

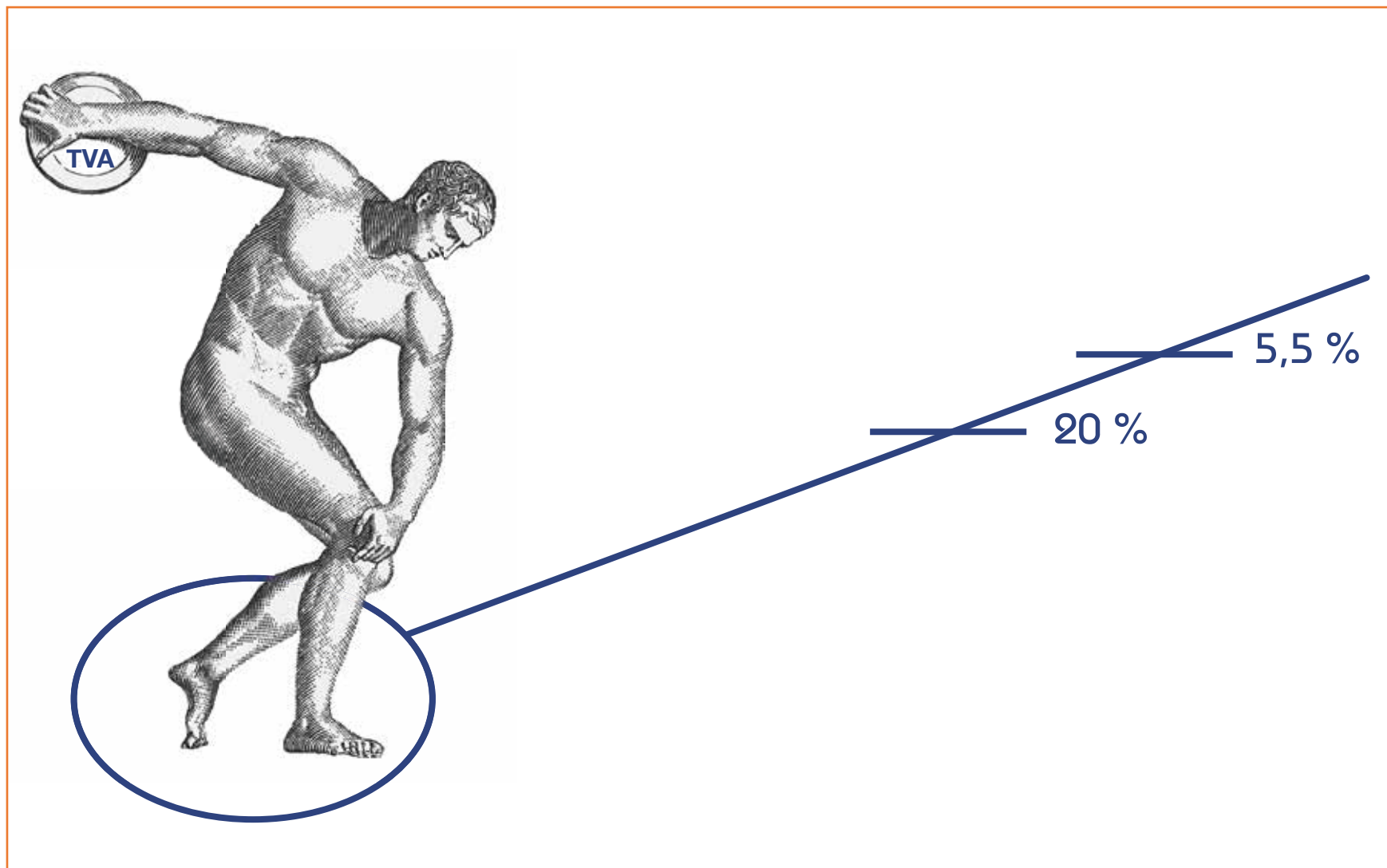
LE JOURNAL DE LA CNE

COMPAGNIE NATIONALE



DES EXPERTS EN ART

Juin 2024
N° 21



© ZU_09 / Céline Bertin

Sommaire

Édito	1	Le mouvement de la Harlem Renaissance	6-7
Les nouveaux membres	2	Meta Vaux Warrick Fuller - <i>La Petite Danseuse</i>	
La TVA des marchands d'œuvres d'art d'antiquités et de biens d'occasion à compter du 1 ^{er} janvier 2025	2-3	L'esprit moderne.	7
Le contrat d'assurance de la CNE	4	Carte blanche à la galerie Ulrich Fiedler	
Bilan de la réunion du 19 mars 2024	4-5	Jaime Hayon	8
		La théorie des <i>genres</i> en peinture au XVII ^e siècle	9-10
		Édition originale et bibliophilie	11-12

Édito

Judith Schoffel de Fabry, présidente de la CNE

La réunion d'information sur les licences d'importation et la réglementation LCB-FT, organisée par la CNE le 19 mars dernier fut très suivie par nos membres et de nombreuses personnalités du monde de l'art. La partie concernant les obligations de traçabilité sur nos clients nécessitait quelques éclaircissements de la part des douanes. Des questions ont été posées, et nous sommes encore dans l'attente de certaines réponses. L'édition d'un court *vade-mecum* sur la réglementation officielle nous permettrait de pouvoir demander les informations obligatoires à nos clients, afin qu'ils comprennent

nos obligations envers la loi. Ce souhait exprimé concernant ce nouvel outil a été très bien reçu par les douanes françaises. Concernant la question des transactions liées, il nous a été répondu que l'on ne devait considérer la demande d'informations au client qu'à partir de la somme de 10 000 euros en un seul achat.

Le sujet des licences d'importation et d'exportation a également été au centre de cette réunion, certains points semblent très complexes à mettre en route sans risque de freiner sévèrement le marché français et européen. À la

CNE, nous travaillons sur des propositions concrètes afin de faire évoluer ces lois de façons plus réalistes, pragmatiques et pratiques. La question du changement de taux de TVA à 5,5 % applicable dès janvier 2025 nous préoccupe grandement, comme vous pourrez le lire dans le journal. Le sujet des provenances est toujours d'actualité, et la CNE participe régulièrement à des réunions officielles afin de faire entendre notre voix.

À la compagnie, nous mettons tout en œuvre afin de rester des interlocuteurs incontournables. Notre statut d'expert

reste toujours un sujet. Il nous faudra, dans les temps à venir encore renforcer notre image.



Judith Schoffel de Fabry

Nouveaux membres

**Allan Chinn**

Sculptures 1800-1918

*Présenté par Jean-Marie LE FELL, Michel RULLIER
et Pierre DUMONTEIL*

Reçu le 3 octobre 2023

**Brigitte Gallini**Experte du peintre Antoine-François Callet
Peinture et dessin français des XVII^e et XVIII^e siècle*Présentée par Daniel GREINER et Armand DEROYAN*

Reçue le 29 mars 2024

**Philippine de Sailly**Livres anciens et modernes – Autographes
et manuscrits*Présentée par Céline BERTIN et Emmanuel LHERMITTE*

Reçue le 9 novembre 2023

**Éric Grangeon**

Livres rares anciens et modernes – Objets de curiosités

Présenté par Benoît FORGEOT et Rodolphe CHAMONAL

Reçu le 11 avril 2024

**Jean-Baptiste Bacquart**

Art d'Afrique et d'Océanie

*Présenté par Olivier CASTELLANO, Frédéric ROND**et Renaud VANUXEM*

Reçu le 9 novembre 2023

**Julie Béalu**

Céramique ancienne – Faïence et porcelaine

Présentée par Laurence WERLÉ et Jean-Gabriel PEYRE

Reçue le 15 mai 2024

La TVA des marchands d'œuvres d'art, d'antiquités et de biens d'occasion
à compter du 1^{er} janvier 2025

par **Xavier Bollotte**, expert-comptable spécialisé dans les métiers de l'art, dirigeant de la Société fiduciaire de révision, cabinet d'expertise comptable inscrit à l'Ordre des experts-comptables au tableau de l'Ordre de Paris



La Société fiduciaire de révision intervient dans des missions d'expertise comptable courantes élargies à une assistance fiscale, sociale et juridique.



Xavier Bollotte

À compter du 1^{er} janvier 2025, le régime de TVA change profondément pour les galeries d'art et les antiquaires.

Le régime de droit commun qui consiste à taxer une vente sur la totalité de son prix était auparavant écarté au bénéfice du régime de la marge, mais il devient désormais pertinent puisqu'il est assorti d'un taux réduit à 5,5 % pour les ventes réalisées à compter du 1^{er} janvier 2025.

Pour autant, le régime de la marge, défini par la 7^e directive européenne

de 1994 et complété par la directive 2006/112/CE du 28 novembre 2006 n'est pas supprimé.

Il faudra donc désormais jongler avec les deux régimes au cas par cas.

Réforme de la TVA sur les œuvres d'art, antiquités et biens de collection

À compter du 1^{er} janvier 2025, l'article 297B du CGI est supprimé. Il n'est donc plus autorisé d'utiliser le régime de la marge lorsque le bien faisant l'objet de la vente :

- a été **importé** en France,
- a fait l'objet d'un achat hors taxes européen (régime de **l'acquisition intracommunautaire**),
- a été acheté à un artiste ou un ayant droit au **taux réduit** de 5,5 %,
- a été acheté à un autre marchand au régime de droit commun et non pas au régime de la marge.

Réciproquement, le régime de la marge n'est possible que si le bien a été acheté :

- à un particulier sans TVA en Europe,
- ou à un professionnel sous le régime de la marge.

Dans tous les cas où le régime de la marge ne s'applique pas, c'est le régime de droit commun qui est appliqué, c'est-à-dire que la TVA se calcule sur le prix de vente total.

Ce sera finalement le régime le plus utilisé puisqu'il sera souvent plus avantageux et qu'il sera par ailleurs obligatoire dans de nombreux cas.

Le régime de droit commun

À compter de 2025, ce régime va être plus souvent appliqué et devient tout aussi intéressant que l'ancien régime forfaitaire de 30 % de la marge.

Le calcul est plus simple à comprendre puisque la TVA se calcule sur le prix total de la façon suivante :

$$\text{TVA} = \text{Prix de vente} / (1 + 5,5\%) \times 5,5\%$$

Attention toutefois à bien indiquer le régime utilisé dans vos factures de vente.

En appliquant le régime de droit commun, il est possible de récupérer la TVA à l'import sans formalité. Cela se fait directement sur la déclaration de TVA.

La TVA sur la marge

Les marchands sont qualifiés d'assujettis-revendeurs et acquittent la

TVA sur la différence entre le prix de vente et le prix d'achat calculée opération par opération selon l'article 297A du CGI.

La TVA sur la marge se calcule de la façon suivante :

$$\text{TVA} = (\text{Prix de vente} - \text{Prix d'achat}) / (1 + 20\%) \times 20\%$$

Questions réponses**Peut-on inclure les frais dans le calcul de la marge, par exemple des frais de transport ?**

Si la facture mentionne une ligne spécifique de frais de transport, ces frais sont exclus du « prix d'achat » de l'œuvre pour le calcul de la TVA. En revanche, les frais d'adjudication TTC sont inclus.

Peut-on compenser une vente à perte ? (Par exemple lors de la vente de plusieurs lots en salles de vente)

Non, il est interdit de calculer de la TVA négative sur une marge négative.

Peut-on récupérer la TVA à l'import ?

Si la marchandise a été importée, il est désormais interdit d'utiliser le régime de la TVA sur la marge, mais il est possible

de récupérer la TVA à l'import.

Puis-je bénéficier d'un calcul forfaitaire de la marge pour mes stocks anciens ?

Non, le régime forfaitaire de 30 % de marge est complètement supprimé à compter du 1^{er} janvier 2025.

Vais-je devoir payer de la TVA sur les ventes à perte ?

S'il est possible d'appliquer le régime de la marge, aucune TVA ne sera due. Toutefois si le bien a été importé, il y aura une TVA à appliquer sur la vente au taux de 5,5%. Notons toutefois que la TVA à l'import sera dans ce cas déductible.

Les opérations exonérées

L'export

En cas d'exportation, il est évidemment

possible d'appliquer le régime de droit commun pour exonérer la vente.

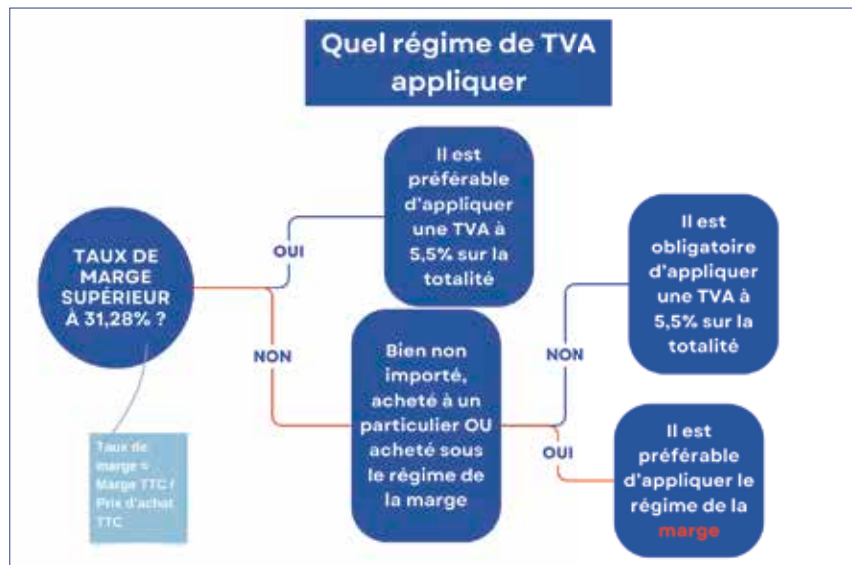
Il est très fortement recommandé de récupérer une copie du document administratif unique (DAU) qui est la preuve formelle que la vente a été exportée. Ce bordereau est systématiquement demandé lors des contrôles fiscaux.

La vente intracommunautaire

Il existe trois possibilités lors d'une vente en Europe.

- L'application du régime de la marge, s'il est possible de l'appliquer selon les règles exposées ci-dessus.
- Le régime de droit commun avec une vente taxée à 5,5%.

- Le régime de vente hors taxes de droit commun uniquement applicable à un professionnel disposant d'un numéro de TVA intracommunautaire valide.



Il est probable que ce dernier choix est le plus intéressant pour le marchand français, il faut toutefois noter qu'il empêchera, au même titre que le régime

de droit commun, l'application du régime de la marge pour un marchand étranger.

www.sfrevision.com

VAT for art merchants, antique dealers and secondhand goods from 1st January 2025

by **Xavier Bollotte**, is a chartered accountant at the Société Fiduciaire de Révision, an audit trust company registered at the order of chartered accountants of Paris.



It functions as an expanded current accounting expertise that offers fiscal, social and legal assistance.

As from 1st January 2025, the VAT regime changes radically for art galleries and antique dealers.

The common law regime that consists in taxing a sale on the total sale price used to be discarded in favour of the margin regime but it now becomes relevant as it is associated to the reduced rate of 5.5% of sales made as from 1st January 2025.

At the same time the margin regime, defined by the seventh European Directive of 1994 and supplemented by directive 2006/112/CE of the 28 November 2006 is not removed.

Juggling both regimes on a case by case basis will therefore be required.

VAT reform for art works, antiques and collectible goods

Article 297B of the French tax code will be removed on 1st January 2025. It will no longer be permitted to apply the margin regime when the sale concerns an object:

- **Imported** into France
- Bought excluding European tax (**Intra-Community Acquisitions**)
- Bought from an artist or an estate at the **reduced 5.5% rate**
- Bought from another merchant subjected to the common law regime and not the margin regime

Reciprocally, the margin regime is possible only if the good was acquired

- From a private individual in Europe
- Or a professional submitted to the margin regime

In all cases when the margin regime does not apply, it is the common law regime that applies, that is to say that VAT is calculated on the total sale price. In the end, it will be the most frequently

used regime because it will be more advantageous and obligatory in many cases.

Common Law Regime

As from 2025, this regime will be the most frequently applied and will become as interesting as the old 30% margin flat rate.

The calculation is simpler to understand as the VAT is calculated on the total price as follows:

$$\text{VAT} = \text{Sale Price} / (1 + 5,5\%) \times 5,5\%$$

Be careful to mention the regime applied in your sale invoices.

By applying the common law regime, it is possible to claim back VAT on imports without any formality. It is done directly via your VAT return.

VAT on margins

Merchants are qualified as taxable dealers and pay VAT on the difference between the sale price and price of acquisition calculated on an operation to operation basis in accordance with article 297B of the French tax code.

VAT on the margin is calculated in the following way:

$$\text{VAT} = (\text{Sale price} - \text{price of acquisition}) / (1 + 20\%) \times 20\%$$

Q&A

Can you include expenses in calculating the margin, for example transport costs?

If the invoice includes an entry specifically for transport, these costs are excluded from the acquisition price of the work for the calculation of the VAT. Auction fees inclusive of tax however are included.

Is it possible to offset a sale against losses? (For example in an auction sale of multiple lots)

No, it is forbidden to calculate negative VAT on a negative margin.

Can you get VAT back on import?

If the merchandise was imported, it is now forbidden to use the margin regime but it is possible to recuperate VAT on import.

Can I benefit from a margin flat rate calculation for my old stock?

No, the margin flat rate of 30% is completely removed as from 1st January 2025.

Will I have to pay VAT when I sell at a loss?

If it is possible to apply the margin regime, no VAT will be due. However, if the good was imported, VAT will be applied to the sale price at the rate of 5.5%. Please note that VAT on import will be deductible in this case.

Exempt Operations

Export

In the case of an export, it is of course possible to apply the common law regime to exonerate the sale.

It is highly recommended to obtain

a copy of the Single Administrative Document (SAD) which is the official proof that the sale was exported. This slip is systematically demanded during tax audits.

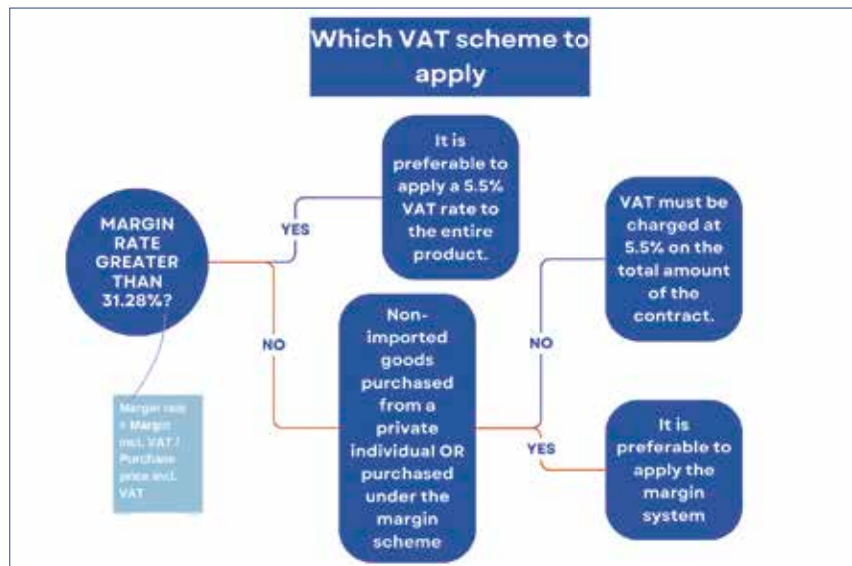
Intra-community sales

There are three possibilities during a sale in Europe:

- The application of the margin regime if it is possible to apply it according to the following rules:
- Common law regime with a sale taxed at 5.5%
- The common law regime excluding taxes only, applicable to a professional with a valid intra-communitarian VAT number.

It is probable that the latter choice be more interesting for French merchants. It should be noted however that it prevents, like the common law regime, the application of the margin regime for foreign merchants.

www.sfrevision.com



Le contrat d'assurance de la CNE

Judith Goldnadel, Présidente du cabinet de courtage A.R.T.

Depuis de nombreuses années, nous avons le plaisir d'accompagner la CNE et ses experts en tant que courtier d'assurance couvrant leur responsabilité civile professionnelle.

Depuis le début de notre collaboration, ce risque est assuré auprès de la compagnie MMA, spécialisée, entre autres, dans ce domaine.

Nous savons, et les experts le savent également, à quel point ce contrat est indispensable pour pouvoir exercer cette profession.

En effet, le métier d'expert est un métier à risques, c'était d'ailleurs le thème de l'une des dernières Assises de la CNE.

Que ce soit dans le cadre d'une vente judiciaire amiable, d'une expertise de gré à gré, dans le cadre d'une succession ou de tout autre occasion, **l'expert engage sa responsabilité** à chaque fois qu'il délivre un certificat d'authenticité ou tout avis écrit sur un objet soumis à son approbation.

Cette responsabilité remonte au début du ^{xx}e siècle depuis un arrêt de principe de la Cour de Cassation du 22 juillet 1913 qui établissait la responsabilité

des experts judiciaires sur le fondement du droit commun.

Depuis, la jurisprudence est constante, la responsabilité d'un expert judiciaire ou amiable peut être engagée à condition que la preuve d'une faute soit rapportée et ait entraîné un préjudice pour le demandeur d'expertise.

Nous ne reviendrons pas ici sur la qualification et l'appréciation de la faute ou du préjudice qui nécessitent à eux seuls des approfondissements et des explications spécifiques.

Notre rôle en tant que courtier de la CNE est d'expliquer comment les experts sont protégés aux termes de leur contrat d'assurance, et de donner le champ d'application et les limites de la police.

Tout d'abord, **rappelons l'objet de ce contrat.**

Il couvre l'expert en cas de condamnation pécuniaire si sa responsabilité est mise en cause en cas de faute, erreur, omission ou négligence dans l'exercice de son **activité d'expert** ou de ses préposés.

On voit que le champ d'application est très large et couvre l'ensemble des fautes qui peuvent être reprochées. Pour autant, l'expert peut-il être mis en cause à chaque expertise et faire jouer la garantie ?

Il faut deux éléments majeurs, d'une part, que sa faute soit avérée et prouvée par le demandeur et, d'autre part, qu'elle ait entraîné un préjudice financier à ce même demandeur (ou à ses héritiers).

Si ces deux éléments ne sont pas réunis, la police d'assurance ne peut pas intervenir.

À quel moment l'expert doit-il prévenir son assureur ?

Immédiatement, ou en tout cas le plus



tôt possible. Il convient de le prévenir dès qu'il a connaissance d'une possible mise en cause de sa responsabilité.

Ceci est fondamental car la couverture d'assurance est soumise à une prescription de deux ans.

L'assureur doit être prévenu le plus rapidement possible pour pouvoir donner les conseils sur les mesures conservatoires à prendre en cas de réclamation, amiable ou judiciaire.

Une fois le dossier ouvert, il sera instruit par le département sinistre du courtier et de l'assureur en collaboration avec l'expert.

Si nécessaire, l'assureur devra mandater un avocat ou éventuellement valider l'avocat choisi par l'expert afin de prendre en charge tout ou partie du coût de sa défense.

L'instruction de ces dossiers peut être longue, car il faut réunir les pièces et les éléments de preuve, faire parfois des contre-expertises, ou, en cas de procédure judiciaire, attendre le résultat des tribunaux.

Si l'expert est condamné à l'issue de cette procédure et que sa condamnation entre bien dans le champ d'application du contrat, la compagnie d'assurance intervient et prend en charge sa condamnation pécuniaire.

Attention cependant aux limites de cette couverture. Comme tout contrat d'assurance, il comporte des exclusions

et des limitations.

Tout d'abord, **et ceci est très important, l'expert est couvert dans son activité d'expert et non de vendeur.**

Cette distinction est parfois compliquée car l'expert peut être également marchand et vendeur de l'objet litigieux. C'est uniquement la faute d'expertise qui est assurée en responsabilité civile et non l'annulation de la vente.

La couverture est également limitée dans le temps, la prescription légale est de cinq ans et court à partir du moment où le demandeur a connaissance des faits.

À cet égard, le contrat prévoit une extension de cinq ans de la couverture après l'arrêt d'activité de l'expert. Elle est prolongée à dix ans pour les héritiers.

Il y a également des garanties annexes mais importantes, comme l'assurance des objets confiés ou la garantie défense recours.

Voici, en quelques lignes, les caractéristiques de ce contrat qui permet à l'expert d'exercer sa difficile profession.

Notre rôle est d'accompagner en cas de difficulté, mais aussi de prévenir les problèmes en apportant les conseils et les informations qui peuvent éviter à l'expert d'être mis en cause.

C'est l'assurance pour l'expert d'une activité plus sereine.



Judith Goldnadel

Bilan de la réunion du 19 mars 2024

Astrid Gilliot, déléguée générale de la CNE,
Alexis Fournol, avocat à la Cour, spécialisé dans le marché de l'art

La CNE a organisé le 19 mars dernier une réunion d'information sur les licences d'importation et la réglementation LCB-FT*. À cette occasion, trois intervenants de la douane ont exposé les obligations des professionnels du marché de l'art.

*Lutte contre le blanchiment des capitaux et le financement du terrorisme

1. Réglementation européenne applicable à l'introduction et à l'importation

Le règlement (UE) n° 2019/880 du 17 avril 2019 instaure des règles relatives à l'interdiction générale d'importation (1), à la nécessité de solliciter une licence d'importation (2) ou que l'importateur procède à une déclaration (3). L'application de ces règles ne nécessite

pas une transposition en droit français et s'applique dès son entrée en vigueur. Il existe trois dispositifs principaux avec une entrée en application échelonnée dans le temps :

La prohibition générale (entrée en vigueur depuis le 28 décembre 2020) :

Il s'agit d'une interdiction générale d'introduction sur le territoire douanier

de l'Union de tout bien culturel « non Union » sorti illicitement de son pays de création ou de découverte. Les biens concernés sont listés en partie A de l'annexe du règlement n° 2019/880.

La licence d'importation (entrera en vigueur le 28 juin 2025 au plus tard)

Les biens concernés ont plus de 250 ans et sont listés dans la partie B de l'annexe du règlement n° 2019/880,

ils sont soumis à la délivrance préalable d'une licence d'importation sollicitée auprès de l'autorité compétente du pays d'importation.

Les pièces justificatives à fournir à l'appui de la demande de licence d'exportation sont **les autorisations d'exportation** lorsqu'elles sont prévues pour les biens en question dans le « pays

d'intérêt¹ » ; **sinon, tout autre document permettant d'étayer la légalité de la sortie du bien de son pays d'intérêt** (notamment ceux prouvant qu'à la date de la sortie du bien, aucun système d'autorisation d'exportation n'existait) :

- documents douaniers ;
- factures ;
- documents d'assurance ;
- documents de transport ;
- constats d'état ;
- titres de propriété, y compris les testaments notariés ou manuscrits valides au regard de la réglementation du pays dans lequel ils ont été établis ;
- déclarations sous serment de l'exportateur, du vendeur ou d'un autre tiers ;
- publications de musée, catalogues d'exposition, articles dans un périodique spécialisé ;
- catalogues de vente aux enchères, publicités et autres supports promotionnels de vente ;
- preuves photographiques ou cinématographiques, etc.

Quatre exceptions à l'obligation de disposer d'une licence d'importation :

- Les biens créés ou découverts sur le territoire de l'Union.
- Les biens culturels qui sont des « marchandises en retour » au sens de l'art. 203 du Code des douanes de l'Union, c'est-à-dire exportés du territoire douanier depuis moins de trois ans et qui reviennent en son sein.
- Les marchandises dites en « refuge » (exposées à des menaces).
- Les admissions temporaires sur le territoire douanier de l'Union.

Spécificités des foires et des salons :

Les biens culturels visés au sein de la partie B et placés sous le régime de l'admission temporaire sont soumis à une simple déclaration de l'importateur au lieu d'une licence d'importation normalement requise. En revanche, une licence d'importation devra impérativement être sollicitée si les biens culturels restent sur le territoire douanier de l'Union à l'issue de la foire ou du salon.

• La déclaration de l'importateur (entrera en vigueur le 28 juin 2025 au plus tard)

Concerne des biens culturels tiers ayant plus de 200 ans et une valeur minimale de 18 000 euros, listés dans la partie C de l'annexe du règlement n° 2019/880. Ils sont soumis à une déclaration de l'importateur.

Sanctions encourues en cas de non-respect de ces trois régimes :

- peine d'emprisonnement de trois ans ;
- confiscation de l'objet de la fraude,

¹ Le pays de référence pour la légalité de la provenance est « le pays d'intérêt » (notion plus large que « le pays de création ou de découverte »).

des moyens de transport, des objets servant à masquer la fraude, des biens et avoirs qui sont le produit direct ou indirect de l'infraction ;

- amende comprise entre une et deux fois la valeur de l'objet de la fraude.

2. La lutte contre le blanchiment et le financement du terrorisme (LCB-FT) dans le marché de l'art

La réglementation LCB-FT vise à prévenir l'infiltration des revenus criminels dans le système économique et financier. Elle s'organise autour de deux volets :

- Un volet préventif qui repose sur la mise en œuvre d'obligations en matière de traçabilité des opérations ; vigilance, identification et signalement des opérations suspectes à Tracfin ; application des sanctions financières ciblées.
- Un volet répressif qui repose sur l'action des services d'enquête administratifs et judiciaires, de la cellule de renseignement financier et des juridictions, dans le but d'identifier, de démanteler et de poursuivre les réseaux de blanchiment et de financement du terrorisme.

Dans ce cadre, la Direction nationale du renseignement et des enquêtes douanières (DNRED) est l'organe de la douane chargé de la supervision LCB-FT de trois catégories de professionnels déclarants :

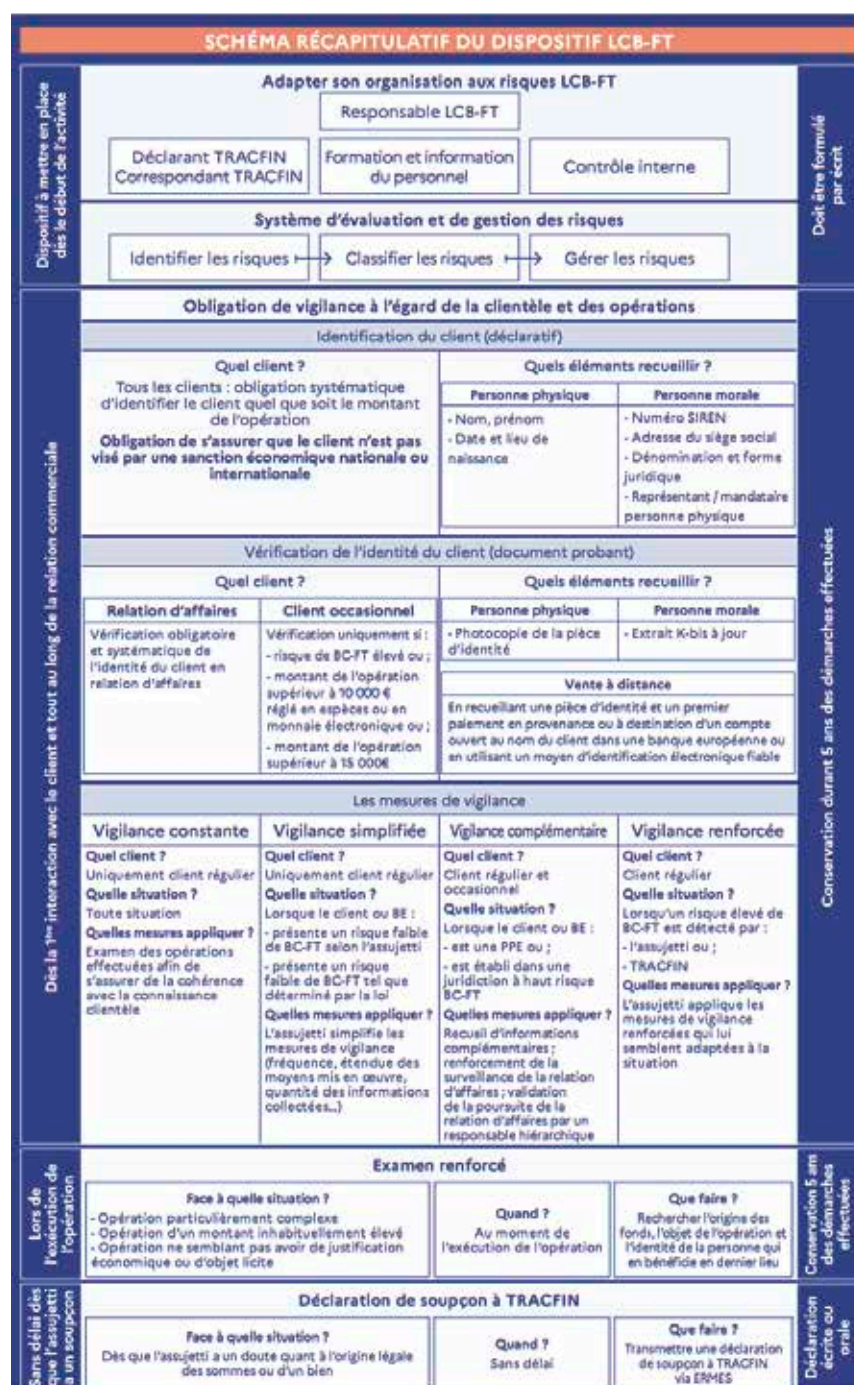
- les marchands d'art et d'antiquités ;
- les maisons de ventes volontaires aux enchères publiques ;
- les négociants de métaux précieux et de pierres précieuses.

Les chargés de mission de la DNRED ont bien accueilli la suggestion d'éditer un document officiel à destination de la clientèle expliquant les obligations auxquelles les professionnels sont soumis, permettant de les appuyer dans la mise en œuvre de leurs obligations. Ils vont travailler à un projet et reviendront vers nous pour recueillir nos commentaires.

Les acteurs du marché de l'art sont assujettis aux obligations LCB-FT lorsque les transactions (« ou séries de transactions liées ») sont d'un montant égal ou supérieur à 10 000 euros. Lors de la réunion, l'un des chargés de mission LCB-FT nous a indiqué que la loi LCB-FT s'appliquait **à partir de 10 000 euros en une seule transaction**. Pour autant, il est impératif d'être vigilant en cas de transactions présentant un lien entre elles dépassant les 10 000 euros.

Le but est de mettre en place un système d'évaluation et de gestion des risques :

Le fonctionnement du dispositif LCB-FT est fondé sur une approche par les risques. Chaque professionnel assujetti met donc en œuvre un dispositif proportionné à la taille de sa structure et à



son exposition aux risques BC-FT² qu'il aura précédemment évaluée. Ce système d'évaluation permet à l'assujetti de connaître son exposition aux risques pour mieux adapter son dispositif LCB-FT. Ce dispositif doit impérativement être formalisé dans un document écrit et doit être rendu disponible à l'autorité de contrôle à première réquisition. L'absence d'un tel document lors du contrôle est systématiquement sanctionnée.

Au sujet de la mise en conformité au traitement de données personnelles au motif LCB-FT, qui sont autorisés et encadrés par le RGPD, les douanes recommandent de s'appuyer sur les ressources pédagogiques de la CNIL. Selon la base légale, les traitements de données personnelles à but de conformité LCB-FT sont autorisés.

Les chargés de mission LCB-FT sont conscients de la difficulté pour les professionnels du marché de l'art d'identifier ces transactions.

Il s'avère **impératif**, au regard des contrôles d'ores et déjà diligentés par la DNRED³, de se mettre en conformité

² Blanchiment de capitaux, financement du terrorisme.

³ Ayant conduit la CNS (commission nationale des sanctions) à sanctionner par des amendes allant

avec les obligations légales (disposer d'un protocole interne formalisé comportant une évaluation des risques, identifier et vérifier l'identité du client, tant vendeur qu'acheteur lorsque certaines conditions sont réunies, etc.). L'identification et la vigilance quant aux transactions d'un montant égal ou supérieur à 10 000 euros constituent un minimum à mettre en œuvre.

Vous avez la possibilité de vous informer auprès des douanes sur les licences d'importation :

Direction générale des douanes et des droits indirects

Réglementation sur la circulation des biens culturels (import/export) :

dg-comint2@douane.finances.gouv.fr
maud.de-boissieu@douane.finances.gouv.fr

Tél. : 01 57 53 45 13

Les autres documents essentiels relatifs à la réglementation LCB-FT (ASR⁴, mémo) peuvent être téléchargés depuis leur site Internet : www.douane.gouv.fr/dossier/professionnels-assujettis-aux-obligations-lcb-ft.

jusqu'à 30 000 euros des galeries d'art et leurs dirigeants.

⁴ ASR: analyse sectorielle des risques

Le mouvement de la *Harlem Renaissance* - Meta Vaux Warrick Fuller - *La Petite Danseuse*, c. 1902

Allan Chinn, expert sculptures 1800-1918, membre de la CNE

La *Harlem Renaissance* est un mouvement culturel, social et artistique qui a pris naissance dans le quartier de Harlem à New York entre les années 1915 et 1930.



Portrait de Meta Vaux Warrick Fuller, c. 1910

Il fait suite à l'arrivée massive dans les villes du nord des États-Unis d'une population afro-américaine venue travailler dans l'industrie automobile, secteur jusque-là réservé à une population blanche.

Historiquement, la main-d'œuvre afro-américaine était cantonnée dans le Sud, en grande partie employée par le secteur rural.

Ce mouvement est la conséquence logique de la prise de conscience par les intellectuels de la communauté afro-américaine que le chemin de l'émancipation doit passer par l'affirmation d'une culture qui lui correspond.

Écrivains, peintres, sculpteurs, musiciens commencent à définir les contours de ce que l'on appellera aussi le « New Negro Movement ».

La sculpture a joué un rôle important dans ce mouvement artistique – sans doute l'inconscient a-t-il joué un certain rôle –, en effet les œuvres d'art provenant de la culture africaine parvenues aux États-Unis, étaient principalement des œuvres en trois dimensions.

Les sculpteurs les plus importants de ce mouvement sont : Augusta Savage, Meta Vaux Warrick Fuller et Richmond Barthé, cependant, Meta Vaux Warrick Fuller occupe une place particulière parmi ces sculpteurs car elle en a été la principale inspiratrice.

«J'en suis venue à croire que la pauvreté et l'ambition vont toujours de pair – du moins, il semble que ce soit le cas avec notre race.» Avec ces quelques mots, dans une lettre à Freeman Murray, Meta Vaux Warrick Fuller résume

la condition de la femme artiste noire dans l'Amérique du début du xx^e siècle, condition dont elle a souffert mais dont elle a brisé les codes.

Issue d'une famille influente de la société afro-américaine de Philadelphie et malgré les lois sur la ségrégation en vigueur au début du xx^e siècle, Meta Vaux Warrick a bénéficié d'une bonne éducation et d'une base culturelle solide. À 16 ans, elle réalise déjà l'importance du rôle que peuvent jouer les intellectuels et les artistes noirs dans le combat contre la discrimination.

Membre de la « bourgeoisie noire », elle est marquée par les questions sociales et politiques. Dès le lycée, elle étudie les arts, encouragée par son père et sa sœur : musique, danse et dessin. Elle obtient une bourse d'études au Pennsylvania Museum and School of Industrial Art en 1894, puis fréquente la Pennsylvania Academy of the Fine Arts où elle reçoit les enseignements de Charles Grafly et de Paul Lachenmeyer. Elle excelle dans la sculpture et, non sans quelques difficultés, Lachenmeyer convainc sa mère de la laisser partir seule à Paris qui est alors l'épicentre de la création et où convergent les plus grands artistes. Elle fut la première femme noire sculptrice à s'y rendre, elle a ouvert la voie aux principales sculptrices de la génération suivante (Nancy Prophet, Lois Mailou Jones et Augusta Savage).

Arrivée à Paris en 1899, ses débuts sont difficiles, ayant prévu de séjourner à l'American Girls' Club du Quartier Latin, elle y est rejetée à cause de sa couleur de peau. Malgré cela, un ami de la famille, Henry Ossawa Tanner, le premier peintre noir américain à atteindre une renommée internationale, prend le relais et l'aide, l'héberge et guide ses premiers pas dans la capitale. Elle fréquente les ateliers de certains professeurs de l'Académie des Beaux-Arts puis s'inscrit à l'Académie Colarossi, académie mixte indépendante où Jeanne Hébuterne et Camille Claudel ont étudié avant elle. Là, elle peut librement se perfectionner en étudiant l'anatomie directement sur le modèle vivant et nu (masculin et féminin). Warrick se révèle particulièrement douée pour le modelage direct de la cire.

Au cours de son séjour parisien, elle se rend évidemment à l'Exposition universelle de 1900.

Deux pavillons vont la marquer profondément : celui du pont de l'Alma où elle découvre les œuvres de Rodin, et un autre pavillon, celui de l'American Negro Exhibit mettant en lumière le travail, la culture et les conditions sociales des Afro-Américains, elle y fait la connaissance de W.E.B. Du Bois, sociologue



Ethiopia

et activiste panafricain, le premier Afro-Américain à obtenir un doctorat de l'université de Harvard. Du Bois deviendra son ami, guide et confident, l'aidant dans son choix de thèmes évoquant la condition noire et l'encourageant à poursuivre sa carrière artistique.

À l'été 1901, elle pousse la porte de la Villa des Brillants à Meudon pour rencontrer Rodin et lui soumettre son travail. Le maître regarde longuement l'une des petites cires faites dans son atelier parisien. « Mon enfant, tu es sculpteur : tu as le sens de la forme ! »

Sa dernière année à Paris fut une consécration. Elle participe au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts

en même temps que Saint-Gaudens et MacMonnies, elle est remarquée par la critique et la presse.

Meta Vaux Warrick rentre aux États-Unis en 1903, installe immédiatement un atelier et recommence à travailler. Malheureusement, l'accueil des marchands d'art locaux ne fut pas à la hauteur de ses attentes, le milieu de l'art à Philadelphie n'est, en ce début de siècle, pas encore prêt à pouvoir apprécier les changements issus de l'avant-garde européenne. Cependant sa réputation auprès de l'intelligentsia afro-américaine s'affirme de plus en plus, elle reçoit la commande d'un diorama en 1907 pour le Negro Building à l'exposition du tricentenaire de Jamestown, la première commande officielle par le gouvernement américain pour un artiste noir. La même année, elle épouse le Dr Solomon Carter Fuller, un éminent médecin et le premier psychiatre noir aux États-Unis. Elle s'immerge alors dans les groupes intellectuels noirs de Philadelphie, où elle est bien mieux accueillie et organise des expositions dans son propre atelier. Son travail, aux influences formelles européennes, reflète des thèmes propres à la culture afro-américaine.

Tragiquement, le destin coupe court à son élan créatif : en 1910, un incendie dans son atelier détruit seize ans de travail, dont l'ensemble de ses pièces parisiennes.



La Petite Danseuse, bronze c. 1902



Émancipation, 1913

Un temps découragée par ce tragique événement, elle poursuit néanmoins son œuvre ; c'est à cette période qu'elle produit deux chefs-d'œuvre désormais dans des collections publiques américaines. La première en 1913, *Emancipation*, commémorant le cinquantième anniversaire de la fin de l'esclavage, met en scène un homme noir et deux femmes noires sortant de l'arbre de la connaissance. Le second, *Ethiopia*, en 1921, est une représentation allégorique de l'âme noire se débarrassant des liens du passé.

Elle a également été un membre actif de la Hamon Fondation, qui est la plus importante organisation pour la promotion de la culture afro-américaine, en y exposant régulièrement et en y étant

membre du jury, la dernière exposition à laquelle elle a participé date de 1961.

Anticipant l'émergence des artistes de la Harlem Renaissance, Meta Vaux Warlick montre l'impact des thématiques africaines et afro-américaines dans la création. Ses sculptures illustrent la condition humaine. Elle fait entrer la sculpture américaine dans l'ère moderne et elle en est la principale initiatrice.

Ce bronze de *La Petite Danseuse* que nous présentons aujourd'hui est probablement le seul bronze connu de sa période parisienne et le seul localisé à ce jour. La jeune fille est, selon l'artiste elle-même, « le type d'enfant qui suit souvent un orgue de Barbarie à Paris ».

Elle n'est pas vraiment jolie, dépeinte sans idéalisme, avec ses gros sabots et sa robe en désordre. Mais elle danse, elle est libre dans ce moment de légèreté. Elle s'évade du quotidien, des contingences. Elle quitte l'anecdotique pour devenir une incarnation de la joie que seul l'art peut apporter.

Ce sujet a fait partie d'une sélection de vingt-deux sculptures exposées par le célèbre marchand d'art et philanthrope Siegfried Bing, qui a organisé une exposition personnelle pour Meta en juin 1902 à la galerie Maison de l'Art nouveau à Paris.

Un exemplaire de la *Petite Danseuse* a été acquis par Bing lui-même et un autre par Loïe Fuller.

L'esprit moderne. Carte blanche à la galerie Ulrich Fiedler

Benoît Sapiro, expert de Lanskoy et des artistes russes et d'Europe centrale de la première moitié du xx^e siècle, membre de la CNE

La Galerie Le Minotaure, créée en 2002, est située rue des Beaux-Arts, à l'ancienne adresse de la célèbre librairie dont elle a conservé le nom. Son fondateur, Benoît Sapiro, est expert à la Compagnie nationale des experts, vice-président du Comité professionnel des galeries d'art, et président du festival PhotoSaintGermain. Il est passionné par les artistes russes et d'Europe centrale de la première moitié du xx^e siècle. L'action intense et passionnée qu'il mène depuis plus de 20 ans s'inscrit indéniablement dans l'explosion du marché de l'art russe et la redécouverte d'artistes originaires de Russie ou des pays de l'Est, de la première moitié du xx^e siècle. Par ailleurs, l'importance de ses collections lui permet de collaborer régulièrement à des expositions de référence avec de grands musées européens, russes et américains... La Galerie Le Minotaure est présente aux grands rendez-vous artistiques comme la TEFAF Maastricht, Paris+ par Art Basel, Art Basel et Artgenève.

Depuis 40 ans, la galerie Ulrich Fiedler (Berlin) expose les œuvres qui ont marqué l'histoire du design de la première moitié du xx^e siècle et qui sont des icônes du mouvement que nous appelons aujourd'hui moderne.

Notre exposition commune rassemblera des meubles et des objets d'arts appliqués des maîtres du Bauhaus tels que Charlotte Perriand et Gerrit Thomas Rietveld, sélectionnés par Ulrich Fiedler, qui vont dialoguer avec des œuvres de Jean Arp, Walter Dexel, Vassily Kandinsky, Frantisek Kupka, Fernand Léger et László Moholy-Nagy choisies par Benoît Sapiro pour témoigner de l'élan révolutionnaire des années 1920-1930.

L'un des points forts de l'exposition sera un prototype du siège pivotant de Charlotte Perriand réalisé par l'artisan-serrurier Jacques Labadie à Paris en 1928, faisant partie d'une petite série de 20 exemplaires. La chaise en question a été présentée dans plusieurs expositions muséales à travers le monde (musée Bröhan, Berlin, 2016 ; National Museum of Western Art, Tokyo, 2018-2019 ; Fondation Louis Vuitton, Paris, 2019-2020) et a été reproduite sur la couverture du livre d'Anne Bony *Charlotte Perriand* (2023).

L'autre pièce phare de l'exposition sera la rare chaise « Beugel Stoel » à haut dossier réalisée par Gerrit Thomas Rietveld pour le peintre et poète Gabriel Smit en 1927. Le choix d'utiliser des tubes métalliques et du contreplaqué courbé dans ses créations a été un moment important dans la carrière du designer néerlandais. La même année, Marcel Breuer et Mies van der Rohe ont présenté leurs meubles composés de tubes d'acier dans le lotissement de maisons pour travailleurs Weissenhof à Stuttgart, une vitrine internationale pour ce qui allait être connu par la suite comme l'architecture moderne.

Outre ses célèbres meubles en acier, Mies van der Rohe a conçu le mobilier en bois pour la plupart de ses grandes commandes d'avant-guerre. Il a réa-

lisé des tables, bureaux et chaises en bois tropicaux comme le jacaranda et le palissandre. Le présent bureau à trois tiroirs, réalisé pour un commanditaire inconnu, est fabriqué en bois de pin et placage d'ébène de Macassar (également connu sous le nom de Coromandel ou sa variante calamandre). Il s'agit de la plus petite version de ce bureau qui a été fabriqué à plusieurs reprises depuis 1927, mais dans des tailles différentes. Son design est identique à celui des huit bureaux à trois tiroirs fabriqués par van der Rohe pour lui-même et pour Lilly Reich à la colonie de Weissenhof, pour la villa Tugendhat, la villa Lange, l'appartement Hess, l'appartement Crous et l'appartement Lohan, entre 1927 et 1937, l'année où, comme László Moholy-Nagy, il émigre d'Allemagne aux États-Unis où tous les deux continuent à promouvoir les enseignements du Bauhaus.

Le célèbre jeu d'échecs de Josef Hartwig a été conçu dans les ateliers de sculpture du Bauhaus à Weimar. Cette version provient de l'estate du Dr Baender, citoyen américain, qui l'a acquise directement au Bauhaus de Weimar en tant qu'étudiant.

Les 32 pièces d'échecs sont réalisées en cerisier, partiellement teinté, alors que la boîte est en placage de chêne noirci, noyer et érable moucheté. À l'in-

térieur se trouve une plaque métallique portant le nom du réalisateur « Hartwig Weimar/Bauhaus Ges. Gesch. ». Ce jeu d'échecs faisait partie de l'exposition Von Arts and Crafts zum Bauhaus. Kunst und Design – eine neue Einheit (Bröhan Museum, Berlin, 2019 ; Hofmobiliendeput, Château de Schönbrunn, Vienne, 2020).

GALERIE LE MINOTAURE

Du 3 mai au 6 juillet 2024

**Galerie Le Minotaure
2, rue des Beaux-Arts &
23, rue de Seine
75006 Paris**



Benoît Sapiro



Jaime Hayon

Didier Krzentowski, expert en design et art contemporain, membre de la CNE

Du 26 avril au 26 juillet 2024, la Galerie kreo accueille une exposition de Jaime Hayon « Atelier Wonderland »

Didier Krzentowski est expert en design et art contemporain, membre de la CNE (Compagnie nationale des experts), et assesseur de la Commission de conciliation et d'expertise douanière. Il fonde avec sa femme Clémence la Galerie kreo en 1999, actuellement situé au 31, rue Dauphine, dans le VI^e arrondissement, qui est aujourd'hui reconnue comme l'une des galeries de design les plus influentes sur la scène internationale.

Dès le début, la galerie prend le risque de l'extrême contemporain, jamais démenti, ainsi que la valorisation des luminaires des années 1950 à 1980, grâce notamment au patient travail d'inventaire de l'œuvre de Gino Sarfatti de Didier Krzentowski.

Quelques expériences antérieures leur ont donné le goût d'exposer, notamment

des collaborations avec Emmanuel Perrotin (en 1996 et 1998), mais aussi la Galerie Purple (1999), puis avec la Fondation Cartier pour l'exposition *Fabulation des Radi Designers* en 1999. Une partie de leur collection sera d'ailleurs présentée au Musée d'art moderne en 1995 lors de l'exposition *Passions privées* de Suzanne Pagé.

La galerie se définit comme un « laboratoire de recherche » dédié à la production de pièces contemporaines en séries limitées, créées exclusivement pour la galerie, par les plus grands designers contemporains, de Virgil Abloh à Ronan & Erwan Bouroullec, Edward Barber et Jay Osgerby, Pierre Charpin, Front, Naoto Fukasawa, Jaime Hayon, Konstantin Grcic, Hella Jongerius, Alessandro Mendini, Jasper Morrison, Marc Newson, ou Studio Wieki Somers.

Les œuvres de ces designers font partie



Clémence et Didier Krzentowski - © Michel Giesbrecht / Courtesy Galerie kreo

des collections privées et publiques les plus importantes du monde entier, notamment le Museum of Modern Art à New York, le Centre Pompidou à Paris, le V&A à Londres, le San Francisco Museum of Art...

En parallèle de son activité de production contemporaine, la galerie présente également une sélection de luminaires exceptionnels français et italiens du XX^e siècle.



Jaime Hayon, « Atelier Wonderland », exposition d'art et design – Galerie kreo – © Alexandra de Cossette

Jaime Hayon dévoile « Atelier Wonderland » sa nouvelle exposition personnelle à la Galerie kreo à Paris. Occupant entièrement l'espace de la galerie, cette exposition exprime de manière éclatante le langage visuel flamboyant du designer espagnol à travers divers médiums, invitant les visiteurs à explorer son univers riche en couleurs et en complexité.

« Atelier Wonderland » reflète la fluidité de l'expression artistique de Hayon, fusionnant avec brio sa passion pour les métiers traditionnels et son exploration incessante de nouvelles formes, et la peinture. Dans cette exposition, Jaime Hayon présente une collection inédite de 15 pièces alliant un travail artisanal méticuleux et une expression artistique audacieuse. On découvre ainsi une série de vases et de lustres d'inspiration méditerranéenne, ornés de visages expressifs et de poignées surdimensionnées, aux côtés de tables en noyer organiques soigneusement confectionnées qui résonnent avec les courbes caractéristiques de l'artiste. Chaque céramique, peinte avec minutie par Hayon, illustre son approche multidisciplinaire, transcendant les frontières conventionnelles de l'art et du design.

L'exposition présente également une série de miroirs en verre de Murano entièrement réalisés à la main, aux formes complexes et rehaussés d'ornementations colorées. Fortement impliqué dans ce processus de production complexe, Hayon a travaillé avec les maîtres verriers vénitiens pour créer des miroirs à la fois précieux et ludiques. Célébrant cet héritage artisanal, ces miroirs témoignent de sa fascination pour les techniques historiques et de son ambition de pousser ces traditions vers de nouveaux horizons.

Une série de peintures récentes de large format sera également exposée aux côtés de cette collection originale, soulignant l'interconnexion de la pratique artistique de Hayon.

« Atelier Wonderland » se tiendra à la Galerie kreo à Paris du 26 avril 2024 jusqu'à la fin juillet 2024.

Jaime Hayon

Jaime Hayon (né en 1974) est un artiste et designer espagnol dont l'œuvre protéiforme s'exprime autant dans le design de meubles et objets, les aménagements intérieurs, les installations urbaines monumentales, les sculptures et les peintures. Son style se caractérise

par une esthétique résolument optimiste et un langage visuel unique, audacieux et coloré.

Son œuvre, reconnue internationalement, a été présentée lors d'expositions individuelles dans de prestigieux musées à travers l'Europe, les États-Unis, le Moyen-Orient et l'Asie. Ses pièces appartiennent notamment aux collections du Groninger Museum aux Pays-Bas, du Design Museum à Londres, du MUDAC à Lausanne, du Museo del Disseny à Barcelone et du Museum of Arts and Design à New York.

Hayon partage également son expertise en tant que conférencier invité dans des institutions de renom telles que l'ECAL de Lausanne en Suisse, le Domaine de Boisbuchet en France et le Lodz Design Festival en Pologne.

Son goût prononcé et son engagement envers la préservation de talents artisanaux traditionnels, associés à sa créativité innée, l'amènent sans cesse à repousser les limites des matières et processus de fabrication. Il collabore ainsi avec un éventail de grandes marques internationales, insufflant un vent de fraîcheur et d'innovation à chaque projet. Cette approche pionnière, à l'avant-garde d'une nouvelle

vague de créateurs brouillant les frontières entre l'art et le design, contribue à la renaissance d'objets finement travaillés et complexes au sein de la culture contemporaine du design.

Son travail, largement médiatisé et célébré, a été mis en lumière dans des publications d'art et de design de renom à travers le monde, lui valant de nombreuses distinctions et récompenses. Le magazine *Times* l'a notamment classé parmi les 100 créateurs les plus influents de notre époque, tandis que *Wallpaper Magazine* l'a cité comme l'une des figures majeures de l'industrie. Il a également reçu la plus haute reconnaissance en Espagne, le prix national du design.

« Atelier Wonderland » marque la troisième exposition de Jaime Hayon à la Galerie kreo à Paris, après « Game on » en 2015 et « ChromaticO' » en 2019.

Du 26 avril au 26 juillet 2024

**De 11 h à 19 h
du mardi au samedi**

Galerie kreo

**31, rue Dauphine
75006 Paris**

**+33 (0) 1 53 10 23 00
www.galeriekreo.com**

La théorie des genres en peinture au XVII^e siècle

Brigitte Gallini, *experte du peintre Antoine-François Callet et en peinture et dessin français des XVII^e et XVIII^e siècles*

À travers quelques exemples empruntés aux collections du Louvre



Fig. 1 : Charles Le Brun (1619-1690), *Entrée du Christ à Jérusalem*, dépôt du musée du Louvre à Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie

Une des définitions les plus complètes de la codification des genres en peinture nous est livrée par André Félibien dans la préface qu'il fit aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1667, il y dit ceci : « [...] La représentation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes ou en meslant des couleurs est considéré comme un travail mécanique ; c'est pourquoi comme dans cet art il y a différents ouvriers qui s'appliquent à différents sujets ; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles & les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus

bas & de plus commun & s'anoblissent par un travail plus illustre.

Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes & sans mouvement. Et, comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres.

Cependant, quoi que ce ne soit pas peu

de choses de faire paroître comme vivante la figure d'un homme et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point, néanmoins un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire & la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes & les mystères les plus rele-

c'est-à-dire les sujets religieux, comme par exemple ici Charles Le Brun avec son *Entrée du Christ à Jérusalem* (fig. n° 1). Le Brun, grand « ordonnateur » des arts sous Louis XIV, peintre d'histoire par excellence et décorateur hors pair, développe, à la fin de sa vie, dans une suite de quatre tableaux de format modeste sur l'histoire de Jésus, une réflexion religieuse et spirituelle qui le rapproche de son grand modèle Nicolas Poussin. Dans la représentation de cet épisode rapporté par les Évangiles de Jean (Jn, 12, 14) et de Marc (Mc, 11, 8), l'artiste s'appuie sur une composition en frise d'un grand classicisme pour nous montrer l'entrée de Jésus à dos d'âne dans la ville de Jérusalem,



Fig. 3 : Claude Gellée dit Le Lorrain (1600-1682), *Paysage au soleil couchant*, vers 1642, Paris, musée du Louvre

vés. L'on appelle un grand Peintre celui qui s'acquiesce bien de semblables entreprises. C'est en quoy consiste la force, la noblesse & la grandeur de cet Art. Et c'est particulièrement ce que l'on doit apprendre de bonne heure & dont il faut donner des enseignements aux élèves.

L'on fera donc voir que non seulement le Peintre est un artisan incomparable, en ce qu'il imite les corps naturels & les actions des hommes, mais encore qu'il est un Auteur ingénieux et savant, en ce qu'il invente & produit des pensées qu'il n'empreinte de personne. De sorte qu'il a cet avantage de pouvoir représenter tout ce qui est dans la nature & ce qui s'est passé dans le monde & encore d'exposer des choses toutes nouvelles dont il est comme le créateur [...]

Pour reprendre son propos en le synthétisant, Félibien place en haut de la pyramide les artistes capables de traiter « tous les sujets », les « grandes actions » issues de l'histoire, de la fable ou des compositions allégoriques. Ces artistes sont également capables d'aborder « les mystères les plus relevés »,

vêtu d'un manteau bleu lumineux, le Christ, accompagné de ses apôtres, est accueilli par une foule en liesse parmi laquelle se trouvent les malades et les infirmes qu'il a guéris.

Directement en dessous de la représentation de ces sujets élevés, Félibien fait figurer la peinture de portraits, suivent celle des animaux puis de paysages et enfin de natures mortes.

Dans le *Portrait de l'artiste en chasseur* (fig. n° 2), Alexandre-François Desportes se montre non seulement un admirable portraitiste, mais également un peintre d'animaux et de nature morte hors pair et, accessoirement, un paysagiste. En effet, l'idée de se représenter lui-même en chasseur permet à ce peintre animalier de mettre en avant l'exceptionnelle virtuosité dont il fait preuve dans la vraisemblance du rendu des traits et dans celui des matières : effets somptueux du velours et du satin, virtuosité du pelage des animaux. Virtuose, il l'est également dans l'agencement d'une composition qui inclut son propre portrait, celui de ses deux chiens et une nature morte de



Fig. 2 : Alexandre-François Desportes (1661-1743), *Portrait de l'artiste en chasseur*, 1699, Paris, musée du Louvre

La théorie des *genres* en peinture au XVII^e siècle (suite)Fig. 4 : Lubin Baugin (c. 1612-1663), *Nature morte à l'échiquier*, vers 1630, Paris, musée du Louvre

trophée de chasse, l'ensemble se détachant sur un habile fond de paysage.

Si Desportes s'est fait connaître pour ses rares talents de peintre d'animaux qui lui apportèrent de très nombreuses commandes, Claude Gellée dit Le Lorrain est exclusivement un peintre de paysages et plus spécifiquement un brillant technicien de la lumière. Ce *Paysage au soleil couchant* (fig. n° 3) restitue l'éclairage d'une belle fin de journée d'été sur la campagne romaine ; les paysages réalistes et ruraux, comme celui-ci, sont plus rares chez cet artiste qui s'était fait une spécialité du rendu des effets du soleil couchant, jouant sur

de belles perspectives entre ciel et mer. La dernière catégorie donnée par Félibien est celle du peintre « qui ne représente que des choses mortes & sans mouvement ([...] celui qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles [...]). Lubin Baugin, dont nous présentons ici *La Nature morte à l'échiquier* (fig. n° 4) est effectivement peintre de natures mortes, mais certainement pas dans le sens d'une peinture « inférieure », ce fameux « petit genre » tel que l'entendaient Félibien et les théoriciens du XVII^e siècle. Lubin Baugin est un artiste d'une grande spiritualité dont la production se divise, d'une part, en

natures mortes qui appartiendraient plutôt à la première partie de sa carrière et, d'autre part, en un groupe plus important de tableaux, composé d'œuvres religieuses et mythologiques.

La Nature morte à l'échiquier est un tableau éminemment décoratif, mais il serait réducteur et contraire aux usages de l'époque de le réduire à ce seul aspect. Il s'agit également d'une œuvre savante et méditative qui évoque à la fois les cinq sens¹ et les plaisirs condamnables des vanités terrestres face aux mystères de l'incarnation et de l'eucharistie chrétienne², il tient lieu de réflexion religieuse et spirituelle.

Dans son évocation de la hiérarchie des genres, bien connue des théori-

ciens et des historiens de l'art, Félibien n'emploie pas le terme de « peinture d'histoire » et ne fait curieusement pas allusion non plus à une peinture réunissant plusieurs figures dans une scène quotidienne, c'est-à-dire une peinture dite « de genre ». Cette notion de peinture de genre, en tant que peinture de figures occupées à différentes actions, n'apparaîtra clairement qu'à la fin du XVIII^e siècle³. Les tableaux des frères Le Nain, même s'ils véhiculent souvent en parallèle une grande spiritualité, sont particulièrement représentatifs de cette peinture dite de genre, notamment par leurs nombreuses représentations de paysans comme ici dans ce remarquable *Repas de paysans* (fig. n° 5), qui charme par son aspect pittoresque et le réalisme de ces personnages de la campagne réunis dans un intérieur rural⁴.

Lubin Baugin et les frères Le Nain sont deux exemples particulièrement parlant de l'ambiguïté de cette classification des genres mise en place au XVII^e siècle, puisque, dans les deux cas, il s'agit d'artistes dont une grande partie de la production appartient au domaine de la peinture d'histoire qu'ils ont abordée avec grand talent. La mise en place de cette catégorisation des genres qui a longtemps fait office de seule loi pour juger de ce que devait être la « bonne peinture » a parfois relégué de très grands artistes au statut de petits « artisans » au prétexte qu'ils ne traitaient pas de sujets « élevés » ou bien parce que le succès qu'ils rencontraient dans un genre modeste occultait le reste de leur production.

³ Dans l'article rédigé par Robin à l'entrée « peinture » de l'*Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts* de Watelet et Levesque, 1788-1792.

⁴ Le tableau, très populaire dès le XVII^e siècle, comme l'atteste plusieurs versions et copies est également un éloge du partage et une allusion à l'Eucharistie à travers la présence du pain et du vin.

Fig. 5 : Louis le Nain (c. 1593-1648) ou Antoine Le Nain (c. 1600/10-1648), *Repas de paysans*, 1642, Paris, musée du Louvre

¹ L'ouïe par la mandore (ou mandole) et le carnet de musique, l'odorat par les œillets, le goût par le pain et le vin, la vue par le miroir accroché au mur, le toucher par les cartes, la bourse contenant les pièces et le jeu d'échecs.

² Les vanités des plaisirs terrestres sont toutes présentes ici, le plaisir du jeu par les cartes, l'échiquier, la bourse, les plaisirs charnels par la perle, emblème des courtisanes et de Vénus, déesse de l'amour. La vanité des plaisirs de la chair est liée à la musique figurée ici par la mandore et la partition ; la bourse et la perle évoquent la vanité de pouvoir et de richesse. Le pain et le vin, bien en évidence, viennent s'opposer aux précédents motifs évoquant futilité et vanités. Pour le Chrétien, le mystère de l'Eucharistie est celui de la transformation du pain et du vin en corps et sang de Jésus-Christ, le sacrifice du Christ permet le rachat de l'âme du pécheur et de ses vanités terrestres. Enfin, les trois œillets évoquent la Trinité céleste, la transparence du vase est traversée par la lumière du Divin.



Brigitte Gallini

Édition originale et bibliophilie

Philippe de Sailly, experte en livres anciens et modernes, autographes et manuscrits, membre de la CNE

« Certes, les éditions originales de nos grands contemporains ne se présentent pas sous des dehors aussi séduisants, mais, à mon sens, c'est cette laideur même qui fait une partie de leur charme. La première édition d'*Atala* [...] ne paie point de mine ; celle des *Odes et Poèmes* de Victor-Marie Hugo justifie l'exclamation [...] : "C'est mal fagoté !" [...] ; les *Méditations poétiques* [...] ne font point non plus présager par leur aspect la fortune qui les attendait... »¹

« Édition originale » : dans les fiches de libraires et les catalogues de vente, cette expression est souvent l'information primordiale, celle que l'on met en avant par des moyens typographiques simples (corps gras, majuscules, alinéa, retour à la ligne, etc.) afin qu'elle se détache immédiatement. Mais, confronté à la concision un peu abrupte de cette expression consacrée, le novice en bibliophilie peut légitimement se poser plusieurs questions à ce sujet, et en premier lieu : qu'est-ce qu'une édition originale ?

Lorsqu'il prend les rênes du *Bulletin du bibliophile* au début des années 1920, le critique et bibliophile averti Fernand Vandérem ne se doute probablement pas qu'il consacrerait, de 1922 à sa mort en 1939, pas moins de quarante-quatre chroniques à ce sujet (sur cent-soixante-quatre, soit près d'un tiers !), dont cinq spécifiquement dédiées à la définition de l'édition originale. Preuve qu'en bibliophilie, comme en tout, une affirmation ne fait pas une vérité, il revient d'ailleurs en 1936 sur ses propos pour affiner sa définition et en préciser les contours à la lumière des querelles bibliographiques du temps et de ses propres travaux. Ainsi pour Vandérem, « l'édition originale d'un ouvrage est celle qui, la première, donne le premier état de son texte »². Cette définition est l'aboutissement ultime de ses réflexions, orientées par ses recherches sur les préfaçons belges des grandes œuvres de la littérature française au XIX^e siècle.

L'édition originale est donc définie par deux grandes caractéristiques : la priorité d'une date et la primeur d'un texte ; c'est la première publication d'un texte en volume ou en brochure, avec page de titre et pagination suivie.

D'où vient le goût pour les éditions originales ? Il est l'un des aspects essentiels de la bibliophilie française. Il correspond à une émotion, qu'on pourrait qualifier

de quasi fétichiste, celle d'être au plus près de la pensée même de l'auteur. Tenir un exemplaire d'une édition originale procure à l'amateur un sentiment tout à fait irrationnel de proximité et de communion intellectuelle avec l'écrivain, voire, pour certaines œuvres fondatrices, le sentiment d'avoir entre les mains un morceau d'histoire. Le consentement de l'auteur à la publication de son texte n'est souvent plus considéré comme une caractéristique nécessaire à la qualification d'édition originale, mais peut laisser matière à débat : peut-on qualifier d'originale l'édition d'un texte non avalisé par son auteur ? Si le goût des éditions originales tient à l'émotion que procure la proximité avec la pensée d'un auteur, comment considérer un texte non abouti ?

Une fois identifiée, généralement sous la formule regroupant les trois informations que sont un lieu, un nom d'éditeur et une date, l'édition originale d'un texte constitue la référence absolue autour de laquelle s'articulent toutes les autres dates de publication d'un ouvrage. Pour le non-initié, le mystère se désépaisse alors un peu quant aux termes qui en découlent directement tels « édition pré-originale », « édition en partie originale », « édition originale du premier tirage », « seconde édition originale », etc. Mettons les choses au clair.

– L'*édition pré-originale* est la publication d'un texte, tout ou partie, mais antérieurement à son édition originale, généralement dans une revue ou un périodique.

– La *préfaçon* est la publication non autorisée, en volume séparé, d'un texte paru en revue ; elle n'a pas été avalisée par l'auteur et n'a pas subi les remaniements et corrections quasi systématiques réalisés entre la publication en revue et la publication en volume, et se trouve donc au plus près du texte primitif ; le terme a été imaginé par Vandérem.

– L'*édition en partie originale* (plus anciennement dite « seconde édition originale ») désigne la nouvelle publication d'un texte, comportant d'importants ajouts ou modifications par rapport au texte initial.

– L'*édition princeps* est, au sens premier, la première édition imprimée du texte d'un auteur mort avant l'invention de l'imprimerie ; par évolution, l'expression est parfois devenue synonyme d'édition originale.

– La *contrefaçon* est une réimpression publiée sans l'aveu de l'auteur, copiant le plus souvent l'édition originale et présentant en général les aspects d'une édition officielle.

– L'*édition originale de premier* (ou second, troisième, quatrième...) *tirage*. Nous reviendrons plus loin sur cette caractéristique, qui mérite un plus long développement.

Notons au passage, et pour le clin d'œil, l'évolution du champ lexical en bibliophilie ; au fil de ses chroniques, Vandérem honnit les « pré-originales », terme aujourd'hui parfaitement accepté, par quoi il entend des volumes de piètre qualité, composés à partir des découpes d'œuvres parues dans les journaux : « on reclassait ainsi de vieilles brochures déclassées, et on en formait des volumes factices dont beaucoup d'amateurs se contentaient, à défaut de l'originale véritable. Bref la pré-originale, c'était, comme qui dirait, l'originale du pauvre et aussi l'originale du paresseux » (*Bibliophilie nouvelle*, t. II, p. 90) ; et ailleurs : « Ce ne sont que des ersatz d'édition originale, fabriqués avec des ciseaux et de la colle et que des amateurs, soucieux de ménager leurs deniers, ont pu se plaire à composer... » (idem, t. II, p. 232, 1931).

Cette définition établie, on peut aborder un autre point : a-t-on toujours recherché les éditions originales ?

En bibliophilie, l'écart de valeur entre l'édition originale d'un texte et les éditions qui la suivent est parfois très important. Pour donner un aperçu des écarts possibles, et particulièrement dans le champ de la littérature, prenons l'exemple des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, dont l'importance littéraire n'est pas à démontrer. À sa parution en 1857, le recueil est attaqué pour immoralité, et l'éditeur est condamné à censurer six poèmes (dits « pièces condamnées ») en supprimant purement et simplement les pages dans les exemplaires déjà imprimés, les exemplaires imprimés par la suite ne devant évidemment pas contenir ces poèmes. Or, la majeure partie des exemplaires avaient déjà été vendus, et circulaient donc librement, bien complets des fameuses pièces. On pourra donc trouver aujourd'hui sur le marché des exemplaires de l'édition originale contenant les six poèmes, d'autres exemplaires de la même édition, ceux-ci amputés, mais également des exemplaires de la seconde édition, publiée en 1861, ne contenant pas les fameuses pièces mais augmentée de trente-cinq poèmes inédits. Pour des exemplaires de condition comparable, dans une reliure du XIX^e siècle par exemple et en bel état, ceux de l'édition originale complets des six poèmes atteindront ou dépasseront facilement aujourd'hui 10 000 euros, quand des exemplaires amputés se négocieront autour de 1 000 euros ;



Philippe de Sailly

les exemplaires de la seconde édition, pourtant largement enrichie, seront d'un prix comparable à ces derniers, et donc dix fois moins chers que les premiers...

Notons d'ailleurs que l'édition originale ne revêt pas la même importance suivant les genres : dans les grandes lignes, on recherchera avidement les éditions originales des grandes œuvres de la littérature ou des sciences, les textes fondateurs de la pensée et de la culture, quand les champs de l'histoire naturelle ou et des voyages, par exemple, sont soumis à d'autres lois. Dans ces derniers domaines, les éditions subséquentes, enrichies de nouvelles découvertes ou d'illustrations, peuvent tout à fait être aussi, voire plus, importantes que les premières.

À partir de quelle époque prend-on conscience de l'importance de l'édition originale ? L'étude des catalogues de vente et de l'évolution des notices est à ce titre très instructive. Cette indication, dont tout libraire ou expert en livre ne saurait aujourd'hui faire abstraction, n'a pas toujours été l'information capitale. Quelques exemples notables mis à part, les catalogues du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècles sont extrêmement lacunaires sur le sujet, voire parfaitement muets. Les informations fournies sont celles de l'auteur et du titre, ainsi que des lieu et date d'édition, parfois une indication succincte de reliure, mais sans plus de détail ou commentaire. On y trouve éventuellement, s'il y a lieu, le nombre de volumes ou la présence d'illustrations. À charge pour l'amateur de tirer ses propres conclusions de ces maigres informations, ainsi que le précise l'*Avis* en tête du catalogue de vente des livres de M. Briot (1679) : « Ses livres sont très bien conditionnés et des meilleures éditions, & les sçavans en reconnaîtront aisément le bon choix ». Nulle part dans ce catalogue, pourtant, n'est précisé quel ouvrage pourrait être une originale. Un siècle plus tard, les pratiques restent les mêmes : si l'*Avertissement* au catalogue des livres de M. de Brosses (février 1779) précise

¹ Maurice Tourneux, préface au *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle* de Georges Vicaire, 1893.

² *Bibliophilie nouvelle* : chroniques du *Bulletin*, t. III, p. 203, 1936.

Édition originale et bibliophilie (suite)

que la bibliothèque est précieuse « par le choix particulier des livres, des éditions dont plusieurs sont primes », on ne trouve dans les fiches, qui se réduisent à une ligne par ouvrage, aucune mention d'édition. Ici, signalons l'exception flamboyante du catalogue de la vente La Vallière, dressé par le libraire Debure en 1783 ; les fiches y sont étoffées, riches d'indications et d'informations sur les exemplaires. Dix ans plus tard cependant, lors de la vente des livres du citoyen Laborde, le même Debure ne s'embarrassera pas d'être aussi précis...

On pourrait multiplier à foison, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, ces exemples de catalogues lacunaires. Retenons l'idée essentielle : avant cette date, on reconnaît bien parfois l'importance de « l'édition prime » par rapport aux autres, elle est *a priori* plus recherchée, mais on ne l'identifie pas formellement comme telle. Au-delà de la science supposée des amateurs, la raison en paraît simple : l'absence totale d'outils bibliographiques rend souvent difficile cette identification, et c'est l'essor de la bibliographie au XIX^e siècle qui permet le développement des notices dans les catalogues. Si la pratique n'en est pas encore systématique, l'usage du terme « édition originale » se dessine dans les années 1840, avec par exemple le catalogue de la vente Nodier (1844). On note ensuite une réelle évolution des catalogues de vente à partir des années 1860 (voir les ventes Lignerolles, Techener, Tenant de Latour, etc.), et la tendance ne fait que s'affirmer. Les mentions d'éditions y apparaissent de plus en plus souvent, jusqu'à devenir en une vingtaine d'années une information incontournable.

Rendons au passage hommage à Jacques-Charles Brunet, véritable père

de la bibliographie moderne, auteur en 1809 du monumental *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*. Il est le premier à classer les ouvrages en fonction de leur édition, et c'est avec lui que le public découvre réellement la valeur des éditions originales, et l'importance de les identifier. Conscient que la bibliographie n'en est alors qu'à ses balbutiements, il cherchera toute sa vie à enrichir cette science, publiant en soixante ans cinq éditions successives de son *Manuel*, toutes enrichies par rapport à la précédente, et consacrant sa vie « à un labeur qui, quoique assez ingrat, n'a pas été sans charme... » (Avertissement à la cinquième édition, p. XIV).

De ce développement de la science du livre découleront par la suite de nouvelles finesses : certains bibliographes comparent alors les textes lignes par lignes, traquant variantes, coquilles ou ornements typographiques qui seraient le signe de la perle rare, une « véritable édition originale » encore non identifiée. Le sujet entraîne de nombreuses querelles de spécialistes, en particulier pendant la première moitié du XX^e siècle, et le *Bulletin du bibliophile* consacre plus de vingt-cinq chroniques aux « Véritables originales » pendant l'entre-deux-guerres, quitte à s'enflammer sur le sujet : « les catalogues de librairie et les catalogues de vente continuent à annoncer tranquillement comme les éditions originales de Balzac ou d'autres les premières éditions françaises de ces auteurs qui n'en offrent qu'un texte remanié et à feindre l'ignorance totale des préfaçons. Si bien qu'à en juger d'après le dehors, on pourrait croire que la bibliographie de jadis garde l'avantage sur celle que nous avons instaurée... » (*Bibliophilie nouvelle*, t. III, p. 103, 1934). La définition de l'édition originale s'enrichit alors de la question des tirages, ou « émissions ». Les *Liaisons dangereuses*

de Choderlos de Laclos nous offrent un exemple frappant de la finesse de ces subtilités. En 1963, Max Brun fait paraître dans le n° 33 du *Livre et l'estampe* une étude de soixante pages portant sur la « Bibliographie des éditions des *Liaisons Dangereuses* portant le millésime 1782 ». Il y identifie, sous la date de 1782, seize éditions différentes de l'ouvrage, légitimes ou de contrefaçon, et s'attache à les décrire toutes, comparant les nombres de lignes par page, les textes mot à mot, décrivant les dispositions typographiques, ainsi que les ornements tels fleurons et bandeaux. De ce travail de fourmi, il tire une classification précise hiérarchisant les éditions et les tirages successifs, et surtout identifie clairement l'originale (dite « édition A »). Là encore, comme dans le cas précédemment cité des *Fleurs du mal*, les écarts de valeur sont très importants entre ces seize éditions pourtant apparemment très proches les unes des autres. L'indication d'édition originale n'est donc qu'incomplète si l'on néglige de lui adjoindre, le cas échéant, l'information plus fine encore du tirage (première, seconde ou troisième émission, etc.).

Évoquons enfin, pour tenter de clore un sujet qui ne peut pas l'être, les distinctions qu'induisent au sein des éditions originales le cas des grands papiers. Qu'est-ce qu'un grand papier ? C'est, au sein d'une même édition, un tirage à part, plus luxueux et plus restreint que le tirage dit courant. Il crée des différences de qualité entre les exemplaires, qui peuvent être imprimés sur des papiers variés, plus ou moins luxueux, ou dans des formats plus grands que le reste de l'édition. S'il existe dès le XVIII^e siècle, puis durant la première moitié du XIX^e, des tirages plus luxueux que d'autres (on parle parfois à l'époque d'exemplaires sur « papier fort » ou au

contraire « fin », ou sur papier de couleur par exemple), ils relèvent d'un fait quasi exceptionnel et confidentiel. Les registres commerciaux des éditeurs en renferment à peine quelques traces, et les chiffres de ces tirages, généralement réservés à l'auteur, nous sont le plus souvent inconnus. C'est vers 1870, avec l'augmentation des exemplaires de luxe et surtout leur vente, souvent par souscription, que les éditeurs s'avisent de les numéroter ; ces tirages atteignent d'ailleurs, pour certains auteurs à succès, de très gros chiffres. Avant cette date, ce n'est en général que par conjectures, hypothèses et recensements que l'on peut essayer de déterminer le nombre de grands papiers d'une édition.

On pourrait pousser plus loin encore le sujet, mais retenons que l'édition originale d'un ouvrage est donc sa première publication en volume. Cependant dans le domaine des livres, qui dans l'écrasante majorité des cas sont des multiples, le marché ne peut évidemment pas se résumer à l'équation sèche et simpliste « une édition = une valeur ». Ainsi qu'on l'a vu plus haut, deux exemplaires d'une même édition originale peuvent, sous l'apparence d'une parfaite conformité, être en réalité d'une qualité différente (tirage, qualité du papier...). Et c'est là qu'interviennent les beaux rôles conjoints de l'expert et du collectionneur, dont les appréciations nécessairement subjectives et individuelles font bouger les lignes. Il n'existe pas en bibliophilie de vérité absolue, ou une seule sorte de beauté ; une appétence particulière pour un texte ou un auteur, une appréciation esthétique d'une reliure, ou la condition d'un exemplaire, par exemple, sont autant d'éléments qui contribuent à dresser la carte d'un marché subtil et passionnant.

« La culture, c'est ce qui demeure dans l'homme lorsqu'il a tout oublié. »
Un pédagogue japonais, cité par Édouard Herriot, *Notes et Maximes*

La Compagnie nationale des experts spécialisés en œuvres d'art regroupe environ 190 experts dans des domaines couvrant les antiquités, tableaux, livres, curiosités et objets d'art de toutes époques.

Les œuvres d'art n'ont pas de secrets.
Elles ont leurs experts.
Works of art have no secrets
for professional experts.

Suivez l'actualité de la CNE et de ses membres sur le site de la CNE et sur les réseaux sociaux (Instagram @cne.art).



Le journal de la CNE
Édité par la Compagnie nationale des experts
Rédactrice en chef
Judith Schoffel de Fabry
Bureau de la rédaction
Astrid Gilliot
10 rue Jacob, 75006 Paris
+33(0)1 40 51 00 81
cne@wanadoo.fr
www.cne-experts.com
Création graphique : Delphine Glachant
Relecture-correction : Céline Poirier
Impression Corlet
ISSN 2260-7900

© 2024 Compagnie nationale des experts
La reproduction de tout article est interdite sans l'accord de l'administration.
Les opinions exprimées dans les articles n'engagent que leurs auteurs