

LE JOURNAL DE LA CNE

COMPAGNIE NATIONALE



DES EXPERTS EN ART

Novembre 2025
N° 25

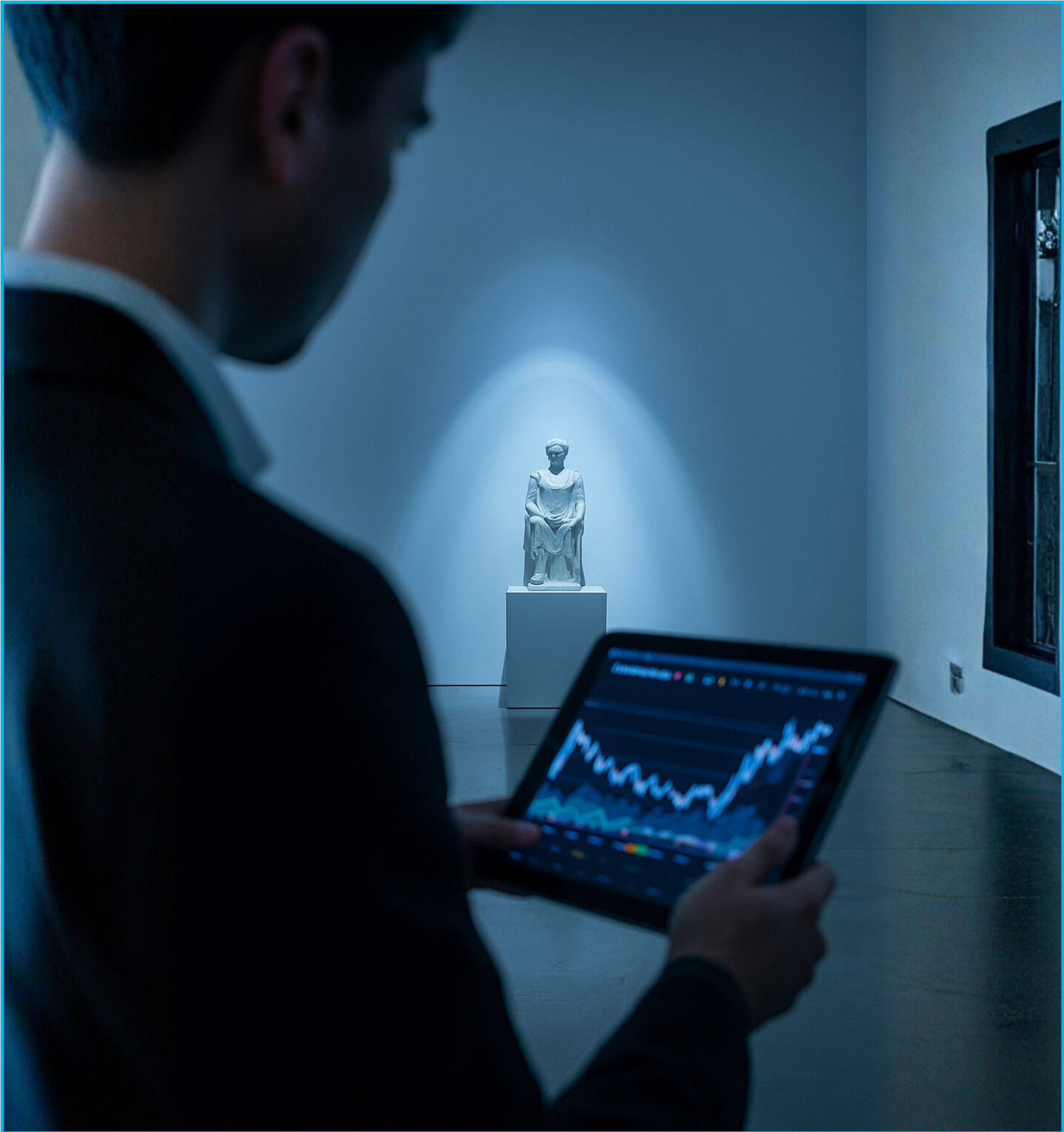


Image d'illustration générée par IA – non contractuelle

Sommaire			
Édito	2	Le décret Marcus, texte fondamental du marché de l'art	8
Nouveaux membres	2	Le décret Marcus	9
Œuvres d'art et impôt sur la fortune, l'éternel retour	2-4	Ubérisation du métier d'expert	9
La vie haute en couleur d'Angelo Soliman se termine au Metropolitan	5	<i>The Marcus Decree, a key text for the art market</i>	10
Naissance de l'estampe japonaise <i>ukiyo-e</i>	6-7	<i>Marcus Decree</i>	11
		Actualités	11-12

Édito

Judith Schoffel de Fabry, présidente de la CNE

Le patrimoine culturel appartient au peuple français, et non pas à nos hommes politiques qui confondent gouverner une nation et pouvoir en disposer.

« Aujourd’hui la pratique du pouvoir est devenue trop personnelle », Jack Ralite.

C’est un vieux combat qui revient régulièrement que celui de taxer les biens meublants à L’IFI. Le combat est de tous bords, contre une idéologie et un symbole erronés. Le monde de l’art n’est pas constitué de grosses fortunes pour la très grande majorité.

Où se situe le seuil d’une collection ? Quelle est la définition d’une œuvre d’art ? Car tout peut être art en possession patrimoniale. Chiffres à l’appui, la grande majorité des achats en ventes publiques ou chez des antiquaires sont effectués pour

quelques centaines à quelques milliers d’euros. On est très loin du fantasme véhiculé par une idéologie politique inculte.

Financièrement, tout le monde peut comprendre que cette taxation aurait l’effet inverse souhaité, à savoir la fuite des œuvres d’art, des capitaux et du marché hors de l’Hexagone, et que sa mise en œuvre coûterait bien plus chère qu’elle ne pourrait rapporter. L’Assemblée nationale lance des solutions bancales et idéologiques. Cela nous éloigne de la question cruciale : prendre les bonnes décisions pour remettre en marche la France croulant sous ses dettes. Tous les cinq ou dix ans, ce serpent de mer ressort du chapeau de prestidigitateurs agitateurs. Cet accès universel aux œuvres d’art n’est pas une affaire de couleurs politiques. Autrefois, aussi bien des gens de

gauche que de droite se sont élevés contre cette taxation. Au début de l’ère Mitterrand, le ministre communiste Jack Ralite, fils de garagistes, homme cultivé et clairvoyant, avait très bien compris les risques majeurs de cette imposition et avait pris position contre.

Le monde de l’art a encore une place centrale en France, mais pour combien de temps encore, si le gouvernement ne le soutient pas. Notre patrimoine est notre fierté et notre histoire. L’enrichir au fil des ans est une mission de sauvegarde de notre patrimoine culturel. Le scandale du vol des bijoux au Louvre et l’émotion que cela suscite en sont une preuve indiscutable. Rappelons au passage qu’il s’agit du plus grand musée et du plus visité au monde. La mission des politiques est de soutenir et de protéger le patrimoine culturel, pas l’inverse en le faisant fuir.

Il est impératif pour la CNE de faire entendre sa voix à ceux qui n’en comprennent pas l’importance et qui ne perçoivent que la partie visible de l’iceberg.



Judith Schoffel de Fabry

Nouveaux membres



Rozalia Rémy
Estampes japonaises modernes et contemporaines

Présentée par Leyla Ahi et Philippe Bezamat



Jonas Tebib
Photographies des XIX^e et XX^e siècles

Présenté par Baudoin Lebon et Émilie Salmon

Œuvres d’art et impôt sur la fortune, l’éternel retour

Didier Rykner, journaliste et historien, fondateur et directeur de la rédaction de La Tribune de l’art

Il fallait s’y attendre, car cette mesure stupide revient régulièrement sur le devant de la scène, même si nous ne l’avons, cette fois, pas vue venir : un amendement budgétaire a été voté, qui instaure un « impôt sur la fortune improductive » (les législateurs ont décidément une imagination infinie), qui comprend, dans son assiette, les œuvres d’art.

Rappelons que, lors de la création de l’ISF par François Mitterrand, celles-ci avaient été finalement exclues. Pas sur l’intervention de Laurent Fabius, ce qui est une légende encore très répandue. Celui-ci, appartenant à une famille de grands antiquaires, avait trop peur d’être accusé de vouloir se protéger. Mais bien sûr celle des communistes, notamment de Jacques Ralite. Il s’agissait d’une

époque où les députés communistes avaient de la culture, et celui-ci avait bien compris la catastrophe que cela provoquerait pour le patrimoine de notre pays. Depuis, plusieurs tentatives sont apparues, qui ont toutes heureusement échoué. En 2012, les maires socialistes de sept grandes villes avaient signé un communiqué pour s’y opposer. Aujourd’hui, c’est l’alliance improbable des députés Socialistes, Modem, Liot et Rassemblement national qui ont permis d’adopter cet amendement.

Bien sûr, la messe n’est pas dite. Il y a loin de la coupe aux lèvres, et la navette entre l’Assemblée et le Sénat peut encore changer les choses, d’autant qu’il n’est même pas certain que le budget soit finalement voté et ne soit pas

adopté par ordonnances. Mais, comme nous l’avons écrit à maintes reprises, cette incertitude permanente sur la fiscalité des œuvres d’art contribue toujours davantage à faire sortir des chefs-d’œuvre de notre pays sans que les musées puissent les acheter, faute de moyens.

Pour ceux qui souhaitent comprendre pourquoi cette imposition serait une catastrophe, nous renvoyons aux nombreux articles que nous avons déjà écrits et que l’on trouvera ici : <https://www.latribunedelart.com/impot-sur-la-fortune-et-oeuvres-d-art>. Nous les avons résumés dans un courrier que nous avons envoyé à l’époque à tous les parlementaires. Nous le reprenons ici en l’adaptant à la situation d’aujourd’hui, en supprimant quelques paragraphes

qui ne s’appliquent pas à l’amendement qui vient d’être voté, et en ajoutant des arguments que nous n’avons pas employés à l’époque.

1. Infaisabilité

Avant de regarder les conséquences d’une imposition des œuvres d’art, il convient de se poser la question de sa faisabilité.

Estimation des œuvres

Comment estime-t-on correctement une œuvre unique qui n’est pas passée en vente depuis longtemps ? Même les experts ne tombent jamais juste, il suffit de regarder leurs estimations en vente publique. Telle œuvre ne se vendra pas, n’atteignant pas l’estimation basse,

Œuvres d'art et impôt sur la fortune, l'éternel retour (suite...)

telle autre fera deux fois, parfois dix fois, la valeur imaginée au départ. Se baser sur les valeurs d'assurance n'est possible que pour les œuvres assurées, et beaucoup ne le sont pas. Et cette valeur ne constitue qu'un accord pour un remboursement en cas de vol ou de destruction, forcément approximatif, aucunement une réelle valeur vénale par nature inconnue tant que l'œuvre n'a pas été vendue.

De plus, le prix d'une œuvre peut varier du simple au décuple, voire davantage, selon qu'elle se trouve chez un petit brocanteur de province ou un grand antiquaire londonien. Un objet d'art n'a pas de prix fixe. Comment, alors, demander aux propriétaires de faire une estimation, par nature aussi incertaine ? Comment demander aux contrôleurs du fisc, qui ne sont pas spécialistes dans ce domaine, de réussir ce que les experts eux-mêmes peinent à réaliser ?

Nous avons entendu certains expliquer que la même question se pose pour les biens immobiliers. Ce n'est évidemment pas vrai : il est beaucoup plus facile d'estimer un bien immobilier, car la variété est moins grande.

Contrôles

Comment les agents du budget pourront-ils contrôler l'application de cette taxe ? Nous avons déjà vu plus haut qu'il leur serait impossible d'estimer les objets. Comment pourront-ils savoir, même s'ils pouvaient pénétrer à l'intérieur des appartements, que tel meuble n'est pas uniquement un meuble d'usage mais une œuvre d'art, que tel tableau n'est pas une croûte mais une toile d'un maître important ? Comment les douanes pourront-elles efficacement empêcher l'exportation massive d'œuvres d'art, même de celles qui devraient donner lieu à un certificat, alors qu'il est si simple de leur faire passer les frontières européennes ? Va-t-on rétablir des postes-frontières partout pour l'empêcher ?

2. Inefficacité économique

Rendement fiscal

Les rentrées d'argent seront extrêmement faibles, comme l'avait reconnu à l'époque (en 2012) l'un des promoteurs de cette idée, Christian Eckert (moins de 100 millions d'euros), les pertes fiscales induites seront, elles, bien plus considérables. Le marché de l'art serait en effet touché de plein fouet par cette mesure. Or, ces

galeries payent des impôts, des taxes, de la TVA... La baisse considérable de leur activité sera extrêmement pénalisante.

Ceci fera boule de neige auprès d'un grand nombre de métiers très dépendants du marché de l'art. Déjà touchés par la forte baisse du budget du ministère de la Culture, les restaurateurs, encadreurs, doreurs, ébénistes, marbriers, socleurs, tapissiers comptent encore davantage sur le privé (marchands et collectionneurs) pour travailler. Ils verraient au mieux leur activité diminuer, au pire seraient obligés de l'arrêter. Là encore, c'est de la TVA, des taxes, des impôts en moins. Où serait l'économie ? Le même raisonnement pourrait être tenu pour les assureurs, notamment ceux spécialisés dans les œuvres d'art.

En 2012, l'annonce de l'amendement avait suffi à délocaliser à Londres plusieurs ventes aux enchères prévues à Paris, les vendeurs ne voulant plus rien avoir à faire avec la France ? Imaginez le manque à gagner pour le Trésor public à cause de ces ventes annulées. Pense-t-on que Christie's et Sotheby's vont rester à Paris dans un environnement sinistré comme celui que créerait l'imposition des œuvres d'art ? Ils ont choisi Paris, ont contribué à l'amélioration du marché de l'art dans la capitale, demain ils n'hésiteront pas à partir pour Bruxelles. Le manque à gagner en taxes, en impôts, en TVA, serait considérable.

Emploi

Dans un rapport d'information provenant du Sénat, et consacré au marché de l'art, datant de 1996, on apprend qu'à cette date les effectifs des seules galeries d'art étaient de 21 000 personnes. Si l'on y ajoute ceux des sociétés de vente volontaire, des artisans d'art, des artistes et de toutes les professions dépendant de cette activité économique (pour ne rien dire des artistes vivants), on réalise que ce sont plusieurs dizaines de milliers d'emplois qui sont en cause. Des statistiques plus récentes étaient fournies (en 2012) par le Syndicat national des antiquaires, par ailleurs vent debout contre cette mesure : 50 000 emplois directs seraient concernés, et 80 000 emplois induits. Est-il raisonnable de mettre en œuvre une mesure peu rentable fiscalement (voire déficitaire) qui, de plus, menacerait des milliers d'emplois ?

3. Injustice fiscale

On parle de justice fiscale à propos de cette mesure. C'est évidemment faux.

Des biens improductifs

Les œuvres d'art, pendant toute la durée de leur conservation en collection privée, ne rapportent rien. Au contraire, elles coûtent puisqu'il faut les restaurer, les encadrer, les socler... (ce qui permet, on l'a dit, de faire travailler des artisans d'art). Elles peuvent, dans certains cas, mais certainement pas systématiquement, comme on l'a vu plus haut, rapporter de l'argent lorsqu'elles sont vendues.

Mais elles constituent alors une source de rentrées fiscales pour l'État, comme elles le sont lorsqu'elles sont transmises dans un héritage. Il n'y a aucune justice économique à taxer leur simple possession (ce qu'aucun pays comparable à la France ne fait).

Et les donateurs ?

De nombreux collectionneurs français ont donné des œuvres aux musées, pour des valeurs atteignant parfois plusieurs centaines de milliers, voire plusieurs millions d'euros. Est-il normal qu'ils soient désormais taxés sur les œuvres qu'ils conservent encore ? Est-ce juste ?



Jérôme Bosch (vers 1450-1516), *La Nef des fous*, huile sur panneau - 58 x 33 cm, Paris, musée du Louvre, photo : Wikimedia (domaine public)

Œuvres d'art et impôt sur la fortune, l'éternel retour (suite...)

Spéculations ?

Contrairement à ce que l'on peut croire, la plupart des collectionneurs ne sont pas des spéculateurs ; et ceux qui cherchent à le devenir courent un grand risque, car la plupart des études à ce sujet montrent que la rentabilité (hypothétique) est au mieux de quelques pour cent, bien inférieure à la plupart des autres placements. Un exemple simple le démontre : la BNP avait créé, dans les années 1980, un fonds d'investissement en œuvres d'art dont chacun pouvait acheter une part, l'objectif étant de les revendre à une date donnée. Or, le marché avait baissé, et les ventes ont eu lieu à perte. La spéculation peut éventuellement concerner l'art contemporain, un marché fort différent de l'art ancien, mais où les risques de perte ne sont pas moins grands. Mais si l'on imagine un « spéculateur » achetant une œuvre l'année N pour la revendre l'année N + 1 avec une forte plus-value, celle-ci est imposée. Pas à 1 % : à 6,5 %. Bien au-delà donc de ce qui est prévu dans la loi. Les vrais spéculateurs, s'ils existent, sont donc déjà taxés. Et s'ils pratiquent régulièrement des achats et reventes, ils peuvent être déqualifiés comme marchands par le fisc...

4. Menaces sur le patrimoine et les musées

Conservation en France des œuvres d'art

Avant tout, il faut comprendre que des œuvres d'art conservées en France ont bien plus de chances de finir dans un musée, soit par don, soit par dation, soit même par achat, car les conservateurs français ne peuvent suivre aussi bien le marché de l'art international que le marché français. Une grande partie des acquisitions des musées est effectuée sur notre territoire. Pour cette raison, le patrimoine national est constitué autant par les œuvres des collections publiques que par celles des collections privées. Une œuvre qui sort de France a fort peu de chances d'y revenir (et est d'ailleurs pénalisée par une TVA à l'importation). Même si certains assujettis à l'impôt

sur la fortune achetaient des œuvres d'art pour en diminuer le montant (ce qui reste à prouver, car il est de toute façon préférable de mettre l'argent dans des placements qui rapportent plutôt que dans quelque chose de risqué qui ne rapporte rien pendant la durée de sa détention), il faudrait s'en féliciter, car cela enrichirait le patrimoine national.

Expositions dans les monuments historiques privés

Le nombre de monuments privés, meublés anciennement ou plus récemment avec des objets d'art – ce qui renforce leur caractère historique et leur intérêt pour le patrimoine national (et pour les touristes) – est très important. Leurs propriétaires, souvent des passionnés qui se ruinent pour le conserver, devraient ainsi payer un impôt pour avoir seulement le droit de les posséder ?

Exportations des œuvres d'art

Les œuvres sortent de France, encore plus facilement que les personnes physiques. Cette menace n'est pas virtuelle. L'évocation seule de la mise en place de cet impôt, depuis plusieurs années, a déjà contribué à faire sortir de France de nombreuses collections qui se sont installées à Bruxelles et à Londres. En 2012, en quelques jours, le nombre de demandes de certificat de sortie d'œuvres d'art avait explosé, et le service des musées de France était totalement débordé. Imaginons donc que la mesure soit votée et que la France devienne le seul pays à taxer la possession d'œuvres d'art^[1]. Il est certain que les exportations se multiplieraient encore davantage, appauvrissant sans remède le patrimoine français, les musées étant bien incapables d'acheter toutes les œuvres dont l'exportation serait refusée temporairement. Ce phénomène serait d'autant plus important que les seuils des trésors nationaux ont été fortement relevés (voir cet article) : beaucoup d'œuvres sortiraient sans même avoir besoin de ce précieux sésame, et, les crédits d'acquisition ayant fortement baissé depuis 2011 (voir cet article),

l'hémorragie serait d'autant plus importante.

Donations aux musées

Il faudra être décidément bien vertueux pour continuer à collectionner en France, si l'on est taxé sur la simple possession de sa collection. Il faudra l'être encore davantage pour donner ou léguer ses œuvres d'art à la collectivité publique qui vous aura si mal traité. Or, les musées se sont formés en grande partie grâce à des dons ou à des legs, dont le montant global est sans commune mesure avec ce que l'on pourrait espérer tirer d'un tel impôt. Pour ne prendre qu'un seul exemple, la collection Lambert offerte en 2012 à l'État était valorisée à 90 millions d'euros ! La collection de Pierre Rosenberg, donnée au département des Hauts-de-Seine, à près de 30 millions, et nous pourrions multiplier les exemples.

Prêts aux expositions

En 1995, les collectionneurs particuliers ayant prêté des œuvres à l'exposition « Passions privées » au musée d'Art moderne de la Ville de Paris avaient, selon *Le Figaro*, fait l'objet d'un contrôle fiscal. On peut imaginer meilleure publicité pour inciter les collectionneurs à prêter aux musées. Or, la plupart des expositions d'art dans les musées bénéficient de prêts de collections privées. Il est évident que la taxation des œuvres d'art incitera ceux-ci à ne plus prêter (c'est déjà le cas de nombre d'entre eux, inquiets depuis longtemps d'une possible taxation). Les œuvres rentreront ainsi dans la clandestinité. Pour la même raison, il deviendra quasiment impossible de publier dans des ouvrages ou des revues savantes des œuvres inédites et appartenant au patrimoine privé. L'histoire de l'art en sera durablement touchée.

5. Le Rassemblement national se joint à la curée

Nous l'avons vu, parmi les députés ayant voté cet amendement, on trouve ceux du Rassemblement national, un parti qui prétend protéger le patrimoine. Ceux-ci affirment vouloir exclure de

l'imposition les œuvres conservées depuis plus de dix ans, ce qui ne figure d'ailleurs pas dans l'amendement voté. Une usine à gaz impossible à mettre en place. Comment prouver la possession depuis plus de dix ans pour des œuvres depuis longtemps dans une famille, dont les preuves d'achat ne sont souvent pas conservées ? À quel moment imposerait-on ? À l'achat, pendant dix ans, et le fisc rembourserait au bout de dix ans ? On voit l'absurdité de la chose.

Conclusion

Tous ces arguments ont été, depuis plus de quarante ans, régulièrement rappelés à chaque fois qu'il était à nouveau question d'une inclusion des œuvres d'art dans l'impôt sur la fortune. Ils sont – alors que le marché de l'art français, depuis de nombreuses années et la baisse du marché anglais en raison du Brexit, se porte mieux – plus que jamais d'actualité. Quand les budgets d'acquisition des musées sont, depuis plus de dix ans, en forte baisse, l'encouragement des collectionneurs privés, futurs donateurs, est encore plus nécessaire qu'auparavant. Car, au final, l'enrichissement du patrimoine public qui permet à ceux qui ne peuvent pas acheter d'œuvres d'art d'en profiter en visitant les musées est un acte d'équité. Comme nous le rappelions plus haut, en 1981, le parti communiste était opposé à cette mesure au nom de la défense du patrimoine. Il avait compris, comme François Mitterrand ou Lionel Jospin, que celui-ci n'est ni de droite ni de gauche.

Notes

^[1] Addendum (4 novembre) : Étienne Dumont explique dans cet article que, curieusement, la Suisse le ferait aussi (sauf à Genève) ; mais il précise aussi que la jurisprudence à cet égard semble à peu près inexistante, ce qui tendrait à prouver que cette législation n'y est pas appliquée.



La Tribune de l'Art

La vie haute en couleur d'Angelo Soliman se termine au Metropolitan

Caroline Girard, journaliste

article paru dans la Tribune de l'art le 30 /07 /2025



1. Johann Martin Bückle (1742-1811), *Buste d'Angelo Soliman*, profil à gauche, 1777, médaille en cire rouge sur plaque d'ardoise – D. 14 cm
Metropolitan Museum of Art, New York
Photo : Allan Chinn

Le Metropolitan Museum de New York La récemment acquis, auprès du marchand Allan Chinn*, un objet rare par ses caractéristiques matérielles et son iconographie. Il s'agit d'un médaillon de cire sur ardoise par Johann Martin Bückle, représentant très vraisemblablement Angelo Soliman (ill.1).



2. Johann Martin Bückle (1742-1811) *Buste d'Angelo Soliman*, détail de la signature, médaille en cire rouge sur plaque d'ardoise, Metropolitan Museum of Art, New York, photo : Allan Chinn

Johann Martin Bückle travailla pour les riches patriciens de la ville d'Augsbourg dont il réalisa les portraits en buste. C'est toutefois pour ses médailles que son talent fut le plus reconnu. Nommé médailleur de la cour à la Monnaie de Durlach en 1786, il en devint « mint-master » de 1798 à 1803. Il fut également membre de l'Académie des beaux-arts d'Augsbourg. Étonnamment, il réalisa en 1802 des médailles commémoratives des victoires de Bonaparte à Marengo et Hohenlinden, débouchant sur le traité de paix de Lunéville que les Autrichiens furent contraints de signer.

Le portrait qu'il réalisa d'Angelo Soliman est caractéristique du goût de la fin du XVIII^e siècle. Le costume est celui des grands bourgeois, voire des aristocrates : perruque élégante et fine dentelle lui confèrent un certain faste. En effet, Angelo Soliman fut un habitué de la cour où, ayant reçu une parfaite

éducation et parlant six langues, il fut le précepteur de jeunes aristocrates. Il devint l'ami de Joseph II, puis fréquenta François I^{er} du Saint-Empire, avec qui il joua aux échecs. Maître de cérémonie de la loge maçonnique Zur wahren Eintracht, à laquelle il appartenait depuis 1782, il y fréquenta intellectuels et artistes, dont Mozart. Celui-ci se serait inspiré de son « frère » pour l'un des principaux personnages de *La Flûte enchantée*. Rien d'étonnant donc à ce que le médailleur de la cour s'intéressât à cette figure exemplaire, membre actif de la haute société autrichienne, et en réalisât un superbe portrait, rendant hommage à sa position.

Pourtant, ce portrait est des plus inattendus. En effet, Angelo Soliman naquit dans une région d'Afrique située aujourd'hui entre le Nigeria et le Cameroun. Enlevé à sa famille par la Compagnie espagnole de la traite des noirs, il fut vendu à Messine puis offert au comte Lobkowitz, gouverneur de Sicile de 1732 à 1734, qu'il accompagna dans ses campagnes militaires à travers l'Europe. Ce dernier en fit à son tour cadeau au prince Wenzel von Liechtenstein, qui l'emmena à Vienne. Peu d'hommes noirs sont passés par la capitale autrichienne au XVIII^e siècle, une quarantaine au total, avec parmi eux des soldats, des serviteurs ou des diplomates de l'Empire ottoman. Soliman appartenait à ce que l'on appelle alors les « court moors », symboles du pouvoir impérial sur les peuples non chrétiens, incarnations d'un prosélytisme de bon aloi. Homme cultivé, intelligent, Soliman réussit le tour de force, non seulement d'être affranchi, mais d'épouser une femme blanche, Magdalena von Christiani, née Kellermann, fille du futur maréchal et sœur du futur général qui se distinguèrent lors des campagnes napoléoniennes. Il eut avec elle une fille,



3. Franz Thaler (1819- ?) *Masque mortuaire d'Angelo Soliman*, plâtre grandeur nature, Rollett Museum, Baden, photo : Rollett Museum

Joséphine. Cette union tenue d'abord secrète lui valut quelques années de disgrâce à la cour qu'il réintégra toutefois rapidement. L'histoire peut paraître un conte de fées. Et pourtant...

En 1796, Angelo Soliman mourut d'une crise cardiaque. Son corps fut alors enlevé à sa famille, étudié, dépecé puis empaillé pour être exposé au Naturalienkabinett de Vienne vêtu d'un pagne et coiffé de plumes d'oiseaux, accompagné d'une petite fille et d'un vieil homme, illustrations de l'image que l'on avait alors du « sauvage ». Cette fin monstrueuse est révélatrice de l'ambivalence du siècle quant au sujet de la hiérarchie des races. Un moulage de son visage (ill. 3) fut également réalisé, non comme le buste d'un grand homme, mais pour illustrer les classifications issues de la physiognomonie puis de la phrénologie. Il fait aujourd'hui partie de l'incroyable collection de crânes, bustes et autres masques mortuaires réunis par Joseph Gall (1758-1828), fondateur de la phrénologie, exposée au Rollett Museum de Baden en Autriche. Sa fille et son gendre, l'ingénieur militaire Ernst von Feuchtersleben, entreprirent de nombreuses démarches afin d'offrir une sépulture chrétienne à Soliman. Malheureusement, ils ne purent obtenir qu'un simple rideau, permettant que l'exposition de sa dépouille ne fût pas permanente. L'incendie du cabinet en 1848 mit un point final à la polémique.



4. Johann Gottfried Haid (?-1776), d'après Johann Nepomuk Steiner (1725-1793), *Portrait d'Angelo Soliman*, vers 1750, Gravure, photo : Wikimedia commons

L'image d'Angelo Soliman fut diffusée en Europe via la gravure (ill. 4), mais toujours environnée d'un exotisme rêvé. Le portrait précis que fit de lui Bückle, d'une grande finesse, nous laisse le témoignage d'un homme

dans la force de l'âge, au faite de son ascension sociale, sans que ne soit soulevée la question de la couleur de la peau. Le Metropolitan Museum^[1], a ainsi su enrichir ses collections d'une représentation presque unique en son genre, non pas du stéréotype de l'Africain, compagnon des princes, idéalisation de la grandeur du maître sur l'esclave, mais celle de l'homme qui sut, par l'instruction et la culture, devenir un membre à part entière du Siècle des lumières. Ce personnage atypique fut le sujet d'un « e-film », tourné en 2018 par le réalisateur Markus Schleiner, mettant en avant la dichotomie existant dans la vision de l'homme noir dans et de l'Europe du XVIII^e siècle.



5. Affiche du film *Angelo*, 2018, réalisé par Markus Schleiner

Le Metropolitan Museum ne possédait jusqu'alors qu'une médaille de Bückle, représentant David et Paul von Stetten, notables de la ville d'Augsbourg. Le portrait de Soliman sera vraisemblablement exposé dans les galeries dédiées au XVIII^e siècle en Europe centrale – qui seront prochainement rénovées. D'ici là, il rejoindra, dans une vitrine, d'autres œuvres de cette période, dans divers matériaux, dont des cires sur ardoise plus tardives.

Notes

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

^[1] Nous en profitons pour remercier Elyse Nelson, conservatrice du département des sculptures et arts décoratifs européens du Metropolitan Museum of Art, pour les informations qu'elle nous a aimablement transmises.

Naissance de l'estampe japonaise *ukiyo-e*

Rozalia Rémy, experte en estampes japonaises, membre de la CNE



Par le maître de Kambun (actif vers 1660-1673), *Courtisane et amant*, vers 1660 – Lane, Richard, *Images from the Floating World: The Japanese Print, Including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*, New York, Putnam, 1978, p. 39

Pour comprendre comment l'estampe est née au Japon, la place importante qu'elle a tenue dans la culture japonaise et enfin l'influence considérable qu'elle a eu fin *xix*^e sur l'art occidental, il faut tout d'abord s'intéresser un peu à l'histoire de ce pays.

Jusqu'au début du *xvii*^e siècle, le Japon est en proie à des luttes de clans, ce qui fit la gloire des samourais. L'un deux, Ieyasu Tokugawa, réussit à unifier le Japon et permet au clan des Tokugawa d'être le vainqueur définitif de ces guerres éternelles. La bataille de Sekigahara, appelée par les Japonais « la bataille qui décida de l'avenir du pays », est gagnée en 1600 par Ieyasu grâce à l'emploi pour la première fois de fusils dans une bataille. Il devient le 1^{er} shogun en 1603 et instaure un gouvernement militaire strict appelé *bakufu* qui amène la stabilité et l'essor économique et culturel au Japon. C'est le début de la période Edo (1603-1868).

Il installe son gouvernement à Edo (ancien nom de Tokyo), laissant l'empereur à Kyoto. Mais ce dernier n'a plus qu'un pouvoir symbolique.

Rejetant les actions colonialistes et religieuses des Portugais et des Espagnols, Ieyasu ferme alors le Japon à l'Occident à partir de 1613. Seuls les marchands chinois et hollandais sont autorisés à commercer, mais uniquement sur l'îlot de Deshima dans le port de Nagasaki. C'est le début du *sakoku* (littéralement « fermeture du pays ») et de l'isolement du Japon.

Ieyasu a aussi l'intelligence d'imposer la double résidence aux seigneurs (les *daimyos*) qui se doivent de séjourner à Edo une année sur deux. C'est ainsi que la route du Tokaido fut créée. Elle relie Kyoto à Edo et sera popularisée au *xix*^e siècle par Hiroshige notamment.

Cette route comporte 53 étapes. Plus les *daimyos* sont riches, et plus la procession est somptueuse. Le commerce se développe tout le long de cette route. Fin du *xvi*^e siècle, Edo devient la ville la plus peuplée au monde avec plus d'un million d'habitants, Kyoto en a 500 000 et Osaka 350 000.

De guerriers, les samourais se transforment peu à peu en hommes cultivés. Une nouvelle caste aisée de commerçants et d'artisans émerge.

N'étant plus occupée à guerroyer ou à survivre, une civilisation des plaisirs voit le jour.

L'alphabétisation du grand public s'accélère sous l'influence des moines bouddhistes, et cette société est avide de culture et de divertissements. C'est l'essor du théâtre populaire Kabuki, des fameux quartiers des plaisirs qui abritent salons de thé et maisons vertes où exercent les courtisanes.

Les théâtres, mais aussi les magasins, cherchent des supports publicitaires économiques.

C'est dans ce contexte bouillonnant et replié sur lui-même que l'estampe voit le jour.

Un peintre et illustrateur de livres, connu sous le nom de « maître de Kambun » (actif à Edo de 1661 à 1673), réalise des dessins pour les premières gravures *ukiyo-e*, notamment des scènes érotiques, appelées *shunga* (images de printemps). À la mort de celui-ci, Moronobu prend sa succession, séduit par son style. D'autres lui emboîtent le pas. L'estampe est née.

Ces estampes sont d'abord en noir et blanc (appelé *sumi-e*). Dans la deuxième partie du *xviii*^e siècle, les techniques s'améliorent et l'apparition des *kentô*

(marques faites sur les blocs de bois et permettant le positionnement des feuilles selon leur couleur) permet de réaliser des estampes en couleur. Les sujets de prédilections sont bien sûr les acteurs à qui l'on voue un véritable culte, les courtisanes les plus célèbres qui sont convoitées, et les belles et jeunes femmes (*bijin*).

Parallèlement au développement de l'estampe, de nombreux *kana-zoshi* (livres illustrés) sont également édités. Les artistes du *xvii*^e siècle au *xix*^e siècle mènent généralement les deux activités de pair.

Le livre répond à un double besoin : s'instruire et se divertir, et l'estampe, moins couteuse, fait écho aux mêmes souhaits.

Qu'est-ce qu'une estampe japonaise ?

L'art de l'estampe japonaise (xylographie polychrome japonaise) est peut-être un cas unique dans l'histoire de l'art. Ces estampes se sont développées en milieu urbain, dans un pays coupé pratiquement du monde durant près de deux siècles. Cet art fascinera les occidentaux dans la deuxième moitié du *xix*^e siècle, lorsque

le Japon sera contraint de s'ouvrir aux étrangers. Ce sont les estampes qui influenceront nombre de peintres impressionnistes ainsi que les nabis.

Appelées *ukiyo-e*, ces estampes sont le reflet de la vie qui passe. Traduit généralement par « images du monde flottant » ou « images du temps qui passe », elles ont la légèreté « de la vie trop courte et beaucoup trop incertaine pour que rien de ce qui existe en ce monde ait quelque importance », selon un des héros du *Dit du Genji* (œuvre majeure de la littérature japonaise écrite au début du *x*^e siècle par une femme, Murasaki Shikibu).

Le terme *ukiyo-e* apparaît au milieu du *xvii*^e siècle. Mais que veut-il dire ?

Si l'on veut faire une traduction, il faut décortiquer le mot : « uki » peut se traduire par qui flotte, qui est en mouvement et « yo » par le monde. En rajoutant « e », qui veut dire image, on a *ukiyo-e* traduit généralement par « images du monde flottant ou en mouvement ».



Harunobu Suzuki (1725 ?-1770) – *En passant devant la bambouseraie*, vers 1766, collection particulière



Kuniyoshi Utagawa (1797-1861) – Série des scènes d’aujourd’hui comparées aux chapitres nébuleux du *Dit du Genji* : chapitre 44, « Takegawa – Sakingo Ashikaga Yorikane », vers 1845 – collection particulière

En 1665, l’écrivain japonais Asai Ryōi écrivait dans la préface d’un livre *Les Contes du monde flottant* (*Ukiyo Monogatari*) : « vivre uniquement le moment présent, se livrer tout entier à la contemplation de la lune, de la neige, de la fleur de cerisier et de la feuille d’érable... ne pas se laisser abattre par la pauvreté et ne pas la laisser transparaître sur son visage, mais dériver comme une calebasse sur la rivière, c’est ce qui s’appelle *ukiyo* ».

Les sujets s’enrichissent au fil du temps, et à côté des *yakusha-e* (estampes de théâtre), des *shunga* (estampes érotiques), le thème des *bijin* (belles dames) devient fondamental. L’estampe ne cesse d’évoluer au fil du temps pour s’adapter au public. Elles traduisent l’évolution de la mode et des coutumes de l’époque.

Le désir d’avoir des estampes colorées fait que les *sumi-e* (estampes en noir et blanc) sont bien souvent agrémentés de couleurs appliquées au pinceau dont le rouge « tan » constitue la dominante. Au début des années 1740, on voit apparaître les premières estampes imprimées en deux ou trois couleurs, qui sont appelées *benizuri-e*, allusion à

la teinte pourpre (*beni*) qui domine dans ce type d’œuvres. Puis, vers 1765, la technique de fabrication connaît une série d’améliorations dont l’apparition des repères sur les blocs de bois (les *kentō*) permettant la réalisation des premières estampes imprimées à l’aide de plus de trois couleurs, auxquelles on donne le nom « d’image de brocart » (*nishiki-e*), en référence aux motifs chatoyants des brocarts chinois de la région du Sichuan.

Cette nouvelle technique de la chromoxylogravure permet à l’estampe *ukiyo-e* un remarquable développement artistique.

La qualité du papier s’améliore également, devenant plus épais et plus résistant, permettant le gaufrage. Puis apparaît dès 1790 l’utilisation de fond micacé (*kirazuri*), montrant le raffinement auquel on est arrivé. Ces fonds micacés sont réalisés à partir de mica concassé et sont extrêmement onéreux.

Ces procédés somptuaires vont faire l’objet de restrictions gouvernementales, et c’est à cette époque qu’apparaissent les cachets de censure. Le premier sceau circulaire contenant le signe *kiwame*

(voulant dire approuvé) est aléatoire jusqu’en 1800. À partir de cette date, des cachets de censure doivent aussi être imprimés sur l’estampe. Le sceau *kiwame* est utilisé jusqu’en 1845. À partir de 1848, un autre sceau *aratame* (signifiant examiné) voit le jour.

1853 marquera un tournant dans l’histoire du Japon, et de l’estampe japonaise. Le commodore Matthew Perry entre dans la baie d’Uraga et force le Japon à s’ouvrir à l’Occident. Edo prend le nom de Tokyo. L’ère Meiji commence en 1868, et l’un des derniers vestiges du Japon ancestral s’effondre en 1873, lorsque les samouraïs ont interdiction de porter leurs deux sabres, symbole et fierté de cette caste qui disparaît. Cette époque Meiji est incroyable pour le Japon qui se modernise très rapidement. L’empereur reprend le pouvoir. De nombreuses estampes le représenteront en compagnie de l’impératrice et de leurs suivantes.

Les coloris des estampes jusqu’au milieu du *xix^e* siècle sont des coloris doux, végétaux ou minéraux (hormis le bleu de Prusse qui fait son apparition en 1832 au Japon). L’époque Meiji voit arriver les coloris chimiques avec l’apparition des

rouges vifs (rouge aniline), marque de cette époque, des violets profonds, des verts acidulés,...

À la fin du *xix^e* siècle, la découverte de la photographie et le développement de la lithographie sonnent le glas de l’estampe japonaise *ukiyo-e*, celle-ci se révélant trop coûteuse à produire.

Entretemps, les Occidentaux découvrent le Japon, son art et ses estampes japonaises. Les frères Goncourt, Félix Bracquemont, les impressionnistes, Monet, Manet, Dugas, Van Gogh, le nabi Pierre Bonnard, surnommé le plus japonard des japonisants, sont subjugués par l’estampe japonaise. Ils n’ont jamais rien vu de pareil. Les uns les collectionnent, les autres s’en inspirent pour leur expression artistique. L’art nouveau est également issu de cette découverte.



Chikanobu Toyohara (1838-1912) – Série collection du Mont Fuji : *La légende de la robe de plumes sur la plage de Miho*, vers 1891, collection particulière

Le décret Marcus, texte fondamental du marché de l'art

Alexis Fournol, avocat à la cour

Le texte promulgué en 1981 impose des directives précises dans la description opérée des œuvres d'art et objets de collection par les professionnels du secteur. Premier tour d'horizon des principaux enjeux attachés à la désignation de l'auteur d'une œuvre et à ses nuances et déclinaisons éventuelles.

Adopté le 3 mars 1981, le décret Marcus fixe des directives précises quant à la manière dont les professionnels du marché de l'art doivent décrire les œuvres et objets de collection qu'ils proposent à la vente. Ce décret constitue un texte central, à la fois pour la sécurité juridique des transactions et pour la régulation des pratiques du secteur. Son principal enjeu est de définir, avec précision et transparence, la désignation de l'auteur d'une œuvre ou d'un objet et les nuances que cette désignation peut comporter.

Rares sont les textes juridiques identifiés par le nom de leur rédacteur et qui, au fil des ans, ont su s'imposer à l'ensemble des acteurs d'un même domaine. Le décret du 3 mars 1981, dit décret Marcus, fait partie de ces rares exceptions. Il est à la fois un outil juridique majeur du droit du marché de l'art et un repère essentiel pour les professionnels, notamment experts et marchands, comme pour les acheteurs. En imposant une description rigoureuse des œuvres et des objets proposés à la vente, il encadre la garantie attachée à ces descriptions et délimite les attentes légitimes des acquéreurs.

Ce texte est le fruit d'un travail de longue haleine. Dès 1974, le député Claude-Gérard Marcus, expert en tableaux anciens, dépose une proposition de loi soulignant l'imprécision du vocabulaire employé dans le commerce des antiquités et des œuvres d'art. Cette imprécision, expliquait-il, pouvait permettre à certains vendeurs «de mauvaise foi» de faire passer une copie pour une œuvre ancienne, écornant ainsi la confiance qui doit présider au sein du marché de l'art. Même les vendeurs de bonne foi pouvaient méconnaître la portée exacte des termes employés par les experts. L'objectif était donc d'imposer un vocabulaire normé et

juridiquement contraignant, garantissant une interprétation uniforme et limitant les litiges. À cette fin, la terminologie retenue s'inspire directement des formulations utilisées par les grandes maisons de vente anglo-saxonnes, notamment britanniques. Ces pratiques ont servi de modèle à la rédaction des conventions de langage désormais consacrées par le décret Marcus.

Le décret a institué un véritable langage contractuel entre les parties lors d'une transaction.

L'article 1^{er} en fixe les principes : les professionnels sont tenus de remettre à l'acheteur un document (facture, quittance ou bordereau de vente) comportant les spécifications relatives à la nature, la composition, l'origine et l'ancienneté de la chose vendue. Autrement dit, la description engage le professionnel. Le choix de chaque terme peut emporter ou non une garantie, au bénéfice de l'acquéreur comme du vendeur. Le texte repose ainsi sur une méthodologie rigoureuse d'identification : désignation de l'auteur, l'époque de production, les matériaux et techniques employés, l'état de conservation, soit autant d'éléments qui participent à la définition contractuelle de l'œuvre.

Près de la moitié du décret – des articles 2 à 7 – est consacrée à la désignation de l'auteur. Cette importance traduit le rôle central de l'attribution dans la valeur et la qualification juridique d'une œuvre ou d'un objet de collection. Le texte établit une hiérarchie claire, fondée sur un ordre décroissant de certitude. Au sommet se trouve l'auteur avéré. Selon l'article 3, sauf réserve expresse, l'indication qu'une œuvre porte la signature ou l'estampille d'un artiste garantit que celui-ci en est effectivement l'auteur. De la même manière, l'emploi du terme par ou de, suivi du nom d'un artiste, ou la mention



directe du nom de l'artiste avant le titre de l'œuvre, apportent une garantie identique.

Les termes suivants – attribué à, atelier de, école de – traduisent, quant à eux, des degrés d'incertitude ou d'éloignement par rapport à l'auteur initial, tout en maintenant un lien, matériel ou intellectuel, avec ce dernier. L'article 4 dispose que l'expression «attribué à» suivie d'un nom d'artiste garantit que l'œuvre a été exécutée durant la période de production de cet artiste et que des présomptions sérieuses permettent de le désigner comme auteur vraisemblable. Cette mention introduit donc un aléa contractuel, qui limite la responsabilité du professionnel en cas d'erreur d'attribution. Néanmoins, elle ne saurait être utilisée sans fondement sérieux : rattacher arbitrairement un nom prestigieux à une œuvre constitue un manquement grave à l'obligation de loyauté.

L'article 5 vise les œuvres exécutées dans l'atelier ou sous la direction du maître. La garantie repose ici sur un critère matériel (le lieu ou la supervision directe) ou sur un critère intellectuel (la participation à la création). Dans le cas des ateliers familiaux s'étendant sur plusieurs générations, la mention doit être accompagnée d'une indication d'époque, afin d'éviter toute ambiguïté. Cette exigence illustre une évolution vers une obligation d'information renforcée : le vendeur n'est plus seulement tenu par la description qu'il fournit, mais aussi par la clarté des précisions qu'il omettrait de donner.

L'article 6 limite la garantie attachée à cette expression à trois critères, à savoir une filiation matérielle (l'auteur

de l'œuvre doit avoir été élève du maître cité), une filiation spirituelle (l'auteur doit avoir subi l'influence du maître ou s'être inspiré de sa technique) ou encore un critère temporel (l'œuvre doit avoir été exécutée du vivant du maître ou dans un délai inférieur à cinquante ans après sa mort).

Enfin, l'article 7 précise que les expressions telles que dans le goût de, style, manière de, genre de, d'après, façon de ne confèrent aucune garantie d'identité quant à l'auteur, à la date ou à l'école. Elles signalent simplement une proximité esthétique. Ainsi, un fauteuil Louis xv doit avoir été fabriqué durant la période du style, tandis qu'un fauteuil de style Louis xv n'en reprend que les formes, sans en partager l'époque. Ces formules, très répandues notamment dans le mobilier, n'ont pas de portée juridique mais participent à la valorisation commerciale des objets. L'acheteur doit toutefois rester vigilant : leur emploi, purement descriptif, n'engage aucune garantie formelle.

Le principal mérite du décret Marcus est ainsi d'avoir instauré des critères objectifs et précis pour décrire contractuellement les œuvres et permettre aux juges d'en apprécier la pertinence. Son champ d'application est large : il s'impose à tout vendeur, professionnel ou non, et à toute forme de vente – aux enchères publiques comme de gré à gré. Au-delà de la seule désignation de l'auteur, le texte encadre également la mention d'autres caractéristiques essentielles, telles que les modifications apportées à l'état d'origine de l'œuvre ou de l'objet de collection.



Loi Marcus

- Article 1

Modifié par décret n° 2001-650 du 19 juillet 2001 - art. 69 () JORF 21 juillet 2001 en vigueur le 1^{er} octobre 2001

Les vendeurs habituels ou occasionnels d'œuvres d'art ou d'objets de collection ou leurs mandataires, ainsi que les officiers publics ou ministériels et les personnes habilitées procédant à une vente publique aux enchères doivent, si l'acquéreur le demande, lui délivrer une facture, quittance, bordereau de vente ou extrait du procès-verbal de la vente publique contenant les spécifications qu'ils auront avancées quant à la nature, la composition, l'origine et l'ancienneté de la chose vendue.

- Article 2

La dénomination d'une œuvre ou d'un objet, lorsqu'elle est uniquement et immédiatement suivie de la référence à une période historique, un siècle ou une époque, garantit l'acheteur que cette œuvre ou objet a été effectivement produit au cours de la période de référence.

Lorsqu'une ou plusieurs parties de l'œuvre ou objet sont de fabrication postérieure, l'acquéreur doit en être informé.

- Article 3

À moins qu'elle ne soit accompagnée d'une réserve expresse sur l'authenticité, l'indication qu'une œuvre ou un objet porte la signature ou l'estampille d'un artiste entraîne la garantie que l'artiste mentionné en est effectivement l'auteur.

Le même effet s'attache à l'emploi du terme « par » ou « de » suivie de la désignation de l'auteur.

Il en va de même lorsque le nom de l'artiste est immédiatement suivi de la désignation ou du titre de l'œuvre.

- Article 4

L'emploi du terme « attribué à » suivi d'un nom d'artiste garantit que l'œuvre ou l'objet a été exécuté pendant la période de production de l'artiste mentionné et que des présomptions sérieuses désignent celui-ci comme l'auteur vraisemblable.

- Article 5

L'emploi des termes « atelier de » suivis d'un nom d'artiste garantit que l'œuvre a été exécutée dans l'atelier du maître cité ou sous sa direction.

La mention d'un atelier est obligatoirement suivie d'une indication d'époque dans le cas d'un atelier familial ayant conservé le même nom sur plusieurs générations.

- Article 6

L'emploi des termes « école de » suivis d'un nom d'artiste entraîne la garantie que l'auteur de l'œuvre a été l'élève du maître cité, a notoirement subi son influence ou bénéficié de sa technique. Ces termes ne peuvent s'appliquer qu'à une œuvre exécutée du vivant de l'artiste ou dans un délai inférieur à cinquante ans après sa mort.

Lorsqu'il se réfère à un lieu précis, l'emploi du terme « école de » garantit que l'œuvre a été exécutée pendant la durée d'existence du mouvement artistique désigné, dont l'époque doit être précisée et par un artiste ayant participé à ce mouvement.

- Article 7

Les expressions « dans le goût de », « style », « manière de », « genre de », « d'après », « façon de », ne confèrent aucune garantie particulière d'identité d'artiste, de date de l'œuvre, ou d'école.

- Article 8

Tout fac-similé, surmoulage, copie ou autre reproduction d'une œuvre d'art ou d'un objet de collection doit être désigné comme tel.

- Article 9

Tout fac-similé, surmoulage, copie ou autre reproduction d'une œuvre d'art originale au sens de l'article 71

de l'annexe III du Code général des impôts, exécuté postérieurement à la date d'entrée en vigueur du présent décret, doit porter de manière visible et indélébile la mention « Reproduction ».

- Article 10

Quiconque aura contrevenu aux dispositions des articles 1^{er} et 9 du présent décret sera passible des amendes prévues pour les contraventions de la cinquième classe.

- Article 11

Le garde des Sceaux, ministre de la Justice, le ministre de l'Agriculture et le ministre de la Culture et de la Communication, sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Fait à Paris, le 3 mars 1981.

RAYMOND BARRE.

Par le Premier ministre :

Le ministre de la Culture et de la Communication,

JEAN-PHILIPPE LECAT.

Le garde des Sceaux, ministre de la Justice,

ALAIN PEYREFITTE.

Le ministre de l'Agriculture,

PIERRE MEHAIGNERIE.

Ubérisation du métier d'expert : être ou ne pas être ? Taxi ou VTC ?

Sabine Bourgey et Bruno Barret, experts en numismatique, membres de la CNE

Depuis quelques années, nous nous trouvons confrontés fréquemment, en tant qu'experts, à deux types très différents de contestations d'expertises.

Après la vente d'un objet, qu'il soit vendu à l'amiable ou en vente publique, des clients vous expliquent quelques temps après, qu'ils ont eu des « remarques » sur un objet.

Quand vous demandez de qui viennent ces « remarques », qui, la plupart du temps, portent sur l'authenticité de la monnaie, elles sont souvent le fait d'inconnus, qui s'expriment à travers les réseaux sociaux, sur des blogs, et souvent sous des pseudos. Ces blogueurs font plutôt part d'un « ressenti » que de points techniques précis. Néanmoins, ils publient des avis et des commentaires qui brouillent un peu les idées de certains collectionneurs, qui, pour certains, en arrivent à accorder autant d'importance à l'avis de certains amateurs autoproclamés experts qu'à ceux des experts reconnus.

Les blogs ou les pages Facebook sur lesquels ils s'expriment sont du style « Les amis de la monnaie d'argent du ^x^e siècle en Occident » (1) (tout comme il existe dans la réalité une page Facebook « les amis du teckel » !), et ces adeptes des réseaux sociaux n'ont pas conscience qu'ils frôlent parfois la diffamation avec les conséquences qui peuvent en découler.

Être expert demande de longues années de formation et de pratique ainsi qu'une déontologie certaine. Il est évident que tous les experts – aussi compétents soient-ils – peuvent se tromper et que des amateurs peuvent avoir des connaissances très poussées. Certains ouvrages de référence ont d'ailleurs été écrits par des amateurs, qui ne sont ni marchands ni conservateurs. Mais une expertise, pour être contestée, doit s'appuyer sur des points précis qui peuvent permettre d'ouvrir une discussion technique. Ces problèmes récurrents viennent du fait que n'importe

qui aujourd'hui se pense expert et que c'est un signe de l'ubérisation du métier. Ce phénomène correspond tout à fait à ce qui s'est produit entre les taxis et les VTC. Tout le monde conduit, tout le monde a une voiture, mais tout le monde n'a pas fatalement la même expérience, et tout le monde n'est pas assuré !

Si ce premier type de contestation concerne toutes les spécialités, un deuxième type de contestation concerne tout particulièrement les monnaies de collection. Il vient des sociétés dites de « grading », qui mettent les monnaies sous plastique scellé, en leur attribuant un état de conservation précis avec une terminologie très particulière. La plupart de ces sociétés sont américaines et ce système correspond parfaitement au marché américain, pour évaluer des monnaies modernes dans un espace-temps réduit. Elles s'occupent également de mettre sous plastique de cartes Pokémon, des jeux vidéo, des

bandes dessinées... Mais leur domaine d'activité risque de s'étendre.

Le problème est que ces sociétés ne se contentent plus désormais de déterminer un état de conservation, elles donnent leur avis en matière d'authenticité. Et lorsqu'elles déclarent qu'une monnaie est fausse (*not genuine*), aucune explication n'est fournie et le rejet n'est pas argumenté. Il est impossible d'avoir un interlocuteur pour savoir qui est à l'origine de l'avis et sur quelles bases la monnaie a été déclarée fausse. Aussi, dans le cadre des ventes publiques, est-il possible et recommandé d'indiquer que les « avis » (et non les expertises) des sociétés de « grading » ne sont opposables ni à l'expert ni au commissaire-priseur.

Entre les avis des amateurs éclairés des réseaux sociaux et ceux des « experts » fantômes américains, le métier d'expert devient de plus en plus un métier à risque !

Le nom est évidemment imaginaire.

The Marcus Decree, a key text for the art market

Alexis Fournol, barrister

The text promulgated in 1981 sets out precise instructions for the operative descriptions of works of art and collectibles. An initial overview of the principal stakes attached to the designation of the author of a work, its nuances and possible variations.

Adopted on 3 March 1981, the Marcus decree sets precise guidelines for professionals in the art market to describe works of art and collectibles they put up for sale. The decree is a fundamental text that guarantees the legal security of transactions and regulates the practices in the sector. Its main interest is in defining the designation of the author of a work of art or an object, its nuances and possible variations, with precision and in all transparency.

It is rare for a legal text to be commonly designated by the name of its redactor and that has managed to become a reference for the actors of a same field of activity. The 3 March 1981 decree, known as the Marcus Decree, stands out as one of these rare exceptions. It is simultaneously one of the major legal tools in the rights that govern the art market and an essential reference for professionals especially experts and art merchants as well as buyers. By imposing strict descriptions of works and objects put up for sale, it provides a framework of guarantee for the descriptions and limits the legitimate expectations of buyers.

The text is the result of a long process. As from 1974, a white paper was presented by Claude-Gérard Marcus MP, an old painting expert, that underlined the imprecision of the terms used in the trade of antiquities and works of art. This imprecision, he explained, allowed certain dishonest sellers to lead their buyers into believing a copy was an ancient work, eroding at the same time the trust that must prevail in the art market. Even well intentioned sellers could be unaware of the scope of the terms used by experts. The objective was therefore to impose standardised and legally constraining vocabulary to guarantee a uniform

interpretation and reduce litigation. To this end, the adopted terminology was directly inspired by the formulations used in big auction houses, notably British ones. These practices served as models for the drafting of the language conventions set by the Marcus Decree. The decree established a proper contractual language to be used between parties in a transaction.

Article 1 sets the principles: professionals have to provide the buyer with a document (invoice, receipt or sale slip) bearing the specifications as to the nature, composition, the origin and age of the object sold. In other words the description binds the seller. The choice of each term used can provide a guarantee to the benefit of the buyer or the seller. The text is founded on a rigorous methodology of identification: the designation of the author, period of production, the materials and techniques used, state of conservation, as many elements that make up the contractual definition of the work.

Almost half the decree - articles 2 to 7 - is devoted to the designation of the author. This emphasis translates the central role attribution plays in the legal value and definition of a work or collectible. The text establishes a clear hierarchy based on a decreasing order of certainty. At the top is the proven author. According to article 3, unless an explicit reserve is mentioned, the signature or stamp of an artist on a work, guarantees that the latter is effectively the author of the work. Similarly, the use of the term "by" or "of" followed by the name of an artist, or the explicit mention of the artist's name before the title of the work, carry the same guarantee.

The terms "attributed to", "studio of", "school of", translate degrees of uncertainty about or distance from the initial author while maintaining a link, material or intellectual with the latter.



Article 4 specifies that the expression "attributed to" followed by an artist's name guarantees the work was executed during the period of production of that artist and that serious presumptions allow to designate him or her as the likely author. This mention introduces a contractual proviso that limits the professional's responsibility in case of a mistaken attribution. Nevertheless, it is not to be used without due reason: arbitrarily linking a work to a prestigious name is a serious breach of obligations of loyalty.

Article 5 is concerned with works executed in the artist's studio under the master's direction. The guarantee rests on material criteria here (place or direct supervision) or intellectual criteria (having a hand in the creation). In the case of family studios spanning over a few generations, the mention must be accompanied by indicating the period to avoid any ambiguity. This requirement illustrates the evolution toward a reinforced obligation to inform: the seller is not only held by the description he or she provides but also by the clarity of the precisions he or she might omit.

Article 6 limits the guarantee attached to this expression to three criteria, namely a material filiation (the author of the work must have been a pupil of the mentioned master), a spiritual filiation (the author must have been influenced by the master or been inspired by his technique) or a temporal criteria (the work must have been produced during the master's lifetime or within a fifty year period following his or her death).

Finally, article 7 stipulates that expressions such as "in the taste of",

"the style of", "the manner of", "genre of" do not provide any guarantee of an artist's identity, date or school. They simply indicate an aesthetic proximity. As such, a Louis XV armchair must have been produced during the period of the style whereas an armchair in the style of Louis XV will only feature its lines but not be of its period. These expressions, widely used for furniture, do not carry any legal value but help boost an object's sale potential. The buyer must remain vigilant: their use is purely descriptive and provides no formal guarantees.

The principal merit of the Marcus Decree is to have set objective and precise criteria to contractually describe works and allow judges to appreciate their relevance. Its application is wide: it covers all sellers, professional or not, types of sales - public auctions or over the counter. Over and above the designation of the author, the text provides a framework for other essential characteristics such as modifications brought to the original state of the object or collectible.



Marcus law

- Article 1

Modified by decree n°2001-650 of 19 July 2001 - art.69()
JORF 21 July 2001 applicable on 1 October 2001

Regular or occasional sellers of works of art or of collectable objects or their representatives, as well as public or ministerial officers and people habilitated to conduct a public auction sale must, should the buyer require it, deliver an invoice, receipt, sales slip or the minutes of the public sale containing the specifications mentioned pertaining to the nature, composition, origin and age of the object sold.

- Article 2

The designation of a work or an object, when it is only and immediately followed by a reference to an historical period, a century or an era must guarantee the buyer that this work or object was indeed produced during the period of reference.

The acquirer must be informed when one or more parts of the work or object are of a later production.

- Article 3

Unless otherwise accompanied by an express provision on the authenticity,

the statement that a work or object carries the signature or stamp of an artist leads to the guarantee that the mentioned artist is in effect its author.

The same applies to the use of the terms 'by' and 'from' followed by the author's designation.

- Article 4

The use of the term 'attributed to' followed by the artist's name guarantees that the work or object was executed during the mentioned artist's period of production and that serious presumptions point to the latter as being its likely author.

- Article 5

The use of the terms "studio of" followed by the artist's name or the artist's name preceding the use of the term "studio" guarantees the work was executed in the artist's studio or under his or her direction.

The mention of a studio has to be followed by the indication of a period in cases where a family studio has kept its name over a few generations.

- Article 6

The use of the term "school of" followed by an artist's name leads to the guarantee that the author of the

work was a student of the master cited, was known to have been influenced by him or her or benefited from his or her technique. These terms can only apply to a work produced in the lifetime of the artist or within a timespan of less than fifty years after his or her death.

When they refer to a specific location, the use of the terms "school of" guarantee that the work was executed during the existence of the artistic movement designated, whose period must be specified and by an artist who was part of that movement.

- Article 7

The expressions "in the taste of", "in the style of", "in the manner of", "genre of", "after", "in the way of" do not confer any particular guarantee to the artist's identity, the date of the work nor the school.

- Article 8

Any facsimile, overmoulding, copy or other reproduction of an original work of art or of a collectable object must be designated as such.

- Article 9

Any facsimile, overmoulding, copy or other reproduction of an original work of art in the sense of article 71 of annex

III of the General Tax Code, executed after the applicable date of the present decree, must bear in a visible and indelible mention "Reproduction".

- Article 10

Whoever will have contravened the dispositions of articles 1 and 9 of the present decree will be liable to fifth class fines.

- Article 11

The Minister of Justice of France, the Minister of Agriculture and the Minister of Culture and Communication, are in charge of, each in their own domain, the execution of the present decree, that will be published in the Journal Officiel de la République Française.

Established in Paris, 3 March 1981.

RAYMOND BARRE.

For the Prime Minister:

Minister of Culture and Communication

JEAN-PHILIPPE LECAT.

The Minister of Justice of France

ALAIN PEYREFITTE.

The Minister of Agriculture,

PIERRE MEHAIGNERIE.

Pierre Soulages à la galerie Le Coin des arts

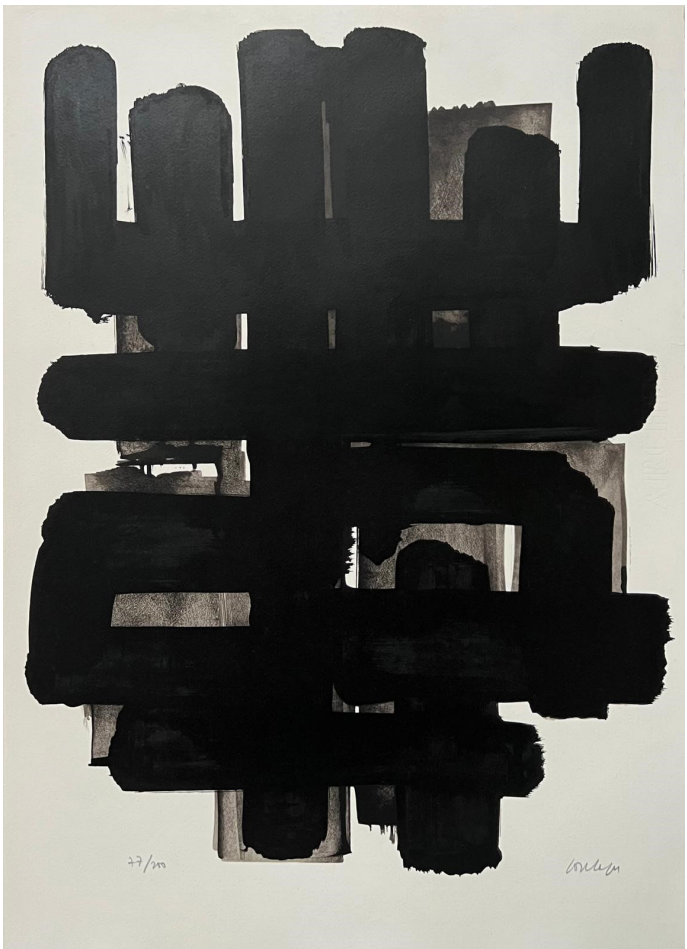
La galerie Le Coin des arts présente un accrochage d'estampes de Pierre Soulages dans son espace de Saint-Germain-des-Prés au 6 rue de l'Echaudé jusqu'au 22 novembre 2025.



Pierre Soulages, *Eau-forte XXX*, 1974, 60/100, [BNF 32]

Si Pierre Soulages est surtout connu pour sa peinture, il a également mené un travail important dans le domaine de la gravure et de la lithographie. Ces techniques lui ont permis d'explorer autrement les jeux de matière, de lumière et de contraste, tout en prolongeant ses recherches plastiques.

Horaires d'ouverture :
du mardi au samedi de 11 h à 13 h et de 14 h à 19 h.



Pierre Soulages, *Lithographie n°3*, 1957, 77/200, [BNF 46]

Galerie de l'Institut – Exposition Picasso

Marc Lebouc et la Galerie de l'Institut présentent du 22 octobre au 20 décembre 2025 « Picasso. Dessin 1903-1972 », une importante exposition consacrée aux dessins réalisés par Pablo Picasso. Une partie de cette présentation est conçue comme un hommage à Jacqueline, sa dernière épouse.

L'exposition s'envisage comme une promenade dans le dessin de Picasso à la découverte de sa richesse et de sa variété. Elle rassemble une centaine d'œuvres exécutées entre 1903 et 1972, toutes techniques confondues. Elle se développe chronologiquement par petites unités thématiques autour du motif de la figure. Celle-ci, et particulièrement la femme aimée, est l'un des principaux sujets de l'œuvre de Picasso. Quelques-uns des sommets de son dessin sont rassemblés dans l'exposition. L'exposition se tient dans trois espaces : les deux espaces historiques de la Galerie de l'Institut, 3 bis rue des Beaux-Arts et 12 rue de Seine dans le 6^e arrondissement de Paris, ainsi que dans une nouvelle galerie – située à quelques pas au 16 rue de Seine dans un magnifique espace de 130 m² à l'angle de la rue des Beaux-Arts (ancienne galerie Doria) –, et qui sera inaugurée à cette occasion. Au total ce sont 350 m² qui seront intégralement dédiés aux dessins de Picasso.



Pablo Picasso et Jacqueline, vers 1955

Une œuvre protéiforme

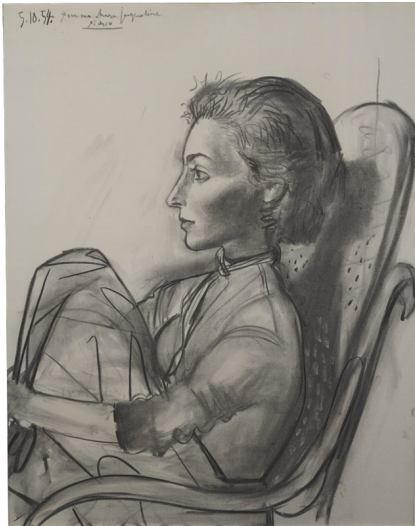
Picasso a énormément dessiné. Son œuvre graphique (sans compter l'estampe) est colossal. C'était un dessinateur virtuose. À 12 ans, on le

sait, il dessinait comme Raphaël. Sa maîtrise du dessin, base des beaux-arts, lui a offert une grande liberté dans l'expérimentation et l'invention de formes nouvelles.

Picasso s'est emparé de tous les médias à sa disposition : crayon noir, crayons de couleur, fusain, craie, pastel, sanguine, feutre, encre à la plume ou au pinceau, qu'il a utilisés séparément ou conjointement. Il a également dessiné sur de multiples supports : carton, bois, toile, tôle, et principalement sur feuilles de papier libre ou en carnets dont le grammage et la texture variaient. Il y a aussi, plus ponctuellement, démontrant la pulsion du dessin chez Picasso, les supports circonstanciels, à portée de sa main à tel ou tel moment, nappe de restaurant, page de journal, livre de comptes, photographie, enveloppes et autres papiers d'emballage, etc. L'artiste ne s'est rien interdit. Sa pensée s'est déployée sans contrainte à l'écoute de sa seule inspiration se jouant des frontières entre le dessin, la peinture et la sculpture. Le dessin est pour Picasso un moyen de recherche formelle ; à ce titre, il a joué un rôle essentiel dans sa pratique artistique, pour devenir le vecteur d'œuvres abouties à l'égal de peintures. C'est par le dessin, en répétant une forme, selon une multiplicité de variations, que Picasso trouve le chemin de la création. « C'est à force d'en faire qu'on arrive à quelque chose : Picasso dit toujours cela^[1] », rapporte Hélène Parmelin. L'inspiration naît dans le dessin ; les formes et les motifs ébauchés engendrent par ricochet une idée, d'autres formes, puis d'autres encore dans une direction différente. « Je commence dans une

idée, et puis, ça devient autre chose^[2] », confie-t-il à Daniel-Henry Kahnweiler. Il décrit sa pensée comme « une suite de coq-à-l'âne^[3] ». Sa pensée est un flux continu dont le mouvement l'intéresse plus que sa pensée elle-même^[4]. Il appose sur ses œuvres leur date de création et, en chiffres romains, un numéro correspondant à leur place dans ce mouvement.

Jacqueline, muse et épouse en majesté



Jacqueline aux jambes repliées, 5 octobre 1954, fusain et préparation sur toile, 92,5 x 73 cm, daté, dédié, signé au crayon en haut à gauche « 5.10.54. pour ma chère Jacqueline / Picasso »

Dans l'espace du 16 rue de Seine, 50 % des œuvres intégrées dans cette exposition constitueront une grande partie de la collection de dessins de la période de Jacqueline, dernière compagne de Picasso qu'elle avait rencontré à l'été 1952 et qu'elle épousa en 1961. Quelque 70 % des dessins de l'exposition « Picasso.

Dessin 1903-1972 » sont des dessins quasiment jamais montrés et correspondent à la période de Jacqueline ; les 30 % restants couvrent les différentes périodes de l'artiste. À noter qu'une trentaine de feuilles n'ont pas été vues du public depuis plus de cinquante ans ou restent inédites à ce jour. Parmi les œuvres inédites et exceptionnelles, signalons notamment *Buste de femme* (fusain sur papier, 1906-1907), *Femme dans un fauteuil* (fusain sur toile, 1929), *Femme au chapeau* et *Femme au chapeau II* (linogravures, 1963), *Jacqueline aux jambes repliées* (fusain, 1954), et l'exceptionnelle série de sept dessins de *Femme endormie* (crayons de couleur, 1957). Parmi les dessins présentés, environ 15 % seront à vendre.

**3 bis rue des Beaux-Arts
16 rue de Seine, où Jacqueline est présentée en majesté,
et 12 rue de Seine, où une sélection d'estampes offre un autre aperçu de l'œuvre graphique de Picasso.**

Horaires d'ouverture :

Du lundi au samedi : 10 h-13 h et 14 h 30-18 h 30 (fermeture à 18 h le samedi)

[1] Propos de Pablo Picasso rapportés dans Hélène Parmelin, *Picasso dit...*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 21.

[2] Propos de Pablo Picasso rapportés par Daniel-Henry Kahnweiler, dans Daniel-Henry Kahnweiler, « Huit entretiens avec Picasso », *Le Point*, Mulhouse, octobre 1952.

[3] Pablo Picasso, dans Marie-Laure Bernadac et Michael Androula (éd.), *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 10.

[4] Marie-Laure Bernadac, Introduction à Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, op. cit., p. 7.

« Le doute amène l'examen, et l'examen la vérité. »
Pierre Abélard

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
Impression : Corlet
ISSN 2260-7900
© 2025 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.