

## Conflits de patrimoine : les frises du Parthénon depuis le XIXe siècle

[Dominique POULOT](#)

### RÉSUMÉ

Dans une tradition européenne où les œuvres les plus représentatives du passé antique sont utilisées pour illustrer la supériorité d'une puissance, en manifestant l'évidence d'une hiérarchie artistique et culturelle, l'arrivée des sculptures du Parthénon à Londres illustre un moment éblouissant de l'impérialisme britannique au-delà de l'initiative individuelle de Lord Elgin. Leur exposition au British Museum, à peu près contemporaine de l'essor des romantismes, marque l'histoire du goût européen, en bouleversant les repères esthétiques les mieux établis. Mais la légitimité de ce transfert est âprement disputée et s'inscrit dans les batailles politiques et culturelles suscitées par l'émergence de la nation grecque. Au cours des deux siècles suivants, le cas des sculptures pèse, au-delà des relations spécifiques du Royaume-Uni à la Grèce, sur l'idée d'un patrimoine « universel », comme sur l'affirmation, aujourd'hui, de « communautés patrimoniales », telles que les conventions européennes veulent les dessiner.



Le diplomate Castlereagh représenté en vendeur fait l'article à John Bull d'une collection de statues en morceaux. John, les mains dans les poches de son manteau, regarde avec mépris un Hercule brisé que lui montre le bonimenteur. Œuvre de George Cruikshank, Londres, 1816.



Vue idéale de la salle des sculptures de 1819 au British Museum avec les portraits de membres du musée et de visiteurs, par Archibald Archer. [British Museum.](#)



La galerie Duveen du British Museum : état actuel. Source : [Wikimedia Commons.](#)



Le musée de l'Acropole à Athènes, ouvert en 2009. Source : [www.theacropolismuseum.gr](http://www.theacropolismuseum.gr) © Catherine Panchout.

Le cas des sculptures du Parthénon d'Athènes, enlevées et exposées à partir de 1817 au British Museum de Londres, est aujourd'hui l'un des exemples les plus emblématiques des spoliations subies par les patrimoines de certains pays européens au profit de leurs voisins. Il illustre plus largement les disputes à propos de la propriété des œuvres culturelles, de la mise au musée et des intérêts archéologiques, entre les valeurs d'exposition et celles du contexte *in situ*. En tant que tel, ce cas réunit depuis deux siècles tous les éléments d'une émotion patrimoniale majeure, et permet de comprendre la configuration et les enjeux de bien d'autres polémiques et antagonismes à propos de monuments ou de collections. L'arrivée des sculptures a bouleversé les publicistes européens, érudits et vulgarisateurs, en rendant visible une Antiquité réelle quasiment insoupçonnée, et en plaçant le « vrai grec » au centre du canon artistique occidental, au moins jusqu'aux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. L'impact et la durée de leur présence londonienne en ont fait des monuments de la tradition britannique, donnant au phénomène, au-delà d'une appropriation que ses adversaires dénoncent comme une criminalité historique, tous les traits d'une acculturation artistique et

historique. L'État grec pose constamment, pourtant, la question d'une restitution destinée à combler les manques du monument *in situ*, et aujourd'hui à remplir d'originaux le nouveau musée de l'Acropole. Ses demandes sont soutenues et légitimées par des associations militantes, en Grèce et ailleurs, qui mobilisent savants et grand public et font pression sur leurs dirigeants politiques respectifs et les institutions muséales internationales.

### **L'initiative patriotique de Lord Elgin et les conditions de son succès**

L'affaire des sculptures du Parthénon s'inscrit dans les bouleversements patrimoniaux intervenus à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. La pratique des Grands Tours par la jeunesse aristocratique rend accessibles les modèles de l'art et s'accompagne de collections d'antiquités et de « souvenirs », et donc de déménagements plus ou moins remarquables de statues à travers le continent. Après 1789, les spoliations de grande ampleur de la Révolution française sont, à l'époque, légitimées par l'intérêt d'offrir les chefs-d'œuvre universels aux citoyens d'un nouvel État démocratique, puis de les placer au centre d'un empire. Par la suite, l'émergence de la nation grecque au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et celle d'un philhellénisme (notamment franco-allemand) marquent les débats et les procès autour du transfert des sculptures du Parthénon en particulier, qui sera au XX<sup>e</sup> siècle qualifié d'« elginisme », soit une catégorie de vandalisme qui consiste à arracher des monuments d'architecture les œuvres d'art qui les décorent pour les transformer en objets de collection.

Les réactions de l'époque à ce transport participent du désarroi mais aussi de l'intérêt des contemporains devant des œuvres certes séparées de leur contexte, et privées de leur destination originale, mais désormais commodément disponibles pour l'étude et la copie. L'enjeu dépasse les considérations strictement antiquaires : l'art antique, et l'art grec de cette période classique spécifiquement, incarne alors le grand art, ou le canon par excellence. Certes la réflexion sur les transferts de monuments, qu'il s'agisse de pillages ou d'achats, est ancienne, comme le prouvent la référence obligée dans les échanges du temps aux plaidoyers de Cicéron contre Verrès, ce magistrat romain prévaricateur qui avait dépouillé les Siciliens en 70 av. J.-C., ou *a contrario* les évocations du vandalisme pluriséculaire qu'avait subi le Parthénon, et que ce transfert devait permettre en partie d'éviter à l'avenir. Mais l'ampleur du débat est assurément inédite, qui est liée tant aux mutations de la diplomatie antique d'Ancien Régime qu'à la nouvelle géopolitique post-révolutionnaire.

Les Français ont été parmi les premiers à établir un consulat en Grèce, et le marquis de Nointel (1670-1679) puis le comte de Choiseul-Gouffier (1782-1785), en poste au moment où l'influence française est à son zénith, sont à la fois des diplomates chargés de représenter les intérêts politiques, et des antiquaires qui font dessiner et prendre des moulages des sculptures de l'Acropole. Mais après la conquête de l'Égypte, l'Empire ottoman déclare la guerre à la France en 1798. C'est grâce à cette conjoncture inédite que Lord Elgin (1766-1841) obtient un firman (décret royal) du sultan pour opérer à Athènes. Son intervention marque un tournant : les initiatives jusque-là individuelles et privées deviennent des opérations de plus en plus officielles et nationales : le projet d'Elgin est inconcevable sans un recours aux ressources de l'État britannique et peut être ainsi considéré comme une opération patriotique, sinon franchement impérialiste, comme le dénoncera Byron dans ses poèmes polémiques contre le personnage. Du côté d'Elgin, une conjonction extraordinaire d'opportunités lui permet de réaliser, au nom de l'autorité impériale britannique, une entreprise caressée pendant au moins une décennie, et qui doit pallier une série d'infortunes, pécuniaires (il est ruiné), professionnelles et statutaires (la carrière promise à cet ambassadeur aristocrate tourne court), et même physiques et matrimoniales. L'image du bienfaiteur éclairé de la civilisation qu'il entendait revendiquer grâce à cette initiative devait effacer ces disgrâces - mais elle a été loin de faire l'unanimité de son temps, et elle a complètement disparu dans la mémoire collective aujourd'hui.

Du point de vue géopolitique, l'affaire s'inscrit dans un contexte où la Grèce est soumise à la tutelle de l'Empire ottoman très soucieux de l'alliance anglaise, et où l'équilibre des pouvoirs dans l'Europe méditerranéenne permet une spoliation sans difficultés. De surcroît, au lendemain du congrès de Vienne, les années 1815-1816 sont marquées par la restitution des œuvres spoliées par la France révolutionnaire puis impériale aux Alliés : le sculpteur Antonio Canova (1757-1822), représentant du pape, participe ainsi au démembrement du musée des Antiques du Louvre. Or le Royaume-Uni n'a rien gagné à ces nouveaux transferts : le British Museum peut donc acquérir de manière opportune des monuments inédits, sans rappeler ni l'ambition dévorante (*l'hybris* napoléonien) ni le prix du sang des conquêtes françaises. Au contraire, il peut arguer des risques de destruction courus par les sculptures sous l'autorité des Turcs – un argument traditionnellement mobilisé jusqu'au début du *xx*<sup>e</sup> siècle en faveur de Lord Elgin. Le cas témoigne d'ailleurs, à considérer les réactions journalistiques, littéraires, parlementaires, d'un calcul des coûts et des bénéfices, et ce pour la première fois sans doute dans l'histoire du patrimoine : sous prétexte de mesurer son coût, on tente d'évaluer, désormais, l'intérêt d'acheter la collection, comme *service* rendu à la collectivité par le Parlement britannique.

### **La réception des sculptures par l'expertise européenne**

Pour cela, au printemps 1816 la Chambre des communes nomme un comité chargé de donner une évaluation pécuniaire des sculptures proposées par Lord Elgin ; l'Apollon du Belvédère, transporté de Rome à Paris en 1797 pour devenir le chef-d'œuvre du Louvre, sert d'étalon. Surtout, le comité justifie l'achat des sculptures par l'excellence de son nouveau pays d'accueil, car, écrit-il, « les gouvernements libres offrent le sol le plus favorable aux productions du talent ». La justification évoque, en opposition à l'histoire française récente, le principe posé par *l'Histoire de l'art* de Winckelmann (1717-1768) de la liberté politique comme fondement de la liberté de l'artiste – et de la grandeur de ses productions. Au moment où les productions les plus remarquables de l'art grec conçu en liberté sont soumises à la tyrannie, il serait en somme le devoir de la monarchie britannique de leur restituer une liberté perdue : Londres devient la nouvelle Athènes. Enfin les Britanniques caressent l'idée d'une prospérité inédite de l'école artistique nationale stimulée par l'acquisition des modèles grecs.

Toutefois, Elgin se trouve vite en difficile posture pour valoriser ses sculptures, sous le feu d'oppositions de nature très diverse, émanant de connaisseurs, de philologues et d'écrivains ou de membres de l'élite intellectuelle, regroupée par exemple dans la Société des Dilettanti. Les caricaturistes politiques s'emparent de l'affaire en le peignant sous les traits d'un John Bull « qui achète des pierres au moment où sa nombreuse famille veut du pain ». Se succèdent alors des visites prestigieuses d'experts étrangers, savamment mises en scène. L'archéologue et conservateur Visconti, « meilleur juge d'Europe », fait le voyage pour convaincre le gouvernement britannique que la collection doit être achetée ; la visite de Canova est aussi décisive, suivie de celle en 1818 de l'esthéticien français Quatremère de Quincy (1755-1849).

Dans ce contexte, le débat sur l'attribution des sculptures à Phidias est essentiel. Il porte sur la responsabilité, ou non, de Phidias d'abord dans la sculpture de la frise des Panathénées, puis dans son dessin ou sa supervision, et enfin sur le nombre d'artistes engagés dans l'entreprise. Mis à part les enjeux pécuniaires évidents, se pose aussi la question de la place de l'artiste dans l'histoire de l'art grec. Au-delà de ces disputes, les sculptures suscitent un débat inédit à propos du naturel et du réel et engagent un combat archéologique et esthétique à propos du « Beau idéal ». Canova compare ainsi les marbres du Parthénon avec la « vraie chair », arguments dûment cités par le comité d'expertise concluant à l'achat britannique. À ce titre, la tête de cheval constitue un objet stratégique dans la démonstration de la supériorité des sculptures de Phidias : à son propos Quatremère écrit dans une lettre à Canova que « la vérité va presque jusqu'à faire peur ». Bref, « ce n'est plus réellement de la

sculpture : la bouche hennit, le marbre est animé, on croit le voir remuer ».

### **Les enjeux opposés des sculptures à Athènes et à Londres**

Le transport des sculptures à Londres n'a pu être célébré comme un progrès de la civilisation, dans une certaine partie de l'opinion européenne au moins, qu'en raison d'une quasi-invisibilité des Grecs d'alors chez les voyageurs et les érudits. Mais l'exposition des sculptures coïncide vite avec l'éveil des nationalismes en Europe, celui de la Grèce en particulier. Dans ce mouvement, les artistes et savants romantiques occupent une place centrale, nouant avec les peuples opprimés une alliance privilégiée, revendiquant sinon de devenir les « mages de la nation », au moins les porte-parole de leurs valeurs. La figure de Lord Byron (1788-1824) est ici essentielle. Son poème *Childe Harold's Pilgrimage*, dont les deux premiers chants sont publiés en 1812, est une métaphore poétique du récit de son voyage en Grèce, écrit à chaud après son retour en Angleterre à bord de l'*Hydra*, l'année précédente, au milieu des caisses du dernier envoi des employés de Lord Elgin. Byron y exprime ses convictions politiques radicales en faveur de la cause grecque. L'opposition entre Byron et Elgin tient au regard porté non sur l'antique, mais sur le présent : à la différence de tous les voyageurs précédents, Byron accorde de l'intérêt aux Grecs de son temps, tandis que ses prédécesseurs les ignorent, les tenant régulièrement pour des barbares, indignes de leurs ancêtres glorieux. En France, c'est Claude Fauriel (1772-1844), auteur d'une compilation monumentale des *Chants populaires de la Grèce moderne*, qui paraissent à partir de 1824, qui se fait l'acteur remarquable des nouveaux intérêts pour le folklore et l'identité grecques modernes. Une décennie plus tard, au milieu des années 1830, la revendication grecque d'un retour des sculptures apparaît : peu à peu, dans la conscience du pays, la dispersion des fragments apparaît comme le produit d'une situation coloniale, responsable du dépècement de l'héritage national, qu'il faut faire cesser.

Parallèlement, à Londres, l'histoire des sculptures sur deux siècles et celle de leurs mises en scène successives témoigne des vicissitudes de leur conservation, des évolutions du goût et de la muséographie. Après une première disposition jugée très décevante, qui relevait d'un magasin improvisé, l'architecte Robert Smirke les installent dans deux pièces à partir de 1817, consacrées aux sculptures égyptiennes et classiques. D'un côté de la grande salle, éclairée par en haut, on trouve une alcôve, et de l'autre une porte donnant sur une salle plus petite. La frise court sur les murs, placée à hauteur des yeux, au détriment évidemment du respect des conditions originelles de l'œuvre. Les visiteurs d'alors soulignent qu'on peut passer tous les objets en revue avec plus de facilité, et mieux les comparer, en saluant le progrès opéré par la muséographie.

Pour autant, les remarques se multiplient de la part des spécialistes à propos de la perte de connaissance et d'appréciation que produit pareil déplacement ; pour certains, il faudrait recontextualiser les sculptures à l'aide d'une muséographie adaptée. Il s'agit d'« une frise qui ne fut jamais destinée à être ni placée sous les yeux du spectateur pour être examinée de tous côtés, ni exposée aux recherches d'une critique », lit-on dans une des *Lettres de Quatremère à Canova sur les sculptures d'Elgin (1818)*. Car elle relève de ce qu'il appelle une « sculpture de bâtiment » : « faisant partie nécessaire de son architecture ». C'est pourquoi le savant français suggère de mouler une partie du Parthénon et d'y placer les plâtres des métopes et des statues. Enfin, il évoque « des ouvrages qui, dans l'état de mutilation où il faut sans doute les laisser, doivent être considérés avant tout comme objets d'étude ». Le siècle suivant contredit ces premières assertions.

Car en 1928, un tournant majeur s'opère quand le musée, à la suite d'un rapport qu'il avait commandé, décide que les sculptures sont avant tout des « œuvres d'art », qui doivent donc être isolées des moulages ou d'autres fragments à visée contextualisante. Il s'agit alors explicitement d'imaginer une galerie qui serait l'un des grands repères du monde. L'ultime étape est leur installation – d'après le dessin de l'architecte américain John Russell Pope (1874-1937) – en 1938 dans la galerie désormais appelée Duveen, installation arrêtée par les

destructions du musée pendant la guerre, auxquelles les sculptures échappèrent de justesse, et reprise ensuite. Simultanément, on entreprend une restauration au cours des années 1937-1938, afin notamment de « blanchir » encore les sculptures, opération qui se révèle assez catastrophique en altérant définitivement les morceaux traités (comme le révèle en 1999, après un long silence du musée, un colloque international organisé par le conservateur Ian Jenkins). La galerie constitue depuis le début des années 1960 un « cube blanc » monumental, à l'image de l'idéal du *White Cube* des galeries d'art contemporain décrit par Brian O'Doherty (1976), où les sculptures peuvent être disposées comme dans l'original, en développant toute leur ampleur, ce qui avait toujours été une difficulté majeure pour les expositions précédentes. Cette évolution, pour citer la classiciste anglaise Mary Beard, auteure d'un livre sur le Parthénon comme merveille du monde, scelle « la victoire de la transcendance qualitative du chef-d'œuvre original sur l'idée de complétude, de contexte, et d'histoire : c'est la victoire du Parthénon comme sculpture sur le Parthénon comme monument ». En 1998, toutefois, le musée a créé deux salles d'introduction consacrées aux contextes historique et architectural des sculptures.

### **Un *statu quo* toujours contesté dans l'opinion internationale**

Si « l'exil » des sculptures est un motif constant dans l'histoire de la Grèce contemporaine, c'est après la chute du régime des colonels, en 1974, que la demande de retour a pris sa forme actuelle, liée à une politique de réparation démocratique et d'intégration européenne. C'est plus précisément au cours de la décennie 1980 que l'exigence a pris corps sur la scène internationale, au cœur de ce qu'on peut appeler les « années patrimoine » (ouvertes par « l'Année du patrimoine » en France et marquées à travers le continent par une floraison de livres et de réflexions diverses sur le devenir des « lieux de mémoire » (Pierre Nora, 1984), sur « l'invention de la tradition » (E. J. Hobsbawm, 1983) ou sur l'étrangeté d'un passé devenu notre héritage (David Lowenthal, 1985). À l'été 1982 la chanteuse et actrice Melina Mercouri (1925-1994), ministre de la Culture et des Sciences du Pasok (Mouvement socialiste panhellénique), s'adresse à la conférence de l'Unesco de Mexico pour affirmer avec force le droit de son pays sur la collection et demander officiellement son retour. Elle soutient qu'il ne s'agit pas de vider les musées de leurs pièces grecques, mais de plaider la cause d'un monument unique. C'est là contrer l'argument d'une boîte de Pandore ouverte aux demandes de restitutions ultérieures, pour insister sur leur caractère de sculptures partie prenante d'un monument existant, au contraire des œuvres mobiles, isolées, que sont des tableaux de chevalet ou des sculptures isolées.

À partir de 2000, la Grèce ne réclame plus la propriété des sculptures mais propose au British Museum de déposer les sculptures à Athènes, dans un musée de l'Acropole construit expressément à cette fin, en échange de la réalisation de copies et du prêt d'autres sculptures grecques à Londres. En 2002, pour la première fois depuis le transfert des sculptures, le directeur du British Museum rencontre un membre du gouvernement grec à Londres ; mais c'est pour mieux affirmer que les sculptures sont « indispensables à la mission centrale du musée de raconter l'histoire de la civilisation humaine ». La défense du *statu quo* se légitime alors de la thèse de l'universalisme des grands musées, exposée dans une déclaration commune de 2002 « sur l'importance et la valeur des musées universels » signée par 19 institutions majeures, européennes et nord-américaines. Cette déclaration suscite toutefois d'importants débats au sein de l'ICOM (Conseil international des musées) mais aussi plus largement dans la communauté archéologique et historique. On y lit que « les musées sont au service non seulement des citoyens de leurs nations, mais du peuple de chaque nation » : diminuer les collections de ces musées, en restituant des œuvres, serait porter atteinte à leur mission. Pourtant, à Athènes, le nouveau musée de l'Acropole de 14 000 m<sup>2</sup>, conçu par l'équipe Bernard Tschumi et Michalis Photiadis, et inauguré en 2009, a résolu d'exposer originaux et moulages des pièces conservées à l'étranger. Les plaques des métopes de la centaumachie conservées à Londres sont ainsi reproduites au sein du niveau supérieur, entièrement vitré, du musée, conçu aux dimensions et selon l'orientation du



monument, et reproduisant ses colonnes, pour offrir aux visiteurs l'ensemble du décor sculpté du Parthénon. Une Association internationale pour la réunification des sculptures du Parthénon fait parallèlement campagne au Royaume-Uni, en s'appuyant sur des sondages démontrant la popularité de la demande auprès d'une majorité de Britanniques.

En 2015, le gouvernement grec renonce à plaider devant la cour internationale de justice de La Haye, contrairement à l'avis d'avocats spécialisés, et malgré le rejet de la médiation proposée par l'Unesco en 2013. Toutefois, l'appel de la Grèce à rendre les sculptures connaît récemment une nouvelle actualité, avec le 200<sup>e</sup> anniversaire de son indépendance, le 25 mars 2021. Dans ces derniers développements, on voit réapparaître la contestation, du côté du ministère grec de la Culture, de la légalité de la propriété britannique des sculptures – une légalité à l'inverse réaffirmée par le Premier ministre britannique Boris Johnson. Une bataille d'archives et de documents se déroule ainsi, depuis des décennies, dans les revues d'art et d'archéologie, mais aussi dans la littérature juridique, autour de pièces dont la partie grecque affirme qu'elles sont soit tardives, imaginées *a posteriori*, soit produites par des autorités qui n'avaient pas, précisément, autorité pour céder une partie du monument à un étranger. Toute l'affaire se résume, côté britannique, à la question de savoir si les sculptures appartiennent spécifiquement à la culture grecque, ou si elles appartiennent à la civilisation occidentale, voire à l'universel. La défense constante du musée londonien tient en effet que leur installation depuis deux siècles a ouvert une nouvelle période de leur histoire, à travers l'assimilation de ces œuvres dans l'éducation européenne, au contraire du plaidoyer nationaliste qui ne servirait que les intérêts de la politique culturelle (et touristique) grecque.

Les défenseurs du musée plaident en somme que les sculptures ont été naturalisées britanniques par l'investissement savant qu'elles ont suscité de la part de l'érudition nationale, par l'admiration qui les a entourées et qu'elles témoignent de la créativité inédite du musée, par l'influence qu'elles ont eue sur les artistes. Les adversaires de cette rhétorique contemporaine de défense du British Museum, les archéologues notamment, soulignent au contraire que pareille défense de la propriété des sculptures obéit à la même démarche que celle que dénonçait Edward Saïd (1935-2003) dans son essai devenu classique sur *l'orientalisme* occidental : la société qui a constitué des artefacts en autant d'objets de connaissance, d'émulation artistique et de spéculation intellectuelle et sensible finit par les revendiquer pour siens de manière plus ou moins exclusive. Pour autant, dans un article du *Guardian* de 2004, Neil Mac Gregor, alors directeur du British Museum, n'hésite pas à citer Edward Saïd, qui, au lendemain de l'invasion de l'Irak, s'en prenait à l'idée d'un « choc des civilisations », pour défendre le maintien des sculptures au musée, au nom de la lutte contre les simplifications néfastes de la politique internationale. Pareil épisode illustre l'infinie plasticité des arguments et des syllogismes que les sculptures du Parthénon ne cessent de nourrir, entre revendications croisées et tentatives de règlement international.

## **BIBLIOGRAPHIE**

BEARD, Mary, *Le Parthénon*, Paris, Tallandier, 2020.

HOLTZMANN, Bernard, *L'Acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athéna Polias*, Paris, Picard, 2003.

JOCKEY, Philippe, *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin, 2015.

SAÏD, Edward, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.

ST. CLAIR, William, *Lord Elgin, l'homme qui s'empara des sculptures du Parthénon*, Paris, Macula, 1988.

Site internet : <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/objects-news/parthenon-sculptures>

---

**Source URL:**

<https://ehne.fr/eduscol/terminale-specialite-histoire/terminale-specialite-histoire/theme-4-identifier-protéger-et-valoiriser-le-patrimoine-enjeux-géopolitiques/conflits-de-patrimoine-les-frises-du-parthénon-depuis-le-xixe-siècle>