



LE JOURNAL DE LA CNE

LA COMPAGNIE NATIONALE DES EXPERTS EN ART

DECEMBRE 2019 - N° 8

LES COMPAGNIES D'EXPERTS, UNE EXCEPTION FRANÇAISE

SOMMAIRE

Éditorial _____	p. 2	Le cycle de conférences 2019-2020 _____	p. 5
Compte rendu de la réunion des experts en autographes et manuscrits _____	p. 3	Les missions de l'expert II, les ventes publiques _____	p. 6
Jean-Gabriel Peyre : la vie d'un esthète _____	p. 3	Les comités d'artiste : mode d'emploi _____	p. 7
Nouveaux membres _____	p. 3	Trop beau pour être vrai _____	p. 8
L'art aborigène, un rêve ? _____	p. 4		

COMPÉTENCE - EXPÉRIENCE - INDÉPENDANCE

Éditorial

Frédéric Castaing, *président de la CNE*

Les compagnies d'experts, une spécificité française

L'expert authentifie l'œuvre et en estime la valeur, ceci en toute indépendance vis-à-vis des pouvoirs publics comme de tout intérêt privé. Voilà pour la théorie. Et puis il y a la vie, les bouleversements actuels du marché de l'art. L'expert est dans l'œil du cyclone, les pressions sont énormes. L'expert doit avoir une compétence, de l'expérience, mais aussi plus que jamais la possibilité de dire non à ce qui est contraire à l'éthique.

On ne peut réduire cela à une question de courage personnel, encore que... Non, la vraie question est : comment protéger aujourd'hui l'expert isolé dans sa spécialité ? C'est là le rôle des compagnies d'experts, en particulier de la CNE fondée en 1976 et dont les conditions d'admission adossées à un code de déontologie sont drastiques. Rappelons que la CNE et les autres grandes compagnies d'experts sont une spécificité française.

Deux conceptions s'opposent en effet sur le marché de l'art. La première, anglo-saxonne, consiste à dire que n'importe qui peut devenir expert et que la sélection se fera au gré des catastrophes. La seconde, qui est la nôtre, considère qu'au contraire il faut former des experts en amont afin d'éviter justement, et autant que faire se peut, les catastrophes. D'où l'importance des compagnies d'experts.

Renforcer la Compagnie Nationale des Experts

Pour certains esprits, disons approximatifs, le qualificatif d'expert marchand qui colle à la CNE présenterait une absolue contradiction dans les termes. Un oxymore ! Nous savons, nous, l'importance de la pratique quotidienne des objets comme de la connaissance aiguë du marché pour identifier, estimer, en un mot expertiser. C'est cette certitude qui, dès les origines de la CNE, nous avait fait exiger, parmi les conditions d'admission, un Kbis de plus de dix ans.

Aujourd'hui, alors que le marché de l'art se tend, alors que la défense de l'expertise devient un enjeu, une génération entière d'experts qualifiés, ayant plus de dix ans d'expérience dans leur spécialité comme plus de dix ans de connaissance du marché se trouve, du fait de conditions économiques plus dures, à la porte de la CNE faute d'un Kbis de plus de dix ans. En faisant sauter cette condition d'admission, nous tendons la main à cette génération et œuvrons au renforcement de la CNE.

Lors de notre assemblée générale du 24 octobre 2019, la modification des statuts de la CNE a été votée à l'unanimité, faisant disparaître la condition des plus de dix ans d'inscription au registre du commerce pour devenir membre de la compagnie. Le candidat souhaitant entrer à la CNE devra, évidemment, toujours justifier de dix ans d'expérience au minimum dans sa spécialité.



Frédéric Castaing
En fond : Judith Schoffel de Fabry



Astrid Gilliot



Catherine Hirsch



Emmanuel Lhermitte



L'assemblée

Compte rendu de la réunion des experts en autographes et manuscrits

Astrid Gilliot, rédactrice

Nous avons suggéré il y a quelque temps d'organiser des rencontres par spécialités pour faire le point et aborder les problèmes d'actualité. Une première réunion a eu lieu le 17 octobre 2019, rassemblant une dizaine d'experts en manuscrits, tous membres de la compagnie. Un premier tour de table sur la situation après l'affaire Aristophil a montré les difficultés qui en découlaient pour les acteurs de ce secteur. Certains ont parlé de « tsunami ». Trois problèmes ont ensuite occupé les débats.

La question des faux

Les experts doivent actuellement faire face à une prolifération de faux documents (notamment d'Artaud et d'Apollinaire). Certains ont décidé de porter plainte.

D'une façon générale, en présence de faux, la meilleure chose à faire est d'en informer immédiatement la CNE qui, elle, se manifeste auprès de l'OCBC. La CNE a la possibilité de se porter partie civile.

Les revendications de l'État concernant les archives

En septembre 2017, Frédéric Castaing était intervenu lors d'un colloque organisé par le Ministère de la Culture et le Conseil des Ventes Volontaires pour présenter un guide des « bonnes pratiques » de la revendication. La CNE, par la voix de son président, avait décidé de « jouer le jeu » de la concertation. Force est de constater que, depuis lors, les revendications se sont multipliées sans le moindre dialogue, la moindre

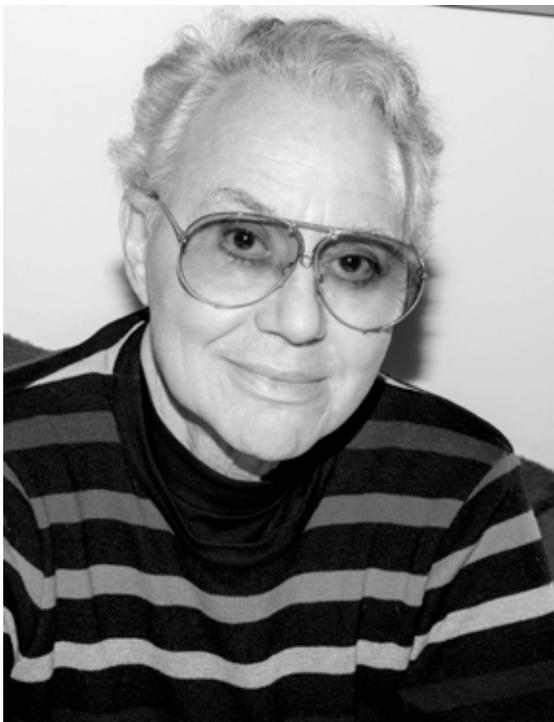
explication, ni la moindre indemnisation. Dans ce colloque, il avait été prévu un rapport d'étape pour faire un premier état de ces « bonnes pratiques ». À ce jour, rien n'est annoncé. La CNE décide donc de prendre l'initiative de ce rapport d'étape. Un colloque aura lieu en avril ou mai 2020 lors duquel nous ferons témoigner collectionneurs, experts, marchands et commissaires-priseurs. Nous transmettrons ensuite nos conclusions.

Les valeurs d'assurance

Cette question a été posée comme suite à l'article de Frédéric Castaing dans le dernier numéro du journal de la CNE. Nous y reviendrons dans le prochain journal.

Jean-Gabriel Peyre : la vie d'un esthète ; dessins, gouaches, huiles et pastels

Notre confrère Jean-Gabriel Peyre vient de voir une exposition consacrée à ses œuvres dans sa ville d'Aix-en-Provence, à la galerie de la Prévôté – place de l'Ancien Archevêché, cœur historique et lyrique de la ville.



L'exposition « La vie d'un esthète » retrace le parcours d'une vie en dessins et quelques photos. Cette rétrospective, subtil mélange de spontanéité et de simplicité, présente plus de 130 dessins (pastels, gouaches, œuvres à la plume ou à l'huile) réalisés par notre confrère de l'âge de 15 ans jusqu'à aujourd'hui – 78 ans : autant d'attachants souvenirs personnels.

Double carrière

Certains membres de notre compagnie le savent en effet : Jean-Gabriel Peyre a exercé deux métiers. Le premier, dessinateur de mode – le mot styliste n'existait pas encore en 1963 – chez Jacques Estérel dont il est devenu le responsable de tout le prêt-à-porter féminin. À ce titre il a créé la garde-robe des athlètes féminines des Jeux Olympiques de 1968. Ses challengers n'étaient alors rien moins que Courrèges, Cardin et Carven.

En 1969 il ouvre son propre bureau de style et se prend de passion pour la céramique. C'est là qu'apparaît bientôt son deuxième métier : spécialiste et marchand en céramiques anciennes. D'un stand au marché aux puces, il passe bientôt à une galerie rue du Bac à Paris.

Entré à la CNE en 1994, il en est élu président en 2003 et sera sans cesse réélu pendant quatorze ans.

L'art du trait

Son trait dénote vigueur et précision et ce savoir intime nourrit son travail d'expert. Comme il le dit lui-même : « C'est grâce au dessin et au trait que je peux affirmer qu'une pièce est bonne et telle autre une copie. Le trait de l'artiste est direct, spontané, celui du faussaire toujours hésitant ».

Dans chacun de ses tableaux ou dessins affleure la patte du dessinateur styliste. Jean-Gabriel Peyre témoigne d'un grand sens de la couleur dans ses natures mortes, ses paysages ou ses portraits (humains ou animaux, chiens ou chats).

L'exposition, qui a connu un franc succès, s'est déroulée du 1^{er} au 15 octobre, avec une inauguration le jeudi 3, où se pressaient amis venus de près et de loin.

Nouveaux membres



Clara YU

Art moderne et contemporain asiatique ; artistes chinois ayant vécu en France

Parrainée par Jacques Barrère et Bernard Dulont



Matthieu de BAYSER

Dessins du XVI^e au XIX^e siècle

Parrainé par Angélique Franck-Niclot et Rodolphe Chamonal

L'art aborigène, un rêve ?

Luc Berthier, expert CNE



John Mawurndjul et Luc Berthier, vernissage du maître à la galerie, juin 2006

Un art confidentiel

Avant 1970, hormis les pièces de collection d'art ethnique telles que lances, boucliers, churingas, écorces peintes, cet art de nomades n'avait pas de marché. Les quelques œuvres peintes sur écorce ou papier pour nous avaient retenu l'attention de quelques esprits¹ ouverts au peuple aborigène. Karel Kupka est un fameux exemple avec les écorces de Terre d'Arnhem, cédées pour la plupart au MAAO, mais aussi Ronald et Catherine Berndt et leurs quelques 345 œuvres commissionnées (fin des années 1940-début des années 1950) dont 81 dessins sur papier (ethnie Warlpirri) exposés en 2015 à l'Université de Darwin. Pareillement les aquarelles de Albert Namatjira peintes à la manière occidentale connurent un certain succès alors et ce jusqu'à aujourd'hui.

Le marché de l'art aborigène prit réellement naissance au début des années 1970, au centre du Désert rouge avec les premières peintures de Papunya. Richement expliquées par leurs créateurs, elles étaient d'étonnants témoignages d'hommes initiés, en prise pour la première fois avec nos outils : crayon, acrylique, pinceau...

N'étant pas destinées à la vente, elles étaient peintes dans le secret, à l'écart des yeux des non-initiés (jeunes et femmes aborigènes), à l'abri sous un hangar, puis expliquées en partie par leurs auteurs à un instituteur blanc (Geoffrey Bardon) qui prenait beaucoup de notes. Elles n'avaient pas vocation à être diffusées. En effet, chargées d'un enseignement dont les peintres étaient les gardiens tutélaires, elles devaient rester dans le secret car elles parlaient du sacré. D'ailleurs, même à ce stade très réservé, beaucoup d'entre elles furent remaniées picturalement avec des couches successives de points pour garantir un certain niveau d'ésotérisme. C'est l'une des multiples raisons de l'utilisation du point.

Développements modernes

Rapidement, par leurs aspects ethnologique et artistique, ces œuvres suscitèrent auprès des amateurs éclairés, galeristes et musées, un intérêt grandissant.

L'apparition des peintures de Papunya et leur mise sur le marché initièrent un mouvement qui trouvait son essence dans l'expression de son culte unique au monde : le *Jukurrpa*, c'est-à-dire la genèse du monde aborigène, ses droits, ses codes, ses lois et sa spiritualité. On le dénomma « le Temps du Rêve », terme issu d'un anglicisme.

L'étonnement fut grand pour ces premiers acteurs d'un mouvement désormais historique et bientôt majeur de découvrir leurs œuvres accrochées dans les galeries et les musées et de comprendre l'intérêt que, soudain, on portait à leur existence culturelle. Nombre de leurs œuvres véhiculaient un secret désormais visible. Pour préserver ce secret, les premiers peintres de Papunya et bientôt ceux d'alentour durent changer de stratégie de communication. Ainsi, le premier style prit fin. Les toiles devinrent plus grandes, moins figuratives au sens de notre culture, moins explicites. Un aspect plus « abstrait » selon nos codes occidentaux fit ses débuts. Ce qui témoigna, pour le plus grand plaisir du marché qui s'organisait, d'un renouveau par l'utilisation de motifs répétitifs créant une illusion d'optique, motifs pourtant ancestraux et hautement érudits.

Au début des années 1980, les femmes furent appelées à peindre à leur tour. Assez vite aussi, le tissu, les teintures et le *wax* qui leur étaient réservés furent remplacés par la toile et l'acrylique. N'étant pas initiées aux secrets que détiennent les hommes, elles n'avaient pas de raisons d'être gênées. La joie de peindre sur des thèmes plus légers, la fascination de découvrir tant de couleurs autres que les rituels blanc, ocre jaune, ocre rouge et noir furent à l'origine de grandes évolutions stylistiques, rapidement nombreuses. Se mirent en place ce qu'il convient d'appeler les centres d'art, plus ou moins soutenus suivant les administrations et les périodes. Ces relais fournissent gracieusement pinceaux, toiles et pots de peintures, assistance juridique et commerciale, et prétendent parfois à une direction artistique. Ils reçoivent mandat d'occuper et de s'occuper de tout le monde. Ils firent irruption sur les terres les plus reculées, c'est-à-dire

les moins hospitalières, jouant un effet de sédentarisation sur ces nomades nés qui n'entendaient rien à la revente (pas plus hier qu'aujourd'hui), ni à ce qui intéresse les *balanda* (les *blancs* en langage aborigène de la Terre d'Arnhem) et encore moins, pour l'immense majorité, à ce qu'est un réel projet artistique, un projet de peintre. Il faut comprendre qu'un aborigène ne vit pas pour lui-même mais qu'il est profondément lié à ce « présent ancestral » (*Jukurrpa*) et à sa communauté. La notion de projet individuel n'existe pratiquement pas.

Entre art et artisanat : genèse d'un malentendu

Dès lors que l'on parle d'art, il faut bien parler de novation, de talent, d'implication, de personnalité, d'originalité, de singularité, d'autant de caractéristiques qui nous permettent de qualifier un tableau, une œuvre peinte ou sculptée, que ce soit ici en France avec une population de plus de 65 millions d'individus, ou en Australie avec une population de 250 000 aborigènes, ou n'importe où dans le monde.

En 2006, alors que je recevais John Mawurndjul et une sélection d'œuvres du centre d'art de Maningrida (Terre d'Arnhem), je fus surpris par une interview sur France Culture d'Apolline Kohen, chargée de ce fameux centre d'art. En visite à Paris pour l'inauguration du musée du quai Branly, elle confiait ainsi : « Dans le centre d'art, nous avons plus de six cents artistes. » Or la communauté doit compter tout au plus 2 300 individus ! Au cours d'une discussion privée, elle m'amena à considérer et à comprendre qu'il lui était impossible de refuser de fournir en matériel quelqu'un sous prétexte qu'il ne serait pas... artiste ! Elle n'en était pas moins consciente du talent de l'un ou de l'autre mais elle avait pour mission de donner la possibilité de peindre et de permettre à un individu de s'exprimer – et ils ont tant à dire... C'est cette même personne qui a amené John Mawurndjul au musée du quai Branly-Jacques Chirac (lequel appelait notre artiste « le Maître »). Et ce Maître-là, croyez bien qu'il faisait et fait encore l'unanimité. L'année précédente, une magnifique rétrospective au musée Tinguely à Bâle avait permis aux Européens de découvrir son art.

Oui, il y a un art contemporain aborigène, et il est majeur. Seuls quelques artistes que l'on peut compter sur les mains de quinze à vingt personnes peuvent y prétendre. L'art aborigène est rare. Très rare.

Un Rêve rare

Depuis cette explosion nationale puis internationale dans les années 1970, on pourrait estimer qu'à l'heure actuelle, plus de 95 % de la production aborigène est du ressort du seul marché de l'artisanat et de son industrie. Les multiples points de vente disséminés à travers l'Australie, partant des centres d'art ou des nombreux « studios » aux éthiques variables jusqu'aux grandes surfaces des villes, en passant par les nombreuses échoppes en ville ou tout lieu touristique, en sont autant de relais pour les multiples redites, parfois reproduites par milliers. Diffusant de ce fait un malentendu complet sur ce qu'est l'art aborigène d'Australie, et ce... jusqu'à nos portes.

Si la rareté est de mise pour tous les arts, il convient de comprendre que pour l'art aborigène, le dilemme est le suivant. À l'instar de cette dirigeante de centre d'art qui savait réserver le meilleur pour les musées, les galeries de référence ou les grandes collections particulières, les œuvres de qualité sont englouties par la demande nationale. Quelques musées et quelques Australiens peuvent être fiers de leurs acquisitions. Les grandes œuvres sont rarement disponibles pour l'international. Et quand elles sont là, acquises avec difficultés, elles se voient objecter en référence les prix exercés sur les milliers de pièces artisanales. Il suffit de comparer les prix record atteints en Australie,

second marché de référence par la qualité, aux prix en France !

En mon temps, j'ai essayé d'initier un marché attractif comparable au meilleur australien, voulant faire référence sur le second marché français. Malheureusement, les œuvres qui m'étaient proposées n'étant pas acceptables, j'ai dû renoncer : pas de matière. Il y a quelques années, j'ai eu à expertiser un ensemble de mille cinq cents pièces. La qualité correspondait à ce que l'on trouve empilé, au moindre coût, par terre, sur place. C'est un exemple parmi d'autres mais la mise en vente sur plusieurs cessions de cette collection of-

frit une image déplorable d'un marché à mon sens noyé désormais dans la médiocrité.

Cependant, à New York, et avant cela à Miami et à Singapour, de magnifiques expositions ont pu encore démontrer que cela reste possible. Le Rêve est un rêve, rare. Aborigène ou pas, « l'œil existe à l'état sauvage », disait A. Breton.

¹ Parmi eux, *Joséphine de Beauharnais et ses boucliers et lances ainsi que trois dessins à l'encre sur papier, collectés en 1802 par l'expédition Baudin.*

Le cycle de conférences 2019-2020



Mardi 12 novembre 2019
Charles-Wesley Hourdé

Le marché des arts africain et océanien des origines à nos jours

Le propos de cette conférence sera de décrire la naissance, l'évolution et la structuration progressive du marché des arts d'Afrique et d'Océanie depuis l'aube du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Nous évoquerons également les particularités de cette spécialité, notamment celle de l'expertise (définition, authenticité, évaluation, tests scientifiques, etc.).



Mardi 10 décembre 2019
Isabelle Champion

La photographie de cinéma

Ou comment les deux plus grandes inventions artistiques du XX^e siècle ont donné naissance à un art méconnu. Populaire et confidentiel, est-il condamné à être pris en sandwich pour le meilleur et pour le pire ou, désormais centenaire, va-t-il enfin s'épanouir pour devenir un art reconnu et estimé ?



Mardi 14 janvier 2020
Jean-Luc Estournel

Les trésors du monastère de Densatil au Tibet : lambeaux d'histoire, fragments du sublime

Érigé à partir de 1170, le monastère de Densatil fut un haut lieu de spiritualité jusqu'à sa destruction durant la révolution culturelle. Les chroniques font état de 18 reliquaires ayant abrité les restes de ses principaux abbés dont certains furent également aux XIV^e et XV^e siècles « rois du Tibet ». De nombreux fragments de ces reliquaires sont aujourd'hui abrités dans les grandes collections publiques et privées du monde entier.



Mardi 11 février 2020
Gilles Bresset

L'ivoire parisien aux XIII^e et XIV^e siècles

Paris connaît vers 1300 un épanouissement des arts précieux sans précédent. Parmi ceux-ci l'ivoire sculpté connaît son apogée. Les objets d'ivoire ne sont plus réservés aux princes et attirent les grands bourgeois. Dès 1250 les ateliers parisiens se multiplient. Au siècle suivant ils exporteront leur production dans toute l'Europe.



Mardi 31 mars 2020
Alain Richarme

Sculpture animalière du XX^e siècle

De Bugatti à Lalanne, dix artistes pour témoigner de l'incroyable vitalité de la sculpture animalière au XX^e siècle. Elle sera étudiée avec ses spécificités propres : type de production, tirages d'artiste, éditions d'éditeurs, salons et constitution de groupes éphémères, aspect juridique...



Mardi 14 avril 2020
Zareh Achdjian

Les textiles d'artistes au XIX^e et XX^e siècles en Europe

Nous sommes confrontés au préjugé « Beaux-Arts contre Arts Décoratifs », impliquant que le second est moins artistique que le premier. Le choix du sujet de cette conférence, les textiles fabriqués par des artistes connus, et non pas les œuvres d'ateliers et manufactures, permettra de montrer la relative inexistence d'une telle barrière théorique entre ces deux disciplines artistiques. Là où certaines peintures peuvent être considérées comme décoratives, nous allons montrer que certains textiles peuvent être artistiques, ceci dans l'esprit même de grands peintres reconnus.

Les missions de l'expert II, les ventes publiques

Emmanuel Lhermitte, administrateur de la CNE

Quel est le rôle de l'expert en art dans les ventes publiques ? Quelles sont ses missions ? Quelles sont aussi ses limites ? Telle est la question que nous allons tenter de résumer ici.

Précisons avant toute chose que nous ne traiterons pas ici des salariés des maisons de ventes que l'on nomme plus communément des spécialistes. Ils sont, de par leur lien de subordination, des mandataires des maisons de ventes qui leur fixent les cadres de leurs missions, cadres dont ils ne peuvent se départir.

Revenons aux experts en art qui, en France, sont indépendants par leur nature. Ils peuvent intervenir dans deux types de ventes publiques : d'une part les ventes volontaires, dans lesquelles un particulier, une association, une institution ou tout autre possesseur d'un bien mobilier met celui-ci volontairement en vente en soumettant le résultat à l'offre des enchérisseurs, et d'autre part les ventes judiciaires, dans lesquelles un bien est mis en vente à la suite d'une décision judiciaire pour cause de faillite, de dette, d'une saisie, etc.

Qui désigne l'expert ? Qui va officier ?

En vente volontaire, la décision de vendre vient du propriétaire. Celui-ci a pu consulter directement un expert auquel il a demandé conseil, à la suite de quoi il a décidé de mettre en vente son bien. S'il ne connaît pas d'expert, il peut s'adresser à une maison de ventes qui soumettra le bien à un expert. Dans les deux cas le propriétaire sera d'accord, tacitement ou non, sur le choix de l'expert.

En vente judiciaire, c'est l'autorité judiciaire qui désignera l'expert ou le commissaire-priseur qui lui-même désignera l'expert chargé d'officier.

Que demande-t-on à un expert ?

En règle générale l'expert a trois missions : l'examen ou authentification de l'objet, la rédaction de la fiche descriptive, l'estimation du prix. Les deux premières sont fondamentales, la troisième est accessoire parce qu'elle n'est pas obligatoire.

Expliquons-nous : l'examen de l'objet est bien sûr indispensable ; c'est l'essence même du rôle de l'expert. La rédaction de la fiche est de même incontournable ; elle est le fondement sur lequel s'appuieront les acheteurs. L'estimation enfin est une donnée incertaine, qui peut être communiquée aux acheteurs pour les guider mais qui n'est pas indispensable lors de la mise en vente d'un objet.

L'examen de l'objet

Quant à l'examen de l'objet, l'expert est soumis aux mêmes règles que celles qui ont été exposées et qui régissent l'expertise en mains privées. Il y a ici l'examen méticuleux de l'objet avec cette notion fondamentale de l'obligation de moyens qui implique que l'expert a mis en œuvre tous les moyens dont il dispose sur le moment pour identifier et authentifier l'objet qui lui est soumis.

Cette notion de « tous les moyens » est très vaste et englobe aussi bien le fait de s'être informé de toutes les connaissances relatives à l'objet que celui d'avoir mis en œuvre tous les moyens techniques utilisés habituellement en la matière pour aboutir à une conclusion. De même, il y a ici pour l'expert l'obligation d'avoir consulté les ouvrages de référence et, au besoin, d'avoir demandé l'avis des spécialistes qui font autorité sur l'œuvre de l'artiste.

Cet examen implique aussi d'avoir vérifié l'état de conservation des œuvres, d'avoir, au besoin, désencadré un tableau ou une gravure, d'avoir répertorié les parties remplacées d'un meuble, donc d'avoir détecté les altérations, transformations et réparations subies par l'objet.

La fiche descriptive

Elle doit être la plus complète possible et offrir le reflet de l'examen auquel a procédé l'expert. Elle doit indiquer l'authentification de l'œuvre, dans la mesure du possible sa provenance, son état et ses défauts, et ne comporter aucune omission.

Qu'en est-il d'un expert qui décrirait un objet avec des qualificatifs élogieux exagérés ou qui, *a contrario*, omettrait certains détails qui risqueraient de freiner la volonté des acheteurs ?

On ne peut faire reproche à un expert d'utiliser dans sa fiche descriptive des qualificatifs exagérés. Il est homme, soumis à la passion, et peut exprimer en des termes élogieux tout le bien qu'il pense d'une œuvre qui lui est soumise. En revanche, le fait d'omettre un détail qui viendrait ternir sa description est répréhensible et demeure une faute.

L'estimation du bien

Comme nous l'avons dit plus haut, l'estimation est accessoire. Pour preuve le fait que l'on peut engager la responsabilité de l'expert sur l'examen auquel il a procédé, sur la fiche descriptive qu'il a rédigée si elle s'avère erronée ou volontairement trompeuse, mais qu'on ne peut lui reprocher une erreur sur le prix d'estimation, à moins que ce prix ait été volontairement surévalué ou sous-évalué.

Si l'estimation est accessoire, elle n'en est pas pour autant négligeable. Ce fait est d'autant plus vrai que c'est l'information qui intéresse le plus le propriétaire du bien et que de cette information découlera la décision de vendre ou de ne pas vendre. C'est également cette information qui décidera la maison de ventes à présenter l'œuvre en vente et à la présenter dans une vente cataloguée ou dans une vente courante. C'est enfin cette estimation qui déterminera le prix de réserve en-deçà duquel l'objet pourra être repris pour le compte du vendeur. Si donc cette estimation est accessoire, elle n'en est pas moins capitale.

Cette estimation peut être une valeur finie ou une fourchette estimative. Elle doit tenir compte des prix obtenus en vente publique pour des objets comparables s'il y en a et de la conjoncture du marché au moment de la mise en vente de l'objet. C'est en pleine

âme et conscience que l'expert détermine cette estimation.

Qu'advient-il si le prix d'estimation ne coïncide pas avec le désir du propriétaire ou la volonté de l'organisateur de la vente ?

Le Conseil des ventes avait émis l'idée que, en cas de désaccord sur le prix d'estimation, l'organisateur de la vente pouvait changer l'estimation de l'expert sans que ce dernier puisse former une opposition.

Tel n'est pas notre avis. L'estimation donnée par l'expert est fondée sur l'examen approfondi auquel il s'est livré. L'intervention du propriétaire qui souhaite obtenir davantage de son objet ou celle de l'organisateur de la vente qui ne veut pas aller contre la volonté de son client au risque de perdre l'affaire ne peut être prise en considération. Seuls les arguments clairement établis et clairement exposés peuvent remettre en cause l'avis de l'expert et c'est à lui, et à lui seul, d'accepter de modifier son estimation si les arguments exposés sont suffisamment valables.

Les missions de l'expert s'arrêtent-elles ici ? L'expert peut-il être conseil ?

La question est ici importante. Nous avons exposé ci-dessus les missions de l'expert en œuvres d'art définies selon les lois, précisées par la jurisprudence et discutées par les juristes. Nous n'avons pas évoqué la mission de conseil qui, même si elle n'est pas une donnée juridique, n'en est pas moins, à notre avis, fondamentale.

Il faut différencier ici deux cas :

Si le propriétaire a fait directement appel à un expert, ce dernier se doit, en plus d'authentifier, décrire et estimer le bien, de conseiller le propriétaire de l'œuvre sur la meilleure façon de vendre l'objet. Est-ce la vente publique ou est-ce de gré à gré ? Le moment est-il favorable ou faut-il attendre quelque temps ? Ici l'expert est le mandataire du propriétaire et il est de son devoir de le conseiller au mieux.

Si le propriétaire est passé par un intermédiaire comme une maison de ventes, il n'est pas forcément en rapport direct avec l'expert qui est ici mandaté par celle-ci. La fonction de conseil est ici quelque peu amoindrie par le fait que l'organisateur de la vente est une personne qui connaît le marché et qui est apte à conseiller le propriétaire, mais il n'empêche que, si l'expert a connaissance de causes qui seraient favorables ou défavorables pour la vente, il doit en avertir l'organisateur, à charge pour ce dernier de répercuter l'information auprès de son client.



Les comités d'artiste : mode d'emploi

Propos recueillis par
Michael Seksik, administrateur de la CNE

Notre confrère Michael Seksik a interrogé Maître Sylviane Brandouy sur les comités d'artiste. Avocate au barreau de Paris, elle a pour activité principale la défense de la propriété intellectuelle, plus particulièrement dans le marché de l'art. Elle assiste également plusieurs comités dont le comité Chagall.

Qu'est-ce qu'un comité d'authentification ? Comment monter une structure destinée à délivrer des certificats d'authentification ?

Un comité induit nécessairement une structure comprenant plusieurs personnes, ce qui est un avantage, car il y a plusieurs regards. À titre d'exemple, dans le cas du comité Marc Chagall, les décisions doivent être prises à l'unanimité. Pour certains artistes, la personne qui délivre le certificat est seule et doit assumer la décision finale. Dans le cas de Chagall, la décision de constituer un comité tient à la volonté d'y voir représentées les deux branches des ayants droit qui en assurent la vice-présidence : à savoir, d'une part le fils de Marc Chagall, David McNeil ; d'autre part la fille de Marc Chagall, Ida Chagall, puis ses enfants : Meret Meyer-Graber, Bella Meyer-Kace et Piet Meyer. Il y a également eu la volonté de confier la présidence à un expert en art internationalement reconnu qui a connu et exposé Chagall, Jean-Louis Prat. Les fonctions de trésorier et de secrétaire ont toujours été confiées à des personnes ayant par leur formation et leur expérience les compétences requises en plus de leur connaissance de l'œuvre de Marc Chagall. Le comité s'est au surplus entouré de plusieurs sachants, notamment deux historiennes d'art russes. S'agissant de la structure, il existe différentes formes juridiques, qui ne sont pas nécessairement satisfaisantes, car le comité n'a pas de spécificité juridique, contrairement à un syndicat. La forme plus répandue est l'association loi 1901.

Qui valide la compétence d'un comité ?

Un certificat d'authenticité n'a pas de valeur juridique. Sa seule valeur est celle que celui qui le demande lui donne ; plus largement, la valeur que les acteurs du marché de l'art lui accordent. Depuis 1988, date de création du comité dans sa première composition, l'affinement de sa méthode d'authentification, l'accroissement de la composition de ses archives au fil de son fonctionnement, l'accès aux archives personnelles de l'artiste, les compétences des membres qui le composent et le sérieux de ses avis, ont renforcé la réputation du comité Chagall et par là-même le respect de ses décisions. C'est pourquoi il est, aux yeux des acteurs du marché de l'art, et plus particulièrement des sociétés de vente volontaire, légitime et donc incontournable.

Pour quelles raisons le processus d'authentification et les tarifications afin d'obtenir ces certificats varient-ils selon les artistes ?

Tous les comités n'ont pas le même nombre de demandes et par là même les frais de fonctionnement ne sont pas forcément les mêmes. Le comité Chagall reçoit un volume conséquent de demandes qui nécessitent un travail laborieux tant avant que pendant ou après la tenue des réunions. Avant, il faut s'assurer que les conditions générales ont bien été comprises, remplies correctement, datées et signées, et que les documents sollicités (photographies, ektachromes, notes récapitulatives) sont bien joints. Une fois le dossier

sier complet, il faut entreprendre toute recherche utile dans les archives, étudier tout document produit au soutien de la provenance de l'œuvre, réceptionner les œuvres soumises à l'examen. Le jour de la réunion il faut présenter les œuvres, le fruit des recherches, procéder à leur examen stylistique et éventuellement compléter par des analyses scientifiques. Après la réunion (selon les cas) établir un certificat d'authenticité après avoir vérifié mesures et techniques ou rédiger un avis motivé illustré permettant d'expliquer les raisons pour lesquelles le comité considère que l'œuvre n'est pas de la main de Marc Chagall. Il est à noter qu'en dépit du temps passé, plus particulièrement pour les œuvres qui ne peuvent pas être de Marc Chagall, le comité ne facture que l'établissement du certificat. Il s'agit d'honoraires forfaitaires qui ne sont pas en rapport avec la valeur commerciale de l'œuvre. L'avantage des forfaits est qu'ils permettent d'éviter de donner indirectement un prix à l'œuvre considérée. De ce fait, ils n'ont aucune incidence sur la cote d'un artiste. La force d'un comité réside dans sa neutralité par rapport au marché.

Pourquoi aujourd'hui la plupart des comités collaborent-ils régulièrement avec un avocat ?

De la même manière qu'une société ou une compagnie d'experts sollicite l'avis d'un avocat pour toute question juridique liée à son fonctionnement et/ou son objet. La lutte contre la contrefaçon ou les faux artistiques fait partie des attributions d'un comité dont l'objet est principalement la défense de l'œuvre de l'artiste pour lequel il a été constitué. Le rôle de l'avocat est, en cas de règlement amiable, de mettre en place un accord transactionnel apportant toute garantie pour une exécution parfaite. En l'absence de règlement amiable la seule voie possible est la voie judiciaire avec représentation obligatoire de l'avocat. Dans cette dernière hypothèse, les héritiers reprennent la main et en règle générale, compte tenu de sa connaissance du dossier, confie à l'avocat du comité le soin d'engager par voie de requête présidentielle une saisie pour contrefaçon artistique. Si celle-ci est obtenue il est obligatoire d'assigner devant le Tribunal de Grande Instance compétent le propriétaire de l'œuvre saisie, pour faire valider ladite saisie et faire déclarer par les juges l'œuvre contrefaisante, et ce afin d'obtenir son retrait du circuit commercial – plus particulièrement évidemment du circuit des ventes de gré à gré qui restent très discrètes.

En 2012, les comités d'authentification pour Warhol et Basquiat ont été dissous. Pour Warhol cette dissolution a été justifiée par les coûts qui résultaient des procès dans lesquels étaient engagé le comité. Celui-ci se trouvait attaqué après avoir écarté certaines œuvres.

Pensez-vous que cette judiciarisation puisse prendre pareille ampleur en France ?

Les procès deviennent très coûteux et plus nombreux. Depuis que je m'occupe du comité Chagall (1996), j'ai noté une évolution frappante : en règle générale,



à l'origine, les propriétaires acceptaient sans réserve les conclusions du comité et la destruction amiable de l'œuvre litigieuse. Les rares procédures judiciaires, à défaut d'accord, s'inscrivaient souvent dans le cadre de l'assurance défense/recours sans avocat spécialisé. Dans la majorité des cas la procédure prenait fin avec le jugement de première instance déclarant l'œuvre contrefaisante, étant précisé que si le propriétaire ne se faisait pas représenter devant le tribunal, les juges prenaient leur décision au vu des seuls éléments communiqués par le comité et les ayants droit. Si le propriétaire se faisait représenter par un avocat, en plus des éléments fournis par chacune des parties, les juges fondaient leur décision en s'appuyant sur les conclusions de l'expert dont ils avaient ordonné la désignation. Il faut noter également qu'à l'époque la saisie pouvait être faite sans avocat puisque l'ayant droit pouvait sur simple réquisition demander à un commissaire de police de pratiquer la saisie de contrefaçons artistiques. Par la suite, sans doute en raison de l'explosion du marché de l'art et d'un accès plus facile à l'information via internet, il y a eu moins d'accords amiables, les dossiers ont été en majorité confiés à des avocats spécialisés. Très souvent, au lieu d'une seule expertise, les juges faisant droit à la demande du propriétaire ont ordonné une, voire deux nouvelles expertises aux frais avancés par les ayants droit. Rares sont les affaires qui prennent fin après le jugement de première instance. Souvent l'appel est interjeté par le propriétaire. Certaines affaires sont même allées en cassation. Les coûts étant exponentiels depuis vingt ans, on peut comprendre que certains comités disparaissent, même si cette question concerne surtout les États-Unis où le montant des honoraires d'avocats et des condamnations est beaucoup plus élevé.

Le fait que les comités soient souvent composés d'héritiers ou bien d'ayants droit de l'artiste concerné pourrait-il laisser planer un doute sur l'objectivité des décisions ?

Je pense que la présence de membres de la famille de l'artiste est une valeur ajoutée. C'est nécessaire pour un comité, pour plusieurs raisons : la première est l'histoire familiale, un vécu que n'auront jamais les meilleurs experts du monde ; avoir vu l'artiste travailler permet non seulement de (re)connaître sa technique, mais également de savoir dans quel contexte personnel s'inscrit sa création. Et souvent ce sont eux qui permettent grâce à l'héritage familial de compléter les archives publiques par des archives d'ordre privé qui participent à la procédure d'authentification. Même les générations qui sont nées après le décès de l'artiste sont une réelle valeur ajoutée. Par leur environnement familial, elles sont nécessairement imprégnées par l'artiste : elles vivent au milieu des œuvres depuis leur enfance et ont entendu les anecdotes marquantes de la vie privée de l'artiste.

Trop beau pour être vrai

Hélène Bonafous-Murat, administratrice de la CNE

Jean-Louis Gaillemain, *Trop beau pour être vrai : le faux dans l'art, de la tiare du Louvre aux chaises de Versailles*, Le Passage, 2019, 18 €

À l'heure où le prince Charles lui-même est éclaboussé par un scandale de faux tableaux, le livre de Jean-Louis Gaillemain – historien de l'art, fondateur de *Beaux Arts Magazine* et de *L'Objet d'art* – tombe à point nommé. Il étudie la permanence de la tentation du faux dans le monde de l'art, depuis la Renaissance et le goût pour l'antique, où d'habiles sculpteurs (dont Michel-Ange en personne) restauraient voire fabriquaient des statues conformes au goût et aux attentes des collectionneurs. Au XVIII^e siècle, à l'époque du « Grand Tour », on fournissait de la même façon aux voyageurs avides de fausses peintures antiques prétendument issues d'Herculanum et de Pompéi.

À toutes les époques, la frontière s'avère ténue entre restauration et falsification : très tôt, dans le domaine du mobilier il devient usuel de tolérer 30 % de restauration. Certains faux flirtent avec le canular, ainsi la tiare de Saïtapharnès, fabriquée par un orfèvre d'Odessa, qui en 1903 fit du Louvre la risée du monde entier.

Néanmoins, il y a toujours derrière les faux des techniciens doués (souvent dits « de génie », ce qui trahit une certaine tolérance et l'admiration à peine voilée du public à leur égard). Les Van Meegeren, Beltracchi, Ruffini exercent leurs dons dans le domaine de la peinture et leurs œuvres deviennent le support et l'objet de transactions lucratives pour le faussaire, l'intermédiaire et le marchand. Nombre de musées et d'experts de renom furent ainsi dupés au fil des décennies récentes.

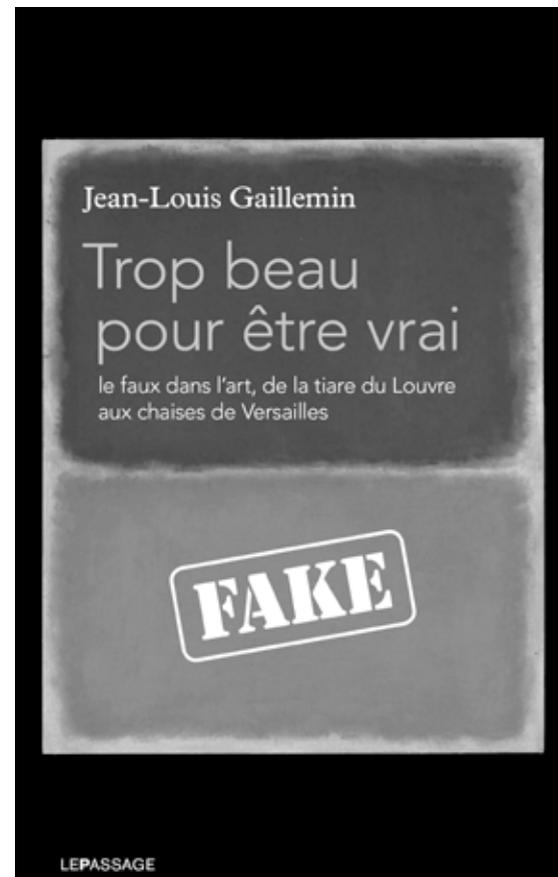
Le domaine du mobilier et celui des objets décoratifs ne sont pas en reste, entre les faux meubles Boulle dont les bois « ont été abattus entre 1966 et 1982 » (p. 189) et la paire de chaises de Marie-Antoinette proposée pour quatre millions d'euros au château de

Versailles. L'auteur n'hésite pas à mentionner les affaires en cours et cite à plusieurs reprises les assises organisées par la CNE en 2016, concomitantes avec l'actualité dérangeante qui explosait au même moment dans la presse.

Avec un remarquable esprit de synthèse et une connaissance approfondie du sujet, J.-L. Gaillemain brosse un tableau à la fois cocasse et très noir, concluant avec finesse que tout n'est comme toujours qu'affaire de regard dans ce qui s'apparente à un jeu de dupes : il souligne que le fameux œil de l'expert n'est pas infaillible, qu'il est surtout influencé par son « horizon d'attente », en somme l'appel du désir. Croyant avoir trouvé le chaînon religieux manquant dans le corpus des peintures de Vermeer, le musée Boijmans de Rotterdam cria au génie et s'enflamma en 1937 pour *Les Pèlerins d'Emmaüs* fabriqués par Van Meegeren – tableau qui nous paraît aujourd'hui rien moins que médiocre.

Le faussaire et la dupe forment en effet un « couple infernal ». Car « l'important est que le faussaire se présente avec le bon objet au bon moment » (p. 26). Il est aussi un bon raconteur d'histoires : car l'objet en question est généralement accompagné d'une légende familiale, d'un pedigree imaginaire, de faux certificats ou de faux documents d'archives – de toute une fiction qui le crédibilise.

« Plus vrai que nature », « trop beau pour être vrai » : tout objet exceptionnel, toute œuvre remarquable doit avant tout susciter le questionnement de l'expert sur ce qu'il *espère* pour revenir à ce qu'il *voit* vraiment. Il doit donc savoir renoncer aux sirènes ensorcelantes, à l'œuvre mythique ou fantasmée qu'on lui présente, s'il veut rester dans le vrai.



« On ne parle jamais de l'expert et du praticien qu'il dut être, dans une carrière qui exige des dons naturels, sans doute, mais aussi de l'intelligence, de l'art – et en somme – du travail. »

Paul Valéry

La Compagnie Nationale des Experts spécialisés en œuvres d'art regroupe 160 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 Instagram @c.n.e.art.



LE JOURNAL DE LA CNE
Édité par la Compagnie Nationale des Experts

Rédacteur en chef

Frédéric Castaing

Secrétariat

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

© 2019 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