

LE JOURNAL DE LA CNE

COMPAGNIE NATIONALE



DES EXPERTS EN ART

Avril 2026
N°26



Image d'illustration générée par IA – non contractuelle

Sommaire

Édito	2	Man Ray « Revolving Doors »	7-9
Adhésion de la CNE à la CEDEA	2	La facturation électronique	10-11
Nouvelles membres	2	Œuvres d'art : confirmation de leur exclusion de la taxe sur les holdings patrimoniales	11
Les peintres japonais de la Nouvelle École de Paris (1945-1975)	3-5	Exposition <i>Tableaux & dessins du xvi^e au xx^e siècle</i>	11
Les Assises de l'expertise - 5 ^e édition	6	Hommages à M. Perpitch et J.-G. Peyre	12
<i>The 5th Assizes of the CNE</i>	7		

Édito

Judith Schoffel de Fabry, présidente de la CNE

C'est un étrange éditto que celui-ci. Commencer par l'annonce de la perte de deux personnalités fortes et primordiales de la CNE. D'abord Marc Perpetch, administrateur de la Compagnie, puis dernièrement celle de Jean-Gabriel Peyre, notre ancien président de 2002 à 2014. Il avait une personnalité d'une grande finesse, théâtrale et bienfaisante. Je l'ai peu connu, mais, ces dernières années, il avait su me dire les bons mots pour m'accompagner. La CNE était très importante à ses yeux, la passation à Frédéric Castaing, puis à moi par la

suite, s'accompagna toujours de sa bienveillance et de son expérience, en toute indépendance.

Ils nous manqueront.

Le 10 juin 2026 se tiendront les 5^{es} Assises de l'expertise à l'INHA.

Le sujet de nos Assises sera « Les archéologies du futur ». Nous tenterons d'anticiper les besoins de l'expertise en art dans les années à venir – tant par les moyens technologiques que par les avancées nouvelles en expertise selon les supports artistiques passés, présents et futurs.

La projection n'est certes pas facile à imaginer, mais quelques évidences se dessinent déjà aujourd'hui. Le monde en constante évolution a besoin que nous nous remettions en question pour ne pas risquer une obsolescence programmée ou pas... à l'heure du numérique et des datas.

Nous tenterons d'envisager des réponses probables aux problématiques futures ce jour-là – un sujet technique et philosophique à la fois.



Judith Schoffel de Fabry

Adhésion de la CNE à la CEDEA

La Compagnie nationale des experts (CNE), historiquement membre fondateur, rejoint officiellement la Confédération européenne des experts en arts (CEDEA).

À ce titre, Judith Schoffel de Fabry, présidente de la CNE, et Michaël Seksik, secrétaire général, intègrent le conseil d'administration de la CEDEA afin d'y représenter la Compagnie nationale des experts.

Les 190 membres de la CNE, unis autour des mêmes valeurs professionnelles et déontologiques que leurs confrères, viennent donc renforcer les 600 experts qui, à travers leurs six organisations (CBEOA, CEA, CNES, FNEPSA, SFEP, UFE), constituaient déjà la légitimité de la CEDEA

Désormais, la CEDEA à travers ses sept associations et syndicats adhérents représente la quasi-totalité des experts français et belges en art et peut ainsi, avec plus d'efficacité encore, dialoguer d'une voix commune avec les services de l'État et les différentes organisations des professionnels du marché de l'art.

Dans un contexte économique et législatif incertain, comme l'a montré la récente polémique sur l'éventualité de l'élargissement aux œuvres d'art du champ de l'impôt sur la fortune improductive (IFI), ce renforcement de la représentativité de la CEDEA est un atout de poids pour les chambres professionnelles et pour tous les experts, désormais à même de faire front uni face aux nouveaux risques qui pourraient nuire à la bonne santé du marché et menacer l'expertise elle-même.

CEDEA
CONFÉDÉRATION EUROPÉENNE DES EXPERTS D'ART



Nouvelles membres



Aude Louis Carvès

Experte en artistes japonais d'après-guerre et en céramiques japonaises et coréennes contemporaines

Présentée par Antoine Lorenceau et Benoît Sapiro



Rébecca Sack

Experte en artistes japonais de la Nouvelle École de Paris et en artistes coréens contemporains

Présentée par Antoine Lorenceau et Benoît Sapiro

Les peintres japonais de la Nouvelle École de Paris 1945-1975

Aude Louis Carvès et Rébecca Sack,
expertes en artistes japonais, membres de la CNE

Paris, pour se réinventer

Dans la période de l'après-guerre, l'appellation « École de Paris » est conservée, car « aucun autre terme ne peut mieux désigner, en ces années, la suprématie de la capitale en matière d'art », tels sont les mots de Lydia Harambourg, dans sa préface de *L'École de Paris, 1945-1965 – Dictionnaire des peintres*^{*}.

Les artistes étrangers sont attirés par la Ville Lumière et se réunissent pour former la Nouvelle École de Paris. La France et sa capitale continuent d'exercer un pouvoir d'attraction auprès des créateurs du monde entier, en particulier japonais : le traumatisme de la guerre et le choc de la bombe atomique, de Hiroshima à Nagasaki, poussent les artistes à se réinventer. Ils sont attirés par le *yoko*, le voyage en Occident, qui permet la reconnaissance, mais surtout offre la possibilité aux artistes japonais de s'exprimer librement, de manière singulière, loin de la rigueur technique en vigueur dans leur pays.

En effet, à cette époque à Tokyo, il n'y a pas de galeries d'art abstrait et très peu d'œuvres abstraites dans les galeries. Les peintres abstraits n'exposent que dans des salons, groupés en tendances. Ces derniers attirent foule de visiteurs, mais les galeries peinent à vendre les œuvres à des amateurs et collectionneurs.

Selon Kumi Sugai, « n'importe quel peintre occidental connu qui expose au Japon est considéré comme admirable, et son style sert immédiatement de modèle, mais, quand un peintre japonais s'exprime d'une façon personnelle et originale, il devient immédiatement l'objet de nombreuses critiques, on irait même jusqu'à soupçonner son intégrité mentale ».

Ainsi, il y a un besoin immense d'accéder à la modernité, de voir les œuvres dans les musées et les galeries, de découvrir les lieux mythiques, Montmartre, Montparnasse et toutes les académies dans lesquelles les artistes de la modernité se sont épanouis depuis des décennies. Pour beaucoup, il s'agit de trouver un espace de création plus libre et d'exister individuellement, d'autant plus que la peinture à l'huile – *yōga* – est moins reconnue que celle de style traditionnel – *nihonga* – dans la hiérarchie de l'art au Japon ; une raison supplémentaire pour entamer ce grand voyage à Paris.

Ces artistes s'épanouissent dans les institutions officielles ou privées, l'École des beaux-arts de Paris, les académies libres, les ateliers, les salons. Ils partent à la recherche d'un art autre, ce qui va donner lieu à une créativité à la croisée de l'Orient et de l'Occident, une définition riche et foisonnante de l'art abstrait.

Danièle Bloch, historienne de l'art, décrit ainsi les artistes japonais de cette époque :

« Tous, et chacun à sa manière, sont dans la recherche d'une voie médiane entre figuration et abstraction. Les repères figuratifs sont présents, le sujet ne disparaît jamais vraiment. Représenter le réel pour permettre la mise en scène des émotions, une redéfinition du rapport de l'artiste au monde, une non-figuration, plutôt qu'une stricte abstraction. Un rapport à la réalité sensible, une importance donnée à la couleur, à la fulgurance du geste qui fait surgir des formes qui n'ont pas encore de sens. »

La Nouvelle École de Paris est faite de la rencontre de peintres étrangers de talent, parfois même de génie, et d'artistes français. Le grand mérite de la

capitale française à cette époque a été d'offrir à des artistes venus du monde entier un asile, une atmosphère et des conditions de travail favorables. Trois artistes japonais ont particulièrement marqué cette période : Key Sato, Hisao Dōmoto et Toshimitsu Imai.

Key Sato, le pionnier (1906-1978)

« À la fois le plus parisien des Japonais et le plus japonais des Parisiens », dira Pierre Restany dans la revue *Cimaise* de juin 1959.

Diplômé de l'École des beaux-arts de Tokyo en 1929, il est à cette époque un peintre figuratif célébré dans son pays. Il fait un premier séjour à Paris entre 1930 et 1934, où il fréquente l'Académie Colarossi, très attiré par les travaux cubistes de Picasso.

De retour au Japon en 1934, il sera un grand peintre de guerre en 1939-1945 avant de remettre sa peinture en question et de basculer vers l'abstraction. Il tente de se défaire de sa technique virtuose pour s'orienter vers une peinture mûrie, offrant des couches successives dont le relief présente une rugosité bien éloignée du raffinement japonais qu'il rejette⁽¹⁾.

Il dira lui-même : « On ne peut pas travailler au Japon parce qu'on est l'objet de trop d'honneurs et d'attention. »

En 1950, il est envoyé en Afrique du Nord et en Turquie pour le quotidien *Asahi Shimbun*, découvre le désert et y voit « la vraie forme de la nature : l'origine des formes de la nature abstraite ».

Sato s'installe à Paris une nouvelle fois, en 1952. La technique de la peinture occidentale, qu'il va allier à son « souvenir » du Japon, est transcendée dans un style propre, méticuleux, féérique, baigné de pierres et de terres. Au cœur de son atelier, situé

cité Falguière, il se sent « rattaché au nombril de la nature »⁽²⁾.

Sa première exposition à Paris a lieu en 1954 à la galerie Mirador, puis il rejoint la galerie Massol en 1959⁽³⁾. En 1960, il participe à la Biennale de Venise, puis, en 1966, son travail est présenté lors de l'exposition collective « The New Japanese Painting and Sculpture » au MoMA à New York.

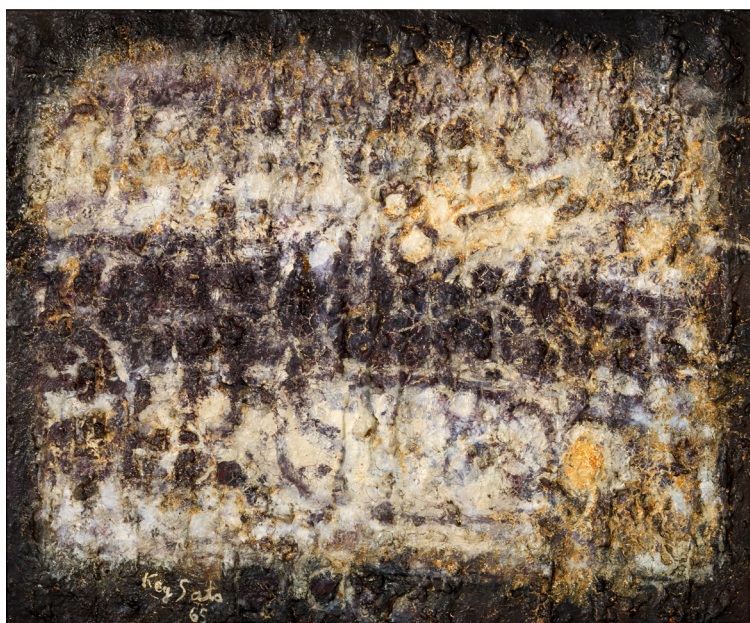
« Peintre abstrait naturaliste », selon le terme de Michel Ragon, il nous apprend à regarder la nature différemment. Son œuvre est une sorte de poème intérieur, qui s'écrit couche après couche, dans une longueur de temps proche du rituel et fait de Sato l'une de figure majeure de la Nouvelle École de Paris. Souvent comparé à Jean Dubuffet, en particulier à ses œuvres des années 1950, qui, comme Sato, sont denses, terreuses, souvent sombres et mystérieuses.

Les œuvres de Key Sato se trouvent dans de nombreux musées à travers le monde, comme le Musée national d'art moderne – Centre Pompidou –, le musée d'Art moderne de la Ville de Paris, la Tate Gallery à Londres, le musée préfectoral d'Oita au Japon, qui conserve une importante collection de peintures de l'artiste, le National Museum of Modern Art de Tokyo ou la Fondation Rockefeller aux États-Unis, entre autres.

Hisao Dōmoto (1928-2013)

« Hisao Dōmoto fait partie des peintres japonais qui, à Paris, ont pris conscience qu'ils étaient japonais », Michel Ragon.

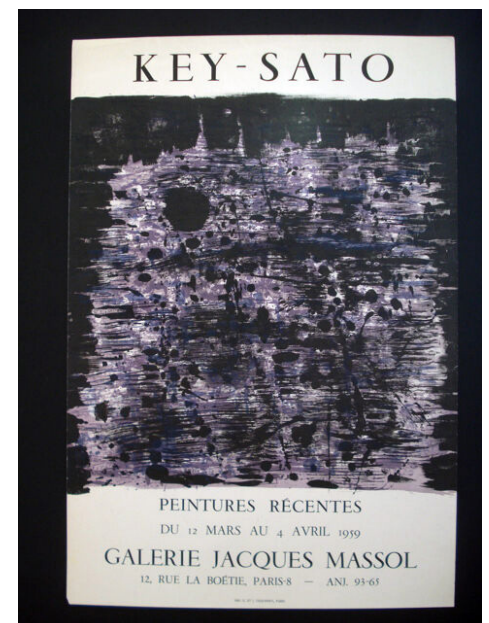
À Paris, Dōmoto cherche moins à imiter l'École de Paris qu'à réagir contre elle. Il peint avec fougue, dans un geste libre et maîtrisé, avec une parfaite compréhension des espaces et des superpositions⁽⁴⁾.



⁽¹⁾ Key Sato, *Composition*, 1965, technique mixte sur toile - © Galerie Louis & Sack



⁽²⁾ Key Sato, *Composition*, 1974, aquarelle et gouache sur papier - © Galerie Louis & Sack



⁽³⁾ Exposition Key Sato à la galerie Massol, 12 mars-4 avril 1959

Les peintres japonais de la Nouvelle École de Paris 1945-1975 (suite...)

Né à Kyoto en 1928, il vécut plus de dix ans en France et aux États-Unis. Lorsqu'il s'installe à Paris en 1955, il s'établit à l'Académie de la Grande Chaumière dans l'atelier de Henri Goetz, et se lie avec Sam Francis, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages ou Zao Wou-Ki et voyage à travers l'Europe.

En 1957, il entre à la galerie Stadler et s'éloigne de l'art pictural japonais traditionnel, au profit de la peinture informelle, mais garde un style très personnel, plaçant la calligraphie au centre de son travail⁽⁴⁾.

À cette époque-là, les artistes des États-Unis et d'Europe subissent l'attrait irrésistible de la calligraphie orientale : Jackson Pollock, Willem De Kooning, Kline, Henri Michaux, Hans Hartung, Georges Mathieu. Dōmoto utilise quant à lui les matériaux propres aux artistes occidentaux et se trouve en présence des mêmes problématiques de recherche de construction, de couleur ou de forme qu'eux.

Son itinéraire esthétique révèle sa volonté de puiser sa vitalité créatrice dans la tradition extrême-orientale. Qu'il s'agisse de sa période informelle de 1950 (toiles et dessins avec éclaboussures, *drippings*, calligraphies à l'encre) ou de la série «Solution de continuité» des années 1960, toutes ces époques désignent un parcours introspectif, à la créativité incessante, inscrit dans la lignée du zen.

Dōmoto utilise pour cela cinq couleurs fondamentales : rouge, bleu, jaune, noir et blanc, qui permettent d'obtenir non seulement les autres couleurs du spectre, mais également des tonalités les plus variées. Elles sont des énergies dans la tension, des contrastes, pour des variations infinies.

Il emploie aussi couramment, et surtout dans les années 1960, les teintes noires et blanches en déclinaisons monochromes, avec de larges aplats, assumant la richesse de ces non-couleurs. C'est sa «période géométrique» qui se base sur l'étude du yin et du yang et des formes symboliques rectangulaires. Ses œuvres

sont récompensées à la Biennale de Venise par le prix Arthur Lejwa⁽⁶⁾.

«Ce sont des assemblages de bandes horizontales [...] dont la disposition, loin d'être laissée au hasard, obéit à des rapports mathématiques précis. De très nombreuses combinaisons de formes en relation rythmique apparaissent ainsi. L'effet décoratif est évident, mais il est transcendé par excès : la couleur pure qui est substituée à l'ancienne trame tachiste est une abstraction symbolique de l'espace et de la vie. Au-delà de l'effet purement plastique, une bouleversante vérité se manifeste, celle d'un nombre, d'une proportion, d'un rapport.» (Pierre Restany, « Hisao Dōmoto », revue *Cimaise*, 1963).

Il est intéressant de noter que des artistes comme Piero Manzoni et Robert Motherwell réalisent aussi des monochromes blancs à cette époque, tout comme Pierre Soulages utilise l'alliance du noir et du blanc qui se transforme en une fascination pour le noir, l'outre-noir, dont la profondeur n'est pas sans rappeler le travail de la laque japonaise.

Dōmoto rentre au Japon à la fin des années 1960. Il se détache alors définitivement de l'abstraction lyrique et des informels européens. Il se dirige vers une recherche de plus en plus géométrique, voir cinétique, avant d'aborder sa dernière phase de création marquée par une épuration presque totale de la toile, laissant seulement apparaître des tâches nuageuses et sombres, comme pour se rapprocher des cieux.

Ces œuvres se trouvent également dans de nombreux musées, tels que le musée national d'Art moderne – Centre Pompidou –, le musée d'Art moderne de la ville de Paris, le musée d'art moderne de Tokyo, le MoMA à New York, le Phoenix Art Museum ou la Albright-Knox Gallery aux États-Unis.

Toshimitsu Imaï (1928-2002)

«Dans l'œuvre d'Imaï, le Japon, c'est tout simplement ce qui remonte à la surface du tourbillon baroque. Son

Japon n'est pas le refuge où l'on cherche à se remettre d'un passage à vide, mais un Japon lumineux, celui d'un dynamisme baroque et de la libération.» (Akira Asada, catalogue de l'exposition «Urban Gallery», Paris, 1990).

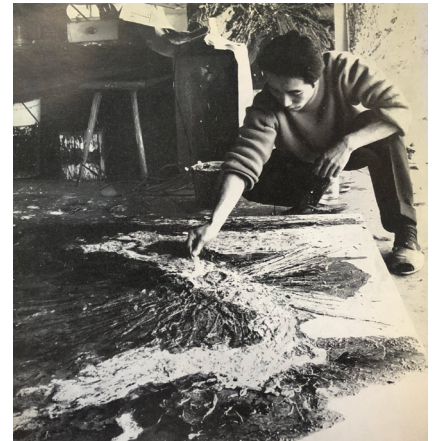
Toshimitsu Imaï est né en 1928 à Kyoto. Très jeune, il est initié à la peinture. En 1952, il décide de partir à Paris contre l'avis de sa famille, et passe deux mois à voyager seul en Europe.

Il s'installe à la cité universitaire de la Maison du Japon, reste deux mois à l'Académie de la Grande Chaumière, avant de rejoindre les bancs de la Sorbonne et l'étude de l'histoire médiévale et de la philosophie. Il rencontre Jean-Michel Atlan, Michaux, Riopelle, Dōmoto et expose avec Sugai et Tabuchi.

Suivra sa première exposition personnelle parisienne à la Galerie 25, rue de l'Échaudé, accompagnée d'un catalogue écrit par Michel Ragon, ainsi préfacé : «Imaï est d'une expressivité puissante, il a trouvé son originalité, un graphisme large et simple, un coloris de noirs, de gris et de blancs, rompus parfois de quelques couleurs.»⁽⁷⁾ Ce sont les débuts du jeune Imaï, dans la solitude et la froideur de son atelier à Montparnasse.

En 1955, il est présenté au critique d'art Michel Tapié par l'intermédiaire de Sam Francis. C'est un tournant, il rejoint dès lors le mouvement Informel, et se consacre à l'abstraction. La rencontre avec Tapié est déterminante et lie les deux hommes autour des mouvements d'avant-garde européens et japonais pendant deux décennies. Imaï enjambe alors rapidement et sans vraiment s'en préoccuper l'impressionnisme, le réalisme, le surréalisme, et même l'abstraction géométrique.

En 1956, c'est la rencontre avec Rodolphe Stadler, qui lui propose rapidement une première exposition de groupe aux côtés des artistes informels, tels Jean Dubuffet, Georges Mathieu et Paul Jenkins⁽⁸⁾. Il l'introduit également auprès de Leo Castelli, qui décide de montrer son travail à New York.



⁽⁷⁾ Toshimitsu Imaï, atelier, Paris, 1963

La galerie Stadler organise la première exposition personnelle d'Imaï en 1957, lui apportant une reconnaissance internationale. Puis Tapié entreprend son célèbre voyage au Japon aux côtés de Georges Mathieu, Imaï et Sam Francis. Les membres du mouvement Gutai parleront alors de «l'orage informel».

«Je peins comme on tient un journal intime», dira Imaï pendant cette décennie 1957-1967 foisonnante et explosive. Sa peinture, alors effusive aux paysages abstraits volcaniques, la haute pâte, sculptée pour former des scories agglomérées, exprime un bouillonnement tantôt organique, tantôt minéral. Les toiles semblent passées au four, la matière cuite est encore incandescente. Les empâtements, les reliefs et les concrétions sculptés dans la masse, les lacérations, les fragmentations rappellent violemment les surfaces rugueuses, incisées ou grésées des céramiques Jōmon⁽⁹⁾.

Si l'on considère le déroulement de l'œuvre d'Imaï, des années 1950 à 1970 environ, il a connu le temps de l'énergie prodigieuse, avec un côté jubilant, cédant peu à peu la place à plus de légèreté, de décision, de spiritualité en passant par le mouvement pur, la monochromie, à la découverte de la limite. Puis le début des années 1980 fait place au calme, à l'harmonie. L'esprit «Ka-cho-fu-getsu» d'un Japon immémorial anime les toiles, mais il est repensé, après plus de trente ans d'Occident et d'art abstrait. C'est la synthèse.

Imaï a fui, nié la tradition japonaise pour finalement lui donner d'autres formes, la renforcer et la retransmettre en d'autres lieux, portant des leçons de calme, de beauté et d'harmonie.

Beaucoup de grandes institutions à travers le monde conservent des œuvres de Toshimitsu Imaï : le musée national d'Art moderne – Centre Pompidou –, le musée d'Art moderne de la Ville de Paris, le ministère de la Culture à Paris, le National Museum of Modern Art de Tokyo, le Museum of Modern Art de Kyoto et de Osaka, le MoMA à New York, la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome.



⁽⁴⁾ Hisao Dōmoto, atelier rue Tiphaine à Paris, 1956



⁽⁵⁾ Hisao Dōmoto, *Composition*, 1958, encre et gouache sur papier - © Galerie Louis & Sack



⁽⁶⁾ Hisao Dōmoto, *Manhattan*, 1966, acrylique sur carton - © Galerie Louis & Sack



⁽⁸⁾ Exposition Toshiyuki Imai à la galerie Stadler, 23 mars-19 avril 1961



⁽⁹⁾ Toshiyuki Imai, *Composition*, technique mixte sur papier, circa 1960 - © Galerie Louis & Sack

Japon-Occident ou Occident-Japon, quelles influences ?

Les influences sont des facteurs subtils, incertains, subjectifs.

Au sujet des artistes japonais abstraits vivant en France, Georges Boudaille écrit dans la revue *Cimaise* numéro 5 de mai-juin 1958 : « qu'il est plus aisé d'établir une certaine influence de l'art oriental en général sur une partie de la jeune école abstraite de Paris qu'une quelconque influence inverse ».

Dans la peinture traditionnelle japonaise, on trouve ce goût du signe (pictogramme) et de la tâche, cette liberté de tracé du pinceau, ce sens de l'espace, qui sont autant de caractéristiques de l'art abstrait d'après-guerre en Europe et aux États-Unis.

Précédant l'Europe et la France, ce sont les États-Unis qui ont été parcourus par ce souffle japonais. Avant la mise en service de la ligne d'Air France Tokyo-Paris, le trajet le plus rapide du Japon à Paris passait par les États-Unis. Dès 1948, on a pu observer un certain orientalisme infuser dans le style des peintres américains de la côte Pacifique.

Franz Kline, par exemple, s'intéresse particulièrement à la calligraphie d'avant-garde Bokujinkai, « les hommes de l'encre », basée à Kyoto. Il échange de nombreuses lettres avec ce groupe et fait même découvrir la calligraphie japonaise au public américain.

Dans la même veine, Jackson Pollock, célèbre pour le développement de l'*action painting*, réinvente les écritures de nombreuses cultures, dont la calligraphie japonaise, dans ses peintures abstraites. Il utilise du papier japonais comme base pour ses œuvres. Une influence certaine, à l'image de sa

série « Black », qui évoque encore plus les coups de pinceau fluides de la calligraphie.

L'abstraction calligraphique japonaise est née au Japon en 1949-1950 sous l'impulsion de Morita Shiryu. Cet intérêt pour la calligraphie de la part des artistes occidentaux tient à l'importance du geste. L'action fait sens. Leur recherche d'une nouvelle manière de peindre résonne avec la création du mouvement Gutaï fondé au Japon en 1952 par Jirō Yoshihara. Ce mouvement est d'ailleurs lié à l'observation de la calligraphie. Les artistes du mouvement Gutaï souhaitent créer en trois dimensions et utiliser tous les matériaux possibles afin de réconcilier l'âme humaine et la matière. Leur pratique est souvent marquée par une volonté de destruction et par une énergie qui plaît aux avant-gardes.

Néanmoins, il est juste de souligner que, si des peintres américains ou européens ont subi une influence de la calligraphie, cette dernière n'est devenue abstraite au Japon qu'après les expositions de groupe où figuraient, entre autres, Hartung, Soulages, et Gérard Schneider. Yves Klein, particulièrement marqué par son voyage au Japon en 1952, retient du Gutaï l'importance de l'espace, du geste et s'affranchit aussi des contraintes de matériaux. Ses pinceaux sont ainsi les corps humains et ses œuvres retracent leurs mouvements dans l'espace.

Comme évoqué précédemment, en 1957, c'est au tour de Georges Mathieu de voyager au Japon aux côtés de Michel Tapié⁽¹⁰⁾. Le peintre fonde sa recherche sur l'abstraction du signe, sans qu'elle soit le résultat d'une idée. En cela, sa théorie s'oppose à la calligraphie extrême-orientale

traditionnelle, où tous les signes tracés (pictogrammes) ont une signification, puisqu'elle est intimement liée à la lecture. Mais il n'en résulte pas moins une influence visible de la gestuelle calligraphique dans son œuvre.

Si l'influence de la pensée et de la calligraphie extrême-orientale sur les artistes occidentaux semble assez évidente, le contraire n'est pas forcément vrai. En effet, les artistes japonais qui arrivent en France, dès 1952 pour la plupart, se fondent rapidement dans les cercles artistiques de la capitale, et s'ils reconnaissent tout à fait que Paris et leur environnement leur ont permis de s'épanouir en toute liberté, d'avoir accès à des techniques nouvelles, leur style en revanche est resté profondément japonais.

Toshiyuki Imai pensait d'ailleurs que « le but de l'art informel a été de briser, picturalement parlant, le rationalisme occidental, de sortir de sa perspective pour apprendre à vivre le rythme oriental de la nature, de gagner et de continuer dans la toile l'espace et la liberté du lavis zen et de la calligraphie japonaise ». Ne pas se livrer, mais ordonner une technique qui semble à première vue chaotique, en utilisant les accidents pour établir sa propre logique. Telle est la conception japonaise de l'abstraction.

Henri Michaux l'a bien compris, lorsqu'il a souligné que l'art japonais, finalement, a toujours été moderne, contemporain, sautant par-dessus des siècles de reproduction occidentale. Quant à Sam Francis, il est aussi un parfait exemple de l'intérêt qu'a suscité la calligraphie contemporaine d'Asie. Il s'intéresse dès l'âge de 12 ans à la pensée asiatique et, au début des

années 1940, il étudie les philosophies asiatiques à l'université Berkeley, puis s'essaye à l'encre de Chine auprès de l'artiste Chiura Obata. Il arrive à Paris en 1950 et fréquente assidûment Hisao Dōmoto⁽¹¹⁾ et Toshiyuki Imai⁽¹²⁾. Ensemble ils se rendent au Japon en 1957, et l'exposition « The Adventure of Today's Painting : The Art of Sam Francis and Toshiyuki Imai » au Metropolitan Art Museum de Tokyo cette même année témoigne de la reconnaissance immédiate de Sam Francis au pays du soleil levant.

L'exposition « Sam Francis and Japan : Emptiness Overflowing » au LACMA de Los Angeles en avril-juillet de l'année 2023 est la manifestation contemporaine de l'intérêt que suscite cette redécouverte des influences croisées de l'Orient sur l'Occident dans l'art.

La galerie Louis & Sack

La galerie fondée par Rébecca Sack et Aude Louis Carvès en 2020 a depuis sa création fait des peintres japonais de la Nouvelle École de Paris sa spécialité. Ce projet est né avant tout d'une passion commune pour la peinture japonaise d'après-guerre, pour devenir au sein de la galerie un vrai sujet de recherche et de mise en lumière de ces artistes quelque peu oubliés qui furent néanmoins majeurs dans l'histoire de l'abstraction de la seconde moitié du xx^e siècle.

Seule galerie en Europe spécialisée dans ce domaine, nous entendons effectuer un travail approfondi de redécouverte des artistes japonais d'avant-garde sur la scène internationale.



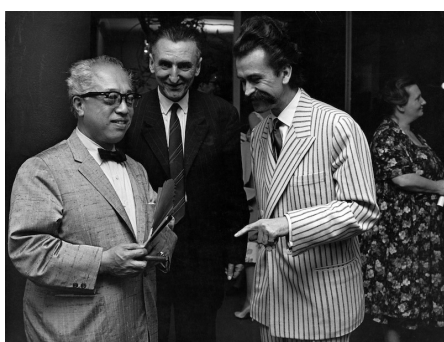
Galerie Louis & Sack,
3 cour de Rohan, 75006 Paris

www.louis-sack.com

galerie@louis-sack.com

Aude Louis Carvès : 06 48 73 19 87

Rébecca Sack : 06 78 41 92 70



⁽¹⁰⁾ Sōfū Teshigahara, Michel Tapié et Georges Mathieu à la galerie Stadler en octobre 1961



⁽¹¹⁾ Hisao Dōmoto devant une œuvre de Sam Francis, octobre 1955



⁽¹²⁾ Sam Francis, Toshiyuki Imai et Muriel Goodwin dans le studio de Sam Francis, rue Tiphaine à Paris, vers 1954-1955

Les Assises de l'expertise – 5^e édition

Communiqué de presse

Archéologies du futur – Les nouvelles (dé)matérialités de l'art : quels enjeux pour l'expertise ?

**5^e édition des Assises
de la Compagnie nationale
des experts (CNE)**INHA, auditorium Jacqueline Lichtenstein
– Paris, mercredi 10 juin 2026**Déroulement :**8 h 30 – Petit-déjeuner en salle
Aby Warburg9 h 30 – Ouverture par Judith Schoffel
de Fabry, présidente de la CNE– Carte blanche de Nadeije
Laneyrie-Dagen

10 h – Table ronde

11 h 45 – Échanges avec le public

Tout comme l'art d'hier constitue aujourd'hui une part de notre patrimoine archéologique, l'art contemporain et les objets de notre quotidien seront sans doute, à leur tour, étudiés par les experts et les archéologues du futur.

Toutefois, l'évolution des matériaux, des médiums et des pratiques artistiques – notamment à l'ère du numérique et de l'intelligence artificielle – soulève de nouveaux enjeux en matière d'expertise, de restauration, de conservation et d'interprétation. Face aux évolutions technologiques et aux nouveaux outils dont ils disposent, quelle serait l'approche des experts en art ? Quels risques, limites ou dérives ces technologies induisent-elles et comment s'articulent-elles avec le regard humain, sensible et contextuel ? Autant de questions qui interrogent la place et l'avenir de l'expertise de l'art.

La table ronde :**Modératrice :**

Hélène Sirven (MCF émérite en esthétique, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et critique d'art)

Intervenants :

- Gilles Pécout (président de la BnF)
- Nadeije Laneyrie-Dagen (professeure d'histoire de l'art à l'ENS, écrivaine)
- David Chavalarias (mathématicien, écrivain, directeur de recherche au CNRS et de l'ISC-PIF)
- Matthieu Quiniou (avocat spécialisé en IA et NFT)
- François Laffanour (expert et marchand de mobilier design)

Comment expertiser aujourd'hui ce qui constituera le patrimoine de demain ?

À l'heure où les œuvres d'art se dématérialisent, se fragmentent, deviennent éphémères ou numériques, la Compagnie nationale des experts (CNE) consacre la 5^e édition de ses Assises à une question centrale et inédite : « Archéologies du futur ».

Il n'y a pas de futur sans présent, ni de présent sans passé. L'art d'hier est aujourd'hui un champ archéologique ; l'art contemporain sera, demain, le terrain d'étude des experts et des archéologues du futur. Encore faut-il anticiper les défis que pose l'évolution des matériaux, des technologies – notamment l'intelligence artificielle – et des pratiques artistiques elles-mêmes.

Anticiper les faux, préserver l'authenticité

L'histoire de l'art le montre : lorsque les œuvres acquièrent une reconnaissance esthétique et une valeur financière, les faussaires apparaissent, « le faux va à l'argent ». Aujourd'hui, de nouveaux types de contrefaçons émergent, portés

par les technologies nouvelles et les mutations du marché.

La CNE choisit de ne pas attendre que le temps fasse son œuvre, mais d'anticiper les formes futures de fraudes, les fragilités à venir des œuvres et les nouvelles méthodes d'expertise qu'elles nécessiteront.

Peintures, sculptures, installations, design, vidéos, œuvres numériques, performances ou NFT : comment garantir l'authenticité, la traçabilité et la pérennité d'objets parfois immatériels, périssables ou dépendants de technologies obsolètes ? Comment lutter contre la prolifération des faux à l'échelle internationale, tout en protégeant les collectionneurs, les institutions et le patrimoine mondial ?

Experts, archéologues du futur

Intitulées « Archéologies du futur », ces Assises réuniront historiens de l'art, experts, scientifiques, juristes, conservateurs, philosophes, collectionneurs et spécialistes des nouvelles technologies autour de grandes thématiques :

– l'archéologie contemporaine et les « fossiles du futur » ;

– l'art éphémère, périssable et numérique ;

– l'expertise face à la dématérialisation ;

– la conservation des nouveaux matériaux ;

– l'usage des nouvelles technologies dans les pratiques d'authentification.

Une « carte blanche », une table ronde, des échanges avec le public donneront lieu à un espace de réflexion transdisciplinaire sur la responsabilité et la déontologie de l'expert dans un monde où tout peut être reproduit, simulé ou falsifié.

L'engagement de la CNE

Par son histoire, sa légitimité et la compétence de ses membres, la Compagnie nationale des experts réaffirme son rôle premier : garantir l'authenticité des œuvres d'art, d'aujourd'hui et de demain.

À travers ces Assises, la CNE défend une expertise exigeante, éthique et d'anticipation, capable de préserver la mémoire des formes artistiques, de consolider le marché de l'art et de maintenir la confiance face aux bouleversements technologiques et culturels.

Car si, comme le disait Andy Warhol, « le démodé, si l'on attend un peu, revient à la mode », encore faut-il que l'art survive au temps – et aux faussaires.

Informations pratiques**Institut national d'histoire de l'art (INHA)**

2, rue Vivienne, 75002 Paris

10 juin 2026, de 9 h 30 à 12 h 45

Entrée gratuite sur inscription auprès de cne@wanadoo.fr

The 5th Assizes of the Compagnie nationale des experts

Press release

Future Archeologies: New (de)materialisations of art, how will it impact expertise?

The 5th Assizes of the Compagnie Nationale des Experts (CNE - the French national company of art experts)

INHA – Paris – Jacqueline Lichtenstein Auditorium, Wednesday, June 10th

Schedule:

8.30am – Breakfast in the Aby Warburg room

9.30am – Opening by Judith Schoffel de Fabry, présidente de la CNE

– A carte blanche by N. Laneyrie-Dagen

10am – Round table

11.45am – Exchanges with the public

Just as yesterday's art makes up part of our archeological heritage, contemporary art and the objects of our everyday lives will no doubt be studied in time by archaeologists in the future.

However, the evolution of materials, mediums and artistic practices – especially in the age of digitalisation and Artificial Intelligence – raises new questions in matters of expertise, restoration, conservation and interpretation. In the face of technological innovations and the new tools they will have at their disposal, what will be the approach of art experts? What risks, limits or abuses will these technologies bring on and how will they interact with the sensitive and contextual human gaze? All issues that put into question the place and the future of art expertise.

Round Table:

Moderator:

Hélène Sirven (Distinguished Lecturer in Aesthetics at Paris University 1 Panthéon-Sorbonne and art critic)

Speakers:

- Gilles Pécout (President of the BnF)
- Nadeije Laneyrie-Dagen (Professor of history of art at the École Normale Supérieure, writer)
- David Chavalarias (Mathematician, writer, Research Director at the CNRS and Director of the ISC-PIF)
- Matthieu Quiniou (IA and NFT Lawyer)
- François Laffanour (expert and merchant of designer furniture)

How to evaluate today what will become tomorrow's heritage?

At a time when works of art are becoming dematerialised, fragmented, ephemeral or digital, the French national company of art experts (CNE) is devoting the 5th edition of its Assizes to a single central issue that has never come into question before: the archeologies of the future.

There is no future without the present, no present without a past. Yesterday's art is an archeological site today; contemporary art will become tomorrow's field of study for experts and archeologists. However anticipating the challenges set by the evolution of materials and technologies – notably Artificial Intelligence – and of artistic practices themselves will be necessary.

Anticipating fakes, preserving genuineness

History of art has shown us that when a work gains aesthetic recognition and monetary value, forgeries appear, fakes "go to the money". Today new types of counterfeits are emerging, riding the waves of new technologies and market mutations.

The CNE has chosen not to wait for time to do its own bidding but to anticipate future forms of fraud, the fragilities of works to come and the new methods of expertise they will require.

Paintings, sculptures, installations, design, videos, digital works, performance or NFT: how can you guarantee the genuineness, traceability and lasting quality of objects that can be immaterial, perishable or dependant on obsolete technologies? How can you combat the proliferation of fakes on an international level while protecting collectors, institutions and world heritage?

Experts, archeologists of the future

Entitled "Archeologies of the Future", these Assizes will bring together art historians, experts, scientists, lawyers, curators, philosophers, collectors and specialists of new technologies around broad themes:

- Contemporary archeology and "tomorrow's fossils";
- Ephemeral, perishable and digital art;
- Expertise and dematerialisation;
- The conservation of new materials;

– The use of new technologies in authentication practices.

A "Carte Blanche", a round table, exchanges with the public will provide a space for trans-disciplinary reflection on the responsibility and ethics of the expert in a world where everything can be reproduced, simulated or falsified.

The CNE's commitment

Because of its history, its legitimacy, the competence of its members, the French national company of experts reaffirms its outstanding role: to guarantee the authenticity of today's and tomorrow's works of art.

Through these Assizes, the CNE defends an exacting, ethical and anticipatory expertise capable of preserving the memory of artistic forms, consolidating the art market and to keep the trust it has earned in the face of technological and cultural upheavals.

If, as Andy Warhol said, "you wait a bit, the outmoded will become trendy once more" but then again art must survive over time and forgers.

Practical information

Institut national d'histoire de l'art (INHA)

2, rue Vivienne, 75002 Paris

Wednesday, June 10th,
from 9.30am to 12.45pm

Admission free on registration at cne@wanadoo.fr

Man Ray – «Revolving Doors», 1916-1917

Jonas Tebib, expert en photographies des XIX^e et XX^e siècles, membre de la CNE

(Série de photographies, collages, lithographies...)



La série «Revolving Doors» de Man Ray est l'un des ensembles les plus fascinants de son œuvre, tant par sa radicalité formelle que par son parcours sinueux à travers les décennies, et reste peu connue du grand public. Conçue initialement en 1916-1917, cette suite de dix compositions abstraites marque une transition fondamentale entre l'héritage du cubisme et l'affirmation d'une modernité propre à Man Ray, débouchant sur les recherches dadaïstes et surréalistes qui suivront. Cette série présente également un

défi pour les historiens et les experts, car Man Ray l'a reprise, transformée et réinterprétée à plusieurs époques de sa vie, dans divers médias, rendant sa catégorisation et sa compréhension complexes.

Premières influences de Man Ray

Man Ray, né en 1890 sous le nom d'Emmanuel Radnitzky, était le fils d'immigrants juifs russes et a grandi autour de New York. Son père, tailleur, rapportait une grande partie de son

Man Ray... (suite)

travail à la maison et Man Ray a grandi entouré de morceaux de tissu, de ciseaux de tailleur, de fils et d'autres objets utilisés pour confectionner des vêtements et qui auront une grande influence sur son travail. Diplômé du lycée en 1908, Man Ray refuse la bourse d'architecture qui lui a été offerte à l'université de New York, avec l'intention de se consacrer



Pablo Picasso, *The Reservoir, Horta de Ebro*, 1909, huile sur toile, MoMA, New York



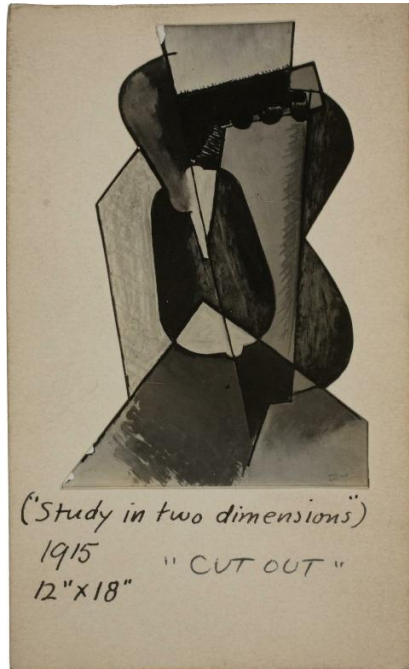
Man Ray, *Promenade*, 1915-1945, gouache sur tirage argentique, MoMA, New York

pleinement à la peinture. Entre visiter des musées et des galeries à New York, prendre le train pour Coney Island pour peindre des paysages et capturer l'image de diverses connaissances dans des portraits sobres, Man Ray se consacre pleinement à la vie d'un artiste, tout en subvenant à ses besoins en tant qu'illustrateur technique et artiste commercial à Manhattan. Sa production ne se limitait pas à des huiles traditionnelles sur toile ; il crée également, en 1911, un grand assemblage de tissus, aujourd'hui dans la collection du Centre Pompidou. Lorsque Man Ray entame en 1916 la série «Revolving Doors», il a déjà absorbé les leçons du cubisme, notamment celles de Picasso et Braque, mais aussi celles du futurisme et du synchronisme. Dans ses premières peintures et dessins, l'influence du cubisme analytique est manifeste :

fragmentation des formes, usage de la transparence et superposition des plans.

Modernité et radicalité : de l'influence cubiste à l'affirmation d'une nouvelle esthétique

Dans son autobiographie, Man Ray décrit le début de 1915 comme le moment d'une rupture stylistique majeure dans sa peinture. Au cours



Man Ray, *Study in two dimensions*, 1915, tirage argentique, collection du Centre Pompidou



Man Ray, *The Meeting*, 1916-17, collage et encre sur papier, collection du Whitney Museum

de ces premiers mois de 1915, Man Ray rompt consciemment avec ce qu'il appelle le style «expressionniste romantique» de son œuvre antérieure. Il explique le moment de cette transition : «J'ai complètement changé de style, réduisant les figures humaines à des formes plates et articulées. J'ai peint quelques natures mortes également dans des aplats de couleurs tamisées, en choisissant soigneusement des sujets qui n'avaient en eux-mêmes

aucun intérêt esthétique. Toute idée de composition telle que je m'en étais occupée auparavant, au cours de ma formation antérieure, a été abandonnée et remplacée par une idée de cohésion, d'unité et de qualité dynamique comme



Man Ray, *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows*, 1916, huile sur toile, collection du MoMA, New York

dans une plante en croissance. C'est ce que j'ai ressenti plus que réellement analysé» (F. Naumann, *Conversion to Modernism: The Early Work of Man Ray* (catalogue d'exposition), Montclair Art Museum, Montclair, New Jersey ; Georgia Museum of Art, Athens, Georgia & Terra Museum of American Art, Chicago, 2003-2004, p. 117-18).

Né d'une expérimentation pour son chef-d'œuvre de 1916, *The Rope Dancer*, Man Ray a commencé par dessiner sur différentes feuilles de papier aux couleurs spectrales en essayant de créer du mouvement, non pas par des lignes, mais plutôt par la transition des couleurs. Alors que Man Ray découpait ses formes avec une paire de ciseaux, ces bouts de papier aux couleurs vives, destinés aux

diagrammes scientifiques, flottaient sur le sol de son studio. Man Ray réalise alors «qu'ils ont réalisé un motif abstrait qui aurait pu être les ombres du danseur ou un sujet architectural, selon le courant de son imagination s'il cherchait un motif figuratif» (cité dans Arturo Schwarz, *Man Ray: The Rigour of Imagination*, Londres, 1977).

Avec cette nouvelle perspective, Man Ray est revenu pour découper les formes dans le papier aux couleurs spectrales et a collé les constructions individuelles sur des lattes de carton blanc. Conçus comme une série de dix, les collages de «Revolving Doors», construits à partir de feuilles des trois couleurs primaires, donnent naissance à des couleurs secondaires et tertiaires. Bien que physiquement situés sur le même plan plat, l'œil est obligé de voir une troisième dimension créée par la superposition des feuilles de couleur individuelles. Man Ray a terminé la série en 1917 en préparation de sa deuxième exposition personnelle à la Daniel Gallery de New York, initialement prévue pour janvier 1917 mais reportée à novembre 1919 afin d'inclure ses peintures à l'aérographe. Pour l'installation, il a articulé les compositions individuelles sur un support tournant, qui a donné le nom de la série «Revolving Doors», puis a nommé chaque pièce de la série avec un titre «fantaisiste» : *Mime*, *Long Distance*, *Orchestra*, *The Meeting*, *Legend*, *Decanter*, *Jeune fille*, *Shadows*, *Concrete Mixer* et *Dragonfly*.



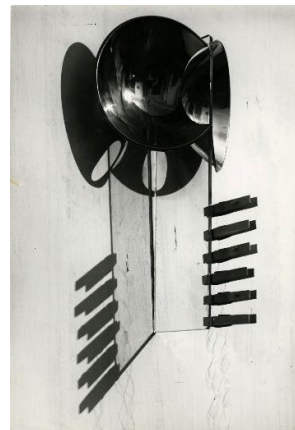
Man Ray, *Long distance* «Revolving Doors»



Man Ray, *Orchestra*



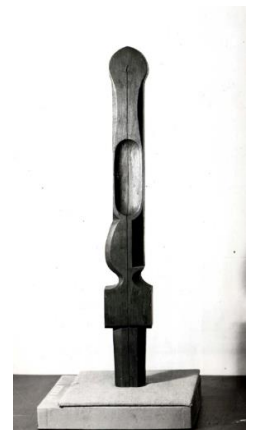
Man Ray, *Legend*



Man Ray, *Sculpture by itself*, 1918, (objet de mon affection), tirage argentique //



Man Ray, *Shadows / Hombres*, 1920, tirage argentique //



Man Ray, *Sculpture by itself*, 1918, (objet de mon affection), tirage argentique //

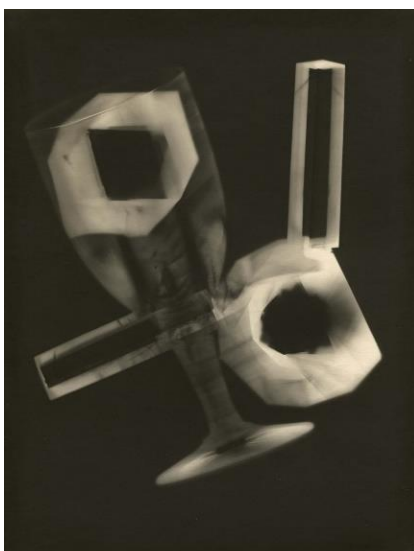
Le titre «Revolving Doors», qui signifie «Les portes tournantes», en apparence simples objets architecturaux, deviennent, sous l'oeil de Man Ray, un sujet où le mouvement, la lumière et l'ombre se rencontrent et se décomposent. La technique de la juxtaposition des plans permet une exploration du temps et de l'espace, suggérant une fluidité entre la réalité perçue et sa représentation.



Man Ray, *Rayograph*, 1959, tirage argentique

Les compositions de la série «Revolving Doors» se démarquent par l'économie des moyens : des formes géométriques simples, souvent des cercles, des arcs et des plans inclinés, juxtaposées dans un jeu de couleurs audacieux. Man Ray ne cherche plus à représenter une réalité visible décomposée, mais à créer un langage visuel autonome, où la dynamique des formes prime sur toute référence figurative. Cette approche annonce les préoccupations du constructivisme et du Bauhaus, qui se développeront en Europe dans les années suivantes.

Les expérimentations menées sur la série «Revolving Doors» auront également une influence sur le regard photographique de Man Ray. Il réussit par cette série à aller au-delà de la simple photographie documentaire. Il transforme ainsi la réalité en une série d'impressions subjectives, où la lumière et l'ombre deviennent des éléments sculpturaux. En déconstruisant la réalité par la juxtaposition de plans et en explorant les rapports entre le mouvement et la lumière, Man Ray



Man Ray, *Rayograph*, 1922, tirage argentique

a ainsi ouvert la voie à une nouvelle manière de percevoir et de représenter ces objets.

De la série «Revolving Doors» aux rayogrammes

Le langage stylistique développé par Man Ray dans sa série «Revolving Doors» composé de formes géométriques simplifiées et dynamiques préfigure les compositions abstraites obtenues dans ses «rayogrammes».

Les rayogrammes de Man Ray représentent une expérimentation essentielle dans l'histoire de la photographie et de l'art en général. Ce procédé, qui consiste à exposer des objets directement sur du papier photographique sans utiliser d'appareil photo, permet de capter l'ombre et la lumière des objets de manière abstraite et poétique. Cette technique, également appelée photogramme, est présente dès le début de l'invention de la photographie, avec notamment les travaux d'Anna Atkins dans les années 1840. Elle sera ensuite détournée par des artistes tels que László Moholy-Nagy et Man Ray pour ouvrir la voie à une nouvelle forme d'expression visuelle abstraite.

Une série revisitée : la complexité de l'expertise

L'une des particularités de «Revolving Doors» réside dans le fait que Man Ray n'a cessé de revenir sur cette série tout au long de sa carrière, en explorant différents supports et techniques. Initialement réalisée sous forme de



Man Ray, *Revolving Doors I : the mime*, (exécuté en 1916-17), collage et encre sur papier contrecollé sur carton // Man Ray, *Revolving Doors I : the mime*, (exécuté en 1942), gouache, aquarelle et encre sur papier contrecollé sur carton // Man Ray, *Revolving Doors I : orchestra*, (peint en 1942), huile sur toile



Man Ray, «Revolving Doors», (exécuté en 1972), pochoir sur papier



Man Ray, *Revolving Doors*, présentée à son exposition au Pasadena Art Museum, 1944

collages sur papier en 1916-1917, elle fut ensuite transposée en gouaches sur carton en 1926, puis peinte à l'huile et adaptée en sérigraphies et lithographies dans les années 1942 puis 1972. La série fut ensuite transcrite par le studio A3 en tapisseries en 1973. Ces multiples versions, loin d'être de simples rééditions, traduisent une volonté de Man Ray de redonner vie à son travail sous différentes formes et à différentes échelles.

Les différentes versions et techniques utilisées pour «Revolving Doors» posent un véritable défi pour les experts et les historiens de l'art, car elles brouillent les repères habituels de l'authentification et de la datation des œuvres.

Les différentes versions de la série se distinguent par des variations subtiles dans les couleurs, la texture des supports ou encore le tracé des formes. Certaines impressions tardives ont été signées par l'artiste, tandis que d'autres

furent produites après son décès sous le contrôle de la succession Man Ray. Ainsi, la distinction entre les œuvres originales et les reproductions tardives est un enjeu important pour le marché de l'art et les institutions muséales.

Une œuvre entre avant-garde et postérité

«Revolving Doors» illustre à la fois la modernité de Man Ray et la complexité de son héritage. Par son audace formelle, elle marque une rupture avec le cubisme et anticipe des tendances qui se développeront bien après sa conception. Par son cheminement à travers les années et les supports, elle pose aussi des questions essentielles sur la nature de l'œuvre d'art et sa reproductibilité, thème déjà central dans la pratique de Man Ray, notamment avec ses photographies et rayogrammes.

Cette série est donc bien plus qu'un simple exercice graphique ou une exploration formelle. Elle incarne la manière dont Man Ray conçoit l'art : fluide, transformable et en perpétuelle redéfinition. Pour les historiens et experts, elle demeure un fascinant objet d'étude, à la fois pour sa radicalité dans le contexte de son époque et pour la complexité de son suivi et de son authentification dans la durée. Un défi à la hauteur de l'audace et de la liberté qui ont toujours animé l'œuvre de Man Ray.



Man Ray, «Revolving Doors», photographies et tapisseries présentées à la galerie Les Douches en 2024, commissariat d'exposition : Jonas Tebib et Françoise Morin



Man Ray, «Revolving Doors», (exécuté en 1973 par l'Atelier A3), tapisserie

Réforme de la facturation électronique (RFE)

Jean-Philippe Bourgeno, expert comptable AAREC

Qu'est-ce que c'est ?

C'est le changement dans la transmission des factures entre professionnels qui ne se fera plus par courrier/mail mais par l'intermédiaire d'un nouveau partenaire agréé (P.A.) via la dématérialisation des données. La facture électronique sera automatiquement et simultanément distribuée au client et à l'administration fiscale.

Qui est concerné ?

Cela concernera toutes les entreprises immatriculées, redevables ou non de la TVA sans exception.

Autrement dit : les artisans, les commerçants, les professions libérales, les auto-entrepreneurs, les SCI, loueurs en meublé, etc.

C'est pour quand ?

Deux dates clés à retenir :

- 01/09/2026 : 100% des entreprises recevront leurs factures de façon dématérialisée. Puisqu'à partir de cette date, les grandes entreprises (comme Orange, EDF, etc.) auront l'obligation de transmettre des factures électroniques. Les petites et moyennes entreprises auront le choix de les transmettre facultativement.
- 01/09/2027 : 100% des entreprises transmettrons les factures électroniques.

Que dois-je faire ?

La réforme sera effective dès le 1^{er} septembre 2026, il convient donc d'anticiper dès à présent en vérifiant où en est votre entreprise en matière de facturation.

- Vérifier la conformité du logiciel de facturation ou de sa caisse.
En effet, les factures « classiques ou papier » ne seront plus acceptées, et un minimum de mentions obligatoires devront être transmises dans la facturation électronique.
- Choisir un partenaire agréé (PA), c'est la nouveauté en 2026 : il s'agit d'entreprises privées mandatées par l'État pour assurer l'échange des flux entre professionnels et avec l'administration fiscale.

Quelles conséquences vont engendrer cette réforme 2026 ?

Les points négatifs :

- La mise en place sera stressante si elle n'est pas anticipée ou faite à la dernière minute.
- Elle pourra engendrer des coûts supplémentaires liés au choix d'un nouveau logiciel/système de caisse, et également selon le choix du PA.
- Application de pénalités si non-respect de la réforme.

Les points positifs :

- Les échanges entre professionnels en seront facilités.
- Gain de temps dans les tâches administratives.
- Meilleur suivi de la facturation et de la trésorerie.

Plan d'action : se préparer à la réforme de la facturation électronique (RFE)

Pour vous aider à comprendre et appréhender cette nouvelle réforme, nous vous proposons une synthèse en 5 points :

1-Anticipation

L'anticipation est la clé pour cette réforme. Il y a une mise en place qui nécessite un temps de préparation moyen estimé à plusieurs mois, en rappelant que la première échéance est fixée au 1^{er} septembre 2026 pour tous afin de réceptionner les factures professionnelles. À titre d'information, notre cabinet s'obligera à émettre les factures d'honoraires dès 2026 sans attendre le 1^{er} septembre 2027.

2-Précaution

Comme à chaque nouvelle réforme : Attention aux arnaques à venir !

Sachez qu'un partenaire agréé doit être immatriculé par la DGFIP et qu'il n'y a aucune contrainte puisque vous restez libre sur le choix de votre logiciel de facturation et sur le choix du ou des partenaire(s) agréé(s).

3-Avertissement

Ne pas être prêt au 1^{er} septembre 2026 :

- Ralentissement sur la partie administrative, pour les factures non réceptionnées, la TVA déductible ne sera pas récupérée.

Ne pas être prêt au 1^{er} septembre 2027 :

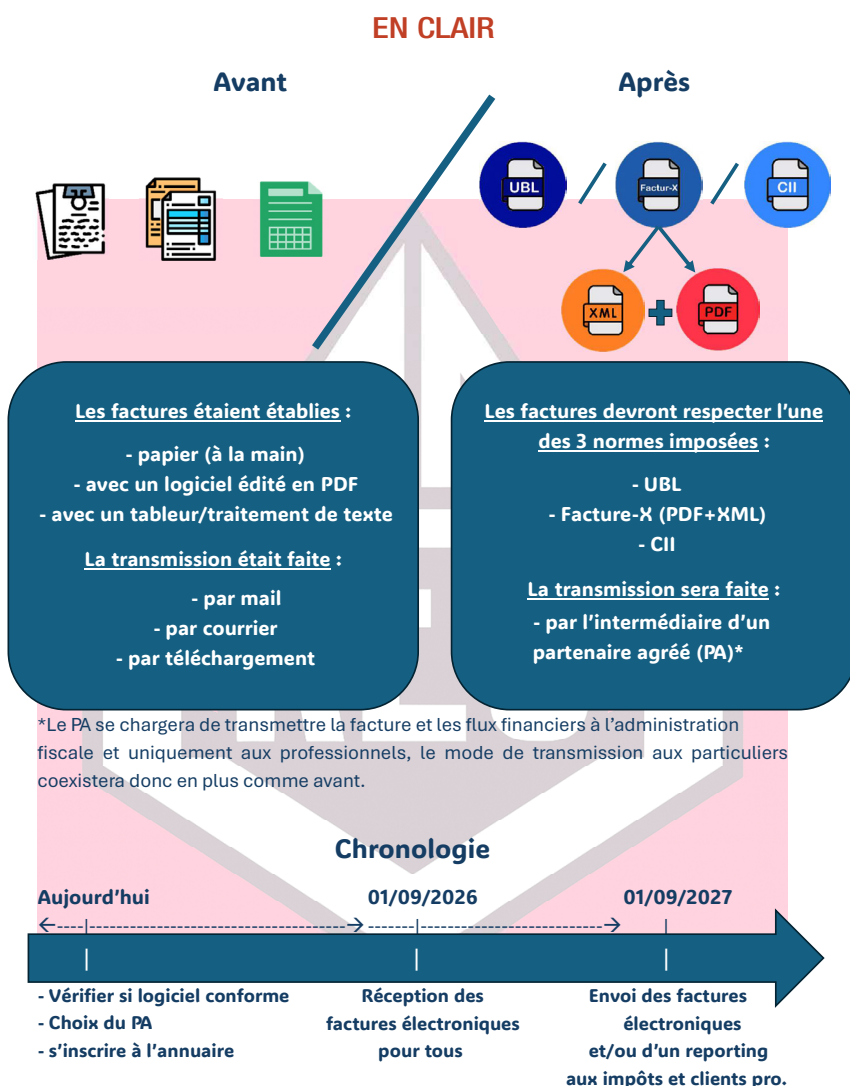
- Rejet par vos clients professionnels des factures non électroniques, impactant de fait la mise en paiement de votre vente et/ou prestation.
- Application d'amendes :
 - ✓ 15 € par facture non émise,
 - ✓ 15 € par mention obligatoire absente ou inexacte,
 - ✓ 500 € pour défaut de production du e-reporting.

4-Déroulement

Première étape : où en suis-je aujourd'hui en matière de dématérialisation des mes factures ?

Ma situation actuelle	Ce que je dois anticiper	Délai moyen à prévoir
Mes factures sont faites sur papier/à la main ou sur un tableur (type Excel)	Obligation de s'informatiser, mettre en place la gestion de la facturation.	+/- 12 mois.
J'utilise déjà un logiciel de facturation ou de caisse informatisée	- Vérifier la conformité des nouvelles normes - Le logiciel produit-il un fichier UBL, factur-X ou CII ?	Si conforme : +/- 3 mois, Dans les autres cas : +/- 12 mois.
J'utilise un produit Cegid (Devis Fact, Bim!, EBP, Bobby)	Vous êtes déjà prêt ! Veillez uniquement à ce que tous les paramètres soient bien remplis.	+/- 1 mois.

Deuxième étape : le choix du prestataire agréé (PA) qui sera votre intermédiaire entre vos clients et/ou fournisseurs, les impôts, nos services de comptabilité et vous. Toutes les factures émises (e-invoicing) et rapports de caisse (e-reporting) transiteront par ce nouveau canal.



Quelles sont les possibilités avec leurs avantages et inconvénients ?

Type de PA	Avantages	Inconvénients
Gratuit	- Faible coût - Facile à mettre en place	- Fonctionnalités limitées - Non-intégration aux logiciels comptables
Bancaire	- Gestion des statuts, règlement directement lié à la facture	- Options supplémentaires payantes - Non-intégration aux logiciels comptables - Moins spécialisé par rapport aux métiers
Spécialisé	- Nombreuses fonctionnalités - Adapté au métier - En lien avec le logiciel comptable - Assistance	- Coût plus important - Dépendance à l'éditeur - Logiciel plus complexe = formation

Bien qu'il soit possible de choisir plusieurs PA, notamment un pour l'émission des factures et un autre pour la réception, il sera plus avantageux et pratique de n'en sélectionner qu'un seul et qui plus est intégré au logiciel de facturation.

Jean-Philippe Bourgeno, expert-comptable chez AAREC

Site internet : <https://aarec.fr>

Adresse e-mail : aarec@aarec.fr

Téléphone : 01 64 00 98 98



Œuvres d'art : confirmation de leur exclusion de la taxe sur les holdings patrimoniales

Dans sa version adoptée en nouvelle lecture, le projet de loi de finances pour 2026 confirme l'exclusion des œuvres d'art, objets de collection et antiquités de l'assiette de la nouvelle taxe sur les holdings patrimoniales. Il entérine également la suppression de la contribution sur les hauts patrimoines (nouvel impôt sur la fortune), écartant définitivement tout risque d'intégration des biens culturels dans ces dispositifs fiscaux.

Instituée par l'article 3 du projet de loi, cette taxe vise certains actifs détenus par des holdings patrimoniales dans un objectif de lutte contre l'optimisation fiscale. À l'issue de plusieurs lectures parlementaires et de nombreux amendements, le législateur a clairement exclu les œuvres d'art

de son champ d'application, refusant leur assimilation à des actifs purement financiers ou improductifs.

Cette clarification constitue un signal fort adressé au secteur culturel et au marché de l'art. Elle s'inscrit dans la continuité de la tradition fiscale française, qui reconnaît la nature singulière des œuvres d'art, à la fois biens culturels, patrimoniaux et vecteurs de création. Elle permet également d'éviter des effets de distorsion susceptibles de nuire à la conservation, à la transmission et à la circulation des œuvres.

Une mobilisation déterminante des acteurs du marché de l'art

Cette évolution législative est le résultat d'une mobilisation collective et coordonnée des organisations

professionnelles et institutionnelles du marché de l'art – galeristes, experts, marchands, maisons de ventes, collectionneurs et structures représentatives – dont la Compagnie nationale des experts fait partie.

La CNE salue tout particulièrement le rôle central et fédérateur joué par le Comité professionnel des galeries d'art (CPGA), qui a été à l'origine de l'alerte et a su rassembler l'ensemble des organisations concernées autour d'une position commune. Par son action précoce, sa capacité de mobilisation et son travail de coordination, le CPGA a permis de structurer le dialogue avec les pouvoirs publics et de porter de manière cohérente les enjeux spécifiques du marché de l'art tout au long du débat parlementaire.

Les prises de position publiques, contributions écrites, échanges avec les parlementaires et relais dans la presse spécialisée ont ainsi mis en lumière les risques qu'aurait fait peser une taxation patrimoniale des œuvres d'art : fragilisation du marché français, délocalisation des collections, recul du mécénat et atteinte à l'attractivité culturelle du territoire. Elles ont également rappelé que les œuvres d'art ne sauraient être assimilées à de simples biens de rendement, mais qu'elles participent pleinement à l'intérêt général, à la vitalité de la création et à la transmission du patrimoine.

Tableaux & dessins du XVI^e au XX^e siècle

Alexis Bordes, expert en tableaux, dessins et sculptures du XVIII^e siècle

À l'occasion de ses 30 ans, la galerie Alexis Bordes présente l'exposition Tableaux et dessins du XVI^e au XX^e siècle.

Dans le cadre de cette exposition, la galerie vous invite à redécouvrir une œuvre inédite d'Eugène Delacroix, *Le Lion au serpent*.



Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 1798 – Paris, 1863), *Le Lion au serpent*, vers 1832-1836, huile sur toile, 24,5 cm x 32,3 cm, signé en haut à gauche : Eug. Delacroix, Paris, collection particulière

Cette année 2026 est à marquer d'un jalon important : nous fêtons les 30 ans de création de la galerie.

Les débuts modestes en 1996, dans le quartier Drouot, rue de la Grange-Batelière, puis en 2000, rue Drouot, m'ont permis de fidéliser collectionneurs

et institutions avant de déménager en 2014 rue de la Paix dans des locaux plus spacieux.

Toutes ces années d'expérience m'ont renforcé dans la passion de mon métier, toujours à la quête d'œuvres nouvelles et de belles découvertes.

Les rencontres enrichissantes avec les historiens d'art, conservateurs et passionnés – dont certains sont devenus des amis proches – ont été fondamentales pour partager des émotions fortes et conforter l'authenticité de certaines œuvres qui résistaient à l'attribution.

Je continue à me laisser surprendre au quotidien en redécouvrant des artistes oubliés ou méconnus.

La publication de tous ces catalogues par la galerie – deux par an ! – restera derrière moi comme une petite pierre à l'édifice de la connaissance artistique.

La raréfaction des œuvres sur le marché et mon regard exigeant ont induit une

présentation de dessins et tableaux en proportion plus réduite mais qui demeure de qualité.

Chaque publication de catalogue est un défi, avec une page blanche qui se renouvelle chaque année.

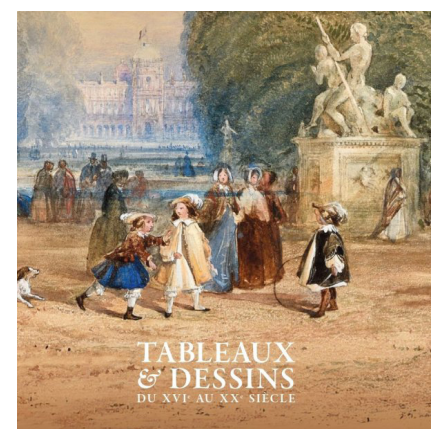
Je vous laisse découvrir le fruit de notre travail avec toute mon équipe et des œuvres éclectiques allant du XVI^e siècle au début du XX^e siècle.

Vous êtes les bienvenus à la galerie dès le 24 mars pour venir découvrir toutes ces pépites.



Charles Parrocel (Paris, 1688-1752), *Quatre études de soldats dont deux cavaliers*, 1751, pierre noire et sanguine sur papier préparé, 27,7 x 40,5 cm, annoté et daté à la plume et encre brune Parrocel 1751 en bas à gauche

Exposition du 24 mars au 29 mai 2026
Galerie Alexis Bordes



Contact

Galerie Alexis Bordes
4, rue de la Paix - 75002 Paris
+33(0)1 47 70 43 30
+33(0)6 10 80 64 34
expert@alexis-bordes.com
Ouvert du lundi au vendredi de 10h à 13h et de 14h à 19h.
Le samedi sur rendez-vous.

Hommage à Marc Perpitch



C'est avec une profonde émotion que la Compagnie nationale des experts a appris le décès de l'un de ses membres, Marc Perpitch, survenu le 12 février 2026.

Entré au sein de la Compagnie en 1992, il y a exercé avec rigueur et passion son activité d'expert en

mobilier et objets d'art de Haute Époque. La qualité de son expertise, son exigence professionnelle et l'étendue de ses connaissances ont durablement honoré notre compagnie.

Membre du conseil d'administration depuis 1994, il s'est engagé avec constance au service de la CNE, participant activement à ses travaux et à la défense des valeurs qui nous rassemblent. Son sens du collectif, sa fidélité et son investissement ont été précieux pour plusieurs générations d'experts.

La Compagnie perd aujourd'hui un confrère estimé, un administrateur dévoué et une figure respectée du monde de l'expertise. Nous garderons le souvenir d'un professionnel intègre, profondément attaché à la transmission des savoirs et à l'excellence de notre discipline.

Nous adressons à sa famille, à ses proches et à l'ensemble de ses confrères nos pensées les plus

sincères et l'expression de notre profonde sympathie.

Un de ses proches confrères, Michel Rullier, expert membre de la CNE, lui rend un dernier hommage :

« Je l'ai bien connu pendant de très longues années et [ai] ainsi pu apprécier sa compagnie. Après le décès de son père, il a repris la boutique (à l'angle du boulevard Saint-Germain et de la rue du Bac à Paris) où étaient présentés des objets et du mobilier dits de "Haute Époque" (du gothique à Louis XIV), magasin qui restera dans la mémoire de nombreux amateurs français et étrangers comme dans celle de nombreux collègues.

Avant de poursuivre l'activité paternelle – celle de "Tonny" – dans la boutique boulevard Saint-Germain, il avait ouvert la sienne un peu plus loin avec sa première spécialité : le Japon, et plus particulièrement les paravents.

Pour ce qui concerne l'expertise, il participait à certains vettings de

manifestations européennes (Biennale, Livres rares et objets d'art, Salon du collectionneur...), lieu[x] où nous partageons, avec d'autres confrères, avis et point de vue. Marc était membre du Syndicat national des antiquaires (SNA) et intervenait comme expert dans plusieurs salles des ventes.

Homme affable, ne laissant pas indifférent, élégant, et toujours ouvert à la discussion et au partage, il était un grand défenseur de la profession d'antiquaire et du métier d'expert.

Je ne peux terminer ces lignes sans évoquer ce qui lui tenait particulièrement à cœur dans l'accomplissement de sa vie : la création d'écoles en Afrique. Écoles qu'il construisait, qu'il supervisait et qu'il entretenait avec des fonds qu'il se chargeait de trouver*.

SALUT MARC SALUT LIOVA »

* Marc Perpitch était le cofondateur de l'association Racines d'enfance – <https://racinesdenfance.org>.

Hommage à Jean-Gabriel Peyre

C'est avec une profonde tristesse que la Compagnie nationale des experts a appris le décès de l'un de ses présidents d'honneur, monsieur Jean-Gabriel Peyre, auquel la CNE doit douze années de présidence particulièrement marquantes.

Jean-Gabriel Peyre présida la CNE de 2002 à 2014. Il fut également président du Conseil national du marché de l'art (CNMA) ainsi que du Syndicat national des antiquaires (SNA), devenu aujourd'hui le Syndicat des négociants en art. En reconnaissance de son engagement, il avait été nommé Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres en 2013, puis élevé au grade d'Officier en 2018.

Homme à la personnalité singulière, à la fois fantasque et malicieux, il était un expert et antiquaire passionné, spécialisé en faïences et porcelaines des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, reconnu pour son intégrité. Par son charisme, son exigence et son engagement, il a durablement influencé le monde de l'expertise.

Son érudition, son sens du collectif et son investissement constant laissent le souvenir d'un homme profondément dévoué, dont l'action a marqué son milieu de façon pérenne.

Après un premier parcours comme styliste de mode chez Jacques Esterel, Jean-Gabriel Peyre s'était orienté vers la faïence et la céramique ancienne. Il avait fondé la galerie Verneuil Bac, située rue du Bac à Paris, avant d'exercer entre Paris et Aix-en-Provence.

Il mena également une activité soutenue de recherche et de publication, contribuant notamment à la revue du musée national de Céramique de Sèvres. Ses travaux portaient aussi bien sur des pièces spécifiques – telles que la faïence de Lunéville – que sur des collections, des donations muséales ou encore l'histoire des manufactures.

La Compagnie nationale des experts adresse à sa famille, à ses proches ainsi qu'à l'ensemble de ses confrères ses pensées les plus sincères et l'expression de sa profonde sympathie.

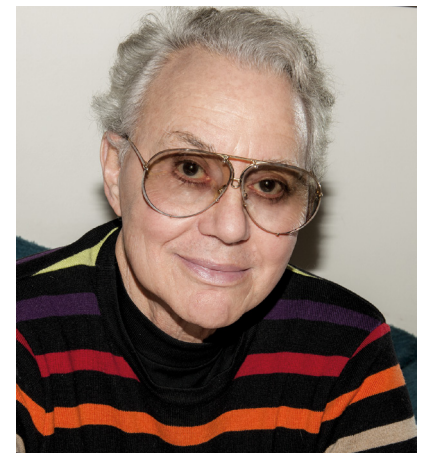
« Quand Jean-Gabriel Peyre vous fixait avec ses yeux gourmands, il vous mettait en confiance.

Son humanité, son humour et ses excès mesurés m'enchantent ;

il y avait en lui un appétit de la vie communicatif.

Parfois, ses envolées lyriques pendant les conseils d'administration de la CNE étaient telles qu'elles me faisaient basculer dans des fous rires qui vont cruellement me manquer ».

Olivier Lorquin



« 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

© 2026 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.