

**DOSSIERS JURIDIQUES REALISES
PAR L'INSTITUT ART & DROIT
POUR LE JOURNAL SPECIAL DES SOCIETES**

2020

**LE VEHICULE DE COLLECTION
SUR LES ROUTES DU DROIT**
JSS N° 30 DU 16 MAI 2020

2019

LE STREET ART AU CARREFOUR DES DROITS
JSS N° 75 DU 16 SEPTEMBRE 2019

2017

DROIT DE L'ART
JSS N° 69 DU 13 SEPTEMBRE 2017

Les dossiers sont visibles sur : www.artdroit.org

JOURNAL SPÉCIAL DES SOCIÉTÉS

Samedi 16 mai 2020 – numéro 30

Journal Officiel d'Annonces Légales, d'Informations Générales, Juridiques, Judiciaires et Techniques depuis 1898

Le véhicule de collection sur les routes du Droit

Coordination : Gérard Sousi, Président de l'Institut Art & Droit



Journal habilité pour les départements de Paris, Yvelines, Essonne, Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne et Val-d'Oise — Parution : mercredi et samedi
8, rue Saint Augustin — 75002 PARIS — Internet : www.jss.fr

Téléphone : 01 47 03 10 10

Télécopie : 01 47 03 99 00

E-mail : redaction@jss.fr / annonces@jss.fr

VÉHICULE DE COLLECTION ET DROIT

De la collection à l'affaire Schlumpf	4
Le véhicule de collection : définition et régime	6
Roulent-elles ou ne roulent-elles pas ?	8
L'expertise des véhicules de collection	10
La fiscalité des véhicules de collection	12
Les actions de l'acheteur insatisfait	14
La responsabilité civile des organisateurs de rallyes	16
Bataille pour une Ferrari 250 GTO	18
Formalités et taxes pour l'import/export	20
L'automobile dans l'histoire des mobilités	22
Le fabuleux destin d'Hervé Poulain (et ses Art Cars)	24
Affiche de l'édition 2021 du Salon Rétromobile	26
Aide au secteur automobile	27

ANNONCES LÉGALES

28

Erratum

Dans l'édition du n°20 du journal publiée le 2 mai 2020, nous avons annoncé par erreur que Maître Emmanuel Pierrat avait prêté serment depuis 17 ans. En réalité, c'était depuis 27 ans. Nous le prions ainsi que nos lecteurs de bien vouloir nous excuser pour cette coquille.

C2M

JOURNAL SPÉCIAL DES SOCIÉTÉS

anciennement
LES ANNONCES DE LA SEINE

Éditeur : S.P.P.S.

Société de Publications et de Publicité pour les Sociétés SAS
8, rue Saint Augustin – 75080 PARIS cedex 02

R.C.S. PARIS 552 074 627

Téléphone : 01 47 03 10 10 — Télécopie : 01 47 03 99 00

Internet : www.jss.fr — e-mail : redaction@jss.fr

Directrice de la publication :

Myriam de Montis

Directeur de la rédaction :

Cyrille de Montis

Secrétaire générale de rédaction :

Cécile Leseur

Commission paritaire : 0622 1 83461

I.S.S.N. : 2491-1897

Périodicité : bihebdomadaire (mercredi/samedi)

Imprimerie : SIEP - ZA les Marchais 77590 Bois le Roi

Vente au numéro : 1,50 €

Abonnement annuel papier : 99 €

Abonnement annuel numérique : 55 €



COPYRIGHT 2020

Sauf dans les cas où elle est autorisée expressément par la loi et les conventions internationales, toute reproduction, totale ou partielle du présent numéro est interdite et constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Cher abonné, cher lecteur,

Compte tenu de la crise sanitaire actuelle, nous avons modifié la périodicité du **Journal Spécial des Sociétés**, en le passant en hebdomadaire.

Désormais, le journal paraîtra et ce jusqu'à nouvel ordre uniquement le **samedi** et non plus les mercredi-samedi.

Nous vous remercions de votre compréhension.

La Directrice de Publication

Les anciennes ont la cote !

« Aux environs des belles années mille neuf cent dix

Lorsque le monde découvrait l'automobile
Une pauvre femme abandonnée avec ses fils

Par son mari qui s'était enfui à la ville
Dans une superbe Panhard et Levassor

Qu'il conduisait en plein essor... »
(À la porte du garage, chanson de Charles Trenet)

Fédérations, clubs, rallyes, pique-niques, concours, expositions, foires, salons, rassemblements locaux, bouchons routiers, ouvrages, journaux et revues spécialisés, guides et cotes, mécaniciens, carrossiers, selliers, collections, musées, sites d'annonces, ventes de gré à gré, ventes aux enchères... Tous ces termes sont familiers aux plus en plus nombreux amateurs et propriétaires d'automobiles anciennes (encore appelées « *automobiles de collection* » ou même plus simplement « *les anciennes* »¹).

En effet, depuis quelques années, on assiste à un très vif engouement pour les automobiles anciennes. Les motivations en sont diverses et variées.

DES MOTIVATIONS

LA NOSTALGIE

« Mon père, mon grand-père avait la même », « Mon père, mon grand-père m'a appris à conduire sur cette automobile », entend-on dans les foires et salons automobiles.

L'intérêt pour l'automobile ancienne fait souvent référence au père, mais aussi à sa propre jeunesse. Le souvenir d'hier provoque l'émotion d'aujourd'hui : Freud, qui pratiquait « *l'auto-analyse* », n'est pas bien loin. Mais au fait, quelle automobile conduisait Freud ? Dans la réalité, je ne sais pas, mais dans la fiction, il roule en Jaguar (voir le film *Un divan à Tunis*, de Manele Labidi). L'automobile ancienne est-elle majoritairement une affaire d'homme ? La question est déjà risquée ! Rusons : on connaît tous de brillantes femmes pilotes et des passionnées d'anciennes !

¹ Je préfère l'expression « *automobile de collection* » ou encore « *ancienne* » à celle de « *véhicule de collection* », souvent employée par les normes juridiques et fiscales. D'abord parce que les premières sont celles utilisées par les passionnés, ensuite parce que la dernière est trop générique car recouvrant tous types de véhicules. Quant au terme « *voiture* », je le réserve aux « *voitures à pédales* » et à l'injonction « *en voiture Simone !* ».



Gérard Sousi

D.R.

LA PASSION

Comment ne pas aimer passionnément ces belles automobiles d'antan qui sont autant d'œuvres d'art, originales, différentes les unes des autres, au contraire de celles d'aujourd'hui qui se ressemblent toutes et ne sont que des clones, des « *ORNI* » (Objet Roulant Non Identifiable) ? Quant à leur conduite, ce n'est que plaisir, émotion et fierté, et, chose curieuse, il en est de même pour leur entretien, réparation et restauration !

Comment ne pas admirer les lignes et la noblesse des carrosseries des « *anciennes* » ?

Comment ne pas voir de véritables artistes en les prestigieux carrossiers qu'étaient les Brandone, Chapron, Figoni et Falashi, Letourneur et Marchand, Saoutchik, Vanvooren... ?

Comment l'acheteur de l'époque (la belle) ne pouvait-il pas hésiter devant un grand choix de carrosseries : coupé chauffeur, conduite intérieure, berline, limousine, cabriolet, faux cabriolet, landaulet, spider, coupé... ? Comment ne pouvait-il pas rêver à l'évocation des mythiques marques de constructeurs : De Dion Bouton, Delahaye, Delage, Bugatti, Hispano-Suiza, Hotchkiss, Panhard et Levassor, Salmson... ?

LA PRÉCAUTION ET LA SPÉCULATION

Comme toute œuvre d'art, l'automobile de collection fait l'objet d'acquisitions de précaution, notamment quand les autres placements possibles deviennent peu rentables ou trop risqués. C'est aussi une valeur que certains font entrer dans leur patrimoine en vue de sa diversification.

La spéculation n'est pas, non plus, étrangère au domaine de l'automobile de collection. Des achats pour revendre sont fréquents : achats d'automobiles au meilleur prix pour les restaurer et les revendre ensuite, mais aussi achat d'automobiles pour les revendre en l'état lorsque leur cote aura monté.

Comme pour les valeurs mobilières cotées, les automobiles anciennes font l'objet d'une cote et d'un prix à la vente qui monte parfois très haut, même pour des automobiles en l'état de ruine mais qui ont une histoire à raconter.

Leur cote peut aussi stagner voire descendre. La cote des anciennes a fortement grimpé ces dernières années et l'on a vu beaucoup de ventes aux enchères présentant des automobiles de collection « sorties de granges », c'est-à-dire à l'état d'épave, mais adjudgées à des prix astronomiques (la grange est souvent en meilleur état et d'un prix beaucoup plus raisonnable. Avis aux amateurs !). Aujourd'hui, leur cote connaît une « correction », comme on dit dans les milieux boursiers.

Un constat s'impose : l'engouement pour les anciennes, quelles qu'en soient les motivations, ne sont pas sans conséquences.

DES CONSÉQUENCES UN MARCHÉ

On l'aura compris : toutes les raisons précitées ont conduit à l'émergence d'un véritable marché national et international. Offres de ventes fleurissent sur des sites Internet, spécialisés ou non, dans des catalogues de ventes aux enchères, dans des journaux « *autos anciennes* », dans des clubs de marques et dans des garages et espaces de ventes dédiés.

En 2018, le montant total des ventes aux enchères d'automobiles de collection réalisées en France s'est élevé à 90 millions d'euros, hors frais de vente, révélant une baisse de 20 % par rapport à 2017². 97 % de ce chiffre d'affaires est le fait des six principaux opérateurs de ventes dans ce domaine, Artcurial en étant le leader².

Il ne s'agit là que du chiffre d'affaires des maisons de ventes aux enchères. Au-delà, la Fédération française des véhicules d'époque – FFVE – estime à 4 milliards d'euros le chiffre d'affaires total du domaine en France. Elle recense 800 000 automobiles de collection, 230 000 propriétaires et 4 000 professionnels³.

UN PATRIMOINE

Il faut ici souligner le rôle majeur des nombreux passionnés d'anciennes ; ils

sauvegardent, enrichissent et animent un patrimoine culturel et industriel. Ils font vivre, voire survivre, les rares métiers encore au service de l'automobile ancienne, comme les selliers, mécaniciens spécialisés, carrossiers, fabricants et distributeurs de pièces détachées, de produits d'entretien, tous indispensables à la survie des belles anciennes.

Ce patrimoine appartient à tous les Français et participe de la mémoire collective et de l'histoire industrielle de notre pays : il doit être respecté et protégé. Les propriétaires d'anciennes sont les passeurs de la grandeur de notre industrie automobile passée : ils doivent être remerciés et encouragés !

ET LE DROIT DANS TOUT CELA ?

Il est là, invisible mais toujours et partout présent. Il est embusqué et peut surgir à tout instant ! C'est le cas lorsqu'il s'agit de définir l'automobile de collection, de l'assurer, de la vendre, de l'acheter, de l'importer, de l'exporter ou encore d'organiser des manifestations regroupant des anciennes.

Ces questions de droit seront traitées dans les pages qui vont suivre par d'éminents juristes, membres de l'Institut Art & Droit ; je les remercie chaleureusement pour leur participation à ce dossier. Allez, roulez !

*Gérard Soussi,
Président de l'Institut Art & Droit
Ancien Vice-président de l'Université Lyon 3*

2020-5911

2) Source : Conseil des ventes volontaires, rapport d'activité 2018, La documentation française, p. 154 et s.

3) Source : « Pourquoi 230 000 Français collectionnent les voitures anciennes », Revue Challenges, Ed. électronique, 10 février 2017.



De la collection à l'affaire Schlumpf



Olivier Baratelli,
Avocat,
Cabinet Lombard Baratelli & associés
Membre de l'Institut Art & Droit



Pierre-Eugène Burghardt,
Avocat,
Cabinet Lombard Baratelli & associés
Membre de l'Institut Art & Droit

L'automobile de collection est un marché de passionnés : ces voitures au design et aux courbes élégantes sont avant tout des objets d'art. L'engouement pour les véhicules de collection fait l'objet depuis des décennies d'un véritable intérêt, synonyme d'inflation des prix. Les Jaguar Type D, les Mercedes 300 SL coupé « papillon » ou encore les Ferrari 250 GTO se vendent aujourd'hui à des prix semblables aux œuvres des plus grands maîtres impressionnistes.

Si la passion de collectionner les véhicules les plus prestigieux relève aujourd'hui de l'évidence, ce n'était pas encore le cas dans les années 1950 à 1970. Les frères Schlumpf ont, à cet égard, été des précurseurs. On leur doit, malgré les controverses qui ont émaillé sa constitution, la collection la plus grande et la plus fastueuse au monde de véhicules de collection.

En retraçant leur histoire, nous évoquerons ces liens croisés entre automobile de collection et sphère judiciaire, qui ont achevé de faire de ce musée une aventure humaine et un mythe pour tous les amoureux de la voiture de collection.

I. UNE FABULEUSE COLLECTION

Plus grande collection au monde de Bugatti avec pas moins de 130 de ses modèles, la Cité de l'automobile-Collection Schlumpf de Mulhouse a été le fruit d'une incroyable épopée.

Le 7 mars 1977, Patrick Poivre d'Arvor ouvre son journal télévisé sur l'occupation par les ouvriers de l'usine Schlumpf, qui ne sont plus payés depuis des semaines, faute de liquidités.

La France, stupéfaite, découvre que deux frères, Hans et Fritz,

ont accumulé 560 voitures de collection soigneusement rangées et éclairées par des centaines de réverbères semblables à ceux du Pont Alexandre III, dans un fantastique musée.

Retour sur la constitution d'une fabuleuse collection de voitures de collection.

Fils d'un négociant de textile suisse et d'une mère alsacienne, les deux frères Fritz et Hans Schlumpf sont élevés, au décès de leur père, par leur mère, à Mulhouse.

Financiers et spéculateurs hors pair, les deux frères de nationalité suisse sont épargnés par la crise de 1929. Ils font fortune, construite au prix d'un travail acharné, et Fritz peut ainsi rêver les yeux ouverts, en côtoyant au plus près le monde de la course automobile. Fasciné par la légendaire marque Bugatti, aux 10 000 victoires internationales en course automobile, il s'offre dans les années 1930 la première pièce de leur immense collection : la Type 35, voiture mythique pour ses victoires en Sicile à Targa Florio.

Avec quels moyens financiers cette collection est-elle constituée ?

L'année 1935 marquera, jusqu'au dépôt de bilan en 1976, le début de l'aventure des deux frères dans le monde du textile. Sans doute faut-il y voir une influence du parcours de leur père.

L'achat de la filature à Malmerspach fait très vite place à de multiples rachats qui forgent progressivement l'empire industriel Schlumpf et son emprise sur l'Alsace. Le succès commercial que les deux frères rencontrent leur donne les moyens de continuer et d'étoffer leur dispendieuse

collection automobile.

Rapidement, elle s'enorgueillit d'une quarantaine de véhicules d'exception (Rolls-Royce, Hispano-Suiza, Tatra) et notamment de deux nouvelles Bugatti de type 57.

À la mort d'Ettore Bugatti, les frères Schlumpf réussissent à racheter l'ensemble de la collection personnelle de celui-ci, et notamment la mythique Type 41 – Coupé Napoléon.

Au total, les frères Schlumpf ont réussi à rassembler une collection unique au monde de 560 véhicules de 96 marques différentes. La crise du textile de 1976 sonne le glas de cette fièvre acheteuse. La collection découverte, elle est ainsi perçue par les ouvriers et l'opinion publique comme la cause de tous les maux. La France entière bruisse alors du « *on-dit* » que cette passion dévorante pour les automobiles de collection aurait causé le dépôt de bilan et la disgrâce des frères Schlumpf, lesquels passent effectivement d'une collection de voitures à une saga judiciaire.

II. UNE INCROYABLE SAGA JUDICIAIRE

C'est le début de l'affaire Schlumpf. Les ouvriers des usines Schlumpf n'étant plus payés, ils décident d'occuper les lieux. L'occupation durera du 7 mars 1977 jusqu'au 22 mars 1979. Patrons paternalistes, ils seront dépossédés de leurs biens par la justice française, orphelins de leurs précieuses voitures. Ils seront condamnés à de la prison ferme pour abus de biens sociaux et interdits de territoire français.

Cette affaire judiciaire va durer deux ans et tenir en haleine l'opinion publique française.

Les frères Schlumpf sont soupçonnés d'avoir utilisé l'argent de l'entreprise

à travers un ingénieux mécanisme de surfacturation intragroupe. Le procès révèle que, conformément à la fameuse devise d'Ettore Bugatti, « *rien n'est trop beau, rien n'est trop cher* ».

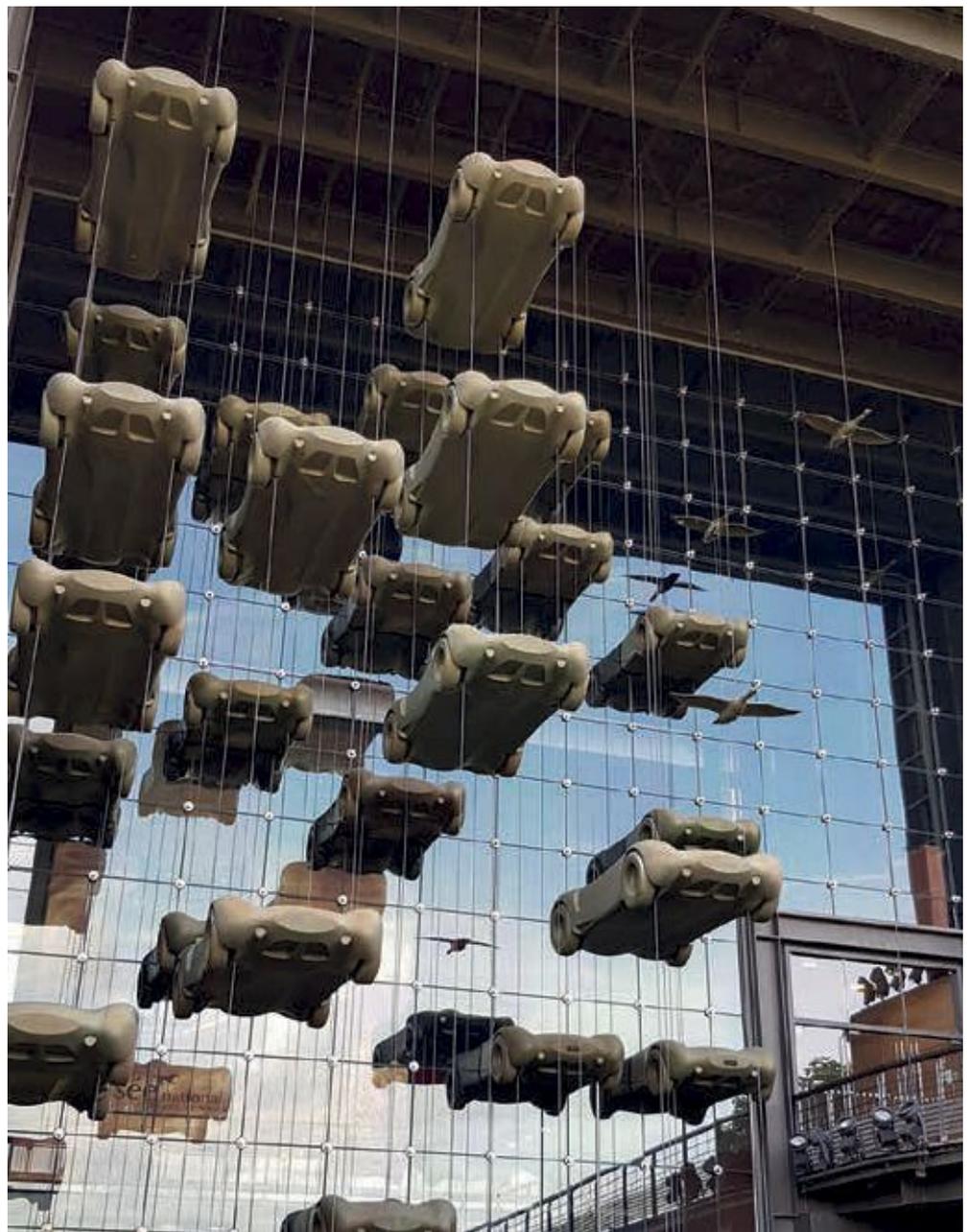
C'est ainsi qu'à partir de 1967, les frères Schlumpf ont rénové, à grand frais, leur collection, en s'attachant les services d'artisans de talent. Fritz Schlumpf, méticuleux à l'extrême, pouvait ainsi exiger qu'un travail soit entièrement repris si le résultat escompté n'était pas au rendez-vous.

Le 14 mars 1979, la cour d'appel de Colmar confirme l'extension de la liquidation judiciaire aux biens personnels des frères Schlumpf, prononcée deux ans plus tôt, le 2 mars 1977, par le tribunal de grande instance de Mulhouse, cette collection ayant été en partie financée sur les deniers de leurs sociétés.

Pour éviter la dispersion de cette incroyable collection, le gouvernement français décide sa confiscation et son classement comme monument historique par décret du 14 avril 1978, confirmé par le Conseil d'État dans une décision du 27 mars 1981 au nom « *d'un intérêt public au point de vue de l'histoire et de la technique* ». Après la cession de la collection à l'Association du Musée national de l'automobile, le musée situé sur l'ancienne filature textile ouvre ses portes aux amoureux de la voiture de collection le 10 juillet 1982.

Pour contester cette décision qui est vécue comme une spoliation, les frères Schlumpf s'attachent à l'époque les services de Maître Paul Lombard, célèbre avocat aujourd'hui disparu. L'absence de reconnaissance de leur contribution à l'histoire de ce musée leur est insupportable, eux qui avaient toujours eu pour ambition l'ouverture de celui-ci en hommage à leur mère.

La saga judiciaire a continué pendant plusieurs années, jusqu'à un arrêt du 25 mai 1988, dans lequel, tout en refusant le statut juridique de création originelle d'œuvre de l'esprit à la collection, la cour d'appel de Paris reconnaissait néanmoins aux frères Schlumpf la paternité et la réalisation de cette immense collection étant donné que « *l'action de réunion, de collection et la passion qui ont inspiré leur auteur [constituent] un message et un témoignage dont l'initiative créatrice mérite protection comme*



Façade du Musée Schlumpf

étant l'expression d'un droit de la personnalité voisin du droit moral et la manifestation d'une action hors du commun ».

En effet, sans l'action de ces deux frères et de cette passion dévorante pour les voitures d'exception et plus particulièrement pour la marque Bugatti, il est probable que ces automobiles n'aient jamais été réunies et n'aient jamais pu être exposées au public.

L'histoire retiendra, malgré les controverses et les déboires judiciaires qui ont émaillé sa constitution, que c'est dans cet écrin remis au goût du jour par la société Culturespaces, gestionnaire d'extraordinaires lieux culturels, que l'on peut admirer la plus belle collection au monde de voitures de collection.

Il faudrait bien plus que cette rapide présentation de l'affaire Schlumpf pour retracer l'histoire judiciaire complète et détaillée. L'évocation de cette affaire permet au moins de tirer une conclusion : la passion des hommes pour cet instrument de liberté a pour contrepoids le rôle de la justice qui n'hésite pas à mettre un frein à leurs ambitions sans borne.

Objet d'art, objet de convoitise, objet d'investissement, objet de gourmandise, condensé de passion et d'argent, de beauté, de bruit, de fureur et de vitesse, la voiture de collection roule désormais sur les chemins de la justice.

Le véhicule de collection : définition et régime



Jean-François Canat,
Avocat à la Cour, UGGC Avocats,
Membre de l'Institut Art & Droit



Laure Assumpção,
Avocat à la Cour,
UGGC Avocats

La Ford T, la TrACTION Avant ou la DS, la Jaguar Type E... autant de voitures mythiques qui font encore rêver. Témoins incontestables d'une histoire industrielle, les véhicules de collection – en plus de ravir des collectionneurs spécialisés – présentent un intérêt patrimonial aujourd'hui bien établi, qui justifie leur préservation et leur protection dans l'intérêt public.

Toutefois, à l'heure de préoccupations grandissantes pour le respect de l'environnement mais aussi pour la sécurité routière, aussi bien à l'échelle communale, nationale, européenne qu'internationale, les véhicules sont soumis à des normes de plus en plus restrictives en termes d'émissions polluantes et de systèmes de sécurité, auxquelles les véhicules de collection ne peuvent se conformer.

Or, l'attrait pour les véhicules de collection, composante nécessaire de leur protection, serait bien moindre si le possesseur d'un véhicule de collection ne pouvait circuler avec son véhicule sur la voie publique. Comment alors concilier, d'une part, les intérêts légitimes de protection du patrimoine historique que représentent les véhicules de collection et, d'autre part, la santé publique ?

Sous l'égide de la Fédération française des véhicules d'époque (FFVE), association reconnue d'utilité publique par décret du 9 février 2009 dont l'objet est « d'encourager, de coordonner et de développer en France le mouvement général de la conservation, de l'utilisation et de la collection de tout véhicule ancien, quelle qu'en soit la nature », le développement de la définition du véhicule de collection et son régime témoignent d'une tentative d'aménagement de ces préoccupations à première vue contradictoires.

I. DÉFINITION

La définition du véhicule de collection a suivi un mouvement restrictif en deux



Jaguar Type E série II Roadster - 1970

temps, inversement proportionnel à l'assouplissement de son régime. La construction normative relative aux véhicules de collection a effectivement émergé à l'occasion de deux réformes majeures : la première relative au système d'immatriculation des véhicules (SIV) en avril 2009 et la seconde sur les nouvelles exigences en matière de contrôle technique en février 2017.

Selon la définition actuelle du Code de la route, pour être de collection, un véhicule doit remplir trois conditions cumulatives. Précisons que le terme de « véhicule » est entendu de façon large et comprend tant les automobiles que les motos, camions, cyclomoteurs, tracteurs agricoles ou remorque, qui peuvent être civils ou militaires.

La première condition est une condition liée à l'ancienneté du véhicule. Condition commune à la définition actuelle et ancienne du véhicule de collection, elle est allée vers une restriction des véhicules concernés puisque le véhicule de collection

doit désormais être âgé de plus de trente ans, contre vingt-cinq jusqu'à la réforme du SIV de 2009. En pratique, sont donc concernés les véhicules dont l'année de fabrication ou de première mise en circulation est antérieure à 1990.

La deuxième condition exige que le type particulier du véhicule, pour être de collection, ne soit plus produit. Autrement dit, les caractéristiques relatives à la conception et l'assemblage des pièces essentielles de la structure et de la carrosserie du véhicule ne doivent plus être fabriquées par le constructeur.

Enfin, pour que le véhicule soit de collection, aucune modification essentielle ne doit avoir été apportée aux caractéristiques techniques des composants principaux de celui-ci, à savoir châssis/cadre, moteur, boîte, pont, carrosserie et suspensions. Ainsi, seuls les véhicules dans leur état d'origine peuvent prétendre à la qualification de véhicule de collection, ce qui en pratique implique que toute modification ou remplacement

doivent être réalisés avec des pièces d'origine. Par conséquent, les répliques et les reproductions ne peuvent être classées dans la catégorie des véhicules de collection.

Les véhicules qui remplissent les trois conditions cumulatives précédentes – de plus de trente ans, qui ne sont plus produits et dont les caractéristiques n'ont pas été modifiées – sont tous considérés comme présentant un intérêt historique, indépendamment donc de tout autre critère de valeur, de rareté ou de marché, par exemple.

Signalons que la définition susvisée du Code de la route est désormais alignée sur la définition fiscale du véhicule de collection qui, depuis 2014, présente les trois mêmes critères cumulatifs, ce qui facilite la lecture du régime applicable aux véhicules de collection. Pour être complet, il convient d'ajouter qu'il existe une tolérance administrative qui inclut en tant que véhicules de collection les véhicules automobiles dont, quelle que soit la date de fabrication, il peut être prouvé qu'ils ont participé à un événement historique, et les véhicules automobiles de compétition dont il peut être prouvé qu'ils ont été conçus, construits et utilisés exclusivement pour la compétition et qu'ils possèdent un palmarès sportif significatif acquis lors d'événements nationaux ou internationaux prestigieux.

II. RÉGIME

Pour circuler sur la voie publique, les véhicules de collection qui répondent à la définition réglementaire, à l'instar du reste du parc roulant, doivent disposer d'un certificat d'immatriculation (ou « *carte grise* » selon la formulation ancienne encore utilisée dans le langage courant). Il n'est pas inutile de rappeler ici que le certificat d'immatriculation n'est pas un titre de propriété mais le document administratif qui autorise le véhicule à circuler.

Les véhicules de collection peuvent être immatriculés, selon la procédure habituelle, avec les obligations corrélatives notamment en termes de contrôle technique. Ils peuvent également prétendre à un certificat d'immatriculation de collection, mentionnant l'usage spécifique « *de collection* », dont découle un régime dérogatoire du droit commun.

Si l'immatriculation du véhicule de collection selon le régime normal ou en usage de collection relève du choix discrétionnaire de son propriétaire, les avantages de l'immatriculation en usage de collection sont tels que l'alternative présente peu

d'intérêt. En effet, alors que de nombreux véhicules anciens ne passeraient pas le crible du contrôle technique, le régime de faveur réservé aux véhicules immatriculés en usage de collection leur permet de circuler librement sur la voie publique.

Avant 2009, les véhicules en certificat d'immatriculation de collection étaient soumis à des restrictions de circulation très importantes puisqu'ils n'étaient libres de circuler que dans le département d'immatriculation et les départements limitrophes, sauf pour se rendre à des rallyes ou autres manifestations auxquelles ils pouvaient être appelés à participer. Cette limitation a été abandonnée en 2009, et les véhicules de collection sont désormais autorisés à circuler sur l'ensemble du territoire national sans restriction géographique de circulation. Les véhicules immatriculés en collection peuvent donc se rendre, librement, partout en France et à l'étranger (dans les pays autorisés par la carte verte de l'assurance). Les véhicules immatriculés en usage de collection peuvent notamment circuler dans les communes et agglomérations qui ont pourtant restreint leurs conditions de circulation à certaines voitures anciennes dans le cadre de la lutte contre la pollution ; c'est notamment le cas à Paris où les véhicules de collection sont autorisés à circuler alors que tous les véhicules antérieurs à 2001 (véhicules Crit'Air 4) sont depuis le 1^{er} juillet 2019 interdits à la circulation.

Les véhicules de collection étaient initialement exemptés de tout contrôle technique ; ce qui se comprenait au vu notamment des restrictions de circulations auxquelles ils étaient soumis jusqu'en 2009. L'abandon de ces restrictions géographiques à la circulation s'est accompagné en contrepoint de la soumission des véhicules de collection au contrôle technique. Toutefois, les obligations en termes de contrôle technique sont allégées pour ces véhicules, qui restent en pratique rarement utilisés sur la voie publique.

Les véhicules de collection légers (poids total autorisé en charge inférieur ou égal à 3,5 tonnes) et dont la mise en circulation est antérieure au 1^{er} janvier 1960 ainsi que les véhicules poids lourds (poids total autorisé en charge supérieur à 3,5 tonnes) sont totalement exemptés de contrôle technique, sauf lors de leur premier passage en carte grise de collection et changement de propriétaire simultané.

Les véhicules de collection dont la

mise en circulation est postérieure au 1^{er} janvier 1960, en plus de l'obligation de contrôle technique lors de leur première immatriculation en usage de collection et lors de changement de propriétaire, doivent également être soumis à un contrôle technique périodique tous les cinq ans (par opposition aux échéances de six mois précédant un délai de quatre ans à compter de la date de première mise en circulation, puis tous les deux ans pour les véhicules en immatriculation « normale »). D'un point de vue pratique, les essais réalisés lors des contrôles techniques peuvent être adaptés pour répondre à la fragilité des véhicules anciens de collection.

Parmi les autres avantages de l'immatriculation en véhicule à usage de collection, figurent l'autorisation dérogatoire de conserver le format de la plaque d'immatriculation d'origine (chiffres blancs sur fond noir et sans identifiant territorial) et l'exemption de la procédure VTI (véhicule techniquement irréparable) en cas d'accident. Seul revers à l'immatriculation en usage de collection, les véhicules ne peuvent être utilisés que pour un usage personnel, ce qui exclut toute utilisation professionnelle et commerciale du véhicule, comme la location.

L'obtention d'un certificat d'immatriculation de collection suit une procédure en deux étapes. Le propriétaire du véhicule doit dans un premier temps obtenir une attestation établie soit par le constructeur ou son représentant en France, soit par la Fédération française des véhicules d'époque (FFVE), certifiant que le véhicule répond à la définition réglementaire du véhicule de collection, autrement dit que les trois conditions sont bien remplies et peut être immatriculé avec l'usage véhicule de collection. Puis, dans un second temps, sur la foi de cette attestation, le propriétaire du véhicule doit solliciter la délivrance du certificat d'immatriculation de collection auprès de l'Agence nationale des titres sécurisés (ANTS). Toute fausse déclaration est susceptible de constituer une infraction pénale, dont les sanctions peuvent aller jusqu'à deux ans d'emprisonnement et 30 000 euros d'amende, en vertu des articles 441-6 et 441-7 du Code pénal.

À l'épreuve des enjeux contemporains de préservation du climat et de sécurisation des transports routiers, la définition et le régime du véhicule de collection assurent un équilibre légitime permettant le respect de la conservation du patrimoine.

Roulent-elles ou ne roulent-elles pas ?

Deux approches différentes et complémentaires de l'assurance des automobiles de collection



Édouard Bernard,
Directeur - Associé,
Appia Art & Assurance,
Membre de l'Institut Art & Droit

Historiquement, l'assurance des voitures de collection existe dans sa forme actuelle depuis une cinquantaine d'années.

C'est au début des années 1960 que le besoin d'une garantie adaptée à la réalité de l'usage des automobiles anciennes s'est réellement exprimé.

À cette époque, quelques très rares courtiers d'assurance, eux-mêmes collectionneurs, ont alors imaginé et apporté à cette question une solution spécifique, techniquement novatrice et économiquement satisfaisante.

Les voitures visées alors étaient des voitures très anciennes. La réalité est qu'à cette époque, le parc roulant était peu ou prou d'avant-guerre, d'un usage difficile et réservé à des initiés passionnés. L'utilisation des voitures n'était jamais quotidienne, l'usage était occasionnel et, de ce fait, le kilométrage annuellement parcouru était presque anecdotique.

Parallèlement, la question de l'assurance des biens eux-mêmes (incendie, vol, vandalisme) ne se posait pas réellement, tant les valeurs en cause étaient peu importantes à l'époque.

Il est donc de fait que le premier souci des collectionneurs de cette époque était de rouler en toute légalité avec des voitures anciennes et, par conséquent, de disposer d'une attestation d'assurance, très vite devenue « *carte verte* ».

Aujourd'hui, le monde des collectionneurs d'automobiles anciennes, des investisseurs et, bien entendu, des musées, a considérablement changé, à l'instar des valeurs à garantir.

En regard des sommes importantes maintenant investies pour l'acquisition, voire pour la restauration de certaines

voitures de collection, la souscription des couvertures complémentaires que sont l'incendie, le vol et les dommages aux véhicules est désormais devenue plus systématique, voire une nécessité.

Il en est de même pour les collections d'automobiles publiques ou privées, présentées roulantes ou non roulantes pour les expositions internationales, tant il est vrai que certains modèles les plus rares, les plus chers, les plus emblématiques peuvent être valorisés unitairement à hauteur de plusieurs dizaines de millions d'euros.

À noter toutefois qu'il en va de même pour les voitures de collection et pour les objets de collection ; les valeurs de marché les plus importantes n'ont de réalité qu'en cas de disparition totale du bien, tant il est constant que les dommages partiels sont souvent réparables à des coûts qui sont ceux du travail auquel viendrait éventuellement s'ajouter une dépréciation de valeur à chiffrer après restauration ou remise en état du fait de la perte de l'état d'origine (si tel était le cas préalablement au sinistre).

VALEUR DÉCLARÉE / VALEUR AGRÉÉE

Pour répondre aux souhaits légitimes des propriétaires qui bien naturellement aspirent à une garantie *ad valorem* de leurs biens, les contrats d'assurance « *voiture de collection* » mis en place feront référence à des valeurs et, comme pour les contrats « *fine art* », se posera alors la question « *valeur agréée* » ou « *valeur déclarée* ». Or il existe une différence fondamentale entre ces deux formes de garanties.

En effet, en cas de sinistre, si la garantie

dommage a été délivrée en « *valeur agréée* », l'engagement de la compagnie est contractuel et n'impliquera donc aucune discussion sur la valorisation en cas de sinistre, la somme contractuellement indiquée constituant l'engagement de la compagnie.

Entre « *valeur agréée* » et « *valeur déclarée* », même sur la base d'une expertise préalable, la différence est donc fondamentale et malheureusement les contrats d'assurance sont assez peu diserts sur le sujet.

Si les voitures roulent, elles sont soumises à l'obligation d'assurance responsabilité civile circulation (loi de 1958) et peuvent aussi bénéficier de toutes les garanties habituellement proposées pour la garantie des voitures d'usage courant (incendie, vol, tous risques).

La responsabilité civile circulation est la seule garantie obligatoire au sens de la loi (délivrance de la carte verte). Pour une voiture de collection d'avant 1950, cette garantie ne coûte annuellement que quelques euros, et celle d'une voiture de collection ou d'exception récente n'excède pas le plus souvent 200 euros annuels.

À noter que les méthodes de tarification pour les couvertures incendie, vol et dommages accidentels, seront fondamentalement différentes de celles propres à la responsabilité civile, puisque, s'agissant de dommages à la voiture elle-même, la valeur de la chose garantie sera tout à fait incidente sur le tarif qui sera appliqué et, comme pour l'assurance des

objets d'art, les tarifications prendront évidemment en compte la valeur des bien garantis.

Si les voitures n'ont pas pour vocation première de rouler (collections publiques ou privées, expositions ponctuelles), elles pourront, en de nombreux points, être assimilées à des objets d'art et être garanties comme tels avec leurs spécificités propres, mais il est certain que la connaissance du sujet par le courtier et l'assureur choisis sera tout à fait importante, voire primordiale pour délivrer des garanties précises et sans faille.

Notons aussi que les valeurs à garantir pourront, pour le moins, poser interrogation aux assureurs sollicités tant il est peu courant d'avoir à prendre des engagements financiers pour des garanties à de tels niveaux pour des automobiles ! Mais c'est ainsi, et le marché, bien souvent international, est parfaitement clair, avéré et établi.

Le Salon Rétromobile – qui existe depuis plus de quatre décennies – s'est tenu en février dernier à Paris, offrant plus de 1 000 voitures à la convoitise, voire à l'appétit des collectionneurs venus nombreux (plus de 120 000 visiteurs). Nombre de ces voitures, toutes d'un prix significatif, souvent confiées à un exposant, ont fait l'objet de demandes de garanties « transport / séjour / clou à clou ». À cet effet, il fut fait recours, comme le font les organisateurs du Salon pour les biens dont ils ont la responsabilité, aux services de courtiers ou agents d'assurance, qui, depuis plusieurs années, ont complété leur offre d'assurance dédiée au monde de l'art par la spécialité originale de l'assurance des véhicules de collection. Il faut ajouter que, comme pour les objets d'art, les questions liées aux transports des



Delahaye 135 M Coupe 1939

D.R.

voitures de collection ont leurs solutions en matière d'assurance. Les transports peuvent effectivement être générateurs de risques, sinon en gravité, tout au moins en nombre, et les biens transportés devront évidemment être assurés en dommages tous risques *ad valorem*, ceci en dehors de la faute professionnelle du transporteur qui offrirait la possibilité d'un recours.

Il est sans doute utile de rappeler que c'est toujours le chargeur (le propriétaire du bien transporté) et non le chargé (le transporteur), lequel n'est responsable que de sa faute professionnelle, qui doit assurer les biens transportés.

Le risque d'une « perte totale » est bien entendu à considérer, mais ce sont les dommages matériels partiels qui, plus vraisemblablement, alourdiront le coût des sinistres, et la notion d'assurance en « premier risque », avec abrogation de

la règle proportionnelle des capitaux, est parfois la solution à retenir.

Enfin, et toujours dans cet esprit, même si les assureurs de dommages prennent toujours en compte la valeur des biens pour établir leurs primes, il existe sur le marché un contrat très original mis en place par de véritables spécialistes connaissant très bien le sujet de l'assurance des voitures de collection. Ce contrat propose de garantir la perte totale réelle d'un bien consécutive à un incendie ou à un vol, bornant toutefois la garantie des risques partiels aux seuls coûts de leur réparation en limitant la couverture pour ce poste à une fraction de la valeur de marché du bien... En corollaire, la prime de l'assurance sera bien évidemment réduite !

2020-5902

JE M'ABONNE PAR...

- INTERNET** WWW.JSS.FR
- E-MAIL** ABO@JSS.FR
- TÉLÉPHONE** 01 47 03 10 10
- COURRIER** Bulletin à renvoyer au
8, rue Saint Augustin
75080 Paris Cedex 02

...ET JE CHOISIS :

- 1 AN AU JSS D'ABONNEMENT PAPIER
+ FEUILLETABLE ET TÉLÉCHARGEABLE
SUR TOUS SUPPORTS NUMÉRIQUES POUR 99 € TTC
- 1 AN AU JSS D'ABONNEMENT NUMÉRIQUE PDF
+ FEUILLETABLE ET TÉLÉCHARGEABLE
SUR TOUS SUPPORTS NUMÉRIQUES POUR 55 € TTC

RENSEIGNEMENTS :

N° ABONNÉ :

NOM ET PRÉNOM : M. M^{me} MAÎTRE

SOCIÉTÉ :

ADRESSE :

VILLE : CODE POSTAL :

E-MAIL : TÉLÉCOPIE :

TÉL.MOBILE : TÉL.PRO :

JE RÈGLE PAR :

- Chèque bancaire ou postal à l'ordre de SPPS
- Par Carte Bleue (sur le site www.jss.fr)

Date et signature

Les abonnements souscrits à nos publications sont à leur échéance reconduits tacitement. Néanmoins, l'abonné peut y mettre un terme par mail : abo@jss.fr selon l'art.L.136-1 du code de commerce.

L'expertise des véhicules de collection



Marine Ranouil
Maître de conférences à l'École de droit de la Sorbonne
Membre de l'Institut Art & Droit

Selon Oscar Wilde, « un expert, c'est un homme ordinaire qui donne son avis... quand il n'est pas à la maison ». Cette définition humoristique de l'expert a au moins le mérite d'illustrer la diversité des experts. Il peut s'agir d'experts en peinture, d'experts en logistique, d'experts-comptables, d'experts canins, d'experts en littérature... Mais un point commun existe entre tous : ce sont ceux qui savent. Ils ont une compétence technique. En matière d'art, la profession d'expert n'est pas réglementée, bien qu'elle soit encadrée par des obligations liées à l'adhésion fréquente à des syndicats professionnels. En revanche, la profession d'expert automobile est réglementée par le Code de la route (art. L. 326-1 à 326-12). Pour accéder à cette profession, il faut d'abord être titulaire d'un des diplômes visés ; ensuite, fournir une déclaration sur l'honneur attestant ne pas détenir de charge d'officier public ou ministériel et ne pas exercer une activité incompatible avec la qualité d'expert en automobile ; enfin, transmettre un extrait de casier judiciaire vierge et se conformer à une obligation de souscription d'une assurance de responsabilité civile professionnelle (décret n° 2011-760 du 28 juin 2011). Seul l'expert automobile est reconnu par le Code de la route pour déterminer la valeur d'un véhicule. Toutefois, le véhicule de collection n'est pas un véhicule comme un autre. La Cour de cassation le rappelle régulièrement. À propos d'une Volvo P1800 S Overdrive, elle a précisé que « la mention de la carte grise "véhicule de collection" apposée lors de son immatriculation en France informait

l'acquéreur de la nécessité d'un usage particulièrement restreint » (Cass. 1^{re} civ., 9 juin 2017, n° 16-10548). Est-ce alors davantage un objet de collection ? S'il n'est pas compris dans la définition juridique des objets de collection du Code général des impôts (art. 98 A III, annexe 3), il n'en demeure pas moins que les contrats d'assurance multirisques habitation dits « haut de gamme » les accueillent comme tels aux côtés des chevaux ou des spiritueux. En définitive, comme l'expertise porte sur un objet protéiforme, tenant à la fois du véhicule et de l'objet de collection, l'intervention de l'expert (I) et sa responsabilité (II) sont empreintes de certaines particularités. En somme, c'est un expert particulier, car il doit être expert automobile, et sa responsabilité est soumise au régime dérogatoire des experts en objets d'art.

I. INTERVENTION DE L'EXPERT

L'expert qui intervient dans le domaine des véhicules de collection doit à la fois avoir la casquette d'expert automobile définie par la loi, et celle d'expert de véhicules en tant qu'objet de collection. Il aura donc un œil technique apte à évaluer la mécanique, la carrosserie, l'état des pièces, le coût des changements de pièces, le caractère adéquat ou non des remplacements de pièces déjà effectués... Il aura également l'œil du collectionneur connaissant l'origine du véhicule, son histoire, sa rareté ou au contraire sa relative abondance sur le marché. Il est loisible de distinguer deux grands cadres d'expertise automobile qui ont des fonctions différentes. Le premier a pour but d'évaluer la valeur du véhicule aux yeux des assureurs. L'expertise

peut intervenir avant sinistre, en cas d'assurance en valeur agréée, et après sinistre¹. Le second, et celui qui nous intéresse, a pour objet de se prononcer sur les caractéristiques du véhicule sous l'angle de son authenticité, dont découlera également une fourchette d'évaluation. Généralement, ce type d'expertise a lieu en vue d'une vente. À titre amiable, elle peut être demandée directement par le propriétaire envisageant de mettre son bien en vente au moyen d'une vente de gré à gré. Elle peut aussi être sollicitée par le commissaire-priseur en cas de ventes volontaires aux enchères, mais c'est l'expert qui sera lié contractuellement vis-à-vis du vendeur, car l'expert est toujours censé avoir été sollicité par le propriétaire du bien sur proposition du commissaire-priseur qui en est le mandataire. À titre judiciaire, l'expertise est ordonnée par le juge. L'hypothèse souvent fournie par la jurisprudence est celle où l'acheteur se rend compte *a posteriori* que le véhicule n'est pas conforme aux descriptions du commissaire-priseur, du vendeur, ou des deux, et agit en justice afin d'obtenir la nullité de la vente et l'octroi de dommages et intérêts. Par exemple, lors d'un litige, un expert judiciaire a pu révéler, à propos d'une Jaguar, type XK 150, cabriolet 3,4 L, qu'il y avait « à certains endroits une oxydation importante, qu'il n'avait été restauré que partiellement » (Cass. 1^{re} civ., 22 avril 1997, n° 95-12152). Qu'il intervienne à titre judiciaire ou amiable, l'expert doit toujours respecter les obligations inhérentes à l'expertise figurant dans le Code de procédure civile. Il doit « exercer sa mission avec conscience, objectivité et impartialité »

1) Voir article E. Bernard, page 8 de cette édition.

(art. 237 CPC). Précisons néanmoins que les constatations ou les conclusions de l'expert automobile ne seront jamais de nature à lier le juge (art. 246 CPC).

II. RESPONSABILITÉ DE L'EXPERT

La responsabilité de l'expert automobile est engagée de manière différente selon qu'il s'agisse d'une expertise amiable ou judiciaire. La faute de l'expert amiable est caractérisée par la démonstration d'un manquement à une obligation de moyens. L'expert amiable est sollicité par un particulier ou un commissaire-priseur, ou toute autre personne, pour fournir un éclairage technique sur une situation de fait. Il n'est pas tenu d'atteindre un résultat déterminé mais se doit d'être normalement diligent et compétent et de mettre en œuvre tous les moyens dont il dispose pour donner à son cocontractant son avis. Il commet une faute s'il viole ces obligations. En revanche, pour engager la responsabilité de l'expert judiciaire il faut démontrer une faute grossière ou une intention malveillante.

Dans la plupart des litiges qui ont trait à l'expertise des véhicules de collection, l'expert est intervenu à titre amiable, en amont de la vente, et voit sa responsabilité recherchée en raison d'une inexactitude dans ses affirmations conduisant à remettre en cause partiellement ou totalement l'authenticité du bien. Si c'est le vendeur qui est insatisfait, il agira contre lui en responsabilité contractuelle, et si c'est l'acheteur, il utilisera la voie délictuelle. Dans les deux cas, il s'agit d'une responsabilité pour faute. Pour engager la responsabilité de l'expert automobile, l'acheteur ou le vendeur insatisfait devra démontrer que l'erreur faite par l'expert, quant aux qualités du véhicule de collection, résulte d'une faute dans la réalisation de l'expertise : négligence, insuffisance de vérification, examen superficiel. En revanche, si l'examen a été suffisant, l'avis erroné de l'expert, donné selon les critères habituels de l'expertise, ne constitue pas une faute.

Pourtant, le caractère d'objet de collection du véhicule conduit à changer les conditions d'engagement fermement établies de la responsabilité de l'expert automobile. Il est soumis aux règles dérogatoires qui ont cours dans le domaine du marché de l'art. Ces règles permettent d'engager plus facilement la responsabilité de l'expert : une



simple affirmation inexacte de l'expert suffit à engager sa responsabilité sans qu'il soit besoin de caractériser autrement une faute de sa part. Plus largement, la jurisprudence pose le principe suivant lequel « l'expert qui affirme l'authenticité d'une œuvre d'art sans assortir son avis de réserves engage sa responsabilité sur cette affirmation » (Cass. 1^{re} civ., 7 nov. 1995, n° 93-11418). Lorsqu'il intervient sur des véhicules de collection, l'expert automobile se trouve confronté à un régime de responsabilité extrêmement sévère puisqu'il est quasi-automatique. Certains souligneront pour justifier ce régime que l'expert automobile, étant soumis à une obligation d'assurance de responsabilité civile, ne supportera pas, en définitive, les conséquences de sa responsabilité (art. L 326-7, al. 1 C. de la route). Il est vrai que les experts intervenant dans le domaine du marché de l'art ne sont pas soumis à une telle obligation générale d'assurance de responsabilité, puisqu'elle est limitée au cas où l'expert intervient à titre onéreux à l'occasion d'une vente de meubles aux enchères publiques (art. L. 321-30, al. 2, C. com). Mais quoi qu'il en soit, l'assurance de responsabilité civile professionnelle, dont sont titulaires les assureurs automobiles, n'est pas illimitée, elle comporte souvent des plafonds.

La responsabilité de l'expert automobile de véhicules de collection peut, de surcroît, être engagée avec celle du

commissaire-priseur ou du vendeur de gré à gré. L'expert est responsable solidairement avec le commissaire-priseur (art. L. 321-30, al. 2, C. com), et il est responsable *in solidum* avec le vendeur qui a sollicité son avis dans le cadre d'une vente de gré à gré. Ainsi, un expert a pu voir sa responsabilité engagée avec un commissaire-priseur pour la vente d'un véhicule expertisé comme une Ferrari alors que « si le châssis et le moteur étaient d'origine Ferrari, le véhicule acquis (...) n'était pas un modèle 365 GTC et n'était pas davantage une Ferrari en raison de très nombreuses et importantes modifications apportées parfois au mépris des règles de l'art ou des prescriptions du constructeur Ferrari » (Cass. 1^{re} civ., 12 mars 2002, n° 99-12542 et n° 99-12615). Or, quand l'expert est tenu avec le commissaire-priseur, la totalité de la charge finale de la dette pèse sur l'expert (Cass. 1^{re} civ., 3 avr. 2007, n° 05-12238) : c'est l'expert, ou plutôt son assureur, au moins pour partie, qui paiera tout car la jurisprudence considère qu'il doit la garantie au commissaire-priseur.

Bref ces experts automobiles spécialisés dans les véhicules de collection font à leur tour l'expérience du sévère régime de responsabilité qui pèse sur les experts dans le domaine du marché de l'art.

La fiscalité des véhicules de collection*



Ivana Zivanovic,
Avocat conseil,
CMS Francis Lefebvre Avocats,
Membre de l'Institut Art & Droit



Olivier Le Goff,
Avocat,
CMS Francis Lefebvre Avocats,
Membre de l'Institut Art & Droit

Le particulier qui souhaite investir dans un véhicule de collection devra être conscient des enjeux fiscaux liés à sa passion. En effet, l'investissement dans ce type de véhicules emporte des conséquences fiscales à l'achat (I.), durant la détention (II.) et à la cession (III.).

I. L'ACHAT D'UN VÉHICULE DE COLLECTION

L'acquisition d'un véhicule de collection déclenche généralement une fiscalité à deux niveaux : l'acquéreur pourra être soumis à la taxe sur la valeur ajoutée (TVA) et à des impôts locaux liés à la délivrance d'un nouveau certificat d'immatriculation.

FISCALITÉ INDIRECTE À L'ACHAT

Lorsqu'un collectionneur particulier, agissant dans le cadre de la gestion de son patrimoine privé, investit dans un véhicule de collection, la TVA, applicable en cas d'achat auprès d'un professionnel, constitue un coût définitif pour lui. Pour les véhicules de collection, un taux réduit de TVA à 5,5 % s'applique (contre 20 % pour la majorité des autres biens).

Une instruction des douanes de 2014 apporte une définition des véhicules pouvant être considérés comme des véhicules de collection pour l'application de ce taux réduit. Toutefois, dans la mesure où le régime particulier s'applique également aux biens d'occasion, si un véhicule ne remplit pas les critères fiscaux pour être qualifié de véhicule de collection, son acquisition sera soumise au taux préférentiel au titre des ventes de biens d'occasion.

Relevons que le collectionneur qui procède à l'acquisition d'un véhicule de collection auprès d'un professionnel situé hors de France, mais dans un pays membre de l'Union européenne, sera redevable de la TVA de l'État du vendeur et non de la

TVA française, sauf en cas de vente à distance auprès d'un tel revendeur, la TVA française restant alors applicable. Enfin, le collectionneur souhaitant acquérir un véhicule auprès d'un vendeur établi dans un État tiers devra s'acquitter de la TVA française à l'importation au taux de 5,5 %, que le vendeur soit ou non un professionnel. Des droits de douane pourront également s'appliquer dans ce cas.

FISCALITÉ LOCALE À L'ACHAT

Tous les véhicules terrestres à moteur (VTAM) doivent être immatriculés pour pouvoir circuler librement sur la voie publique. Ainsi, sauf à se priver de la possibilité de rouler avec son véhicule de collection sur la voie publique, le collectionneur devra, dès l'acquisition, faire procéder à l'émission d'un nouveau certificat d'immatriculation, ce qui générera un coût fiscal, toutefois allégé pour les véhicules de collection.

Ce qu'il est d'usage d'appeler la « *taxe carte grise* » comprend en réalité un ensemble de sept taxes portant sur l'immatriculation des VTAM. En pratique, seules trois de ces taxes s'appliquent à l'acquisition d'un véhicule de collection. Cette acquisition donnera lieu à l'application de la taxe régionale proportionnelle, assise sur la puissance fiscale du véhicule et prélevée selon un barème qui varie en fonction des régions, les véhicules de collection bénéficiant d'une réduction de moitié du taux régional applicable. À cette taxe viennent s'ajouter la taxe pour la gestion des certificats d'immatriculation et la redevance d'acheminement, pour un total de 6,76 euros.

On relèvera que la loi de finances pour 2020 a procédé à une réforme d'ensemble de la taxe sur les certificats

d'immatriculation et de ses taxes additionnelles, qui entrera en vigueur le 1^{er} janvier 2021. Cette réforme vise, notamment, à simplifier les taxes frappant la mise en circulation des véhicules et à renforcer leur cohérence sur le plan environnemental. Elle ne devrait affecter qu'à la marge la fiscalité applicable à l'acquisition de véhicules de collection.

Exemple

M. X, parisien, décide d'investir, en juillet 2020, dans une Porsche 911 T Targa de 1971, vendue par un spécialiste de l'automobile de collection français pour 109 000 euros TTC. Le véhicule a été mis en circulation en France le 1^{er} mars 1971 et affiche une puissance fiscale de 130 chevaux.

Lors de la vente, M. X s'est acquitté de la TVA pour un montant de 5 682 euros, qu'il n'aurait pas payée s'il avait acheté le véhicule auprès d'un particulier en France. Par ailleurs, la délivrance du certificat d'immatriculation à son nom coûtera 3 007 euros à M. X, dont 3 000 euros de taxe régionale.

Le total des coûts fiscaux à l'achat s'élève pour M. X à 8 689 euros, soit environ 8 % du prix de vente TTC.

II. LA DÉTENTION D'UN VÉHICULE DE COLLECTION

Dans le cadre de la structuration de son patrimoine, le collectionneur-investisseur pourra décider de faire l'acquisition d'un véhicule de collection en son nom ou par l'intermédiaire d'une société qu'il détient.

LA DÉTENTION DIRECTE DU VÉHICULE DE COLLECTION

La seule détention directe d'un véhicule de collection ne fait peser aucune fiscalité sur le collectionneur, car l'impôt sur la fortune immobilière (IFI), entré en vigueur au 1^{er} janvier 2018, ne vise que les biens

* Avec la contribution de Cathy Goarant-Moraglia, avocate associée, pour les aspects de fiscalité locale, et celle de Henri Bitar, avocat associé, pour les aspects de fiscalité indirecte.

immobiliers. Par ailleurs, les véhicules de collection, en pratique dispensés de la taxe sur les véhicules d'occasion, sont également dispensés de la taxe dite « *malus annuel* », de 160 euros, due annuellement à raison de la détention de véhicules polluants.

LA DÉTENTION INDIRECTE DU VÉHICULE DE COLLECTION

Sous l'empire de l'ancien impôt sur la fortune (ISF), supprimé à compter du 1^{er} janvier 2018, la détention indirecte d'objets de collection faisait entrer la valeur de ces derniers dans l'assiette imposable à l'ISF, alors qu'ils étaient exonérés en cas de détention par le redevable. Depuis la suppression de cet impôt, la détention indirecte d'un véhicule de collection ne présente plus d'inconvénients en matière d'imposition du capital.

La détention indirecte du véhicule de collection pourra toutefois déclencher l'exigibilité de la taxe sur les véhicules de sociétés (TVS), au niveau de l'entité propriétaire s'il s'agit d'une société immatriculée en France. Pour les véhicules dont la première mise en circulation est intervenue avant le 1^{er} juin 2004, la TVS pourra atteindre, annuellement, près de 5 000 euros pour un véhicule essence dont la puissance est supérieure à 15 CV. Cette TVS n'est pas déductible pour les besoins de l'impôt sur les sociétés. En outre, les sociétés soumises à la TVS sont exonérées de la taxe « *malus annuel* ».

La détention d'un véhicule de collection par l'intermédiaire d'une entité générera des coûts fiscaux plus importants qu'en cas de détention en nom propre. Toutefois, une telle structuration peut être intéressante dans une optique de financement du bien et de division de sa propriété, ainsi que dans l'anticipation de la transmission du véhicule.

III. LA TRANSMISSION DES VÉHICULES DE COLLECTION

LA VENTE DU VÉHICULE DE COLLECTION

Contrairement à la revente d'un véhicule ordinaire, la revente d'un véhicule de collection entraînera souvent la réalisation d'une plus-value.

La cession par un particulier d'un véhicule de collection est soumise à une taxe forfaitaire sur les objets de collection au taux global de 6,5 %. La taxe, qui se substitue à l'impôt sur le revenu, frappe le prix de vente et non la plus-value réalisée. Pour bénéficier de cette imposition dérogatoire, le vendeur devra s'assurer qu'il



Citroën traction avant

dispose d'un véhicule de collection au sens de l'instruction douanière visée plus haut.

Si le cédant le désire, ou si son véhicule ne reçoit pas la définition fiscale d'un véhicule de collection, la plus-value réalisée sera soumise au régime de droit commun des plus-values sur biens meubles, au taux global de 36,2 %. La plus-value est alors réduite d'un abattement de 5 % par année de détention au-delà de la deuxième, permettant une exonération totale au bout de 22 ans.

Le particulier qui revend son véhicule de collection devra donc réaliser un arbitrage entre deux modes d'imposition, qui dépendra du prix de vente, de la plus-value réalisée et de la durée de détention du véhicule.

Enfin, si le véhicule est détenu par une société, la plus-value réalisée contribuera à la formation du résultat imposable de cette société. La taxe forfaitaire n'est alors pas applicable.

DONATIONS ET SUCCESSIONS DE VÉHICULES DE COLLECTION

Un particulier peut également recevoir dans son patrimoine un véhicule de collection à la suite d'une donation ou d'une succession. Cette transmission donne lieu à la perception de droits de mutation.

En principe, les droits de succession et de donation sont assis sur la valeur vénale des biens transmis, estimée par le bénéficiaire de la donation ou de la succession. Des règles particulières s'appliquent aux objets d'art et de collection pour la détermination de cette valeur. En cas de vente publique dans les deux ans qui suivent le décès ou

la donation, la valeur retenue correspond au prix net de la vente, après déduction des frais engagés. À défaut de vente publique, la valeur retenue diffère selon qu'il s'agit d'une succession ou d'une donation. En présence d'une succession, la valeur retenue est celle issue d'un inventaire, ou, si elle est plus élevée, celle figurant dans un contrat d'assurance en cours au jour du décès et datant de moins de dix ans. En cas de donation et en présence d'un contrat d'assurance, la valeur imposable est fixée à 60 % de la valeur assurée. En l'absence de vente publique et d'inventaire ou de contrat d'assurance, il revient au donataire ou à l'héritier de procéder à l'évaluation de la valeur du véhicule de collection reçu.

Ces règles de valorisation ne s'appliquent pas lorsque le véhicule ne répond pas à la définition fiscale des véhicules de collection. Elles ne s'appliquent pas non plus en cas de détention indirecte du véhicule car, dans cette hypothèse, ce sont les droits du défunt (ou du donateur) dans l'entité propriétaire du bien qui sont transmis, et non le véhicule lui-même. Ce mode de détention peut aussi mener à une réduction de l'assiette des droits dus, par la prise en compte de l'éventuel passif de l'entité propriétaire.

Les véhicules de collection transmis par donation ou succession sont soumis à un barème d'imposition dont les taux varient en fonction du lien de parenté avec le bénéficiaire (en ligne directe, il s'agit d'un barème compris entre 5 % à 45 %).

Les actions de l'acheteur insatisfait d'une automobile de collection à l'encontre du vendeur



Charles-Édouard Bucher
 Professeur à la Faculté de droit de Nantes
 Directeur de l'Institut de recherche en droit privé (IRDP – EA 1166)
 Directeur du DU droit de l'art et de la culture
 Membre du Comité scientifique de l'Institut Art & Droit

L'acheteur insatisfait d'une automobile de collection dispose de plusieurs actions à l'encontre du vendeur. La possibilité d'exercer certaines d'entre elles dépend de différents facteurs qui tiennent, notamment, à la forme de la vente et à la qualité des parties.

S'agissant de la forme de la vente, il convient de distinguer selon que la vente a eu lieu de gré à gré ou aux enchères et, au sein de cette dernière catégorie, selon que la vente est volontaire ou forcée. Ainsi, la garantie des vices cachés, qui a son siège aux articles 1641 et suivants du Code civil, « n'a pas lieu dans les ventes faites par autorité de justice »¹.

S'agissant de la qualité des parties, il convient de distinguer selon que le vendeur, mais également l'acheteur, sont, ou non, des professionnels. Ainsi, certaines obligations – les obligations d'information et de garantie – pèseront plus lourdement sur le vendeur professionnel. Un acheteur professionnel est présumé connaître les vices de la chose qu'il acquiert et se verra opposer une clause excluant à l'avance la garantie s'il est un professionnel de la même spécialité que le vendeur. La qualité de « collectionneur averti » de l'acquéreur n'est pas non plus indifférente. Un vice sera plus difficilement reconnu caché à son égard.

Avant d'envisager plus précisément quelles actions l'acheteur d'une automobile de collection peut exercer, il convient de préciser qu'il ne dispose d'aucun choix entre celles-ci. À chaque défaut correspond une action. Ce principe ne connaît que de rares exceptions.

À rebours de l'adage en vertu duquel l'acheteur

doit être curieux, le droit contemporain impose une obligation d'information au vendeur. Il doit fournir à l'acheteur les éléments d'information qu'il connaît dont l'importance est déterminante pour le consentement de son contractant qui légitimement les ignore. La jurisprudence se montre assez sévère envers le vendeur professionnel lorsque le contrat est conclu avec un acheteur profane. Ainsi, à propos de la vente d'une automobile d'occasion, la Cour de cassation a pu décider que « le vendeur professionnel est tenu d'une obligation de renseignement à l'égard de son client et qu'il lui incombe de prouver qu'il a exécuté cette obligation »².

Une telle obligation peut aussi participer de l'exécution du contrat et compléter les deux obligations principales du vendeur, « celle de délivrer et celle de garantir la chose qu'il vend »³. La délivrance impose, selon l'article 1604 du Code civil, le transfert de la chose « en la puissance et possession » de l'acheteur. La chose délivrée doit être celle qui avait été prévue dans le contrat. Il n'en sera pas ainsi si le véhicule n'est qu'une réplique alors que le certificat d'immatriculation mentionnait un modèle authentique⁴. Par ailleurs, elle impose la délivrance des accessoires de la chose et notamment de la carte grise⁵. En cas de manquement à l'obligation de délivrance, l'acheteur pourra engager la responsabilité contractuelle du vendeur, demander l'exécution forcée ou résoudre le contrat. L'acheteur pourra également se fonder sur le nouvel article 1223 du Code civil, qui permet d'obtenir une réduction

du prix « en cas d'exécution imparfaite de la prestation ».

Par ailleurs, le vendeur est tenu de fournir une chose exempte de vices cachés, vices qui selon l'article 1641 du Code civil rendent la chose « impropre à l'usage auquel on la destine, ou qui diminuent tellement cet usage que l'acheteur ne l'aurait pas acquise, ou n'en aurait donné qu'un moindre prix, s'il les avait connus ». L'article 1649 du même Code exclut la garantie dans les ventes faites par autorité de justice, mais elle se retrouve dans les ventes volontaires de meubles aux enchères publiques et, bien sûr, dans les ventes de gré à gré. Cette garantie est essentielle, du moins lorsque le défaut dont se plaint l'acheteur affecte le fonctionnement de la voiture. Ainsi, des vices affectant la structure et les organes mécaniques d'une Alfa Romeo, des fuites d'essence et d'huile ont été, fort logiquement, qualifiés de vices cachés⁶.

Toutefois, la Cour de cassation a pu juger qu'une Jaguar de 1956, dont la carte grise portait la mention « véhicule de collection », était destinée « au seul usage de collection », si bien que les défauts dont se plaignait l'acheteur, à savoir des déformations de la structure causées par un choc avant gauche violent, ne rendaient pas le véhicule impropre à l'usage auquel il était spécialement destiné⁷. Ainsi, la destination d'objet de collection de l'automobile l'emporte parfois sur celle qui est de rouler. Un arrêt rendu par la cour d'appel de Nîmes⁸, à propos d'une Mercedes 280 SL de 1970, permet de comprendre quels sont les éléments qui caractérisent une telle destination. L'« ancienneté [du véhicule] (première mise en

1) Art. 1649 C. civ.

2) Civ. 1^{re}, 15 mai 2002, n° 99-21.521 ; Bull. civ. I, n° 132.

3) Art. 1603 C. civ.

4) Civ. 1^{re}, 20 sept. 2017, n° 16-20.066 (AC Cobra 427 de 1965).

5) Civ. 1^{re}, 22 janv. 1991, n° 89-12.593 ; Bull. civ. I, n° 23 ; v. aussi, Civ. 1^{re}, 31 janv. 1974, n° 72-13779 ; Bull. civ. I, n° 35 ; Civ. 1^{re}, 5 oct. 1994, n° 92-13.319.

6) CA Paris, 16 oct. 1998, JurisData : 1998-022610.

7) Civ. 1^{re}, 24 nov. 1993, n° 92-11.085 92-11.316 ; Bull. civ. I, n° 347 ; v. aussi, à propos d'une Jaguar XK 150, acquise aux enchères publiques : Civ. 1^{re}, 22 avr. 1997, n° 95-12152 ; Bull. civ. I, n° 129.

8) CA Nîmes, 11 mars 2008, RG n° 06/00166.

service en juillet 1970) influant sur sa destination d'objet de collection, son prix de vente au tiers de sa valeur s'il avait été en bon état d'usage immédiat, estimé de surcroît cohérent avec le coût des réparations jugées nécessaires par l'expert pour un tel usage, et le fait incontesté que l'acquéreur a expressément dispensé son vendeur de lui fournir au moment de la vente le procès-verbal du contrôle technique de moins de six mois rendu obligatoire lorsque la vente a pour objet un véhicule destiné à un usage courant immédiat, montrent que M. X... n'a pas entendu acquérir dans le but de se procurer un moyen de transport normal (le véhicule en cause pouvant fort bien être destiné à l'exposition), et savait pertinemment que son achat nécessiterait, pour une mise en état d'usage courant de transport, des réparations dont l'importance a été immédiatement révélée par l'écart entre le prix consenti par M. Y... et l'estimation d'un tel véhicule de collection en état normal de marche ».

On aurait pu penser que ces jurisprudences évolueraient depuis que l'arrêté du 9 février 2009 relatif aux modalités d'immatriculation des véhicules ne restreint plus, comme le faisait celui du 5 novembre 1984, la circulation des véhicules de collection⁹. Le nouveau texte énonce en effet que l'utilisation de ces véhicules se fait « sans restriction géographique de circulation »¹⁰. Cependant, la Cour de cassation a récemment approuvé un arrêt d'appel qui avait relevé, à propos d'une Volvo P 1800 S de 1967, qu'une telle indication dans le certificat d'immatriculation informait l'acquéreur de la nécessité d'un usage particulièrement restreint¹¹. Selon cet arrêt, « en dépit du fait que (...) [le véhicule] était présenté comme en état exceptionnel et immatriculé en carte grise normale, la mention de la carte grise "véhicule de collection" apposée lors de son immatriculation en France informait l'acquéreur de la nécessité d'un usage particulièrement restreint, que l'examen attentif du concours des volontés des parties révèle que la voiture ne pouvait être destinée à un autre usage que celui de collection et que ce n'est que postérieurement à la vente que l'acquéreur a exprimé son souhait d'un "usage plus important", modifiant unilatéralement sa destination ».

La volonté des parties, qui se révélera au travers



Alfa Romeo spider

de nombreux indices indiqués par les juges, est donc essentielle pour déterminer quelle est la destination de l'automobile.

Quoiqu'il en soit, pour que l'action en garantie puisse prospérer, il importe que les vices allégués soient cachés. Ainsi, ont été jugés comme non apparents les défauts électriques et une vibration importante du train avant, rendant une MG cabriolet de 1972 désagréable à conduire et dangereuse, lesquels « ne pouvaient se révéler qu'au travers de l'examen par un professionnel ou à l'occasion d'une conduite prolongée »¹². La jurisprudence pourra prendre en compte la qualité de l'acheteur, selon qu'il est ou non un professionnel¹³ ou un spécialiste¹⁴, pour retenir ou exclure le caractère caché du vice.

Il importe encore que ces vices rendent la chose impropre à son usage normal¹⁵ et soient antérieurs à la vente.

Lorsqu'un vice caché est caractérisé, l'acheteur pourra rendre la voiture et se faire restituer le prix. Il exercera alors l'action réhibitoire. Il ne sera néanmoins pas tenu de verser à l'acheteur une indemnité liée à l'utilisation de l'automobile ni même à l'usure qui en serait résultée¹⁶. Il pourrait, en revanche, préférer garder le véhicule et se faire rendre une partie du prix. C'est l'action estimatoire. Lorsque le vendeur connaissait les vices, il est tenu, outre la restitution du prix qu'il en a reçu, de tous les dommages et intérêts envers

l'acheteur. En revanche, s'il les ignorait, il ne sera tenu qu'à la restitution du prix, et à rembourser à l'acquéreur les frais occasionnés par la vente. Selon la jurisprudence, le vendeur professionnel est réputé irréfragablement connaître tous les vices, même les vices les plus indécélables¹⁷.

Le contrat peut comporter une clause limitative ou exclusive de garantie. Lorsque le vendeur est un professionnel, il ne pourra s'en prévaloir à l'encontre de l'acquéreur, que si celui-ci est non seulement un professionnel mais encore un professionnel de la même spécialité que lui. Il a notamment été jugé qu'un concessionnaire ne pouvait se prévaloir de la clause excluant la garantie légale des vices cachés à l'encontre d'un mari et de sa femme, acquéreurs d'une Porsche 911 SC, qui exerçaient tous les deux le métier de professeur¹⁸.

Enfin, il convient de préciser que lorsque le défaut constitue un vice caché, l'acquéreur ne peut pas agir sur un autre fondement, et notamment sur le terrain du défaut de conformité ou de l'erreur sur la substance¹⁹. L'action en nullité pour dol fait exception à cette interdiction. Ainsi l'acheteur d'une BMW 328 d'avant-guerre, délivrée avec une carte grise qui concernait un modèle de ce type, propriété du Musée de l'automobile de Munich, a pu obtenir l'annulation de la vente pour dol du vendeur²⁰.

2020-5871

9) Il instaure d'ailleurs un contrôle technique tous les cinq ans pour ces véhicules.

10) Annexe IX, 2.1.

11) Civ. 1^{re}, 9 juin 2017, n° 16-10-548 (dans cette affaire, ces arguments avaient été mobilisés pour rejeter la demande de l'acquéreur fondée sur un défaut de conformité).

12) CA Versailles, 13 mars 1998.

13) CA Paris, 16 oct. 1998, JurisData : 1998-022610.

14) Certains vices seront néanmoins jugés indécélables, v. Civ. 1^{re}, 19 mars 2009, n° 08-12657 ; Bull. civ. I, n° 62 (à propos de l'achat de deux véhicules Volkswagen Ittis, « importaient peu (...) les circonstances selon lesquelles M. X..., qui a pu être qualifié "d'amateur éclairé de ce type de véhicule", ne pouvait ignorer l'âge du bien, son état d'usure et son défaut d'entretien »).

15) CA Nîmes, 18 déc. 1980, D. 1983, p. 29, note Ch. Larroumet (à propos de vibrations et turbulences d'air qui n'ont pas été considérées comme des vices d'une gravité suffisante).

16) Sur cette question, v. Ch.-E. Bucher, « Le contrat de vente est-il un contrat spécial ? Réflexions à partir de la garantie des vices cachés », in *Mélanges offerts à Geneviève Pignarre*, LGDJ, 2018, p. 175.

17) Civ. 1^{re}, 24 nov. 1954, JCP 1955, II, 8565, obs. H. B.

18) CA Lyon, 20 févr. 2002, RG n° 2000/04728.

19) Civ. 1^{re}, 14 mai 1996, n° 94-13.921.

20) CA Montpellier, 8 août 2007, RG n° 06/4634.

La responsabilité civile des organisateurs de rallyes de véhicules de collection



Charles-Édouard Bucher
 Professeur à la Faculté de droit de Nantes
 Directeur de l'Institut de recherche en droit privé (IRDP – EA 1166)
 Directeur du DU droit de l'art et de la culture
 Membre du Comité scientifique de l'Institut Art & Droit

Les rallyes de véhicules de collection connaissent un fort engouement. Sur le calendrier de tout passionné figurent les dates de rendez-vous incontournables : Coupe des Alpes, Rallye des princesses, Rallye Neige et glace, Trophée des Alpes, Maroc Classic, Rallye des Légendes, notamment. Tout conducteur, amateur ou chevronné, pourra ainsi rouler au volant de sa BMW, de son Alfa Romeo, de son Alpine Renault, de sa Jaguar, de son Austin-Healey, de sa Lancia ou de sa Porsche.

L'appellation « rallye » recouvre néanmoins des réalités fort diverses. Les plaquettes de présentation de ces événements parlent de « randonnée touristique », de « manifestation de loisirs ayant pour but de rassembler des propriétaires de véhicules de collection ou d'exception, en dehors de toute notion de sport, de vitesse, de compétition ou de course », d'« épreuve de vitesse » ou encore d'« épreuve de régularité ». Certains rallyes sont chapeautés par la Fédération française du sport automobile (FFSA) et s'intègrent dans des championnats ou coupes (coupe de France des rallyes VHC, championnat de France historique de la Montagne, championnat de France historique des circuits, championnat de France des Rallyes VHC, rallyes historiques de régularité sportive, rallyes de régularité historiques). Ces événements se dérouleront sur circuits ou sur routes ouvertes à la circulation ou neutralisées. Quant au Code du sport, il distingue, au titre d'évènements « organisés sur les voies ouvertes ou dans les lieux non ouverts



Rallye Neige et glace

à la circulation publique et comportant la participation de véhicules terrestres à moteur », la « concentration » de la « manifestation »¹. La « concentration » correspond à un « rassemblement comportant la participation de véhicules terrestres à moteur, qui se déroule sur la voie publique ou ouverte à la circulation publique dans le respect du Code de la route, qui impose aux participants un ou plusieurs points de rassemblement ou de passage et qui est dépourvu de tout classement, temps imposé ou chronométrage ». La « manifestation » désigne un « regroupement d'un ou de plusieurs véhicules terrestres à moteur et d'un ou de plusieurs pilotes ou pratiquants visant à présenter, de façon organisée pour les spectateurs, un sport mécanique

sous ses différentes formes ». Par ailleurs, une « compétition », « dont l'objectif est l'obtention des meilleurs résultats possibles », est en principe assimilée à une manifestation. Cette distinction emporte, notamment, des différences quant au régime auxquels sont soumis ces événements, simple déclaration ou, au contraire, autorisation administrative. La multiplication de rallyes accroît mécaniquement le risque de survenance de dommages. La responsabilité civile de l'organisateur pourra alors être recherchée. Il convient de distinguer selon que la victime participait au rallye ou n'y assistait qu'en tant que simple spectatrice. Le participant engagera la responsabilité contractuelle de l'organisateur dès lors qu'un contrat les lie. Les textes applicables sont

1) Art. R. 331-18, Code du sport.

regroupés dans une sous-section du Code civil intitulée « *la réparation du préjudice résultant de l'inexécution du contrat* », aux articles 1231 et suivants. La responsabilité pourra être mise en jeu si trois conditions sont réunies : l'inexécution d'une obligation, un dommage et un lien de causalité entre cette inexécution et le dommage. Ces deux dernières conditions n'appellent pas de remarques particulières sauf à préciser que, bien sûr, la victime pourra obtenir réparation de ses préjudices tant corporels que matériels. La première condition, à savoir l'inexécution d'une obligation, mérite quelques précisions. L'organisateur n'est tenu que d'une obligation de moyens qui lui impose de prévenir la survenance des risques dans la mesure du possible². La victime sera tenue de rapporter la preuve d'une faute, laquelle peut consister en une simple négligence ou une imprudence dans les mesures prises pour assurer la sécurité de l'évènement. Parce que le participant a, au cours du rallye, un rôle actif, il n'est pas concevable de faire peser sur l'organisateur une obligation de résultat. Cette faute pourrait aussi consister en une information insuffisante délivrée au participant³.

L'organisateur pourrait s'exonérer en prouvant qu'un cas de force majeure a empêché l'exécution de son obligation, lequel consiste, selon l'article 1218 du Code civil, en « *un événement échappant au contrôle du débiteur, qui ne pouvait être raisonnablement prévu lors de la conclusion du contrat et dont les effets ne peuvent être évités par des mesures appropriées* ». La preuve d'un tel événement n'est néanmoins pas chose simple. L'organisateur pourra plus aisément se prévaloir d'un fait de la victime, notamment le non-respect du Code de la route ou une faute de conduite du participant. Si ce fait présente les caractères de la force majeure, ou si en raison de son rôle, il a été la cause exclusive du dommage, l'organisateur sera totalement exonéré. L'exonération ne sera en revanche que partielle si ce fait, qui ne constitue pas un cas de force majeure, est fautif.

Le contrat conclu entre le participant et l'organisateur contient souvent une clause exclusive de responsabilité. Une telle clause est, par principe, valable. Il est néanmoins possible d'en contester la

validité ou même de la priver d'efficacité si l'organisateur s'était rendu coupable d'une faute lourde ou d'une faute dolosive comme le prévoit l'article 1231-3 du Code civil.

S'agissant des spectateurs, la responsabilité de l'organisateur sera contractuelle si un contrat a été conclu. Ce qui a été dit pour les participants vaut pour les spectateurs. En effet, l'obligation de l'organisateur n'est, ici aussi, que de moyens⁴. Cette responsabilité sera, plus souvent, extracontractuelle, faute de contrat, lorsque la manifestation aura été librement ouverte au public. La preuve d'une faute des organisateurs devra être établie sur le fondement des articles 1240 et 1241 du Code civil. Il a notamment été jugé que le fait d'avoir laissé des spectateurs s'installer à des endroits dangereux⁵ constitue une faute.

L'organisateur souscrira une police d'assurance couvrant sa propre responsabilité civile⁶.

2020-5872

2) Civ. 1^{re}, 25 janv. 2005, n° 02-15.861 ; Bull. civ. I, n° 46 ; CA, ch. civile A, 22 juin 2016, RG n° 14/00883 (Alpine Renault).

3) Civ. 1^{re}, 27 mai 1999, n° 97-16.200 ; Bull. civ. I, n° 104 (en l'espèce, les concurrents étaient suffisamment informés par l'organisateur des conditions de course) ; v. aussi, CA, Paris, 16 mai 1984, D. 1985, IR, 148, obs. Alaphilippe (l'organisateur de course cycliste sur une route ouverte à la circulation doit informer les coureurs de l'obligation de respecter le Code de la route).

4) Civ. 1^{re}, 12 juill. 1954, JCP 1954, II, 8331, note Blin (*course de chevaux*).

5) Civ. 2^e, 13 janv. 1988, n° 84-16.561.

6) V. art. R. 331-30, Code du sport.

Brèves

HAUTS-DE-SEINE

Enquête préliminaire après le décès d'un résident en EHPAD

Le 24 avril, le parquet de Nanterre a ouvert une enquête préliminaire après le décès d'un résident de l'EHPAD de Chaville, mort des suites du coronavirus. La famille de ce résident avait porté plainte pour « *homicide involontaire* », « *mise en danger de la vie d'autrui* » et « *non-assistance à personne en danger* », déplorant un manque d'hygiène, de mesures sanitaires et de respect des gestes barrières avant le 17 mars et le début du confinement, rapporte *Le Parisien*. L'enquête a été confiée au commissariat de Sèvres. Partout en France et notamment en Île-de-France, des EHPAD sont visés par des plaintes après des décès dus au Covid-19. « *Ça signifie que le parquet, qui a l'opportunité des poursuites, considère que ces plaintes sont tout sauf fantaisistes* », selon M^e Arakelian, qui défend des familles de résidents décédés, entre autres à l'EHPAD de Chaville et de Clamart.

PARIS

Un masque réutilisable offert à chaque Parisien

Alors que le port du masque est recommandé par l'Académie nationale de médecine et désormais obligatoire dans les transports en commun, afin d'aider les habitants à s'équiper, la Ville de Paris met à leur disposition un masque en tissu lavable. Depuis le 11 mai, il est ainsi possible de réserver son masque, ainsi que ceux de ceux des membres de son foyer âgés de plus de 11 ans, via un formulaire disponible sur le site Internet de la Ville, au créneau de son choix, avant de venir le(s) retirer gratuitement en pharmacie. Ils seront offerts sur présentation d'un bon de retrait et d'une pièce d'identité. Attention, les créneaux sont pris d'assaut et certaines officines se retrouvent rapidement à court de masques. Par ailleurs, toutes les pharmacies ne participent pas au dispositif, et il n'existe pas de liste des pharmacies volontaires.

ESSONNE

Échecs : le premier championnat de France virtuel

Les 16 et 17 mai prochains, la ville d'Orsay et la Fédération française d'échecs (FFE) organisent le premier Championnat de France d'échecs rapides en ligne. Le championnat qui devait se tenir du 21 au 24 mai à Orsay ne pouvant avoir lieu à cause de la crise sanitaire, ce championnat virtuel « *ouvert à tous* » va donc le remplacer. Il sera retransmis en direct et commenté par Kevin Bordi, célèbre sur les réseaux sociaux grâce à sa chaîne « *Blitzstream* ». « *Le jeu se fera exclusivement via l'ordinateur des joueurs, pas de tablette ni de smartphone* », a précisé la FFE. Pour cette édition 2020, 7 000 euros sont à remporter et 20 % du montant total des inscriptions seront reversés à la lutte contre le coronavirus, la *Fondation de France* et à l'*association des Blouses roses* des centres hospitaliers de Longjumeau et Orsay.

SEINE-SAINT-DENIS

Surmortalité liée au coronavirus dans le 93

L'Observatoire régional de santé d'Île-de-France a publié le 11 mai dernier un rapport sur la surmortalité liée au coronavirus dans la Région. L'enquête démontre que les « *quartiers défavorisés* » sont beaucoup plus touchés. Ainsi, entre le 1^{er} mars et le 10 avril, la plus forte hausse concerne le 93, qui a enregistré une augmentation du nombre de décès de 118,4 % par rapport à la même période l'an dernier. Ces habitants sont plus à risque d'être contaminés car « *leurs conditions de logement sont assez défavorables* », expliquait Isabelle Grémy, directrice de l'Observatoire le 12 mai, sur *franceinfo*. Ces territoires très touchés par le virus sont également des « *pourvoyeurs de travailleurs clés* » (dans les domaines des transports, déchets, commerce d'alimentation, etc.), qui représentent 500 000 personnes en Île-de-France, et « *9 % de la population active* ».

L'Île-de-France
a commandé et reçu
30 millions
de masques
à la date du 6 mai.

Bataille pour une Ferrari 250 GTO



Charles-Édouard Bucher,
Professeur à la Faculté de droit de Nantes,
Directeur de l'Institut de recherche en droit privé (IRDP-EA 1166),
Membre du comité scientifique de l'Institut art & droit

Infirmant la décision de première instance, la cour d'appel de Limoges a jugé en janvier dernier que la GTO, vendue à un peu plus de 46 millions de dollars par un des enfants à l'insu de ses cohéritiers, relevait de l'actif de la succession et le condamne à en restituer sa valeur en numéraire.

La Ferrari 250 GTO n'est pas seulement une Ferrari, c'est, de l'avis partagé par une grande majorité de passionnés de sport automobile, « la » Ferrari, le modèle le plus abouti de la marque au cheval cabré. Construite à seulement trente-six exemplaires entre 1962 et 1964, la Ferrari 250 GTO, pour « *Gran Turismo Omologata* », succède à un autre modèle mythique, la 250 GT Short Wheel Base, la « SWB ».

La belle Italienne se trouve propulsée sur le devant de la scène médiatique lorsqu'un exemplaire change de mains. La situation n'est pas rare, mais les compteurs s'affolent. Le troisième exemplaire construit, répertorié sous le numéro de châssis #3413, victorieux du championnat d'Italie GT de 1962, a atteint la somme de 48 405 000 \$, lors d'une vente organisée par la maison RM Sotheby's à Monterey durant l'été 2018. C'est plus que celui portant le numéro de châssis #3851, qui s'était classé 2^e au Tour de France automobile en 1962 et adjugé 38 115 000 \$ lors d'une vente par Bonhams le 14 août 2014. La voiture victorieuse du Tour de France de 1964 et 4^e des 24 heures du Mans l'année précédente sous les couleurs de l'Écurie Francorchamps (châssis #4153) a, quant à elle, changé de main lors d'une transaction privée en 2018, pour un montant de 80 000 000 \$.

Cette automobile de légende se retrouve parfois – plus rarement heureusement – sur le devant de la scène juridique. À la fin de l'année dernière, se tenait à Londres un procès car un modèle avait été vendu sans sa boîte de vitesses à cinq rapports d'origine. L'acheteur le savait, mais il pensait récupérer plus facilement, et moins onéreuse, cette pièce finalement localisée aux États-Unis. Les juridictions françaises ont également eu à connaître du mythique bolide. Une bataille juridique oppose en effet depuis plusieurs années trois enfants,



Ferrari 250 GTO

héritiers de la veuve de Monsieur X, ayant bâti sur les terres de son château un circuit automobile et un musée abritant sa collection constituée à une époque où ces fabuleux véhicules de course étaient moins prisés. Deux ans après le décès de son père en 2012 et un an après celui de sa mère, un des fils, alerté par le gardien du musée de la disparition d'un véhicule, avait déposé plainte auprès du commissariat de police de son domicile. Le véhicule manquant est une Ferrari 250 GTO, un modèle de 1964, qui se différencie du modèle sorti deux ans plus tôt par un arrière modifié et un pare-brise plus aérodynamique pour répondre à la réglementation sportive qui avait changé entre temps. Sous le numéro de châssis #5373 et les couleurs du North American Racing Team (N.A.R.T.) de Luigi Chinetti, importateur Ferrari aux États-Unis et ami personnel d'« *Il Commendatore* », ce bolide termina les 24 heures du Mans 1964 à la 9^e place. Ce véhicule avait été vendu le 11 avril

2014 par son frère, à un riche taïwanais au prix de 46 500 000 \$ à l'insu de ses cohéritiers. Sa sœur a alors porté plainte.

À QUI APPARTENAIT DONC LE BOLIDE ?

Le second fils soutenait qu'il l'avait reçu en cadeau de la part de son père après un grave accident de voiture survenu en mai 1978 dont il était sorti miraculeusement vivant. Le certificat d'immatriculation du véhicule était à son nom et il s'était, selon ses dires, toujours comporté en propriétaire du véhicule. Il pouvait donc librement en disposer. Faux, lui répondaient sa fratrie. Le véhicule constituait un actif de la succession de sorte que sa vente sans leur accord était fautive.

Dans son jugement du 7 mars 2019, le tribunal correctionnel de Guéret avait donné raison au fils prétendument propriétaire. La Ferrari 250 GTO ne faisait pas partie de la succession. Sur le plan pénal de l'affaire, il avait été relaxé. L'abus de confiance ou

« fait par une personne de détourner, au préjudice d'autrui, des fonds, des valeurs ou un bien quelconque qui lui ont été remis et qu'elle a acceptés à charge de les rendre, de les représenter ou d'en faire un usage déterminé » (article 314-1 du Code pénal), n'était pas caractérisé. En effet, le doute devait profiter au prévenu et un des éléments constitutifs de l'infraction pénale, à savoir l'absence de titre, faisait défaut.

Son frère et sa sœur, ainsi que le mandataire de l'indivision successorale qui avait été désigné par le président du tribunal de grande instance de Guéret, ont interjeté appel.

Dans son arrêt rendu le 8 janvier dernier, la chambre correctionnelle de la cour d'appel de Limoges infirme le jugement. Elle « condamne le fils prétendument propriétaire à restituer en numéraire à l'indivision successorale X la valeur du véhicule détourné de l'actif successoral, soit 46 500 000 \$ augmentée de la commission de 1 500 000 \$, soit au total 48 000 000 de dollars, à charge pour le fils prétendument propriétaire de s'acquitter de la somme due en convertissant le montant de la condamnation en euros au cours du change au jour et au lieu du paiement ».

Les juges limougeaudois ont en effet estimé que la remise du véhicule au fils prétendument propriétaire par son père n'était pas établie puisqu'il était resté dans la collection du musée. Il n'y avait donc pas eu

de don manuel de Monsieur X à ce fils. Par ailleurs, la Cour a rappelé que l'établissement de la carte grise au nom d'une personne n'emporte aucune conséquence quant à la propriété d'un véhicule, la carte grise n'étant qu'une pièce administrative permettant la circulation d'un véhicule. Les juges ont encore relevé qu'aucun certificat de cession valable n'était versé aux débats. Enfin, ils ont souligné que c'est la veuve de Monsieur X qui avait, peu de temps après le décès de son époux, reçu une offre d'achat de la voiture pour un montant de 53 000 000 \$ émise par un autre collectionneur. C'est elle qui y avait répondu sans mentionner qu'il revenait à son fils de l'accepter, ni s'il entendait lui donner suite.

Le fils prétendument propriétaire n'était donc pas en mesure d'établir qu'il avait reçu la voiture par don manuel.

Pouvait-il néanmoins se prévaloir du fameux adage « en fait de meubles, la possession vaut titre » de l'article 2276 du Code civil ? Si tel était le cas, il aurait été dispensé d'établir la donation : la possession du bien fait présumer, sauf preuve du contraire, une acquisition régulière de la propriété. La Cour de cassation décide en effet que le possesseur, qui ne peut établir que les biens lui ont été donnés par le défunt de son vivant, peut se prévaloir de la possession, et de la présomption qu'elle implique « sans même être obligé de prouver le don manuel qu'il invoque comme cause de sa possession » (Cour de cassation, Chambre des requêtes, 5 décembre 1893).

Cela présuppose toutefois que le prétendu possesseur puisse se prévaloir d'une possession véritable. Or, selon l'arrêt de la cour d'appel de Limoges, « Monsieur X qui est resté en possession de ce véhicule n'a fait que le mettre à la disposition du fils prétendument propriétaire pour lui permettre de le conduire ». Le fils n'en était, tout au plus, que le détenteur précaire.

En vendant le véhicule à un tiers à l'insu de ses cohéritiers et donc en soustrayant un bien de la succession de sa mère, le fils prétendument propriétaire a commis une faute civile.

Il a été condamné à restituer la valeur en numéraire du véhicule détourné. Il a par ailleurs été condamné à verser à chacun des membres de la fratrie la somme de 10 000 euros en réparation du préjudice moral. Toutefois, les juges n'ont pas fait droit à la demande de sa sœur de le voir condamné au paiement du manque à gagner correspondant à la différence entre la somme perçue et la somme proposée à leur mère en 2013. Il n'était en effet pas établi que l'offre faite par un autre collectionneur était toujours valable en avril 2014 et que le fils prétendument propriétaire en ait eu connaissance. Les juges n'ont pas non plus fait droit à la demande d'indemnisation du préjudice qui tiendrait à la perte de valeur de la collection toute entière. Puisqu'il n'était pas établi que la valeur des autres automobiles ait été affectée par la vente de la 250 GTO, le préjudice n'était pas certain.

2020-5729

QUAND
VOUS REFERMEZ
UN JOURNAL SPÉCIAL DES SOCIÉTÉS
UNE NOUVELLE VIE
S'OUVRE À LUI.

EN TRIANT VOS JOURNAUX, MAGAZINES, CARNETS, ENVELOPPES,
PROSPECTUS ET TOUTS VOS AUTRES PAPIERS, VOUS AGISSEZ POUR UN MONDE PLUS DURABLE.
DONNONS ENSEMBLE UNE NOUVELLE VIE À NOS PRODUITS. CONSIGNESDETRE.FR

Les formalités et les taxes de douane pour l'import/export de véhicules de collection



Line-Alexa Glotin
Avocat Associé,
Cabinet UGGC

Selon une récente étude du marché des véhicules de collection en France, plus d'un million de véhicules anciens sont immatriculés en France¹. Leurs collectionneurs, dénombrés pour 200 000 environ, sont très majoritairement des hommes (98 %) d'un âge moyen de 55 ans, mais qui rajeunissent d'année en année. Il est intéressant de relever à cet égard que l'âge moyen du premier achat d'un collectionneur de véhicules de collection est désormais de 35 ans.

L'on peut constater, au regard des prix enregistrés lors de la vente de prestigieux modèles tels que Porsche ou Ferrari, que des pièces de collection présentant un intérêt historique battent régulièrement des records. La maison Artcurial qui a fait de la vente aux enchères de véhicules de collection une spécialité reconnue enregistre ainsi des transactions à des prix de plus en plus exceptionnels.

Citroën reste pour l'heure la marque préférée des collectionneurs français. À titre d'exemple, la cote des 2CV ainsi que du modèle DS, tant appréciés des collectionneurs, a plus que doublé en dix ans².

Phénomène à souligner, l'apparition d'une nouvelle génération de collectionneurs, les « *youngtimers* », lesquels se tournent vers des modèles plus contemporains et moins hexagonaux.

La réglementation douanière à laquelle ces collectionneurs français sont confrontés lors de l'importation ou de l'exportation des véhicules acquis ou cédés hors de l'Union européenne est issue du droit communautaire et de la

jurisprudence de la Cour de justice de l'Union européenne (CJUE).

Rappelons sur ce point que l'union douanière des États membres de l'Union européenne, établie en 1968, a permis d'harmoniser les droits de douane sur les marchandises provenant de pays tiers ; les mêmes classifications et tarifs s'imposant ainsi uniformément aux marchandises importées au sein des États membres en provenance du reste du monde, sans qu'aucun droit de douane ne soit par ailleurs appliqué au sein de l'Union.

Cet article vise à rappeler de façon synthétique le dispositif douanier applicable à l'importation et l'exportation de véhicules de collection, lequel a été réformé en 2013 en vue de simplifier les règles de dédouanement antérieures, qui étaient significativement plus complexes, car issues de textes multiples, souvent contradictoires, de bulletins officiels des douanes³ et de notes explicatives tirées de la réglementation applicable aux œuvres d'art et objets de collection, ainsi que des arrêts de la CJUE qui y ajoutaient une condition supplémentaire⁴, liée à l'intérêt historique ou ethnographique du véhicule importé : « *sont présumés présenter un intérêt historique ou ethnographique, les véhicules – qui se trouvent dans leur état d'origine, sans changement substantiel des châssis, système de direction ou de freinage, âgé d'au moins 30 ans et correspondant à un modèle ou type dont la production a cessé ou ceux fabriqués avant 1950, même s'ils ne sont pas en état de circuler* ».

Le dispositif actuel n'en est pas moins complexe, la tarification et les formalités douanières étant strictement appliquées par les services compétents, lesquels contrôlent

la nomenclature des véhicules et, par suite, leur valeur, la catégorie dont ils relèvent et les tarifs douaniers qui leur sont applicables.

RAPPEL DES RÈGLES DE TERRITORIALITÉ |||||

Les tarifs au sein de l'Union européenne sont régis par le système TARIC⁵, le Tarif Intégré de l'Union européenne, lequel permet l'uniformisation des taux et formalités applicables lors de l'importation de marchandises au sein de l'Union ou de leur exportation au départ de l'UE.

TARIC établit un dispositif simple de classification des voitures de collection : dès lors qu'elles répondent aux critères cumulatifs posés pour l'application de la position 9705 de la nomenclature communautaire, leur importation en France et leur exportation vers un État tiers sont exonérées de droits.

LES CRITÈRES REQUIS POUR PRÉTENDRE À LA QUALIFICATION DE VÉHICULE DE COLLECTION |||||

Depuis le 1^{er} janvier 2014, afin de relever de la nomenclature tarifaire 9705 et ainsi être qualifié de véhicule de collection, un véhicule automobile doit répondre aux trois critères cumulatifs suivants⁶:

- se trouver dans son état d'origine, sans modification substantielle du châssis, de la carrosserie, du système de direction, de freinage, de transmission ou de suspension ni du moteur. Les réparations et les restaurations sont autorisées ; les pièces, accessoires et unités endommagés ou usés peuvent être remplacés pour autant que le véhicule soit conservé et maintenu dans un bon état sur le plan historique. Les véhicules modernisés ou modifiés sont exclus ;
- être âgé d'au moins 30 ans ;
- correspondre à un modèle ou type dont la production a cessé.

1) Publication du site Interenchères.

2) Statistiques fournies par les organisateurs du Salon Rétromobile, février 2020.

3) BOD n° 5513 du 1^{er} mars 1991 définissant essentiellement des critères d'âge et de volume de production et de l'autre.

4) Voir, affaire C-200-84 et C-252-84, 10 octobre 1985.

5) Règlement CEE numéro 2658/87 relatif à la nomenclature tarifaire et statistique et au tarif douanier commun.

6) Circulaire du 8 septembre 2014, NOR : FCPD1421298C.

En outre, sont automatiquement considérés comme véhicules de collection :

- les véhicules dont il peut être prouvé, quelle que soit la date de leur fabrication, qu'ils ont participé à un événement historique ;
- les véhicules de compétition dont il peut être prouvé qu'ils ont été conçus, construits et utilisés exclusivement pour la compétition et qu'ils possèdent un palmarès sportif significatif.

De plus, les pièces et accessoires de véhicules sont classés dans cette position à condition qu'il s'agisse de pièces ou d'accessoires originaux de véhicules de collection, que ces objets soient âgés d'au moins 30 ans et que leur production ait cessé.

Les répliques et les reproductions sont exclues, à moins de satisfaire aux trois critères ci-dessus.

Relevons que les trois critères susvisés constituent pour chacun des présomptions simples, qu'il convient par conséquent de justifier et que les services de l'administration ont la faculté de contrôler et contester.

En pratique, un véhicule automobile répondant aux conditions rappelées ci-dessus pourra être dédouané en tant que véhicule de collection (position 9705) et bénéficier d'une exemption de droits de douane.

Il peut également bénéficier d'un taux réduit de TVA applicable au jour de son importation.

S'il ne répond pas en revanche à chacun de ces critères, le véhicule devra être déclaré comme marchandise relevant du chapitre 87 de la nomenclature douanière (position tarifaire 8703 pour un véhicule de tourisme, par exemple). Les droits de douane en résultant étant calculés à un taux compris entre 10 % et 22 % selon le type de véhicule ; la TVA étant par ailleurs due au taux de droit commun.

FORMALITÉS

Les autorités douanières françaises utilisent un portail en ligne rendant la procédure déclarative relativement simple lors d'une opération d'importation ou d'exportation en provenance ou à destination de France⁷.

Il est utile de rappeler que :

- un propriétaire d'une voiture ancienne immatriculée avant le 1^{er} janvier 1960 et titulaire d'une carte grise standard pourra la faire immatriculer sous la catégorie véhicule de collection en présentant une attestation de contrôle technique datant de moins de deux ans ;
- en cas de cession, le vendeur d'un véhicule immatriculé en carte grise standard devra fournir à l'acquéreur une attestation de contrôle technique favorable de moins de six mois ;
- l'acquéreur d'un véhicule en provenance de l'étranger, quelle que soit la date de première mise en circulation, devra présenter un contrôle



MG type MGTD (gauche) type MGTF (droite)

technique favorable (passé en France ou au sein d'un État membre) de moins de six mois en vue d'une première immatriculation en France, sous la catégorie véhicule de collection ou non ;

- seuls les titulaires de carte grise relative à un véhicule de collection seront dispensés du renouvellement du contrôle technique si leur véhicule a été construit avant 1960.

En pratique, la personne sollicitant un certificat d'immatriculation portant la mention « *véhicule de collection* » doit présenter les pièces suivantes :

- le certificat fiscal 1993 VT REC (véhicules provenant de l'UE) ou le certificat de dédouanement « 846 A » datant de moins de quatre mois (véhicules hors UE) ;
- une attestation de contrôle technique favorable de moins de six mois ;
- une attestation de datation délivrée par la FFVE ou le certificat de conformité délivré par le constructeur ;
- l'ancien certificat d'immatriculation étranger ;
- un certificat de cession ou la facture du vendeur établie au nom de l'acheteur ;
- le formulaire Cerfa n°13754*03 de demande de certificat rempli ;
- une pièce d'identité française ou étrangère ;
- un justificatif de domicile (facture électricité, d'eau, téléphone fixe ou acte de propriété) ;
- le montant de la taxe exigée par la Préfecture pour établir le certificat d'immatriculation.

Le certificat d'immatriculation peut être établi aux noms de plusieurs personnes.

Cependant, pour l'achat d'un véhicule dans tous pays de l'Union européenne, il est obligatoire de fournir aux services compétents un imprimé fiscal pour l'immatriculation du véhicule.

En France, cet imprimé doit être retiré auprès du service des impôts des entreprises du domicile du demandeur, dans un délai de 15 jours après

importation du véhicule sur présentation des pièces suivantes :

- original et copie de la facture d'achat du véhicule remis par le vendeur ;
- original ou copie du certificat d'immatriculation du pays d'origine.

Ces deux documents doivent être traduits en français et certifiés conformes par les autorités localement compétentes.

LE CONTENTIEUX DOUANIER

Depuis l'évolution et la refonte de la réglementation en 2014, le contentieux douanier relatif aux véhicules de collection a sensiblement baissé.

Les caractéristiques précédemment requises pour faire partie d'une collection, telles que posées par l'arrêt rendu le 3 décembre 1998 par la CJUE⁸, à savoir être relativement rares, ne pas être normalement utilisés conformément à leur destination initiale, faire l'objet de transactions spéciales en dehors du commerce habituel des objets similaires utilisables et présenter une grande valeur, sont désormais considérées comme respectées pour les véhicules répondant aux trois critères rappelés ci-dessus.

S'agissant de ces critères, il est dans tous les cas pertinent de les valider scrupuleusement avec l'aide d'experts et de spécialistes du droit fiscal et douanier et ce, préalablement à l'importation ou l'exportation envisagée par les propriétaires de véhicules de collection, afin de sécuriser ces opérations transfrontalières, et ce d'autant que ces transactions soulèvent souvent d'autres points de droit à anticiper, notamment au plan culturel et fiscal.

2020-5877

7) Voir le lien : <https://www.douane.gouv.fr/service-en-ligne/declaration-en-douane-fret-traditionnel-delta-g>
8) CJUE n°259/97 du 3 décembre 1998 Uwe Clees.

L'automobile dans l'histoire des mobilités

Historien, maître de conférences à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, à Sciences-Po, et chercheur au SIRICE-CRHI, président de T²M (Traffic&Transport to Mobility International Association), l'enseignant-chercheur Mathieu Flonneau concentre ses travaux sur l'impact des mobilités dans notre civilisation.

En 2005, Mathieu Flonneau crée avec un collègue le premier séminaire académique d'histoire de la mobilité, ouvert à l'interdisciplinarité, en marge de ce qui se faisait auparavant, à savoir des séminaires plus en silo sur l'étude traditionnelle des transports. L'idée est alors d'élargir le champ de la réflexion aux déplacements, aux choix sociaux, politiques, bien au-delà de la seule dimension technique qui n'épuise pas la notion plurielle de mobilité. Cette innovation dans le monde universitaire proposait un recul qui jusque-là ne se pratiquait pas, ni dans l'administration, ni chez les élus ou même les entreprises. Le raisonnement traditionnel se cantonnait au couple transport-offre de déplacement, et opposait souvent les modes, perpétuant ainsi les cadres d'une guerre de religion modale. L'usage du terme « *mobilité* » choisi à l'époque, invitait à décroquer et « *démoder* » la discussion pour coordonner un ensemble de moyens connectés aux questions sociales, patrimoniales, historiques, voire même artistiques. Cette conception qui apparaît comme une évidence aujourd'hui s'est donc largement diffusée depuis quinze ans au fil des deux « *Grenelles de l'environnement* », puis plus récemment des débats autour de la Loi d'orientation des mobilités (LOM).

REGARD RESSERRÉ SUR LE PASSÉ

DE L'AUTOMOBILISME

Les marques françaises prestigieuses, Delage, Delahaye, Bugatti, fabriquant des véhicules hauts de gamme, ont disparu au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Sur ce point, la France a essayé de faire admettre au patrimoine immatériel de l'UNESCO l'art de la carrosserie française des années 1920 et 1930. Il s'agissait de reconnaître des savoir-faire sur mesure hérités directement de l'art des carrosses des 18^e et 19^e siècles. L'automobile descend en filiation presque directe des équipages hippomobiles fastueux de



Mathieu Flonneau

l'aristocratie et de la grande bourgeoisie. Isolée dans ce domaine, la marque Facel Vega, fondée par Jean Daninos juste avant le deuxième conflit mondial, a réussi à perpétuer ces compétences tricolores jusqu'en 1964. Dans les années trente, Renault produit des machines sublimes sans réel rapport avec ce que la régie Renault nationalisée commença à fabriquer après 1945. Quel que soit l'industriel, disparu ou survivant, la gamme a changé, les « *tours de main* » se sont perdus, engloutis par la massification et l'américanisation du produit.

Durablement, « *la France est restée à mi-chemin de l'Amérique* », c'est-à-dire d'un fordisme assumé, organisation d'entreprise prônée par Henry Ford (1863-1947). André Citroën s'en est approché, mais son entreprise subit la faillite en 1934. Une partie de l'opinion de l'époque y voit une fin logique pour un capitaine d'industrie, certes visionnaire, mais trop aventurier et expansif, souligne Mathieu Flonneau.

En Angleterre en revanche, même « *dénationalisées* » et portées par des capitaux étrangers, les firmes Rolls-

Royce, Bentley, Jaguar, persistent toujours sur ces bases élitistes. On peut y lire la survivance de la structure aristocratique de la société britannique qui rend acceptable une discrimination de consommation. Cette tolérance n'a pas cours en France. Pierre Daninos, le frère du créateur de Facel Vega, a écrit *Les Carnets du major Thompson*. Il prend souvent pour exemple, avec le recul humoristique, l'automobile qui, dans notre pays, fait l'objet de jalousies. En Angleterre ou aux États-Unis, ce signe de réussite est respecté, voire salué. Sur ces considérations divergentes, le professeur raconte la plaisanterie suivante : deux Français sur le trottoir commentent le passage d'une Bentley sur la chaussée : « *Ah, lui, je serai content quand il sera piéton.* » Deux Britanniques sur le trottoir d'en face commentent le passage de la même voiture : « *Oh, j'aimerais bien avoir la même.* »

À PROPOS DES « TRENTE GLORIEUSES »

La mort des marques exceptionnelles françaises s'est accompagnée de la diffusion d'une motorisation plus populaire. Cependant, la modification de la gamme n'entame pas l'attachement viscéral du propriétaire pour sa voiture.

Dans la culture routière, les infrastructures majeures comme les autoroutes, les deux fois deux voies, la signalisation, le balisage, la sécurité, représentent un réel effort national. En 1951, le fonds spécial d'investissement routier déclenche les « *Trente Glorieuses automobiles* ». La France s'est alors équipée au fil des plans économiques successifs. Georges Pompidou, Premier ministre puis président de la République, soutient totalement cette politique. Dans les agglomérations comme Paris, les travaux portent sur tous les modes de transport, bien au-delà de la voiture. Le projet, décisif, tient à construire un bouquet d'offres. Cette génération bâtit les périphériques, les autoroutes périurbaines, les lignes de RER, rénove

Quelques ouvrages écrits par Mathieu Flonneau

L'Automobile au temps des Trente Glorieuses, Loubatières, 2016.

Vive la route ! Vive la République !, L'aube, 2016.

Choc de Mobilités ! Histoire croisée au présent des routes intelligentes et des véhicules communicants, Descartes et Cie, 2016.

Les cultures du volant. Essai sur les mondes de l'automobilisme, Paris, Autrement, 2008.

Co-éditeur ; *Le Grand Dessein parisien de Georges Pompidou*, Paris, Somogy, 2010.

Co-éditeur ; *De l'histoire des transports à l'histoire de la mobilité ?* Presses Universitaires de Rennes, 2009.

un réseau SNCF figé depuis 1945 et un métropolitain parisien largement resté dans ces techniques et ces tracés. Tous les équipements sont alors revus dans une logique d'expansion et favorisent une période d'ascension sociale.

La révision du Code de la route de 1958 commence à réprimer sévèrement les excès de vitesse ou la conduite sous l'emprise de l'alcool. Plus tard arriveront les mesures de sécurité comme le port de la ceinture à l'avant et à l'arrière. Cette répréhension sonne le rejet des années « glorieuses » de l'automobilisme intouchable et augure la contestation environnementale.

PLUS PROCHE DE NOUS |||||

Publique ou privée, la mobilité est vitale à l'activité économique contemporaine. La crise épidémique actuelle marque une épreuve pour les marchés, celle de l'immobilisme contraint. Elle fait rétrospectivement prendre conscience de la place centrale des développements réalisés pendant les « Trente Glorieuses », vilipendés depuis vingt ans environ pour

des motifs de traumatisme environnemental. Cette critique peut pour une part apparaître comme un problème de riche. Elle ignore un peu légèrement d'où l'on partait et l'évolution inclusive apportée par la mobilité. Sur cette période, l'espérance de vie générale des populations a quasiment augmenté d'un tiers, et la mobilité a été un rouage de programme politique qui a tiré la population française vers le haut.

Dans un autre registre, décalé et plus médiatique, l'invention de Franck Zapata est totalement marginale, de même que l'hyperloop d'Elon Musk, fameux train hypothétique atteignant les 1 000 km/h. Ces deux pionniers suivent certes un parcours fascinant, mais dans une société en crise, sachant que toutes les flottes aériennes sont présentement clouées au sol, ce type d'avancées, qui laisse rêveur, ressort largement comme politiquement incorrectes et socialement inacceptables.

La quantité d'énergie nécessaire et de CO² dégagé pour que cent personnes profitent de ces engins, sans doute présentés un peu hâtivement comme des technologies de rupture, est évidemment

inacceptable car écologiquement dénuée de vertu. En France comme ailleurs, l'équation contemporaine des mobilités réclame une acceptation sociale. La civilisation occidentale concédait en général le bien-être à sa frange la plus aisée et, en termes de mobilités, cela s'est longtemps traduit par l'hyper mobilité des plus riches. Dès lors que les données de base se trouvent bouleversées, dans un contexte de mouvements contractés et d'énergies chères, l'avenir de ces inventions exceptionnelles paraît obéré d'avance.

Actuellement, la pandémie de coronavirus nous surprend alors qu'une lame de fond de numérisation des sociétés s'opérait déjà. La crise débouchera très probablement vers une accentuation du déploiement des systèmes de traçage d'individus, notamment dans les aéroports, voire vers l'instauration d'autorisations de mouvement. Dans ce contexte, la passion de l'automobilisme prend un sens que la nostalgie seule ne résume pas.

RÉSISTANCE DE PASSION

POUR LA « LIBERTÉ » AUTOMOBILE |||||

Derrière un véhicule, ce qui l'emporte, c'est la somme de vie et d'histoire humaine que l'on peut y investir. L'automobilisme est un humanisme, martèle Mathieu Flonneau. Un véhicule recèle souvent un pan d'histoire personnel, familial, collectif qui, ensemble, constituent son pedigree. C'est pourquoi, sans fétichisme ni culte aucun, l'amour des « tifosi » ferraristes et autres passionnés se conçoit clairement. De même, le design parvient à transformer un amas de métal en œuvre d'art, en patrimoine. Chacun comprend qu'une sportive de compétition passée entre les mains de Steve Mc Queen soit affublée d'un prix exorbitant sur le marché, quand bien même elle serait d'une valeur inestimable pour certains admirateurs.



Triumph TR3 sports 1957

© D.R.

C2M
2020-5895

Le fabuleux destin d'Hervé Poulain (et ses Art Cars)

Alors que l'édition 2020 des 24h du Mans se voit reportée en raison du coronavirus, au début du mois de mars dernier, invité par l'Institut Art & Droit, le commissaire-priseur et ancien pilote Hervé Poulain revenait tout en émotion et en humour sur sa participation à la célèbre course automobile entre 1975 et 1998, armé de ses « Art Cars » peintes par les artistes les plus en vue de l'époque.

Né à Avranches, en Normandie, l'ancien étudiant en droit n'a pas su choisir entre commissaire-priseur et pilote automobile, alors, il a fait les deux.

Épris de vie, de beauté et de vitesse, Hervé Poulain est « *un homme accéléré* », comme le décrivent Patrick Lesueur et Jean-Marc Thévenet, dans un ouvrage commun paru il y a quelques mois ; un homme qui emmène avec lui dans un tourbillon affectif ceux qui sont prêts à partager ses aventures, ses passions. « *L'homme accéléré, cela me correspond assez bien* », reconnaît l'invité de l'Institut Art & Droit, sourire en coin.

Celui qui est aussi président d'honneur de la maison de ventes aux enchères Artcurial, fondateur du Syndicat des Maisons de Ventes Volontaires et fondateur du Conseil National du Marché de l'Art se réjouit « *d'avoir participé à l'arrivée d'un objet industriel au statut des Beaux-Arts* ». Un terrain déjà préparé par Marcel Duchamp. Quand le peintre a présenté ses *ready-made*, « *le grand art, comme en parlait Charles Le Brun, peintre de Louis XIV, qui avait établi une hiérarchie entre arts majeurs et arts d'application, en a pris un terrible coup* », s'amuse le commissaire-priseur. Le Bauhaus et l'UAM (Union des Artistes Modernes) n'ont d'ailleurs pas été en reste, avec leurs objets manufacturés qu'Hervé Poulain qualifie avec délice « *d'authentiques œuvres d'art, d'un grand design* ».

Au début des années 70, il se prend de passion pour les œuvres faisant figurer l'automobile.

« *Il m'a semblé que la représentation de cet objet fantasmagique – objet mythique, symbolique, habité, qui concentre en lui la pointe du génie humain esthétique et technique et s'adresse à tous les sens – était bien plus intéressante que celle des natures mortes et des guitares !* »,



Hervé Poulain

plaisante-t-il.

À cette époque, commissaire-priseur depuis peu, il porte les pattes d'éph' et les cheveux longs, il a une R8 Gordini bleue avec deux bandes blanches, et il fait des rallyes. « *J'aime remplir mon enveloppe humaine à ras bord. Alors, dans cette optique d'appétit de la vie, je participe à des courses* », raconte Hervé Poulain, qui ne résiste pas au plaisir de citer Pierre Louis Moreau de Maupertuis : « *Nous n'avons reçu que depuis très peu de temps une vie que nous allons perdre. Placé entre ces deux instants, dont l'un nous a vus naître et l'autre nous voit mourir, nous tâchons, en vain, d'étendre notre être au-delà de ces deux termes. Nous serions plus sages si nous nous appliquions à en bien régler l'intervalle.* »

Mais le jeune homme rêve de plus : il veut accéder à ce qui est pour lui « *l'Olympie de la course automobile* », les 24h du Mans. En 1975, il a l'idée de joindre ses deux passions, l'art et la vitesse : il s'en fait la promesse, il fera peindre ses voitures par les plus grands

artistes de l'époque. C'est la naissance de ses fameuses « *Art Cars* ». Prosélyte, amoureux de l'art contemporain, il veut montrer à un public de non-initiés en la matière que l'on peut y rentrer spontanément, à condition que l'artiste ait un langage qui s'y prête ; qu'il est possible de ressentir une émotion devant une œuvre contemporaine sans avoir besoin d'une éducation particulière sur ce point. Il souhaite continuer à construire ce « *pont entre l'art et l'industrie* ». « *À l'époque, les conservateurs n'auraient jamais imaginé que la voiture d'Alexander Calder allait être le premier véhicule à rentrer dans un musée, présenté au musée des arts décoratifs !* », sourit Hervé Poulain. Le sculpteur et peintre américain lui apparaît en effet « *l'artiste idéal* » pour se lancer dans cette aventure. Seulement, ils ne se connaissent pas. Il tente donc le tout pour le tout. « *Je me souviens de cette journée formidable où je suis allé le voir, chez lui, à Saché. Il croyait que j'allais lui présenter la voiture de course, mais pas du tout, j'avais acheté une petite voiture dans un magasin de jouets, car la voiture en question n'était pas construite, je n'avais même pas trouvé la firme qui serait d'accord !* » se remémore Hervé Poulain. Entre Calder et lui, il y a un coup de foudre amical.

Peu de temps après, il rencontre Jean Todt, à l'époque co-équipier de rallye, qui lui confie que le patron de BMW Motorsport a une femme galeriste. « *Il n'y a qu'elle qui peut comprendre ton projet !* », lui dit-il. Hervé Poulain appelle. Jochen Neerpach lui répond que malheureusement, BMW court aux États-Unis cette année-là, mais qu'il va voir ce qu'il peut faire. « *Très vite, il me rappelle et il me dit : "on en construit une pour vous". C'était extraordinaire ! Tout ça au feeling, sans déboursier un centime !* », se souvient Hervé Poulain.

Mais il fallait, pour que la réussite

de cette entreprise soit totale, « une adéquation entre le ramage et le plumage », précise-t-il. Le tout n'était pas seulement d'attirer l'attention du public : encore fallait-il ne pas se ridiculiser lors de la course, être parmi les meilleurs.

« J'avais une touriste de série, c'est-à-dire la catégorie la moins sophistiquée », rapporte Hervé Poulain. Avec le travail de Calder, la voiture semble tout droit sortie « d'un album de coloriage ». « Ce qui me plaisait avec lui, c'est que je perturbais complètement son œuvre habituelle. J'introduisais le bruit, la fureur, le risque ! ». Au départ de la course, l'artiste lui glisse : « all right, gagne, mais va doucement ».

Sam Posey, son coéquipier américain, fait le 6^e temps aux essais. « Quand j'ai pris la voiture, j'étais au milieu des prototypes, dans cette mémère BMW peinte par Calder, c'était fantastique », savoure Hervé Poulain, 45 ans après. « À un moment, je rattrape un petit prototype Ligier, je calque ma zone de freinage sur la sienne, oubliant qu'il a 400 kilos de moins que moi, je vois l'arrière du prototype qui me saute au visage, je décroche comme un avion de chasse, je freine, je double le prototype, debout sur les freins, et le lendemain j'apprends par le journal : "quant à la BM de Calder, elle a montré son arrière pendant une heure à Jean-Pierre Beltoise" », jubile Hervé Poulain, non content d'avoir fait de l'ombre, l'espace d'un instant, à cette figure française de la Formule 1. D'ailleurs, quand les journalistes s'étonneront de sa performance et lui demanderont quelle est la puissance de son auto, il rétorquera avec malice : « elle n'a pas de moteur, elle marche à la couleur ».

« Malheureusement, vers 22h, alors qu'on était 5^e au scratch et que je commençais à me dire que j'allais peut-être me faire un petit podium, on a cassé un arbre de transmission », regrette Hervé Poulain. L'histoire s'arrête là... Pour

cette année.

L'année suivante, rebelote. Frank Stella réalise pour lui un « anti-Calder », selon le pilote : du minimalisme, tout en noir et blanc. L'artiste projette sur la voiture un papier millimétré. « Il voulait magnifier ce qu'on ne voit pas, le travail des ingénieurs, des mécaniciens », témoigne Hervé Poulain. Hélas, cette fois, la voiture se fait distancer dès les premiers tours.

En 1977, il s'adresse à Roy Lichtenstein. Encore une fois, le pilote n'a pas froid aux yeux. « C'était des monstres, ces gars-là, dans l'histoire de l'art. Imaginez un type qui aurait demandé à Matisse ou à Picasso ! », lance-t-il. Lors de cette nouvelle édition, il arbore une petite cylindrée de 2L, sur laquelle Roy Lichtenstein a couché une ligne d'autoroute. Sur chaque portière, un soleil qui se lève, un soleil qui se couche. Et puis, des points d'imprimerie « qui donnent à la voiture une allure féline », dit Hervé Poulain. La course se fait à deux pilotes. « On réussit à compenser le manque de puissance par l'agilité, à terminer la course, à gagner la catégorie de la voiture et à finir 9^e au scratch », se rappelle-t-il. « Je pense avoir été l'un des derniers à faire une course à deux pilotes, tellement l'énergie demandée est considérable. »

Deux ans plus tard, Andy Warhol accepte de lui prêter son concours. Il lui renvoie la maquette, couverte de papier peint lilas. « Mais il en avait recouvert la voiture entièrement, même le pare-brise ! » rit Hervé Poulain. Alors Warhol lui annonce qu'il viendra peindre directement la voiture à Munich, chez BMW. « Il me fait du "loub'art", des grandes giclées de peinture sur la voiture. Je pensais que le public allait se moquer, mais pas du tout. Le public attendait chaque année de savoir avec quelle voiture je venais, c'était très flatteur. Et une fois de plus, la voiture a été très bien acceptée. »

Pour cette édition, il est accompagné d'un coéquipier, pilote de F1. Ce qui

ne l'empêche pas d'être anxieux. « Le pilote amateur souffre d'une pression supplémentaire », assure-t-il : « un professionnel qui sort, c'est qu'il attaque. Un amateur qui sort, c'est qu'il a surestimé ses capacités. Donc je ne pouvais pas sortir car on se serait foutu de moi. Et puis, je portais la peinture : interdiction de sortir là aussi. Finalement, je n'avais aucun droit à l'erreur. Nous avons terminé 6^e au scratch et 2^e dans la catégorie. »

Cette même année, il voit partir Paul Newman sous des trombes d'eau. Le pilote est à l'époque âgé d'une cinquantaine d'année. « Je me demande comment il fait pour trouver le courage, la force mentale de partir sous la pluie où on atteint les 300 km/h sans rien voir. J'étais loin de me douter que des années plus tard, je ferais les 24h du Mans à 54 ans avec une voiture décorée par Arman. » Hervé Poulain cesse en effet les courses pendant plusieurs années, avant de revenir au Mans au milieu des années 90. Il profite d'ailleurs de cette pause pour donner au sculpteur César ses coupes gagnées lors de la compétition automobile, afin que ce dernier les transforme, estimant qu'il s'agit là « d'un concentré de vanité ridicule et d'un entretien difficile ». Celui-ci lui rend alors deux compressions, en lui disant : « j'ai compressé ta vanité et augmenté ta gloire ».

Puis Hervé Poulain reprend donc la route du Mans, jusqu'en 1998, ultime année de sa participation. À cette occasion, c'est son « bien-aimé », son ami George Wolinski, qui peint sa dernière auto. « Tout le monde voulait la caresser, car c'étaient des filles quelque peu dénudées qui ornaient la voiture », se remémore-t-il. Un souvenir pétillant qui marque la fin de l'aventure ô combien spéciale d'un commissaire-priseur-pilote décidément pas comme les autres.

Bérengère Margaritelli

2020-5830



**Retrouvez dès maintenant
votre Journal en ligne sur**

www.jss.fr

JOURNAL SPÉCIAL DES SOCIÉTÉS

Mercredi 16 octobre 2019 – numéro 75

Journal Officiel d'Annonces Légales, d'Informations Générales, Juridiques, Judiciaires et Techniques depuis 1898

Descendre dans la vie comme on descend dans la rue – Miss, Tic, 2000 (Tirage photographique marouflé sur aluminium – 160 x 120 cm)



Le street art au carrefour des droits

Coordination scientifique : Françoise Labarthe,
Professeure à l'Université Paris-Sud, Paris-Saclay

MUSES ET HOMMES



Journal habilité pour les départements de Paris, Yvelines, Essonne, Hauts-de-Seine,
Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne et Val-d'Oise — Parution : mercredi et samedi
8, rue Saint Augustin — 75002 PARIS — Internet : www.jss.fr

Téléphone : 01 47 03 10 10

Télécopie : 01 47 03 99 00

E-mail : redaction@jss.fr / annonces@jss.fr

STREET ART ET DROITS

Propos introductifs	3
Street art et droit pénal, ou de la liberté aux interdits	4
La protection des œuvres de street art par les droits d'auteur	7
Architecture et street art : une difficile conciliation	9
La relation entre la photographie et le street art : une confrontation ?	11
La notion de street art et d'œuvre d'art en droit fiscal	13
Entretien avec Miss Tic	15

AGENDA

5

ÎLE-DE-FRANCE

Le street art investit une école de Joinville-le-Pont	16
---	----

ANNONCES LÉGALES

19

JOURNAL SPÉCIAL DES SOCIÉTÉS

anciennement
LES ANNONCES DE LA SEINE

Éditeur : S.P.P.S.

Société de Publications et de Publicité pour les Sociétés SAS
8, rue Saint Augustin – 75080 PARIS cedex 02

R.C.S. PARIS 552 074 627

Téléphone : 01 47 03 10 10 — Télécopie : 01 47 03 99 00

Internet : www.jss.fr — e-mail : redaction@jss.fr

Directrice de la publication : **Myriam de Montis**
 Directeur de la rédaction : **Cyrille de Montis**
 Secrétaire générale de rédaction : **Cécile Leseur**

Commission paritaire : 0622 1 83461
 I.S.S.N. : 0994-3587
 Périodicité : bihebdomadaire (mercredi/samedi)
 Imprimerie : SIEP – ZA les Marchais 77590 Bois le Roi

Vente au numéro : 1,50 €
 Abonnement annuel papier : 99 €
 Abonnement annuel numérique : 55 €
 COPYRIGHT 2019



Sauf dans les cas où elle est autorisée expressément par la loi et les conventions internationales, toute reproduction, totale ou partielle du présent numéro est interdite et constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Le dessin à la craie sur trottoir... souvenirs, souvenirs !

Billet d'humeur nostalgique

L'expression « street art » évoque souvent en moi des scènes auxquelles j'assistais, avec émerveillement, dans les années cinquante, dans certaines stations balnéaires de la Côte d'Azur.

Des jeunes gens et jeunes filles réalisaient, sur les trottoirs et à la craie, des dessins colorés qui représentaient souvent le visage supposé du Christ ou celui de la Vierge, quand ce n'était pas une église des environs ou un autre bâtiment très connu.

Devant « l'œuvre », il y avait toujours un gobelet ou une vieille boîte destinée à recueillir le fruit de leur travail et l'obole des passants. Il s'agissait d'étudiants, souvent des Beaux-Arts, qui voyaient là un moyen de payer leurs vacances (ou seulement une partie !) dans de belles villes du bord de la « Grande Bleue ». Ils privilégiaient les trottoirs sis devant de grands hôtels, supputant que ceux qui en sortaient seraient plus généreux avec eux. Était-ce la réalité ? J'en doute un peu. Job d'été ou mendicité artistique ? Peu importe.

Cela avait l'allure d'une « performance », comme on dit aujourd'hui : ils travaillaient très vite, à force de gestes vifs et précis, et finissaient leur dessin en un temps record ; leurs pantalons, aux genoux, étaient aussi multicolores que leurs mains. Il est vrai qu'ils faisaient le même dessin plusieurs fois dans la soirée et dans la saison, et cela en divers lieux : la réalisation relevait plus de l'automatisme que d'une création spontanée. On était loin d'une création originale et d'une empreinte de la personnalité, conditions juridiquement obligatoires pour bénéficier de la protection du droit d'auteur !

S'ils travaillaient vite, ce n'était pas pour fuir la police : ils agissaient à visage découvert, étaient pacifistes car ils dessinaient à la craie et non à la bombe, et avaient la bénédiction (même pour les portraits non religieux) des édiles municipaux, pour lesquels ces performances constituaient des facteurs d'animation touristique estivale. Je n'étais pas le seul à admirer leur travail, car il fallait voir avec quelles précautions les passants contournaient les visages et paysages tracés sur l'asphalte et rattrapaient leurs bambins qui, eux, se précipitaient, comets de glace à la main, pour laisser leur empreinte (celle de leurs sandalettes) sur une « œuvre » qui n'était pas la leur !

Hélas, dès « l'artiste » parti, le dessin pâlisait et s'effaçait peu à peu sous les pas de promeneurs inattentifs ou désormais moins scrupuleux, ne risquant plus le regard désapprobateur, voire l'invective, du créateur.

Un orage d'été faisait le même effet sur le dessin et avait en plus l'avantage de laver le trottoir. Ces jeunes gens et jeunes filles réalisaient ainsi une « œuvre »,

par nature éphémère, vite effacée, mais laissant cependant derrière elle un petit sentiment de tristesse, à l'instar de « la mer qui efface sur le sable les pas des amants désunis »¹ ou du « doux visage d'Aline dessiné sur le sable d'une plage et disparu dans la pluie d'un orage »².

Ces inventeurs de ce que l'on pourrait appeler le « sidewalk art » ne revendiquaient aucun droit d'auteur (ils faisaient souvent des copies serviles) et personne ne mettait en cause leur performance et ne les assignait en justice pour tel ou tel motif. Il est vrai qu'ils se situaient en dehors du marché et que la boulimie de revendications de droits et de consumérisme judiciaire n'avait pas encore fait son apparition, des victimes parmi les artistes et le bonheur des avocats.

Mais, me dira-t-on, le dessin à la craie sur trottoir existe encore aujourd'hui ! Il est vrai que le dessin sur sol constitue souvent une activité ludique proposée aux enfants (dépassant de loin la « marelle »), qu'un « festival craie art » a lieu à Villefranche-sur-Mer, et que sont vendus des bâtons de craie dont l'usage est réservé aux dessins sur sol !

Cependant, si l'on met de côté le cas des dessins d'enfants, on constatera que ces « néo créations » à la craie sont très élaborées (on pense notamment aux « trompe-l'œil »), sont originales et révèlent l'empreinte de la personnalité d'artistes parfois confirmés, voire connus et reconnus, tel David Zinn ; ce sont de véritables œuvres d'art. Ce nouveau courant de dessins à la craie appartient, à mon sens, au street art et non au sidewalk car ne possédant aucune des caractéristiques essentielles telles que rapportées ci-dessus. Le sidewalk a donc bel et bien disparu !

Si le sidewalk art était étranger au droit, ce n'est pas le cas du street art, qui lui, est de plus en plus appréhendé par le droit, comme on pourra le constater dans les articles qui vont suivre, rédigés par des « artistes du droit » et tous membres de l'Institut Art & Droit ; je les remercie très chaleureusement pour leur collaboration.

Enfin, ma très sincère reconnaissance va à la galerie Lélia Mordoch et à sa talentueuse artiste du street art qu'est Miss. Tic, qui a bien voulu répondre aux questions de Françoise Labarthe (voir p.15), éminente professeure de droit, que je remercie très amicalement pour la coordination scientifique de ce dossier et félicite pour son rôle de journaliste tout aussi éphémère qu'un dessin de trottoir...

Gérard Sousi,
Président de l'Institut Art & Droit



1) « Les feuilles mortes », paroles de Jacques Prévert.

2) « Aline », paroles de Christophe.

Propos introductifs



Françoise Labarthe,
professeure à l'Université Paris-Sud, Paris-Saclay

Le street art, ou art urbain, est l'objet de confrontation de droits. Il crée et s'oppose, s'oppose et crée. Car à l'origine, l'art urbain se passe de permission, il surgit un matin au détour d'une rue, à la bombe acrylique ou simplement collé. Il apparaît sur un mur, support choisi pour son effet visuel, son lien avec ce que l'œuvre est, ou symbole politique appelant le peuple et ceux qui les gouvernent à la réflexion. Par nature, il est lui-même soumis à une possible destruction, l'œuvre est éphémère, et l'artiste le sait, l'admet, le revendique parfois, et en fait un élément de construction de son œuvre.

Aujourd'hui, le street art ou art urbain n'est plus uniquement lié à son emplacement physique. Il est devenu une catégorie, une façon de s'exprimer. Tant et si bien qu'un artiste peut être qualifié de street artist sans avoir jamais peint dans la rue. Il s'adapte, à tel point qu'il s'expose désormais dans des galeries, qu'il fait l'objet de « *urban art fair* », passant de l'illégalité à la légalité, de l'opprobre à la reconnaissance, de l'éphémère au pérenne. Dans ce dernier cas, il n'y a plus d'interrogations spécifiques autres que celles, classiques, du marché de l'art. Reste que si la discipline d'art urbain s'affirme aujourd'hui légitime – l'État lui-même choisissant d'avoir recours à ces artistes, préférant l'accueil et la promotion de cet art tout en lui donnant un cadre –, le droit peine encore à en cerner les contours¹.

La première appréhension du street art par le droit est de nature pénale². La police prend en chasse ceux qu'elle nomme les graffeurs ou tagueurs, et n'est pas là pour apprécier la qualité de l'œuvre. Elle défend la propriété, privée et publique.

Avec la reconnaissance, vient le temps des interrogations sur les droits de l'artiste³. Comment respecter ces droits lorsque l'œuvre a été réalisée illégalement ? Comment concilier le droit moral de l'artiste et le droit du propriétaire des murs ? Que faire encore face au vol des œuvres dans la rue et qui sont commercialisées ?

Puis vient le temps de la confrontation entre des droits d'auteur concurrents. Le premier exemple est l'opposition susceptible d'exister entre les droits de



l'architecte et ceux de l'artiste, même si ce dernier agit dans un cadre « institutionnel ». La balance des intérêts est toujours un exercice difficile. Des illustrations récentes en sont le témoin⁴.

Le second exemple est plus contrasté. Il est issu du rapport de l'artiste avec le photographe de l'œuvre⁵. Parfois ensemble, bien souvent séparément, ils font tous deux manifestement connaître l'œuvre, mais ils s'opposent aussi quelquefois, et le street artist devra alors faire respecter ses droits illégalement exploités. Comme l'a très bien expliqué Miss. Tic⁶, la rue permet un coup de projecteur sur un artiste. Nul doute que cela restera encore le cas et que cette voie sera encore empruntée, même si le changement chez ces artistes, – installation dans des galeries, reconnaissance institutionnelle –, modifie inévitablement la pratique. L'appréhension et la connaissance du street art sont également bouleversées par Internet. Des auteurs soulignent ainsi que « *la quête de visibilité, au cœur de cette jeune culture urbaine, passe désormais par*

des voies radicalement différentes. Là où il fallait auparavant viser les lieux les plus frappants (trains, espace en hauteur, etc.) et, pour se faire connaître, répéter le même geste jusqu'à l'obsession, il suffit désormais d'un seul cliché habilement rendu viral pour qu'une œuvre fasse rapidement le tour de la planète en quelques heures. » Ils ajoutent avec raison que « *Les nouvelles technologies à portée de tous, créateurs comme amateurs d'art, insufflent une dynamique nouvelle à l'art urbain. Et une popularité sans précédent.* »⁷

Là où le street art était perçu avant tout comme agression, il devient désormais un art reconnu en tant que tel, et le droit fiscal ne saurait désormais l'oublier...⁸ Au carrefour de plusieurs droits, les particularités de l'œuvre de street art méritent donc l'attention des juristes. Qu'il me soit permis ici de remercier Gérard Sousi pour son initiative, les auteurs qui ont bien voulu contribuer à ce dossier et Miss. Tic qui, en sa qualité d'artiste, a accepté de nous livrer ses impressions sur le sujet.

1) Droit(s) et street art, De la transgression à l'artification, ss dir. Géraldine Goffaut Callebaut, Didier Guével et Jean-Baptiste. Seube, LGDJ, 2017.

2) V. ci-après l'article d'Yves Mayaud, « "street art" et droit pénal, ou de la liberté aux interdits ».

3) V. ci-après l'article de Laura Scurti, « La protection des œuvres de street art par les droits d'auteur ».

4) V. ci-après l'article de Jean-Baptiste Schroeder, « Architecture et street art : une difficile conciliation ».

5) V. ci-après l'article de Sara Byström, « La relation entre la photographie et le street art : une confrontation ? ».

6) V. l'entretien avec Miss. Tic p.15.

7) Nicolas Gzeley, Nicolas Laugero-Lasserre, Stéphanie Lemoine, Sophie Pujas, *L'art urbain, Que sais-je ?*, 2019, p. 76.

8) V. ci-dessous l'article d'Ophélie Dantli, « La notion de street art et d'œuvre d'art en droit fiscal ».

Street art et droit pénal, ou de la liberté aux interdits



Yves Mayaud,
professeur émérite,
Université (Paris 2) Panthéon-Assas

Pour avoir une juste idée des enjeux d'une matière, de la politique suivie par le législateur dans un domaine précis, de l'exacte portée des principes ou des affirmations solennelles, le droit pénal est le meilleur instrument. Le droit pénal n'est pas neutre, il contient la mesure de toute chose pour engager une importante philosophie, en marquant du sceau de la gravité les actions ou omissions répréhensibles, et en définissant ainsi ce qui ne saurait être franchi au nom d'un « art de vivre », celui de l'ordre social. Là est toute son originalité et sa richesse : elles tiennent à ce qui anime le législateur dans ses choix, à ce qui le détermine à élever au rang des incriminations les comportements qu'il sanctionne, ce qui ne saurait être sans la projection d'un ordre de référence. La loi pénale est un outil de valorisation : par le recours à la répression, elle réproouve, blâme, désavoue, mais toujours au nom de données supérieures.

Le street art rejoint cette configuration, il est même une illustration parfaite des difficultés inhérentes à la politique pénale, voire de ses contradictions. En intervenant sur les libertés, la répression se prête mal à des équilibres parfaits, ce qui est souvent facteur d'incompréhensions ou de crispations. Un travail de décantation est nécessaire. Les normes doivent sortir de l'ilotage de la codification, être soumises à l'épreuve d'une articulation active. Il importe de dépasser leur simple déclinaison pour entrer dans un dynamisme de restitution, et déceler ainsi, par une confrontation relevant d'une dialectique positive, non seulement ce qu'elles contiennent, mais encore ce qu'elles impliquent.

Dans ses relations avec le droit pénal, le street art n'échappe pas à l'exercice. Les textes qui peuvent être appliqués sont nombreux, sans le viser directement. C'est d'abord un constat de grande diversité qui s'impose. Mais, bien vite, la transversalité prend le dessus, et se dessine peu à peu la logique attendue, témoignant de cette philosophie dont le droit pénal a le secret,



© Jeanne Menpoulet

au service d'un tout indivisible. Il est possible de s'en convaincre doublement : d'abord en termes de « liberté » (I), ensuite en termes d' « interdits » (II). Reste à savoir si les interdits ne reviennent pas sur la liberté...

I. LA LIBERTÉ

La liberté est un point de départ très favorable, d'autant plus que le street art est loin de faire l'unanimité, étant volontiers perçu comme une agression. Elle tient d'abord au droit de propriété (A), elle s'attache ensuite à l'art lui-même (B).

A. LA LIBERTÉ INHÉRENTE AU DROIT DE PROPRIÉTÉ

Il est une liberté qui n'a jamais été contestée, celle « de jouir et de disposer des choses de la manière la plus absolue... ». La formule est empruntée à l'article 544 du Code civil, relatif au droit de propriété. La propriété a toujours été et sera toujours le terrain privilégié de la liberté, pour être l'objet d'une protection très forte, à la mesure de ce qu'elle privilégie de maîtrise « absolue » sur ce qui en est l'objet. Ses démembrements en attestent, qui se répartissent entre *l'usus*, le

fructus et *l'abusus*. Tout est couvert, depuis la manière d'utiliser ou d'exploiter son bien jusqu'à la possibilité de s'en séparer, soit matériellement par une destruction, soit juridiquement par un transfert. Le droit pénal vient en complément, assurant une entière protection, qu'il s'agisse de destruction ou de dégradation, de soustraction, de manœuvres ou d'abus.

Le street art est évidemment concerné. Le propriétaire peut faire ce qu'il veut de son bien, meuble ou immeuble, en user comme il l'entend, que ce soit par lui-même ou par un tiers. Il peut s'en servir comme support d'expression artistique, par des dessins, des graffitis, des peintures, des sculptures, des autocollants, des mosaïques, voire des projections vidéo. Rien n'est exclu, tout est admis, au nom d'un droit lui-même sans limite. La propriété s'affirme ainsi comme le premier relais juridique de la liberté artistique, comme un allié précieux de la création, y compris pour justifier ou pérenniser des œuvres comptant parmi les plus fantaisistes. Toutefois, la médaille a un revers. Si la propriété soutient la création artistique, elle



couvre également ce qui peut se révéler contraire à ses intérêts. Ainsi, des actes de destruction, de dégradation et de détériorations sont pénalement sanctionnés par référence à l'appartenance à autrui des biens concernés (C. pén., art. 322-1 et s.). Cette condition limite la responsabilité aux seules actions dommageables pour autrui. Il est donc possible de détruire, de dégrader, de détériorer une œuvre d'art qui n'appartient qu'à soi-même. Il est possible de détruire un Rembrandt pour le simple plaisir... La propriété est à double tranchant : elle élève, comme elle abaisse. Il est vrai que de telles destructions trouvent certaines limites, empruntées par exemple aux droits de l'artiste sur son œuvre, qui participent d'une propriété concurrente, ou encore au classement ou à l'inscription du bien, telles que ces procédures sont aménagées dans le Code du patrimoine. Ce sont autant de freins à une totale liberté, mais qui n'enlèvent rien au principe lui-même : hors de tout conflit entre propriété matérielle et propriété immatérielle, hors de toute protection attachée à un statut particulier, une œuvre d'art reste éligible à la destruction, ceci au nom de ce qui a pu la favoriser, à savoir le droit de propriété.

Protégée par le droit pénal, la propriété est porteuse de toutes les espérances, mais elle est également facteur des pires folies ou des pires dévoiements, ce qui soulève la question de savoir si l'œuvre d'art ne mériterait pas d'être protégée pour elle-même, à la limite contre le droit de propriété... Il est des réponses ponctuelles en ce sens, outre la liberté de création artistique.

B. LA LIBERTÉ INHÉRENTE À L'ART

La reconnaissance de la liberté artistique est récente. Elle remonte à la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine. Le droit pénal est directement impacté par ce texte, dont l'intitulé est déjà en soi une appréciable ouverture.

La loi est à l'origine d'une nouvelle incrimination, que contient le deuxième alinéa de l'article 431-1 du Code pénal, ce texte figurant parmi les entraves à l'exercice des libertés d'expression, du travail, d'association, de réunion ou de manifestation : « *Le fait d'entraver, d'une manière concertée et à l'aide de menaces, l'exercice de la liberté de création artistique ou de la liberté de diffusion de la création artistique est puni d'un an d'emprisonnement et de 15 000 euros d'amende* », cette même entrave, toujours réalisée de manière concertée, étant sanctionnée de trois ans d'emprisonnement et de 45 000 euros

d'amende, lorsqu'elle est le résultat de coups, de violences, de voies de fait, de destructions ou de dégradations.

L'importance de la qualification est immense. Elle donne un prolongement pénal au principe de liberté énoncé à l'article 1^{er} de la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 : « *La création artistique est libre.* » Le législateur eut pu se satisfaire de cette affirmation qui, déjà en soi, est une reconnaissance appréciable, tout simplement pour n'avoir jamais été, du moins en des termes aussi nets et tranchés. Cependant, il est allé plus loin, enrichissant le principe d'une intégration au droit pénal, avec ce que cette option emporte de symbole fort, attaché à ce qu'elle engage de références supérieures. Nous l'avons dit, l'empreinte de la répression n'est pas neutre, témoignant d'un attachement particulier aux valeurs qu'elle entend promouvoir. La création artistique est désormais l'une de ces valeurs, et sa consécration est d'autant plus sensible qu'elle est nouvelle et récente.

Certes, toute atteinte n'est pas sanctionnée, devant s'agir d'une « *entrave concertée* » par des moyens s'apparentant à de la violence. Il est vrai également que la nouveauté ne se solde pas par une remise en cause du droit de propriété, et donc de ses applications les plus négatives. Toutefois, l'essentiel n'est pas là, il trouve sa substance ailleurs, dans la protection de la liberté elle-même. Aucune limite n'est formulée, ce qui, sans le dire, revient à légitimer le street art, malgré les reproches qui peuvent lui être faits sur ce qu'il développe de modes délibérément provocateurs. Il n'est qu'une voie pour l'exclure : nier sa dimension artistique... Cela relève d'un tout autre débat, tant il est difficile, pour ne pas dire impossible, de réduire l'art à des formes académiques et figées, sauf à faire le jeu d'une censure inavouée.

Mais la censure n'est pas absente, relayée par les interdits du droit pénal.

II. LES INTERDITS

Le street art a pour originalité de se manifester partout et sur tout. Son domaine d'élection est la rue, les façades, les voitures, les devantures, les panneaux de signalisation, les gares, les lieux de culte, tout espace ouvert au public... Tout est prétexte à l'expression qui ne connaît aucune limite, ce qui est d'ailleurs une difficulté majeure pour faire la différence entre art et vandalisme. Mais s'agirait-il d'art ? Il est d'emblée menacé par le droit pénal dont les incriminations sont nombreuses et qui appréhendent le phénomène,

SOCIÉTÉ DE LÉGISLATION COMPARÉE

Droit français – Droit québécois :
Inspirations mutuelles

17 octobre 2019

Société de législation comparée
Amphithéâtre – 1^{er} étage

28, rue Saint Guillaume 75007 Paris

Renseignements : Emmanuelle Bouvier 01 44 39 86 24

emmanuelle.bouvier@legiscompare.com 2019-3428

CONFÉRENCE DES BÂTONNIERS

Les Assises de l'Ordinalité

18 octobre 2019

Maison de la chimie

32, rue Saint Dominique 75007 Paris

Renseignements : 01 44 41 99 10

conference@conferencedesbatonniers.com

www.conferencedesbatonniers.com/assises-de-l-ordinalite

2019-3385

ASSOCIATION DES AVOCATS PRATICIENS DES PROCÉDURES ET DE L'EXÉCUTION

Le cautionnement nouveau arrive

18 octobre 2019

Maison de l'avocat – Salle Albert Haddad

51, rue Grignan 13006 Marseille

Renseignements : Véronique Jeandé 01 34 74 38 95

jeande.veronique@orange.fr

aappe.fr

2019-3426

ASSOCIATION DES AVOCATS FISCALISTES (AAFI) INSTITUT DES AVOCATS CONSEILS FISCAUX (IACF)

11^e édition des Assises de l'actualité fiscale de l'Ouest

18 octobre 2019

École des Avocats du Grand Ouest

Campus de Kerlann

Contour Antoine de Saint-Exupéry 35172 Bruz

www.aa-fi.com/inscription

2019-3451

COUR DES COMPTES

La responsabilité des gestionnaires publics

18 octobre 2019

13, rue Cambon 75001 Paris

Renseignements : 01 42 98 95 00

www.ccomptes.fr

2019-3455

non pour ce qu'il représenterait une mauvaise création, mais pour s'apparenter à des modes destructeurs de réalisation. Il n'est pas question de juger l'œuvre, mais de protéger son support, tout simplement parce qu'il mérite d'être respecté. Là est toute la problématique du street art : dans ce hiatus entre la création et la chose créée, entre l'inspiration et l'expression. La déclinaison des infractions et des peines le confirme, s'articulant autour de deux critères : la nature du dommage (A), et la nature du bien (B).

A. LES INTERDITS FONDÉS SUR LA NATURE DU DOMMAGE

Le « street art » peut rejoindre le droit pénal doublement, selon son impact sur le support utilisé. Soit il s'agit d'un dommage léger, et la qualification est contraventionnelle, soit le dommage dépasse une telle « légèreté », et la qualification est correctionnelle, étant précisé que nous délaissions les hypothèses extrêmes d'interventions par substances explosives ou incendiaires, dangereuses pour les personnes, et qui peuvent aller jusqu'à des peines criminelles (C. pén., art. 332-5 et s.).

Même en restant sur le terrain du raisonnable, on constate que la répression est omniprésente. Le street art ne peut légalement échapper aux poursuites, parce qu'il est presque toujours source d'un dommage au moins léger : par le fait même d'utiliser un bien se prêtant à une action artistique de rue, ce bien subit une atteinte, matérialisée par l'œuvre elle-même, ou les traces qui en constituent le dessin ou le relief. Seules certaines manifestations ne laissent aucun indice de leur passage comme les projections vidéo qui ne prélèvent rien des façades ou des murs sur lesquels elles sont opérées. Mais, le plus souvent, le street art procède d'une certaine dégradation, pour ne pas dire d'une dégradation certaine, surtout lorsqu'il est recherché pour cela...

La réponse minimale est donnée par l'article R. 635-1 du Code pénal : « *La destruction, la dégradation ou la détérioration volontaires d'un bien appartenant à autrui dont il n'est résulté qu'un dommage léger est punie de l'amende prévue pour les contraventions de la 5^e classe.* » Par « *dommage léger* » il faut comprendre ce qui n'a pas définitivement atteint le support utilisé. Est légère l'intervention qui peut s'effacer, la création qui se prête à une disparition facile, sans altérer la substance du meuble ou de l'immeuble sur lequel elle a été réalisée, tout est une question d'espèce. Il est toutefois évident qu'ériger en infraction ce qui est minime entraîne une pénalisation quasi généralisée du street art.

L'article R. 635-1 du Code pénal n'est pas seul en cause. Il faut également faire état du second alinéa de l'article 322-1 : « *Le fait de tracer des inscriptions, des signes ou des dessins, sans autorisation préalable, sur les façades, les véhicules, les voies publiques ou le mobilier urbain est puni de 3 750 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général lorsqu'il n'en est résulté qu'un dommage léger.* » Par cette disposition, le législateur a entendu viser les opérations de « *taggage* ». De telles actions participent du street art, et elles connaissent donc une réponse spécifique, relevant d'une qualification, non plus contraventionnelle mais correctionnelle. Certes, hors aggravation, l'amende n'est guère éloignée de celle encourue pour les contraventions de 5^e classe en récidive (3 000 euros). Il n'en demeure pas moins qu'un pas est franchi dans la hiérarchie des peines, ce qui revient à cristalliser un phénomène de société, et à le rejeter en bloc. Telles sont les qualifications correspondant à des dommages légers. Par déduction, tout ce qui n'entre pas dans cette catégorie, tout ce qui procède de tracés ou d'empreintes indélébiles, est constitutif du délit de l'article 322-1, alinéa 1^{er} du Code pénal, ainsi que de ses circonstances aggravantes, telles que déclinées aux articles 322-2 et 322-3. La peine est de deux ans d'emprisonnement et de 30 000 euros d'amende, pouvant toutefois aller, en cas d'aggravation, jusqu'à cinq ans d'emprisonnement et 75 000 euros d'amende...

On l'aura compris, le street art n'est pas aussi libre qu'il y paraît...

B. LES INTERDITS FONDÉS SUR LA NATURE DU BIEN

Certains biens sont l'objet d'une protection qualifiée contre les atteintes menant à leur destruction, à leur dégradation ou à leur détérioration. Ce particularisme n'a d'autre but que de faire ressortir leur valeur distinctive, fondée sur leur nature, et qui mérite d'autres réponses que celles du droit commun. On s'en doute, il ne peut s'agir que de biens dotés d'un statut à part ou marqués par un environnement spécial, ce qui les rend plus sensibles, et donc plus vulnérables, avec les retombées répressives qui vont avec. Là encore, le street art est directement concerné. Il suffit que le support utilisé porte sur l'un de ces biens, pour que la répression atteigne des sommets, et cela, bien sûr, sans considération aucune pour la liberté d'expression ou de création artistique.

En fait, les biens en cause sont marqués par une finalité sociale supérieure, ce qui justifie

que la réaction pénale soit à la mesure de cet intérêt. Est concerné l'article 322-3-1 du Code pénal qui, sans référence explicite à la condition d'appartenance à autrui, et hors récidive, prévoit que la destruction, la dégradation ou la détérioration est punie de 7 ans d'emprisonnement et de 100 000 euros d'amende lorsqu'elle porte sur : 1°/ un immeuble ou un objet mobilier classé ou inscrit ; 2°/ le patrimoine archéologique ; 3°/ un bien culturel qui relève du domaine public mobilier ou qui est exposé, conservé ou déposé, même de façon temporaire, soit dans un musée de France, une bibliothèque, une médiathèque ou un service d'archives, soit dans un lieu dépendant d'une personne publique ou d'une personne privée assurant une mission d'intérêt général, soit dans un édifice affecté au culte ; 4°/ un édifice affecté au culte.

La liste est tributaire d'une appartenance au patrimoine culturel. Toute action portant sur de tels biens ne saurait être tolérée, et le street art, qui déjà n'est pas toujours le bienvenu sur des supports ordinaires, n'a aucune chance de prospérer s'il devait se manifester sur les plus belles richesses nationales. Les peines d'amende peuvent d'ailleurs être élevées jusqu'à la moitié du bien détruit, dégradé ou détérioré.

Une observation doit être faite, tenant à la différence, voulue et entretenue par le législateur lui-même, entre ce qui est « *culturel* » et ce qui est « *utile* » ou participant de la « *décoration publique* ». Ces deux dernières occurrences sont aussi l'objet d'une qualification spéciale, mais seulement pour servir de circonstances aggravantes relevant de la liste de l'article 322-3 du Code pénal, avec pour effet de porter les peines à cinq ans d'emprisonnement et à 75 000 euros d'amende. Le mobilier public, utile et décoratif, est donc en retrait par rapport aux composantes du patrimoine culturel, ce qui procède d'une bonne et juste classification des choses, tant un bien culturel ne saurait être réduit à une simple utilité décorative.

Toutes ces nuances ne changent rien au constat des interdits. Des plus conciliants au plus contraignants, ils ne font guère de place au street art qui, par ses modalités attentatoires à la propriété d'autrui ou au patrimoine national, et par les dégradations qu'il entraîne sur les supports qui en sont l'objet, est plus une manifestation d'incivilité ou de délinquance, que de création artistique vraiment reconnue.

Les interdits l'emportent très nettement sur la liberté...

La protection des œuvres de street art par les droits d'auteur



Laura Scurti,
juriste droit des affaires

Début 2018, la marque de prêt-à-porter H&M exploite, dans une campagne de publicité, une œuvre murale du street artist américain Revok sans l'autorisation de ce dernier. Ses avocats mettent en demeure le groupe de faire cesser toute violation aux droits de leur client. La multinationale engage alors une action contre Revok devant les juges fédéraux de l'État de New York afin d'obtenir un jugement déclaratoire¹. Il est demandé au juge d'indiquer clairement que l'artiste ne possède ou n'est propriétaire d'aucun droit sur le graffiti en cause. Selon la demanderesse, l'œuvre ayant été réalisée illégalement, l'artiste ne pouvait revendiquer une quelconque protection au titre des droits d'auteur². Après un boycott international des artistes et plusieurs rebondissements, la société décide finalement d'abandonner ses poursuites contre Revok.

Bien que cette affaire se déroule aux États-Unis, la problématique est identique en France. Le street art, caractérisé par une nature historiquement transgressive, n'a été appréhendé jusqu'alors que par le droit pénal. Mais, aujourd'hui, l'intérêt qu'il suscite entraîne un véritable besoin de protection des artistes. La question se pose de savoir si, en France, le droit d'auteur peut se saisir de ces créations de rue et leur apporter cette protection.

I. LES CONDITIONS DE LA PROTECTION D'UNE ŒUVRE DE STREET ART PAR LES DROITS D'AUTEUR

L'article L. 111-1 alinéa 1^{er} du Code de la propriété intellectuelle dispose que « l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous ».



Pour savoir si le droit d'auteur peut concerner les créations de street art, il convient donc au préalable de déterminer si celles-ci sont des œuvres de l'esprit protégeables. Or, aucune définition n'a volontairement été donnée par le législateur, qui envisageait la mutabilité de la matière en fonction de l'évolution des techniques. Il est néanmoins possible de trouver à l'article L. 112-2 du même Code une liste non exhaustive des œuvres protégeables. Bien évidemment, celle-ci ne mentionnant pas l'ensemble des techniques utilisées dans le street art, il faut examiner les critères retenus par la jurisprudence pour dessiner le profil juridique d'une œuvre de l'esprit : l'originalité et la concrétisation.

A. ORIGINALITÉ, CONCRÉTISATION ET INDIFFÉRENCE DU MÉRITE

L'originalité est définie par la jurisprudence comme « le reflet de la personnalité du créateur »³. L'exigence de concrétisation suppose, quant à elle, que le droit d'auteur ne protège ni les idées ni les concepts. Cette seconde condition ne pose *a priori* aucune difficulté en matière de street art puisque l'œuvre se matérialise généralement dans l'espace public sur différents types de supports. Seul le potentiel caractère éphémère de l'œuvre pourrait être un obstacle à la protection, mais la jurisprudence, à plusieurs reprises, a affirmé que l'absence de permanence n'exclut pas cette qualification⁴. Conformément à l'article L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle, les caractéristiques

1) « Declaratory judgment » procédure engagée avant un procès pour résoudre certaines questions devant un tribunal.

2) « Mr. Williams has no copyright rights to assert because his Graffiti was created through criminal conduct », complaint for declaratory judgment H&M Hennes & Mauritz GBC AB, and H&M Hennes & Mauritz LP v Jason Williams a/k/a Revok.

3) Paris 24 novembre 1988 : Cah. dr. auteur, juin 1989 p. 4.

4) Civ.1^{re}, 3 mars 1992, n° 90-18081 (feu d'artifice) ; TGI Laval 16 février 2009 n° 007/00247, Leray c/SARL Réauté, jurisdata n° 2009-003926 (sculpture en chocolat).

esthétiques ou artistiques sont indifférentes à la qualification d'œuvre de l'esprit. Le juge ne peut se fonder sur une appréciation de la valeur de l'œuvre ou sur la technique d'expression choisie pour décider d'accorder ou de refuser le bénéfice de cette protection⁵.

En conséquence, toute forme de street art, dès lors qu'elle répond au critère de l'originalité, est une œuvre de l'esprit et bénéficie de la protection au titre des droits d'auteur. En pratique, l'originalité d'une œuvre de street art sera souvent appréciée au regard de la technique employée, du lieu ou du support de l'œuvre. Le tribunal a ainsi considéré que seuls les aspects suivants de l'œuvre de l'artiste *Invader* portaient « l'empreinte de la personnalité de l'auteur » : la transposition sous forme de carreaux de piscine des pixels d'un jeu vidéo, la nature des supports urbains et le choix de leurs emplacements⁶.

B. LE CARACTÈRE ILLICITE DE L'ŒUVRE DE RUE : UN OBSTACLE À LA PROTECTION ?

Dès lors, rien ne semble s'opposer à ce que les créations de rue soient qualifiées d'œuvres de l'esprit bénéficiant de la protection relative aux droits d'auteur. Néanmoins, il ne faut pas oublier que certaines créations de street art sont réalisées illégalement. Bien souvent, le support de l'œuvre n'appartient pas à l'artiste qui ne sollicite pas d'autorisation du propriétaire. Cette illégalité empêche-t-elle la reconnaissance de la protection ? Le Code de la propriété intellectuelle ne fait aucune référence à une condition de licéité. Il faut donc se tourner vers la jurisprudence pour répondre à la question. Dans un arrêt, la Cour de cassation retient qu'« en l'absence de preuve de son caractère illicite, une œuvre pornographique bénéficie de la protection accordée par la loi sur la propriété littéraire et artistique »⁷. La licéité serait donc une condition de la protection. Cependant, en l'espèce, la licéité en cause était intrinsèque, puisqu'elle concernait le contenu de l'œuvre. Une pièce de street art qui ne serait illégale que dans sa forme pourrait, en distinguant illécéité de fond et de forme, bénéficier de la protection par les droits d'auteur. Dans une décision récente concernant des graffitis réalisés sur des wagons, la Cour de cassation n'a pas répondu à cette question. Reprenant

la solution des juges du fond, elle a indiqué que le « caractère prétendument artistique allégué n'efface aucunement la réalité des dégradations à la propriété d'autrui ». La Chambre criminelle ne semble simplement pas se soucier d'une qualification d'œuvre de l'esprit⁸.

II. LES CONSÉQUENCES DE LA PROTECTION SUR LES ŒUVRES DE STREET ART

Si la création du street artist est une œuvre de l'esprit, quels sont les droits qui y sont associés ? Tout auteur dispose de deux catégories de droits : les droits patrimoniaux et les droits moraux.

A. L'ABSENCE DE DIFFICULTÉ DANS LA MISE EN ŒUVRE DES DROITS PATRIMONIAUX

Au titre des droits patrimoniaux, l'auteur a un droit de représentation, un droit de reproduction et un droit de suite. Le premier renvoie à la communication directe de l'œuvre au public tandis que le second concerne la fixation de l'œuvre par tout procédé permettant de la communiquer au public de façon indirecte. Ces droits ne posent *a priori* pas de difficulté concernant le street art dans la mesure où les œuvres sont réalisées dans la rue, à la vue de tous. Enfin, le droit de suite ne concerne que l'auteur d'une œuvre graphique et plastique qui aura, sous certaines conditions, une participation au produit de toute vente.

B. LE DROIT MORAL ET SES ATTRIBUTS : L'ENJEU PARTICULIER DU DROIT AU RESPECT DE L'ŒUVRE DE RUE

Le droit moral contient quatre prérogatives. La première est le droit de divulgation qui permet au créateur de décider de la communication de l'œuvre au public. La seconde est le droit de retrait : l'auteur d'une œuvre dispose du droit de la retirer du circuit commercial. Le droit moral recouvre également le droit au respect du nom et de la qualité. Tout artiste peut exiger que son nom soit mentionné. Il en ressort que la reconnaissance de la protection par les droits d'auteur, est un droit pour l'artiste⁹. Enfin, l'auteur d'une œuvre de l'esprit dispose du droit au respect de son œuvre, qui interdit à quiconque de la modifier ou d'en changer la destination initiale. Cet attribut du droit moral,

parce que l'œuvre de street art se trouve généralement dans un espace public, est souvent violé. L'affaire décrite en introduction en est une bonne illustration. Par ailleurs, la mise en œuvre de ce droit, dans le cadre du street art, pose une difficulté vis-à-vis du propriétaire du support qui n'aurait pas donné son accord pour la réalisation de l'œuvre sur son bien. D'un côté, l'artiste a le droit au respect et à l'intégrité de son œuvre, de l'autre, le propriétaire doit pouvoir disposer de son bien comme il le souhaite. L'article L. 111-3 du Code de la propriété intellectuelle, rappelle que « la propriété incorporelle définie par l'article L. 111-1 est indépendante de la propriété de l'objet matériel ». En somme, droit d'auteur et droit de propriété coexisteraient.

La question se pose donc de savoir comment concilier ces deux droits.

Dans une affaire où des squatteurs avaient réalisé une fresque sur le mur et le sol de l'appartement, le tribunal a accordé un délai de plusieurs mois pour procéder au retrait de l'œuvre avant que le propriétaire ne puisse ensuite disposer librement du bien¹⁰. Cette solution sauvegarde à la fois le droit moral de l'auteur et le droit du propriétaire. Néanmoins, elle ne peut être retenue quand l'œuvre est impossible à déplacer, et il est évident qu'une interdiction absolue de détruire toute œuvre de street art contreviendrait au droit du propriétaire.

Une autre situation fait entrer en concurrence le droit du propriétaire du support et celui de l'auteur de l'œuvre. Celle de la commercialisation par le premier de l'œuvre. S'il ne la supprime pas, le propriétaire peut-il détacher l'œuvre de son support pour la vendre ? Pour certains auteurs, la réponse est négative. Il s'agirait d'une atteinte au droit moral de respect de l'œuvre qui ne pourrait être « justifiée par la préservation du droit de propriété »¹¹.

Beaucoup de questions restent irrésolues concernant l'application des droits d'auteur dans le cadre du street art. Or, dans la mesure où l'artiste, qui risque une sanction pénale à se manifester, ne saisit généralement pas la justice pour faire valoir ses droits, les réponses seront difficiles à obtenir.

5) TGI Paris, 3^e ch., 2^e sect., 13 octobre 2000, Comm. Com. Elect. 2002, n°10, comm. 126, C. Caron.

6) TGI Paris, 3^e ch., 14 novembre 2007, n°06/12982.

7) Crim., 28 septembre 1999, n°98-83675, Bull. crim. 1999, n° 199 p. 630.

8) Crim., 11 juillet 2017, n° 08-84989 10-80810 16-83588.

9) L'article L. 113-6 alinéa 1^{er} du Code de la propriété intellectuelle dispose en ce sens que « Les auteurs des œuvres pseudonymes et anonymes jouissent sur celles-ci des droits reconnus par l'article L. 111-1. »

10) TGI Paris, 3^e ch., 2^e sect., 13 octobre 2000, Comm. Com. Elect. 2002, n° 10, comm. 126, C. Caron.

11) Nathalie Blanc, « Art subversif et droit d'auteur : le street art peut-il être protégé par le droit d'auteur ? » in *Droit(s) et street art De la transgression à l'artification*, ss dir. Géraldine Goffaut Callebaut, Didier Guével et Jean-Baptiste. Seube, LGDJ, 2017, p. 71.

Architecture et street art : une difficile conciliation



Jean-Baptiste Schroeder,
avocat au barreau de Paris,
cabinet Schroeder et Boisseau

Comment concilier la liberté de création du street artist avec les droits de propriété intellectuelle dont est titulaire l'architecte, auteur du bâtiment utilisé comme support de l'intervention du graffeur ?

On le sait, le droit d'auteur protège les œuvres architecturales (article L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle – CPI), et confère notamment à l'architecte des prérogatives d'ordre moral lui permettant, pour l'essentiel, de veiller au respect de son œuvre (article L. 121-1 du CPI)¹.

Reposant sur l'idée que l'auteur qui a donné une forme à sa création est seul habilité à pouvoir la modifier, le droit au respect de l'intégrité de l'œuvre est considéré comme un droit absolu, en ce sens qu'il est opposable à tous et que son exercice par l'auteur est discrétionnaire.

Il s'ensuit que les tiers ne peuvent en principe réaliser aucune mutilation ni aucune adjonction, ni, *a fortiori*, aucune destruction ; et que l'architecte titulaire de droits d'auteur

sur son œuvre est en droit de s'opposer à ce qu'une œuvre seconde prenne appui sur sa création.

Le Code de la propriété intellectuelle rappelle du reste cette exigence à l'article L. 113-4 lorsqu'il énonce, à propos de l'œuvre composite, qu'elle est « *la propriété de l'auteur qui l'a réalisée, sous réserve des droits de l'auteur de l'œuvre préexistante* ».

Dans la mesure où « *notre législation ne connaît pas la notion d'exception transformative* »², le graffeur intervenant sur une œuvre préexistante devra donc avoir obtenu le consentement de l'auteur de l'œuvre support : faute d'avoir obtenu cette autorisation, il s'exposera à ce que son œuvre soit détruite ou interdite nonobstant la liberté de création, dont la loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine a consacré l'existence dans notre droit positif.

C'est cette règle classique qu'est récemment venu rappeler le juge des référés du tribunal de grande instance de Paris, dans le litige opposant l'architecte Gilles Béguin et la

graphiste Sophie Jégo à la régie immobilière de la ville de Paris (RIVP).

Alors qu'ils venaient d'achever la réhabilitation de l'ensemble immobilier dit de « *l'Ilot Say* » situé à Paris, dans le 13^e arrondissement, l'architecte et la graphiste ont appris que la RIVP avait fait installer des nacelles à proximité de l'ouvrage et projetait de mettre en place des fresques murales sur plusieurs pignons des immeubles fraîchement réhabilités.

Il s'agissait au cas particulier, il faut le relever, d'interventions de street art très *institutionnelles* : le projet de « *Musée à ciel ouvert* » constitue une initiative du maire du 13^e arrondissement associée à une galerie spécialisée dans le street art (elle a notamment produit le projet de la Tour Paris 13). On n'était donc plus dans la démarche illégale et transgressive des premiers street artists³.

Gilles Béguin et Sophie Jégo ont obtenu, par une ordonnance de référé du 20 mai 2019, qu'il soit fait interdiction à la RIVP de donner suite à un projet qui risquait de dénaturer leur propre œuvre.

1) Alex Lamarche, « *Le street art saisi par le droit d'auteur* » in *Le street art : esquisse juridique d'un art vandale*, Presses universitaires de l'Université Savoie Mont Blanc, juin 2019.

2) Christophe Caron, « *Le graffeur et les autres auteurs* », in *Droit(s) et street art. De la transgression à l'artification*, LGDJ, juin 2017.

3) Cf. sur ce point Nathalie Heinich, « *L'artification par la transgression* », in *Droit(s) et street art. De la transgression à l'artification*, LGDJ, juin 2017 ; et Didier Guevel, « *La juridicisation du street art : hymne de gloire ou requiem* », in *Droit(s) et street art. De la transgression à l'artification*, LGDJ, juin 2017.



En l'espèce, le juge a constaté que l'originalité de l'œuvre architecturale ne prêtait pas à discussion, quand bien même il s'agissait d'une démarche de « *réhabilitation* »⁴ : la décoration des pignons par l'apposition de signes picturaux spécialement dessinés pour le projet et de phrases inscrites au bas des pignons évoquant le passé industriel du site Say (la raffinerie a fonctionné de 1831 à 1968) procédait de choix esthétiques forts et portait assurément l'empreinte de la personnalité des deux auteurs.

Il n'est pas contestable que le caractère permanent des fresques que devaient réaliser des street artists, leur taille et leur emprise sur la totalité de l'œuvre originelle étaient de nature à opérer une véritable dénaturation de celle-ci.

Au regard de cette double considération, la décision du juge des référés emporte l'approbation.

Peut-on imaginer que la balance des intérêts à laquelle les juges doivent désormais procéder permette de préserver la liberté de création du graffeur ?

La prééminence traditionnelle du droit d'auteur s'est en effet vue contestée depuis un arrêt *Klasen*⁵ rendu le 15 mai 2015 : au visa de l'article 10 paragraphe 2 de la Convention de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales, la Cour de cassation⁶ a jugé qu'il incombait désormais aux juges de rechercher « *de façon concrète [...] un juste équilibre entre les droits en présence* » ; en l'occurrence, entre le droit d'auteur, d'une part, et la liberté de création, d'autre part⁷.

On relèvera que cette balance des intérêts n'est d'ailleurs pas véritablement nouvelle s'agissant des œuvres architecturales dont la protection par le droit d'auteur a toujours été problématique : depuis une trentaine

d'années, la jurisprudence, tant judiciaire⁸ qu'administrative⁹, tient compte de l'*utilité*¹⁰ des œuvres d'architectures et de leur situation dans l'espace public pour autoriser des atteintes au droit d'auteur des architectes au nom de considérations techniques, urbanistiques voire esthétiques. Des architectes renommés (Paul Chemetov, Henri Ciriani) ont appris à leurs dépens que la protection conférée par le droit d'auteur était en réalité précaire.

La controverse sur l'installation et la désinstallation d'une œuvre de street art à proximité des « *Deux Plateaux* » (plus connue sous le nom de « *Colonnes de Buren* »)¹¹ de Daniel Buren, illustre cependant l'extrême difficulté qu'il y a à concilier des intérêts potentiellement divergents.

Au mois de mai 2018, le *Journal des Arts* exposait que le ministère de la Culture avait, à la demande de Daniel Buren, fait retirer du Palais-Royal une œuvre éphémère réalisée par le street artist Mehdi Cibille, alias Le Module de Zeer (LMDZ)¹².

Commandée par le ministère de la Culture¹³, l'œuvre de LMDZ consistait en une installation éphémère déclinant en bandes horizontales, sur des bâches en plastique, un motif évoquant « *à la fois le développement cellulaire, les glyphes mayas et l'Hourloupe de Jean Dubuffet* ».

Il convient de souligner que l'œuvre était présentée sur sept colonnes des bâtiments bordant le Palais-Royal : elle n'était pas située directement sur les « *Deux plateaux* », mais dans son périmètre immédiat. Il n'est pas contestable cependant que les motifs à bandes noires horizontales de LMDZ avaient vocation à résonner avec les rayures verticales des colonnes de Buren.

Pour Daniel Buren, qui a semble-t-il été entendu, l'intervention de LMDZ défigurait son travail.

Ce grief n'était pas dépourvu de fondement dès lors que le droit au respect de l'œuvre permet non seulement à son auteur de s'opposer à des modifications de son œuvre ; mais également de protéger l'esprit de cette œuvre.

Il serait bien sûr tentant de relever les contradictions d'un artiste qui a théorisé le caractère nécessairement « *métissé* » de l'œuvre urbaine¹⁴, et qui prétend aujourd'hui s'approprier esthétiquement et juridiquement l'espace public. Il est en outre ironique de voir le contestataire d'hier¹⁵ s'ériger aujourd'hui en défenseur intransigeant d'un certain ordre établi.

Il reste que l'exposition à proximité des « *Deux Plateaux* » d'une œuvre monumentale telle que celle proposée par LMDZ était de nature à porter atteinte à l'esprit de l'œuvre originelle.

On le sait, le procédé utilisé par Daniel Buren consistant à utiliser alternativement des bandes verticales blanches et colorées n'est pas en lui-même protégeable par le droit d'auteur. Ce procédé relève en effet de l'*idée*, dont on sait qu'elle est de libre parcours. Toutefois, il a été jugé, dans une autre affaire, que l'utilisation de ce procédé dans un lieu précis, dans une situation déterminée, a vocation à être protégée par le droit d'auteur dès lors qu'elle révèle une œuvre originale¹⁶.

Si la revendication de Daniel Buren n'était pas dépourvue de fondement, on peut néanmoins regretter la précipitation avec laquelle le ministère de la Culture a fait retirer l'œuvre du street artist, et ce d'autant que l'installation de LMDZ présentait un caractère éphémère. Dans le cadre de la balance des intérêts prônée par la Cour de cassation, cette dimension temporaire de l'intervention et l'éclairage nouveau qu'elle apportait à l'œuvre de Daniel Buren pouvaient justifier de tolérer une atteinte somme toute légère au droit moral de l'auteur de l'œuvre originelle.

4) L'architecte Gilles Béguin revendiquait du reste « *un projet respectueux de l'œuvre des architectes concepteurs Lassen, Dupuis et Heyman* » qui avaient conçu l'ensemble immobilier dans les années 1970.

5) Du nom de cet artiste plasticien qui avait intégré à plusieurs de ses propres œuvres, une reproduction totale ou partielle d'œuvres originales du photographe de mode Alix Malka sans solliciter l'autorisation de ce dernier ; lequel s'était donc plaint de ce que son droit moral avait été violé, le photographe avait obtenu de la cour d'appel de Paris qu'elle condamne ces différents actes de contrefaçon.

6) Civ. 1^{re}, 15 mai 2015, n° 13-27.391, *Klasen c/ Malka*. Cf. pour un autre exemple Civ. 1^{re}, 22 juin 2017, n° 15-28.467 à propos d'une mise en scène du « *Dialogue des Carmélites* ».

7) Jusqu'à présent, les juges du fond se sont montrés réticents à faire prévaloir la liberté de création sur un droit d'auteur antérieur : cf. Versailles, 1^{re} ch., sect. 1, 16 mars 2018, n° 15/06029 rendu dans le cas particulier de l'affaire *Klasen* : la cour d'appel de renvoi a réaffirmé la solution traditionnelle ; énonçant au passage « *qu'il n'appartient pas au juge de s'ériger en arbitre d'un droit qui mériterait plus protection qu'un autre* ». Cf. également TGI Paris, 9 mars 2017, *Mme Bauret c/ Jeff Koons et autres*, RTDCom 2017-353, note Pollaud-Dulian.

8) Cf. Civ. 1^{re}, 7 janvier 1992, *Bonnier 90-17.534* : la vocation utilitaire du bâtiment commandé à un architecte interdit à celui-ci de prétendre imposer une intangibilité absolue de son œuvre.

9) CE 11 septembre 2006, *Agopyan* n° 265174.

10) En violation du principe de l'unité de l'art selon lequel la protection du droit d'auteur est accordée à une œuvre originale indépendamment de sa destination, peu important à cet égard que l'œuvre relève de l'art pur ou des arts appliqués. Cf. Line Touzeau-Moufflard, « *L'architecte et le graffeur* », in *Droit(s) et street art. De la transgression à l'artificialité*, LGDJ, juin 2017.

11) Œuvre dont il convient de rappeler qu'elle est le fruit de la collaboration de l'artiste Daniel Buren avec l'architecte Patrick Bouchain.

12) Stéphanie Lemoine, « *Buren ne veut pas partager le Palais-Royal avec un street artist* », *Le Journal des Arts*, 24 mai 2018.

13) L'intervention de l'artiste LMDZ au Palais Royal s'inscrivait dans le cadre d'une exposition intitulée « *À l'échelle de la ville !* » initiée par le ministère de la Culture. L'œuvre avait été inaugurée le 16 avril 2018 en présence de la ministre.

14) Cf. Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue l'art peut-il enfin y monter ?*, Sens et Tonka, 1998.

15) Cf. pour les péripéties juridiques ayant entouré la création de cette œuvre, Céline Delavaux et Marie-Hélène Vignes, *Les procès de l'art*, Palette 2013, pp. 117 et s.

16) Dans la logique de l'arrêt *Paradis* : Cf. Civ. 1^{re}, 13 nov. 2008, pourvoi n° 06-19.021.

Cf. Nadia Walravens, « *L'œuvre d'art en droit d'auteur. Forme et originalité des œuvres en droit d'auteur* », *Economica* 2005, p. 310 qui note, à propos de Daniel Buren que : « *L'empreinte de la personnalité de l'artiste se manifeste alors par le déploiement et l'agencement de ce signe visuel dans l'espace, par l'emploi des matériaux, des textures, des coloris... Cette prise en compte du contexte d'exposition, constituant intrinsèque de l'œuvre, plus visible pour les œuvres in situ, a d'ailleurs été reconnue par le tribunal de grande instance de Lyon à propos de l'aménagement de la place des Terreaux à Lyon réalisé par Daniel Buren pour la partie artistique et Christian Drevet pour la partie architecturale.* »

La relation entre la photographie et le street art : une confrontation ?

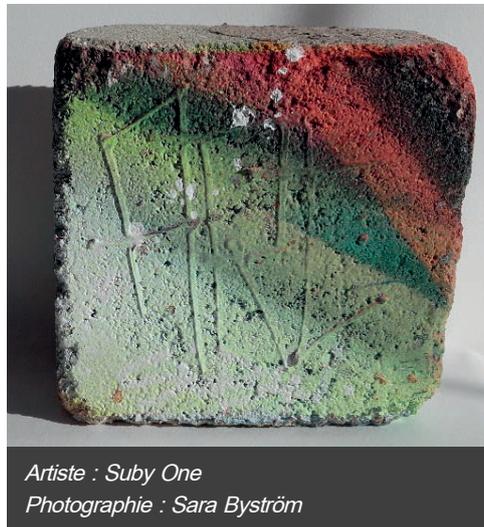


Sara Byström,
avocate à la Cour

La photographie, procédé qui utilise la lumière pour créer une représentation visuelle, a la particularité d'être le seul *medium* véritablement multiple et multifonctionnel. Dès le début du 19^e siècle, elle a largement été utilisée en tant qu'outil pour documenter la réalité, notamment par les reporters photographes. Malgré une forte présence de la photographie artistique, c'est encore aujourd'hui par la fonction documentaire qu'on la connaît le mieux, chacun envoyant sur la toile mondiale toutes sortes de photographies illustrant les lieux de vacances, les plats dégustés ou encore des autoportraits en situation, les fameux selfies. Dans les institutions culturelles et sur le marché de l'art, la diversité des modes d'expressions visuelles est depuis longtemps acceptée et leur coexistence, la plupart du temps, est paisible. Le décloisonnement des frontières et de la hiérarchie dans l'art, entre les créations fonctionnelles ou décoratives, entre celles des beaux-arts et celles de l'art contemporain est aujourd'hui une réalité. Cette ouverture a permis tant au street art qu'à la photographie (artistique, historique et documentaire), de trouver leur place dans le monde de l'art. Sur ce point, les deux modes d'expression ne sont pas en opposition l'une l'autre.

Dès lors, il est possible de s'interroger sur la raison du présent sujet autour de la confrontation entre les deux modes, les deux acteurs et les deux droits, celui du photographe et celui de l'artiste street art. En réalité, l'hypothèse la plus courante est celle de la photographie reproduisant la création street art, souvent à une fin documentaire, publicitaire ou illustrative. L'inverse est une situation moins courante. Cela étant posé, il semble légitime de s'interroger sur le lien qu'entretiennent le street art et la photographie. S'agit-il vraiment d'une relation en opposition,

d'une adversité ou d'une concurrence ? N'y a-t-il point de situation de convergence, d'utilité commune ou d'échange ?



Artiste : Suby One
Photographie : Sara Byström

RÉALITÉS COMPLEXES ? |||||

En réalité, la situation est souvent complexe. Tout d'abord, on relève des différences intrinsèques entre les deux modes d'expression. La photographie, obtenue par l'utilisation d'un appareil photographique, prend ses origines en tant que « *moyen de reproduire la réalité* »¹. À l'inverse, le street art, à l'origine constitué de graphes et de pochoirs directement créés sur des supports physiques présents dans l'espace public, prend ses origines dans un contexte de contestation et d'absence de légalité.

Ainsi, les évolutions et problématiques pour chacun des modes d'expression sont également différentes. Après avoir subi la révolution numérique au début des années 2000, la photographie fait aujourd'hui face à la fois à un retour vers les procédés historiques et à une tendance à l'animation. Elle voit en outre sa forme se modifier pour se rapprocher des

œuvres plastiques à travers la photographie peinte ou reproduite sur toile, voire sur des matériaux autres que le papier et en plusieurs dimensions. Le street art, quant à lui, a gagné ses lettres de noblesse en étant autant légalement créé sur des immeubles et d'autres supports urbains, que sur des toiles ou des objets décoratifs, voire dans les hôtels de luxe, où ses origines anticonformistes participent à son aura. Les origines de la photographie, par essence multiple et sujette à déplacement, emportent pour leur part d'importantes conséquences sur ses segments du marché de l'art en fonction du contenu, du type de support ou numérotation...

Dans le monde actuel, ultra visuel, hyper communiquant et surtout internationalisé, les deux modes d'expression présentent aussi des ressemblances fortes, outre le fait de faire l'objet de numérisation et de se voir digitalisés. Ils servent ainsi tous les deux de moyen d'expression et d'opinion, et ils gardent tous les deux une forte relation à leur environnement. Ainsi, la photographie sortie de son contexte peut très facilement être interprétée d'une façon qui ne correspond en rien à l'intention de la prise de vue. Elle peut aussi ne pas être vue comme une création en elle-même, tant le spectateur de la photographie ne voit que le contenu qu'elle reproduit. Il nous semble que la même chose peut arriver au street art qui, comme dans l'art conceptuel, souvent nécessite que l'on prenne en compte l'environnement de sa création (pour expliquer le sujet d'un morceau arraché à une fresque murale...). Lorsque ces deux modes d'expression sont considérés par le marché de l'art dans leur matérialité, comme objets de commerce, les deux sont soumis aux règles spécifiques du marché de l'art.

RELATIONS ÉTROITES ? |||||

La relation entre le street art et la photographie est donc riche à la fois de ressemblances et

1) Voir notamment la « *Mission Héliographique* » de 1851, ayant pour but de photographier et inventorier tout le patrimoine culturel bâti de la France.

de différences, mais il nous semble qu'elle est plus étroite et plus complexe que l'on pourrait le croire. Dans de nombreuses situations en effet, leur relation est en réalité teintée d'utilité et de dépendance voire d'interdépendance.

De la sorte, le photographe ayant pris en photo la création street art apposée sur un élément urbain, pourrait en avoir besoin pour mettre en valeur son œil et ses talents dans la prise de vue, l'emportant avec lui dans la vie qu'aura sa photographie... Le street artist quant à lui, peut avoir besoin du photographe afin de faire connaître sa création street art, et ainsi faire connaître son éventuel message, notamment à travers un reportage ou comme moyen d'information. La photographie se trouve ici être un vecteur de communication pour le street art, certes parfois invitée et bienvenue, parfois s'imposant ou agissant en catimini.

S'ajoutent à ces réalités pratiques et d'utilité de la relation entre street art et photographie, d'autres aspects plus formels, aux conséquences importantes. *Quid* en effet, une fois la prise de vue faite, de la relation juridique entre le contenu et le contenant ?

Nous savons qu'une création juridiquement qualifiée d'« œuvre de l'esprit » se voit automatiquement protégée par le droit d'auteur². Nous savons aussi que la fameuse « originalité »³, condition *sine qua non* de la protection, est définie au cas par cas par la jurisprudence, créant ainsi une insécurité juridique, obligeant tous les acteurs à une gestion juridique rigoureuse au préalable. D'importants droits patrimoniaux (monopole d'exploitation...) et des attributs forts du droit moral (droit au nom...) permettent en effet aux auteurs de largement autoriser ou interdire autrui de faire usage de leurs créations et d'en déterminer les conditions⁴.

Puisque toute forme d'expression peut être ainsi qualifiée, il y a donc présomptivement deux auteurs ou plus en présence. Toutes les situations ne mettent cependant pas les acteurs en opposition. Il arrive en effet qu'un street artist et un photographe portent ensemble un projet, par exemple une création visuelle exécutée en direct lors d'un évènement, et dont le processus est documenté grâce à l'appareil photographique. Ici, la communauté d'esprit et la création partagée et concomitante des deux modes d'expression pourraient amener une

qualification d'œuvre de collaboration ou d'œuvre collective lorsque l'un d'eux dirige le projet. Dans ce cas, les deux auteurs étant investis de droits, ils ont intérêt à prévoir en détail à la fois le déroulé du projet mais également son exploitation.

La plupart du temps, c'est donc l'œuvre street art qui fait office de contenu et l'œuvre photographique de contenant. L'inverse est plus rare, mais peut être observée lors d'une reproduction sur un mur d'une photographie emblématique. Dans la première situation, les auteurs s'ignorent très souvent. C'est le cas lorsque l'auteur street art n'a pas connaissance de la prise de vue ni de la diffusion, ou lorsque le nom de l'auteur ou la signature de l'œuvre street art est absent, ne permettant pas au photographe de l'identifier. Cela est évidemment le cas également lorsque la photographie n'est pas diffusée après la prise de vue. En effet, à la différence de l'œuvre street art, œuvre d'art unique (même si parfois éphémère lorsqu'elle figure sur un élément urbain régulièrement repeint) et non multiple, la photographie porte en elle la destinée d'être montrée et communiquée, certes plus ou moins largement. Ainsi, c'est bien lors de la diffusion du contenant que la confrontation entre le contenu street art et la photographie intervient.

RELATIONS CONCURRENTES ?

La situation de concurrence n'est évidemment pas juridique lorsqu'une seule des créations est qualifiée d'œuvre de l'esprit, puisque l'autre ne jouit pas, dans ce cas, de droits ou de prérogatives à faire valoir.

Lorsqu'au contraire, les deux œuvres sont protégées au titre du droit d'auteur et qu'une œuvre protégée préexiste à l'autre, l'hypothèse la plus commune entre la photographie et le street artist, la seconde est une œuvre composite. Cela implique que le second auteur, faisant œuvre incluant des éléments reconnaissables de la première œuvre, doit en principe plein et entier respect au premier auteur. En cas d'utilisation de la photographie reproduisant l'œuvre street art protégée comportant une communication au public, en dehors des cas limités d'exceptions aux droits patrimoniaux⁵ de l'auteur de l'œuvre préexistante, le photographe doit s'enquérir par écrit de l'autorisation du street artist.

En outre et comme pour toute utilisation, même dans le cadre d'une exception, le droit au nom⁶ du street artist doit en toute situation être respecté. Évidemment, la même chose vaudrait pour le street artist qui reproduirait une photographie. La concurrence directe existe donc lorsque la diffusion de l'une ne mentionne pas le nom de l'auteur dont l'œuvre se retrouve exploitée. *A contrario*, en cas de l'absence des noms des deux, le photographe et le street artist retrouvent leur communauté d'intérêts, pouvant à ce titre agir ensemble pour non-respect de leurs droits.

La force et la spécificité du droit d'auteur français, fortement protecteur des auteurs, implique également qu'un non-respect des droits d'un auteur, quel qu'il soit, constitue un acte de contrefaçon⁷. En tant que tel, le non-respect est non seulement répréhensible civilement par des dommages et intérêts, mais peut également l'être sur le terrain pénal. Mieux vaut donc réfléchir à deux fois avant de s'affranchir des droits liés aux arts et créations, notamment visuels.

INTERDÉPENDANCE ET CONFRONTATION

Comme nous avons pu le voir, la relation qu'entretiennent le street art et la photographie est riche et complexe. Parfois coexistants dans l'ignorance, les deux modes d'expression sont pourtant souvent dans une relation plus ou moins avouée d'utilité commune, voire de communauté d'intérêts. Cet aspect de dépendance n'évite bien entendu pas la présence de situations où le respect est absent, créant ainsi concurrence et conflits, surtout sur le terrain de l'absence d'autorisation et d'atteinte au droit au nom. Toutefois, il convient de rappeler qu'en majorité, les artistes et créateurs sont dans un respect mutuel les uns envers les autres, quel qu'en soit le mode d'expression. En témoigne notamment la tolérance dont nombre d'entre eux font preuve, s'agissant par exemple de reproductions « en hommage »⁸ à un autre artiste.

Reste à savoir si le street art gardera ses origines, continuant à être également urbain et accessible pour un grand nombre de personnes. Reste également à savoir si la photographie poursuivra sa mutation, et surtout si la relation entre les deux en sera modifiée. Peut-être que les évolutions technologiques modifieront encore la donne ? Seul l'avenir le dira.

2) Voir l'article L. 111-1 et suivants du CPI – Code de la propriété Intellectuelle.

3) Nous retenons ici la définition classique de l'originalité, « la trace de l'expression de la personnalité de son auteur ».

4) Voir l'article L. 121-1 et suivants du CPI.

5) Dont utilisation à une fin strictement privée, illustration d'actualité dite immédiate etc. Voir article L. 122-5 du CPI.

6) Ce droit permet également à l'auteur de choisir un pseudonyme ou de conserver un anonymat. Voir l'article L.121-1 du CPI.

7) Voir l'article L. 335-3 du CPI.

8) Cette réalité qui n'a pourtant pas d'équivalent juridique puisqu'un hommage n'est pas une exception aux droits patrimoniaux de l'auteur. En dehors des situations d'exceptions énoncées, chaque reproduction d'élément protégé nécessite en effet l'accord de son auteur.

La notion de street art et d'œuvre d'art en droit fiscal



Ophélie Dantil,
avocate spécialiste en droit fiscal

La fiscalité est souvent perçue comme une source d'oppression. Sa rigueur et son implacabilité sont vues comme un frein à l'énergie créatrice.

Le mouvement artistique du street art prend naissance avec l'idée sous-jacente suivante : « On écrit sur les murs parce qu'on est entouré de murs, complètement cerné, écrasé, et qu'on ne voit plus que ces murs qui nous oppressent. »¹

Il apparaît donc paradoxal, *a priori*, de mettre en rapport ces deux symboles de l'oppression et de la révolte.

Comment concilier deux univers aussi différents ?

I. UN MOUVEMENT ARTISTIQUE RÉACTIONNAIRE

VERSUS UN DROIT FISCAL RIGIDE

A. LE DROIT FISCAL PROTECTEUR DE L'ART

L'œuvre d'art contribue à la notoriété culturelle et patrimoniale d'un État.

L'État doit donc concilier deux attentes différentes : rendre la création artistique nationale attractive, d'une part, et protéger ses fonds publics, d'autre part.

C'est dans cette logique que les acteurs du milieu artistique bénéficient à plusieurs titres d'une fiscalité avantageuse :

- taux réduit de TVA de 5,5 % lors de l'importation d'une œuvre d'art (article 278-0 Bis I du Code général des impôts – CGI),
- taux réduit de TVA de 5,5 % applicable aux cessions d'œuvres par leurs auteurs ou ayant-droit (article 278 septies du CGI),
- taxation au taux de 10 % applicable aux cessions des droits reconnus aux auteurs (article 279 g du CGI),
- exonération de droits de douane.

Cependant, le polymorphisme de la création artistique rend difficile sa traduction dans des textes fiscaux qui sont soucieux de réserver ces privilèges fiscaux, aux œuvres dont le caractère de création artistique ne peut prêter à contestation.

Le droit fiscal s'est donc gardé de donner une définition littérale de la notion d'œuvres d'art, il a appliqué une méthode de classification.



En ce sens, l'article 98 A, II de l'annexe III au CGI donne une énumération limitative et très classique de l'œuvre d'art.

Force est de constater que l'art contemporain (dont le street art) y trouve difficilement sa place.

B. L'ART URBAIN S'EST IMPOSÉ DANS LE MARCHÉ DE L'ART

Initialement vilipendés de vandales, les graffeurs et des taggeurs assumés se sont vu reconnaître la qualité d'artiste par le marché de l'art.

Désormais, leur production artistique est, pour l'administration fiscale, une source de richesse taxable.

L'administration fiscale a donc dû s'adapter à ce mouvement et a admis officiellement et depuis peu que les graffitis pouvaient bénéficier des règles applicables aux œuvres d'art (Rép. Lemorton : AN 3-5-2016 p.3795 n°34568 BF 7/16 n° 592).

Cette réponse ministérielle vient même préciser les conditions nécessaires pour qu'une création soit qualifiée d'un point de vue fiscal d'œuvre d'art :

- être effectuée entièrement de la main de l'artiste ;
- constituer une création originale (au sens marque de la personnalité de son créateur).

Ne sont en revanche pas considérées comme des œuvres d'art : les productions obtenues par des procédés mécaniques ou à l'aide de caches ou de pochoirs.

L'éviction des caches et des pochoirs de la notion d'œuvres d'art est critiquable en pratique.

Rappelons en effet que le pochoir street art « graffiti au pochoir » est une des disciplines les plus importantes de l'art urbain, né en France et historiquement associé à la figuration libre. Un même pochoir peut être interprété différemment en ajoutant une touche personnalisée. Cela fait du pochoir une œuvre originale qui passe des rues aux galeries d'art contemporain.

Comment refuser à Blek le Rat, Jef Aérosol, Mix Mix, Miss. Tic... le taux réduit de TVA sur la cession de leurs œuvres, au seul motif qu'elles sont réalisées à l'aide de pochoirs ?

Le droit fiscal doit donc s'adapter à une réalité : l'art des rues se vend, est reconnu par le milieu artistique et contribue à la notoriété culturelle de la France. L'art urbain doit donc bénéficier de la même fiscalité qu'une œuvre de Delacroix.

En contrepartie, ce passage de l'ombre à la lumière oblige le street artist à s'adapter aux contraintes fiscales.

1) Pourquoi l'Art est dans la rue ?, Codex Urbanus, Critères édition 2018, p. 12.

II. LA FISCALITÉ DU STREET ARTIST

A. DE LA RÉBELLION AU RESPECT DES NORMES

Les street artists sont peut-être ceux qui sont les plus soumis aux règles de droit : droit de la propriété, droit d'auteur, droit public... Beaucoup ont donc pris parti de se policer pour faire connaître leurs créations.

Ironie du sort, l'État et autres entités de droit public, premiers « oppresseurs » des street artists, deviennent désormais leurs clients.

Finalement, le street artist dont les œuvres sont reconnues par le marché de l'art et par le droit fiscal, devient un véritable entrepreneur : gestion de son image *via* les réseaux sociaux, négociation des contrats, protection de son droit d'auteur... La gestion de sa fiscalité fait également partie de ce nouveau statut.

L'artiste ne peut vendre ses œuvres sans émettre une facture avec notamment la mention d'un numéro de Siret, d'une adresse... Il doit donc s'immatriculer auprès de l'URSSAF pour être reconnu par les différents organismes sociaux et fiscaux.

Il doit déclarer aux administrations fiscales et sociales son lieu d'immatriculation professionnelle, le bénéfice qu'il réalise annuellement.

B. LES ENJEUX DE LA FISCALITÉ DU STREET ARTIST

Dans le domaine de l'impôt sur le revenu, le street artist est imposé selon le régime des bénéficiaires non commerciaux.

En classant les artistes dans la catégorie des bénéficiaires non commerciaux, le droit fiscal donne la priorité à la créativité de l'artiste, à son apport intellectuel au détriment du

support. En d'autres termes, l'artiste ne vend pas des tableaux il vend une « prestation intellectuelle ».

Si l'artiste a son domicile fiscal professionnel en France, il est imposable en France sur l'ensemble de ses bénéfices qu'ils soient de source française ou étrangère, sous réserve des dérogations pouvant résulter des conventions internationales.

En matière de TVA, le principe est différent, cet impôt ne taxe pas la prestation artistique mais l'œuvre dans son aspect matériel. L'artiste assujéti à la TVA bénéficie du taux réduit de 5,5 % sur la cession de ses œuvres.

La cession de ses droits est taxée au taux de 10 %.

Lorsqu'un artiste vend une œuvre d'art à un autre assujéti à la TVA situé dans un pays tiers à l'Union européenne ou dans un autre État membre de l'Union européenne, il réalise une exportation ou livraison intracommunautaire, exonérée de TVA en France à condition de prouver que l'œuvre est sortie du territoire français.

Beaucoup de street artists sont sollicités pour réaliser des œuvres sur les murs de locaux commerciaux ou de bureaux. Lorsque l'immeuble/support est situé dans un autre État que le lieu de domiciliation fiscale de l'artiste, quelle est la règle de TVA qui s'applique ?

En principe, la TVA applicable devrait être française au taux de 5,5 %, dans la mesure où il ne peut justifier, *via* des documents de transport, que son œuvre a quitté le territoire français.

Bien entendu, les mentions contractuelles doivent être en adéquation avec la qualification fiscale : vente d'œuvre ou prestation de service.

Si dans un cas particulier, les cocontractants considèrent que la commande est une prestation de service, les règles de TVA seront différentes et le taux ne pourra être de 5,5 % mais de 20 %.

La qualification d'une opération est primordiale en droit fiscal. Le street artist doit les connaître ou se faire accompagner pour ne pas se retrouver sanctionné par l'administration fiscale.

En conclusion, le droit fiscal accepte la qualité d'œuvres d'art aux créations issues du street art. Graffiti, mosaïque, calligraphie ne sont que des outils pour faire passer leurs messages engagés. Leur support, le mur, n'est pas non plus un frein à cette qualification. Seul le pochoir pourrait porter à discussion.

L'application des principes généraux du droit fiscal ne devraient pas non plus poser de difficulté pour appréhender la matière imposable que constituent les recettes perçues par ces artistes.

Mais si le droit fiscal évolue et s'adapte, l'innovation en matière artistique est exponentielle. Soulignons que depuis les années 2000, le street art a déjà réinventé ses codes par l'utilisation d'écrans et de lumières, d'applications smartphones, du *mapping* afin de multiplier les moyens d'interagir avec les spectateurs.

Le respect des règles pour le street artist n'a que pour seule fin de lui permettre de persévérer dans son art contestataire.

« Devenir simple c'est compliqué » (Miss. Tic).

Brèves

VAL-DE-MARNE

Exposition « TRANS/HUMANCE » au MAC VAL

Le MAC VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne, inaugure « *Trans/humance* », une exposition monographique originale de Nil Yalter, visible jusqu'au 9 février 2020. L'artiste franco-turque, qui a reçu le prix Aware en 2018, est notamment connue pour son engagement et sa création « *multistylistique* », allant de la vidéo à la peinture, du collage à la photographie, de la performance à l'installation. « *Ses œuvres, ses formes découlent d'un matériau documentaire ou sociologique. Elle explore, par les moyens de l'enquête de terrain et de l'entretien, les conditions de vie de populations ou de personnes exclues : travailleurs et travailleuses immigré.e.s, communautés exilées, femmes, prisonnières... Nil Yalter donne la parole à des individus qui expriment leur difficulté à vivre quotidiennement une situation d'exil dans un quartier, une ville, un pays ou au sein de la société* » explique le musée.

YVELINES

Les « Journées Maisons » adoptent le street art à Vélizy-Villacoublay

La seconde édition des « *Journées Maisons* » s'est tenue du 21 au 29 septembre derniers, à l'Usine Mode & Maison de Vélizy-Villacoublay. Consacrée cette année à la culture urbaine, la manifestation s'est notamment ouverte au street art décoratif. Dans ce cadre, les visiteurs ont pu bénéficier de cours d'initiation gratuits. Le directeur de l'enseignement, qui réunit en effet une cinquantaine de marques dédiées à la maison et à la décoration, a en effet souhaité offrir aux visiteurs des animations inédites et gratuites, associées à des offres pour aménager leur intérieur. De plus, trois graffeurs de renom, CKEJA, EROIK et SCRED, ont livré, les samedis 21 et 29 septembre, une performance live sur 35 m² d'espace.

SEINE-SAINT-DENIS

Le street artist C215 rend hommage aux figures de la conquête des airs et de l'espace au Bourget

Le 25 septembre dernier, a débuté dans la ville du Bourget (Seine-Saint-Denis) l'exposition-parcours « *La Légende des cieux* ». Réalisée par le street artist C215 – de son vrai nom Christian Guémy –, celle-ci se compose de portraits peints au pochoir dans l'espace urbain et sur les murs du musée de l'Air et de l'Espace qui célèbre son centenaire, représentant des personnages de la grande aventure aérienne et spatiale, des origines à nos jours. Neil Armstrong, Antoine de Saint-Exupéry, Louis Blériot ou encore les Frères Montgolfier sont représentés. Au total, ce sont 30 portraits qui ont été réalisés par l'artiste. 7 d'entre eux sont visibles au musée de l'Air et de l'Espace.

VAL-D'OISE

Un atelier annuel d'initiation à l'art contemporain

Fondé en 2016 à Auvers-sur-Oise, le collectif d'artistes Grap's propose depuis le 1^{er} octobre un atelier annuel d'initiation à l'art contemporain pour adultes et étudiants. Cet atelier propose des séquences pratiques hebdomadaires lors desquelles les encadrants abordent les approches contemporaines sous la forme d'activités et de débats. Les séances ont lieu chaque mardi soir, de 19h à 21h, hors vacances scolaires. En outre, deux expositions des travaux réalisés – dont ceux des intervenants – sont programmées : l'une à la galerie en début d'année 2020, l'autre dans le cadre de l'événement « *l'art au jardin* » en juin. « *Il s'agit pour nous de faire vivre la totalité du processus comprenant la conception, la réalisation, l'accrochage et la présentation d'un travail artistique* », explique le collectif.

11,1 millions d'euros

C'est le montant auquel s'est vendu chez Sotheby's, à Londres, « *Devalved Parliament* » (Parlement décentralisé) de Banksy, le 3 octobre dernier, un record pour l'artiste.

Entretien avec Miss. Tic

Elle « n'avoue pas », elle « se déclare », au pochoir, sur les murs de Paris, depuis près de 35 ans. Quel rapport au street art la célèbre artiste et poète urbaine Miss. Tic, pionnière du mouvement en France, entretient-elle ?

Le terme « street art » vous convient-il ?

Mon amour de la langue française me fait préférer celui d'art urbain, mais celui qui s'impose est le « street art ». Il est compréhensible pour tout le monde. En réalité, ce qui est important, c'est que le mouvement soit nommé, ce qu'il est depuis les années 2005-2006, depuis l'arrivée de Banksy.

Comment envisagez-vous les rapports, d'une manière générale, entre l'auteur de street art et le droit ? Plus particulièrement, pouvez-vous m'expliquer votre ressenti par rapport au procès que vous avez connu et qui vous a condamnée ?

Ces rapports sont complexes. Mais lorsque l'on se retrouve face aux magistrats, il est impossible d'y échapper. Mes dessins dans la rue étaient faits en connaissance de cause. Ma condamnation par un tribunal correctionnel, puis par la cour d'appel, m'ont fait changer de stratégie. J'ai donc choisi de demander désormais les autorisations des propriétaires, en règle générale des commerçants, car il est trop compliqué de s'adresser à des copropriétaires d'immeubles.

L'important pour moi est de conserver ma liberté d'expression, ce qui signifie que je demande l'accord des propriétaires, mais ne leur révèle pas ce que sera mon dessin. Ils prennent le risque de l'inconnu. Évidemment, ils peuvent repindre leur mur si cela ne leur plait pas.

Quel est votre sentiment si le propriétaire repeint son mur ?

Bien sûr, cela serait désagréable s'il le repeignait très rapidement, mais j'entends qu'on puisse l'enlever. La rue, cela reste un travail éphémère, je suis favorable à cet état de fait. Les œuvres peintes dans l'espace public peuvent ne pas être pérennes.

Votre prise de conscience et votre changement d'attitude sont-ils positifs ou négatifs ?

Ils sont positifs. Je devais travailler de nuit, et mon but n'était pas de provoquer la police. Il faut dire que j'en avais également assez de passer mes nuits dans les commissariats, ce qui n'est guère confortable, parfois humiliant ! Travailler en paix me semble désormais préférable et tout à fait conforme à mon envie de transmettre de la poésie.



Le monde est en dérangement, 2019 – Encre aérosol sur toile rouge – 38 x 46 cm

« J'ai fait partie du transgressif, mais aujourd'hui, le street art a perdu cet aspect ».

Pensez-vous que l'art urbain participe d'une transgression, d'un interdit ?

Comme tous les mouvements, au début, ils sont transgressifs, puis ils deviennent officiels. J'ai fait partie du transgressif, mais aujourd'hui, le street art a perdu cet aspect. Bien entendu, le contenu peut être subversif. Ma pensée peut l'être, mais peindre dans la rue ne l'est que si c'est fait de manière sauvage et sans autorisation préalable.

Que pensez-vous de la reconnaissance de l'art urbain aujourd'hui ? Quelle évolution va-t-elle entraîner pour les artistes ?

La rue permet un coup de projecteur, mais aujourd'hui, c'est aussi devenu un marché et une économie.

Comment percevez-vous la vente d'une œuvre qui a été retirée d'un mur ?

Je le vis mal, car l'œuvre est altérée.

Je suis contre et je pourrais m'y opposer en invoquant mon droit moral. Les œuvres ainsi retirées de leur contexte et vendues ne sont plus en situation, elles ne sont plus dans leur intégrité.

Quel lien avez-vous avec ceux qui photographient votre œuvre ?

Je laisse faire ceux qui les photographient pour les faire circuler sur les réseaux sociaux, mais je ne suis pas d'accord si mes œuvres sont exploitées, qu'il s'agisse d'illustrer des articles dans des revues, d'affiches, de cartes postales etc. Notre droit en France est protégé, mais ce n'est pas le cas partout, par exemple en Allemagne, ce qui est regrettable.

Propos recueillis par Françoise Labarthe

2019-5276

JOURNAL SPÉCIAL DES SOCIÉTÉS

Samedi 9 septembre 2017 – numéro 68

Journal Officiel d'Annonces Légales, d'Informations Générales, Juridiques, Judiciaires et Techniques depuis 1898

Droit de l'art



Photo © JSS/Jean-René l'arctide - Téléphone : 01.42.60.36.35



Journal habilité pour les départements de Paris, Yvelines, Essonne, Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne et Val-d'Oise — Parution : mercredi et samedi
8, rue Saint Augustin — 75002 PARIS — Internet : www.jss.fr

Téléphone : 01 47 03 10 10

Télécopie : 01 47 03 99 00

E-mail : redaction@jss.fr / annonces@jss.fr

DOSSIER

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	2
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	X
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	X

AGENDA

4

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	X
---------------------------------	---

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	X
---------------------------------	---

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	X
---------------------------------	---

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	X
---------------------------------	---

ÎLE-DE-FRANCE

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX	X
---------------------------------	---

ANNONCES LÉGALES

XX

JOURNAL SPÉCIAL DES SOCIÉTÉS

anciennement
LES ANNONCES DE LA SEINE

Éditeur : S.P.P.S.

Société de Publications et de Publicité pour les Sociétés
8, rue Saint Augustin — 75080 PARIS cedex 02
R.C.S. PARIS B 552 074 627

Téléphone : 01 47 03 10 10 — Télécopie : 01 47 03 99 00
Internet : www.jss.fr — e-mail : redaction@jss.fr

Directrice de la publication : **Myriam de Montis**
Directeur de la rédaction : **Cyrille de Montis**
Secrétaire générale de rédaction : **Cécile Leseur**

Commission paritaire : 0622 I 83461
I.S.S.N. : 0994-3587
Périodicité : bimensuelle
Impression : Roto Presse Numeris
36 Boulevard Robert Schuman
93190 Livry-Gargan

Vente au numéro : 1,50 €
Abonnement annuel : 99 €

COMITÉ DE RÉDACTION :

- Thierry Bernard, avocat à la Cour, Cabinet Bernards
- François-Henri Briard, avocat au Conseil d'État
- Agnès Bricard, présidente de la Fédération des Femmes Administrateurs
- Antoine Bullier, professeur à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne
- Marie-Jeanne Campana, professeur agrégé des Universités de droit
- Philippe Delebecque, professeur de droit à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne
- Bertrand Favreau, président de l'Institut des droits de l'homme des avocats européens, ancien bâtonnier de Bordeaux
- Dominique de La Garanderie, avocate à la Cour, ancien bâtonnier de Paris
- Régis de Gouttes, Premier avocat général honoraire à la Cour de cassation
- Serge Guinchart, professeur de Droit à l'Université Paris II Panthéon-Assas
- Gérard Haas, avocat à la Cour, Président de Gesica
- Françoise Kamara, conseillère à la première Chambre de la Cour de cassation
- Maurice-Antoine Lafortune, avocat général honoraire à la Cour de cassation
- Bernard Lagarde, avocat à la Cour, Maître de conférences à H.E.C. - Entrepreneurs
- Christian Lefebvre, président honoraire de la Chambre des Notaires de Paris
- Dominique Lencou, président d'Honneur du Conseil National des Compagnies d'Experts de Justice
- Noëlle Lenoir, avocate à la Cour, ancienne ministre
- Philippe Malaurie, professeur émérite à l'Université Paris II Panthéon-Assas
- Jean-François Pestureau, expert-Comptable, Commissaire aux comptes
- Jacqueline Socquet-Clerc Lafont, avocate à la Cour, présidente d'honneur de l'UNAPL
- Yves Repique, avocat à la Cour, ancien bâtonnier de Paris
- René Ricol, ancien Président de l'IFAC
- Francis Teitgen, avocat à la Cour, ancien bâtonnier de Paris
- Carol Xuereb, directrice des affaires juridiques, Groupe Essilor International

COPYRIGHT 2017

Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus. Sauf dans les cas où elle est autorisée expressément par la loi et les conventions internationales, toute reproduction, totale ou partielle du présent numéro est interdite et constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

||| Droit de l'art

Le droit de l'art existe-t-il ? En réalité, il n'existe pas de corpus de normes juridiques spécifique à l'art, pas de code du droit de l'art car le droit de l'art n'est pas une discipline juridique à part entière.

Pourtant, cette discipline n'échappe pas à la réglementation. Plus précisément, les acteurs de l'art que sont les artistes, galeristes, maisons de ventes aux enchères, marchands, musées, collectionneurs, fondations, comités d'artistes, assureurs... ainsi que leurs opérations, achats, ventes, exportations, libéralités, expositions, couverture des risques... sont soumis aux normes légales.

L'intervention du droit sur ces acteurs et de ces opérations est involontaire et automatique. En effet, dès lors qu'apparaît un artiste ou qu'une opération sur une œuvre d'art est réalisée, le droit s'en saisit.

Prenons un exemple : si une personne peint dans le secret de son atelier et qu'elle n'a jamais exposé ses tableaux (qui ne sont pas encore des « œuvres » et encore moins de l'« art »), que se passe-t-il ?

Le droit ne s'intéresse ni à son activité de peintre, ni à ses tableaux, jusqu'au jour où cette personne décide d'exposer ses tableaux dans une galerie. Ce peintre en herbe devient alors légalement un « artiste » qui bénéficie de la législation sur le droit d'auteur ainsi que de la sécurité sociale des artistes.

Ce qui n'était qu'un « tableau » devient une œuvre d'art ! Si le peintre vend ses œuvres à la galerie, le droit de la vente s'appliquera ; en revanche s'il les met en dépôt, ce sera le droit du dépôt. Si ses toiles se vendent, il en percevra un gain qui sera soumis à l'impôt et donc au droit fiscal. Il pourra également vouloir exporter ses toiles à l'étranger, en faire donation... Là encore, la soumission au droit sera inévitable.

Par conséquent, le droit de l'art est davantage perçu comme étant un domaine plutôt qu'une discipline juridique homogène, domaine où se rejoignent toutes les disciplines du droit français et du droit de l'Union européenne, voire du droit international.

Point important, chacune de ces disciplines peut contenir en son sein des règles particulières, favorables ou non, applicables aux acteurs de l'art



Gérard Sousi

et à leurs opérations. Aussi, la vente aux enchères d'œuvres d'art fait-elle l'objet d'une réglementation dérogeant au droit commun de la vente.

C'est donc l'ensemble de ces dispositions juridiques dérogatoires que l'on peut considérer comme constituant « le droit de l'art », et que l'institut Art & droit a placé au centre de ses activités depuis maintenant vingt ans.

L'institut Art & Droit, lieu d'échanges et d'études entre juristes spécialisés et acteurs du monde de l'art, a aujourd'hui le plaisir de contribuer à ce numéro du Journal Spécial des Sociétés consacré au droit de l'art. Les auteurs des articles composant cette parution, tous membres de l'institut Art & Droit, ont choisi de présenter des sujets rendant compte de diverses problématiques inhérentes au droit de l'art. Le lecteur pourra ainsi mesurer combien le lien entre l'art et le droit est tout aussi inévitable que passionnant !



Gérard Sousi,
Président de l'Institut Art & Droit



Le marché de l'art aux prises avec le droit des espèces menacées

Le droit positif international et le droit positif français participent désormais à la lutte contre la disparition de la faune et de la flore, plaçant les acteurs du marché de l'art dans une situation inédite.

De nombreuses études récentes, au premier rang desquelles le rapport publié, le 10 juillet 2017, par l'Académie américaine des sciences, dénoncent une catastrophe biologique sans précédent depuis celle qui a vu disparaître les dinosaures il y a 66 millions d'années. Ce serait donc la « sixième extinction de masse », l'extinction des espèces entraînant des conséquences en cascade sur l'ensemble des écosystèmes. Les impacts environnementaux, mais également sociaux et économiques, sont considérables.

Plusieurs phénomènes concourent à ce désastre, de la dégradation des habitats naturels à la pollution en passant par le réchauffement climatique, parmi lesquels est stigmatisée la surexploitation commerciale des espèces animales – victimes d'une chasse intensive et du braconnage. Ce dernier rapporterait chaque année plus de 14 milliards de dollars aux trafiquants.

LA « CITES » OU « CONVENTION DE WASHINGTON »

La régulation du commerce des espèces protégées représente aujourd'hui un des principaux modes d'action pour endiguer la dégradation de la biodiversité. C'est l'objet de la Convention sur le commerce international des espèces de faune et de flore sauvages menacées d'extinction, également connue sous son acronyme anglais CITES ou sous le nom de Convention de Washington. Adoptée en 1973, effective depuis le 1^{er} juillet 1975, elle compte aujourd'hui 183 États parties et a valeur contraignante.

La convention CITES a donné lieu au sein de l'Union européenne au règlement (CE) N° 338/97 du Conseil du 9 décembre 1996 ainsi qu'à plusieurs règlements connexes de la Commission, qui assurent l'harmonisation de son application à l'échelle communautaire. La CITES vise à garantir que le commerce international des 40 000 espèces d'animaux et de végétaux concernées, qu'ils soient vivants ou morts, pris en totalité ou partiellement (par exemple une défense d'éléphant), ou sous forme de produits dérivés (tels qu'une statuette en ivoire), ne nuit pas à la conservation de la biodiversité. Le système repose sur des permis



Emmanuel Pierrat

menacées. Ces dernières décennies, le braconnage d'éléphants a connu une recrudescence inquiétante, en raison d'une croissance continue de la demande d'ivoire sur les marchés asiatiques, et tout particulièrement en Chine.

Le trafic de cornes de rhinocéros s'intensifie tout autant. La poudre qui en est tirée étant supposément dotée de vertus médicinales et aphrodisiaques. La détermination des trafiquants est éloquent, suscitant l'attention redoublée des médias : le 7 mars 2016, en France, le rhinocéros du zoo de Thoiry a été abattu et sa corne, sciée. Pour parer à ce type d'agissements, le Muséum d'histoire naturelle, situé à Paris, a, depuis 2012, remplacé les cornes des rhinocéros empaillés par des imitations en résine, et applique à présent le même procédé pour les défenses d'éléphants. Mais les réponses pragmatiques ne suffisent pas : c'est pourquoi, le droit positif est redevenu un outil privilégié pour les États désireux de prendre de nouveaux engagements.

à l'importation et à l'exportation, délivrés par une autorité nationale désignée. En France, cette tâche revient aux directions régionales de l'Environnement, de l'Aménagement et du Logement aux termes d'un décret en date du 27 février 2009.

Les espèces protégées, aussi bien de faune que de flore, sont réparties par la CITES en trois annexes qui correspondent à trois catégories de protection. La première annexe regroupe les espèces menacées d'extinction à l'échelle internationale, pour lesquelles le commerce est, en principe, proscrit. La deuxième s'occupe des espèces pour lesquelles une régulation de l'exploitation et de la circulation est nécessaire afin d'empêcher une surexploitation. Enfin, la troisième répertorie les espèces pour lesquelles un État a souhaité mettre en place une régulation spécifique, applicable sur son territoire, et sollicite la collaboration des autres États pour détecter les exportations illégales.

L'ÉLÉPHANT ET LE RHINOCÉROS, SYMBOLES DE LA SUREXPLOITATION ET DU TRAFIC ILLICITE

L'éléphant est, à bien des égards, l'exemple le plus connu de ce mécanisme qui confronte le marché de l'art au droit des espèces

En France, l'arrêté ministériel en date du 16 août 2016 marque un tournant : le commerce de l'ivoire brut fait dorénavant l'objet d'une interdiction totale – laquelle souffre peu d'exceptions, notamment l'ancienneté des objets –, de même que la fabrication d'objets en ivoire désormais prohibée. Le commerce des antiquités en ivoire – c'est-à-dire des spécimens travaillés datant d'avant 1947 –, n'est possible que par le biais de dérogations délivrées au cas par cas.

En sus du commerce en tant que tel, la restauration d'œuvres et pièces issues de spécimens protégés suit exactement les mêmes règles que le commerce proprement dit, ce qui peut susciter de réels soucis au sein des collections publiques.

Le 4 mai 2017, un nouveau dispositif a été publié, qui modifie l'arrêté de 2016, pour y apporter des précisions et prendre en considération les difficultés pratiques rencontrées notamment avec les instruments de musique tels que les pianos dotés de touches en ivoire, ou encore avec les objets de coutellerie ou pour fumeurs. Ceci est fait dans le but d'une application plus souple du

Agenda

||| Droit de l'art



XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
Renseignements : 00 00 00 00 00
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX@XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
WWW. XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

2017-0000

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
Renseignements : 00 00 00 00 00
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX@XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
WWW. XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

2017-0000

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
Renseignements : 00 00 00 00 00
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX@XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
WWW. XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

2017-0000

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
Renseignements : 00 00 00 00 00
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX@XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
WWW. XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

2017-0000

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
Renseignements : 00 00 00 00 00
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX@XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
WWW. XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

2017-0000

règlement, liée au pourcentage représenté par la matière litigieuse dans la pièce, à son poids, aux dates d'importation, de fabrication, etc.

Entre-temps, l'annonce du gouvernement chinois, en décembre 2016, d'interdire le commerce et la transformation de l'ivoire d'ici la fin de l'année 2017, a retenti comme un coup de tonnerre, dans un pays qui entretient une tradition millénaire de sculpture et de gravure de l'ivoire. Les ateliers et les nombreux points de revente installés dans la République populaire de Chine sont contraints d'écouler leur stock dans un court laps de temps. Le prix de l'ivoire a, par conséquent, chuté de façon spectaculaire en Extrême-Orient.

Les observateurs – au premier rang desquels plusieurs ONG qui se réjouissent de cette résolution – craignent que le marché des objets en ivoire ne se reporte sur les pays voisins, et en particulier le Cambodge, le Laos et le Vietnam. Sans compter Hong Kong, haut lieu désormais du marché de l'art, qui n'est pas visé par l'interdiction.

LE RÔLE DU MARCHÉ DE L'ART DANS LA PROTECTION DES ESPÈCES MENACÉES

Si l'éléphant et le rhinocéros sont devenus les symboles de la lutte contre le braconnage et la surexploitation des espèces, il ne faut pas oublier que des dizaines d'animaux et de plantes sont inscrits, chaque année, sur la liste rouge des organisations internationales.

Aussi, chacune des conventions des États parties de la CITES – qui a lieu tous les deux ou trois ans, la 17^e ayant eu lieu à l'automne 2016 – procède à un reclassement des espèces dans les différentes annexes.

À titre d'exemple, le perroquet gris du Gabon a été inscrit à l'annexe I, après 35 ans en annexe II, ce qui traduit la volonté la communauté internationale de mettre un terme à son commerce. L'oiseau est, entre autres, victime d'une importation massive vers l'Europe afin d'être utilisé comme animal de compagnie ou servir à l'art de la plumasserie.

Parmi les espèces végétales, c'est au tour des bois de palissandre – ces arbres servent principalement à la marqueterie et à la lutherie – de voir leur commerce contrôlé.

Le marché de l'art français est devenu bien sensible à ces évolutions. Selon le Fonds international pour la protection des animaux (IFAW), ce sont, en deux mois, pas moins de deux tonnes d'ivoire qui, durant l'année 2015, transitaient encore dans les maisons de ventes aux enchères installées dans l'Hexagone. Antiquaires, taxidermistes, opérateurs de ventes volontaires, et sites de vente en ligne, ont l'obligation de prouver que l'objet proposé a été fabriqué à partir d'un spécimen prélevé ou capturé avant sa date de protection par la Convention de Washington.



Une paire de grands groupes de Guanyin assise sur un éléphant en ivoire sculpté

© Rob Michiels Auctions

À l'occasion d'une vacation à l'Hôtel Drouot en septembre 2016, ce sont toutefois plusieurs coiffes en plumes de perroquets d'Amazonie qui ont été retirées de la vente après l'intervention des services douaniers, les commissaires-priseurs n'ayant pas été en mesure de fournir les certificats exigés. Le 19 décembre 2016, l'Hôtel Drouot a de nouveau été le théâtre d'une importante saisie d'articles proposés sans certificats (manteaux en peau de lynx ou de panthère, chaussures ou sacs en peau de crocodile, etc.) Le 19 juin 2017, la cour d'appel de Caen a condamné à 10 000 euros d'amende une collectionneuse d'animaux naturalisés pour avoir voulu céder, sans certificat, et dans le cadre d'une vente prévue à l'Hôtel Drouot en 2013, les 4 000 spécimens qu'elle avait réunis, avec son mari, en soixante ans de recherches, de chasse et de ventes aux enchères. La propriétaire avait été incapable de fournir les certificats attestant de la légalité de certaines de ses acquisitions, parmi lesquelles figuraient un tigre, un loup du Canada et un panda roux.

Certains sites de vente d'objets de seconde main, qui proposaient des spécimens vivants ou des objets d'art issus d'espèces protégées ont, depuis peu, réduit très largement le nombre d'annonces problématiques. Les sanctions à l'importation, l'exportation et la vente d'œuvres d'art ou de tout objet sans permis CITES sont, en droit français, prévues par le Code de l'environnement. Depuis la loi sur la biodiversité du 8 août 2016, le montant de l'amende maximale a été décuplé, montant allant jusqu'à 150 000 euros. Au titre du Code des douanes, les infractions sont par ailleurs passibles de la confiscation de l'objet, d'une amende comprise entre une et deux fois sa valeur et d'une peine d'emprisonnement de trois ans. Les acheteurs comme les vendeurs, professionnels ou non, doivent donc redoubler de vigilance et s'assurer systématiquement que les documents CITES accompagnent leur acquisition. Les commissaires-priseurs sont invités à acquérir des réflexes de vérification, en présence d'un spécimen sauvage ou d'un

objet qui en est issu, en consultant les annexes de la CITES ou en interrogeant i-CITES (<https://cites.application.developpement-durable.gouv.fr>), la plateforme en ligne mise à disposition par le ministère de la Transition écologique et solidaire pour demander, instruire et délivrer les documents CITES. Ceci ne résoudra pas, pour l'heure, le cas des dizaines de milliers d'objets détenus sur le sol français depuis déjà bien longtemps, lesquels échouent chaque année dans des successions et finissent par rejoindre un marché parallèle.

*Emmanuel Pierrat,
Avocat au barreau de Paris,
Pierrat & de Seze,
Membre de l'Institut Art & Droit,
Conservateur du musée du Barreau de Paris,
Membre du Conseil national des barreaux,
Ancien membre du conseil de l'Ordre*

*Avec l'aide de Gauthier Guillaume,
Juriste,
Pierrat & de Seze*

Abonnez-vous et suivez l'actualité juridique



1 AN
D'ABONNEMENT
99 €

2 ANS
D'ABONNEMENT
195 €



JOURNAL SPÉCIAL DES SOCIÉTÉS

JE M'ABONNE PAR...

INTERNET WWW.JSS.FR

E-MAIL ABO@JSS.FR

TÉLÉPHONE 01 47 03 10 10

COURRIER Bulletin à renvoyer au
8, rue Saint Augustin
75080 Paris Cedex 02

...ET JE CHOISIS :

- 1 AN AU JSS = ENVIRON 100 NUMÉROS POUR 99 €
 2 ANS AU JSS = ENVIRON 200 NUMÉROS POUR 195 €

MES COORDONNÉES

M. M^{me} - Nom Prénom

Société

Adresse

Code Postal Ville

E-mail Tél.

Télécopie

JE RÈGLE PAR :

Chèque bancaire ou postal à l'ordre de SPPS

Carte bancaire :

N° _____

Expire fin _____ Notez les 3 derniers chiffres au dos de votre carte _____

Date et signature

Les placements en œuvres d'art : un encadrement renforcé des intermédiaires

Les pouvoirs publics constatent depuis plusieurs années une recrudescence des offres d'investissements atypiques, tels les placements en œuvres d'art. Les opérateurs à l'origine de ces propositions relèvent juridiquement du régime des intermédiaires en biens divers. Toutefois, des plaintes sont fréquemment déposées auprès de l'Autorité des marchés financiers (AMF) en raison d'abus ou de fraudes. C'est pourquoi, le législateur a renforcé le cadre légal dans lequel s'inscrit l'activité de ces opérateurs, notamment en matière de conseil et d'information.

À plusieurs occasions, l'AMF (antérieurement Commission des opérations de Bourse) a appelé les épargnants à la plus grande vigilance en matière de placements atypiques proposés par les opérateurs.

De tels placements, qualifiés d'investissements « plaisirs » dans des valeurs dites « refuges », sont adossés dans la plupart des cas à des biens réels, « de niche », tels que le vin, les diamants, les œuvres d'art ou les lettres et manuscrits. Bien qu'ils ne soient soumis ni à la réglementation ni aux contrôles applicables aux produits financiers classiques, ces placements, présentés par les opérateurs comme rémunérateurs et/ou porteurs de plus-values, exercent une grande attraction sur les particuliers. Cependant, ils ne sont pas dénués de risques, y compris le risque de perte en capital. En effet, la rentabilité annoncée n'est pas toujours assurée, le taux de commissionnement des intermédiaires peut être élevé, la liquidité de ces produits peut s'avérer limitée¹.

Le législateur a donc renforcé le cadre légal de ces opérations que l'AMF veille à faire respecter.

I. UN CADRE LÉGAL DE PLUS EN PLUS CONTRAIGNANT

Les placements atypiques ne sont pas soumis à la réglementation protectrice des instruments financiers. Ils sont appréhendés à travers un régime subsidiaire permettant de réguler ces produits d'investissement non encadrés par ailleurs. C'est en 1983² que le législateur a posé les principes



Jacques Fingerhut

du cadre juridique des intermédiaires en biens divers³, et qu'il les a soumis à la surveillance de l'autorité de régulation. Le dispositif a été modifié depuis lors, à deux reprises, dans le sens d'un renforcement des obligations pesant sur les intermédiaires et d'un accroissement de leur contrôle⁴.

• Les catégories d'intermédiaires

Le Code monétaire et financier distingue deux catégories⁵.

« I.- Est un intermédiaire en biens divers :

1° Toute personne qui, directement ou indirectement, par voie de communication à caractère promotionnel ou de démarchage, propose à titre habituel à un ou plusieurs

clients ou clients potentiels de souscrire des rentes viagères ou d'acquérir des droits sur des biens mobiliers ou immobiliers lorsque les acquéreurs n'en assurent pas eux-mêmes la gestion ou lorsque le contrat leur offre une faculté de reprise ou d'échange et la revalorisation du capital investi.

2° Toute personne qui recueille des fonds à cette fin.

3° Toute personne chargée de la gestion desdits biens.

II.- Est également un intermédiaire en biens divers toute personne qui propose à un ou plusieurs clients ou clients potentiels d'acquérir des droits sur un ou plusieurs biens en mettant en avant la possibilité d'un rendement financier direct ou indirect ou ayant un effet économique similaire. »

• Les obligations d'ordre comptable et financier

Seules des sociétés par actions peuvent recevoir des sommes correspondant aux souscriptions des acquéreurs ou aux versements des produits de leurs placements⁶. À la clôture de chaque exercice annuel, le gestionnaire établit, outre ses propres comptes, l'inventaire des biens dont il assure la gestion, et dresse l'état des sommes perçues au cours de l'exercice pour le compte des titulaires de droits. Il établit un rapport sur son activité et sur la gestion des biens. Il dresse le bilan, le compte de résultat et l'annexe. Les comptes sont contrôlés par un commissaire aux comptes qui en certifie la sincérité et la

1) Selon une enquête commandée à l'institut CSA en 2015 par l'AMF, 5 % des sondés ont déclaré avoir été victimes d'une « arnaque » avec ce type de placement. L'AMF dans sa cartographie des risques pour 2016 appelle l'attention des intermédiaires sur leur devoir de conseil et d'information tout particulièrement en matière de placements atypiques.

2) Loi n° 83-1 du 3 janvier 1983 sur le développement des investissements et de la protection de l'épargne (art. 36 à 40).

3) Les dispositions relatives aux intermédiaires en biens divers sont aujourd'hui codifiées aux articles L. 550-1 à L. 550-5 du Code monétaire et financier.

4) Il s'agit successivement de la loi n° 2014-344 du 17 mars 2014 relative à la consommation dite loi Hamon (art. 110) et de la loi n° 2016-1691 du 9 décembre 2016 relative à la transparence, à la lutte contre la corruption et à la modernisation de la vie économique dite Sapin 2 (art. 79).

5) Cf. art. L. 550-1 du Code monétaire et financier.

6) Art. L. 550-2 du Code monétaire et financier.

régularité. Ces documents sont transmis aux détenteurs des droits et à l'AMF dans les trois mois suivant la clôture de l'exercice⁷.

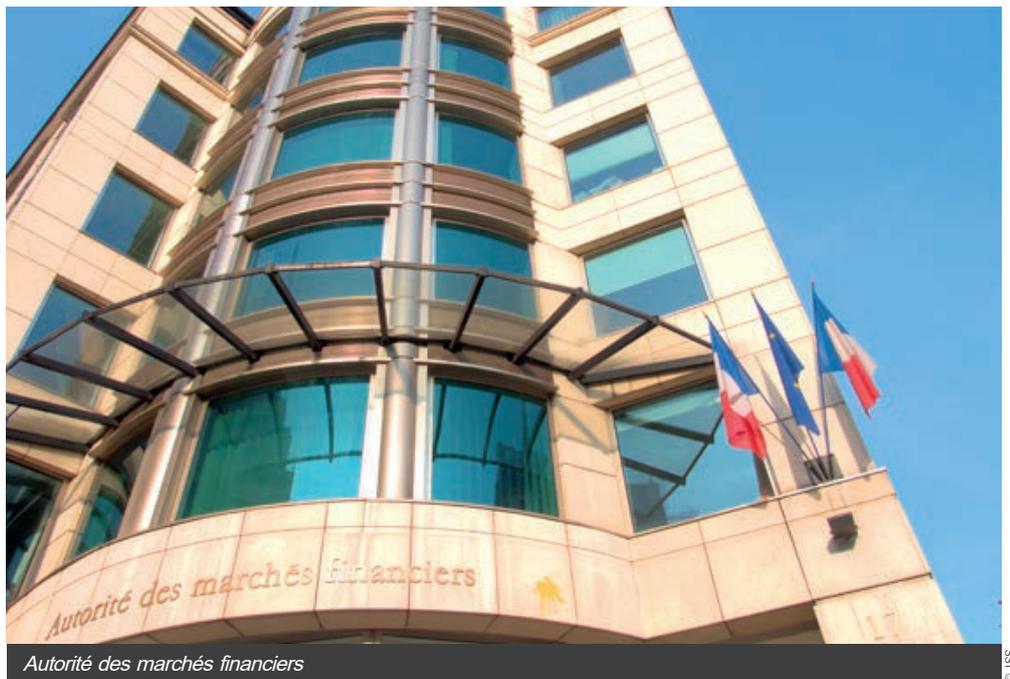
Ces sociétés doivent justifier, avant toute communication à caractère promotionnel ou démarchage, qu'elles disposent d'un capital intégralement libéré d'un montant au moins égal à celui exigé par le Code de commerce⁸.

• Les obligations en matière de communication et d'information du public

Les sociétés doivent soumettre à l'AMF, préalablement à toute communication à caractère promotionnel, un document destiné à donner toute information au public sur l'opération proposée, sur la personne qui en a pris l'initiative et sur le gestionnaire⁹. Les communications à caractère promotionnel ou le démarchage ne peuvent être entrepris qu'après la prise en compte des observations de l'AMF – qui dispose d'un délai de deux mois pour les formuler à la suite du dépôt d'un dossier. L'information communiquée au public et au client doit être claire, exacte et non trompeuse.

II. LE CONSEIL D'ÉTAT CONFIRME LES SANCTIONS DE L'AMF INFLIGÉES À DES INTERMÉDIAIRES DANS L'AFFAIRE MARBLE ART INVEST (MAI)

La société MAI créée le 8 novembre 2010 a été placée en liquidation judiciaire le 12 avril 2011. Elle avait pour objet social l'achat, la vente et le négoce en France et à l'étranger d'œuvres d'art. Dans les faits, elle se proposait de sélectionner, acheter, valoriser et revendre des œuvres d'art contemporain pour le compte des investisseurs. Le produit était distribué par un réseau d'intermédiaires constitué de gestionnaires de patrimoine et d'agents commerciaux, dont certains avaient formé à leur tour un réseau de distribution. Ce dernier avait bénéficié d'une campagne de publicité sur Internet et dans des magazines économiques et d'art. Une société civile professionnelle (SCP) d'huissiers de justice exerçait la fonction de séquestre amiable des sommes investies. MAI proposait un rendement de 4 % par trimestre, soit 16 % par an¹⁰.



Au cours de ses six mois d'activité, MAI a recueilli plus de 15 millions d'euros auprès de plus de 300 clients.

En raison de plaintes d'épargnants rencontrant des difficultés avec la société MAI, l'AMF a alerté le public sur les activités de la société¹¹ et transmis, sur la base d'un rapport d'enquête, le dossier à la commission des sanctions.

Cette dernière a sanctionné lourdement vingt-deux personnes qui avaient participé à la commercialisation du produit, au recueil des fonds, à la gestion du produit, leur reprochant en substance le non-respect des obligations applicables aux intermédiaires en biens divers¹². En effet, ces personnes ont été reconnues comme intermédiaires en biens divers notamment à l'un des titres suivants : soit agent commercial, soit apporteur d'affaires, soit titulaire d'un contrat de mandat avec une société commercialisant par le biais d'un réseau de mandataires un placement en œuvres d'art ; soit comme associé d'une SCP d'huissiers de justice sur le compte de laquelle transitent les flux financiers investis par des souscripteurs du placement en cause, et qui effectue le paiement de divers artistes, courtiers en art et entrepôts, assure la mise en place d'un inventaire des biens, demande que soit déposé auprès de lui un

certificat électronique d'authenticité des toiles et procède à la vérification de l'affectation des œuvres d'art aux clients.

En conséquence, l'AMF a condamné trois personnes à des peines d'interdiction, définitive ou temporaire, d'exercice de l'activité d'intermédiaire en biens divers, et soumis l'ensemble des mis en cause à une sanction pécuniaire allant de 1 million d'euros à 4 000 euros.

L'arrêt du Conseil d'État qui confirme les sanctions infligées par l'AMF¹³ rappelle au respect de leurs obligations professionnelles les intermédiaires en biens divers. Il devrait également participer à la mise en garde des particuliers sur les risques encourus en matière d'investissements spéculatifs.

À l'échelle européenne, l'Autorité européenne des marchés financiers (ESMA) en matière de publicité a appelé l'attention sur les investissements spéculatifs vendus à des particuliers qui sont insuffisamment informés. Il serait souhaitable à l'avenir que les autorités européennes harmonisent les normes nationales¹⁴.

*Jacques Fingerhut,
Avocat à la cour,
Docteur en droit,
Membre de l'Institut Art & Droit*

7) Art. L. 550-4 du Code monétaire et financier.

8) Art. L. 550-2 du Code monétaire et financier.

9) L'AMF vient de publier une instruction – n° 2017-06 du 17 mai 2017 – relative à la procédure d'enregistrement et d'établissement d'un document d'information devant être déposé par les intermédiaires en biens divers.

10) Ce rendement avait été jugé irréaliste par l'AMF compte tenu des taux d'intérêts versés à l'époque – cf. communiqué d'alerte du public du 11 février 2011.

11) Communiqué déjà cité du 21 février 2011.

12) Décision du 7 avril 2014.

13) Conseil d'État, n° 381019, du 27 juillet 2016, mentionné dans les tables du recueil Lebon.

14) Communiqué du 25 juillet 2016.

Aspects procéduraux de l'action en nullité pour erreur sur la substance en droit de l'art

Le consentement, considéré par le Code civil comme un élément essentiel à la validité d'une convention, peut être une cause de nullité lorsqu'il est entaché d'un vice¹. L'erreur est ainsi une cause de nullité du contrat, sous réserve qu'elle porte sur une qualité substantielle de la prestation². Dans le domaine des œuvres d'art, une jurisprudence déjà ancienne a considéré que « l'attribution de l'œuvre [à un artiste] constitue (...) une qualité substantielle de la chose vendue »³ et l'action en nullité pour erreur sur la substance d'une œuvre d'art a fait l'objet de nombreuses études⁴. Le demandeur à l'action en nullité devra toutefois rapporter la preuve de divers éléments qui varient quelque peu, selon qu'il est le vendeur ou l'acheteur de l'œuvre sur la laquelle une erreur est commise quant à l'existence d'une qualité substantielle. Ainsi, il appartient au vendeur de démontrer qu'il ignorait l'identité de l'auteur de l'œuvre au moment de sa vente, que cette erreur portait sur une qualité entrée dans le champ contractuel et que l'œuvre a été authentifiée, postérieurement à sa vente, comme étant de la main d'un maître.

De son côté, l'acheteur devra rapporter la preuve que l'objet acheté au vendeur est bien l'objet du litige, que c'est l'existence supposée d'une qualité qui l'a incité à l'acquiescer, que l'erreur est entrée dans le champ contractuel et enfin, faire la preuve de l'absence de ladite qualité substantielle, supposée présente au moment de l'achat.

Ne nous occuperont, dans les développements qui suivent, que certains aspects de la procédure précontentieuse qui peut s'avérer indispensable, tant pour déterminer l'identité des défendeurs à l'action en nullité, que pour mettre en place des mesures conservatoires propres à figer une situation qui ne sera tranchée par le juge du fond que dans le cadre d'une procédure soumise aux délais judiciaires.



Corinne Hershkovitch

I. L'IDENTIFICATION DES DÉFENDEURS À L'ACTION EN NULLITÉ

L'erreur sur une qualité substantielle de l'œuvre, vice du consentement portant atteinte à la validité de la convention, le défendeur naturel à l'action en nullité est le cocontractant, vendeur ou acheteur de l'œuvre. Il n'est cependant pas toujours aisé d'en déterminer l'identité.

A. LA VENTE PUBLIQUE

Ainsi dans le cadre d'une vente aux enchères, le vendeur qui donne mandat au commissaire-priseur de présenter son objet en vente publique, ignore l'identité de l'acheteur auquel l'œuvre est adjugée. De son côté, l'acheteur ne connaît pas l'identité de son cocontractant, connue du seul commissaire-priseur. Ce dernier sera pour sa part réticent à révéler cette identité, au nom de la confidentialité à laquelle il se déclare tenu. Il devrait toutefois y consentir en réponse à une mise en demeure, sous peine d'engager sa responsabilité, mais

il pourrait être nécessaire d'avoir recours à la contrainte du juge.

B. LA VENTE PRIVÉE

En cas de vente privée, le demandeur ou ses ayant-droits devront déterminer l'identité du cocontractant, mais surtout rapporter la preuve de l'existence du contrat de vente et du prix fixé. En outre, l'objet a pu être revendu, éventuellement plusieurs fois, au terme d'une cascade de contrats qu'il appartiendra au demandeur d'établir afin de déterminer l'identité du propriétaire de l'œuvre au moment de l'introduction de l'action en nullité.

Dès lors et afin de disposer de ces informations indispensables, il pourra s'avérer nécessaire de saisir le juge, sur requête ou en référé, aux fins de voir ordonner des mesures d'instruction in futurum⁵ destinées à obtenir les informations et documents nécessaires à la détermination de l'identité du ou des défendeurs. Les informations recherchées et les personnes auprès desquelles elles pourraient être obtenues varient selon les cas : pour le vendeur qui découvre que le tableau qu'il croyait être anonyme apparaît aux cimaises d'un musée sous l'attribution d'un grand maître, les informations peuvent être obtenues auprès de l'administration du musée par la communication notamment des documents d'acquisition, d'un contrat de prêt s'il s'agit d'une exposition temporaire ou d'un contrat d'assurance. Pour l'adjudicataire d'une œuvre qui s'avère ne pas être de la main de l'artiste auquel elle est attribuée sans réserve dans le catalogue de vente publique, l'identité du vendeur et les éventuelles informations relatives à la provenance de l'œuvre seront recherchées auprès du commissaire-priseur.

II. L'APPRÉHENSION DE L'ŒUVRE

Une fois l'identité des défendeurs établie, il peut s'avérer utile de figer la situation de l'œuvre afin de sécuriser l'exécution de la décision à intervenir sur la nullité de la vente. Il s'agit en effet pour le demandeur à l'action,

1) Article 1130 du Code civil modifié par Ordonnance n° 2016-131 du 10 février 2016 :

L'erreur, le dol et la violence vicent le consentement lorsqu'ils sont de telle nature que, sans eux, l'une des parties n'aurait pas contracté ou aurait contracté à des conditions substantiellement différentes.

Leur caractère déterminant s'apprécie eu égard aux personnes et aux circonstances dans lesquelles le consentement a été donné.

2) Article 1132 du Code Civil modifié par Ordonnance n° 2016-131 du 10 février 2016 :

L'erreur de droit ou de fait, à moins qu'elle ne soit inexcusable, est une cause de nullité du contrat lorsqu'elle porte sur les qualités essentielles de la prestation due ou sur celles du cocontractant.

3) Versailles, ch. réunies, 7 janv. 1987, D. 1987. Jur. 485, JCP 1988. 21121, note Ghestin

4) Notamment : Dalloz Action, droit du marché de l'art 2016/2017, François Duret-Robert, Jean-François Canat, Delphine Eskenazy, Philippe Hansen.

5) Art. 145 du Code de procédure civile : S'il existe un motif légitime de conserver ou d'établir avant tout procès la preuve de faits dont pourrait dépendre la solution d'un litige, les mesures d'instruction légalement admissibles peuvent être ordonnées à la demande de tout intéressé, sur requête ou en référé.

de s'assurer la possibilité de récupérer l'œuvre dès lors que le tribunal saisi au fond, prononcerait la nullité de la vente. Cet aspect de la procédure précontentieuse s'applique donc particulièrement dans le cas où le vendeur découvre qu'il a commis une erreur sur une qualité substantielle de l'œuvre au moment de la vente.

Deux voies judiciaires peuvent alors être empruntées pour obtenir le blocage de l'œuvre : la saisie-conservatoire ou le séquestre.

A. LA SAISIE-RENDICACION

Le Code des procédures civiles d'exécution offre la possibilité à celui qui est apparemment fondé à requérir la délivrance ou la restitution d'un bien meuble, de le rendre indisponible de manière conservatoire⁶. La demande est formée auprès du juge de l'exécution qui rend une ordonnance sur requête⁷. Ainsi, le vendeur qui souhaite initier une action en nullité de la vente pourra, préalablement à la saisine du juge du fond, solliciter la saisie de l'œuvre, à titre conservatoire, entre les mains de l'acheteur ou de toute personne entre les mains de laquelle se trouve l'œuvre (musée, transporteur, galeriste...), dont l'identité aura été révélée dans le cadre de la procédure d'instruction in futurum évoquée précédemment. Le requérant devra toutefois convaincre le juge de l'exécution du bien-fondé apparent de l'action en nullité de la vente qu'il entend initier, en expliquant d'une part, l'erreur qu'il a commise sur une qualité substantielle de l'œuvre et d'autre part, les moyens ayant permis son authentification. Il pourrait en être ainsi d'une œuvre cédée à un brocanteur alors que le vendeur ignorait l'identité de son auteur, qui apparaîtrait par la suite exposée dans un musée comme étant de la main d'un grand maître : l'exposition de l'œuvre dans un musée sous le nom d'un grand maître rend son authentification hautement vraisemblable et sous réserve que le vendeur puisse justifier de l'identité de l'œuvre exposée avec celle vendue à son cocontractant, il apparaîtra fondé à requérir sa



La fuite en Egypte Nicolas Poussin

restitution et pourrait donc en obtenir la saisie à titre conservatoire. Le requérant bénéficie en outre de l'effet de surprise que permet le caractère gracieux de la procédure sur requête, pour procéder au blocage de l'œuvre avant que les défendeurs à l'action en nullité de la vente n'aient pu organiser sa disparition.

B. LE SÉQUESTRE

Le placement de l'œuvre sous séquestre, qui peut être demandé sur requête ou en référé, permet également d'empêcher la disparition de l'œuvre et par conséquent, de faciliter sa restitution en cas d'annulation de la vente. Dans une espèce récente, le TGI de Paris a, par jugement en date du 30 mai 2017 rendu en l'état des référés (art. 487 du Code de procédure civile), prononcé une mesure de séquestre sur le fondement des dispositions de l'article 1961-2° du Code de procédure civile⁸. Il s'agissait d'un litige relatif à la propriété d'une œuvre et non à la question de son authenticité, mais la mesure de séquestre était justifiée par le fait que les propriétaires actuels, qui

avaient prêté l'œuvre à un musée parisien le temps d'une exposition, étaient de nationalité américaine et déclaraient leur intention de ramener l'œuvre aux États-Unis sitôt la fin de l'exposition : « Il apparaît en conséquence, au vu de l'ensemble de ces développements, que la mesure de séquestre demandée est fondée dès lors qu'elle a pour but d'assurer la conservation de l'œuvre litigieuse dans un lieu tiers aux parties concernées, mesure strictement conservatoire, et de surcroît sans incidence sur le fond du droit. » Une mesure identique pourrait donc être prononcée dans le cas d'un vendeur souhaitant séquestrer l'œuvre, à titre conservatoire, entre les mains d'un tiers aux parties à une action en nullité de la vente pour erreur sur une qualité substantielle.

Corinne Hershkovitch,
Avocat à la cour,
Membre de l'Institut Art & Droit

6) Article L. 222-2 du Code des procédures civiles d'exécution : Toute personne apparemment fondée à requérir la délivrance ou la restitution d'un bien meuble corporel peut, en attendant sa remise, le rendre indisponible au moyen d'une saisie-revendication.

7) Article R. 222-17 du Code des procédures civiles d'exécution : Pour procéder à la saisie prévue à l'article L. 222-2, une autorisation préalable du juge délivrée sur requête est nécessaire, sauf dans les cas prévus par l'article L. 511-2.

8) Article 1961 du Code civil :

La justice peut ordonner le séquestre :

1° Des meubles saisis sur un débiteur ;

2° D'un immeuble ou d'une chose mobilière dont la propriété ou la possession est litigieuse entre deux ou plusieurs personnes.

Les ventes de gré à gré réalisées par les OVVMEP

Les opérateurs de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques (OVVMEP) ont la faculté de réaliser des ventes de gré à gré. Si celles-ci relèvent d'une notion commune et unitaire, elles obéissent à des régimes juridiques souvent distincts et lacunaires.

Bien que soient en cause des opérateurs de ventes volontaires de meubles aux enchères publiques (opérateurs de ventes), principalement destinés à réaliser des ventes de meubles aux enchères publiques, ceux-ci ont en outre la faculté de réaliser des ventes de gré à gré.

À ce titre, la loi numéro 2000-642 du 10 juillet 2000 portant réglementation des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques¹ leur avait permis, dans un premier temps, de ne réaliser que des ventes de gré à gré after sale, autrement dit en cas d'échec de la vente aux enchères publiques. Cette première vente de gré à gré, toujours en vigueur, est régie par l'article L. 321-9, al. 3, du Code de commerce qui précise que « *Les biens déclarés non adjugés à l'issue des enchères peuvent être vendus de gré à gré, à la demande du propriétaire des biens ou de son représentant, par l'opérateur de ventes volontaires ayant organisé la vente aux enchères publiques. Sauf stipulation contraire convenue par avenant au mandat postérieurement à cette vente, cette transaction ne peut être faite à un prix inférieur à la dernière enchère portée avant le retrait du bien de la vente ou, en l'absence d'enchères, au montant de la mise à prix. Le dernier enchérisseur est préalablement informé s'il est connu. Elle fait l'objet d'un acte annexé au procès-verbal de la vente* ».

Dans un second temps, la loi numéro 2011-850 du 20 juillet 2011 de libéralisation des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques² est allée encore plus loin car elle leur a conféré la faculté de réaliser directement des ventes de gré à gré de biens mobiliers, sans avoir l'obligation d'avoir tenté de recourir à une vente aux enchères publiques. Dans ce cas, l'article L. 321-5, III, du Code de commerce les oblige à informer par écrit le vendeur au préalable de sa possibilité de recourir à une vente volontaire aux enchères publiques. Une fois cette information délivrée,



Laurence Mauger-Vielpeau

ils peuvent procéder à la vente de gré à gré en tant que mandataires du propriétaire ; le mandat doit être établi par écrit et comporter une estimation du bien ; la cession fait l'objet d'un procès-verbal.

Les deux textes réglementant les deux sortes de ventes de gré à gré ne définissant pas la notion, il apparaît intéressant de revenir sur celle-ci (I), avant de s'interroger sur leur(s) régime(s) juridique(s) (II).

I. LA NOTION DE VENTE DE GRÉ À GRÉ

Les articles L. 321-9, al. 3 et L. 321-5, III, du Code de commerce régissant les deux sortes de ventes de gré à gré ne définissent pas celles-ci. On peut donc se rapporter à une définition classique de ce type de vente. C'est une vente qui intervient « *par accord direct entre intéressés, sans intervention d'une autorité de contrôle ni formalité particulière* »³. Cette définition permet d'opposer la vente de gré à gré à la vente aux enchères publiques⁴ qui est elle définie à l'article L. 320-2 du Code de commerce. Ainsi « *Constituent des ventes*

aux enchères publiques les ventes faisant intervenir un tiers, agissant comme mandataire du propriétaire ou de son représentant, pour proposer et adjuger un bien au mieux-disant des enchérisseurs à l'issue d'un procédé de mise en concurrence ouvert au public et transparent. Le mieux-disant des enchérisseurs acquiert le bien adjugé à son profit ; il est tenu d'en payer le prix. Sauf dispositions particulières et le cas des ventes effectuées dans le cercle purement privé, ces ventes sont ouvertes à toute personne pouvant enchérir et aucune entrave ne peut être portée à la liberté des enchères ». En conséquence, contrairement aux ventes aux enchères publiques, la vente de gré à gré résulte d'un accord direct entre intéressés en ce sens qu'elle ne nécessite ni recours au public, ni enchères, ni adjudication. Cette définition correspond aux deux types de ventes de gré à gré réalisées par les opérateurs de ventes. Précisons toutefois que l'accord entre le vendeur et l'acheteur se réalise alors par l'intermédiaire de l'opérateur de ventes qui agit, comme en matière de ventes aux enchères publiques, en tant que mandataire du propriétaire des biens. L'opérateur de ventes agit au nom et pour le compte du propriétaire-vendeur lorsqu'il négocie la vente avec l'acquéreur. En revanche, l'acquéreur est choisi directement par l'opérateur de ventes qui n'utilise pas pour ce faire de procédé de mise en concurrence ouvert au public.

Si les deux ventes de gré à gré régies par les articles L. 321-9, al. 3 et L. 321-5, III, du Code de commerce apparaissent similaires et peuvent être rattachées à une notion unitaire, il n'en va pas forcément de même de leurs régimes juridiques.

II. LES RÉGIMES JURIDIQUES DES VENTES DE GRÉ À GRÉ

À la lecture des articles L. 321-9, al. 3 et L. 321-5, III, du Code de commerce quelques règles communes aux deux sortes de ventes de gré à gré peuvent être dégagées. Ainsi,

1) JO, 11 juillet 2000, p. 10474, dont la plupart des dispositions ont été codifiées à droit contant au sein du Code de commerce aux art. L. 321-1 et s.

2) JO, 21 juillet 2011, p. 12441. V. notamment à ce sujet : O. de Baecque et L. Mauger-Vielpeau, « Encore une réforme des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques (à propos de la loi n° 2011-850 du 20 juillet 2011) », D. 2011, études, p. 2749 et s.

3) Vocabulaire juridique sous la dir. de G. Cornu, Association Henri Capitant, PUF, Quadrige, 11^e éd., 2016, V° gré à gré (de).

4) V. à ce sujet notre ouvrage : Les ventes aux enchères publiques, *Economica*, Pratique du droit, préf. P.-Y. Gautier, 2002, n° 35

comme il vient d'être dit, l'opérateur de ventes agit comme mandataire du propriétaire du bien (ou de son représentant pour la vente de gré à gré after sale) et la vente est constatée dans un procès-verbal ou y est annexée : la vente de gré à gré directe fait l'objet d'un procès-verbal et la vente de gré à gré after sale figure dans un acte annexé au procès-verbal de la vente aux enchères publiques qui n'a pas aboutie.

Pour le reste, elles diffèrent puisque la vente de gré à gré after sale requiert une vaine tentative préalable de vente aux enchères publiques (c'est pourquoi la vente de gré à gré est réalisée par l'opérateur de ventes ayant organisé la vente aux enchères publiques ; sauf stipulation contraire convenue par avenant au mandat après cette vente, la transaction ne peut être faite à un prix inférieur à la dernière enchère portée avant le retrait du bien de la vente ou, en l'absence d'enchères, au montant de la mise à prix ; et le dernier enchérisseur doit être préalablement informé s'il est connu) alors que la vente directe de gré à gré ne nécessite qu'une simple information écrite préalable au vendeur de sa possibilité de recourir à une vente volontaire aux enchères publiques (c'est pourquoi le mandat doit comporter une estimation du bien), le vendeur pouvant librement décider de ne pas y recourir.

Même en dehors du Code de commerce, des différences existent entre les deux sortes de ventes de gré à gré. Ainsi, dans le Code du patrimoine, le droit de préemption dont bénéficie l'État sur toute vente publique et certaines ventes de gré à gré d'œuvres d'art, ou à compter au plus tard du 1er janvier 2018 de biens culturels suite à la réécriture du texte par l'Ordonnance numéro 2017-1134 du 5 juillet 2017 portant diverses dispositions communes à l'ensemble du patrimoine culturel⁵, ne porte que sur les seules ventes de gré à gré after sale et pas celles intervenant directement. On peut regretter que la récente refonte du texte n'ait pas donné l'occasion de revoir cette exclusion.

Non seulement les ventes de gré à gré obéissent à des règles parfois distinctes, mais en plus elles sont exclues de la majeure partie de la réglementation du Code de commerce relative aux opérateurs de ventes puisque celle-ci a été conçue pour régir les ventes volontaires de meubles aux enchères



publiques. Diverses dispositions ne leur sont pas applicables car elles ont vocation à réglementer les seules ventes volontaires de meubles aux enchères publiques. Ainsi, la loi pénale étant d'interprétation stricte, les infractions pénales prévues à l'article L.321-15 du Code de commerce ne concernent pas les ventes de gré à gré. Il en va de même de l'article L. 321-17 du même Code, texte spécial qui régit notamment la responsabilité civile des opérateurs de ventes à l'occasion des seules ventes de meubles aux enchères publiques. En revanche, d'autres textes du Code de commerce ne distinguant pas sont applicables aux opérateurs de ventes organisant des ventes de gré à gré, tels l'article L. 321-10 qui leur impose la tenue d'un livre de police et d'un répertoire sur lequel ils inscrivent leurs procès-verbaux et ce pour toutes les ventes qu'ils réalisent ou l'article L. 321-14, alinéa 1^{er}, qui prévoit qu'ils « sont responsables à l'égard du vendeur et de l'acheteur de la représentation du prix et de la délivrance des biens dont ils ont effectué la vente. Toute clause qui vise à écarter ou à limiter leur responsabilité est réputée non écrite » qui renforce leur responsabilité de professionnels de la vente et assoit leur rôle de tiers de confiance. Entre deux, on trouve des dispositions qui devraient être applicables aux ventes de gré à gré mais qui ne le sont pas explicitement, particulièrement pour les ventes de gré à gré réalisées directement. En effet, les ventes de

gré à gré after sale supposant une tentative de vente aux enchères publiques préalable, les opérateurs de ventes doivent à ce titre satisfaire à toutes les obligations que leur impose le législateur pour pouvoir réaliser des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques. Ainsi devraient être étendues aux ventes de gré à gré réalisées directement l'interdiction faite aux opérateurs de vendre et acheter directement ou indirectement pour leur propre compte des biens meubles proposés dans le cadre de leur activité (art. L. 321-5 II) ou l'obligation de détenir dans un établissement de crédit un compte destiné exclusivement à recevoir les fonds détenus pour le compte d'autrui, d'avoir une assurance couvrant leur responsabilité professionnelle et une assurance ou un cautionnement garantissant la représentation des fonds détenus pour le compte d'autrui (art. L. 321-6)⁶. Gageons que la prochaine réforme des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques donnera sans doute l'occasion au législateur de préciser le régime des ventes de gré à gré réalisées par les opérateurs de ventes.

*Laurence Mauger-Vielpeau,
Professeur de droit privé à l'UCN,
Membre de l'Institut Demolombe (EA 697),
Membre de l'Institut Art & Droit,
Avocat*

5) JORF n°0157 du 6 juillet 2017, texte n° 13

6) V. notamment à ce sujet : Rapport d'évaluation du dispositif législatif et réglementaire des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques, de C. Chadelat et M. Valdes-Boulouque, 2014, spéc. p. 50 et s. qui préconise à juste titre une clarification du régime juridique des ventes de gré à gré, particulièrement des ventes de gré à gré réalisées directement, et de manière plus discutable leur soumission au pouvoir disciplinaire du Conseil des ventes : spéc. p. 69 et s.

L'entreprise mécène : quelle stratégie ?

Autrefois considéré comme « la danseuse du président », l'art en entreprise est désormais un « investissement » à privilégier pour les entreprises soucieuses de leur contribution à l'intérêt général. Conscient de cette (R)évolution : intérêt personnel vers intérêt collectif, le législateur fiscal aide les entreprises à structurer leurs actions de soutien.

I. LA LOCATION D'ŒUVRES D'ART

Il n'existe pas de dispositif fiscal spécifique à la location d'œuvre d'art. Il s'agit d'une transposition des règles fiscales applicables en matière de déductibilité des charges. Seules les dépenses réalisées dans l'intérêt de l'entreprise sont déductibles du résultat imposable.

Lorsqu'une entreprise loue des œuvres d'art, les loyers supportés sont la contrepartie de la jouissance d'un bien meuble. Ils sont déductibles dans les conditions de droit commun. L'opération de location doit être réalisée dans l'intérêt de l'entreprise : décoration de locaux professionnels, outil de communication auprès de ses salariés (par exemple intervention dans le choix des œuvres) et de sa clientèle (renouvellement régulier de la collection, vernissage, conférence avec l'artiste...). Le montant des versements effectués doit être considéré comme normal (ne pas présenter un caractère excessif eu égard à la valeur locative du bien) et être justifié.

La location d'œuvres d'art peut constituer un premier pas vers une stratégie de mécénat artistique plus pérenne.

II. ACHAT D'ŒUVRES ORIGINALES D'ARTISTES VIVANTS

Les sociétés soumises de plein droit ou sur option, à l'impôt sur les sociétés et les entreprises individuelles soumises à l'impôt sur le revenu dans la catégorie des Bénéficiaires industriels et commerciaux, qui achètent des œuvres originales¹ d'artistes vivants pour les exposer au public peuvent bénéficier d'une déduction spéciale².

L'entreprise doit exposer l'œuvre d'art, pendant cinq ans (soit la période correspondant à l'exercice d'acquisition et aux 4 années suivantes) :

- Dans les locaux de l'entreprise, à condition qu'ils soient effectivement accessibles au public ou aux salariés (il ne peut pas s'agir d'un bureau personnel, d'une résidence



Ophélie Dantil

personnelle ou d'un lieu réservé aux seuls clients de l'entreprise),

- Lors de manifestations organisées par l'entreprise ou par un musée, une collectivité territoriale ou un établissement public auquel le bien aura été confié,

- Dans un musée auquel le bien est mis en dépôt,

- Par une région, un département, une commune ou un de leurs établissements publics ou un établissement public à caractère scientifique, culturel ou professionnel.

L'exposition doit être permanente (pendant les cinq années requises et même au-delà), et non réalisée à l'occasion de manifestations ponctuelles (exposition temporaire, festival saisonnier, etc.).

L'œuvre doit être inscrite à un compte d'actif immobilisé. La quote-part doit être déduite extra-comptablement sur l'imprimé 2058-A du résultat de l'exercice d'acquisition et des quatre années suivantes ligne XG « déductions diverses » et figurer sur la déclaration 2069-

M-SD (imprimé pour la réduction d'impôt mécénat). Chaque année, le montant de la déduction ne peut dépasser cinq pour mille du chiffre d'affaires réalisé, l'excédent ne pouvant être reporté au titre des exercices ultérieurs.

Le montant de la déduction doit être inscrit dans un compte de réserve spéciale au passif du bilan. Cette obligation comptable exclue les titulaires de BNC³ car sur le plan juridique ils n'ont pas la faculté de créer au passif de leur bilan un tel compte.

En cas de changement d'affectation (notamment lorsque l'œuvre n'est plus exposée au public), de cessions de l'œuvre ou de prélèvement sur le compte de réserve, pendant ou après les cinq ans du bénéfice de la déduction, le montant de déduction dont l'entreprise a bénéficié est réintégré au résultat imposable.

L'entreprise peut constituer une provision pour dépréciation, lorsque la dépréciation de l'œuvre excède le montant des déductions déjà opérées. Exemple :

Une société à l'impôt sur les sociétés réalise au titre d'un exercice un chiffre d'affaires de 5 400 000 euros et un bénéfice de 300 000 euros (IS théorique 100 000 euros).

En avril dudit exercice, elle achète une œuvre originale d'un artiste vivant d'un montant de 50 000 euros.

Au titre de cet exercice et des 4 exercices suivants, la société peut déduire pour chaque exercice la somme de 10 000 euros, dès lors que pour chaque exercice, cette déduction ne dépasse pas 0.5% du chiffre d'affaires réalisé (soit, au cas d'espèce 2 000 000 euros)⁴. Ce plafond s'entend après déduction des sommes versées à des organismes sans but lucratif visés à l'article 238 bis du Code général des impôts (cf §III).

L'économie d'impôt annuelle maximale s'élève donc à 3 333⁵ euros soit 16 665 euros sur les cinq années.

Si la société revend l'œuvre 60 000 euros des années plus tard elle sera imposée de la façon suivante :

1) Les productions artisanales ou de série ne constituent pas des œuvres originales
 2) Article 238 bis AB du CGI
 3) Rép. Foulon : AN 10-3-2015 p. 1719 n° 36875 ; BOI-BIC-CHG-70-10 n° 1 BF 5/15 inf. 412
 4) 2 000 000 € x 0.5% = 10 000 €
 5) 10 000 € par an x impôt théorique de 33.33 %

- Plus-value 60 000 euros - 50 000 euros = 10 000 euros : IS dû 3 330 euros
- Réintégration fiscale de la déduction obtenue préalablement soit 16 665 euros
- Coût fiscal total de la sortie de l'œuvre : 19 965 euros.

Il s'agit donc d'un investissement sur le long terme dont l'objectif est le soutien à la création artistique contemporaine. Beaucoup d'entreprises ont conscience que cet achat est un outil fort en termes de communication interne (vis-à-vis des collaborateurs) et externe (valeurs de l'entreprise auprès du public).

III. DON À DES ORGANISMES D'INTÉRÊT GÉNÉRAL AYANT UN CARACTÈRE CULTUREL OU CONCOURANT À LA MISE EN VALEUR DU PATRIMOINE ARTISTIQUE.

Ouvrent droit à une réduction d'impôt égale à 60 % de leur montant les versements, pris dans la limite d'un plafond unique de 0,5 % du chiffre d'affaires hors taxes, effectués par les entreprises assujetties à l'impôt sur le revenu ou à l'impôt sur les sociétés au profit d'œuvres ou d'organismes d'intérêt général⁶.

Le don n'étant pas une charge déductible du résultat imposable, il doit être réintégré extra-comptablement sur l'imprimé 2058 A.

Parmi ces organismes bénéficiaires qui doivent être à gestion désintéressée et à vocation d'intérêt général, certains sont spécifiquement dédiés à l'art :

- Les œuvres ou organismes d'intérêt général ayant un caractère culturel ou concourant à la mise en valeur du patrimoine artistique. Il s'agit des organismes dont l'activité est consacrée, à titre prépondérant, à la création, à la diffusion ou à la protection des œuvres de l'art et de l'esprit sous toutes leurs différentes formes. S'y ajoutent les musées de France ainsi que les organismes qui mènent à titre prépondérant une activité propre en faveur du développement de la vie culturelle (activité de formation artistique, actions tendant à faciliter et à élargir l'accès du public aux œuvres artistiques et culturelles...)
- Les organismes dont l'objet est d'assurer la sauvegarde, la conservation et la mise en valeur de biens mobiliers ou immobiliers appartenant au patrimoine artistique national, régional ou local. La notion de patrimoine artistique englobe les œuvres d'art au sens traditionnel et les biens qui ont une valeur historique.
- Les organismes publics ou privés, y compris

les sociétés de capitaux dont les actionnaires sont l'État ou un ou plusieurs établissements publics nationaux, seuls ou conjointement avec une ou plusieurs collectivités territoriales, dont la gestion est désintéressée et qui ont pour activité principale la présentation au public d'œuvres dramatiques, lyriques, musicales, chorégraphiques, cinématographiques et de cirque, ou l'organisation d'expositions d'art contemporain à la condition que les versements soient affectés à cette activité

Contrairement à l'achat d'œuvres d'art, lorsqu'au titre d'un exercice le don excède le plafond de cinq pour mille, l'excédent est reporté successivement sur les cinq exercices suivants et ouvre droit à la réduction d'impôt dans les mêmes conditions, après prise en compte des versements de l'exercice d'imputation. Exemple :

Sur la base des mêmes éléments que l'exemple précédent.

La société donne sur 5 ans 10 000 euros par an à un musée. Cette donation ouvre droit à une réduction d'impôt annuelle de 6 000⁷ euros. Sur cinq ans, le don total de 50 000 euros ouvre droit à une économie d'impôt de 30 000 euros au lieu de 16 665 euros dans le cas de l'achat d'œuvre d'art.

Si l'impôt à payer est inférieur au montant de la réduction d'impôt⁸, le supplément est reporté au titre de l'un des cinq exercices suivants. Si le montant du don est supérieur au 0,5 % du chiffre d'affaires, la différence est également reportable sur les exercices suivants.

En principe, la société mécène ne doit recevoir aucune contrepartie en échange du don offert à l'organisme⁹. Elle peut néanmoins solliciter que son nom soit mentionné en tant que mécène et communiquer sur son action de mécénat.

IV. LA CONSTITUTION D'UN FONDS DE DOTATION

De plus en plus d'entreprises réfléchissent au sens de leur métier afin d'en extraire des thèmes universels et de faire de leur mécénat un enjeu stratégique de communication et de cohésion interne et externe. À ce titre, une société peut constituer son propre organisme d'intérêt général avec des missions qui reflètent les valeurs de l'entreprise, son inscription politique, économique, écologique dans le territoire.

Beaucoup de grandes entreprises ont initié

le mouvement en créant leur fondation, mais cette stratégie peut être étendue aux PME via la constitution d'un fonds de dotation dont les règles de création et de fonctionnement sont plus souples que celles de la fondation.

Le fonds de dotation est un outil innovant de financement du mécénat qui combine les atouts de l'association loi de 1901 et de la fondation, sans leurs inconvénients. Doté de la personnalité juridique, il est constitué d'une allocation irrévocable¹⁰ de biens pour la réalisation d'une mission ou d'une œuvre d'intérêt général. Il collecte des fonds d'origine privée, qu'il peut soit constituer en dotation dont il utilise les fruits, soit consommer pour accomplir sa mission. Il peut mener lui-même cette mission, ou financer un autre organisme d'intérêt général pour son accomplissement.

On peut imaginer qu'une société crée son propre fonds de dotation avec pour objet d'assurer la conservation et la diffusion au public de sa collection d'œuvres d'art. Le fonds peut amplifier ses actions de mécénat et de soutien à d'autres domaines d'action tel que par exemple : l'accès pour tous à la culture et la création artistique, l'insertion professionnelle....

Le fonds de dotation va alors collecter les fonds nécessaires à son action, financer ou commander des œuvres d'art, initier, organiser ou soutenir toutes manifestations (expositions, colloques, résidences d'artiste...), mener des actions en faveur de mission d'intérêt général... Exemple :

Sur la base des mêmes éléments que l'exemple précédent.

La société crée son fonds de dotation via une dotation de 15 000 euros (les quatre années suivantes elle verse 8 750 euros) soit un investissement global de 50 000 euros. Via cette dotation qui sera consomptible, le fonds de dotation finance des œuvres d'art, et organise des manifestations.

L'économie d'impôt est de 30 000 euros et la société, via le fonds de dotation peut soutenir la création artistique et développer une stratégie de communication tant externe qu'interne sur des valeurs d'intérêt général qui correspondent à son activité.

*Ophélie Dantil,
Spécialiste en droit fiscal,
Avocat associé,
Cabinet d'avocats Estramon
Membre de l'Institut Art & Droit*

6) Article 238 bis du CGI

7) 50 000 € x 60 %

8) Par exemple la société avait des déficits antérieurs reportables

9) Une contrepartie est possible si celle-ci ne dépasse pas 25 % du montant du don

10) Minimum 15 000 euros

Quels enjeux juridiques pour les comités d'artiste ?

Issus de la volonté du marché de l'art d'avoir des acteurs spécialistes d'un artiste en particulier, voilà bientôt trente ans que les comités d'artiste ont fait leur apparition sur le marché de l'art. Il semble aujourd'hui ne faire aucun doute que les comités sont auréolés d'une autorité *a priori*. Cette autorité fait peser sur eux des enjeux pratiques quant à l'exercice de leurs fonctions mais aussi aux conséquences qu'elles entraînent.

À quels enjeux juridiques sont confrontés les comités d'artiste ?

Un comité d'artiste peut être défini comme une entité généralement collégiale formalisée à travers une structure juridique ou non dont le rôle est de promouvoir l'œuvre d'un artiste notamment par sa mission d'authentification. C'est-à-dire le processus au terme duquel il est théoriquement possible d'affirmer qu'une œuvre est ou non authentique. Notre propos se concentrera sur les enjeux juridiques liés à cette mission d'authentification.

Il n'existe pas de diplôme pour devenir expert en art : qui veut se prétendre expert peut le faire. Les comités se présentent comme des « spécialistes » sur le marché de l'art par opposition aux experts généralistes – qui connaissent particulièrement une période spécifique ou un courant artistique tels que l'art impressionniste et moderne, ou l'art tribal.

Le choix de la forme juridique ou non qu'adopte chaque comité est large : une association ; une émanation d'une fondation ayant pour unique mission l'authentification ; un fonds de dotation ; ou encore un groupement de personnes sans structure juridique. Cette liberté semble devoir subsister, tant chaque comité a des besoins différents.

Ceux-ci regroupent le plus souvent ayant droit, galeriste, responsable de musée ou encore historien de l'art spécialisé dans l'œuvre de l'artiste. C'est cette œuvre que le comité entend défendre.

Les acteurs du marché de l'art ne peuvent qu'accorder leur confiance à de telles entités, collégiales disposant quasi-systématiquement d'archives sur l'artiste et son œuvre et du droit moral, propres à une certification sérieuse.

Ces facteurs combinés obligent les comités à accorder une attention toute particulière au processus de certification (I) qui peut aboutir à l'engagement de leur responsabilité sur le



Valentin Huerre

fondement de leur décision (II).

I. L'AUTHENTIFICATION

A. LA MISSION D'AUTHENTIFICATION

1. LE PROCESSUS D'AUTHENTIFICATION

Celui-ci doit être étudié à la lumière des conséquences qu'il peut avoir *in fine* dans l'engagement de la responsabilité des comités. Il débute par l'engagement oral ou écrit du comité l'obligeant à rendre, à tout le moins, un avis qu'il soit positif ou négatif sur l'authenticité d'une œuvre. Cet avis pourra donner lieu à un certificat d'authenticité ayant force de garantie d'authenticité.

Les comités les plus modestes s'engageront à l'oral ou par échanges écrits avec le demandeur, confirmant qu'ils se prononceront sur l'origine de l'œuvre apocryphe. Les plus développés disposent de leur propre site internet. Ils s'obligent juridiquement, semble-t-il, à travers des formulaires en ligne de demande de certificat sur lesquels figurent des expressions telles que : « *une fois l'œuvre reçue, la réponse du Comité vous sera remise dans les X jours ouvrés* ».

L'œuvre dont l'authentification est requise fera l'objet d'une analyse méticuleuse à travers un faisceau d'indices (observation de l'œuvre – de son style, de la technique utilisée –, consultation des archives, de la provenance, etc.) par les comités qui rendront à la fin du processus un avis certifiant ou discréditant l'origine de l'œuvre.

2. LA COLLÉGIALITÉ ET LA COMPOSITION D'UN COMITÉ SIÈGE D'UNE AUTHENTIFICATION SÉRIEUSE

La collégialité, tout d'abord, donne de l'autorité aux comités. Elle légitime la décision de certifier ou de refuser la certification d'une œuvre. « L'union fait la force » et *a fortiori* l'union fait l'autorité. En pratique, les comités composés d'une pluralité d'experts adopteront un processus de décision à l'unanimité ou, à tout le moins, à la majorité. En sus, certains décideront de ne pas rendre de décision si un nombre minimum de leurs membres n'est pas présent.

La composition du comité ensuite. La diversité évoquée de ses membres participe à la force du comité. Qu'il s'agisse de l'ayant droit titulaire du droit moral ou de ses autres membres ayant parfois connu l'artiste de son vivant, chacun connaissant l'œuvre de l'artiste sous un angle personnel apportera sa pierre à l'édifice de l'« authentification ».

B. LE RÔLE CROISSANT DE LA PROVENANCE

1. LIEN ENTRE PROVENANCE ET AUTHENTICITÉ

Une provenance certaine n'équivaut pas nécessairement à une œuvre authentique de la même façon qu'une provenance incertaine ne permet pas d'établir qu'il s'agit d'une œuvre fautive. Si la provenance est un facteur influant dans le processus d'authentification d'une œuvre d'art, elle occupe de nos jours une place croissante. À tel point que certains comités lui donnent une importance primordiale : en l'absence d'une provenance bien établie de l'œuvre, le comité opposera au demandeur un refus de se prononcer. Ce type d'agissement pose problème. Le comité peut-il se faire juge de la licéité de l'œuvre ? Le comité peut-il exciper le défaut de provenance pour refuser de rendre son avis sur l'authenticité d'une œuvre ?

2. QUELLE PLACE POUR LA PROVENANCE ?

Il est possible d'avancer que le rôle du spécialiste est de délivrer un certificat d'authenticité, et non un certificat de provenance. Certes, mais la provenance conserve un rôle dans le processus d'authentification. Elle ne devrait intervenir que subsidiairement pour venir conforter ou au contraire infirmer l'avis d'un comité. Voici une œuvre *a priori* authentique aux yeux du comité ; la provenance révélant qu'elle ne vient pas des mains de l'artiste, sinon d'un de ses élèves, fera tomber cet *a priori* positif.

A *contrario*, si la provenance vient valider la première impression du comité, celle-ci sera entérinée.

Force est de constater que la bonne recherche de la provenance est un critère de plus en plus présent quant à l'appréciation de la faute du comité dans l'accomplissement de son obligation de moyens. Un jugement du tribunal de grande instance de Paris rendu le 23 mars 2017 dispose que « *la provenance d'une œuvre n'est jamais déterminante, mais elle constitue un élément de poids pour corroborer le résultat d'une étude stylistique et scientifique* ». Dans le cas où le comité refuse, *in fine*, d'établir l'authenticité sur le fondement d'une provenance douteuse, si le demandeur du certificat s'oppose à la décision du comité, le juge s'attachera à vérifier que ce dernier n'a pas été négligent dans sa recherche et qu'il disposait de suffisamment d'indices pour se prononcer.

II. LA RESPONSABILITÉ DU COMITÉ D'ARTISTE

A. L'ENGAGEMENT DE LA RESPONSABILITÉ

1. SUR LE TERRAIN CONTRACTUEL

Il existe entre le demandeur d'un certificat d'authenticité et un comité d'artiste une relation contractuelle. L'échange de volonté consisterait soit en l'acceptation par le comité de répondre à la demande d'authentification d'un individu soit en l'offre par le comité, par exemple sur son site internet, d'authentifier les œuvres qu'un individu lui soumet. Dans cette seconde hypothèse, le dépôt d'une demande sur le site internet par un individu vaudrait acceptation de l'offre formulée par le comité. Un contrat sera alors formé entre les deux parties. Dans les deux cas, le comité s'oblige à rendre un verdict, simple avis ou certificat, sur l'authenticité.

Si un comité n'exécute pas ou pas correctement son obligation et qu'il commet une faute, le créancier de l'obligation pourra se retourner contre lui sur le fondement de la responsabilité contractuelle (ancien article 1147 du Code civil et nouveau 1231-1 du même code).

2. SUR LE TERRAIN DÉLICTEUEL

En sus de son obligation contractuelle, le comité pourra être tenu d'une responsabilité délictuelle ou quasi-délictuelle à l'égard d'une tierce personne qui aurait acquis l'œuvre authentifiée en se fondant sur ledit acte. Une faute en lien avec le préjudice subi devra dans ce cas être caractérisée conformément à la lettre des articles 1382 et 1383 anciens du Code civil, nouveaux 1240 et 1241.



Olivier DEBRÉ
Nature morte grise (à la tache rouge), 1957
Huile sur toile
81,5 x 100 cm
Signé, daté en bas à droite : O. DEBRÉ 57
Signé, daté, titré en bas à gauche : O. DEBRÉ 1957 nature morte grise (à la tache rouge)

Je, soussignée, certifie que la peinture reproduite au verso de la photographie :

Nature morte grise (à la tache rouge), 1957
Huile sur toile
81,5 x 100 cm
Recto : signé, daté en bas à droite : O. DEBRÉ 57
Verso : signé, daté, titré en bas à gauche : O. DEBRÉ 1957 nature morte grise (à la tache rouge)

est une œuvre authentique de : Olivier Debré.

Fait à Paris, le 5 février 2015

C.15.198

Exemple de certificat d'authenticité

B. LA NATURE DE L'OBLIGATION CONTRACTUELLE

1. UNE OBLIGATION DE MOYENS

Un comité, quand il certifie, n'a aucun intérêt personnel ; il est généralement bénévole. Lorsque le service est payant, il ne l'est *a priori* qu'aux fins de subvenir aux dépenses liées à l'authentification : archivage, stockage, assurance potentielle, actions en contrefaçon ou contre un faux fondée sur la loi du 9 février 1895 sur les fraudes en matière artistique. Aussi, astreindre un comité à une obligation de résultat reviendrait à le condamner sitôt qu'une expertise se révèle mauvaise et à le mettre en grande difficulté financière. La jurisprudence semble aujourd'hui constante : il s'agit d'une obligation de moyens. Elle a parfois pu l'analyser comme une obligation de moyens renforcée.

2. UNE FAUTE RAREMENT RETENUE EN PRATIQUE

La jurisprudence ne retient que rarement la responsabilité d'un comité. La cour d'appel de Paris, dans un arrêt du 18 mai 2017, retient par exemple que la responsabilité de l'ayant droit « *qui se doit de sauvegarder l'intégrité de l'œuvre [...] et qui n'a pas affirmé que l'œuvre était un faux, mais a émis des doutes circonstanciés, ne peut être recherchée* » et l'on doit s'en réjouir pour la survie des comités qui sont, sauf exception, des alliés du marché de l'art.

En ce sens, nous émettons l'hypothèse selon laquelle l'autorité dont est investi un comité présume qu'il n'a pas commis de faute en ce qu'il avait à sa disposition tous les éléments nécessaires au rendu de sa décision. Présomption réfragable qui tombera dès lors

que sera apportée la preuve selon laquelle le comité ne pouvait pas ne pas savoir qu'une œuvre était fautive par exemple.

À titre de comparaison, aux États-Unis d'Amérique, la *Arts and Cultural Affairs Law* de l'État de New York prévoit qu'un certificat d'authenticité offre une garantie expresse à l'acheteur « *non marchand* ». Mais la jurisprudence a précisé qu'un expert qui, au moment où il rend sa décision, a « *une base raisonnable de faits* » ne tombe pas sous le coup de la loi. Et il est aujourd'hui question d'amender cette loi de manière à ce que les opinions d'expert sur l'authenticité d'une œuvre soient vues comme des déclarations d'intérêt public qui ne doivent pas être sanctionnées par l'engagement de la responsabilité, surtout en l'absence d'honoraires perçus. Cela s'explique par la multiplication d'actions judiciaires contre des décisions d'authentification qui a mis un terme à la pratique de certification de certains comités d'artiste outre-Atlantique. Étant donné la jeunesse des comités et leur diversité, ne faudrait-il pas leur laisser le temps de grandir sans les museler et se satisfaire des solutions apportées par le droit commun ?

Valentin Huerre,
Legal Counsel, Christie's France,
Doctorant en droit privé, sous la direction
de Monsieur le Professeur Jérôme Passa,
Université Paris II Panthéon-Assas,
Membre de l'Institut Art & Droit

Retour sur le régime juridique des archives publiques

La politique de revendication des archives publiques par l'État suscite une certaine inquiétude de la part des acteurs du marché des « vieux papiers ».

Cette inquiétude est d'autant plus vive que la pratique en question paraît confortée par une jurisprudence très favorable à l'Administration, comme en témoignent deux décisions récentes rendues par la Cour de cassation et par le tribunal administratif de Paris qui ont l'une et l'autre retenu une conception large de la notion d'« archives publiques ».

Dans un arrêt du 22 février 2017 (Civ. 1^{ère}, 22 février 2017, numéro 16-12.922), la première chambre civile de la Cour de cassation a ainsi jugé que des documents émanant du maréchal Pétain alors chef de l'État en exercice – le tapuscrit d'un discours radiophonique du 30 octobre 1940, le brouillon du communiqué de presse consécutif à l'entrevue de Montoire écrit par l'Amiral Fernet sous la dictée du Maréchal daté du 26 octobre 1940, une note manuscrite de Philippe Pétain sur les suites de cette entrevue, une transcription de l'appel du 18 juin 1940, annotée par le maréchal Pétain et le brouillon dactylographié et annoté d'un discours du 8 juillet 1940 – constituaient par eux-mêmes des archives publiques sans qu'il soit nécessaire de caractériser la valeur historique de ces écrits. Les documents litigieux ont donc été restitués à l'État, aucune indemnisation n'étant accordée au libraire qui les détenait et qui les proposait à la vente.

De son côté, le tribunal administratif de Paris a rendu le 12 mai dernier un jugement analogue (TA Paris, 12 mai 2017, numéro 1602472/6-1) : répondant en cela à une question préjudicielle posée par la cour d'appel de Paris, le tribunal administratif de Paris a estimé que les 313 manuscrits revendiqués par l'État – des brouillons de télégrammes adressés par le général de Gaulle, entre le 11 décembre 1940 et le 11 décembre 1942, à divers responsables civils et militaires de la France libre ainsi qu'à différents chefs d'État – avaient le caractère d'archives publiques.

Ces deux décisions justifient de revenir sur le régime juridique applicable aux archives publiques ; et de s'interroger sur le point de savoir si les règles en vigueur ne confèrent pas une liberté excessive à l'Administration au détriment de la sécurité juridique attendue par les acteurs de ce marché.



Jean-Baptiste Schroeder

I. LES FONDEMENTS TEXTUELS

Dans les deux affaires précitées, l'Administration fondait sa demande de revendication sur les dispositions combinées des articles L. 2112-1 du Code général de la propriété des personnes publiques, L. 211-4 et L. 212-1 du Code du patrimoine.

Le premier de ces articles prévoit que les archives publiques au sens de l'article L. 211-4 du Code du patrimoine font partie du domaine public mobilier.

L'article L. 211-4 énonce que « *Les archives publiques sont : 1° Les documents qui procèdent de l'activité de l'État, des collectivités territoriales, des établissements publics et des autres personnes morales de droit public. Les actes et documents des assemblées parlementaires sont régis par l'ordonnance n° 58-1100 du 17 novembre 1958 relative au fonctionnement des assemblées parlementaires; 2° Les documents qui procèdent de la gestion d'un service public ou de l'exercice d'une mission de service public par des personnes de droit privé; 3° Les minutes et répertoires des officiers publics ou ministériels et les registres de conventions notariées de pacte civil de solidarité* ».

L'article L. 212-1 du Code du patrimoine dispose quant à lui que « *Les archives publiques sont imprescriptibles. Nul ne peut en détenir sans droit ni titre. Le propriétaire du document, l'administration des archives ou tout service public d'archives compétent peut engager une action en revendication*

d'archives publiques, une action en nullité de tout acte intervenu en méconnaissance du deuxième alinéa ou une action en restitution. »

Comme tous les biens mobiliers présentant un intérêt public culturel qui appartiennent à l'État et aux autres personnes publiques, les archives publiques sont donc imprescriptibles et inaliénables.

Les archives publiques présentent cependant cette particularité de pouvoir être considérées comme telles, quand bien même elles ne seraient jamais entrées dans les collections publiques : comme le rappelait le directeur des Archives de France, les archives de l'administration d'un district sous la Révolution demeurent publiques et, à ce titre, susceptibles d'être revendiquées même si elles sont restées dans le grenier d'un ancien administrateur et de ses descendants (Hervé Lemoine, « *Le droit de revendication d'archives publiques par l'État* », *Le Journal des Arts*, n° 439, 3 juillet 2015).

II. UNE JURISPRUDENCE EXTENSIVE

La jurisprudence a donné une assez large portée à la notion d'« archives publiques ».

On peut en donner deux exemples.

Les tribunaux considèrent, en premier lieu, que de simples brouillons et travaux préparatoires bénéficient de la qualification d'« archives publiques ».

La Cour de cassation l'avait déjà admis en octobre 2015 à propos des archives d'un général du Premier Empire (Civ 1^{ère}, 21 octobre 2015, numéro de pourvoi : 14-19807). Elle réitère cette affirmation dans son arrêt du 22 février 2017 à propos d'un brouillon de communiqué de presse du maréchal Pétain. De son côté, la juridiction administrative retient une position analogue à propos des brouillons de télégrammes adressés par le général de Gaulle, entre le 11 décembre 1940 et le 11 décembre 1942.

Or, cette position ne va pas de soi.

On comprend certes l'intérêt pour les historiens de disposer de tels brouillons en ce qu'ils sont susceptibles de faire apparaître les nuances dans la formulation de la pensée de leur auteur et de permettre ainsi de comprendre le cheminement de celle-ci.

Il n'est pas certain que cet argument s'impose avec la même évidence pour décider du caractère public d'une archive ; et ce, d'autant que la Cour de cassation considère par ailleurs que l'intérêt historique des documents est indifférent pour apprécier leur qualité d'archives publiques : dans son arrêt du

22 février 2017, elle a rappelé que les juges n'avaient pas à tenir compte de la valeur historique de l'archive, seul devant être pris en compte la qualité de son auteur.

La jurisprudence reconnaît, en second lieu, que des documents émanant du Gouvernement de Vichy constituent « *le produit de l'activité* » de l'État.

Or, le Gouvernement de Vichy n'est pas en principe considéré, au sens du droit constitutionnel, comme un État légal : l'ordonnance du 9 août 1944 relative au rétablissement de la légalité républicaine sur le territoire continental est censée en effet avoir annulé la portée légale des actes réglementaires et législatifs pris à partir du 16 juin 1940 par ledit gouvernement de Vichy.

Il est vrai que la jurisprudence décide depuis l'arrêt Papon (CE, ass., 12 avr. 2002, numéro 238689, *Papon*) que le gouvernement de Vichy a participé de la continuité de l'État français entre juin 1940 et la Libération.

Reste que, en combinant les deux décisions évoquées (l'arrêt de la Cour de cassation du 22 février 2017 et le jugement du tribunal administratif de Paris 12 mai 2017), on est conduit à conclure qu'entre 1940 et 1944, l'activité de l'État se déployait tout à la fois à Vichy et à Londres !

Vaste débat s'il en est qu'il serait hasardeux de développer ici.

Cette jurisprudence extensive, voire « *élastique* » n'a pu que renforcer les inquiétudes des acteurs du marché.

On se réjouira donc, de ce point de vue, de l'initiative prise en septembre 2016 par le comité interministériel aux Archives de France d'établir et diffuser un *vade-mecum* intitulé « *La revendication des archives publiques* » (http://www.gouvernement.fr/sites/default/files/contenu/piece-jointe/2017/01/vademecum_missionarchive.pdf). Destiné tant aux acteurs du marché qu'aux administrations, ce document de 162 pages, qui se propose d'harmoniser la politique des différents ministères concernés (celui de la Culture principalement mais également ceux des Armées et des Affaires étrangères) et de préciser les contours des archives publiques, devrait permettre d'assurer une plus grande sécurité juridique à l'ensemble du marché.

III. SUR LA CONFORMITÉ DU RÉGIME DES ARCHIVES PUBLIQUES AU DROIT EUROPÉEN

Il est permis toutefois de s'interroger sur l'atteinte au droit des biens, et au marché de l'art, que ce système de protection est susceptible de réaliser.

Le Code du patrimoine autorise, on l'a vu, l'Administration à réclamer la restitution des archives publiques en quelques mains qu'elles



Paris, archives nationales, grands dépôts, salle de l'armoire de fer

se trouvent et sans avoir besoin d'indemniser leur détenteur.

Les historiens et les chercheurs ne peuvent que s'en féliciter dès lors que cette règle est de nature à faciliter leur accès à des documents ; les conservateurs également en ces temps de budgets publics contraints.

Il reste que la *conventionalité* de ce régime juridique paraît contestable.

L'article 1^{er} du premier protocole additionnel à la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales prévoit en effet que « *Toute personne physique ou morale a droit au respect de ses biens. Nul ne peut être privé de sa propriété que pour cause d'utilité publique et dans les conditions prévues par la loi et les principes généraux du droit international.* »

Et la jurisprudence de la Cour européenne protège, sur le fondement de l'article 1^{er} du premier protocole additionnel, les créances pour lesquelles il existait une « *espérance légitime* » (cf. CEDH 20 nov. 1995, *Pressos compania naviera SA c/ Belgique*, série A, numéro 332) ; de sorte que peut être qualifié de bien, susceptible d'appropriation une simple créance ou une prestation sociale.

Le détenteur de documents recevant la qualification d'« *archive publique* » pourrait soutenir qu'il a une espérance légitime à la détention d'un tel bien au sens de la Convention.

L'atteinte au droit de propriété résultant de l'action en restitution de l'État est d'autant plus marquée que cette restitution ne donne en principe lieu à aucune contrepartie financière au profit du détenteur quand bien même celui-ci serait de bonne foi.

L'article 2277 du Code civil (« *Si le possesseur actuel de la chose volée ou perdue l'a achetée dans une foire ou dans un marché, ou dans une vente publique, ou d'un marchand vendant des choses pareilles, le propriétaire originaire ne peut se la faire rendre qu'en remboursant au possesseur le prix qu'elle lui a coûté* ») est systématiquement écarté par les juges qui n'ont jamais condamné les personnes publiques à rembourser le prix d'acquisition au détenteur évincé.

Cette critique n'a pour l'instant reçu aucun accueil de la part des juridictions saisies.

Dans son arrêt du 15 mai 2015 rendu à propos des archives Pétain, la cour d'appel de Paris avait estimé que « *l'article 1 du protocole additionnel à la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales n'a pas vocation à s'appliquer aux documents recevant la qualification d'archives publiques qui sont hors du commerce et ne peuvent en aucun cas faire l'objet d'un droit de propriété* » (Paris, Pôle 2, chambre 2, 15 mai 2015, n° 13/23875).

Curieusement, la question n'a pas été soumise à la Cour de cassation qui ne s'est donc pas prononcée sur ce point dans son arrêt du 22 février 2017. Quoi qu'il en soit, il serait intéressant de connaître l'opinion des juridictions européennes sur ce point. On ne peut exclure en effet qu'une décision de la CEDH vienne remettre en cause les fondements du système français.

Jean-Baptiste Schroeder,
Avocat à la Cour,
Schroeder & Boisseau Associés,
Membre de l'Institut Art & Droit