur de ces actions. De plus – et on le

sait – les restaurateurs n’ont pas la capacité financière pour répondre à ces éventuelles procédures.

La réponse juridique – judiciaire même – est donc extrêmement aléatoire, voire même purement théorique donc.

Un risque non négligeable de transfert « par ricochet » de cette responsabilité sur les authenticateurs

En revanche, la « sanction » opérée au niveau des authentications paraît beaucoup plus efficace et tout aussi fondée. Picasso Authentication ne peut en effet authentifier une œuvre de Picasso qui n’en est plus une du fait d’une restauration invasive ou des dessins « séparés » issus d’un carnet de dessins que son détenteur – légitime ou non – a voulu démembrer pour de pures raisons économiques, au mépris même de la création de l’artiste. Dessins dont on a vu pour certains qu’ils portaient même un timbre sec et une numérotation séquentielle apposés au sein même de l’œuvre, ce qui représente une seconde atteinte caractérisée au droit moral de l’auteur.

Cette décision expose toutefois la Succession Picasso à des risques de procédures. Nous sommes en effet et dans ces circonstances régulièrement menacés d’actions en justice par les marchands et les propriétaires de ces œuvres, généralement moins soucieux de l’intégrité de ces œuvres que de pouvoir les commercialiser.

La responsabilité morale du restaurateur : la nécessité de réveiller les consciences

La question de l’authentification d’une œuvre renvoie par ailleurs à sa traçabilité, à sa documentation, à ses références bibliographiques, à sa provenance. Un simple changement de châssis peut faire disparaître des informations précieuses sur la provenance. Transposer une œuvre d’un support à un autre – sans que ce ne soit le même – peut aussi nuire à la compréhension de l’œuvre. Seul donc l’état de conservation critique d’un dessin devrait pouvoir justifier qu’on le maroufle sur une toile. Or l’expérience montre que bien souvent la transposition est faite pour d’autres raisons que celles-ci... Lesquelles... Des raisons économiques ?... Il est impératif de s’interroger sur ces choix et leurs raisons, et en apprécier toutes les conséquences.

Avec les carnets de dessins démembrés de Picasso et la séparation en deux d’un dessin recto-verso, non seulement le dessin est fragilisé, mais l’histoire de l’œuvre est définitivement altérée, comme l’est celle de sa provenance puisque le carnet n’est plus. Si le carnet de dessins

est un inédit, comment savoir alors que le dessin présenté à l'authentification faisait partie d'un ensemble et d'un document de travail, reflet de la démarche artistique de son auteur à l'époque ? On pervertit ici non seulement une œuvre, mais aussi une provenance et on trahit la création d'un auteur pour des raisons purement économiques. On transgresse enfin un droit, puisque le droit de divulgation appartient aux titulaires du droit moral...

Tout restaurateur sait qu'une œuvre d'art est un témoin du passé qui doit garder son identité et son intégrité. En lui enlevant celles-ci, en privant cette œuvre de son appartenance légitime, c'est aussi sa responsabilité morale que le restaurateur engage. Tout cela est d'autant plus regrettable que le restaurateur ne profite en général aucunement de ces bénéfices économiques qui ne vont qu'aux propriétaires de l'œuvre et à ses intermédiaires.

La Succession Picasso a le plus grand respect pour cette profession dont la situation est souvent difficile et imprécise et qui est confrontée à des responsabilités qu'elle n'a pas forcément les moyens d'assumer. C'est là d'ailleurs un autre paradoxe de la question posée. Mais elle est en même temps convaincue qu'un dialogue est désormais nécessaire avec les héritiers et détenteurs du droit moral de l'auteur, pour que certains enjeux essentiels de la restauration d'une œuvre d'art ne soient pas oubliés et que leurs conséquences ne soient pas sous-estimées. Réveiller les consciences est parfois plus efficace qu'engager des contentieux.

LA RESPONSABILITÉ DU RESTAURATEUR D'ŒUVRE D'ART ET DES AUTRES INTERVENANTS

Marine Ranouil

Maître de conférences à l'École de droit de la Sorbonne

DReDIS - IRJS

Un constat s'impose : il y a peu d'éléments en droit positif relatifs à la responsabilité des restaurateurs d'œuvres d'art. Il semble qu'au moins deux raisons peuvent l'expliquer. D'une part, la restauration de nombreux biens échappe aux règles du droit civil. Les collections des Musées de France et les objets classés sont soumis à des règles particulières concernant leur restauration, en vertu, respectivement, des articles L. 452-1 et suivants du Code du patrimoine et des articles L. 622-7 et suivants du même code. En effet, ces travaux sont effectués par des restaurateurs qui sont fonctionnaires au sein du ministère de la culture. Ils se divisent en deux corps : les chefs de travaux et les techniciens d'art⁹³. Ce n'est guère que pour les peintures qu'il est fait appel à des restaurateurs privés qui travailleront sous le contrôle de ces « restaurateurs d'État ». Ainsi, tout un pan de l'activité de restauration des œuvres d'art tombe sous le joug de la responsabilité de droit public et, plus précisément, de celle de l'État du fait de ses agents. Les conséquences de leur responsabilité sont, de ce fait, extrêmement théoriques car elles reposeront financièrement entièrement sur l'État. De même, le mécanisme de l'assurance de responsabilité civile en est, tout autant, exclu tant il est vrai que l'État est son propre assureur. D'autre part, même quand elle est effectuée par des personnes privées, l'activité de restauration est plurielle. Cela rend son appréhension complexe. Car il s'agit d'une gamme d'opérations allant du simple entretien jusqu'à la reconstitution à l'identique, en passant par la conservation et la reconstitution partielle⁹⁴. Prenant acte d'une telle difficulté, la jurisprudence définit largement l'activité de restauration comme « *toute réparation dont l'importance peut varier selon les cas* »⁹⁵. Mais le restaurateur-conservateur doit, dans tous les cas, « *préserver les biens culturels au bénéfice des générations présentes et futures* »⁹⁶. Il assure finalement une mission de service public sans toujours avoir un statut public.

Néanmoins, il nous apparaît indéniable que la conception de la responsabilité du restaurateur-conservateur, qui devrait être privilégiée par notre droit, doit permettre de concilier deux intérêts : ceux du conservateur et ceux du marché. D'un côté, le restaurateur ne doit pas être

⁹³ M. CORNU, N. MALLET-POUJOL, *Droit, œuvres d'art et musées, Protection et valorisation des collections*, CNRS éd., 2006, n° 605 à 609.

⁹⁴ S. LEQUETTE-DE KERVENOAËL, *L'authenticité des œuvres d'art*, préf. J. GHESTIN, LGDJ, bibliothèque de droit privé, t. 451, 2006, n°140.

⁹⁵ CA. Paris, 13 févr. 1985, *J. Com-pris*. 1987, p. 73, note G. GAULTIER.

⁹⁶ Règles professionnelles de l'E.C.C.O, préambule, <http://ffcr.fr/files/pdf%20permanent/textes%20reference%20ecco.pdf>.

traité avec trop de sévérité par le droit, sous peine de décourager la profession. Qui se risquerait à entreprendre une telle restauration si le moindre de ses actes pouvait conduire au paiement de dommages et intérêts prohibitifs ? Pourtant, d'un autre côté, en cas de restauration invasive, conduisant à la dénaturation du bien, il faut que les acteurs du marché de l'art – vendeur, acheteur, galeristes... – obtiennent réparation de leur préjudice. En effet, le droit se doit d'assurer au marché de l'art une certaine sécurité juridique permettant de préserver son efficacité économique, voire son attractivité. Bref, un savant équilibre devrait être opéré entre les intérêts des restaurateurs et du marché de l'art. Le droit de la responsabilité civile endosserait ici un rôle de régulateur économique. Le marché de l'art n'est bien sûr pas le seul terrain où la responsabilité civile possède cette fonction. On en prendra pour preuve récente l'ordonnance du 9 mars 2017 relative aux actions en dommages et intérêts du fait des pratiques anticoncurrentielles⁹⁷ qui adapte les règles de responsabilité dans ce domaine. En définitive, les règles de droit de la responsabilité civile sont aménagées quand on s'aventure sur les terres du marché de l'art.

Ce souci d'équilibre est intuitivement pris en compte par le droit. Tant l'engagement de la responsabilité du conservateur (I) que l'opportunité de l'engagement de la responsabilité du conservateur (II) le révèlent en demi-teinte.

I. Engagement de la responsabilité du restaurateur

L'engagement de la responsabilité du restaurateur est, d'une part, soumise à certaines conditions (A) et a, d'autre part, pour conséquence l'engagement de la responsabilité d'autres intervenants (B).

A. CONDITIONS DE L'ENGAGEMENT

Les conditions d'engagement de la responsabilité du restaurateur varient selon sa nature contractuelle ou délictuelle.

La responsabilité contractuelle du restaurateur peut être recherchée par la personne qui fait appel à ses services. Il s'agit, la plupart du temps, du propriétaire du bien. Comme le contrat de restauration d'œuvres d'art est qualifié de contrat d'entreprise⁹⁸, il est régi par les articles 1792 et suivants du Code civil. Or, en vertu des règles de droit positif, ce contrat fait naître une obligation de moyen à la charge de l'entrepreneur – s'il s'agit d'une activité intellectuelle – et une obligation de résultat – lorsqu'une activité matérielle est visée –, selon la distinction entre les articles 1137 et 1147 anciens du Code civil. La jurisprudence considère généralement

⁹⁷ Ord. n° 2017-303, 9 mars 2017, de transposition de la directive n° 2014/104/UE du Parlement européen et du Conseil du 26 novembre 2014 relative à la réparation de dommages subis du fait de pratiques anticoncurrentielles.

⁹⁸ M. CORNU, N. MALLET-POUJOL, *op. cit.*, n° 650.

que le restaurateur est soumis à une obligation de résultat⁹⁹. Encore faut-il s'entendre sur la notion de résultat visé. Il ne s'agit pas de la réussite de la restauration mais de l'absence de dégradation de l'œuvre du fait de la restauration. C'est donc une appréhension négative du résultat qui est retenue par la jurisprudence et non positive, tant il peut s'avérer délicat de répondre avec exactitude aux attentes d'améliorations, parfois chimériques, du propriétaire de l'œuvre. De ce fait, en cas de détérioration de l'œuvre par rapport à l'état d'origine, le manquement – ou la faute – du restaurateur est présumé ; ce dernier ne pouvant s'exonérer de sa responsabilité qu'en démontrant la force majeure. L'article 1231-1 nouveau du Code civil rappelle ce principe¹⁰⁰. En revanche, si d'aventure, le résultat envisagé était occasionnellement compris comme une restauration optimale, voire parfaite¹⁰¹, il est probable que les juges l'apprécieront comme une obligation de moyen. Dans cette hypothèse, il sera nécessaire de prouver un défaut de diligence. Une fois, le manquement présumé, le demandeur doit démontrer le préjudice et le lien de causalité. Le préjudice résulte majoritairement de la perte de valeur du bien du fait de sa restauration. La qualification de ce dommage répond parfaitement à une conception négative de l'obligation de résultat pesant sur le restaurateur. A l'inverse, une conception positive du résultat à atteindre impliquerait l'absence d'augmentation suffisante de la valeur de l'œuvre comme préjudice. Le lien de causalité entre le dommage et la faute du restaurateur sera démontré en se pré-constituant des preuves permettant de comparer le bien avant et après restauration : photographie, expertises... Toutefois, en l'absence de précaution pour se ménager une preuve, le lien de causalité peut s'avérer difficile, voire impossible, à démontrer. Un arrêt récent de la Cour d'appel de Chambéry du 31 octobre 2017 en fournit une illustration¹⁰² en reprenant un à un ces éléments. Les faits étaient les suivants : un particulier confie à ré-encadrer une œuvre sur papier d'un artiste américain encadrée sous plexiglas. Le restaurateur lui propose de maroufler l'œuvre sur un support rigide en le protégeant par un film mat invisible. Quelques jours après la restauration, le propriétaire constate que le tableau présente des dégradations : le papier commence à gondoler sur les bords, les couleurs se ternissent et la surface présente des reflets. Il agit en responsabilité contractuelle contre le restaurateur. La Cour d'appel qualifie le dommage constitué par la dégradation de l'œuvre par rapport à son état initial. Concernant la faute, elle se réfère à l'article 1147 ancien du Code civil qui est relatif à l'obligation de résultat. Le manquement est donc automatiquement retenu, l'unique échappatoire pour le restaurateur étant la force majeure. Seul le lien de causalité n'est pas caractérisé car le demandeur ne rapporte pas la preuve que la dégradation est issue de la restauration. En effet, le propriétaire du bien n'avait pas pris la précaution de le photographier

⁹⁹ V. not. CA Chambéry, chambre civile, 1^{ère} sect., 31 oct. 2017, RG n° 13/02274.

¹⁰⁰ Article 1231-1 C. civ : « *Le débiteur est condamné, s'il y a lieu, au paiement de dommages et intérêts soit à raison de l'inexécution de l'obligation, soit à raison du retard dans l'exécution, s'il ne justifie pas que l'exécution a été empêchée par la force majeure.* »

¹⁰¹ comme un résultat positif.

¹⁰² CA Chambéry, *op. cit.*

ou de le faire expertiser, par exemple, avant la restauration. Cet arrêt souligne l'importance, pour celui qui fait appel à un restaurateur, de se pré-constituer des preuves afin de pouvoir engager la responsabilité du restaurateur dans l'hypothèse d'une dégradation de l'œuvre.

En définitive, à condition pour le demandeur d'être prévoyant, l'engagement de la responsabilité contractuelle du restaurateur paraît relativement aisé à obtenir du fait de la présomption de faute qui pèse sur lui. Tel semble également être le cas pour la mise en branle de sa responsabilité délictuelle. Cette dernière peut être recherchée par un tiers comme, par exemple, l'acheteur de l'œuvre restaurée. Sa mise en œuvre est subordonnée à la réunion de trois conditions énoncées à l'article 1240 nouveau du Code civil : la faute, le préjudice et le lien de causalité. La différence par rapport à la responsabilité délictuelle s'attache à la faute qui doit être démontrée. Quelle est-elle ? On sait depuis l'arrêt de l'assemblée plénière du 6 octobre 2006 que « *le tiers à un contrat peut invoquer, sur le fondement de la responsabilité délictuelle, un manquement contractuel dès lors que ce manque lui a causé un dommage* »¹⁰³. De ce fait, dès que le manquement contractuel du restaurateur est qualifié, c'est-à-dire quasiment tout le temps – sauf force majeure –, il constituera aussi une faute délictuelle. Même si cette jurisprudence est contestée et sera peut-être partiellement abandonnée, comme le veut le dernier projet de réforme de la responsabilité civile¹⁰⁴, il semble que la faute demeurera néanmoins facile à qualifier. En effet, par une réponse ministérielle du 24 novembre 1997, le ministre de la culture et de la communication précise que le restaurateur est soumis à des obligations d'intervention minimale, de lisibilité, de réversibilité¹⁰⁵ et de compatibilité des produits¹⁰⁶. Ces nombreuses obligations sont d'ailleurs reprises par la charte internationale de Venise de 1964¹⁰⁷ et par les règles professionnelles de Confédération européenne des organisations des restaurateurs-conservateurs¹⁰⁸. Or toute violation d'une de ces obligations constituera probablement une faute ; qui sera bien souvent qualifiée tant ces obligations sont diverses et compréhensives.

Ces conditions d'engagement souples de la responsabilité du restaurateur ont, de surcroît, des conséquences quant à la responsabilité d'autres intervenants.

¹⁰³ Cass. ass. plén. 6 oct. 2006, D. 2006, 2825, note G. VINEY ; JCP G 2006, I, 115, n° 4, obs. Ph. STOFFEL-MUNCK ; H. CAPITANT, F. TERRE, Y. LEQUETTE, F. CHENEDE, *Les grands arrêts de la jurisprudence civile*, t. 2, 13^{ème} éd., Dalloz, 2015, n° 177.

¹⁰⁴ Projet de réforme de la responsabilité civile, 13 mars 2017.

¹⁰⁵ Pour une application de l'obligation de réversibilité, v. CA Chambéry, *op. cit.*

¹⁰⁶ Question écrite avec réponse n° 6675, 24 novembre 1997, J.O. Assemblée nationale du 26 janvier 1997 : « *Quatre critères scientifiques internationalement reconnus sous-tendent sa pratique quotidienne : caractère minimal : l'intervention doit se limiter strictement au champ des accidents, et peut aussi s'attacher à réduire des interventions anciennes abusives ou débordantes ; lisibilité : la restauration doit rendre l'œuvre optiquement intelligible avec un minimum d'ajouts. Ceux-ci doivent se distinguer des parties originales ; réversibilité : les matériaux de restauration doivent pouvoir être ôtés, et l'œuvre rendue à son état préalable ; comptabilité : les produits de restauration ne doivent pas réagir avec ceux de l'œuvre, leur évolution physico-chimique doit être homogène à celle des matériaux constituant l'œuvre* ».

¹⁰⁷ https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf.

¹⁰⁸ Règles professionnelles de l'E.C.C.O art. 8 et suivants, <http://ffcr.fr/files/pdf%20permanent/textes%20reference%20ecco.pdf>.

B. CONSEQUENCES DE L'ENGAGEMENT QUANT A LA RESPONSABILITE D'AUTRES INTERVENANTS

Les opérateurs de ventes volontaires et les experts peuvent pareillement voir leur responsabilité, tant contractuelle que délictuelle, engagée du fait de la restauration litigieuse. Les opérateurs de ventes volontaires doivent effectivement indiquer dans leur description de l'œuvre les restaurations sauf, selon la jurisprudence, quand les opérations menées paraissent anodines c'est-à-dire réversibles. En revanche, s'ils mettent en vente l'œuvre avec la mention « pure et sans retouches », ils doivent faire état de toutes les rénovations¹⁰⁹. Au-delà le commissaire-priseur est même responsable vis-à-vis du vendeur quand il effectue un simple nettoyage d'une œuvre d'art en vue de la vente conduisant à une dégradation du bien¹¹⁰. La responsabilité de l'expert est également engagée dès lors qu'il ne mentionne pas les restaurations même anodines.

L'intérêt pour le créancier, de pouvoir engager la responsabilité du commissaire-priseur et de l'expert, en plus de celle du restaurateur, est considérable. En effet, ces derniers sont soumis à une obligation d'assurance obligatoire en matière de ventes publiques aux enchères, ce qui garantit leur responsabilité¹¹¹. Ils sont donc solvables. Mais tel n'est justement pas le cas du restaurateur. C'est pour cette raison qu'il est loisible de s'interroger sur l'opportunité de rechercher l'engagement de la responsabilité du conservateur-restaurateur.

II. Opportunité de l'engagement de la responsabilité du restaurateur

Comme l'efficacité de sa responsabilité est limitée quant à la réparation du dommage (A), il paraît nécessaire d'envisager des propositions visant à l'optimisation de la réparation du dommage (B).

A. EFFICACITE LIMITEE QUANT A LA REPARATION DU DOMMAGE

L'efficacité de la responsabilité du restaurateur s'avère limitée à deux égards. D'abord, bien souvent, l'identité du restaurateur est inconnue. Lors de ventes successives, il semble délicat de parvenir à connaître l'identité du restaurateur. Bien sûr, il reste possible que les propriétaires successifs aient fait preuve d'une diligence extrême en conservant des traces écrites de chaque opération de restauration effectuée sur l'œuvre. C'est certes possible mais peu probable. Or si ces précautions ne sont pas prises, il sera bien difficile de retrouver le restaurateur de l'œuvre à qui peut être imputée sa détérioration. L'absence de défendeur à l'action en responsabilité – à défaut d'identification d'un restaurateur – conduit

¹⁰⁹ CA. Lyon, 26 mars 1936, *Gaz. Pal.* 1936, I, 775.

¹¹⁰ TGI Paris chambre 1, section 1, 20 mai 1998, *Juris-Data* : 1998-043600.

¹¹¹ Pour les commissaires-priseurs et opérateurs de ventes volontaires, v. C. com., art. R. 321-1 et s. ; pour les experts intervenant dans le cadre de ventes aux enchères publiques v. C. com., art. L. 321-30, al. 2.

mécaniquement à exclure toute action en responsabilité. Le dommage ne sera donc pas réparé.

Ensuite, à compter même qu'il soit identifié, le restaurateur-conservateur est le plus souvent relativement insolvable. D'une part, ces professionnels se regroupent rarement en société et travaillent généralement de manière individuelle. Ils ont le statut d'artisan, d'autoentrepreneur ou de profession libérale. Le droit de gage général de leurs créanciers est modeste. D'autre part, ils ne sont que peu assurés. En effet, la présence d'une assurance de responsabilité civile, qui a pour objet de couvrir le risque encouru en cas d'engagement de leur responsabilité civile dans le cadre de l'exercice de leur profession, dépend de la prévoyance de chacun. Mais dans ce métier, qui est un des moins rémunérateurs des professions libérales, il n'est pas certain que les restaurateurs aient le réflexe de faire de la souscription d'une assurance de responsabilité une priorité. Tout au plus, peut-on relever qu'une obligation d'assurance de choses, et non de responsabilité, est imposée, par le donneur d'ordre, dans certains contrats de restauration. Le restaurateur-conservateur doit de ce fait assurer l'œuvre confiée en dépôt dans le but de sa restauration.

Toutefois, des propositions visant à l'optimisation de la réparation du dommage en cas de restauration peuvent être formulées.

B. PROPOSITIONS VISANT A L'OPTIMISATION DE LA REPARATION DU DOMMAGE

Afin que le dommage causé par le conservateur-restaurateur soit réparé de manière efficace et systématique, deux voies semblent envisageables.

La première, souvent utilisée en droit de la responsabilité, est celle du recours à l'assurance obligatoire. La France est coutumière de ce mécanisme tant les assurances obligatoires y sont plus nombreuses que partout ailleurs. Alors que certains regrettent, non sans humour, que la France ne soit pas citée à ce titre dans le livre Guinness des records¹¹², d'autres déplorent « *une maladie française* »¹¹³ qui aurait pour cause le goût français de la réglementation¹¹⁴. Quoi qu'il en soit, l'instauration d'une assurance de responsabilité obligatoire à la charge des restaurateurs permettrait d'assurer leur solvabilité. Cependant, il est nécessaire de nuancer cette affirmation : d'une part, l'assurance de responsabilité n'est pas illimitée et est donc généralement soumise à un plafond ; d'autre part, l'assurance obligatoire ne serait d'aucune utilité quand le restaurateur auteur du dommage est inconnu. Bien plus, on peut douter, plus généralement, de la pertinence d'une telle solution. Elle serait difficile à mettre en œuvre et surtout à sanctionner au sein de la profession des restaurateurs-conservateurs qui n'est pas

¹¹² J. BARROUX, P. FLORIN, H. MARGEAT, P. THOUROT, « *Une maladie française débat* » in *Assurance obligatoire : fin de l'exception française*, Risques, n° 12, 1992, p. 6.

¹¹³ J. BARROUX, P. FLORIN, H. MARGEAT, P. THOUROT, *op. cit.* p. 9.

¹¹⁴ *Ibid.*

règlementée. On peut, en outre, se demander si les primes d'assurances ne constitueraient pas un poids excessif pour une profession qu'il est loisible de considérer, au sens noble, comme artisanale.

Alors, une seconde voie demeure : celle de la création d'un fonds de garantie destiné à supporter le poids de la dette de responsabilité du restaurateur lorsqu'il est insolvable ou inconnu. Les fonds de garantie sont aussi bien connus du droit français car ils y sont de plus en plus nombreux et ils ne cessent de se développer. Ils interviennent majoritairement à titre subsidiaire, c'est-à-dire justement quand le débiteur de la réparation est inconnu ou insolvable. Tel est le cas, par exemple, du Fonds de Garantie des Assurances Obligatoires (FGAO) dans sa fonction d'indemnisation des victimes d'accidents de la circulation. De surcroît, ces fonds ne se limitent plus désormais à la seule indemnisation des dommages corporels. Ils peuvent être destinés à indemniser uniquement des dommages matériels. Le marché de l'art connaît d'ailleurs une application de ce mécanisme à travers la garantie d'État utilisée pour l'assurance des expositions temporaires organisées en France par la réunion des musées nationaux, le centre national d'art et de culture Georges Pompidou et la bibliothèque nationale¹¹⁵. Il serait donc envisageable d'imaginer la création d'un tel fonds de garantie pour les dommages non indemnisés ayant pour cause la restauration de l'œuvre. Une telle solution présenterait également l'avantage de ne pas lier le sort des créanciers de l'indemnisation au fait que leur bien soit classé ou non¹¹⁶ ; et donc de s'inscrire dans la vision unitaire de « *biens culturels* », catégorie chère à certaines lois récentes¹¹⁷.

Alors, que le lobbying en faveur de la création d'un tel fonds de garantie commence !

¹¹⁵ Loi n° 93-20 du 7 janvier 1993 relative à l'institution d'une garantie de l'État pour certaines expositions temporaires d'œuvres d'art.

¹¹⁶ Cf. *Supra*.

¹¹⁷ V. p. ex. : loi n°2016-731 du 3 juin 2016 renforçant la lutte contre le crime organisé, le terrorisme et leur financement, et améliorant l'efficacité et les garanties de la procédure pénale ; loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine.

LE CONTRAT DE RESTAURATION EN DROIT PRIVÉ

Alexis Fournol
Avocat à la Cour

Le sujet « Le contrat de restauration en droit privé » appelle un premier constat. La littérature juridique est très succincte sur le sujet, l'aspect contractuel de l'acte de restauration constituant le parent pauvre de l'intérêt porté à cette opération pourtant si centrale dans le marché de l'art. Ni la personne du restaurateur¹¹⁸, ni l'acte de restauration, ne constituent des objets d'étude autonomes. La réflexion doctrinale se déploie soit vers la question de préservation de l'authenticité de l'œuvre, soit vers celle de l'originalité de l'objet restauré. Au diapason de cette réflexion, la jurisprudence peine, elle aussi, à permettre de définir les contours du contrat de restauration, faute de contentieux sur sa qualification et son régime. Intermédiaire essentiel, le restaurateur d'œuvres d'art est un « *porteur d'objets, auteur de leur actualisation, médiateur de leur réception, il modifie leur structure physique, leur apparence et peut affecter la valeur qu'on leur accorde* »¹¹⁹.

Juridiquement, il doit être appréhendé par rapport à l'acte auquel il procède, faute de réservation légale de sa dénomination¹²⁰. C'est pourquoi, l'entreprise de détermination de la notion du contrat de restauration n'est pas inutile (I), dès lors qu'elle offre une réflexion sur les obligations réciproques des parties à un tel contrat (II).

I. La notion de contrat de restauration

S'intéresser à la notion de contrat de restauration impose de déterminer en premier lieu la qualification d'un tel contrat avant d'envisager ses modalités de conclusion et de formation.

¹¹⁸ De nombreux débats existent sur la terminologie à employer entre « restauration », « conservation », « conservation-restauration ». Pour des questions de facilité terminologique, et au regard de la dénomination du contrat étudié, seul le terme de « restaurateur » est utilisé pour désigner l'intermédiaire intervenant dans ce cadre contractuel.

¹¹⁹ N. ÉTIENNE & L. HENAUT, « Introduction », in *L'histoire à l'atelier*, PUL, 2012, p. 5.

¹²⁰ Comp. la situation des experts intervenant sur le marché de l'art. V. not. A FOURNOL, « L'expert, des titres mais pas de statut », *Le Journal des Arts*, n° 429, 13 févr. 2015. Une étude pourrait néanmoins être menée sur la personne du restaurateur, notamment lorsque celui-ci est consacré comme le seul professionnel habilité à intervenir sur certaines œuvres. V. par ex. pour Yves KLEIN, la consécration de tel professionnel comme « [l']unique restaurateur habilité par l'ayant-droit de l'artiste », CA Paris, pôle 2, ch. 5, 22 janv. 2013, RG n° 10/13350.

A. LA QUALIFICATION DU CONTRAT

En ce qui a trait à la qualification du contrat restauration, une première interrogation surgit. La restauration implique tout à la fois la remise d'une chose, ainsi que l'intervention du restaurateur sur cette chose afin de lui redonner son aspect original, d'en rétablir l'authenticité ou encore de la préserver des outrages du temps. Deux figures juridiques distinctes s'imposent : le contrat de dépôt et le contrat d'entreprise. L'interrogation porte alors sur la manière d'envisager ces deux contrats afin de parvenir à la qualification du contrat de restauration. Se combinent-ils ? Se succèdent-ils ? Sont-ils d'égale valeur ou importance dans l'opération projetée ? En d'autres termes, la qualification du contrat de restauration est-elle unitaire ou mixte. La réponse à apporter impose d'envisager en premier lieu les caractéristiques de chacun de ces deux contrats.

1. Le contrat de dépôt et le contrat d'entreprise

Chronologiquement, le contrat de dépôt émerge avant l'exécution du contrat d'entreprise. Défini à l'article 1915 du Code civil, le dépôt constitue « *un acte par lequel on reçoit la chose d'autrui, à la charge de la garder et de la restituer en nature* »¹²¹. Deux obligations sont donc attachées à ce contrat spécial.

L'obligation de restitution pesant sur le dépositaire pourrait alors poser une difficulté dans le cadre du contrat de restauration. En principe, « *le dépositaire doit rendre identiquement la chose même qu'il a reçue* », conformément à l'article 1932 du Code civil, ou à tout le moins « *dans l'état où elle se trouve au moment de la restitution* » selon l'article 1933. C'est pourquoi, la qualification de contrat de dépôt ne peut nullement être retenue pour qualifier le contrat de restauration. La figure du contrat d'entreprise s'impose alors.

Tant la jurisprudence que la doctrine s'accordent pour définir ce contrat comme celui par lequel « *une personne en charge une autre, moyennant rémunération, d'exécuter, en toute indépendance et sans la représenter, un travail* »¹²². Genre à lui tout seul¹²³, parfois qualifié de « *bonne à tout faire* » des contrats spéciaux¹²⁴ tant il offre à de nombreux contrats singuliers la possibilité d'éclore en son sein, le contrat d'entreprise répond néanmoins à quatre critères cumulatifs relevant de son essence, conformément à l'article 1710 du Code civil. Ainsi, un tel contrat emporte la réalisation d'une prestation déterminée, et ce de manière indépendante, sans représentation et, a priori, contre une rémunération¹²⁵. Ces quatre critères sont aisément

¹²¹ Le contrat de dépôt devrait s'apprécier comme un contrat réel dont la perfection est subordonnée à la remise de la chose convenue. En réalité, la doctrine y voit plutôt un contrat consensuel, la volonté des parties suffisant à le rendre parfait, V. not. J. HUET, *Les Principaux Contrats spéciaux*, LGDJ, 2001, 2^e éd., n° 33129 ; J. HOUSSIER, « De quelques paradoxes du contrat de dépôt », *Droit et patrimoine*, n° 240, oct. 2014.

¹²² Cass. civ. 1^{re}, 19 févr. 1968, *Bull. civ. I*, n° 69.

¹²³ P. PUIG, *La qualification du contrat d'entreprise*, Panthéon-Assas Paris II, 2002, 808 p.

¹²⁴ Ph. MALAURIE, L. AYNES et P.-Y. GAUTIER, *Les contrats spéciaux*, Defrénois, 2016, 8^e éd., n° 700, p. 435.

¹²⁵ Sur la question de la rémunération comme condition essentielle, V. P. PUIG, *Contrats spéciaux*, Dalloz, Hypercours, 2017, 7^e éd.

identifiables au sein du contrat de restauration : le restaurateur intervient afin de réaliser une prestation déterminée de concert avec le propriétaire de l'objet, aucun acte de représentation à l'égard d'un tiers n'est présent, une rémunération est toujours envisagée et l'indépendance de l'exécution de la mission est de mise. Sur ce dernier point, l'existence d'un cahier des charges ou de tout autre document pouvant préciser les travaux à effectuer ne permet pas, à lui seul, d'écarter l'indépendance. En effet, le restaurateur conserve toujours le choix des moyens à mettre en œuvre et les modalités de l'organisation de son travail. C'est pourquoi la qualification de contrat d'entreprise, bien que très souvent abordée tout au plus en une phrase par de très rares auteurs, est reconnue par la doctrine¹²⁶.

2. Une qualification unitaire

La qualification unitaire s'impose, quant à elle, notamment par le jeu tant de l'accessoire que de la finalité du contrat. L'identification de l'obligation principale, caractéristique, ne soulève ici aucune difficulté : c'est l'intervention du restaurateur sur l'œuvre. Le propriétaire attend de l'entrepreneur la restauration de son œuvre, non sa restitution à l'identique comme en matière de dépôt. Dès lors, la surveillance et la garde de la chose ne sont qu'au service de l'obligation principale du restaurateur. Le dépôt constitue l'accessoire de l'opération d'entreprise¹²⁷. Ainsi, et à l'image du contrat liant un teinturier à son client¹²⁸, une qualification unitaire et exclusive doit être retenue. Un contrat de dépôt pourra néanmoins se former si après le terme fixé pour le retrait de l'objet, le restaurateur a néanmoins accepté de le conserver quelque temps.

Cette qualification unitaire correspond à la très grande majorité des hypothèses rencontrées par les restaurateurs. Toutefois, et de manière bien plus marginale, des hypothèses de qualification mixte du contrat de restauration pourraient être relevées. Dès lors que l'entrepreneur fournit tout à la fois son travail et la matière nécessaire à la restauration, un tel contrat pourrait présenter un caractère hybride¹²⁹. Un restaurateur qui aurait en sa possession un matériau désormais introuvable, tel qu'un modèle de néon utilisé à l'époque de la création de certaines pièces de Dan Flavin ou des téléviseurs des années 50 identiques à ceux utilisés dans de nombreuses œuvres de Nam Jun Paik, pourrait être amené à vendre pour les besoins de la restauration de tels matériaux au propriétaire de l'œuvre. Or, la Cour de cassation a déjà pu retenir qu'un contrat pouvait comporter à la fois un louage d'ouvrage et

¹²⁶ M. CORNU & N. MALLET-POUJOL, *Droit, œuvres d'art et musées : Protection et valorisation des collections*, CNRS Éditions, 2006, n° 650, p. 339 : « Au regard des critères de droit privé, le contrat de restauration d'œuvres est un contrat d'entreprise qui consiste en la réalisation d'un travail moyennant le paiement d'un prix, réglementé aux articles 1792 et suivants du Code civil » ; C. BOSSEBOEUF, *Les collectivités territoriales et leurs musées*, Thèse Paris Descartes, 2012, n° 274, p. 201 : « Les restaurateurs sont donc majoritairement des personnes privées qui agissent en tant que prestataires de service. Leur contrat est également qualifié de contrat d'entreprise par le droit civil » ; P. PUIG, *Contrats spéciaux*, Dalloz, Hypercours, 2017, 7^e éd., n° 822, p. 646 : à propos « d'un tableau ancien confié à un artiste restaurateur afin qu'il en ravive les couleurs ».

¹²⁷ P. PUIG, *Contrats spéciaux*, Dalloz, Hypercours, 2017, 7^e éd., n° 34, p. 37.

¹²⁸ Ph. MALAURIE, L. AYNES et P.-Y. GAUTIER, *Les contrats spéciaux*, Defrénois, 2016, 8^e éd., n° 744, p. 457.

¹²⁹ V. not. A. BENABENT, « L'hybridation dans les contrats », in *Prospective du droit économique. Dialogues avec Michel Jeantin*, Dalloz, 1999, p. 27 s.

une vente de fournitures¹³⁰. À défaut de qualification unitaire, une qualification distributive pourrait être retenue¹³¹.

B. LA CONCLUSION ET LA FORME DU CONTRAT

L'étape de la qualification étant franchie, il convient désormais d'envisager très brièvement les difficultés que peut soulever le contrat de restauration au stade de sa conclusion et au regard de sa forme.

Le contrat d'entreprise constituant un contrat consensuel, sa formation s'opère par l'échange des consentements des parties sur le travail à réaliser. À ce titre, l'accord préalable sur le montant de la rémunération ne constitue pas un élément essentiel à la formation du contrat. Bien souvent, il est délicat de prévoir à l'avance le temps nécessaire à l'ouvrage ou les diligences à réaliser. Le nouvel article 1165 du Code civil s'en fait l'écho. Mais comme nombre de contrats d'entreprise, le contrat de restauration ne se forme pas toujours de manière instantanée et une phase préparatoire peut exister. Trois hypothèses peuvent alors être identifiées. Le propriétaire et le restaurateur sont uniquement entrés en pourparlers et aucune partie ne s'est engagée. Parfois le restaurateur aura émis un devis, laissant alors au propriétaire le soin d'accepter ou de refuser une telle proposition d'intervention. Il s'agira alors d'une promesse unilatérale de contrat. Enfin, lorsque le devis établi est payant ou qu'une étude préalable à l'intervention éventuelle sur l'œuvre est facturée, un contrat préparatoire existe déjà. Des obligations réciproques sont alors mises à la charge des parties.

La pratique des restaurateurs semble souvent correspondre à la deuxième hypothèse. Un devis assez simple est établi, indiquant la modalité d'intervention envisagée et le coût projeté de la prestation. Seule son acceptation par le propriétaire emporte alors la conclusion du contrat qui peut se matérialiser ensuite par un bon de prise en charge, indiquant la valeur d'assurance de l'œuvre. Sur la question de l'assurance, plusieurs hypothèses existent : la renonciation à recours, l'assurance à la charge du client, la délégation d'assurance.

Quant à la question de la preuve de l'existence du contrat et de son contenu, il ne peut qu'être recommandé aux restaurateurs de coucher par écrit l'étendue de la mission qui leur a été confiée et le prix qui aura été convenu. Sur l'étendue de la mission, c'est bien au restaurateur de prouver que les opérations réalisées ont été sollicitées par le propriétaire et ce, quand bien même il aurait agi au mieux des intérêts de son client ou de l'œuvre. De même, concernant le prix, la facture présentée après l'exécution de la prestation ne peut valoir preuve et emportera une appréciation aléatoire par le juge de la valeur de la prestation réalisée. La signature par le propriétaire du devis initialement présenté s'impose donc pour ces deux raisons.

¹³⁰ Cass. civ. 3^e, 16 mars 1977, *Bull. civ.* III, n° 131, *Turzini*.

¹³¹ Pas possible ici de solliciter le critère de « spécificité » mobilisé pour distinguer le contrat de vente et le contrat d'entreprise pour une chose future.

II. Le régime du contrat de restauration

L'étude du régime du contrat de restauration impose de s'intéresser en premier lieu aux obligations pesant sur le restaurateur avant d'envisager, dans un second temps et de manière bien plus brève, celles pesant sur le propriétaire de l'œuvre avec qui il a contracté.

A. LES OBLIGATIONS DU RESTAURATEUR

Le restaurateur a trois obligations principales : celle relative à l'exécution de sa prestation, celle relative à la garde de la chose et une dernière catégorie de portée plus générale.

1. L'obligation attachée à l'exécution de la prestation

En ce qui a trait à la première catégorie d'obligation, le principe est d'évidence. L'entrepreneur doit exécuter la prestation qui lui a été demandée en respectant les modalités convenues. C'est pourquoi, plus l'opération sera complexe, plus le contrat devra être précis. Mais bien souvent, le contrat de restauration est particulièrement lacunaire dans sa forme instrumentaire. Faute de précision au sein du contrat, les règles de l'art et les usages de la profession permettront de délimiter l'étendue de l'exécution attendue, conformément à l'article 1194 du Code civil.

Or, en la matière, les restaurateurs relèvent de très nombreux codes de déontologie, chartes ou encore recommandations entourant leur activité. Ces textes ont pour vocation de dégager les principes fondamentaux relatifs à l'intervention d'un tel professionnel. Les travaux de restauration obéissent donc à un certain nombre de principes quant aux méthodes d'intervention sur les œuvres et documents, aux matériaux employés et aux conditions d'exécution. Ces textes doivent alors être qualifiés de « *règles de l'art* »¹³², véritables standards d'appréciation des obligations pesant à leur encontre. Il ne sera plus ainsi attendu du professionnel une simple exécution conforme aux stipulations du contrat, mais une exécution conforme à ces règles de l'art.

Ainsi, selon des auteurs, « *les règles de déontologie préconisent l'intervention minimale et son corollaire, la réversibilité* »¹³³. Quant à la marge d'intervention du restaurateur sur l'œuvre, celle-ci est fixée, selon un auteur, « *dans les objectifs même de la restauration, qui fixent à l'activité du restaurateur un cadre strict. La restauration doit, en effet, être conduite de telle façon que l'intégrité de l'œuvre soit respectée et sa pérennité assurée* »¹³⁴.

¹³² Sur cette notion, V. not. A. PENNEAU, *Règles de l'art et normes techniques*, LGDJ, Bibliothèque de droit privé, Tome 203, 1989, 296 p.

¹³³ M. CORNU & N. MALLET-POUJOL, *Droit, œuvres d'art et musées : Protection et valorisation des collections*, CNRS Éditions, 2006, n° 661, p. 345.

¹³⁴ S. LEQUETTE-DE KERVENOËL, *L'authenticité des œuvres d'art*, LGDJ, 2006, n° 144, p. 137.

Et lorsque sa responsabilité civile du restaurateur sera recherchée, il conviendra de s'interroger sur l'intensité de l'obligation pesant sur l'entrepreneur, celle-ci pouvant être de moyens ou de résultat. Selon des auteurs, une distinction s'imposerait au regard de la nature de la prestation. Si celle-ci est d'ordre intellectuel, l'obligation sera de moyens. Au contraire, si celle-ci est d'ordre matériel et porte sur une chose corporelle, elle sera de résultat. Pour d'autres auteurs, le critère de distinction porte sur la précision de la tâche convenue. Si elle est bien déterminée, l'obligation est de résultat, dans le cas contraire, elle est de moyens.

Pour autant, la jurisprudence ne retient pas toujours de tels critères. Ainsi, la Cour de cassation relève parfois que le teinturier, en sa qualité d'entrepreneur, est tenu d'une obligation de moyens renforcée¹³⁵. Sa responsabilité est donc engagée s'il a commis une faute, dont la caractérisation s'avère facilement admise¹³⁶. Mais dans d'autres hypothèses, la Cour de cassation a pu retenir l'existence d'une obligation de résultat¹³⁷.

Quand est-il pour le contrat de restauration ? Une Cour d'appel a retenu en octobre 2017 que « *le professionnel auquel est confié un travail est tenu d'une obligation de résultat quant à ce qui lui a été commandé* »¹³⁸. En l'espèce, une œuvre sur papier de Dennis Oppenheim avait été confiée à une société pour restauration. Celle-ci a proposé de le maroufler sur un support rigide en le protégeant par un film mat invisible. Mais quelques jours après la livraison de l'œuvre restaurée, le papier commençait à gondoler sur les bords, les couleurs se ternissaient et la surface présentait des reflets. Néanmoins, la responsabilité du restaurateur fut écartée. En effet, la Cour rappelle que « *il appartient toutefois à celui qui entend engager la responsabilité du professionnel de rapporter la preuve de ce que le dommage dont il se plaint est imputable aux travaux réalisés* ». Or, la preuve de l'état dans lequel l'œuvre litigieuse avait été remise au restaurateur n'était pas prouvée. De même, il n'était pas justifié des conditions de conservation de l'œuvre avant qu'elle ait été confiée au restaurateur. Et enfin, lors de la livraison de l'ouvrage, aucune réserve n'avait été émise. La Cour confirme donc la décision de première instance ayant retenu que le demandeur ne rapportait « *aucune preuve de ce que l'aspect de l'œuvre aurait été objectivement modifié par l'intervention* » du restaurateur.

Une dernière interrogation pourrait être soulevée : celle de l'insertion d'une clause limitative de responsabilité au sein du contrat, qui doit en tout état de cause éluder l'obligation qui constitue la substance même de l'obligation du restaurateur¹³⁹.

¹³⁵ Cass. civ. 1^{re}, 7 févr. 1978, *Bull. civ. I*, n° 46 ; Cass. civ. 1^{re}, 20 déc. 1993, *Bull. civ. I*, n° 376. Le seul fait de la perte ou de la dégradation de la chose engage sa responsabilité, sauf s'il démontre la cause étrangère ou son absence de faute.

¹³⁶ Cass. civ. 1^{re}, 7 févr. 1978, *Bull. civ. I*, n° 46 ; Cass. civ. 1^{re}, 27 mai 1968, *Bull. civ. I*, n° 153. S'il existe bien une présomption de faute à son encontre, comme dans l'obligation de résultat, la force majeure ne constitue pas la seule cause exonératoire. Ph. MALAURIE, L. AYNES et P.-Y. GAUTIER, *Les contrats spéciaux*, Defrénois, 2016, 8^e éd., n° 744, p. 457.

¹³⁷ A. BENABENT, *Droit des contrats spéciaux civils et commerciaux*, Domat, 2017, 12^e éd., n° 540, p. 377.

¹³⁸ CA Chambéry, ch. civ. 1^{re} sect., 31 oct. 2017, RG n° 13/02274, à propos d'une œuvre de Denis OPPENHEIM.

¹³⁹ A. BENABENT, *Droit des contrats spéciaux civils et commerciaux*, Domat, 2017, 12^e éd., n° 543, p. 379.

2. Le devoir de conseil et le devoir d'information

En ce qui a trait au devoir de conseil et à celui d'information, ces devoirs – ou plus exactement ces obligations – ne semblent pas devoir être qualifiés d'essentiels dans le cadre du contrat de restauration. Pour autant, le restaurateur doit, au regard de la nature et de la complexité de la prestation projetée, bien souvent conseiller son client profane en la matière. À cet égard, la Cour de cassation rappelle régulièrement que « *celui qui est légalement ou contractuellement tenu d'une obligation particulière d'information doit rapporter la preuve de l'exécution de cette obligation* »¹⁴⁰. Et le même régime s'applique pour le devoir de conseil. Ainsi la jurisprudence a-t-elle pu retenir que le garagiste doit informer le client de l'inutilité des travaux de réparation¹⁴¹ ou des dangers présentés par le véhicule¹⁴². De même, il a déjà été retenu que le teinturier doit signaler le risque d'insuccès d'un traitement¹⁴³. Ces solutions jurisprudentielles permettent d'éclairer les devoirs de conseil et d'information pesant sur le restaurateur¹⁴⁴.

Toutefois, l'intensité du devoir de conseil est réduite dès lors que le client a souhaité que le restaurateur suive ses exigences ou qu'il s'avère compétent dans le domaine. Un arrêt de la Cour d'appel de Paris de 2011 a pu préciser ce dernier point dans l'hypothèse spécifique du contrat de restauration¹⁴⁵. La Cour a ainsi pu retenir qu'il appartenait au restaurateur, « *après avoir examiné l'œuvre et la qualité du support, de prévenir [le propriétaire] de l'impossibilité de séparer les deux faces du tableau sans les endommager eu égard à la nature et à la fragilité de ce support* ». Or, aucune réserve n'avait été émise, « *réserve qui ne pouvait émaner que du professionnel chargé de l'opération de délitage et non de son client, marchand d'art non spécialiste de la technique du délitage* », selon la Cour. Et « *quelles que pussent être les connaissances [du propriétaire] d'une telle technique, il pèse sur le professionnel vis-à-vis de son client une obligation de conseil et d'information à laquelle il ne peut se soustraire* ». Le non-respect de l'obligation de conseil est donc constitutif d'une inexécution contractuelle emportant réparation. Et un marchand ne peut être considéré comme un spécialiste du domaine.

3. L'obligation attachée à la garde de la chose

Enfin, il convient de s'intéresser aux règles applicables en cas de défaillance dans la conservation de la chose confiée au restaurateur. Sur une telle question, la Cour de cassation a pu retenir à de nombreuses reprises que « *l'existence d'un contrat d'entreprise portant sur*

¹⁴⁰ V. not. Cass. civ. 1^{re}, 25 févr. 1997, *Bull. civ. I*, n° 49.

¹⁴¹ V. not. Cass. com., 12 mai 1966, *Bull. civ. III*, n° 243.

¹⁴² Cass. civ. 1^{re}, 4 févr. 1963, *D.* 1964, p. 17, note R. RODIERE.

¹⁴³ Cass. civ. 1^{re}, 8 déc. 1965, *Bull. civ. I*, n° 684 ; Cass. civ. 1^{re}, 7 mars 1978, *Bull. civ. I*, n° 94 ; Cass. civ. 1^{re}, 11 mai 1966, *Bull. civ. I*, n° 281.

¹⁴⁴ Une attention plus poussée à un tel devoir pourrait être menée, lorsque le restaurateur doit intervenir sur une œuvre composée de matériaux dont le commerce est désormais limité ou interdit. V. pour l'ivoire, A. FOURNOL, « Collectionner l'ivoire aujourd'hui », in *Entertainment*, Bruylant, 2017, n° 2.

¹⁴⁵ CA Paris, pôle 5, ch. 10, 18 mai 2011, RG n° 09/24400, à propos d'un tableau double face peint par Jean-Julien LEMORDANT.

une chose remise à l'entrepreneur n'exclut pas que celui-ci soit tenu des obligations du dépositaire »¹⁴⁶. Ainsi, le régime du dépôt vient « enrichir celui, lacunaire, du contrat d'entreprise, confirmant l'imbrication du premier dans le second » selon un auteur¹⁴⁷. Et selon d'autres auteurs, « dans le cas où aucune faute ne peut être relevée à l'encontre du restaurateur, c'est le propriétaire qui supporte le risque de disparition ou de dégradation du tableau qu'il aura confié en vue d'une restauration. Cela signifie qu'il ne pourra demander de dédommagement à raison de ce préjudice »¹⁴⁸. C'est ici faire logiquement application du régime de responsabilité du dépositaire à titre accessoire.

B. LES OBLIGATIONS DU PROPRIETAIRE

Quand maître de l'ouvrage, soit le propriétaire de l'œuvre, celui-ci a une obligation principale, le paiement du prix, et des obligations accessoires notamment celles de réception et de livraison de la chose sur laquelle porte le contrat.

La problématique relative au paiement du prix relève du droit commun du contrat d'entreprise dont les questions de la fixation sont les plus essentielles et dépendent, en réalité, des conditions de conclusion initiales du contrat. Un arrêt de la Cour d'appel de Paris du 16 juin 2016¹⁴⁹ en donne une illustration dans le domaine de la restauration. En l'espèce, un artiste peintre avait subi un dégât des eaux ayant endommagé plusieurs de ses œuvres. Son assureur avait sollicité un restaurateur afin de procéder au nettoyage et à la restauration des œuvres. Le devis proposé, avec un montant inséré en son sein, par ce dernier avait été signé par l'artiste avec la mention « bon pour accord » et ce, sans la moindre observation ou réserve. Fut ensuite signé un « certificat de prise en charge » aux termes duquel était indiqué que l'artiste avait confié au restaurateur ces sept œuvres pour « *intervention suite à sinistre par dégât des eaux* ». Il y avait bien eu, selon la Cour d'appel, un accord sur la nature des prestations commandées et sur le prix, sans que l'assureur soit intervenu pour s'engager auprès du restaurateur à supporter le coût de son intervention. Dès lors, et quand bien même l'artiste n'était pas à l'origine de l'intervention du professionnel, son obligation de paiement s'imposait.

Par ailleurs, le maître de l'ouvrage a l'obligation de prendre livraison juridiquement et matériellement. À défaut, une telle livraison pourra être judiciairement prononcée. L'acte de livraison a pour effet de permettre le transfert des risques sur le propriétaire et d'envisager de lui facturer des frais attachés au dépôt de la chose et à sa garde. De même, elle permet de faire courir le délai d'un an, au terme duquel il est possible de faire vendre aux enchères

¹⁴⁶ Cass. civ. 1^{re}, 11 juill. 1984, *Bull. civ. I*, n° 230 ; Cass. civ. 1^{re}, 24 juin 1981, *Bull. civ. I*, n° 232.

¹⁴⁷ P. PUIG, *Contrats spéciaux*, Dalloz, Hypercours, 2017, 7^e éd., n° 822, p. 547.

¹⁴⁸ M. CORNU & N. MALLET-POUJOL, *Droit, œuvres d'art et musées : Protection et valorisation des collections*, CNRS Éditions, 2006, n° 666, p. 347.

¹⁴⁹ CA Paris, pôle 1, ch. 2, 16 juin 2016, RG n° 15/03320.

publiques sur autorisation judiciaire des objets mobiliers non retirés pour se faire payer sur le prix obtenu.

Deux dernières obligations existent : celle de coopération et celle du respect des droits d'auteur éventuels du restaurateur. Sur la première catégorie, il incombe au propriétaire de transmettre au professionnel l'ensemble des informations en sa possession concernant l'œuvre. Sur la deuxième catégorie, certains rapports d'état ou fiches de restauration établis par des restaurateurs pourraient se voir qualifiés d'œuvres de l'esprit¹⁵⁰. La reprise de leur contenu doit alors être dûment autorisée par le restaurateur.

¹⁵⁰ *Contrat*, M. CORNU & N. MALLET-POUJOL, *Droit, œuvres d'art et musées : Protection et valorisation des collections*, CNRS Éditions, 2006, n° 664, p. 346 : « le simple fait de procéder à des recherches et de devoir interpréter des données ne suffit pas à transformer le travail de l'artisan en un geste créateur, quand bien même ces données historiques et scientifiques ne seraient pas absolument incontestables ».

LA RESTAURATION ET LES MARCHÉS PUBLICS

Le rapport d'intervention et la rédaction d'une clause-type de cession de droits d'auteur dans la nouvelle version du guide pratique du ministère de la culture « marchés publics de conservation-restauration de biens culturels ».

Judith Kagan

**Conservateur général du patrimoine à la Direction générale des patrimoines,
Service du patrimoine (sous-direction des monuments historiques et des espaces protégés)
Animatrice du groupe d'experts GE1 (recommandations générales et terminologie)
à la commission nationale de normalisation de la conservation des biens culturels (CNCBC)
et coordination de la rédaction du guide au sein du groupe conservation-restauration
de la direction générale des patrimoines**

En 2009, le ministère de la culture a mis en ligne un guide pratique dont l'objectif est de concilier l'application des règles de la commande publique avec les exigences du Code du patrimoine et du Code général des collectivités territoriales, en particulier en matière de contrôle scientifique et technique de l'État. Il s'agit d'aider les pouvoirs adjudicateurs à prendre en compte, dans leurs procédures de passation de marchés, la spécificité des marchés de conservation-restauration des biens culturels. Ce guide était le résultat d'une longue gestation initiée dès 2002 par l'ex-Conseil des métiers d'art et plus particulièrement de sa commission patrimoine alors présidée par Pierre Chevalier. La rédaction, qui a suivi les différentes évolutions des règles des marchés publics, a associé dès le début l'ensemble des administrations et des associations professionnelles concernées. Le guide a été soumis à la direction des affaires juridiques du ministère chargé de l'économie et mis en ligne sur le site du ministère de la culture¹⁵¹.

La version 2018_V0 de ce guide sera prochainement mis en ligne avant d'être modifiée en fonction de la parution du nouveau code de la commande publique prévu pour décembre 2018.

Le comité de rédaction

Depuis 2015, un nouveau groupe de travail a été organisé associant les différents services métiers de la direction générale des patrimoines (service du patrimoine – monuments historiques et archéologie, service des Musées de France, Centre de recherche et de restauration des Musées de France, service interministériel des archives de France) et le

¹⁵¹ Portail conservation-restauration : <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Conservation-restauration/Principes-et-methodes/Marches-publics>.

service du Livre et de la Lecture (département des bibliothèques), par l'intermédiaire de leurs représentants du groupe conservation-restauration créé en 2011 au sein de la direction générale des patrimoines et animé par Pascal Liévaux, chef du département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique. Le concours de la mission commande publique de la sous-direction des affaires juridiques et de la juriste marchés publics de la direction générale de la création artistique a été très important pour la partie relative aux procédures des marchés. Le dernier chapitre relatif au rapport d'intervention a été rédigé avec l'aide du bureau de la propriété littéraire et artistique (PLA) de la sous-direction des affaires juridiques, de la direction générale de la création artistique, de la mission archives du MCC et du service interministériel des archives de France¹⁵².

L'ensemble du guide a fait l'objet de discussions avec les représentants des associations professionnelles : Association des PREventeurs Universitaires (APREVI), Association Française des Régisseurs d'Œuvres d'Art (AFROA), Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire (ARAUFU), Fédération des professionnels de la Conservation-Restauration (FFCR), Groupement des entreprises Monuments Historiques/Fédération Française du Bâtiment (GMH/FFB), Groupement Professionnel des Facteurs d'Orgue (GPFO).

Bilan des modifications

Outre une révision en profondeur du plan du guide, la nouvelle version actualise, en fonction de l'évolution des textes en France et en Europe, les informations relatives aux procédures et à la jurisprudence, aux avenants, à l'exécution et à la fin du marché. Les dispositions du Code du patrimoine dans chacun de ces livres sont rappelées : contrôle scientifique et technique de l'État, dispositions relatives à la qualification des prestataires. Une annexe est consacrée à la question des assurances et responsabilités. Le dernier chapitre concerne le rapport d'intervention avec en annexe un modèle-type de clauses de cessions de droits.

La parution des textes relatifs aux marchés publics en 2015 (ordonnance) et 2016 (décrets et arrêtés) n'a pas permis de finaliser aussi rapidement que souhaité la rédaction de ce guide. Cette version V0 sera soumise, comme en 2009, pour validation par le ministère chargé de l'économie. Le guide sera accompagné de documents ou modèles téléchargeables séparément :

- Lexique des principaux termes utilisés conservation-restauration des biens culturels, version 2018 (version qui prend en compte la norme européenne EN 15898 : 2011 (F) Conservation des biens culturels – Principaux termes généraux et définitions correspondantes).

¹⁵² Groupe de travail constitué de Judith KAGAN (coordination de la rédaction), Lorraine MAILHO, Dominique DUPUIS-LABBE, Anne TRICAUD, Thi-Phuong NGUYEN, Charlotte PERIN, François LENELL, Véronique MILANDE avec l'aide des juristes et spécialistes des marchés publics : Marion BARROIS, David POUCHARD, Samuel BONNAUX-LE ROUX, Sandrine SIMON et Céline MICHAL.

- Modèle de clause-type de cession de droits d'auteur dans le cadre d'un marché public, version 2016.

D'autres documents sont à paraître en 2018 : un cadre-type d'un règlement de consultation/Avis d'Appel à la Concurrence (AAC) et un cadre-type d'un cahier des charges. Ces documents seront travaillés durant l'année 2018 avec l'aide d'un musée national, d'un musée territorial, d'une conservation régionale des monuments historiques, d'un service d'archives et d'un service d'archéologie confrontés à la mise en œuvre des marchés publics de conservation-restauration de biens culturels.

Le rapport d'intervention

L'innovation principale de cette nouvelle version du guide est le chapitre consacré au rapport d'intervention, dont la remise doit être obligatoire dans tout marché public ou privé de conservation-restauration de biens culturels. Le terme « rapport d'intervention » est équivalent au Dossier Documentaire des Ouvrages Exécutés (DDOE) produits dans le cadre des travaux sur les monuments historiques (immeubles, objets mobiliers et orgues) en application des articles R. 621-17 et R. 622-17 du Code du patrimoine.

La norme européenne « NF EN 16853 – Conservation du patrimoine culturel — Processus de conservation — Prise de décisions, programmation et mise en œuvre » parue en juillet 2017 contient un chapitre entier précisant l'importance de la documentation « *mémoire du processus de conservation-restauration.* »¹⁵³. Sur une proposition française et dans la suite des 5^e journées professionnelles « conservation-restauration » de mars 2015, « Agir ensemble pour les patrimoines, sensibiliser les publics à la conservation-restauration »¹⁵⁴, la norme rappelle le rôle important de la communication dans la sensibilisation des publics « *pour un plus grand partage des objectifs et de l'éthique de la conservation-restauration* ». La publication des résultats est encouragée, de même que la poursuite de programmes de recherche. Documentation et communication doivent respecter le droit d'auteur.

C'est à cette recommandation que répond le guide.

¹⁵³Voir <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Conservation-restauration/Normalisation/Normalisation-de-la-conservation-du-patrimoine-culturel-CEN-TC-346-AFNOR-CNCBC>.

¹⁵⁴ <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Conservation-restauration/Journees-professionnelles/Agir-ensemble-pour-les-patrimoines.-Sensibiliser-les-publics-a-la-conservation-restauration-videos-des-journees-professionnelles-2015>. Voir en particulier la synthèse des propos tenus lors de ces journées qui ont été la base de la proposition française : « Médiation et communication : principes et bonnes pratiques », conclusions des 5^e Journées professionnelles de la conservation-restauration, 26 et 27 mars 2015, Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine.

Le guide précise le contenu du rapport qui doit être adapté à la nature du bien. Il inclut notamment : « *un rappel des objectifs de l'intervention ; un rappel de l'état du bien avant intervention ; l'ensemble des protocoles et procédés d'intervention ; les matériaux et produits utilisés, accompagnés de leurs fiches techniques, la documentation graphique et photographique légendée, réalisée avant, pendant et après l'intervention et une synthèse sur l'état du bien après intervention et des préconisations pour son suivi ultérieur, selon un modèle fourni ou non par l'institution propriétaire* ».

Il est rappelé que son format, son contenu et le nombre d'exemplaires à remettre au maître d'ouvrage et/ou à un service du ministère de la culture sont à préciser dans le cahier des charges (pour prendre en compte dans l'estimation le temps et le coût de réalisation). Pièce du marché, sa remise conditionne le paiement de la prestation, en tant qu'élément de service fait.

Issu d'une commande publique, le rapport d'intervention est un document administratif et archive publique dès sa création. Le rapport d'intervention est communicable de plein droit, qu'il s'agisse de l'original ou de la copie. Le guide rappelle à ce titre les dispositions du Code des relations entre le public et l'administration (article 300-2), du Code du patrimoine (articles L 213 -1 et 2) et les recommandations de la CADA (conseil n° 20141005 en date du 13 mai 2014). Le guide insiste sur le fait que, sauf de manière exceptionnelle, aucun « secret des procédés » ne peut être opposé au propriétaire ou à l'administration.

Des conseils sont donnés en matière d'utilisation de tout ou partie du rapport :

- du côté du prestataire : pour une utilisation du rapport pour une conférence ou une publication en ligne ou papier, il en informe au préalable le propriétaire du bien.
- du côté du propriétaire du bien ou des services du ministère de la culture : l'utilisation doit respecter les droits patrimoniaux et les droits moraux dans la mesure où le rapport d'intervention peut constituer une œuvre de l'esprit au sens du Code de la propriété intellectuelle par la présence de « *créations originales, notamment des textes, relevés graphiques et photographies* ».

Le guide résume les principes du droit d'auteur et du droit de citation dans une exégèse adaptée du Code de la propriété intellectuelle. Les droits patrimoniaux d'un rapport d'intervention comprennent le droit de reproduction (photocopie ou numérisation, reproduction en vue d'une publication) et le droit de représentation (mise en ligne du rapport sur un site Internet ou sa présentation dans le cadre d'une conférence). Il est rappelé que les droits moraux (droit de divulgation, droit de paternité, droit au respect de l'intégrité de l'œuvre, droit de repentir), inaliénables et imprescriptibles, ne peuvent être cédés dans le cadre d'un marché public.

Afin de favoriser une parfaite diffusion des données du patrimoine culturel, il est recommandé au propriétaire du bien de prévoir « *en amont, dès la rédaction du cahier des charges, quelles*

exploitations il souhaite faire du rapport d'intervention puis se faire céder dans le cadre du marché les droits d'auteur correspondants ».

La cession des droits patrimoniaux n'emporte pas le respect des droits moraux : le rapport d'intervention ne doit pas être modifié sans accord de l'auteur et le guide insiste sur le fait que sa publication doit associer le nom de l'auteur au rapport. La cession de droits ne concerne pas forcément les « œuvres préexistantes » incluses dans le rapport d'intervention (photographies par exemple).

Afin d'aider le pouvoir adjudicateur, le guide propose la rédaction d'une clause-type d'une cession de droits d'auteur. Toute exploitation non expressément autorisée par l'auteur est réputée interdite. Le guide précise les mentions obligatoires et le domaine d'exploitation des droits cédés selon quatre paramètres : étendue, destination, lieu et durée.

La cession des droits d'auteur sur le rapport d'intervention permet au propriétaire du bien de le céder à son tour à un tiers sans avoir à solliciter une nouvelle autorisation de la part de l'auteur du rapport. La liste des tiers peut aussi figurer dans les documents du marché. Un tiers peut être un service du ministère de la culture (DRAC, médiathèque de l'architecture et du patrimoine qui conservent les rapports relatifs aux monuments historiques, centre de recherche et de restauration des Musées de France qui conservent les rapports relatifs aux collections des Musées de France...) ou d'une collectivité territoriale. La remise d'un rapport d'intervention est une prescription du contrôle scientifique et technique de l'État et cette remise peut être exigée par les différentes administrations qui subventionnent l'intervention.

« La clause-type proposée comme modèle met en œuvre l'option B sans exclusivité de l'article 25 du CCAG/PI. Elle s'inspire du modèle de clause développée par l'Agence du Patrimoine Immatériel de l'État (APIE) dans son cahier pratique "Propriété intellectuelle – Marchés de prestations intellectuelles : les clauses de cession de droits d'auteur dans le CCAG/PI4" publié en mars 2015. Cette clause doit être aménagée selon les besoins spécifiques du marché ». Afin de favoriser l'innovation et la diffusion des données, le guide recommande de choisir la cession à titre non exclusif. Ainsi, le propriétaire du bien, tout comme l'auteur du rapport, peuvent exploiter ce rapport. Cette disposition est importante pour le prestataire qui pourra l'utiliser pour des marchés ultérieurs.

La cession de droits d'auteur peut être consentie à titre gratuit ou à titre onéreux : les documents du marché doivent l'indiquer sans ambiguïté. Le guide préconise de prévoir une gratuité de la cession pour des exploitations non commerciales (dont la diffusion sur une base de données mise en ligne ou la communication scientifique ou institutionnelle du propriétaire du bien). En cas d'exploitations commerciales ultérieures (publications vendues par exemple comme les catalogues d'expositions ou les revues), un autre contrat devra être conclu *« avec l'auteur du rapport d'intervention, sollicité soit en tant qu'auteur dans la publication, soit pour reprise de tout ou partie du rapport d'intervention ».*

En conclusion est rappelé l'objectif du ministère de la culture de « *concilier la plus grande diffusion possible des connaissances acquises (conférences, colloques, publications, expositions, diffusion sur Internet, etc.), avec les besoins de réutilisation par les restaurateurs de leurs rapports d'intervention* ». Le rapport d'intervention est une pièce essentielle en matière de connaissance du bien culturel et les données acquises pendant une intervention doivent être diffusées autant que possible.

Judith Kagan - 14 mai 2018

Encadrés :

Guide « Marchés publics de conservation-restauration des biens culturels »

1) Plan du chapitre 10. Le rapport d'intervention

10.1 Contenu et format

10.2 Statut et communicabilité

10.3 Exploitation du rapport par les responsables du bien ou les services du ministère de la Culture

10.3.1 Droit d'auteur : principes à respecter

10.3.2. La rédaction d'une cession de droits d'auteur par le propriétaire

2) Modèle de clause-type de cession de droits d'auteur dans le cadre d'un marché public

Option B sans exclusivité de l'article 25 du CCAG/PI

Dans le cadre du présent marché, les dispositions de l'option B du CCAG/PI 2009 sont applicables et font partie intégrantes du présent marché.

1. Objet de la cession

Le titulaire du marché cède à titre non exclusif au pouvoir adjudicateur, conformément à l'article L. 131-3 du Code de la propriété intellectuelle, l'intégralité des droits d'auteur sur le rapport d'intervention livré à l'issue de la prestation de conservation-restauration.

2. Droits cédés au pouvoir adjudicateur

2.1 Etendue des droits cédés

- *Le titulaire du marché cède au pouvoir adjudicateur les droits d'exploitation afférents au rapport d'intervention, à titre non exclusif et pour le monde entier, à compter de la signature des présentes, pour la durée légale des droits d'auteur, telle que cette durée est fixée d'après les législations tant française qu'étrangères et d'après les conventions internationales actuelles ou futures, y compris les prolongations qui pourraient être apportées à cette durée.*
- *Le titulaire du marché cède au pouvoir adjudicateur le droit de reproduire entièrement ou partiellement, représenter, communiquer, adapter, et exploiter notamment par voie de sous-cession le rapport d'intervention, en tout ou partie.*

2.2 Droits objet de la présente cession

2.2.1 Le droit de reproduction s'entend du droit de reproduire ou de faire reproduire, d'adapter ou de faire adapter, sans limitation de nombre le rapport d'intervention,

- par tous moyens et tous procédés techniques connus ou inconnus à ce jour qu'ils soient notamment analogiques, magnétiques, numériques ou optiques tels que notamment par voie d'imprimerie, de photocopie, de numérisation, de scan, de téléchargement et tout autre procédé de reproduction ;*
- sur tous supports connus ou inconnus à ce jour, qu'ils soient notamment analogiques, magnétiques, numériques, ou optiques.*

2.2.2 Le droit de représentation s'entend du droit de communiquer au public, d'exposer, de représenter ou de faire représenter le rapport d'intervention, en tout ou partie :

- par tous moyens et tous procédés techniques connus et inconnus à ce jour qu'ils soient notamment analogiques, optiques, magnétiques, vidéographiques ou numériques ;*
- sur tous réseaux informatiques, numériques, télématiques et de télécommunications et tout autre procédé analogue existant ou à venir ;*
- par voie de télédiffusion et par tous moyens inhérents à ce mode de communication et notamment par voie hertzienne terrestre, câbles par satellite, par réseau téléphonique filaire ou sans fil, par télévision numérique, que la diffusion soit en clair ou cryptée, gratuite ou payante ;*
- dans toutes salles réunissant du public, payant ou non ;*

Le droit de représentation comprend également le droit de mettre ou de faire mettre en circulation les originaux, doubles ou copies, en version physique et/ou version numérique du Rapport d'intervention pour toute mise à disposition et communication au public.

Dans tous les cas, le rapport d'intervention pourra avoir été préalablement reproduit dans les conditions définies au paragraphe 2.2.1 relatif au droit de reproduction.

2.2.3 Le droit d'adaptation s'entend du droit de modifier le format sans modifier le contenu du rapport d'intervention et notamment de l'intégrer au sein d'autres œuvres, d'une base de données ou dans tout programme informatique, ou d'adapter sous forme de base de données le rapport d'intervention.

Dans tous les cas, le rapport d'intervention adapté pourra être reproduit ou représenté dans les conditions définies au paragraphe 2.2.1. et 2.2.2. du présent article.

Le droit d'adaptation s'exerce dans le respect du droit moral de l'auteur, en veillant à ne pas effectuer de modification susceptible de dénaturer le rapport sans accord de l'auteur et en associant toujours le nom de l'auteur au rapport.

2.3 Exploitation

2.3.1 *La cession des droits visés aux articles 2.1 et 2.2 est consentie par le titulaire du marché au pouvoir adjudicateur pour toute exploitation non commerciale, en tout ou partie, à titre principal ou accessoire, du rapport d'intervention dans le cadre de campagnes de communication, actuelles ou à venir, du pouvoir adjudicateur que l'exploitation du rapport d'intervention soit interne ou externe, qu'elle ait lieu en France ou à l'étranger, à titre gratuit par le pouvoir adjudicateur.*

2.3.2 *Les droits objets de la présente cession seront exploités dans le cadre de campagnes de communications institutionnelles et scientifiques et de publications non commerciales du pouvoir adjudicateur. Les exploitations consisteront notamment en la publication dans tous types d'écrits (notamment les revues internes, brochures, dossiers et communiqués de presse, réseaux internes, intranet et Internet), en la présentation dans le cadre de colloques et conférences, et sur les sites du pouvoir adjudicateur, tous sites d'information ou tous sites en lien avec les missions de service public du pouvoir adjudicateur.*

2.3.3 *Le rapport d'intervention ne fera pas l'objet d'exploitations directes payantes.*

2.3.4 *En application de l'article 23.7 du CCAG/PI, certains tiers [il faut désigner expressément ces tiers dans les documents particuliers du marché : les services du ministère de la culture et de la communication (C2RMF ou médiathèque de l'architecture et du patrimoine par exemple)] bénéficient des mêmes droits et sont soumis aux mêmes obligations que le pouvoir adjudicateur pour l'exploitation du rapport d'intervention.*

3. Prix de la cession

La présente cession est consentie à titre gratuit.

Le titulaire du marché reconnaît être parfaitement informé des conséquences de son acceptation d'une cession de droits à titre gratuit.

TABLE RONDE 2

LE STATUT DU RESTAURATEUR

Présidence :

Gérard Sousi, *Président de l'Institut Art & Droit, ancien Vice-président de l'Université Lyon 3*

Jean-Baptiste Schroeder

Avocat à la Cour

Aude Mansouri

Présidente de la Fédération française des professionnels de la conservation-restauration

David Cueco

Conservateur-restaurateur et Art contemporain, conseil en conservation préventive

LE STATUT DU RESTAURATEUR : LE CADRE JURIDIQUE

Jean-Baptiste Schroeder
Avocat à la Cour

Quelques mots pour présenter le thème de cette dernière table ronde avant de laisser la parole à Aude Mansouri et à David-Aguilella-Cueco, l'une et l'autre conservateurs-restaurateurs¹⁵⁵, l'une et l'autre engagés de longue date dans la défense de leur profession et, à ce double titre, beaucoup plus légitimes que je ne le suis pour traiter de la question du *statut du restaurateur*.

En ce qui concerne, je me bornerai à tenter de planter le cadre juridique de notre thème de discussion.

Pour reprendre la définition de statut que donne le Vocabulaire Cornu¹⁵⁶ de la notion de *statut*, la question est de savoir s'il existe un « *ensemble cohérent de règles applicables* » à la profession de restaurateur « *qui en déterminent pour l'essentiel la condition et le régime juridique* ».

Autrement posé :

- si la profession de restaurateur est identifiable et identifiée
- si des règles communes régissent l'activité des restaurateurs.

¹⁵⁵ Précision terminologique : on préférera, au vocable de *restaurateur* celui de *conservateur-restaurateur*. Cette préférence terminologique ne relève pas de la coquetterie ; elle me semble, bien au contraire, au cœur de notre interrogation. Pourquoi en effet utiliser le vocable de conservateur-restaurateur plutôt que celui de restaurateur tout court (figurant dans l'intitulé de la table-ronde) ?

La raison est simple mais essentielle : le terme de *restaurateur* est trop vague ; outre la confusion qu'il opère avec les métiers de *bouche*, il met excessivement l'accent sur la dimension manuelle de cette démarche ; et pas suffisamment sur la dimension scientifique de la démarche du professionnel de la conservation-restauration ; le syntagme *conservateur-restaurateur* souligne mieux à mon sens la dimension intellectuelle inhérente à l'intervention de ce professionnel.

Ce vocable ne fait pas, j'en ai bien conscience, l'unanimité. Certains trouvent en particulier qu'il serait trop proche de celui de conservateur ; et qu'il favoriserait une confusion avec cette catégorie particulière de professionnels. Le terme de *conservateur* a en effet une signification précise dans le droit du patrimoine : il fait référence aux conservateurs du patrimoine lesquels forment, dans la fonction publique française, un corps de la fonction publique d'État et un cadre d'emplois de la fonction publique territoriale de catégorie A ; et sont recrutés par concours par l'Institut National du Patrimoine pour la fonction publique d'État et par l'Institut National des Études Territoriales (INET) pour la fonction publique territoriale.

¹⁵⁶ Pour le Vocabulaire Cornu, « *le terme ne désigne plus que très rarement aujourd'hui l'acte qui établit une règle, mais soit un ensemble de règles établies par la loi soit la condition juridique qui en résulte pour une personne, une catégorie de personne ou une institution* ».

Toujours le Vocabulaire Cornu : « *ensemble cohérent des règles applicables à une catégorie de personnes ou d'agents (statut des fonctionnaires) ou à une institution (statut des collectivités locales) et qui en déterminent pour l'essentiel la condition et le régime juridique* ».

Le statut du restaurateur demeure aujourd'hui largement *introuvable* ; et la profession apparaît tout aussi « *invisible* » en 2018 qu'elle l'était en 2003 lorsque le Conseiller Malingre s'est penché sur sa situation dans un rapport intitulé « *Pour une reconnaissance du métiers de restaurateur du patrimoine* » établi en 2003 à la demande du Ministère de la culture et de la communication.

Il est intéressant de rappeler les propos de M. Malingre qui écrivait ainsi : « *La situation des restaurateurs du patrimoine est paradoxale. D'un côté, on mesure les particularités d'un métier très complexe, la variété des connaissances et des compétences qu'il exige, la durée des formations qui y préparent, l'étendue des responsabilités qu'il implique. De l'autre, on découvre l'absence, à tout le moins l'insuffisance, de visibilité et de reconnaissance dont bénéficient ceux qui l'exercent tant sur le marché privé des services, où très peu de consommateurs ont conscience de sa spécificité et de son prix et confondent de bonne foi restaurateurs du patrimoine et artisans d'art, que dans le secteur public où l'État a certes mis en place des formations de haut niveau, créé des laboratoires de recherche dans la restauration mais négligé, sauf exception, d'organiser l'accueil de restaurateurs qualifiés du patrimoine dans les institutions publiques, les musées, les bibliothèques, les services d'archives, les services archéologiques, tous les services dépositaires ou gestionnaires de collections* ».

En 2018, on peine toujours à identifier la spécificité juridique de la profession de conservateur-restaurateur :

- qui est évoquée dans des dispositions relevant plus de la *soft law* que du droit dur (1),
- qui est reconnue dans le Code du Patrimoine, mais pour une partie seulement des biens culturels (2).

Et, on peut se demander si les velléités actuelles d'intégrer la profession dans la catégorie des métiers d'art n'est pas de nature à ajouter à la confusion (3).

1. La reconnaissance de la profession de conservateur-restaurateur dans les normes terminologiques

On trouve certes des *traces* de la profession dans tout un ensemble de normes terminologiques élaborés au niveau international et au niveau national.

Au sein du Comité Européen de Normalisation (CEN), des travaux sont menés sous l'égide du Comité Technique Européen CEN/TC 346 « Conservation du patrimoine culturel ».

L'objectif poursuivi est sans conteste important : il s'agit d'élaborer des documents méthodologiques communs pour les procédures d'intervention, les méthodes d'essai et d'analyses scientifiques, appuyés sur un vocabulaire partagé accessible à tous.

Ces documents sont assurément utiles non seulement pour la recherche scientifique et l'échange des connaissances mais aussi pour les mises en concurrence de prestataires en conservation-restauration.

Depuis 2004, la France est engagée aux côtés de ses partenaires européens dans un processus de création de normes spécifiques à la conservation du patrimoine culturel matériel.

L'activité de conservation-restauration se retrouve ainsi mentionnée, dans la norme AFNOR EN/NF 15898.

Il reste qu'il ne s'agit de *soft law*, de droit mou ou droit souple.

Les normes dont il s'agit sont d'application volontaire, c'est-à-dire qu'il est loisible à chacun de s'y référer... ou non¹⁵⁷.

Il est remarquable en tout cas de constater que la norme AFNOR EN/NF 15898 n'est pas en accès libre sur le site de l'AFNOR (il faut la payer) ce qui est un indice de son caractère non-contraignant¹⁵⁸.

2. La reconnaissance de la profession de conservateur dans le Code du patrimoine

Le Livre IV du Code du patrimoine relatif aux Musées prévoit que les travaux de restauration portant des biens se trouvant dans les collections des Musées de France ne peuvent être réalisés que par des professionnels qualifiés.

Introduite par l'article 15 de la loi du 4 janvier 2002 relative aux Musées de France, la règle figure désormais à l'article L452-1 du code du patrimoine lequel dispose ainsi que : « *Toute restauration d'un bien faisant partie d'une collection d'un Musée de France est précédée de la consultation des instances scientifiques prévues à l'article L. 451-1. Elle est réalisée par des spécialistes présentant des qualifications ou une expérience professionnelle définies par décret sous la responsabilité des professionnels mentionnés à l'article L. 442-8.*¹⁵⁹ »

¹⁵⁷ Et c'est le cas de l'immense majorité des 34 000 normes élaborées par l'AFNOR, association reconnue d'utilité publique et qui représente la France auprès de l'Organisation Internationale de Normalisation (ISO) : un peu moins de 1 % d'entre elles sont rendues d'application obligatoire, par arrêté du ministre chargé de l'industrie et des autres ministres concernés. Celles ainsi sacralisées en droit sont alors « *consultables gratuitement sur le site internet de l'Afnor* » (article 17 du décret du 16 juin 2009).

¹⁵⁸ Par une décision n° 402752 du 28 juillet 2017, le Conseil d'État a rappelé que les normes NF ne peuvent pas être d'application obligatoire lorsqu'elles ne peuvent pas être consultées gratuitement.

¹⁵⁹ L'article L.442-8 du Code du patrimoine auquel il est ainsi renvoyé dispose que « *Les activités scientifiques des Musées de France sont assurées sous la responsabilité de professionnels présentant des qualifications définies par décret en Conseil d'État.* ».

Les articles réglementaires auxquels il est renvoyé¹⁶⁰ précisent ainsi que seules sont habilitées à intervenir dans la restauration des œuvres se trouvant dans les collections des Musées de France les personnes :

- titulaires d'un diplôme français¹⁶¹ ou d'un diplôme équivalent délivré dans un autre État de l'Union européenne¹⁶²,
- « *délivré après cinq années de formation de l'enseignement supérieur spécialisée dans le même domaine, soit conférant le grade de master* »

Par le renvoi à la nécessité de détenir un certain niveau de diplôme, les textes figurant au livre IV du Code du patrimoine énoncent une première spécificité de la profession : la pratique de la conservation-restauration suppose un niveau de qualification élevé, attestant de l'acquisition de compétences :

- tout à la fois théoriques (en sciences, en chimie, en connaissances des matériaux, en histoire de l'art et des techniques, etc.)
- et pratiques (acquises en atelier au sein des formations et en stage auprès de professionnels et d'institutions en France et à l'étranger).

Le principe sous-jacent à cette règle est que :

- les biens culturels sont des objets complexes (parce qu'ils ont parfois traversé les siècles parce qu'ils sont susceptibles d'être porteurs de significations et d'histoire) et souvent extrêmement valeur (financière ou symbolique) ;
- leur étude (menant aux diagnostics, constats d'état et préconisations) et leur traitement (interventions diverses sur et autour de l'objet) nécessitent donc une connaissance approfondie pluridisciplinaire, théorique, une maîtrise technique et une méthodologie spécifique.

Mais, cette reconnaissance est incomplète puisque seuls les biens se trouvant dans les collections des Musées de France sont concernés.

Aucune disposition n'impose en effet de recourir à un professionnel qualifié lorsque l'intervention porte sur un bien n'appartenant pas aux collections des Musées de France ; et ce même s'il s'agit d'objet protégé – inscrit ou classé – au titre des Monuments historiques.

¹⁶⁰ Articles R 452-10, R 452-11, R 452-12 et R 452-13 du Code du patrimoine

¹⁶¹ Les formations initiales sont dispensées dans quatre établissements spécialisés de l'enseignement supérieur : master de conservation-restauration des biens culturels de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Institut National du Patrimoine département restaurateurs, Ecole supérieure d'art d'Avignon mention conservation-restauration, Ecole supérieure d'art de Tours, cursus conservation-restauration des œuvres sculptées.

¹⁶² Le niveau minimum de compétences reconnu par la profession au niveau européen (ECCO, ENCoRE) pour l'accès à la profession de « *conservator-restorer* » qualifié se situe au niveau 7 du cadre européen des certifications (CEC/EQF). Il se situe au niveau master du cadre LMD (processus de Bologne) de l'enseignement supérieur. Il correspond au niveau 1 de la certification professionnelle.

En septembre 2015, dans le cadre du vote de la loi relative à la Liberté de la Création Architecture et Patrimoine¹⁶³, la Fédération française des professionnels de la conservation-restauration avait tenté de mener une campagne de sensibilisation auprès de parlementaires pour que les exigences de qualification soient imposées d'une manière générale pour toute intervention portant sur des trésors nationaux au sens de l'article L.111-1 du Code du patrimoine¹⁶⁴.

Les amendements déposés en ce sens n'ont pas abouti.

La lecture des débats parlementaires à propos des amendements déposés illustrent la confusion trop souvent faite entre conservateurs-restaurateurs et métiers d'art et l'ignorance de ce que recouvre l'intervention du conservateur-restaurateur.

Il me paraît intéressant de citer les déclarations d'une députée – dont on taira le nom par charité : *« Ces amendements me semblent dangereux. Je n'ai rien contre les conservateurs-restaurateurs qui réalisent un travail remarquable, la plupart du temps. Mais, vous le savez, parfois, ils font aussi des horreurs. Le diplôme n'empêche pas les catastrophes artistiques ; il n'est pas une garantie de perfection. De très nombreuses petites entreprises, artisanales pour la plupart – parfois avec la qualification de meilleur ouvrier de France – effectuent un travail de restauration d'œuvres d'art remarquable qui n'a rien à envier à celui des conservateurs-restaurateurs. J'en conviens, il existe des brebis galeuses partout. Il n'est pas souhaitable de réserver la restauration à une catégorie professionnelle. En effet, la rédaction des amendements, en particulier la référence à la conservation-restauration, laisse supposer un monopole au bénéfice des conservateurs-restaurateurs, au détriment des entrepreneurs et des artisans d'art dont l'expérience et l'expertise sont reconnues. Je ne souhaite pas voir ces entreprises privées de travail. En ces temps de difficultés économiques, chacun se replie sur son métier et tente de conserver ses rares marchés. Je ne pense pas que ces amendements apportent la bonne réponse à la question de la conservation du patrimoine. Je suis donc défavorable à ces amendements en l'état. »*

Je précise, à toutes fins utiles, que ces propos n'ont pas été tenus à la buvette de l'Assemblée Nationale mais lors des débats qui se sont déroulés devant la Commission des affaires culturelles et de l'éducation nationale.

¹⁶³ Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine

¹⁶⁴ L'article L. 111-1 du code du patrimoine dispose que « Sont des trésors nationaux :

1° Les biens appartenant aux collections des musées de France ;

2° Les archives publiques, au sens de l'article L. 211-4, ainsi que les biens classés comme archives historiques en application du livre II ;

3° Les biens classés au titre des monuments historiques en application du livre VI ;

4° Les autres biens faisant partie du domaine public mobilier, au sens de l'article L. 2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques ;

5° Les autres biens présentant un intérêt majeur pour le patrimoine national au point de vue de l'histoire, de l'art ou de l'archéologie. »

3. L'intégration des conservateurs dans la liste des métiers d'art

Or, cette confusion entre conservateurs-restaurateurs et métiers d'art ne semble pas en voie d'être dissipée.

En témoigne :

- d'une part, par l'arrêté pris le 24 décembre 2015 fixant la liste des métiers d'art,
- et, d'autre part, par le rapport établi en mars 2016 par l'Inspection Générale des Affaires Culturelles (IGAC)¹⁶⁵.

L'arrêté pris le 24 décembre 2015 fixant la liste des métiers d'art¹⁶⁶ dresse une liste de 16 domaines d'activités décomposés en 18 métiers et 83 spécialités.

Au nombre des 16 activités¹⁶⁷, on trouve ainsi celles :

- de luminaire,
- de bijouterie,
- de verre et cristal,
- et celle de « *restauration* ».

On peut relever que, dans la liste des métiers d'art, l'activité de restauration est elle-même subdivisée en de nombreux métiers différents (restaurateur de documents graphiques et imprimés, restaurateur de photographies, restaurateur de sculptures), lesquels comportent eux-mêmes parfois des spécialités¹⁶⁸.

L'activité de conservateur-restaurateur se trouve ainsi associée – ou amalgamée – à toute une série d'activités réunies entre elles par le fait qu'elles comportent un « *apport artistique* ». Or, cette caractéristique est en principe absente de la démarche du conservateur-restaurateur.

Certes, l'appartenance à cette liste ne prédétermine pas en principe un rattachement à l'activité d'artisan et une inscription obligatoire au registre des métiers.

¹⁶⁵ Rapport établi par Isabelle Neuschwander et Emmanuel Hamelin.

¹⁶⁶ En application de l'article 20 de la loi n° 96-603 du 5 juillet 1996 relative au développement et à la promotion du commerce et de l'artisanat, arrêté pris sous la triple signature du ministre de l'économie, de l'industrie et du numérique, du ministre de la culture et de la communication, et du secrétaire d'État chargé du commerce, de l'artisanat, de la consommation et de l'économie sociale et solidaire.

¹⁶⁷ Architecture et jardins, Ameublement et décoration, Luminaire, Bijouterie, joaillerie, orfèvrerie, horlogerie, Métal, Céramique Verre et cristal, Tableterie, Mode et accessoires, Textile, Cuir, Spectacle, Papier, graphisme et impression, Jeux, jouets et ouvrages mécaniques, Factice instrumentale et... Restauration.

¹⁶⁸ Restaurateur de peintures (avec en spécialités tableaux sur bois ou sur toile, supports contemporains, peinture murale). Restaurateur de documents graphiques et imprimés (avec en spécialités estampes, dessins, papier peint), Restaurateur de photographies (sur tout support papier et verre), Restaurateur de sculptures (bois, métal, pierre, plâtre, cire, matériaux composites, matériaux contemporains...), Restaurateur de textiles, Restaurateur de cuirs, Restaurateur de métal (horlogerie, orfèvrerie, bronzes), Restaurateur de meubles, Restaurateur de mosaïques, Restaurateur de céramiques (terre cuite, faïence et porcelaine), Restaurateur de verre et de cristal, Restaurateur de vitraux, Restaurateur d'objets scientifiques, industriels.

Un amendement adopté par l'Assemblée Nationale dans le cadre de la loi Liberté de la Création, Architecture et Patrimoine (LCAP) est venu préciser que « *L'article 20 de la loi n° 96-603 du 5 juillet 1996 relative au développement et à la promotion du commerce et de l'artisanat est complété par un alinéa ainsi rédigé : **La liste prévue au premier alinéa ne préjuge pas du statut professionnel des personnes exerçant l'une des activités y figurant. Elles peuvent donc être aussi, notamment, des salariés d'entreprises artisanales ou de toute autre personne morale ayant une activité de métiers d'art, des professionnels libéraux, des fonctionnaires ou des artistes-auteurs** ».*

Pour ce qui est du rapport établi en mars 2016 par l'Inspection Générale des Affaires Culturelles (IGAC), il est remarquable de constater que les inspecteurs se sont intéressés aux **conséquences** de l'inscription sans jamais s'interroger **sur la pertinence** de cette inscription.

Il est assez singulier de constater que la lettre de mission donnée par la Ministre de la culture et de la communication date du 22 décembre 2015, soit deux jours avant que cette même ministre ne signe l'arrêté fixant la liste des métiers d'art.

Malgré trois rapports – le rapport Malingre de 2003, le rapport Kert de 2006 et le rapport de l'IGAC de 2016 – le constat reste le même : la profession de conservateur-restaurateur semble toujours invisible.

Pourquoi sa reconnaissance est-elle utile ?

Comment cette reconnaissance pourrait-elle advenir ?

Telles sont les questions que l'on peut se poser et pour lesquelles Aude Mansouri et David Aguilera-Cueco vont vous apporter leur expertise.

Je leur laisse donc la parole et vous remercie de votre attention.

LE RESTAURATEUR : ACTIVITÉ ET PROFESSION

Aude Mansouri

Présidente de la Fédération française des professionnels de la conservation-restauration

Présentation de l'activité et de la profession

Souvent confondus avec les artistes ou les artisans d'art, les conservateurs-restaurateurs sont des professionnels ayant suivi une formation spécialisée, d'enseignement supérieur (Bac +5) et obéissant à un code d'éthique au service de l'intérêt général et pour le bien des collections.

L'entrée des scientifiques dans les musées au début du XX^e siècle a transformé l'activité de la restauration d'œuvres d'art¹⁶⁹, jusqu'alors pratiquée par des professionnels qui étaient simultanément restaurateurs et artistes (ou fabricants). La distinction entre les deux professions est apparue nécessaire pour garantir l'authenticité des œuvres et lutter contre les faussaires, et la restauration est ainsi devenue une discipline à part entière. L'ICOM¹⁷⁰ (le Conseil International des Musées) a écrit une définition de la profession de « conservateur-restaurateur » et de la discipline en 1981¹⁷¹, composée de :

- la conservation préventive, qui désigne l'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif d'éviter et de minimiser les détériorations ou pertes à venir (on joue sur l'environnement du bien),
- la conservation curative qui désigne l'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel ayant pour objectif d'arrêter un processus actif de détérioration ou de le renforcer structurellement (par exemple la consolidation d'une sculpture, la désacidification d'un papier...)
- et la restauration qui désigne l'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel, singulier et en état stable, ayant pour objectif d'en améliorer l'appréciation, la compréhension, et l'usage (par exemple la retouche, le comblement de lacune...).

Les conservateurs-restaurateurs obéissent à un code d'éthique¹⁷² rédigé par la Confédération Européenne des Organisations de Conservateurs-Restauteurs (ECCO) en 1993. Les principes

¹⁶⁹ Voir l'article de Pierre LEVEAU, « L'enquête sur la formation des restaurateurs dans l'Entre-Deux-Guerres : transformation d'un métier et reconnaissance d'une profession (1929-2011) », <https://journals.openedition.org/ceroart/3772>.

¹⁷⁰ L'ICOM est l'organisation internationale des musées et des professionnels de musée qui s'engage à préserver, à assurer la continuité, et à communiquer à la société la valeur du patrimoine culturel et naturel mondial, actuel et futur, tangible et intangible. Créé en 1946, l'ICOM est une organisation non gouvernementale (ONG) en relation formelle d'association avec l'UNESCO et jouit d'un statut consultatif auprès du Conseil économique et social des Nations Unies.

¹⁷¹ http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/professions/Leconservateur-restaurateur.pdf et <http://journals.openedition.org/ceroart/2795?file=1>.

¹⁷² <http://ffcr.fr/files/pdf%20permanent/textes%20reference%20ecco.pdf>.

majeurs de ce code sont le respect de l'authenticité du bien culturel, la réversibilité des interventions, leur lisibilité (afin que les parties restaurées se distinguent de l'original) et la nécessité de documentation des interventions. L'article 26 précise que « *l'implication dans le commerce des biens culturels n'est pas compatible avec l'activité de conservation-restauration* ».

L'activité est reconnue au niveau international, comme le démontre la recommandation publiée en avril 2018 par le Conseil de l'Europe dans le cadre de la Stratégie pour le patrimoine culturel en Europe au XXI^e siècle¹⁷³.

Les formations en conservation-restauration sont apparues en France il y a une quarantaine d'années. Pour exercer cette activité, il est nécessaire d'être diplômé de l'une des quatre formations publiques : l'université de Paris 1, l'École des Beaux-Arts de Tours, l'École Supérieure d'Art d'Avignon et l'Institut National du Patrimoine¹⁷⁴. Chaque année, ce sont environ une cinquantaine de nouveaux diplômés qui arrivent sur le marché.

Jusqu'à présent il n'existait pas de chiffres officiels concernant notre activité. Cela devrait changer puisqu'en 2017, le ministère de la culture a lancé une enquête socio-économique sur le domaine de la conservation-restauration du patrimoine¹⁷⁵. Nous sommes actuellement 1600 diplômés¹⁷⁶, dont nous évaluons qu'un millier serait en activité en France (certains étant partis à l'étranger, ayant cessé d'exercer ou n'ayant même jamais exercé). Si on se réfère à la base de données de la FFCR, notre profession est majoritairement féminine (environ 82 %), cette proportion variant suivant les spécialités, et plus de la moitié des diplômés sont installés en Ile-de-France.

A ce jour, une partie de notre activité fait l'objet d'une réserve d'activité et est donc réglementée, il s'agit de la restauration des biens faisant partie des collections des Musées de France, depuis la loi-musée de 2002. Pour exercer cette activité, il faut soit être diplômé de l'une des quatre formations, soit avoir reçu l'habilitation par une commission qui a siégé de 2002 à 2009 et qui a reconnu des professionnels ayant pu justifier d'une certaine expérience de restauration pour les Musées de France. Comme dans d'autres domaines, il est possible de demander une Validation des Acquis de l'Expérience (VAE), soit auprès de l'Université Paris 1,

¹⁷³ <https://rm.coe.int/strategy-21-conservation-restoration-of-cultural-heritage-in-less-than/16807bfbba>.

¹⁷⁴ La Maîtrise des Sciences et Techniques en conservation-restauration de biens culturels de l'Université Paris 1 a été créée en 1973 (remplacée par un Master de conservation-restauration de biens culturels en 2006), l'Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art (IFROA, futur INP) a été créé en 1979, les sections conservation-restauration des écoles d'Art de Tours et Avignon ont été créées en 1980.

¹⁷⁵ Cette enquête est menée par le Département des Études, de la Prospective et des Statistiques (DEPS), qui dépend du secrétariat général du ministère de la culture.

¹⁷⁶ Chiffre avancé par l'équipe de Léonie Hénaut, chargée de l'étude préalable « *Le marché de la conservation-restauration des biens culturels publics et ses professionnels, hypothèses et outils pour une étude statistique et socioéconomique* » commandée par le ministère de la culture, présentée lors des journées professionnelles de la conservation-restauration, les 29 et 30 mars 2018.

soit auprès de l'Institut National du Patrimoine. Les conservateurs-restaurateurs européens peuvent également travailler pour les Musées de France, à condition d'avoir fait une demande de reconnaissance des qualifications professionnelles au ministère de la culture¹⁷⁷.

Ce prérequis de qualifications pour l'intervention sur les biens appartenant aux Musées de France n'existe pas pour les autres types de biens publics : archives, bibliothèques, monuments historiques. Les biens archéologiques font l'objet d'une ordonnance récente, du 29 juin 2017¹⁷⁸, qui précise que « *Lors de toute opération archéologique, le responsable de l'opération assure, sous le contrôle scientifique et technique de l'État, la conservation des biens archéologiques mis au jour et prend les mesures nécessaires à leur mise en état pour étude. Il confie les opérations de conservation préventive et curative à un **personnel qualifié** qui les réalise sous le contrôle scientifique et technique de l'État* ». Aucun prérequis de qualifications n'existe non plus pour les biens privés.

Les conditions d'exercice

Nous sommes formés pour travailler pour le patrimoine public, c'est dans ce sens que nos formations sont organisées. Cela n'empêche évidemment pas certains professionnels de travailler pour des clients privés, des marchands, des galeristes, des collectionneurs, mais une majorité de notre activité est consacrée aux institutions publiques : musées, monuments historiques, archives, bibliothèques, services d'archéologie.

Nous exerçons presque tous en tant que professionnels indépendants. En France, on compte seulement une cinquantaine de conservateurs-restaurateurs intégrés à des institutions, ce qui fait de la France une totale exception puisque toutes les grandes institutions étrangères comprennent des conservateurs-restaurateurs, parfois plusieurs dizaines, comme par exemple le Metropolitan Museum of Art (New-York) qui en compte 90, le Museum of Fine Arts de Boston 60, le musée du Vatican en compte 150, le British Museum 38. A titre de comparaison, le musée d'Orsay n'emploie aucun conservateur-restaurateur, pas même pour organiser les marchés de conservation-restauration, le musée du Louvre en compte moins de 10.

La majorité des conservateurs-restaurateurs (environ 75 %) exerce sous le statut de profession libérale. Compte tenu de l'évolution de la profession et notamment de la très grande qualification qu'elle requiert, il apparaît que cette activité relève de la catégorie des bénéficiaires non commerciaux d'après le bulletin officiel des Impôts en 2002¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Arrêté du 3 mai 2016 relatif aux qualifications requises pour procéder à la restauration d'un bien faisant partie des collections des musées de France <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000032507809&categorieLien=id>.

¹⁷⁸ <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/ordonnance/2017/6/29/MICX1712231R/jo/texte>.

¹⁷⁹ <http://www11.bercy.gouv.fr/boi/boi2002/5fppub/textes/5g1002/5g1002.htm>.

La FFCR¹⁸⁰, Fédération Française des professionnels de la Conservation-Restauration, est la seule association qui regroupe les diplômés des quatre formations. Elle a un fonctionnement de type ordre, avec des conditions d'adhésion fixées sur le diplôme et une commission pour les personnes qui souhaiteraient adhérer mais ne remplissent pas ce critère. Cette commission peut également se charger d'examiner un cas de radiation, pour lequel des critères ont été définis. La FFCR compte environ trois cents adhérents sur un millier de conservateurs-restaurateurs en exercice, ce qui lui donne une très bonne représentativité. Ses activités sont réparties entre groupes de travail thématiques (marchés publics, monuments historiques, santé et sécurité au travail par exemple) et délégations régionales (actuellement au nombre de 6).

La pratique sur les œuvres ne constitue pas la totalité de notre activité. Il nous est également possible d'exercer autrement que les outils à la main. Cela peut être en réalisant des missions d'expertise, des études préalables à la programmation d'interventions, en rédigeant la définition des besoins, des évaluations de priorité. Quand cela est possible, nous participons également à des travaux de recherche, des publications, mais le statut d'indépendant limite très fortement ces possibilités car nous restons des prestataires externes vers lesquels les professionnels travaillant en institutions n'ont pas toujours le réflexe de se tourner.

¹⁸⁰ <http://www.ffcr.fr/>.

LA CONFUSION DES STATUTS

David Cueco

Conservateur-restaurateur et Art contemporain, conseil en conservation préventive

Les rencontres régulières organisées lors de l'année 2017 par l'Institut Art et Droit sur la thématique de la restauration et du droit ont permis de faire le point sur une activité aussi bien encensée que décriée, considérée pour ses professionnels qualifiés, aux aptitudes et à la dextérité reconnues, matière à mécénat et désormais à opération de crowdfunding.

Entre pratique magique et expertise scientifique, elle est aussi regardée avec défiance quand on s'approche du marché de l'art où une restauration est souvent assimilée à une perte de valeur, le lieu d'interventions abusives, voire de possibles falsifications. À écouter certains interlocuteurs du marché de l'art, au contraire des obligations légales de transmission des informations relatives à un bien proposé à la vente, il semblerait préférable de cacher les travaux faits, même dans les meilleures conditions, et de mettre sur le marché une œuvre ou un bien dans un état vieilli et insatisfaisant, plutôt que de la faire restaurer avant la vente. Cette vision laisse supposer que le « jus » dans lequel est supposée « baigner » l'œuvre¹⁸¹ est meilleur pour un acquéreur, qu'une étude sérieuse et un traitement sur mesure, respectueux, raisonné et précisément documenté, garantissant un certain degré d'intégrité et d'authenticité, et assurant autant que faire se peut le futur et la transmission de ce bien et des informations révélées par toute intervention sérieuse.

C'est donc l'incapacité des acteurs du marché, acheteurs ou vendeurs, à comprendre l'état réel d'une œuvre restaurée ou non qui les pousse à réclamer des œuvres plutôt délabrées qu'ils supposent plus intègres plutôt que restaurées à un degré qu'ils ne savent pas apprécier. L'acuité, les capacités et les compétences des professionnels de la conservation-restauration à déceler et établir l'état de ces œuvres restaurées ou non, à envisager leur niveau d'intégrité, voire à intégrer des éléments fondateurs d'un certain niveau d'authenticité font donc peur et restent mal compris. Les conservateurs-restaurateurs semblent pris en défaut et soupçonnés d'être juges et parties, même si leur code de déontologie leur enjoint de ne pas être partie à une opération commerciale engageant leurs compétences.

Le travail de ces professionnels effectuant les diagnostics, identifiant les risques et les besoins, proposant et réalisant les interventions, assumant là autant leurs missions que leurs responsabilités, semble mal connu et peu compris au gré des textes et des personnes interrogées, qu'elles soient issues du grand public ou de parties informées du milieu de l'art,

¹⁸¹ À ma connaissance, il n'existe pas encore de définition juridique du « jus » pourtant régulièrement invoqué.

de son marché, de sa protection et même d'une partie du monde politique qui veille à l'élaboration des lois. Comment y remédier ?

La confusion des genres

Dès lors, que penser d'une profession qui n'existe pas dans les textes législatifs, qui ne s'appelle pas commodément, ou dont le nom ne fait pas consensus ? Que dire de ces codes d'activités associés de la Nomenclature d'Activité Française (NAF) ou de celle européenne (NACE) dont découle la première, qui identifient au moins quatre ou cinq appellations différentes, qui elles-mêmes se rangent sous trois ou quatre classifications fiscales¹⁸², pour ne pas parler des régimes de retraite ou des caisses de protection sociales et de l'absence de données statistiques fiables ? On ne citera pas non plus le trouble que peuvent créer les certifications professionnelles établies par la Commission Nationale de Certification Professionnelle (CNCP) inscrivant au répertoire du même nom (RNCP) l'association de formations diverses et de niveaux variés ainsi certifiés, à des appellations professionnelles non ou mal établies par ailleurs, et sans aucune consultation d'une représentation professionnelle concernée.

Une réglementation confuse

L'Union Européenne ne parle d'ailleurs plus aujourd'hui de « professions » considérées comme des terrains protégés ou assimilées à des barrières à la libre circulation des personnes. Ces supposées barrières justifieraient alors le besoin affirmé de supprimer les réglementations professionnelles, sauf en cas de raison impérieuse d'intérêt général¹⁸³.

Il est désolant de voir les représentants politiques nationaux invoquer les réglementations ou véto européens pour fermer la porte à toute nouvelle réglementation d'une profession, tout en en créant de nouvelles au gré des groupes de pression, et en refusant d'en assumer la fondation d'autres. La préservation du patrimoine pourrait donc être le lieu de création ou de reconnaissance de nouvelles professions, au profit des collections nationales ou des trésors nationaux (au sens du Code du même nom) mais aussi du public et du patrimoine privé, dont la dimension collective n'échappe à personne.

¹⁸² Les appellations variant, les services fiscaux et les législateurs choisissent selon leur bon gré dans quelle catégorie ils identifient le prétendant déclaratif.

¹⁸³ Directive services et directive reconnaissance mutuelle des qualifications, et leurs mises à jour, paquet services (etc)... notamment test de proportionnalité obligeant les États à soumettre à l'avis de la commission ou d'une commission ad hoc tout projet futur de réglementation de profession quel qu'en soit l'objet. La préservation du patrimoine, découlant évidemment des compétences nationales et du principe de subsidiarité de décision des États membres de l'UE, fait justement partie de ces raisons impérieuses d'intérêt général.

Que penser de cette même activité qui revendique un « Code d'éthique » au travers de lignes de conduite professionnelles, qui ne sont, elles non plus, pas prises en compte dans un texte législatif, même si la jurisprudence semble aujourd'hui l'identifier¹⁸⁴ et n'a donc qu'une valeur volontaire, délicatement opposable ? Peut-on parler de déontologie, si ce Code n'est pas reconnu officiellement, ni appliqué selon des règles opposables avec des sanctions réelles en cas de manquement ?

On pourrait pourtant penser que cette activité est « par essence » ou « par nature » liée à la notion de patrimoine. Ce qui au nom d'une identité d'une communauté, ou de la société, doit être transmis, et doit donc être conservé, préservé, exposé. Il s'agirait donc bien d'une activité qui travaille dans le sens de l'intérêt général, qui contribue à la protection, la garantie de la richesse de la Nation¹⁸⁵ à laquelle on peut aisément associer le patrimoine, y compris lorsque l'on ne considérerait que sa valeur vénale, qui n'est heureusement pas la seule composante de son importance patrimoniale. Le rapport de Daniel Malingre¹⁸⁶ mentionnait déjà l'importance de la participation de ces professionnels aux noms variés, à la protection de la richesse de la Nation, assurant de manière occulte ou incomprise une partie des missions régaliennes, sous des statuts si mal reconnus.

Que penser encore de la quasi-absence de corps de la fonction publique, territoriale ou d'État dédiée à l'accomplissement de ces missions à cette vigilance et au suivi de l'état de cette richesse ?

Négligence, indifférence, parti pris idéologique ?

L'infusion des concepts

Et pourtant il existe bien une reconnaissance de l'activité, au niveau européen et même mondial. En 1984, à Copenhague, le texte voté par l'assemblée générale de l'ICOM¹⁸⁷ définissait la profession de conservateur-restaurateur, même si ce syntagme devait irriter et provoquer le refus de sa prise en compte par les autorités françaises. Elles voyaient là une tentative d'usurpation¹⁸⁸ du titre de « conservateur », dont l'usage est en partie réglementé par les profils de poste de la fonction publique d'État et les cadres d'emploi de la fonction publique territoriale. Cependant, même les plus « fidèles » contempteurs de cette

¹⁸⁴ Cf. Les interventions et mentions de Jean Loup Nitot, de Marie-Hélène Vignes et d'Emmanuel Pierrat.

¹⁸⁵ Rapport Daniel Malingre mention de la participation à la protection de la richesse de la nation en assurant ainsi une partie des missions régaliennes, sous un statut non reconnu.

¹⁸⁶ *Pour une reconnaissance du métier de restaurateur du patrimoine*, rapport à Mme la Ministre de la culture et de la communication, Mme TASCA, Daniel MALINGRE, décembre 2003.

¹⁸⁷ Conseil International des Musées.

¹⁸⁸ Et pourtant par analogie aucun maréchal-ferrant n'a jamais paru être soupçonné de vouloir prendre la direction des forces navales nationales.

appellation, par exemple l'Association Générale des Conservateurs des Collections Publiques de France (AGCCPF) l'utilise aujourd'hui pour parler de la population des professionnels issus des formations de l'enseignement supérieur en conservation-restauration.

L'ICOM, en 2008, a produit une nouvelle définition¹⁸⁹ de l'activité, cette fois, identifiant les trois sous-domaines constitutifs de ce qui est devenu discipline.

Ces composantes figuraient déjà en 1993 dans le Code d'éthique de l'ECCO¹⁹⁰ et se retrouvent également officialisées par la norme européenne de terminologie EN 15898/2011 ainsi que par le corpus de normes en cours d'élaboration et de publication par le Comité technique du CEN TC346¹⁹¹ : « Conservation des biens culturels ».

Différents rapports de l'administration ou de la représentation parlementaire ont conclu à l'urgence de la situation en soulignant la clarté des missions mais la confusion et les difficultés de la profession. Ils appelaient à reconnaître l'activité bien établie et identifiables depuis l'apparition en France, à la fin des années 70, des diplômes de l'enseignement supérieur spécifiques.

Ces fameux diplômes initialement au niveau de la Maîtrise universitaire ou équivalents, ont ensuite évolué au niveau du Master (EQF/NQF 7) avant d'être reconnus en 2002 par la loi dite « loi musées » devenue livre IV du Code Du Patrimoine (CDP). Il faut également noter que le Master historique de Paris 1 est aujourd'hui inscrit sur la liste nationale des Mentions pour les 253 Masters reconnus nationalement depuis 2014, et que tout diplôme de niveau comparable ou se référant à cette discipline doit utiliser la même appellation.

La reconnaissance par la « loi musées » en 2002, ne faisait que répondre aux besoins et préoccupations formulés par le comité de l'OIM¹⁹² validés plus tard par l'OCI dans les années 30, et révélait alors le « retard à l'allumage » des administrations françaises pourtant si fières du cadre législatif de la protection du patrimoine culturel. Mais, au lieu d'assister à la reconnaissance d'une profession parmi d'autres, ce n'est qu'au travers des mesures de protection des biens des collections de Musées, dont le contrôle scientifique et technique semblait sur le point d'échapper à l'administration centrale, que l'activité commença à apparaître. Si la « loi musées » reconnaissait le besoin de confier les œuvres à des professionnels dûment qualifiés, en faisant ainsi de la restauration des biens appartenant aux musées de France une activité réglementée au sens de la loi européenne, (dont l'accès ou l'exercice est déterminé par un texte de loi), elle n'opérait aucune clarification conceptuelle sur les missions de ces professionnels.

¹⁸⁹ Vote de l'ICOM, Conseil International des Musées, en séance plénière à New-Delhi, 2008.

¹⁹⁰ Professional guidelines, première version 1993 révisée en 2002 et 2004, <http://www.ecco-eu.org/documents/>

¹⁹¹ CEN : Comité Européen de Normalisation, comité technique 346.

¹⁹² OIM : Office International des Musées, ancêtre de l'ICOM, OCI : Office de Coopération Intellectuelle ancêtre de l'UNESCO. In Pierre LEVEAU, Institution de la conservation du patrimoine culturel dans l'entre-deux-guerres, OCIM, Presses universitaires de Dijon, 2017.

De plus, en énonçant que « *La restauration, au sens des dispositions de l'article L. 452-1 et du présent chapitre, s'étend aux actes accomplis dans le cadre d'opérations de conservation préventive ou curative* »¹⁹³, elle ajoutait encore à la confusion en refusant d'associer la restauration à ses autres domaines de compétences et en inversant la hiérarchie pédagogique et conceptuelle des domaines et sous-domaines.

La conservation préventive est partout

Il ne faudrait pas ici commenter cette « extension » de la restauration à la conservation préventive qui est aussi « disruptive » que « perturbante » puisque les activités de prévention telles qu'elles ont évolué, ne sont plus exercées par les seuls conservateurs-restaurateurs qui les ont en partie promues et théorisées, mais concernent tous les professionnels du patrimoine. Un diplôme de master spécifique existe même à Paris 1, sans que sa possession ne débouche sur aucune réglementation, même sous la juridiction du Code du patrimoine dans l'ensemble de ses livres.

Ce mélange de fait de l'approche historique anticipative et préventive, naturelle et éthique des conservateurs-restaurateurs avec celle des nécessités managériales non intégrées dans les établissements patrimoniaux contribue aussi à la confusion. Si une partie des professionnels qui ont suivi ce cursus en conservation préventive l'a fait pour remédier à l'absence d'emploi dans ces mêmes établissements pour leurs compétences initiales, leurs nouvelles compétences leur ont parfois ouvert un nouveau marché mais n'ont pas créé, à quelques rares exceptions près, de postes intégrés. De plus, les professionnels « super formés » employés sur de telles missions n'interviennent plus sur les objets, mais contribuent à la gestion d'ensembles, de fonds, de collections. Ils n'exercent donc plus qu'une partie de leur activité.

La conservation-restauration est (presque) nulle part

Par ailleurs, la création en 2010 d'une direction générale des patrimoines laissait espérer que la vision transversale de la discipline, son attachement et sa compétence générale pour tous les types de patrimoine (les spécialités venant ensuite), avec sa déontologie propre et européenne, essaierait dans les autres départements patrimoniaux : Archives, Monuments historiques, Archéologie, Bibliothèques, au moins pour le patrimoine protégé par la codification des textes sous un même nom. Il était espéré que le modèle de la « loi musées » et les générations éduquées de nouveaux professionnels, conservateurs, régisseurs,

¹⁹³ Livre IV du CDP, Article R452-1,

médiateurs, éducateurs engendreraient une contamination vertueuse qui ferait s'étendre les mêmes principes aux autres champs patrimoniaux...

La notion de trésor national, dont le livre I du CDP définit les critères de protection, permettait d'espérer la prise en compte des missions de préservation au rang desquelles la conservation-restauration semblait identifiable. Une fois encore, ni la conservation ni la restauration ne font partie des mesures de protection de ces trésors nationaux qui englobent pourtant tous les biens considérés dans le CDP. Le titre I du livre I se préoccupe surtout de certificats d'exportation, et des biens spoliés ou en danger de guerre. Et les mesures relatives à la conservation-restauration, dont on peut penser qu'elles participent toutes à la protection du patrimoine, sont évoquées dans les chapitres consacrés au contrôle scientifique et technique portés par chacun des livres du code. Pas de pensée intégrée, pas d'unité patrimoniale. Le poids des ans et des usages...

Il faut noter cependant qu'une disposition temporaire s'applique aux biens en instance de certificat d'exportation : leur « restauration » ou leur conservation (par analogie car ce terme n'est pas employé) doit suivre les critères et les procédures applicables aux collections de musées, y compris pour la reconnaissance des prérequis en matière de compétence.

Curieuse incohérence des législateurs et de l'exécutif qui laissent ainsi se juxtaposer des textes, qui au fond se contredisent eux-mêmes, au lieu de se fonder sur une même vision et les mêmes principes : ceux d'une loi essentielle sur le patrimoine dont la LCAP s'enorgueillissait dans son premier projet, en 2013, de célébrer le centenaire de la primitive et fondatrice loi sur les Monuments historiques de 1913.

Ces lois déclarent au fond l'importance culturelle des biens patrimoniaux et arrogent à la société un droit supérieur dans les faits à l'un des droits fondamentaux, le droit de propriété.

Dès qu'un bien est identifié comme d'intérêt patrimonial, son propriétaire, qu'il soit privé ou public, ne peut librement en disposer, le modifier ou l'utiliser dans des conditions pouvant conduire à son altération ou sa destruction. Il relève alors d'un des livres du Code du patrimoine, incarnant ainsi une des dernières valeurs « révolutionnaires », où la collectivité et l'intérêt général ou public primaient sur l'individu, le privé et ses intérêts particuliers.

Dès lors, ici encore, il paraîtrait sensé, comme le préconisent de nombreux rapports émis par plusieurs personnalités¹⁹⁴ de l'administration à la demande de deux ministres de la culture – peu soupçonnables d'extrémisme et/ou de volonté corporatiste – de concéder à la profession et ses acteurs un minimum de reconnaissance de leurs droits et de leurs devoirs, jusque-là revendiqués volontairement dans leurs conditions d'exercice ainsi que leurs responsabilités

¹⁹⁴ Edith CRESSON rapport parlementaire, Daniel MALINGRE conseiller maître à la Cour des comptes, Christian KERT député, rapport de l'Office parlementaire d'évaluation des risques scientifiques.

qu'ils, ou le plus souvent elles exercent, sous un statut privé pour un exercice et des services d'intérêt public.

La diffusion de la confusion

Statuts d'exercice et fiscaux, la confusion des métiers d'art

Alors, que penser du versement, contre le gré de la profession (et de la FFCR qui la représentait), des professionnels de la conservation-restauration dans la liste délimitant le vaste champ des métiers d'art ? Quel rapport entre une activité « libérale »¹⁹⁵ par essence, et un domaine où les activités de création, de production, de réparation et de savoir-faire artistique sont dominantes et revendiquées, et dont la définition au sein d'une loi sur l'artisanat et sa revalorisation calque à quelques mots près celle de l'artisanat ?

Que dire des représentants ministériels qui « en même temps » signent et participent à la rédaction de normes européennes¹⁹⁶ qui définissent le domaine d'activité de la conservation-restauration et au même moment le confinent administrativement et par ricochet, fiscalement, contre le gré des professionnels concernés, dans le domaine¹⁹⁷ des métiers d'art, lui-même engagé et promu par les assemblées permanentes des Chambres de métiers et de l'artisanat (APCM) et des associations éponymes reconnues par le ministère des finances ?

Cette définition se focalise sur le savoir-faire et la maîtrise de la dextérité manuelle. Elle ignore sciemment ou minimise de fait l'activité intellectuelle qui préside à l'étude de biens patrimoniaux existants, à leur compréhension et à la projection prospective de leur devenir. Elle mélange les activités de création, de production, de réparation... Et de restauration du patrimoine. On espérait pourtant que cette confusion ne serait plus un critère pertinent lorsque l'on parlerait de conservation-restauration, et que les auteurs de ces textes étaient informés de la spécificité de ce domaine et de sa déontologie. Pourtant, ce texte semble en plus définir que toute activité de création ou de production des métiers d'art génère de facto des biens patrimoniaux, ce qui ne correspond évidemment pas avec les définitions du code du même nom... Confusions des termes confusion des sens... des mots.

¹⁹⁵ L'adjectif est pris ici dans la même acception que dans l'expression « arts libéraux ».

¹⁹⁶ EN/NF 15898/ 2011 en cours de révision et d'augmentation (mai 2018).

¹⁹⁷ L'article 22 de la loi n° 2014-626 du 18 juin 2014 relative à l'artisanat, au commerce et aux très petites entreprises, remplace l'article 20 de la loi du 5 juillet 1996 et donne une définition légale des « métiers d'art ». Selon cet article : « *relèvent des métiers d'art, [...] les personnes physiques ainsi que les dirigeants sociaux des personnes morales qui exercent, à titre principal ou secondaire, **une activité indépendante de production, de création, de transformation ou de reconstitution, de réparation et de restauration du patrimoine, caractérisée par la maîtrise de gestes et de techniques en vue du travail de la matière et nécessitant un apport artistique.*** » Une section spécifique aux métiers d'art est créée au sein du répertoire des métiers.

De plus en calquant cette définition des métiers d'art sur la définition de la loi de 1996 sur l'artisanat¹⁹⁸, le législateur et l'exécutif qui ont soutenu ce texte ont ajouté à la confusion et rendu particulièrement incertaine et à risque la consultation par les jeunes diplômés entrant dans la profession, des inspecteurs des impôts, des personnels de l'URSSAF, et des caisses sociales pour le choix de leur statut d'activité comme leur déclaration fiscale qui voient dans les textes une activité artisanale et les statuts qui en découlent.

Pour finir l'arrêté de publication de cette liste précise dans son article 2 : « *En application de l'article 21-I de la loi n° 96-603 du 5 juillet 1996 susvisée, sont inscrites dans la section "métiers d'art" du répertoire des métiers les personnes physiques ou morales exerçant une activité artisanale listée en annexe du décret n° 98-247 du 2 avril 1998 susvisé, et correspondant à l'un des métiers cités dans la liste annexée au présent arrêté* ».

Comme le rappelait Jean-Baptiste Schroeder dans son intervention, une tentative de rattrapage législatif a été effectivement opérée en amendant dans la loi LCAP – qui pourtant ne traite pas d'artisanat – un article précisant qu'il n'était pas nécessaire d'avoir un statut particulier pour exercer une activité figurant dans la liste des métiers d'art... Cette liste « *ne préjuge pas du statut professionnel des personnes exerçant l'une des activités y figurant* ». La restauration des œuvres d'art serait donc une activité artisanale inscrite sur la liste intégrée au registre des métiers, même le professionnel n'est pas artisan et si le Code de déontologie de la profession qui nous concerne ici¹⁹⁹ précise le contraire.

Il semble bien que la préoccupation patrimoniale pour des biens uniques, identifiés et irremplaçables, et l'intérêt général de la société qui les protège ne se superposent pas parfaitement et uniquement avec les attentes par ailleurs justifiées d'un soutien aux entreprises artisanales, de leurs savoir-faire qui constituent parfois un véritable patrimoine immatériel, en danger pour ce qui concerne certaines spécialités. Mais qui voudra l'admettre ?

On comprendra peut-être, à essayer de suivre ces développements législatifs, que le travail sur le patrimoine semble perçu par certains décideurs – ou par les groupes de pression qui les entourent – comme un blason, un faire-valoir pour les entreprises relevant des métiers d'art, même si la plupart de leurs activités relève bien davantage de la création et de la production de biens, artistiques ou non. Celles-ci jouent à leur tour le rôle de faire-valoir de l'artisanat, lui-même faire-valoir du domaine du commerce. Le travail sur le patrimoine sert aussi de faire-

¹⁹⁸ « *Une activité professionnelle indépendante de production, de transformation, de réparation ou de prestation de services figurant sur une liste établie par décret en Conseil d'État, après consultation de l'Assemblée permanente des chambres de métiers et de l'artisanat, de l'assemblée des chambres françaises de commerce et d'industrie et des organisations professionnelles représentatives* ».

¹⁹⁹ Code de conduite professionnelle ECCO, Livre I titre II. Différence avec les professions apparentées. « *Le conservateur-restaurateur n'est ni un artiste, ni un artisan. Alors que l'artiste ou l'artisan ont pour objectif de créer de nouveaux objets ou d'entretenir et de réparer les objets pour leur utilisation fonctionnelle, le conservateur-restaurateur a pour objectif la préservation des biens culturels* ».

valoir aux mécènes et aux décideurs parce qu'il incarne la richesse et l'intérêt public, et qu'un apport parfois réduit de capitaux permet de toucher des dividendes en communication et en action vertueuses que le CAC 40 ne permet pas. Mais cela est une autre affaire.

Un autre angle de vision

Encore une fois en 2017, l'occasion a été manquée de se pencher sur les actes et la spécificité de la discipline de la conservation-restauration et de ses professionnels.

Et pourtant, en 2002, fort des arguments qui déterminent la définition de la profession libérale, le bureau de la législation fiscale a reconnu²⁰⁰ l'appellation de conservateur-restaurateur en lui reconnaissant les composantes de qualification de haut niveau d'éducation et de responsabilité.

Dans la droite ligne de cette identification fiscale, une grande partie de la profession se retrouve dans la définition et sous l'étendard des professions libérales, notamment telle qu'elle est définie par l'UNAPL²⁰¹ et sa représentation européenne le CEPLIS²⁰², à partir du considérant 43 de la Directive Qualifications Professionnelles : « ... *La profession libérale désigne toute profession exercée sur la base de qualifications professionnelles appropriées, à titre personnel, sous sa propre responsabilité et de façon professionnellement indépendante, en offrant des services intellectuels et conceptuels dans l'intérêt du client et du public* ».

Le mécontentement des professionnels lors de l'inscription de leur discipline dans le domaine et la liste des métiers d'art reste donc une question à résoudre, et la liberté de statut ou la clarification non équivoque de ceux existants reste à faire. Les situations en cours de développement de sociétés anonymes d'EURL ou autres, le recours au salariat par le biais de sociétés de portage, parfois simple parure de couverture pour employeurs intermittents de fait, n'excluent pas la responsabilité individuelle, mais elles ne la simplifient pas non plus.

Quelle responsabilité ?

On comprendra que cette confusion apparemment générale des textes et des termes entraîne une série de réactions en chaîne. Pas de nom, pas de code d'activité, pas de code, pas de statistiques ni de chiffres sur les coûts et les bénéfices apportés à la société par les

²⁰⁰ BOI 5 G-10-02 N° 157 du 16 septembre 2002, « *L'activité de conservateur-restaurateur des biens culturels (dessins, peintures, sculptures, photographies, documents d'archives, objets archéologiques et ethnologiques) consiste en l'examen technique de biens culturels et la mise en œuvre d'actions de conservation ou de restauration appropriées pour assurer leur pérennité et contribuer à leur mise en valeur. 2. Compte tenu de l'évolution de cette profession et notamment de la très grande qualification qu'elle requiert, il apparait que cette activité relève de la catégorie des bénéfiques non commerciaux.* »

²⁰¹ Union Nationale des Professions Libérales (UNAPL).

²⁰² Conseil Européen des Professions Libérales (CEPLIS).

professionnels du domaine, voire par le patrimoine et sa mise en valeur, voire par le secteur culturel tout entier qui souffre des mêmes maux ²⁰³ : pas de reconnaissance du rôle des professionnels, de leurs missions et de leurs enjeux, et pas de compréhension des responsabilités de chacun et de leur niveau.

Pour le domaine qui nous concerne ici, c'est bien le Code d'éthique (ou de déontologie) de la profession qui établit combien les professionnels sont conscients des risques et des conséquences de leurs actes sur les biens. Au delà des règles de comportement vis-à-vis des personnes « parties à leurs affaires », les règles et attitudes vis-à-vis des biens patrimoniaux sont aussi encadrées : les règles de stabilité, de réversibilité, de lisibilité ou même le principe d'intervention minimum attestent de ce que les professionnels reprennent et assument mieux aujourd'hui collectivement ou individuellement les conséquences d'actes présents ou antérieurs parfois néfastes, qu'ils aient été dirigés ou orientés par négligence, incompréhension ou ignorance, par des principes et un goût variant au gré des ans. Il faut bien admettre que les interventions antérieures ont été guidées et dictées le plus souvent par l'usage, la société ou les propriétaires des biens, ce que les professionnels d'aujourd'hui doivent aussi respecter. La question de la responsabilité est donc vaste, car l'intervention doit considérer l'évolution dans le temps des matériaux et de leurs assemblages, des significations reconnues et potentielles comme de l'usage du bien et du goût changeant des sociétés et des demandeurs qui voient les biens patrimoniaux différemment. Intrinsèquement et même si cela paraît impossible et inconcevable, la conservation-restauration a vocation à tenter de garantir l'éternité de ces biens, si elle avait une chance d'exister. Vaste mission dépassant certainement le cadre de la loi...

L'asymétrie de la connaissance en matière de conservation-restauration complique encore un peu plus cette appréciation des besoins et de nécessités et leur projection dans le temps. Les connaissances et la documentation des actes, les conditions dans lesquels ils ont été commandés, réalisés, imposés ou laissés au libre arbitre du ou de la professionnel-le, sont d'autant plus difficiles à apprécier pour un non-professionnel, souvent ordonnateur et demandeur initial.

Le domaine de connaissance est immense. Composition et évolution des matériaux, connaissance des méthodes scientifiques d'appréciation et d'identification des constituants, connaissance de l'histoire des techniques, des significations, des messages, du goût, de l'esthétique, savoir mener une archéologie des transformations et interpréter l'ensemble des données collectées par l'observation et la recherche documentaire. On entend fréquemment au gré des commentateurs, que la conservation-restauration est un domaine

²⁰³ Rapport ESSNET Culture (2012) de la Commission européenne (<https://ec.europa.eu/eurostat/cros/system/files/ESSnet%20Culture%20Final%20report.pdf>) et rapport du Brain storming organisé par la DGAC Voices of Cultures (<http://www.voicesofculture.eu/wp-content/uploads/2017/12/VoC-Skills-and-training-Final-report-with-Appendix1.pdf>).

interdisciplinaire, multidisciplinaire, ou plus récemment transdisciplinaire, tant le niveau de spécialisation requis dans chacun des domaines peut être élevé. Le conservateur-restaurateur se doit de faire l'interface entre ces différents domaines et d'établir l'équilibre entre les données de connaissance, celles issues de l'observation et les demandes faites par le propriétaire ou son représentant (responsable juridique ou scientifique). Il-elle doit alors en faire l'interprétation, en déduire les conséquences et proposer des alternatives, puis les mettre en œuvre, conseiller sur le devenir du bien traité en rapportant la documentation sur les choix et les transformations réalisées. On peut comprendre les risques qu'une telle succession d'étapes, d'arbitrages et de choix peuvent entraîner, y compris lorsque certaines étapes font l'objet de consultations ou de décisions collégiales, et que la mise en œuvre des traitements fait intervenir *in fine* les aptitudes et capacités individuelles du professionnel.

La simple évaluation du résultat recherché, négocié entre le praticien qui intervient sur l'objet et l'intervenant, et l'attente exprimée du responsable de l'objet, quel qu'il soit, qui renvoie à l'emploi de matériaux et de méthodes choisis, permanents, et au respect de règles éthiques, est déjà une étape compliquée. L'appréciation *a posteriori* du bien-fondé et de la bonne exécution des interventions, de leur durabilité dans le temps et dans un environnement mal maîtrisé devient une gageure tout aussi complexe et délicate à argumenter.

L'éventuelle faute indiquant la responsabilité est donc délicate à cerner. La nécessité d'un collègue représentant les parties compétentes pour « en juger » risque de manquer, vue l'absence de réglementation officielle et de fondement juridique. On peut juger de la notion de perte de valeur par le marché, ce qui reste à démontrer à la lumière des récents jugements, où sont pris en compte aussi bien les éléments d'information et de valorisation sur les biens avant leur vente que l'état évalué et les incertitudes formulées après l'acquisition (Cf. intervention de Pierre Taugourdeau). Il est bien plus délicat encore d'apprécier les pertes de valeur culturelle, qui ne sont pas toujours cernées par le marché. Un bien dénaturé par un mauvais traitement, à tous les sens du terme, un mauvais choix ou une mauvaise réalisation perd de son authenticité, de son intégrité et des caractères qui fondent le plaisir esthétique et l'intérêt qu'il procure. Que l'on songe à ce que vaudrait le vase cassé de Soissons si, une fois retrouvé, on se précipitait pour le recoller... À ce que deviendrait le prototype de l'avion de Blériot ayant traversé la Manche si l'on s'avisait de le remettre en état pour le refaire voler... Le marché saurait-il en juger ?

La société devrait essayer de mieux comprendre le niveau de responsabilité des professionnels qui agissent ainsi, en supportant des conditions d'exercice parfois accablantes, parfois satisfaisantes, des prises de décision lourdes et des actes délicats, dangereux à réaliser pour l'œuvre, ou pour eux-mêmes et que le seul plaisir ou la seule vocation ne sauraient contrebalancer et justifier.

Le prix de la responsabilité ?

Allant de pair avec ces incompréhensions, il n'est pas surprenant de constater des niveaux de revenus mal proportionnés à l'éventail des connaissances requises, aux devoirs et responsabilités vis-à-vis de la société, et aux risques assumés, tant pour les biens que pour les personnes²⁰⁴.

Pourtant le marché peut attribuer à certains de ces biens une valeur vénale sans commune mesure avec la solvabilité des professionnels et avec le niveau de couverture de leurs assurances pour les biens confiés²⁰⁵ et les conséquences de leurs interventions. Il n'existe que très peu de jurisprudence récente sur des restaurations ayant entraîné des pertes de valeur, celles-ci découlant plutôt des accidents qui les précèdent. On peut supposer que cela est en grande partie dû à l'élévation récente du niveau de formation des professionnels et/ou à leur niveau de conscience, même si la déontologie et les principes et la conscience professionnelle ne datent pas d'hier. Cependant il faut s'attendre à ce que la judiciarisation de la société et des actes publics ou privés provoque des remous. Qu'advierait-il en effet si des œuvres perdaient leur certificat d'authenticité, ou si une étude soigneuse de leur état établissait des dégradations survenues par la faute des interventions menées, ou de leur absence ?

Les biens patrimoniaux sont par nature des biens uniques, porteurs de valeurs et d'informations que la société reconnaît globalement, grâce aux spécialistes, mais que l'observation, les recherches et l'analyse et l'évolution des connaissances permettent de préciser et de compléter au cours du temps. Ils constituent des ressources uniques et généralement irremplaçables qui font la substance partagée, l'intérêt et la jouissance pour le public.

Les garanties *a priori* que prennent les commanditaires avant de confier un bien à un professionnel de la conservation-restauration reposent sur la prise en compte des niveaux de formation, de la réputation, et aussi par le dialogue et la réflexion précédant l'intervention.

Il faut cependant noter que ces critères, et ce dialogue sont quasiment exclus de fait par les procédures de marché public. Les mises en concurrence en vue de prestations de traitement ne prennent quasiment jamais en compte les observations initiales, le diagnostic et leur interprétation en vue de proposer des interventions et un prix. Ces actes qui constituent une grande part de l'activité, puisqu'ils requièrent connaissance, expérience, esprit d'analyse et de discernement, y restent non rétribués et finalement non reconnus.

²⁰⁴ La prévention des risques professionnels se pencherait certainement avec profit sur les conditions de travail des conservateurs-restaurateurs, mais ceci est un autre sujet.

²⁰⁵ Voir la communication de Marie RANOUIL et de Claudia ANDRIEU sur ce délicat sujet.

Ce système d'accès à la commande publique témoigne lui aussi d'une conception de la restauration comme d'un simple savoir-faire, une exécution simple des choix décidés par le biais de systèmes de prise de décision et de contrôle, où là encore les professionnels, entendus au sens de praticiens expérimentés, ne siègent ou ne participent pas, puisqu'ils sont parties aux marchés ou la commande.

Enfin pour conclure ce chapitre lié à la notion de responsabilité, il faut aussi noter que le niveau moyen de revenus pour l'activité de conservation-restauration, est considéré comme le plus faible parmi les activités libérales²⁰⁶. Ne serait-ce pas dû au fait que cette activité est très majoritairement exercée par des femmes (82 % selon la FFCR) ? On peut légitimement se poser la question.

Une conclusion si possible sans confusion

Alors comment sortir de l'ornière, évacuer le trouble et la confusion des genres ? Comment organiser les éléments de statuts juridiques, fiscaux, conceptuels qui fondent cette activité pour en reconnaître ce qu'elle est ou devrait être ? Ce qu'elle prétend être : une discipline au carrefour des sciences humaines et des sciences dures, une compétence altruiste intégrant sa responsabilité publique, à l'écart des conflits d'intérêts et participant à l'enrichissement de la connaissance.

La logique serait que la société reconnaisse que les professionnels de la conservation-restauration assument une mission d'intérêt général.

- Cette reconnaissance passe par l'établissement d'un titre protégé, prenant en compte les définitions nationales et internationales de l'activité, telle que la promeut aujourd'hui le Conseil de l'Europe en moins de mille mots²⁰⁷. Cet affichage de la reconnaissance de l'activité par le CoE participe de la Stratégie 21 qui, avec la Commission Européenne, a contribué à faire de l'année 2018 l'Année Européenne du Patrimoine (*European Cultural Heritage Year* ou ECHY), en promouvant une approche intégrée de sa gestion et de sa valorisation. La prise en compte des professions expertes, comme des possibilités de création d'emplois moins qualifiés, de facteurs de développement local, par le tourisme et la prise en compte des communautés²⁰⁸ et de principes de développement durable constituent les pierres angulaires d'un édifice où notre activité trouverait enfin sa place, pour le patrimoine protégé comme pour le patrimoine non-identifié et éventuellement privé.

²⁰⁶ On parle de tarif horaire inférieur à celui d'un garagiste ou de réparateur de vélos. Un tableau comparatif publié dans le journal *La Tribune* établissait ce triste record il y a quelques années.

²⁰⁷ <https://rm.coe.int/strategie-21-conservation-restauration-du-patrimoine-culturel/16807c0de7> et <https://rm.coe.int/strategie-21-conservation-preventive-du-patrimoine-culturel/16807c0de8>.

²⁰⁸ Convention de Faro sur la valeur du patrimoine culturel pour la société, 2005.

- La reconnaissance de l'activité et des professionnels qui l'assument passe par la création d'un code dans les deux nomenclatures NACE et NAF correspondant réellement à notre activité.
- La possibilité de création d'un fonds d'intervention sur la solvabilité de professionnels qui seraient mis en cause pour des traitements inappropriés entraînant des pertes de valeur²⁰⁹ poserait forcément la question des compétences préalables des professionnels intervenant sur des biens qu'ils soient privés, publics, protégés ou non au titre de la loi sur le patrimoine ou pas.
- On pourrait espérer une harmonisation de la protection des biens distingués par le Code du patrimoine, notamment les biens classés ou inscrits.

En conclusion

L'appellation de l'activité existe mais pas celle des professionnels-les, cela devrait pouvoir se résoudre, y compris en passant par l'usage des diplômes nationaux ou assimilés par le niveau de Master ressortissant de la liste nationale des Masters, même si cela devait constituer un début de réglementation. De plus, l'Europe n'y serait pas nécessairement opposée puisque les centres de formation à ce même niveau existent dans la quasi-totalité des pays de l'Union²¹⁰. Mieux, le système du cadre européen de formation prévu par la directive « Reconnaissance mutuelle des qualifications », et l'application du processus de Bologne (LMD) sont des modèles à travailler, suivre et promouvoir.

La Stratégie 21 déjà citée et l'Année européenne du patrimoine culturel démontrent une attention certaine de la communauté au patrimoine culturel alors que cela n'était pas jusque-là son domaine d'application.

Les développements locaux, durables, l'attractivité générée pour le citoyen et les visiteurs touristiques apparaissent clairement comme des conséquences d'une gestion dynamique pas seulement économétrique de la culture et du patrimoine culturel.

Le ministère de la culture a missionné l'inspection générale des affaires culturelles en décembre 2016, deux jours avant de signer le décret créant la liste des métiers d'art. Le rapport en résultant a repris certaines propositions des précédents rapports déjà mentionnés, notamment sur le besoin d'une appellation qu'il suggère malheureusement en connexion avec le domaine des métiers d'art, mais des avancées ont été faites depuis. Un référent identifié²¹¹ réunit la plupart des protagonistes et trace le sinueux chemin dont on peut espérer qu'il

²⁰⁹ Claudia ANDRIEU et Marie RANOUIL, préc.

²¹⁰ Seules exceptions l'Irlande, les pays baltes et les plus petits pays du Benelux.

²¹¹ Pascal LIEVAUX, conservateur du patrimoine, chef du département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique, chargé d'une mission sur la restauration.

débouchera sur un paysage dégagé, prospère où chacun aura sa place, public, décideurs et professionnels experts dans le domaine. On pourrait même rêver d'une vision où le patrimoine commun serait bien et mieux conservé et mis en valeur selon des critères et des standards respectueux et adaptés aux attentes de la société dans les faits, les esprits et dans les textes.

Merci encore à Gérard Sousi, à l'Institut Art et Droit, à Emmanuel Pierrat et Aurélia Chevalier pour leur implication dans l'organisation de cette journée et tous les protagonistes de cette réflexion prolongée sur cette activité manifestement mal connue, mais que les documents produits aideront probablement à mieux cerner dans un avenir que nous espérons proche.

Remerciement à Anne Elisabeth Rouault pour sa relecture expresse.

ANNEXE

TRAVAUX PREPARATOIRES DU COLLOQUE

**Comptes rendus des six séances du groupe de travail
Novembre 2016 – Mai 2017**

TRAVAUX PREPARATOIRES DU COLLOQUE

Comptes rendus des six séances du groupe de travail

Novembre 2016 – Mai 2017

rédigés par :

Emmanuel Pierrat, Avocat à la Cour, Président du groupe de travail

et

Aurélia Chevalier, Restauratrice du patrimoine, Rapporteur général du groupe de travail

Première séance de travail – Jeudi 24 novembre 2016

ORDRE DU JOUR

Périmètre des travaux, programme, calendrier et méthodologie.

THEMES D'ETUDES

- la mention de l'ampleur des restaurations et l'authenticité de l'œuvre ;
- le droit moral du créateur d'origine lorsque le restaurateur intervient sans son contrôle ;
- le droit patrimonial dont jouit le restaurateur lorsqu'il recrée une œuvre dont la mémoire exacte est perdue (affaires des jardins de Vaux-le-Vicomte, des orgues de la cathédrale de Strasbourg, etc.)
- l'établissement d'un cadre déontologique coercitif ?

PERIMETRE DES TRAVAUX

M^e Emmanuel Pierrat, président de séance, a demandé à chaque membre de se présenter et d'exposer son intérêt pour le droit et la restauration en s'appuyant sur des thèmes proposés par l'ordre du jour ou en élargissant les thématiques. A partir des suggestions de chacun, le périmètre des travaux a pu être établi. A l'issue des présentations, les problématiques soulevées par chaque membre ont été regroupées en principalement cinq thèmes.

Ces thèmes ou axes de réflexions s'enchaînent sur un calendrier en suivant un schéma logique partant de la définition de l'erreur et de son impact sur l'authenticité de l'œuvre (deux séances). Suivront deux séances consacrées au droit d'auteur, au droit moral de l'auteur lorsque le restaurateur intervient sans son contrôle ainsi qu'au droit patrimonial dont jouit le restaurateur lorsqu'il recrée une œuvre (instrument de musique perdu...). La faute et la

responsabilité du restaurateur vis-à-vis de l'œuvre mal, trop ou trop peu restaurée sera examinée tout au long de ces séances.

Enfin, la cinquième et dernière séance sera l'occasion de définir les statuts du restaurateur. La définition des statuts s'appuiera sur les codes de déontologie de la profession.

Au cours de ces séances, des professionnels extérieurs au groupe de travail seront auditionnés.

Calendrier et programme des séances

Jeudi 12 janvier	séance	n° 2	Erreur et authenticité
Jeudi 2 février	séance	n° 3	Erreur et authenticité
Jeudi 9 mars	séance	n° 4	Droit d'auteur
Jeudi 20 avril	séance	n° 5	Droit moral, droit patrimonial
Jeudi 18 mai	séance	n° 6	Déontologie et statut

Méthodologie du groupe de travail

Une liste composée de dix problématiques sera proposée par le président de séance en amont de ladite séance afin que les participants puissent préparer leur apport scientifique au thème développé. En outre, les membres peuvent étayer leur réflexion sur des jurisprudences qu'ils porteront à la connaissance des autres membres.

A l'issue du travail réalisé par le groupe, un colloque sera organisé afin de présenter à un public large, le fruit du travail sur « La restauration des œuvres d'art et le droit ».

Liste de problématiques permettant d'aiguiller les participants dans leurs réflexions :

- Définition de l'authenticité ;
- Définition de la restauration ;
- La preuve de l'erreur sur l'authenticité ;
- Erreur et mention des restaurations ;
- Erreur et mention de l'ampleur des restaurations ;
- Erreur et mention de l'aléa ;
- Responsabilités :
 - de l'expert ;
 - du restaurateur ;
 - du vendeur.

Deuxième séance de travail – Jeudi 12 janvier 2017

ORDRE DU JOUR

- Erreur et authenticité (1^{ère} partie)

THEMES D'ETUDES

- Définition(s) de l'authenticité ;
- Définition(s) de la restauration ;
- Mentions de la restauration.

I) DEFINITION(S) DE L'AUTHEENTICITE

À titre préliminaire, le groupe de travail a fait remarquer que l'authenticité et la restauration sont des notions qui se sont développées avec le marché de l'art. L'authenticité s'est plus particulièrement développée avec la reconnaissance du rôle de l'artiste et l'importance de sa signature.

Une question sous-jacente s'est alors posée de savoir si l'authenticité et la restauration étaient antinomiques.

Au cours des discussions, il est apparu que la définition de l'authenticité était difficile à trouver pour plusieurs raisons :

- la définition de l'authenticité diffère selon les œuvres concernées.
- il serait plus juste de parler de degrés d'authenticité. En effet, pour certaines œuvres, les restaurations sont quasiment automatiques et nécessaires à la vente (exemple des meubles anciens systématiquement restaurés).
- l'état d'origine de l'œuvre est parfois inconnu. De même, les restaurations antérieures ne sont pas toujours documentées.
- pour certains membres du groupe, le véritable sujet serait celui de la conformité de l'œuvre avec la présentation qui en est faite dans le catalogue de vente. En effet, l'objet correspondrait à ce que l'on dit qu'il est.

La Norme Européenne de conservation des biens culturels donne une définition de l'authenticité qui a semblé satisfaire les membres du groupe : « *Extent to which the identity of an object matches the one ascribed to it (the concept of authenticity should not be confused with the concept of originality)* » qui pourrait être traduit par « *le degré selon lequel la qualité de l'objet correspond à celle qui lui a été attribuée (la notion d'authenticité ne doit pas être confondue avec celle d'originalité)* ».

II) DEFINITION(S) DE LA RESTAURATION

De par les différentes professions exercées au sein du groupe de travail, une confrontation est apparue entre les définitions positives et négatives de la restauration, la définition négative étant celle selon laquelle la restauration fait perdre à l'œuvre son authenticité et donc de sa valeur.

Le Code de déontologie de la Confédération Européenne des Organisations de Conservateurs-Restaurateurs (E.C.C.O) opère quant à lui une distinction entre :

- **la conservation préventive** : intervention indirecte sur le bien culturel afin d'en retarder la détérioration ou d'en prévenir les risques d'altération en créant les conditions optimales de préservation.
- **la conservation curative** : intervention directe sur le bien culturel dans le but d'en retarder/stabiliser l'altération.
- **la restauration** : intervention directe sur des biens culturels endommagés ou détériorés dans le but d'en faciliter la lecture tout en respectant autant que possible leur intégrité esthétique, historique ou physique.

Le groupe de travail a fait remarquer que ces termes sont principalement utilisés en matière mobilière mais rarement en matière immobilière où les praticiens parlent, sans distinguer, de restauration.

En outre, dans la plupart des cas, conservation préventive et curative sont réalisées concomitamment.

Au-delà de la restauration comme on l'entend naturellement, il existe aussi un véritable processus de « dérestauration » de l'œuvre.

En effet, le restaurateur est aussi dépendant de la restauration qui a été effectuée avant, et notamment des techniques de l'époque (ex : utilisation du vernis qui pourtant abîme l'œuvre).

Aujourd'hui le principe de réversibilité est au cœur de la restauration.

Le cas particulier de l'art contemporain a aussi été évoqué. En effet, lorsque l'œuvre est faite de matériaux périssables, la restauration peut servir à la pérenniser.

Plusieurs cas ont ensuite été exposés par les membres du groupe de travail au vu de leurs expériences personnelles :

- Cas de lithographies de Bacon signées au feutre vert qui s'effaçait avec le temps. Le marchand d'art repassait dessus au feutre. L'effacement était irréversible. Il ne s'agit pas d'une restauration.

- Georges Braque a été restaurateur d'une œuvre d'un autre artiste mais a utilisé du vernis. Est-il possible de retirer cette « restauration » qui abîme l'œuvre ou faut-il y voir un apport de Braque ?
- Quid des restaurations faites par les artistes eux-mêmes ? Lorsque le restaurateur intervient sur l'œuvre d'un artiste vivant, il est obligé de lui demander son avis. C'est une obligation déontologique. Cependant, il arrive que l'auteur de l'œuvre ait des volontés en contradiction avec les obligations déontologiques des restaurateurs.
- En dépit de l'obligation qui lui est faite, le restaurateur ne fournit pas systématiquement de rapport ou de mémoire concernant l'œuvre restaurée. De ce fait, tout un travail de ré-analyse de l'œuvre doit être effectué ensuite.

A ce titre, les membres du groupe ont conclu qu'un travail de recherche devait être effectué sur la documentation de la restauration par le conservateur, ce qui sera en partie l'objet d'une prochaine séance.

III) MENTIONS DE LA RESTAURATION

La mention des restaurations est une obligation déontologique (article 1.5.5. de l'arrêté du 21 février portant approbation du recueil des obligations déontologiques des opérateurs de ventes aux enchères) mais aussi une obligation légale (article 2 du décret du 3 mars 1981).

L'article II) B) des « Us et coutumes » du Syndicat national des antiquaires évoque aussi le problème des mentions.

Le groupe fait remarquer que le droit positif en matière de restauration est très pauvre alors qu'il s'agit d'un vrai sujet.

La question se pose alors de savoir jusqu'à quel degré les informations relatives à la restauration doivent être rediffusées dans un catalogue de vente.

En pratique, le détail des restaurations est rarement reproduit dans son intégralité. En effet, dans la plupart des cas, la restauration n'est pas un atout « marketing ». Pour les œuvres d'art, la restauration n'a pas de plus-value.

Pour les œuvres de grande importance, il est généralement fait renvoi au constat d'état (*condition report* en anglais).

La restauration étant mal perçue sur le marché de l'art, les marchands s'adaptent. Certains considèrent d'ailleurs qu'il ne faut pas restaurer et plutôt indiquer au client de le faire.

Cependant, dans certains cas, la restauration peut être un atout. C'est notamment le cas pour les voitures de collections où les restaurateurs sont des personnalités connues et où leur travail ajoute à la valeur de ces biens mobiliers.

Deux décisions judiciaires ont été tout particulièrement examinées et confrontées :

- La jurisprudence Pinault concernant une table époque Louis XVI. Elle avait été achetée pour cette raison et parce qu'ayant supposément appartenu à Marie-Antoinette. Cependant, il y avait eu plusieurs modifications non indiquées. Tout en citant le décret de 1981, les juges ont finalement décidé qu'il n'y avait pas d'erreur.
- Affaire Sésostris : les juges se sont fondés sur le décret de 1981 pour annuler la vente pour erreur d'une statue qui, bien que datant du Moyen Empire, ne correspondait pas aux dates figurant au catalogue (règne du Pharaon).

Il a néanmoins été objecté que, pour cette dernière décision, il ne s'agissait pas d'un problème de restauration mais seulement de date.

Pour finir, il a été observé que, en pratique, les juges sont plus sévères dans le cadre de ventes publiques que de gré à gré.

Troisième séance de travail – Jeudi 2 février 2017

ORDRE DU JOUR

- Erreur et authenticité (2^{ème} partie)

THEMES D'ETUDES

- Mentions des restaurations et de leur ampleur
- Etablissement d'une nomenclature
- Responsabilités

I) MENTIONS DES RESTAURATIONS ET DE LEUR AMPLEUR

Comme souligné lors de la précédente réunion de travail, la mention des restaurations est une obligation déontologique.

Ainsi était-il important de revenir sur ce sujet.

Il a tout d'abord été indiqué que la mention « restauration d'usage » n'est pas un terme employé par les restaurateurs et n'a pas de signification juridique.

En revanche, les professionnels parlent du respect des valeurs de l'objet lorsqu'ils établissent un diagnostic. Les valeurs d'un objet sont :

- la valeur historique (document signifiant d'une époque)
- la valeur artistique (création dans un style particulier relevant d'une civilisation donnée)
- la valeur d'ancienneté (traces du passage du temps)
- la valeur d'usage (traces d'utilisation par les hommes)

La valeur d'usage doit être différenciée de la patine qui est un « *ensemble d'effets normaux du passage du temps sur la matière d'un bien culturel* »²¹².

Il fut souligné que la jurisprudence fait état d'aléa lorsque les restaurations n'ont pas ou mal été mentionnées. Ainsi, la mention de restauration devrait être énoncée, quel que soit le prix de l'objet ainsi que son ampleur.

En outre, les mentions se doivent d'être précises. Par exemple : « en l'état » n'est pas un terme précis. De même pour « restaurations/très restaurée » (Civ 1^{ère} 31 mars 1987, n°85-11.877 – la Cour de cassation rejette l'erreur).

²¹² BERGEON-LANGLE S., BRUNEL G., *La Restauration des œuvres d'art vade-mecum en quelques mots*, Hermann 2014.

La question a alors été posée de savoir s’il revenait à l’acheteur de se renseigner sur l’étendue des restaurations, notamment lorsque le terme « restaurations d’usage » est indiqué. Il a été répondu que, pour des raisons pratiques tenant aux modes de ventes des œuvres, il revenait au marché de l’art de s’adapter.

Les membres du groupe ont avancé plusieurs idées en vue de valoriser le travail du restaurateur et d’assurer le sérieux de la vente :

- Ajouter dans la mention de l’objet son état de conservation matériel et préciser si l’objet présente un état stable afin de garantir sa pérennité ;
- Le constat d’état de l’objet avant sa vente devrait être réalisé par un restaurateur diplômé ou agréé Musées de France²¹³ ;
- La mention de la date de l’observation devrait être obligatoire, notamment en raison de son importance au regard de la responsabilité ;
- La mention de la pérennité de la restauration ou des produits employés par le restaurateur devrait figurer ou être tout au moins évaluée ;
- Pour toute œuvre, que sa valeur soit importante ou pas, un constat d’état (*condition report* en anglais) devrait être transmis au futur acquéreur avant la vente.

La restauration étant mal perçue sur le marché de l’art, la mention d’un restaurateur diplômé pourrait ajouter du crédit à la vente, tout comme une restauration préalable à celle-ci.

De même, la mention des restaurations pourrait gagner en valeur si leur description était plus appliquée.

L’idée est de redonner de l’éclat au terme « restauration ».

Par ailleurs, il y a aussi une nécessité pédagogique. En effet, il faut que le consommateur comprenne que l’objet ancien et intègre, sans aucune restauration, n’existe pas.

²¹³ Le texte de loi du 4 janvier 2002, intitulé la loi « musées », définit l’organisation et le mode de fonctionnement des musées jusqu’alors régis par des textes partiels et des jurisprudences. Cette loi établit également que les restaurateurs susceptibles d’être sélectionnés pour réaliser des travaux de restauration pour les musées doivent être habilités par la DMF ou être titulaires d’un diplôme homologué par l’État. En France, ces diplômes sont délivrés par l’Université Paris I, Master de Conservation - Restauration des biens culturels¹¹ ; l’Institut National du Patrimoine (INP) du ministère de la culture et de la communication, département des restaurateurs ; les écoles des Beaux-Arts de Tours et d’Avignon. L’école des Beaux-arts de Tours forme exclusivement des restaurateurs de sculpture et celle d’Avignon, des restaurateurs de peinture. Quant aux deux formations parisiennes, plusieurs spécialités sont proposées : peinture, sculpture, arts graphiques, textile, arts du feu, mobilier, photographie et archéologie.

II) ETABLISSEMENT D'UNE NOMENCLATURE

Les moyens permettant de déterminer précisément l'ampleur des restaurations étant coûteux (analyses, radiographie, etc...), il fut proposé d'élaborer une nomenclature. Cette nomenclature fera l'objet d'un travail collaboratif ultérieur.

Le travail de nomenclature pourra s'appuyer sur un schéma enseigné et validé par les institutions muséales et notamment le document « constat d'état » ou tout autre document joint aux membres par courriel.

Dans le cas d'une restauration réalisée par un restaurateur diplômé, en amont de la vente, le rapport d'intervention devrait suivre le schéma enseigné dans les écoles de restauration, soit mentionner :

Initiative du projet	
Examen diagnostique	Examen préalable et documentation (description de l'objet, constat d'état)
	Diagnostic (pronostic)
Projet de conservation	Détermination des objectifs (conservation préventive, conservation curative, restauration)
	Formulation du projet (proposition de traitement)
	Approbation du projet (PV de décision)
Intervention de conservation-restauration	Mise en œuvre de l'intervention
	Contrôle, évaluation des interventions, documentation (rapport de traitement)
Stockage et présentation	Entretien et conservation préventive (fiche de suivi)

III) RESPONSABILITES

Le coût de la restauration n'est pas indexé à la valeur de l'œuvre.

Cette absence d'indexation pose problème au niveau du plafonnement de la responsabilité des restaurateurs.

En effet, les restaurateurs disposent d'une assurance responsabilité civile et professionnelle qui est plafonnée.

En pratique, lorsque les restaurateurs travaillent sur un objet coûteux, il est demandé une extension de garantie aux frais du client (ce qui n'est pas forcément admis lorsque le client est un établissement public).

Les membres du groupe ont pu constater que la profession de restaurateur était une profession mal équipée juridiquement et financièrement dont la responsabilité civile est peu couverte ou pour un faible montant.

Deux exemples relatifs à la responsabilité des intervenants sur une œuvre ont été donnés :

- Une œuvre de Picasso endommagée irrémédiablement par la restauration. Le comité a refusé d'authentifier la toile.
- Une œuvre de Ryman a été endommagée lors d'un transport. La restauratrice spécialiste de l'œuvre de Ryman a déclaré la peinture modifiée à jamais, lui faisant perdre son authenticité. La responsabilité de la restauratrice est engagée mais cette fois en qualité d'expert.

Pour finir, le problème de la restauration sur un faux a été envisagé. Le restaurateur qui restaure consciemment un faux peut-il voir sa responsabilité engagée ? Dans un tel cas, la restauration pourrait donner de la valeur au faux.

En pratique, le restaurateur peut signaler le faux et refuser de travailler dessus.

Quatrième séance de travail – Jeudi 9 mars 2017

ORDRE DU JOUR

- Le droit d’auteur appliqué aux restaurations

La question principale débattue ce jour fut : Les interventions des restaurateurs d’œuvres d’art peuvent-elles être protégées par le droit d’auteur ? Pour répondre à cette question, les participants ont examiné différentes décisions judiciaires.

I) LE RESTAURATEUR EST-IL UN AUTEUR ?

À titre préliminaire, le groupe de travail a fait remarquer que l’intervention d’un restaurateur est régie par un Code de déontologie précis. Toute intervention sur le patrimoine matériel ou immatériel doit être réversible, lisible ou identifiable, stable et compatible avec les matériaux originaux.

Ainsi, le restaurateur ne doit pas se substituer à l’artiste mais doit participer à la pérennité de l’œuvre existante. Son objectif premier est la conservation de l’œuvre et non sa transformation, dans le respect de l’authenticité de l’œuvre traitée.

Au cours des discussions, il est apparu que le restaurateur devait être clairement distingué du copiste qui, lui, conserve ses droits d’auteur. En effet, le restaurateur ne peut reconstituer une partie manquante s’il ne possède pas de document ancien à partir duquel il serait capable de réaliser une reconstitution fidèle. Si ce type de document est inexistant, l’intervention du restaurateur ne sera que pure invention et disqualifiée de l’appellation « restauration ».

II) ETUDE DE DIFFERENTES DECISIONS

1) Décisions ayant reconnu des droits d’auteurs sur une « restauration »

Le groupe de travail s’est d’abord penché sur l’affaire Serge Bloch dans laquelle un sculpteur avait participé à la restauration de la façade du midi au Château de Versailles en reconstituant un des trophées²¹⁴. Une publicité pour la marque Darty avait été réalisée devant le trophée qui apparaissait donc à l’image. Le Tribunal de grande instance de Paris, dans un jugement du 28 mai 1997, a considéré que la restauration en l’espèce « *ne s’est pas limitée à une reconstitution servile d’une œuvre préexistante mais a permis à chaque artiste de faire preuve d’originalité et de créativité* ».

²¹⁴ Céline DELAUAUX et Marie-Hélène VIGNES, *Les procès de l’art*, Palette, 2013, p. 47.

Dans une autre affaire, Jean-Paul Gieules, alors artiste sculpteur et non restaurateur, s'était vu confier la restauration de châteaux. Il avait réalisé différents éléments décoratifs (portes, plafonds à caissons) en empruntant le registre ornemental de motifs préexistants. Sa demande de dommages et intérêts pour exploitation de son droit de propriété artistique avait été rejetée en appel. Dans un arrêt du 5 mai 1998 (n° 96-17.184), la Cour de cassation a cependant cassé l'arrêt de la Cour d'appel, reconnaissant *de facto* l'originalité de la création de Gieules.

Dans un jugement du 19 janvier 2005, le TGI de Nanterre a accordé au musicologue Lionel Sawkins des droits d'auteur sur la musique de Michel-Richard de Lalande (1657-1726) considérant qu'il avait réécrit et interprété l'œuvre de Lalande. En effet, si le Tribunal considère qu'une restauration n'est pas, **en principe**, une œuvre originale, il relève qu'en l'espèce le musicologue ne s'était pas borné à une reconstitution de caractère purement technique ou scientifique mais avait dû suppléer aux carences des partitions disponibles.

Les membres du groupe de travail ont néanmoins relevé que dans les affaires sus-citées, il ne s'agissait pas de restaurations mais de reconstitutions ou de réinterprétations.

Les conclusions du groupe furent similaires lorsque l'affaire de la reconstitution des jardins de Vaux-le-Vicomte fut évoquée (Cour d'appel de Paris, 11 février 2004).

Par ailleurs, le groupe de travail a signalé l'existence de la jurisprudence du Conseil d'état du 14 juin 1999 : *Conseil de fabrique de la Cathédrale de Strasbourg c/ Consorts Koenig*. Dans cette affaire, le Conseil d'état a reconnu que la sonorité d'un orgue, telle que restaurée, était protégée par le droit d'auteur.

Les membres du groupe ont néanmoins relevé que le Conseil d'état n'apportait que peu de justifications à ce sujet.

2) Décisions ayant refusé de reconnaître des droits d'auteurs sur une « restauration »

Le groupe de travail a tout d'abord examiné un jugement du 27 mars 2014 dans lequel le TGI de Paris avait refusé d'accorder des droits d'auteur à la Librairie suisse Droz pour sa transcription de textes médiévaux, considérant qu'il s'agissait d'un travail de transcription issu d'une démarche scientifique et qu'il n'y avait aucune création.

En effet, selon le TGI de Paris, « *il convient de rappeler que le droit de la propriété intellectuelle n'a pas vocation à appréhender tout travail intellectuel ou scientifique mais uniquement celui qui repose sur un apport créatif qui est le reflet de la personnalité de son auteur* ».

Ce jugement avait été critiqué par le Professeur Pollaud-Dulian qui relevait que le raisonnement du Tribunal tendait à considérer que le caractère scientifique du travail est incompatible avec la création.

De même, à propos du film « Les Vampires » restauré par Louis Feuillade, la Cour d'appel de Paris, dans un arrêt du 5 octobre 1994, a considéré que la restauration avait consisté en une intervention technique visant à rétablir ce que l'œuvre était à l'origine et non une création.

En effet, la Cour d'appel a relevé que « *la création d'une œuvre nouvelle que ce soit une adaptation ou une œuvre composite suppose un apport original alors que la restauration implique la fidélité la plus stricte à l'image et à l'esprit de l'œuvre d'origine, sa reconstitution* ».

Elle a considéré que si le demandeur « *a indéniablement effectué un long travail de recherches et d'analyse pour reconstituer le film tel qu'il devait être selon lui à l'origine tout comme le restaurateur d'un tableau recherche les couleurs et les traits effacés, souillés ou détruits pour lui redonner son éclat premier, il n'en demeure pas moins qu'il ne peut revendiquer aucun droit d'auteur sur le résultat final* ».

Bernard Edelman avait critiqué cet arrêt en relevant que le travail du restaurateur était moins bien traité par la jurisprudence que celui du copiste ou du traducteur.

III) LE CAS PARTICULIER DU MOUVEMENT APPROPRIATIONNISTE

Le groupe de travail s'est attardé sur le cas du mouvement appropriationniste, une forme de l'art contemporain associée à l'art conceptuel. L'auteur de la copie donne un sens singulier à la nouvelle version en y apportant une vision critique ou un hommage. Cette nouvelle œuvre est protégée par le droit d'auteur.

L'acte de copie fait partie d'un processus original et artistique n'altérant ni la valeur de l'œuvre originale, ni son existence matérielle.

Ainsi, le cas du mouvement appropriationniste reste éloigné des prérogatives du restaurateur.

IV) L'INTERVENTION DU RESTAURATEUR SOUS CONTROLE DE L'ARTISTE

Il est fréquent qu'un artiste demande à un restaurateur de résoudre un problème technique de montage ou de modification de l'aspect esthétique final (Simon Hantaï, Shirley Jaffe, Lee Bae, François Rouan, etc...). L'artiste sollicite le restaurateur pour ses compétences techniques et ses connaissances en matière de vieillissement des matériaux constitutifs des œuvres. Le restaurateur a alors un rôle de conseil ou un rôle de technicien mais il ne produit pas une

œuvre de l'esprit. Par ailleurs, le fait que son travail soit sous contrôle de l'artiste exclut en principe tout droit d'auteur.

Des restaurations peuvent aussi être effectuées par l'artiste ou être demandées par lui alors que l'œuvre n'est plus en sa possession. L'accord du propriétaire est nécessaire mais l'artiste conserve son droit de repentir.

Il en est de même lorsque l'obsolescence de l'œuvre implique que des éléments hors de fonction ou non restaurables soient remplacés.

CONCLUSIONS

- Les membres du groupe de travail ont observé que les cas où la jurisprudence accordait des droits d'auteur sur une « restauration » ne correspondaient pas à la définition déontologique de la restauration. En effet, le restaurateur est sensé conserver ou rétablir un état matériel antérieur. L'objectif du restaurateur est de sauvegarder la production originale d'un auteur, son intervention ne peut donc pas être une création. En effet, dès lors que le restaurateur doit faire preuve d'originalité au sens du Code de la propriété intellectuelle, il n'est plus dans son rôle de restaurateur mais devient un auteur à part entière.
- La confusion est liée à l'absence de terminologie claire. Les termes « reconstitution », « restitution », « réparation », « réinterprétation », « restauration » ou « repentir » sont souvent employés à mauvais escient ou confondus. Les interventions de restauration sont mal définies ou circonscrites et le Code de déontologie des restaurateurs est méconnu. En outre, le terme « restaurateur » est souvent utilisé par des artisans ou des techniciens qui n'ont pas de formation de restaurateur et n'en connaissent pas la déontologie. Le groupe de travail s'est fixé pour objectif de travailler sur cette terminologie (Cf. compte-rendu n°3).
- Pour finir, le groupe de travail a relevé qu'il était extrêmement rare qu'un restaurateur revendique des droits d'auteur. En outre, la question s'est posée de savoir si l'attribution de droits d'auteur aux restaurateurs aurait un réel intérêt pour ces derniers.
- Lors de la prochaine séance, le groupe de travail « Droit de la restauration » débattrait du droit moral et du droit patrimonial de l'auteur de l'œuvre première, et des conflits qui peuvent en résulter lors de la restauration.

Cinquième séance de travail – Jeudi 21 avril 2017

ORDRE DU JOUR

- Le droit moral et le droit patrimonial.

Le restaurateur à qui il serait accordé des droits d'auteurs bénéficie des mêmes prérogatives de droit patrimonial et droit moral que celles de tout auteur.

L'œuvre restaurée devient une œuvre dérivée qui est gouvernée par le régime de l'œuvre composite (L. 113-2 CPI : « *Est dite composite l'œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière* »).

Or, dès qu'un élément de cette œuvre composite est reproduit par autrui, il importe tout simplement d'appliquer le droit d'auteur.

Aussi, cette question est moins sujette à commentaires.

C'est pourquoi l'analyse du groupe de travail s'est plus particulièrement portée sur les cas de conflits entre la restauration et les droits d'auteurs préexistants sur l'œuvre restaurée.

À ce titre, le groupe de travail a pu discuter des points suivants.

1) CAS DE L'ATTEINTE A L'INTEGRITE PHYSIQUE DE L'ŒUVRE

Les procédés utilisés par le restaurateur peuvent altérer l'intégrité physique de l'objet, ce qui peut provoquer des dommages irréparables.

Aussi, le droit à la paternité de l'auteur peut être concerné.

À titre d'exemple, le groupe de travail a cité un arrêt de la Cour d'appel de Paris du 3 juin 2008, dans lequel la restauration récente d'une peinture d'Ingres, en particulier le grattage de son verso après suppression au scalpel de son carton de montage, avait empêché la vérification d'une éventuelle signature au dos, ce qui avait compromis l'authentification de l'œuvre (CA Paris 3 juin 2008, 05/07204 (DOC 5) : le tableau avait été « *profondément modifié puisqu'il s'est trouvé, notamment, retouché, changé de support et verni et que toute trace pouvant avoir existé d'une éventuelle signature a définitivement disparu* »).

Le groupe de travail a également soulevé le cas de la restauration des œuvres de Picasso. Certaines de ses œuvres savaient avoir été transformées du fait de la restauration et n'avaient donc pas été authentifiées par la Fondation Picasso.

Les membres du groupe de travail ont relevé que, dans ces cas, l'aspect esthétique de l'œuvre était atteint.

Aussi, certains membres du groupe ont relevé que l'atteinte à l'œuvre peut ne pas être qu'esthétique.

En effet, sans pour autant être aussi visible, l'atteinte à l'œuvre peut être occasionnée par le choix des matériaux de restauration ou le non-respect du Code de déontologie des restaurateurs (exemples : réversibilité des interventions, compatibilité des matériaux de restauration avec les matériaux constitutifs de l'œuvre, stabilité des matériaux de restauration, lisibilité et/ou documentation de l'intervention).

Par ailleurs, le fait que les restaurations soient réversibles n'empêche pas l'atteinte à l'œuvre.

Néanmoins, si la restauration litigieuse était réversible, alors le préjudice qui en résulterait serait inférieur.

En outre, il serait possible de demander dans ce cas particulier la « dérestauration » de l'œuvre.

2) CAS DE L'ATTEINTE AU DROIT MORAL DE L'AUTEUR DE L'ŒUVRE

L'intervention du restaurateur peut aller à l'encontre du souhait ou des desideratas de l'artiste.

L'exemple de l'œuvre de Victor Hugo, *Les Misérables*, fut mentionné.

En effet, Victor Hugo a laissé des indications sur son souhait de présentation du livre, précisant qu'il réfutait tout greffon ou soudure. Le non-respect de cette indication par un restaurateur serait donc une atteinte au droit moral (le droit au respect) de l'auteur.

L'auteur d'une œuvre a le droit de refuser toute restauration ou choisir expressément un restaurateur.

Au delà du conflit entre le restaurateur et l'auteur de l'œuvre, un conflit entre les ayants droit de l'auteur et le propriétaire de l'œuvre pourrait exister au sujet de la restauration.

À titre d'exemple, les ayants droit pourraient souhaiter que l'œuvre soit restaurée et le propriétaire de l'œuvre pourrait le refuser : il s'agirait alors d'un conflit entre la propriété intellectuelle et la propriété matérielle de l'œuvre.

Pour éviter ces conflits, il a été évoqué la possibilité d'exprimer contractuellement les désirs de restauration de l'auteur.

Si cette tâche peut s'avérer difficile, il semblerait qu'en pratique les musées y recourent fréquemment.

3) LE CAS PARTICULIER DE L'ŒUVRE EPHEMERE

Restaurer une œuvre éphémère peut également être une atteinte au droit au respect de l'artiste.

En effet, même si l'auteur de l'œuvre n'a pas laissé de directives, l'œuvre ayant été conçue pour être éphémère, la restaurer irait forcément à l'encontre du droit moral de son auteur.

Cependant, il serait possible de conserver – et non restaurer – l'œuvre afin d'éviter sa destruction naturelle.

L'exemple du Street Art a été évoqué à ce titre.

4) LE CAS PARTICULIER DES RESTAURATIONS EFFECTUEES PAR L'AUTEUR DE L'ŒUVRE ORIGINAIRE

Dans le cas où les restaurations seraient effectuées par l'auteur de l'œuvre originale, serait-il possible d'en demander la « dérestauration » ?

Le problème du droit au respect de l'œuvre pourrait en effet à nouveau se poser.

Par ailleurs, le groupe de travail s'est aussi demandé si la responsabilité du restaurateur pourrait être engagée dans ce cas précis.

En effet, il serait possible d'imaginer que l'auteur de l'œuvre originale porte atteinte à l'intégrité de sa propre œuvre en voulant la restaurer.

Il y aurait alors une responsabilité de l'auteur/restaurateur, mais sur le terrain de la responsabilité contractuelle et non plus des droits d'auteurs.

5) LE CAS PARTICULIER DES ŒUVRES VOLEES

La question s'est posée de savoir quels seraient les risques pour un restaurateur qui constaterait au cours de la restauration que l'œuvre est volée.

Dans ce cas, il n'existe pas d'obligation de dénonciation puisqu'il s'agit d'un délit et non d'un crime et que le restaurateur n'est pas fonctionnaire.

Néanmoins Le restaurateur risquerait d'être accusé de complicité s'il accepte de traiter l'œuvre qu'il sait volée.

6) LE RESTAURATEUR PEUT-IL PUBLIER UNE PHOTOGRAPHIE D'UNE ŒUVRE QU'IL A RESTAURÉE ?

Le groupe a conclu que si la photographie ne permet pas d'identifier l'œuvre, si elle ne divulgue pas d'information sur la technique de l'artiste ou si l'œuvre photographiée est dans le domaine public, le restaurateur peut la publier sur son site Internet par exemple.

Sixième séance de travail – Jeudi 18 mai 2017

ORDRE DU JOUR

- La déontologie et le statut.

1) LE STATUT DU RESTAURATEUR

a) Statut légal

Le groupe de travail a observé que la profession de restaurateur n'avait pas vraiment de statut légal.

La seule exception notable concerne le cas particulier des collections des Musées de France.

En effet, les articles R. 452-10 à R. 452-13 du Code du patrimoine exigent que les restaurateurs qui interviennent sur des collections des Musées de France aient certains diplômes/qualifications.

À titre d'exemple, l'article R. 452-10 du Code du patrimoine dispose que « *peuvent procéder à la restauration d'un bien faisant partie des collections des Musées de France :*

1° Les personnes titulaires d'un diplôme français à finalité professionnelle dans le domaine de la restauration du patrimoine, délivré après cinq années de formation de l'enseignement supérieur spécialisée dans le même domaine [...] »

Ainsi, la restauration des collections publiques des Musées de France implique d'acquérir la déontologie et la méthodologie inhérentes au métier de restaurateur d'œuvres d'art telles qu'enseignées dans l'une des quatre écoles spécialisées dispensant un diplôme de niveau I²¹⁵ :

- l'École Supérieure des Beaux-Arts de Tours (ESBAT), conservation-restauration des œuvres sculptées ;
- l'École Supérieure d'Art d'Avignon (ESAA), conservation-restauration art contemporain et artefacts (dits) ethnographiques ;
- le Master II de l'Université Paris 1, conservation-restauration des biens culturels ;
- l'Institut National du Patrimoine (INP), département des restaurateurs, spécialités Arts du feu, Arts graphiques et livre, Arts textiles, Mobilier, Peinture, Photographie, Sculpture.
- Les ressortissants d'un État membre de l'Union européenne doivent, pour travailler sur les collections des Musées de France, attester d'un diplôme de son pays, un titre de formation ou prouver l'exercice de l'activité de restauration de collections muséales.

²¹⁵ Code RNCP (Répertoire National des Certifications Professionnelles) : 4596.

Depuis la création des quatre écoles diplômantes, environ 1.500 professionnels exercent le métier de restaurateur en France.

En dehors du cas particulier des collections des Musées de France, la profession n'étant pas réglementée, une personne non diplômée d'un Master II peut légalement exercer le métier de restaurateur pour des commandes privées ou pour les Monuments Historiques.

b) Formes d'exercices de la profession

Les restaurateurs du groupe de travail ont pu faire observer qu'en pratique les restaurateurs exercent leur métier sur un patrimoine culturel public ou privé, en tant que travailleurs indépendants (devis, honoraires, vacations), comme salariés d'entreprises ou d'associations spécialisées dans ce secteur d'activité, ou encore comme agents contractuels ou fonctionnaires de l'État et des collectivités territoriales (catégorie A).

Une grande majorité des professionnels exerce son activité en libéral avec le régime fiscal des BNC.

Le restaurateur peut également faire appel à une société de portage ou être employé par une société de « restauration ».

Très peu de professionnels sont salariés de la fonction publique ou d'un musée.

Par arrêté du 31 janvier 2016, le métier de restaurateur a été classé dans la catégorie des métiers d'art de la nomenclature de l'INSEE.

Une mission sur les conséquences de l'inscription des professionnels de la restauration du patrimoine dans la liste des métiers d'art a été confiée à I. Neuschwander et à E. Hamelin, inspecteurs généraux des affaires culturelles qui ont rendu leur rapport en mars 2016. Les auteurs préconisent une « *analyse sur les systèmes de formation et de reconnaissance professionnelle afin de les adapter, de leur donner de la lisibilité, de la cohérence et de la fluidité* ». Il est précisé que « *l'avenir de la liste des métiers d'art et ses conséquences sur les professionnels de la restauration du patrimoine sont donc largement liés à la façon dont ils s'en empareront...* ».

2) LA DEONTOLOGIE AU CŒUR DU METIER DE RESTAURATEUR

Le document de référence en la matière reste le Code de déontologie de la Confédération Européenne des Organisations de Conservateurs-Restaurateurs (ECCO).

En effet, dès 1993, une vingtaine d'associations professionnelles ont adopté dans le cadre de l'ECCO, des « Règles professionnelles » en matière de déontologie et de formation.

Certaines de ces règles professionnelles ont attiré l'attention du groupe de travail.

Le groupe de travail s'est posé la question de savoir si un encadrement plus strict de la profession de restaurateur était nécessaire.

Ainsi, le groupe de travail a pu mettre en évidence les points qui mériteraient d'être mieux encadrés juridiquement :

- Définir clairement le titre de restaurateur afin que les professionnels diplômés d'un Master soient clairement identifiables sur le marché privé et public.
- En effet, les restaurateurs diplômés de l'INP se nomment « restaurateurs du patrimoine » et ceux diplômés du Master II de Paris I se nomment « conservateur-restaurateur ».
- Définir les missions des restaurateurs, notamment en s'appuyant sur le Code d'éthique ECCO, pour définir le périmètre des responsabilités des professionnels (qu'il ait effectué un constat d'état ou une restauration fondamentale).

En outre, la réglementation de la profession permettrait que sa déontologie soit respectée. A ce titre, la question de la création d'un ordre, sur le modèle de celui des professions médicales, a été posée.

Pour finir, le groupe de travail a évoqué les problèmes économiques liés à l'exercice de la profession de restaurateur.

En effet, la profession, à 80 % féminine, se paupérise. Outre l'absence de reconnaissance et la misogynie dans ce domaine professionnel, la course à l'appel d'offre contribue largement à la paupérisation des restaurateurs, les musées choisissant parfois le moins-disant, ce qui implique que les restaurateurs baissent leurs tarifs (entre 35 et 50 euros de l'heure). Or, la baisse du taux horaire peut être reportée sur la mise en œuvre et les moyens développés.

L'**Institut Art & Droit** est un lieu d'échanges, de réflexions et d'études visant à faciliter entre ses membres, juristes spécialisés et acteurs du monde de l'art, un dialogue permanent sur des sujets professionnels, juridiques et fiscaux.

L'information

L'**Institut Art & Droit** diffuse régulièrement des Flash Infos dans lesquels sont publiées des actualités juridiques et judiciaires et les activités de l'Institut et de ses membres. L'envoi des Flash Infos est réservé aux membres de l'**Institut Art & Droit**.

Partenariat avec la Gazette Drouot

Dans le cadre d'un partenariat, des membres de l'**Institut Art & Droit**, publient chaque mois, dans la Gazette Drouot, un article sur des aspects juridiques et fiscaux du marché de l'art.

Les déjeuners-conférences

Les déjeuners de l'**Institut Art & Droit** ont lieu au Cercle de l'Union Interalliée à Paris, et ont pour objet de permettre aux membres de se rencontrer. Ils sont aussi l'occasion de dialoguer avec des personnalités du monde de l'art invitées à venir parler de leur activité ou d'une question d'actualité.

Les formations

L'**Institut Art & Droit** propose des formations dont l'objectif est de répondre aux besoins d'étudiants en droit et en art ainsi qu'à ceux de professionnels du monde de l'art et de la culture. Ces formations sont organisées en partenariat avec le Centre de Formation Permanente de l'Université Panthéon-Assas Paris II.

- ✓ Préparation à l'examen d'accès au stage requis pour diriger des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques.
- ✓ Cycle de conférences en formation continue : L'Œuvre d'art et le Droit.

Les groupes de réflexion

Des groupes de travail et de réflexion sont régulièrement organisés au sein de l'**Institut Art & Droit**. Leur finalité est d'instaurer un dialogue interprofessionnel sur des sujets d'actualité ou sur des sujets techniques qui paraissent à ses membres opportuns d'étudier. Ils peuvent être ponctuels ou permanents et éventuellement ouverts à des tiers.

Les travaux

L'**Institut Art & Droit** organise divers séminaires et colloques sur des sujets d'actualité et réalise des études concernant le marché de l'art et le droit de l'art. Les travaux ont parfois fait l'objet d'une publication ou sont téléchargeables sur le site de l'Institut.