

LES  
SECRETS  
DU  
**MARCHÉ**  
**DE L'ART**  
EN  
BELGIQUE

Enquêtes  
sur les escroqueries,  
les fraudes  
et les pillages

Bernard  
Staessens

*Racine*

## PRÉFACE

Qu'est-ce que l'Art ?

Une définition classique et obsolète consiste à définir l'art « comme une activité créatrice. C'est le moyen par lequel l'être humain se détache de la nature. Contrairement à la technique, son produit n'a pas comme finalité d'être utile, il est destiné à la contemplation plutôt qu'à l'action ».

Et de lier l'Art à la notion de « beau », créant dans cette optique les Écoles des Beaux-Arts.

Pendant des siècles, la recherche de cette perfection esthétique a hanté l'âme de la plupart des artistes. Pour ceux-là, la reproduction de la nature et des êtres ne pouvait que passer par la glorification de la beauté poussée à l'extrême, comme dans la sculpture grecque, référence faite à l'élégance presque outrancière de l'Aurige de Delphes (musée de Delphes) et l'insupportable perfection anatomique du Zeus Artemision (musée d'Athènes), ou la peinture qui, depuis le Moyen Âge, reproduit la Vierge Marie comme une superbe femme blonde au teint pâle et aux yeux bleus, alors que la mère du Christ devait avoir une chevelure de jais et la peau mate des habitantes de Palestine. Qu'importe ! Seule compte la recherche de la fascination suscitée par la maîtrise de la technique destinée à entraîner ceux qui la contemplant dans les tourbillons d'un fleuve mystique.

D'autres créateurs finiront par se moquer du « beau » en l'assimilant au « bon goût ». Comme disait Marcel Duchamp, « le grand ennemi de l'art, c'est le bon goût », ou Picasso, « le goût est l'ennemi de la créativité ». Un exemple, un seul, de cette approche est la référence faite au « Jardin des délices » de Jérôme Bosch (musée du Prado), représentant dans un des volets du triptyque l'Enfer et ses diables malmenant les pécheurs, dont la laideur des corps symbolise la laideur de leurs âmes. Et pourtant, qu'est-ce que c'est « beau » !

Comme quoi il n'est pas nécessaire d'enfermer l'Art sous la cloche de la raison, à peine de se priver de ce qui se cache derrière le support du message de l'artiste. Comme écrivait Saint-Exupéry dans le *Petit Prince*: «*On ne voit bien qu'avec le cœur, l'essentiel est invisible pour les yeux*».

Et voici qu'on touche au mystère de l'Art. Qu'y a-t-il de caché dans le regard de la «*Jeune fille à la perle*» de Vermeer de Delft? Ou dans le sourire de la *Joconde* de Léonard de Vinci? À déguster sans modération, l'analyse de nature presque psychanalytique de l'Angélus de Millet par Salvador Dali, dans son ouvrage: «*Le mythe tragique de l'Angélus de Millet*», quand, au départ d'une œuvre descriptive représentant un couple de paysans se recueillant dans la campagne à l'heure de l'Angélus, le génial Dali y voit plutôt un père et une mère venant d'enterrer leur enfant et se recueillant devant le lieu de son inhumation.

Et il en est ainsi depuis la nuit des temps. Sur les parois de la grotte d'Altamira figurent des scènes de chasse et de tauromachie. L'intention de l'artiste était de décrire, non simplement des représentations de la vie des premiers Homo Sapiens, mais les rituels initiatiques qu'ils pratiquaient déjà, reposant sur les premières approches des mythes de l'humanité tels qu'ils furent catalogués par l'anthropologie moderne et qui sont parvenus par la transmission notamment de l'Art dans notre société d'aujourd'hui. La chasse est, dans l'imaginaire spirituel, la formation du guerrier comme un rite de passage, et la rencontre avec le surnaturel. Quant au mythe du taureau, il préfigure les évolutions mystiques des sociétés antiques à mystères, comme Mithra jusqu'aux corridas d'aujourd'hui.

Parce que l'Art ne connaît d'évolution que formelle, quand l'artiste fait disparaître la ressemblance avec le réel. Réalisme, symbolisme, impressionnisme, abstraction... Quelle importance! Rien n'empêche d'aimer à la fois les scènes vivantes des tableaux de Breughel jusqu'à la première toile abstraite de Kandisky, passant par «*Impressions: soleil levant*» de Monet, une toile qui fut tant critiquée avant de devenir un des plus grands chefs-d'œuvre au monde. Chaque œuvre rappelle que l'universalité de l'Art est la rencontre du message caché.

Alors, oui, il faut préférer l'approche de Picasso, encore, qui a dit: «*L'Art est un mensonge qui nous permet de dévoiler la Vérité*». Et les artistes ont réussi un pari extraordinaire: en maîtrisant la technique de communication, ils ont asservi les dieux et, par la puissance de l'imaginaire, osé conférer à l'Homme une part d'immortalité. L'Art

porte en lui les raisons de notre existence, les origines de nos spiritualités et la construction du monde futur. Il est de l'essence même de notre présence sur terre et comme les quatre éléments, nous ne pourrions survivre à sa disparition. Il est le cinquième élément.

### **Mensonge et vérité...**

Voilà qui nous amène au présent essai. Son auteur commence par un mensonge. Sa signature est un nom d'emprunt, et ce n'est pas la seule digression qu'il se permet, au fil des « histoires » qu'il raconte, secret professionnel oblige. Mais par ailleurs, tout ce qu'il décrit est « vrai ». J'ai la grande chance de le connaître sous son patronyme véritable, parce que nous partageons les mêmes plaisirs artistiques et que nos propos échangés sont toujours d'une immense richesse. Et puis c'est un spécialiste du monde de l'art dont il maîtrise les techniques, ce qui en fait un policier aguerri quand il s'agit d'enquêter sur les dérives commerciales d'un marché immense qui occupe toutes les strates de la société mondiale.

### **Parce que l'Art est aussi source de criminalité**

Quel grand escroc n'a pas fantasmé en s'imaginant pouvoir vendre la pyramide de Khéops à un milliardaire asiatique? Ou un Arsène Lupin des temps modernes à mettre au point le casse du Louvre pour en dérober une des toiles les plus célèbres comme le « Radeau de la méduse » de Géricault, dont les dimensions sont de 4,91 m × 7,16 m? De manière plus pragmatique, le présent essai aborde plusieurs techniques d'utilisation de l'art à des fins criminelles, autant de dossiers confiés au soi-disant Bernard Staessens et aux membres de sa section.

### **Une criminalité qui repose essentiellement sur le mensonge**

La première référence est adressée aux faussaires, ceux qui reproduisent ou créent des œuvres sous la signature d'artistes célèbres ou parfois moins connus, mais dignes de figurer dans un catalogue d'une galerie huppée. Des faussaires qui parfois méritent la plus grande des admirations pour leur vrai talent, le plus célèbre étant sans nul doute le néerlandais Han Van Meegeren, qui s'était spécialisé dans la confection de tableaux portant la signature de Vermeer de Delft. Tellement talentueux qu'il en vendit un à Hermann Goering,

«*Jésus et ses docteurs*», et qu'à la Libération, il fut inculpé du chef de collaboration avec l'ennemi, susceptible d'être passé par les armes pour avoir cédé aux nazis un chef-d'œuvre du patrimoine culturel des Pays-Bas. Il ne put prouver son innocence qu'en peignant la même toile dans sa cellule, et de statut de traître devint un héros. C'est oublier un peu rapidement le nombre considérable de faux qu'il vendit à des victimes huppées de la société néerlandaise durant son existence passée.

Mais il y a aussi pléthore de découvertes surprenantes dans les entrepôts et vitrines des galeristes et antiquaires véreux. Des œuvres provenant de pillages comme des pièces dérobées au musée de Bagdad ou dans la vallée des Princes à Louksor, suite à la chute du régime de Moubarak et du chaos qui s'ensuivit. L'amateur d'art pouvait ainsi se procurer le contenu d'une tombe princière datant du Moyen Empire, avec sarcophage, statuettes et même fresques murales grossièrement découpées dans la roche, à deux pas de la Grand-Place. Le mensonge n'est pas l'œuvre elle-même, mais son obligatoire document d'origine que tout professionnel se doit de produire au client. Un faux au regard des articles 194 et suivants du Code pénal... Et quand un magistrat chargé de l'instruction pose la question à un expert-archéologue désigné pour analyser la pièce et en évaluer la valeur, celui-ci, un peu désespéré, lui répond : «Mais, monsieur le juge, c'est inestimable...». De quoi rappeler au juriste qu'il se doit de rester humble.

Enfin, le marché de l'art est un véhicule propice au blanchiment d'argent des simples fraudeurs jusqu'aux organisations criminelles les plus puissantes. Comme le souligne le Groupe d'action financière (GAFI), les œuvres d'art et les biens culturels sont en effet des valeurs attractives pour certains criminels, facilement transportables et pouvant représenter des valeurs importantes. Cette valeur est souvent difficilement objectivable et peut varier considérablement au cours du temps ou en fonction des circonstances des transactions commerciales. En outre, ces biens s'échangent sur un marché fortement internationalisé et généralement confidentiel. Chaque année, le rapport de la « Cellule de traitement des informations financières » (Cetif) épingle la fragilité du milieu des professionnels de l'art, désormais soumis depuis le 1<sup>er</sup> juillet 2023 aux obligations de déclaration de suspicions à la Cetif portant sur des opérations susceptibles d'être destinées à blanchir des capitaux illicites. Une étape importante à franchir pour ces commerçants peu habitués à «dénoncer» leur

clientèle pour autant qu'ils ne soient pas eux-mêmes impliqués dans un tripotage quelconque.

C'est tout cela que le lecteur découvrira au fil des «histoires» décrites par Bernard Staessens, un monde criminel dont les acteurs sont aussi capables de manipulations telles que des contre-stratégies mettant en cause la probité des enquêteurs voire la prolifération de menaces destinées à les déstabiliser. Et face à l'importance prise par les activités de ces délinquants, l'impéritie des autorités étatiques à adapter les moyens nécessaires pour les combattre pose question. Le 1<sup>er</sup> janvier 2016, la cellule «œuvres d'art» spécialisée de la police fédérale a été démantelée, la hiérarchie prétextant un manque de personnel, mais affichant surtout son manque d'intérêt voire de compréhension de la situation pourtant catastrophique du monde criminel de l'art, sans que le ministère de l'Intérieur réagisse face à cette gabegie.

Heureusement qu'il subsiste encore des personnes motivées et compétentes, mais en sous-nombre, pour enquêter, mais au départ d'un autre SPF que l'Intérieur, sur ces phénomènes qui gangrènent la société.

Des personnes comme Bernard Staessens, dont le dernier «mensonge» est d'avoir écrit un essai comme une fiction, comme un roman passionnant, sauf qu'il ne fait que décrire la Vérité.

Et d'inviter maintenant le lecteur à en découvrir la substance en apportant avec lui cette parole de Sénèque :

*«La réalité est parfois plus pitoyable que la plus dramatique des fictions».*

**Michel Claise**  
Magistrat honoraire  
Romancier et essayiste

Introduction

## FABRICATION DES VALEURS DANS L'ENTRE-SOI ET OPACITÉ DES TRANSACTIONS : LES ATOUTS INCONTOURNABLES DU MARCHÉ DE L'ART

Que ce soit en Belgique ou à l'étranger, le marché de l'art s'articule autour d'une demi-douzaine d'acteurs : salles de vente aux enchères (elles sont soixante-cinq en Belgique), organisateurs de foires, entrepôts spécialisés en stockage et transport d'œuvres (une dizaine contrôle le marché haut de gamme), collectionneurs fortunés et marchands (à peu près huit cents sur le sol belge). Bien qu'ayant parfois des intérêts divergents, tous parviennent néanmoins à s'entendre sur ce qui fait la force de ce marché : la fabrication des valeurs et le secret des transactions.

À vrai dire, il n'y a pas un seul marché de l'art, mais plusieurs segments, qui ont tous leurs spécificités : la vente d'art contemporain ne fonctionne pas comme celle des objets archéologiques par exemple, ce qui distingue ainsi le « premier marché » (celui de la première vente d'une œuvre) du « second marché » (réservé aux reventes d'objets d'art). L'art tribal est alimenté par des pourvoyeurs qui aiment le cash et écoulent les faux en grandes quantités tandis que dans l'art moderne, les ayants droit ou « estates » des artistes morts il y a moins de soixante-dix ans ont encore beaucoup à dire.

S'attarder sur des « niches » de ce marché comme l'art tribal et les biens archéologiques ou encore sur des acteurs clés comme les entrepôts spécialisés, les salles de vente et les marchands n'est donc pas inutile.

Comme les enquêteurs de l'OCBC (Office Central de la lutte contre le trafic de biens culturels) l'ont bien démontré en France tout récemment, le haut du marché mondial de l'archéologie est, pour ce qui concerne les objets provenant du Proche et du Moyen-Orient, aux

mains d'une demi-douzaine de grandes familles de marchands, la plupart trouvant leur noyau dur dans la communauté libanaise et réparties en Suisse, aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en Allemagne. Ces grandes familles sont en lien étroit avec des réseaux de pillages s'organisant autour de filières égyptiennes, libyennes et yéménites, des filières ayant recours à différents lieux de stockage. Elles y entreposent, parfois depuis plusieurs décennies, des centaines d'œuvres dérobées pour la plupart dans des magasins de fouilles ou pillées par excavation dans des zones non cultivées de pays en guerre. Ces artefacts sont ensuite introduits sur le marché de l'art légal avec de faux documents pour être vendus à des collectionneurs et galeristes peu regardants sur leur provenance et l'historique rigoureux de leurs parcours. C'est que ces marchands sont continuellement en manque de stocks suffisants pour achalander leurs boutiques et se présenter sur les grandes foires internationales avec de très belles pièces.

Plusieurs intermédiaires font la jonction entre ces différentes filières de pillage, le commerce légal en salles de vente et chez des marchands d'archéologie qui ont pignon sur rue, principalement à Paris, Bruxelles et Amsterdam. Les points d'entrée en Europe de ces grandes familles de marchands sont le Port Franc de Genève, le port de commerce de Hambourg, l'aéroport de Cologne et les lieux de stockage européens se situant en Suisse, en Belgique, en Allemagne, en France et en Grande-Bretagne. Elles font bien entendu usage de sociétés-écrans basées à Gibraltar, aux Émirats arabes ou encore en Thaïlande.

Quant à l'Italie, elle lutte depuis des décennies contre les « *Tombarelli* », ces pilleurs de tombes sans foi ni loi, qui alimentent le marché légal principalement de vases, statues et chapiteaux gréco-romains, et qui ont des relais en France, en Belgique et en Allemagne principalement. Jusqu'à son décès survenu il y a peu, le vieil italien Raffaele Monticelli, domicilié à Taranto, louait un studio à Jette et parcourait régulièrement le quartier du Sablon à Bruxelles avec une grosse valise pleine de pièces issues des *Tombarelli* et alimentait toute une série de boutiques. Tout le monde le savait, mais personne n'en disait mot. Des centaines d'objets archéologiques furent saisis dans son studio bruxellois en 2020 grâce aux informations fournies par les Carabinieri italiens.

L'un des éléments clés du secret des transactions et de l'opacité de la circulation des œuvres d'art dans le monde est constitué par les Ports francs et les entrepôts d'art spécialisés.



Dans son rapport officiel de janvier 2024 intitulé « *Financial sanctions Evasion, Money Laundering & Cultural Property trafficking through the Art Storage sector* », la National Crime Agency britannique s'inquiète « *quant à l'utilisation de ces installations de stockage pour des activités illégales par des criminels à la recherche d'un capital qui peut être stocké en toute sécurité, qui prend de la valeur au fil du temps et qui peut être liquidé en cas de besoin. On estime que des millions d'œuvres d'art sont actuellement conservées dans des entrepôts spécialisés et qu'elles n'ont pas quitté ces lieux depuis des décennies. De nombreuses élites et autres personnes fortunées possèdent des œuvres d'art considérables qui y sont conservées pour contourner les restrictions financières. En outre, tout client peut être représenté par un tiers, tel qu'un cabinet d'avocats, une société de courtage ou un prestataire de services aux sociétés et fiducies, ce qui brouille encore davantage la véritable source des fonds et la provenance des œuvres d'art* ». Le rapport confirme en outre que ces entrepôts « *offrent une gamme de services en plus de l'entreposage, y compris l'assurance, la sécurité, la climatisation, la gestion de l'inventaire, les salles d'exposition privées, la gestion des stocks, le cautionnement en douane, des salles d'exposition privées et des bureaux ou salles de réunion. Ces entités proposent des services qui peuvent inclure la logistique, l'emballage, le transport et la vente d'œuvres d'art, les déménagements, les installations de stands, les expositions dans les galeries, les restaurations, les évaluations, les ventes aux enchères, etc. Ces installations offrent un service de stockage discret et sécurisé aux collectionneurs d'art, mais représentent également des vulnérabilités en matière de blanchiment d'argent et de financement du terrorisme* ».

TRACFIN, l'organisme public français de contrôle du blanchiment de capitaux dans les secteurs à risque, ne disait pas autre chose en juin 2018, dans sa lettre d'information : « *Les ports francs et des sociétés offshores assurent anonymat et défiscalisation dans les transactions. Ainsi, en l'absence de loi relative aux marchandises en transit dans les ports francs, ceux-ci sont susceptibles de constituer la plaque tournante de nombreux trafics, en particulier d'antiquités pillées ou volées. Les ports francs abritent un nombre très élevé d'œuvres d'art et de biens culturels échappant à tout contrôle* ».

Bien souvent aussi, on peut constater en comparant bordereaux d'achat, licences d'exportation, lettres de voiture (transports) et factures pro forma pour exposition sur foires, des fluctuations importantes quant à la valeur marchande de certaines pièces, documents

émanant de sociétés-écrans ou d'intermédiaires difficilement identifiables ; ces objets voient leur valeur multipliée par cinquante ou cent, sans aucune explication... Des surévaluations qui peuvent cacher des mouvements de blanchiment d'argent sale... Quantité de documents de ce type portent l'en-tête de sociétés à chaque fois différentes, basées tantôt à New York, à Genève, à Gibraltar, à Monaco, à Venise ou encore à Hong Kong : un carrousel infernal bien organisé, pour brouiller les pistes.

Beaucoup de pièces archéologiques transitent par des salles de vente établies surtout à Londres, Paris et New York, où on leur attribue un pedigree « renforcé » d'un point de vue de leur authenticité. Ce certificat est d'autant plus facile à rédiger que la plupart des pièces sont effectivement authentiques, puisque excavées de sites archéologiques ou de magasins de fouilles ! Le but de la manœuvre est d'effacer les lacunes d'un parcours très suspect en les reliant à une soi-disant « collection privée avant 1970 », difficile à identifier.

Les rares enquêteurs, magistrats et experts qui interviennent dans les dossiers judiciaires impliquant ces trafiquants, marchands et intermédiaires sont aussitôt scrutés dans leur vie professionnelle, familiale et sur les réseaux sociaux. Des bureaux d'avocats spécialisés n'hésitent pas à les citer en justice, au civil, pour dénonciation calomnieuse, violation du secret des enquêtes et autres infractions fumeuses, écrivant par ailleurs à leur hiérarchie et à toutes sortes d'instances officielles pour les décrédibiliser, les terroriser et les empêcher d'agir quand ils n'agissent pas la procédure de récusation pour les magistrats instructeurs.

Lors de leurs auditions par les enquêteurs (tant de l'OCBC en France que des Carabinieri en Italie ou de la police judiciaire belge), les marchands impliqués dans le trafic de biens culturels invoquent qu'ils ne peuvent préciser le nom exact des collections privées d'où proviendraient leurs pièces sous le fallacieux prétexte que « *ce serait livrer des informations précieuses aussitôt exploitées par les concurrents* ». Magnifique prétexte, tout bon à prendre et à resservir aux enquêteurs. À nouveau, le marché de l'art ancien renforce son opacité, garante de l'anonymat des transactions. Le terreau fertile pour écouler des pièces à la provenance illégale...

Dans son ouvrage romancé sur les pratiques à Drouot à Paris (« *Panique à Drouot* », Harper Collins Poche, 2023), Eric Mercier, docteur en histoire de l'art et commissaire de plusieurs grandes expositions d'art, décrit ces « *pratiques opaques, l'anonymat des enchères,*

*les ports francs à l'abri des regards et du fisc. Une véritable gangrène, mais une formidable pompe à recycler des fonds douteux. À tel point que certains spécialistes attribuent pour partie à ces dérives la spectaculaire flambée des prix enregistrée sur les œuvres des plus célèbres artistes. Des dizaines de millions de dollars! Ces pratiques délictueuses sont variées. La plus répandue consiste à acheter un tableau avec de l'argent sale et à le vendre ensuite aux enchères. Ainsi, à la sortie, le vendeur dispose d'un chèque en bonne et due forme de la maison de ventes» (p. 211).*

La provenance est au cœur de la problématique des biens culturels. Le marché de l'art aurait tout intérêt à y accorder la plus grande attention afin d'assainir ces pratiques. L'établissement de la provenance permet en effet de contrôler l'origine et le parcours de l'œuvre. Elle renseigne sur son authenticité, les circonstances exactes d'acquisition ou de collecte des objets. Il ne sert à rien de dissimuler ces éléments, car ils rejaillissent un jour ou l'autre, au détriment de son possesseur du moment ou du marchand qui l'a en main...

Lors de trois réunions qui se sont tenues à l'IRPA en 2022-2023 concernant la possible création d'un «*centre d'excellence sur la provenance des biens culturels*» (qui n'a pas encore vu le jour), le groupe de travail réunissant conservateurs, chercheurs, enquêteurs, experts, a adopté une définition de la provenance, qui est particulièrement utile pour déjouer les documents sans valeur ou l'habitude qu'ont de nombreux marchands de galvauder le terme en le réduisant à sa plus simple expression.

*«La provenance est entendue, comme recouvrant l'ensemble des informations d'ordre historique, culturel, scientifique et juridique relatives à un objet culturel qui documentent son parcours et ses éventuelles transformations depuis sa création :*

- 1°) contexte de création de l'objet (comme la date, le lieu de fabrication, l'auteur et le sujet)*
- 2°) origine de l'objet (le sol dont il est extrait, le monument dont il a été éventuellement détaché, le contexte qui l'a vu naître, le pays ou la communauté dont il émane)*
- 3°) contexte dans lequel l'objet a été acquis et transferts successifs de propriété (propriétaires et/ou détenteurs successifs, dépôts, ventes...)*
- 4°) parcours historique et géographique de l'objet (expositions, salons et foires, transit, export et import, stockage et entreposage)*
- 5°) tout autre élément approprié et pertinent».*

Dans son rapport de juin 2018 concernant l'optimisation de la coopération entre l'autorité fédérale et les entités fédérées en matière de lutte contre le vol d'œuvres d'art, le Sénat de Belgique insistait déjà là-dessus dans ses recommandations, notant que « *la notion de provenance implique, pour les collectionneurs et les marchands, la nécessité d'étudier tout l'historique de la propriété des objets mis en vente. La provenance est une notion clé, tant dans le droit pénal que dans le droit civil. La recherche de la provenance est un facteur crucial pour déterminer s'il est ou non question d'intentions malveillantes* ».

Ainsi que l'a bien démontré Blanche Offret dans son article sur « *La provenance des biens archéologiques à l'épreuve des catalogues de vente* » publié sur son blog le 30 mai 2023, les indications relatives à la provenance ont une portée bien plus limitée, renforcée par des imprécisions, des confusions et des carences. Les informations y sont traitées en réponse au désir des acheteurs et dans le cadre des contraintes imposées au secteur (manque d'informations, de temps ou de moyens). Blanche Offret démontre que les catalogues des salles de vente aux enchères sont d'une précision très variable sur la provenance des lots : indications géochronologiques assez vagues, repères temporels abstraits (« *d'époque antique* », « *lots d'époques diverses* »...), absence de datation, confusion des aires géographiques et chronologiques, description trop succincte, terminologie trop générique (« *buste de femme* », « *tête d'homme* »...), confusions même fantaisistes (une statue identifiée comme Perséphone alors qu'il s'agit du dieu Sylvain, « *personnage tenant un marteau* » alors qu'il s'agit d'une serpe, etc.). « *Plus embêtant encore, ces indications peuvent contribuer au blanchiment de l'œuvre, en motivant son intégration au marché légal. Les références superficielles à de précédentes collections dont le fondement historique n'est pas vraiment vérifiable, voire suspect, sont autant de mécanismes favorables au blanchiment de biens archéologiques illicites* », écrit-elle à bon droit.

Le segment de l'art tribal ensuite.

Les enquêtes judiciaires portant sur des pourvoyeurs d'art tribal démontrent l'abondance des faux sur ce marché, à tous les niveaux, et des paiements en espèces très fréquents. Il y a au moins un bon mélange entre pièces authentiques et copies de très faible valeur, les unes côtoyant les autres dans les mêmes boutiques, luxueuses et attractives à souhait. De fausses provenances et des « certificats d'authenticité » complaisants sont donc fabriqués dans le même temps...

Ce segment du marché de l'art est gangrené par les faux. Un laboratoire clandestin va ainsi être démantelé en 2021 dans les caves d'un galeriste en plein Sablon à Bruxelles!

Mais il y a quelque chose qui grandit avec les années et menace l'existence même de ce commerce très lucratif: les revendications des pays africains pour récupérer leur patrimoine «colonial» qu'ils estiment avoir été soustrait par la violence ou tout au moins l'intimidation. Le mouvement des «*Black Lives Matter*», enclenché en 2020, prend de l'ampleur, relançant inlassablement la question du bilan critique de la colonisation. Le roi Philippe de Belgique lui-même, en visite officielle au Congo en juin 2020, n'a-t-il pas exprimé ses «*plus profonds regrets pour les blessures de la colonisation*» et n'a-t-il pas remis lui-même un grand masque africain sorti des collections du Musée de Tervuren affirmant dans le même temps que «*le régime colonial belge au Congo a donné lieu à des exactions et des humiliations*»? Le 3 juillet 2022, est en outre adoptée la loi belge «*reconnaisant le caractère aliénable des biens liés au passé colonial de l'État belge et déterminant un cadre juridique pour leur restitution et leur retour*», faisant de notre pays le premier au niveau européen en possession d'une législation sur la restitution. Même si sa portée vise avant tout les musées, le marché de l'art tribal est de facto impacté par le processus qui est en marche.

Or, le marché de l'art n'aime pas les questionnements éthiques et politiques. Cela ébranle les valeurs des objets et trouble les collectionneurs invétérés et compulsifs, qui sont prêts à mettre de gros paquets d'argent pour assouvir leur passion sans limites.

D'autant que les rapports scientifiques s'accumulent. Il y a d'abord en France le fameux «*rapport Sarr-Savoy*» remis au président de la République Macron en 2018, qui ne prend pas quatre chemins pour exprimer que «*l'extraction et la privation de biens culturels en temps de guerre, de conquêtes ou d'occupation sont, comme le viol, la prise d'otages, l'emprisonnement ou la déportation d'intellectuels, des instruments de déshumanisation de l'ennemi (...)* Parler de restitution, c'est donc rouvrir le ventre de la machine coloniale et le dossier de la mémoire doublement effacée des Européens et des Africains d'aujourd'hui, les uns ignorant pour la plupart comment se sont constitués leurs prestigieux musées, les autres peinant à retrouver le fil d'une mémoire ininterrompue (...) Alors que d'autres régions du monde représentées dans les collections des musées occidentaux conservent chez elles une part significative de leur patrimoine artistique et culturel, l'Afrique au sud

*du Sahara en est pratiquement dépourvue. La quasi-totalité du patrimoine de ces pays se trouve conservée hors du continent africain».*

Cinq ans plus tard, en avril 2023, le président honoraire du Musée du Louvre, Jean-Luc Martinez remet à son tour un rapport au président Macron, plus nuancé, moins polémique, mais qui est tout aussi critique. La Belgique n'est pas en reste puisque, dès 2018, un groupe informel d'universitaires et de professionnels du secteur des musées et du patrimoine forment le collectif «*Restitution Belgium*» qui publie une lettre ouverte dans les quotidiens «*Le Soir*» et «*De Standaard*» le 17 août 2018. Ensuite, il met au point ses «*Principes éthiques pour la gestion et la restitution des collections coloniales belges*», document finalisé et mis en ligne en juin 2021.

Tout cela commence à faire tache pour les grands marchands et galeristes d'art tribal.

Dans cette problématique, marché de l'art et institutions muséales se débattent en réalité dans les mêmes difficultés : expliquer pourquoi maintenir et transmettre des collections occidentales et parer coûte que coûte à de trop fortes demandes de restitution qui videraient le marché des pièces les plus intéressantes et les plus chères, jetant le discrédit sur les circonstances d'acquisition des objets (butins de guerre, prise de missionnaires, missions «*scientifiques*», inégalités socio-économiques, pillages plus récents, fouilles illicites...).

Historiquement, le marché de l'art a approvisionné les grandes collections muséales européennes. Ainsi, la salle de vente londonienne *Stevens Auctions Rooms* installée au 38 King Street a été le plus important centre de transit d'objets ethnographiques au monde de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusque dans les années 1930. Une grande partie du butin du pillage de la cour royale de Benin City au Nigeria trouvée par les troupes britanniques en 1897-98, des sculptures en bronze et en ivoire principalement, y a notamment été écoulée alors que c'est le fruit d'un véritable massacre.

Un face-à-face incendiaire oppose désormais d'un côté les partisans de restitutions larges, galvanisés par les rapports Sarr-Savoy et Martinez et, de l'autre côté, les marchands d'art tribal. Ces derniers font flèche de tout bois. Ils argumentent que les collections privées occidentales ont le mérite «*de préserver les productions artistiques contre les vers et les termites, contre la fumée des cases. Les Africains nous doivent une gratitude infinie pour le travail de préservation entrepris; ils nous doivent la survivance de leur art traditionnel. Si les objets du tiers-monde n'avaient pas été collectés et entretenus, la*

*plupart d'entre eux n'existeraient plus aujourd'hui*». Voilà ce qu'ils clament dans quelques cénacles bien pensants et lors de conférences dans les foires d'art ou de colloques ciblés sur la problématique où ils font tout pour être invités. Tout encore imprégné d'une vision postcoloniale, cet argumentaire, très largement connoté de racisme et caricatural à souhait, s'apparente d'ailleurs à un autre argument, souvent manipulé par les marchands, selon lequel «*à peine restitués, les objets vont être directement vendus sur le marché, détruits ou volés. Alors, à quoi bon? Laissez-les dans nos collections*». Et dans la foulée, d'évoquer «*l'état effrayant des musées africains, si catastrophique que toute œuvre d'art et tout objet de collection restitué serait laissé à l'abandon ou rapidement dérobé, sans compter la corruption des fonctionnaires locaux*». La rhétorique est bien huilée, efficace à la première écoute.

Mais n'est-ce pas oublier que ces œuvres, tout comme les biens spoliés aux Juifs et restitués aux familles plusieurs décennies plus tard, reviennent à leurs propriétaires initiaux et légitimes et que leur avenir en leur sein n'a pas à faire l'objet d'un débat public? À quel titre les Européens devraient-ils régenter leur gestion, leur surveillance ou plus largement leur intégrité? N'est-ce pas là une seconde ingérence «postcoloniale» sur ces objets culturels après leur retrait non librement consenti? Ne s'agit-il pas d'un exercice d'une nouvelle souveraineté de l'ancienne puissance coloniale en matière d'interprétation et de circulation de l'art africain sous prétexte de «conservation du patrimoine»?

C'est ignorer aussi que le musée «universel», centralisateur des objets du patrimoine du monde entier, est une construction purement occidentale qui ne se dégage que comme une option parmi bien d'autres pour les pays africains. Les pièces tribales peuvent y remplir des fonctions bien différentes en fonction de chaque lieu (pédagogiques, rituelles, remémoratives, créatives, médiatrices, sacrificielles, spirituelles...), qui se dégage du seul cadre de pensée européen.

Cela traduit enfin une certaine méconnaissance du rapport que les sociétés africaines entretiennent avec le cycle de vie des artefacts qu'elles ont produit. Dans beaucoup de sociétés africaines, «*les statues meurent aussi*». Elles ont une durée de vie et sont prises dans le cycle d'une économie régénérative qui se fonde sur une conception ouverte de la matérialité et de l'identité ontologique. Certains objets sont dépositaires d'influx et de champs énergétiques qui en font des

objets animés et des puissances actives, médiatrices entre les différents ordres de réalité (rapport Sarr-Savoy, page 29).

Certains de ces marchands invoquent encore que « *en plus, le pays africain d'origine n'a bien souvent rien demandé* », argument qui serait décisif. Comme l'a bien démontré l'ouvrage « *Le long combat de l'Afrique pour son art* » de Bénédicte Savoy (Le Seuil, 2023), dès les années 1960, des revendications africaines légitimes ont été tuées dans l'œuf et réduites au silence par les responsables muséaux européens, tout comme leurs résolutions adoptées aux Nations Unies dès 1973...

La détection des faux modernes et des pièces pillées est encore un autre défi que doit relever le marché de l'art. Dans les salles de vente, la problématique est devenue une gageure pour les candidats acheteurs, particulièrement depuis l'apparition des ventes en ligne et la dématérialisation des transactions.

Les tests en laboratoire permettant de détecter les faux, comme les bronzes ou les terres cuites récents, existent, mais ils coûtent cher. Seuls quelques marchands peuvent se les offrir, mais certainement pas les salles de vente qui reçoivent des centaines d'objets lors de chaque vacation. Il faut bien souvent recourir aux services de laboratoires privés, peu nombreux en Europe à pouvoir faire correctement les analyses microscopiques ou les prélèvements métallographiques qui s'imposent pour les bronzes voire les tests de thermoluminescence pour les terres cuites. Certains labos sont en outre bien connus pour établir des certificats de complaisance.

Par ailleurs, la thermoluminescence n'est pas adéquate pour les terres cuites d'Amérique centrale, car la nature de leurs pâtes se prête difficilement à ces tests.

Quant aux terres cuites de Chine, les Chinois sont passés maîtres dans l'irradiation artificielle des pâtes céramiques et les tests ne sont pas non plus déterminants ni même fiables !

Il y a pourtant, chaque année, sur une foire bien connue en Belgique, une vieille exposante qui présente des pièces mexicaines et chinoises en terre cuite avec ce type de certificats reprenant les résultats de tests de thermoluminescence ! Un vrai leurre...

Par ailleurs, les tests de thermoluminescence ne sont pas adéquats non plus pour les terres cuites Nok du Nigeria et Djenné du Mali, car les faussaires broient des tessons d'époque qu'ils relient avec un liant minéral, manipulations que seul un examen approfondi au microscope peut faire apparaître...



Alors, si en plus, on ne peut même pas toucher ou voir ces objets en expositions publiques, mais seulement en ligne, autant dire que la chance de détecter les faux modernes est quasi nulle...

Les salles de vente, quant à elles, ne sont pas à l'abri du dépôt d'œuvres d'art volées ou de biens spoliés aux juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. Les exemples sont innombrables, y compris en Belgique. Le conservateur des collections Art nouveau-Art déco des Musées Royaux d'Art et d'Histoire du Cinquantenaire confiait ainsi à la revue « *Natrimoine* » de novembre 2023 que « *récemment, j'ai reçu un mail de Sotheby's demandant les dimensions du tableau "La glaneuse" de Jules Breton (1898) de nos collections. Intrigué, je me renseigne et me rends compte que le tableau est manquant. Il s'agissait bien de notre tableau, vendu un an auparavant chez Brussels Art Auctions. Nous avons heureusement pu récupérer le tableau, sans autres frais que le transport de New York à Bruxelles* ».

En mars 2018, le tableau *Intérieur d'auberge* du peintre du XVII<sup>e</sup> siècle Gillis Van Tilborgh refait surface à l'hôtel bruxellois des ventes Vanderkindere alors qu'il provient d'une collection française spoliée d'Adolphe Schloss, d'origine juive, qui s'était vu saisir plus de trois cents tableaux de maîtres flamands et hollandais pour le futur Musée de Linz d'Hitler... Ainsi, comme l'expose brillamment Geert Sels dans son ouvrage « *Le trésor de guerre des nazis: enquête sur le pillage d'art en Belgique* » (Racine 2023), si un tableau apparaît sur le marché et qu'une mention au verso réfère à un dépôt utilisé par l'Occupant, au nom d'un antiquaire ayant collaboré avec l'ennemi (comme le Bruxellois Maurice Lagrand, marchand au Sablon ayant traité avec les nazis), à une galerie alors mise sous séquestre, à une collection spoliée, à un numéro d'inventaire de l'ERR (« *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* » ou État-major d'intervention Rosenberg) ou encore à un code de la *Möbel aktion*, tous les voyants devraient s'allumer au rouge et les vérifications nécessaires devraient aussitôt être entreprises.

Un tel travail d'enquête s'impose également à nos musées, qui ont « hérité » historiquement d'un partage, en 1951, d'œuvres à la provenance non encore identifiée ou dont les ayants droit ne s'étaient pas manifestés au lendemain du second conflit mondial.

Le temps où les salles de vente aux enchères ouvraient trois à quatre jours d'affilée en « expositions publiques » pour permettre de voir les pièces à vendre est bien loin tout comme celui où tous les enchérisseurs étaient présents physiquement en salle, à côté des appels téléphoniques.

## TABLE DES MATIÈRES

Préface	5
Introduction : Fabrication des valeurs dans l'entre-soi et opacité des transactions: les atouts incontournables du marché de l'art	11
<b>AU CŒUR DES ENTREPÔTS D'ART</b>	25
<b>LE BAL DES FAUSSAIRES, RECELEURS ET IMPOSTEURS</b>	47
Opération «ECOFAVR»	49
Les imposteurs ambulants du Sablon	63
Opération «au cul des camions» à Ciney et au Jeu de Balle	75
<b>AU CŒUR DU TRAFIC MONDIAL DES « ANTIQUITÉS DU SANG »</b>	83
Opération Abrassian	85
Les deux têtes libyennes de Cyrène	101
La tête de prêtre de Palmyre	113
Le sarcophage polychrome d'époque ptolémaïque, le bol iranien, l'Hérius du Cheikh qatari et les bronzes italiens	125
<b>LA GANGRÈNE DES FAUX, DES ŒUVRES VOLÉES ET DES PIÈCES PILLÉES EN SALLES DE VENTE</b>	133

<b>UN PILLAGE ORGANISÉ DEPUIS L'ÉGYPTE POUR ALIMENTER GRANDES FOIRES ET BELLES BOUTIQUES?</b>	143
Les fossiles géants et les antiquités de la galerie <i>Pharao</i>	145
Le masque ptolémaïque de la Brussels World Art Exhibition de 2020	159
Le pharaon noir et l'Imhotep	171
<b>LES FAUX MODERNES AU « SECOURS » DE L'ART TRIBAL EN MANQUE DE PIÈCES DE COLLECTION</b>	179
Les pourvoyeurs d'art tribal à Bruxelles, Paris et New York	181
Le bronze Ifé du Nigeria	191
<b>DES <i>TOMBARELLI</i> AU SERVICE DES ANTIQUAIRES BELGES EN ARCHÉOLOGIE</b>	195
Le Togatus du Sablon	197
<b>HISTOIRES DE LUSTRES</b>	201
<b>L'ART CONTEMPORAIN AU SERVICE DE L'OPTIMISATION ET DE L'ÉVASION FISCALES</b>	207
La <i>galerie Lazzari</i>	209
<b>CONCLUSION: UN MARCHÉ EN DÉFICIT DE « DUE DILIGENCE »?</b>	221
Des outils pour mieux identifier les œuvres et les clients	233

**Conception graphique et mise en page :**

Couverture: Dominique Hambye

Intérieur: Marie-Rose Crits & Véronique Lux

**Relecture et correction :** Dominique de York, Faustine Fraysse,  
Arièle Eliard, Émilie Moulin

**Origine des illustrations :**

Tous droits réservés.

Photo de couverture: istock.

Si malgré le soin apporté aux recherches, l'Éditeur n'aurait pas signalé un copyright, les ayants-droit peuvent contacter les Éditions Racine via l'adresse email [info@racine.be](mailto:info@racine.be).

**[www.racine.be](http://www.racine.be)**

Inscrivez-vous à notre newsletter et recevez régulièrement des informations sur nos parutions et activités.

Toutes reproductions ou adaptations d'un extrait quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce soit, sont interdites pour tous pays.

© Éditions Racine, 2024

Éditions Racine, Tour & Taxis, Entrepôt royal

Avenue du Port 86C / bte 104A

B-1000 Bruxelles

1<sup>er</sup> tirage

D/2024/6852/27

Dépôt légal: septembre 2024

ISBN 978-23-902-5307-5

Imprimé en Europe