





# L'épreuve du bronze

GALERIE MALAQUAIS

/ face à la loi

Gramond & Associés



**Arlette Ginioux**

*Eve*, 1995  
Epreuve en bronze, n°2/8  
Fonte à la cire perdue Coubertin  
Signé : arlette ginioux  
H. 50,5 × L. 12,5 × P. 9,5 cm  
Paris, galerie Malaquais

## SOMMAIRE

PRÉFACE P . 7

- 1 LES FONDERIES D'ART À LA FIN DU XIX<sup>ÈME</sup> SIÈCLE,  
INDUSTRIALISATION ET CONTEXTE SOCIAL P . 11
- 2 LA PROTECTION DES SCULPTURES ENTRÉES  
DANS LE DOMAINE PUBLIC P . 19
- 3 LA NOTION D'ŒUVRE ORIGINALE P . 29
- 4 LES MODIFICATIONS APPORTÉES AU DROIT DE SUITE  
PAR LA LOI DU 1<sup>ER</sup> AOÛT 2006 P . 39
- 5 LE RÔLE DES SCULPTEURS  
DANS L'ÉLABORATION DE LEURS FONTES P . 49
- 6 UN PATRIMOINE À LA FISCALITÉ ATTRACTIVE P . 59



## L'ART DE LA SCULPTURE, OU L'ÉLOGE DE LA LENTEUR

L'art de la sculpture s'inscrit dans le temps par son apprentissage. Le sculpteur doit acquérir non seulement un œil, mais aussi un métier par le dessin, la copie des maîtres et des antiques, le modelage, la fabrication des armatures, l'agrandissement, l'utilisation des compas, le moulage, la taille directe et la mise au point. Mais la maîtrise de la technique ne suffit pas à la création d'une œuvre. Elle doit être au service d'une pensée et d'une sensibilité. Oubliée, appliquée par intuition, elle donne au sculpteur la liberté dans laquelle s'épanouit son écriture, loin de tout effet de fabrication.

L'art de la sculpture s'inscrit également dans le temps pour assurer la pérennité d'une œuvre. En effet, la position sociale de l'artiste et plus particulièrement celle du sculpteur dans la société, a toujours été à la marge, avec son lot de difficultés financières pour affronter le quotidien. Et pour que l'œuvre d'un sculpteur existe auprès des amateurs, il est nécessaire de lui donner corps par une édition. Imaginons le sacrifice que cela représente pour un artiste de faire fondre son œuvre en bronze ! Par conséquent, il faut du temps pour qu'une œuvre trouve sa place auprès du public, et celui-ci ne la découvre parfois qu'après le décès de l'artiste. Entretemps, elle est au purgatoire...

Assurant la sauvegarde d'une œuvre et donc d'une pensée artistique, l'édition posthume est assurément justifiée. Sans elle, l'œuvre sculpté de Daumier, de Degas, de Dalou, et d'autres, aurait disparu.

Au-delà de ces considérations humaines et artistiques, la galerie Malaquais et le cabinet Gramond & Associés ont souhaité collaborer pour poser un regard croisé sur différents aspects du droit et de la sculpture. Les six articles qui suivent abordent les sujets d'actualité en la matière : notion d'œuvre originale, rôle du sculpteur dans l'élaboration de ses bronzes, droit de suite, fiscalité, sort des œuvres tombées dans le domaine public et évolution des conditions sociales au sein des fonderies d'art.

Jean-Baptiste Auffret  
Paris, novembre 2008.





**Marcel Bovis (1904-1997)**

*La Cybèle de Charles Malfray*  
dans son atelier, rue de la Procession à Paris

1939-1940

Tirage argentique d'époque

H. 17 x L. 22,7 cm

Paris, galerie Malaquais



Le XIX<sup>ème</sup> siècle est une période exceptionnelle pour la sculpture qui voit sa production exploser, passant d'un stade artisanal à une véritable industrie. Cette industrialisation a pour conséquence le recrutement par les fonderies d'une main d'œuvre nombreuse dont les conditions de travail sont caractéristiques de celles des ouvriers à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle.

**1. L'industrialisation de la sculpture au XIX<sup>ème</sup> siècle**

L'essor de la sculpture en bronze repose sur la conjonction de plusieurs facteurs qui apparaissent pratiquement simultanément au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle.

**Les procédés de réduction mécanique**

Le procédé de réduction et d'agrandissement d'une œuvre existait bien avant le XIX<sup>ème</sup> siècle, mais la technique utilisée était très complexe et onéreuse. L'apparition de nouveaux procédés de réduction mécanique au XIX<sup>ème</sup> siècle permit de réduire facilement à une échelle compatible avec celle des appartements, les grands chefs-d'œuvre de la sculpture et de les faire ainsi entrer dans les foyers de la petite et moyenne bourgeoisie. Les copies des œuvres majeures détenues par les musées devinrent à la portée du plus grand nombre. En 1839, trois procédés de réduction mécanique sont présentés à l'exposition des produits de l'industrie française, ceux de Moreau, Dutel et Collas. Sauvage déposera peu de temps après un brevet portant sur un nouveau procédé qui sera utilisé par la fonderie Susse. Le perfectionnement incessant de ces procédés de réduction propulse l'industrie du bronze d'édition. A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, il existe 600 fonderies en France qui emploient des milliers d'ouvriers. Témoin historique de cet engouement, le musée du Luxembourg possède seulement 25 sculptures en 1852 et en compte plus de 100 en 1887. Par ailleurs, ce musée commence à s'ouvrir à des artistes plus modernes comme Rodin, dont *l'Age d'Airain* est acheté en 1881.



**Nadar (1820-1910)**

*Portrait de Rodin coiffé en brosse,  
avec des lorgnons*

1891

Aristotype au collodion mat

L. 14,5 x L. 10,6 cm

Paris, musée Rodin



**Anonyme**  
*Les fondeurs de Dive sur Mer*  
Début du XX<sup>ème</sup> siècle  
Tirage argentique d'époque  
Paris, Archives IHS Métallurgie

L'idée de Barbedienne  
était de démocratiser l'art  
en rendant accessible de fidèles  
reproductions de chef-d'œuvres.

### **La fonte au sable**

Il existe deux techniques de fonte : la fonte à la cire perdue et la fonte au sable. L'une et l'autre reposent sur un même principe : introduire un alliage en fusion dans un mince espace correspondant à l'épaisseur que l'on désire donner au bronze. Ce procédé de la fonte au sable était, au XIX<sup>ème</sup> siècle, un procédé moins onéreux que la fonte à la cire perdue, mais nécessitait une main d'œuvre bien plus nombreuse.

### **Le contrat d'édition**

Les premiers contrats d'édition furent établis par les fondeurs Susse et Barbedienne. Susse signa en 1841 un contrat d'édition avec le sculpteur Pradier. Barbedienne fit de même en 1843 avec le sculpteur Rude. L'idée de Barbedienne était de démocratiser l'art en rendant accessible de fidèles reproductions de chefs-d'œuvre. Par ces contrats, l'artiste cède à l'éditeur le droit de reproduire une ou plusieurs œuvres. Rien ne limite les droits du fondeur, au contraire : les fondeurs peuvent modifier l'œuvre, en particulier ses dimensions. Aucune limite du nombre d'épreuves n'est prévue. En contrepartie des droits cédés, le sculpteur reçoit un pourcentage calculé sur le prix de vente. La qualité des fontes laisse parfois à désirer, compte tenu de l'importance de la production. Toutefois, les fondeurs contribuent au succès des artistes par la diffusion massive de leurs œuvres. Rapidement, certains artistes limitent les droits du fondeur à la reproduction dans une dimension déterminée et la pratique du contrat à durée déterminée s'impose. Cette industrie permet à certains entrepreneurs (Barbedienne, Susse, Godin, Guise, Christofle, Denonvilliers) de faire fortune. Parallèlement, les conditions de travail dans les fonderies évoluent lentement.

### **2. Le contexte social dans les fonderies d'art à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle**

Compte tenu du succès de l'édition de sculptures, le nombre d'employés dans les fonderies est multiplié par 10 en 50 ans. Les conditions de travail des ouvriers sont éprouvantes : cadence de travail, bruit, poussière, chaleur, manque de repos. Les accidents du travail se multiplient. Certains chefs d'entreprise s'efforcent à améliorer ces conditions de travail. Ferdinand Barbedienne est ainsi l'un des premiers à accorder à ses ouvriers une réduction de leur temps de travail.

Sous l'influence du catholicisme social, tout particulièrement des travaux du sociologue Frédéric Le Play et de l'action sociale de René de La Tour du Pin, des chefs d'entreprise mettent en œuvre des mesures sociales au profit de leurs ouvriers. Au même moment, Jean-Baptiste-André Godin, nourri des pensées de Fourier et de Saint-Simon, met en pratique la première expérience d'utopie sociale à grande échelle. Il crée à l'usine Godin un Palais social pour former une société harmonieuse : habitations, piscine, économat, jardin, nurserie, école, théâtre. Cette expérience incroyable durera, sous une forme coopérative, jusqu'en 1968.

Jean-Baptiste-André Godin  
crée pour son usine un Palais  
social pour former une société  
harmonieuse : habitations,  
piscine, économat, jardin,  
nurserie, école, théâtre.

Alors que se mettent en place ces actions, on assiste parallèlement à l'essor des premiers syndicats des ouvriers du bronze. Le développement d'une solidarité ouvrière autour de la CGT, constituée en 1895, et très vite prise en main par les politiciens, oriente l'action vers la lutte des classes. La première grande grève du bronze est lancée en février 1867 avec comme principale revendication la journée des 10 heures. Elle dure environ deux mois. Il faudra en réalité attendre 1892 pour que les femmes et les jeunes de moins de 18 ans aient légalement le droit à des journées de 10 heures et à un jour de repos hebdomadaire.

Durant toute la première décennie du XX<sup>ème</sup> siècle, et particulièrement en 1906 et 1910, se succèdent des mouvements de grève dont la principale revendication est l'augmentation du salaire horaire. En 1906, les ouvriers réclament un minimum de 8 FF pour 10 heures de travail avec l'interdiction d'heures supplémentaires et la suppression du travail aux pièces, c'est-à-dire tarifié selon la production. En 1910, les revendications ouvrières tournent autour des mêmes thèmes : un salaire journalier de 8 FF pour une journée de 10 heures, un minimum de 6 FF par jour pour les manœuvres au lieu de 5 FF, la suppression des heures supplémentaires et la suppression du travail aux pièces. Le conflit dure 10 semaines et s'achève en janvier 1911, les revendications des ouvriers n'étant pas satisfaites. Un véritable bras de fer oppose les ouvriers de fonderie aux patrons fondeurs. Il ne cesse qu'avec le déclin de cette industrie et la loi du 23 avril 1919 qui impose des journées de 8 heures avec un maximum de 48 heures par semaine. En 1921, toute l'industrie du bronze rentre dans une crise profonde.

Les syndicats n'arrivent plus à mobiliser des ouvriers qui préfèrent voir leurs conditions de travail se détériorer plutôt que de se risquer à rentrer dans une grève hasardeuse. Les grèves de 1926 sont marquées par les luttes violentes entre ouvriers grévistes et ouvriers non grévistes. Parallèlement, l'engouement des classes moyennes pour le bronze disparaît comme un effet de mode. Rapidement, les premières fonderies ferment leurs portes. Il n'existe plus que quelques fonderies d'art à la fin de la seconde guerre mondiale. D'une industrie de masse, les fonderies redeviennent artisanales.

Rodin avait décidé avant sa mort de donner l'ensemble de son œuvre à l'État à la condition que soit érigé un musée.

**Le sort des reproductions et le respect du droit moral de l'auteur  
au travers des jurisprudences Rodin**

L'année 1982 a été marquée par l'entrée de l'œuvre de Rodin dans le domaine public, ce qui signifie l'expiration de l'exploitation exclusive des droits patrimoniaux par les ayants droit sur l'ensemble de l'œuvre du sculpteur. Le droit d'auteur ne se limite toutefois pas aux seuls droits patrimoniaux. Il comprend également le droit moral. Il convient de distinguer ces deux catégories de droits qui relèvent de fondements juridiques et de régimes distincts.

Le droit patrimonial, tout d'abord, est décrit à l'article L 122-1 du Code de la propriété intellectuelle comme d'une part le droit de reproduire une œuvre et d'autre part, le droit de la représenter, c'est-à-dire de l'exposer au public sur tout support. C'est donc un droit exclusif d'exploitation au profit de l'auteur ou de ses ayants droit. Le droit moral est quant à lui consacré par l'article L121-1 du même Code et tend à garantir le respect de l'œuvre et de son auteur.

Ces deux droits connaissent un régime différent dans la mesure où l'un a vocation à s'éteindre, le droit patrimonial, tandis que l'autre, le droit moral, est presque éternel puisqu'il dure tant que l'œuvre existe. Ainsi, lorsque l'on dit d'une œuvre qu'elle tombe dans le domaine public, cela signifie que le droit patrimonial sur l'œuvre s'est éteint. Auguste Rodin est mort le 17 novembre 1917. A cette époque, le droit exclusif d'exploitation durait toute la vie de l'auteur et 50 ans après sa mort<sup>1</sup>. Ainsi, l'œuvre d'Auguste Rodin aurait dû tomber dans le domaine public en 1968. Toutefois, le législateur, voulant compenser l'impact des deux guerres mondiales sur la protection du droit d'auteur a prolongé la durée de protection des œuvres concernées de 14 ans<sup>2</sup>. C'est ainsi en 1982 que l'œuvre entière de Rodin est tombée dans le domaine public.

L'extinction du droit exclusif d'exploitation emporte donc pour principale conséquence la possibilité pour tous de reproduire les œuvres du sculpteur sans se rendre coupable d'actes de contrefaçon. Mais ce droit est heureusement contrôlé grâce à la persistance du droit moral des ayants droit sur l'œuvre du sculpteur. Rodin avait décidé avant sa mort de donner l'ensemble de son œuvre à l'Etat à la condition que soit érigé un musée. C'est ce musée, portant son nom qui est en charge de veiller au respect du droit moral de Rodin<sup>3</sup>.

1. Article 7 de la Convention de Berne du 9 septembre 1886, OS 27 septembre 1889.

2. Loi du 3 février 1919 et loi n° 51-1119 du 21 septembre 1951 concernant la prorogation, en raison de la guerre, de la durée des droits de propriété littéraire et artistique (codifiées aux articles L123-8 et suivants du Code de la propriété intellectuelle).

3. Décret n° 93-163 du 2 février 1993 relatif au musée Rodin, JORF du 6 février 1993, p. 2023.





**Auguste Rodin (1840-1917)**

*Le baiser*

Vers 1881

Bronze

H. 181,5 x L. 112,5 x P. 117 cm

Paris, musée Rodin

**Auguste Rodin (1840-1917)**

*Torse d'Adèle*

Vers 1882 - 1883

Bronze

H. 16,8 x L. 47,5 x P. 19,6 cm

Paris, musée Rodin

Il ressort de ce jugement  
que l'on ne saurait avilir  
une œuvre en s'en servant  
comme support publicitaire,  
une telle utilisation allant  
à l'encontre de l'esprit  
de l'auteur et portant  
de ce fait atteinte  
à son droit moral.

### **La naissance du contentieux**

Paradoxalement, c'est au moment où l'œuvre de Rodin est tombée dans le domaine public que le contentieux en matière de contrefaçon s'est considérablement intensifié.

En règle générale, la majorité du contentieux en matière de droit d'auteur naît au cours de la période de protection de l'œuvre par le droit patrimonial.

Pendant longtemps, la doctrine s'est même demandée si une atteinte au seul droit moral pouvait être sanctionnée pénalement par la contrefaçon dans la mesure où une telle sanction n'était pas prévue par les textes<sup>4</sup>. La jurisprudence, comme la doctrine, était fluctuante, tantôt accueillant les sanctions pénales, tantôt les excluant mais sanctionnant toujours civilement.

L'important contentieux lié à la contrefaçon d'œuvres de Rodin, à défaut de trancher définitivement la question des sanctions pénales de l'atteinte au droit moral, aura au moins eu le mérite de préciser ce qui pouvait être constitutif d'une atteinte au droit moral de l'artiste.

### **L'attribution à Rodin d'œuvres non créées par lui**

L'atteinte est constituée dès lors que l'on présente la sculpture d'un autre artiste comme étant l'œuvre de Rodin. Ainsi, dans un arrêt du 23 mars 1992, la Cour d'Appel de Paris<sup>5</sup> a confirmé le jugement condamnant un collectionneur ayant fait fondre un plâtre acheté à une vente aux enchères, représentant un visage de femme et que celui-ci avait lui-même nommé *l'Extase*. Le moule qui fut utilisé pour la fonte portait la signature d'Auguste Rodin alors que le plâtre n'était pas signé par l'artiste et le collectionneur avait demandé à faire porter la numérotation 10/12 sur le bronze.

La Cour a rappelé que « *l'attribution à Rodin par l'usurpation de son nom, d'une œuvre qui n'est pas de lui constitue une atteinte au respect du nom du sculpteur et à l'identité artistique de son œuvre* ». Ainsi, le fait de faire passer une œuvre quelconque pour l'œuvre d'Auguste Rodin est constitutif d'un acte de contrefaçon.

4 - G. Gavin,  
«Vers une sanction pénale  
du droit moral»,  
RIDA avril 1961, p. 3 ;  
G. Lesourd,  
«Violation du droit moral  
de l'auteur»,  
JCP Ed Générale  
1967-I-2067.

5 - Cour d'Appel de Paris,  
13<sup>ème</sup> Ch des appels  
correctionnels A,  
23 mars 1992,  
RG n°3436/91.

### La dénaturation de l'œuvre de Rodin

L'atteinte au droit moral peut provenir également de la dénaturation de l'œuvre originale de Rodin. Ainsi, dans une affaire dont a eu à connaître le Tribunal de Grande Instance de Strasbourg<sup>6</sup>, une société offrait à la vente sur catalogue des sculptures de Rodin sous deux formes : l'une traditionnelle en bronze et l'autre en marbre de synthèse.

Le Tribunal a retenu la dénaturation de l'œuvre de Rodin et décidé que celle-ci portait atteinte au droit moral de l'auteur et constituait un acte de contrefaçon, les contrefacteurs étant sanctionnés civilement et pénalement. Mais cette dénaturation peut aller beaucoup plus loin. Ainsi, une société avait utilisé *Le Penseur* de Rodin dans des emballages et documents publicitaires pour des gélules bénéfiques pour les articulations, le dos, les bras et les jambes. Une pastille ronde orangée était insérée sur chaque articulation du corps représenté par la sculpture<sup>7</sup>.

Le Tribunal de Grande Instance d'Evry<sup>8</sup> a considéré que l'œuvre de Rodin était « *de ce fait dénaturée et utilisée à des fins publicitaires* ». Il ressort de ce jugement que l'on ne saurait avilir une œuvre en s'en servant comme support publicitaire, une telle utilisation allant à l'encontre de l'esprit de l'auteur et portant de ce fait atteinte à son droit moral. Ce type d'atteinte au droit moral d'Auguste Rodin est cependant limité. Le gros du contentieux découle de la reproduction d'œuvres de Rodin présentées comme des originaux.

### Quand la reproduction est présentée comme originale

Ainsi, l'œuvre intitulée *Nu féminin agenouillé en torsion* avait fait l'objet d'une reproduction sur laquelle figuraient, en plus de la fausse signature de Rodin, les mentions « © by musée Rodin 1984 » et « Alexis Rudier fondeur Paris ». Bien évidemment, cette copie ne portait pas la mention « Reproduction » dans le seul but de tromper un acheteur qui, la considérant comme un original, l'achèterait au prix fort.

Le Tribunal de Grande Instance de Paris<sup>9</sup> rappelle dans cette affaire que la reproduction de la signature d'un artiste n'est pas de nature à constituer à elle seule une atteinte au droit moral de l'auteur sur son œuvre. Toutefois, le tribunal relève que dans le cas où la signature est apposée sur le surmoulage grossier d'une œuvre originale de façon à laisser croire, tout comme les mentions fallacieuses du copyright musée Rodin et du fondeur Alexis Rudier, qu'il s'agit d'une édition originale, le propriétaire du bronze litigieux se rend coupable d'un acte de contrefaçon. Le Tribunal de Grande Instance de Lure a eu à connaître d'une affaire semblable concernant le célèbre *Baiser* de Rodin. Ainsi, si la reproduction de l'œuvre de Rodin est permise, c'est à la condition de ne pas tromper le public sur son authenticité.

6. Tribunal de Grande Instance de Strasbourg, 7<sup>ème</sup> Chambre, 12 octobre 2000, RG n°00/3687.

7. Cité par Régis Cusinberche, « Editions originales de bronzes du musée Rodin, Reproduction des oeuvres de Rodin, Réflexion au regard du droit », *Rodin et le bronze*, RMN, 2007, p. 75.

8. Tribunal de Grande Instance d'Evry, 1<sup>ère</sup> Chambre, 5 octobre 1998, RG n° 97/1145.

9. Tribunal de Grande Instance de Paris, 3<sup>ème</sup> Chambre, 10 octobre 2001, RG n°00/18052.

### L'affaire Guy Hain

Guy Hain a été l'auteur d'une fraude colossale puisque l'on estime qu'il aurait vendu pour plus de 20 millions d'euros de sculptures contrefaisantes. L'ampleur des fraudes est telle qu'elle a jetée le discrédit sur le marché de l'art de la fin des années 90.

Guy Hain était associé avec plusieurs fonderies. Cette association lui a permis de faire reproduire un nombre conséquent d'œuvres parmi lesquelles *le Baiser*, *le Penseur*, *la Toilette de Vénus* ou encore *le Balzac Nu*<sup>10</sup>. Ces œuvres contrefaisantes, présentées comme des œuvres originales, étaient ensuite revendues lors de ventes aux enchères au cours desquelles les prix pouvaient atteindre plusieurs centaines de milliers de francs.

Il fut condamné en première instance par le tribunal correctionnel de Lure à quatre ans d'emprisonnement et 200.000 francs d'amendes ainsi qu'au dédommagement de deux acheteurs lésés à hauteur de leurs achats soit, à l'époque, plus de 4.000.000 de francs. Guy Hain a interjeté appel de ce jugement qui fut confirmé par la Cour d'Appel de Besançon<sup>11</sup> en tout point sauf concernant l'amende pénale qui fut portée de 200.000 à 2.000.000 de francs ! Il soutenait en défense que les œuvres reproduites étaient tombées dans le domaine public et qu'en conséquence, leur reproduction ne pouvait constituer un acte de contrefaçon.

La Cour de cassation dans un arrêt du 22 mai 2002 est cependant venue confirmer la position des juges du fond<sup>12</sup>. La Cour énumère dans cet arrêt tous les éléments constitutifs d'une atteinte au droit moral de l'auteur, Guy Hain les ayant presque tous réalisés. Ainsi, elle rappelle que l'absence de la mention « Reproduction » constitue une contrefaçon lorsqu'elle est associée à une marque de fondeur réputé, en l'espèce Rudier ou Barbedienne, dont le nom est associé à Rodin. On retrouve ici le risque de confusion auprès des collectionneurs normalement avisés. Ces œuvres avaient également fait l'objet d'un vieillissement artificiel afin de parfaire leur ressemblance avec les originaux dans le but évident de tromper un éventuel acheteur.

10. Tribunal de Grande Instance de Lure, 28 février 1997, RG n°120/97.

11. Cour d'Appel de Besançon, chambre des appels correctionnels, 28 juin 2001, RG n°97/00299.

12. Cour de Cassation, Chambre criminelle, 22 mai 2002, pourvoi n°01-86.156, Musée Rodin c. Guy Hain.

L'ampleur des fraudes  
de Guy Hain est telle  
qu'elle a jetée le discrédit  
sur le marché de l'art  
de la fin des années 90.

Le musée Rodin n'en a pas fini de défendre les droits d'auteur du sculpteur. De nouvelles procédures sont en cours. Une d'entre elles concernerait toujours Guy Hain qui avait été une nouvelle fois condamné par la Cour d'Appel de Paris en 2004<sup>13</sup> pour la contrefaçon de l'œuvre intitulée *Eve au rocher*. Cette contrefaçon portait bien la mention « Reproduction » mais, cette fois, de façon très discrète puisqu'elle se trouvait inscrite en très petits caractères à l'intérieur du bronze d'un poids de près de 24 kilos rendant tout accès à la partie intérieure plus que délicat.

La reproduction d'œuvres tombées dans le domaine public est donc conditionnée au respect de l'auteur et de son oeuvre. Le droit moral apparaît alors comme le garant du respect de l'œuvre telle qu'elle a été pensée et créée par son auteur. L'œuvre se trouve ainsi protégée bien après la mort de l'artiste et bien au-delà de son support. Le droit moral tend à protéger l'esprit insufflé par l'auteur dans son œuvre et cet esprit, lui, est éternel.

<sup>13</sup>. Cour d'Appel de Paris,  
4<sup>ème</sup> ch B, 5 mars 2004,  
RG n°03/12231.

Honoré Daumier se servait  
de ses sculptures comme modèles  
pour dessiner des caricatures.  
Il n'a envisagé ses sculptures  
qu'en terre crue peinte à l'huile.  
Plusieurs épreuves en bronze  
pouvant être réalisées à partir  
de ces modèles, quelle sculpture  
pourra être qualifiée d'original ?

Lorsque l'artiste taille directement son œuvre dans le marbre, la pierre ou le bois, il n'existe aucune difficulté de qualification puisque son œuvre est unique. Il n'existe donc qu'un original. Même si l'artiste a traité plusieurs fois le même sujet de manière plus ou moins proche, chaque œuvre est une œuvre originale unique. En revanche, une sculpture en bronze ne peut être réalisée qu'à partir d'un modèle sculpté par l'artiste dans une toute autre matière : terre, plâtre, cire..., et spécialement destiné à cet effet. Un moule est réalisé à partir de ce modèle. Il permet la réalisation d'épreuves en bronze. Notons toutefois qu'il peut arriver que l'artiste réalise une sculpture en terre ou en plâtre sans avoir l'intention d'en tirer des épreuves en bronze. Les *Célébrités du Juste Milieu* d'Honoré Daumier exposés au musée d'Orsay en sont un bon exemple. Honoré Daumier se servait de ses sculptures comme modèles pour dessiner des caricatures. Il n'a envisagé ses sculptures qu'en terre crue peinte à l'huile. Plusieurs épreuves en bronze pouvant être réalisées à partir de ces modèles, quelle sculpture pourra être qualifiée d'original ? La conséquence la plus importante de cette question est sans aucun doute économique : la valeur d'un original est beaucoup plus importante que celle d'une simple reproduction. Cette notion a par ailleurs des incidences sur le régime fiscal applicable.

Le Code de la propriété intellectuelle ne définit pas la notion d'œuvre originale en matière de sculpture. Seul un décret du 3 mars 1981<sup>1</sup> sur la répression des fraudes en matière de transmissions d'œuvres d'art et d'objets de collection permet, grâce au renvoi auquel il procède, de définir l'œuvre « originale » en matière de sculpture. Ce décret dispose en ses articles 8 et 9 que :

« Art. 8 – *Tout fac-similé, surmoulage, copie ou autre reproduction d'une œuvre d'art ou d'un objet de collection doit être désigné comme tel.*

« Art. 9 – *Tout fac-similé, surmoulage, copie ou autre reproduction d'une œuvre d'art originale au sens de l'article 71 de l'annexe III du Code général des impôts, ..., doit porter de manière visible et indélébile la mention « Reproduction ».*

1. Décret n° 81-255  
du 3 mars 1981,  
JORF 20 mars 1981,  
p.825.

2. Décret n°67-454  
du 10 juin 1967 fixant  
les conditions que doivent  
remplir les œuvres d'art  
originales au regard  
des articles 8-2 et 25  
de la loi n°66-10  
du 6 janvier 1966 portant  
réforme des taxes  
sur le chiffre d'affaires  
et diverses dispositions  
d'ordre financier,  
JORF 11 juin 1967, p. 5828.



**Cesar**

*Portrait de Camille Claudel*

Vers 1884

Papier albuminé

H. 15,5 x L. 10,3 cm

Paris, musée Rodin

**Camille Claudel (1864-1943)**

*La vague*

1897

Onyx et bronze

H. 62 x L. 56 x P. 50 cm

Paris, musée Rodin





**Honoré Daumier (1808-1879)**

*André Marie Jean Jacques Dupin dit Dupin aîné*  
(1783-1865), député, avocat académicien

1832

Terre crue peinte

H. 15,2 x L. 15,2 x P. 9,2

Paris, musée d'Orsay

« Lorsqu'elle est produite sous l'appellation d'« Original », toute œuvre d'art en alliage métallique fondu ne peut être réalisée, selon la réglementation actuelle, qu'au nombre maximum de 12 exemplaires, même si la composition ou la couleur de l'alliage utilisé ne sont pas les mêmes pour chacune des 12 pièces. »

Ainsi, la « reproduction » est définie par ces textes par opposition à « l'œuvre d'art originale », elle même définie par renvoi à l'article 71 de l'Annexe III au Code général des impôts.

L'article 71 de l'Annexe III au Code général des impôts, issu d'un décret du 10 juin 1967<sup>2</sup>, dispose que

*« ... sont considérées comme des œuvres d'art originales les réalisations ci-après :*

*3) ... les fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants droit »*

L'article 71 de l'Annexe III au Code général des impôts a été abrogé. Il a été remplacé successivement par l'article 71 A<sup>3</sup> puis par l'article 98 A de l'Annexe III au Code général des impôts qui est toujours en vigueur<sup>4</sup>. La rédaction de l'article 98 A est très proche de celle de l'ancien article 71, seuls les termes « œuvres d'art originales » ayant été remplacés par « œuvres d'art » dans l'article 98 A. Par ailleurs, la Cour de Cassation dans un arrêt du 22 mai 2002<sup>5</sup> a considéré que bien que le décret du 3 mars 1981 renvoyant à l'article 71 de l'Annexe III au Code général des impôts était devenu sans objet, l'article 98 A était tout de même applicable. C'est ainsi la fiscalité applicable, en l'occurrence la TVA, aux fontes de sculpture qui, par renvoi à l'article 9 du décret du 3 mars 1981, permet de définir la notion d'œuvre d'art originale en matière de fontes de sculpture.

En effet, si les sculptures réalisées au-delà de la huitième sont des reproductions et doivent apparaître comme telles aux yeux du public, sont considérés comme des originaux les exemplaires édités jusqu'à 8. Notons que la doctrine administrative a admis qu'en plus des 8 exemplaires mentionnés à l'article 71 de l'Annexe III au Code général des impôts, les 4 exemplaires dits « Epreuves d'Artiste » devaient être également considérés comme des œuvres d'art originales au sens de cet article<sup>6</sup>.

3. Décret n°91-1326 du 23 décembre 1991, relatif à la définition des œuvres d'art originales visées à l'article 291 du Code général des impôts.

4. Décret n°95-172 du 17 février 1995, pris en application de la loi de finances rectificative pour 1994, relatif à la définition des biens d'occasion, des œuvres d'art, des objets de collection et d'antiquité pour l'application des dispositions relatives à la TVA.

5. Cour de Cassation, Ch. Crim. 22 mai 2002, n° 01-86156.

6. Doc. Adm. 3 K 11 23, Productions originales de l'art statuaire et de la sculpture.

Ces dispositions sont reprises dans le code de déontologie des fonderies d'art du 18 novembre 1993<sup>7</sup> qui dispose que :

« Lorsqu'elle est produite sous l'appellation d' « Original », toute œuvre d'art en alliage métallique fondu ne peut être réalisée, selon la réglementation actuelle, qu'au nombre maximum de 12 exemplaires, même si la composition ou la couleur de l'alliage utilisé ne sont pas les mêmes pour chacune des 12 pièces.

- Parmi ces originaux, quatre appelés « Epreuves d'Artiste » doivent être numérotés EA I/IV, EA II/IV, EA III/IV, EA IV/IV en chiffres romains.
- Les 8 autres seront numérotés 1/8, 2/8 etc. en chiffres arabes  
Les fondeurs s'interdisent tout autre marquage et notamment O, plusieurs O, HC, etc.  
Il est possible par contre de produire un nombre d'originaux inférieur à 12, le choix de ce nombre devant alors être déterminé, de façon irrévocable, par l'artiste, avant la première fonte... »

La combinaison des articles 8 et 9 du décret du 3 mars 1981 et de l'article 78 de l'Annexe III au Code général des impôts entraîne plusieurs réflexions :

1. *La Vague* de Camille Claudel a été réalisée par l'artiste en onyx vert, les trois baigneuses sous la vague étant en bronze. Dans le cadre d'un litige opposant deux petites nièces de Camille Claudel, la question s'est posée de savoir si un exemplaire de *La Vague* entièrement réalisé en bronze à partir du modèle original en onyx et bronze pouvait être présenté au public comme étant un original ?

La réponse nous semble découler logiquement de l'article 9 du décret du 3 mars 1981 puisque pour réaliser cette reproduction, il aura nécessairement fallu effectuer un surmoulage des sculptures en bronze des trois baigneuses. Pourtant la Cour d'appel de Paris dans un arrêt du 27 octobre 2004<sup>8</sup> a pu décider que :

«... il convient d'observer que Violaine Bonzon-Claudé ne conteste pas le résultat de la fonte du bronze litigieux, qu'il s'agisse de ses dimensions, de ses proportions, de la finesse ou de l'exactitude du trait puisqu'elle se borne seulement, de manière incantatoire, à insinuer que, par principe, en l'absence de plâtre original de l'œuvre, le moulage, qualifié de surmoulage par l'intimée, pour tenter de contourner, les dispositions légales relatives à la reproduction, ne pourrait donner lieu à des tirages originaux, notamment parce qu'il ne permettrait pas de respecter l'intégrité de l'œuvre ; que force est de constater que Violaine Bonzon-Claudé ne verse aux débats aucune étude de nature à étayer ses allégations, en particulier sur une différence de côte, ou encore sur l'altération de tel ou tel trait de l'œuvre ; qu'il s'ensuit que, en l'espèce, il ne saurait être contesté que le tirage en bronze litigieux qui porte le n° 3/8, ce qui en établit le caractère limité, doit être considéré comme original, puisqu'il a été fondu à partir d'un modèle personnellement réalisé par Camille Claudel, dont il tire son entière originalité ».

7. Le texte de ce code de déontologie a été défini par le Syndicat général des Fondeurs de France, avec le concours du Syndicat des sculpteurs, de la Chambre nationale des Commissaires-priseurs, du Comité des Galeries d'Art et approuvé par ces quatre organisations professionnelles.

8. Cour d'Appel de Paris, 4<sup>ème</sup> ch. A, 27 octobre 2004, D 2005, n°7, p.493, note Ph. Allaëys.

La rédaction de ce considérant de la Cour laisse à penser que les juges ne font pas la distinction entre moulage et surmoulage en matière de bronze de sculpture. Il est donc utile de donner une définition du surmoulage au sens des articles 8 et 9 du décret du 3 mars 1981 : le surmoulage désigne le moulage d'une épreuve en bronze pour la répéter. Il y a surmoulage chaque fois qu'un tirage est effectué d'après un autre tirage et non d'après le modèle d'origine.

Le surmoulage est normalement très légèrement plus petit que l'œuvre originale car le bronze subit une rétractation au refroidissement. Il ne fait aucun doute que la réalisation d'un tirage en bronze réalisé en moulant une épreuve existante en bronze ne peut être qu'une reproduction et non un original.

Notons que cet arrêt de la Cour d'Appel de Paris a été cassé par un arrêt de la Cour de Cassation du 5 décembre 2006<sup>9</sup>, sans que la Cour ne statue sur les moyens présentés par Violaine Bonzon-Claudiel sur le considérant repris ci-dessus, l'arrêt étant cassé au motif que la demande de sursis à statuer, présentée par Violaine Bonzon-Claudiel, aurait du être approuvée par la Cour d'Appel, une instance pénale étant par ailleurs en cours concernant les mêmes faits.

Cette affaire sera donc rejugée – et on peut espérer qu'elle le sera différemment.

2. Les articles 8 et 9 du décret du 3 mars 1981 et l'article 78 de l'Annexe III au Code général des impôts ne limitent pas la qualité d'original aux tirages en bronze effectués du vivant de l'auteur. Au contraire l'article 78 de l'Annexe III au Code général des impôts auquel renvoie l'article 9 du décret du 3 mars 1981 dispose que :

*« ... sont considérées comme des œuvres d'art originales les réalisations ci-après ...*

*3) ... les fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants droit »*

Ainsi il apparaît qu'au sens du décret du 3 mars 1981, les tirages posthumes effectués dans les limites des droits de tirage prévus par ledit décret et repris dans le code de déontologie des fonderies d'art du 18 novembre 1993 puissent être considérés comme des œuvres originales dès lors qu'ils sont contrôlés par les ayants droit de l'artiste. Toutefois, la loi du 1<sup>er</sup> août 2006<sup>10</sup> ayant transposé la Directive 2001/84/CE du 27 septembre 2001 relative au droit de suite, a modifié le champ d'application du droit de suite et écarté les fontes posthumes du droit de suite. Il convient alors d'étudier si ces modifications en matière de droit de suite peuvent avoir un impact sur la notion d'œuvre originale en matière de fonte de sculpture.

9. Cour de Cassation, 1<sup>ère</sup> Ch. Civ., 5 décembre 2006, n°05-10844.

10. Loi n° 2006-961 du 1<sup>er</sup> août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information, JORF n° 178 du 3 août 2006.



**Auguste Rodin (1840-1917)**

*Mouvement de danse A*

Vers 1911

Bronze

H. 30 × L. 7 × P. 13 cm

Paris, musée Rodin

**Les modifications apportées au droit de suite par l'article 48 de la loi du 1<sup>er</sup> août 2006 modifiant l'article L 122-8 du Code de la propriété intellectuelle ont-elles un impact sur la définition de l'œuvre originale en matière de fonte de sculpture ?**

Le droit de suite a pour objet la réparation d'une injustice<sup>1</sup> selon laquelle à ses débuts, l'artiste est amené à vendre ses œuvres à bas prix, et que la notoriété aidant, ses œuvres prennent de la valeur au profit de ses acquéreurs successifs, ce dont il ne bénéficie pas. De là l'idée de permettre à l'auteur de récupérer une part de la plus-value acquise par son œuvre. Le considérant n° 3 de la directive sur le droit de suite du 27 septembre 2001<sup>2</sup> énonce ainsi :

*« Le droit de suite vise à assurer aux auteurs d'œuvres d'art graphiques et plastiques une participation économique aux succès de leurs créations. Il tend à rétablir un équilibre entre la situation des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques et celle des autres créateurs qui tirent profit des exploitations successives de leurs œuvres. »*

On rappellera que selon l'article R 122-1 du Code de la propriété intellectuelle issu du décret du 9 mai 2007<sup>3</sup>, le droit de suite est exigible sous quelque forme que ce soit lors de la vente d'une œuvre d'art originale autre que la première cession opérée par l'auteur ou par ses ayants droit, dès lors que le vendeur, l'acheteur ou un intermédiaire interviennent dans cette cession dans le cadre de leur activité professionnelle et que l'une au moins des conditions suivantes est remplie :

- la vente est effectuée sur le territoire français ;
- la vente y est assujettie à la taxe sur la valeur ajoutée.

Le taux du droit de suite est de :

- 4% pour la première tranche de 50.000 € du prix de vente ;
- 3% pour la tranche du prix de vente comprise entre 50.000 € et 200.000 € ;
- 1% pour la tranche du prix de vente comprise entre 200.000 € et 350.000 € ;
- 0,5 % pour la tranche du prix de vente comprise entre 350.000 € et 500.000 € ;
- 0,25% pour la tranche du prix de vente dépassant 500.000 €.

Il n'est pas exigible si le prix de vente est inférieur à 750 €<sup>4</sup> et en toute hypothèse le montant total du droit exigible lors de la vente d'une œuvre ne peut excéder 12.500 €<sup>5</sup>. En matière de fonte de sculptures, la question s'est posée de savoir si les tirages effectués après le décès de l'artiste ouvraient droit au droit de suite.

1. « une injustice supposée mais parfaitement plausible » selon les termes de l'avocat général Gulphe, conclusions sous Cour de Cassation, 1<sup>ère</sup> Ch civ, 18 mars 1986, JCP G 1987, II, 20723.

2. Directive 2001/84/CE du Parlement européen et du Conseil du 27 septembre 2001 relative au droit de suite au profit de l'auteur d'une œuvre d'art originale, Journal officiel n° L 272 du 13 octobre 2001, p. 0032 - 0036.

3. Décret n° 2007-756 du 9 mai 2007 pris pour l'application de l'article L. 122-8 du Code de la propriété intellectuelle et relatif au droit de suite, JORF n° 108 du 10 mai 2007, page 8316.

4. Article R. 122-4 du Code de la propriété intellectuelle.

5. Article R. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle.

La définition juridique de l'œuvre d'art originale résultant de la combinaison des articles 8 et 9 du décret du 3 mars 1981<sup>6</sup> et de l'article 98 A de l'Annexe III au Code général des impôts poussait à répondre par l'affirmative. De même que l'article 7 de la loi du 11 mars 1957<sup>7</sup> sur la propriété littéraire et artistique qui prévoyait que « L'œuvre est réputée créée indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée, de la conception de l'auteur ». Le seul doute qui subsistait provenait du fait que, dans le cadre des fontes posthumes, les finitions de ces fontes telles que la ciselure ou la patine n'ont pas été effectuées par l'artiste ou sous son contrôle.

Un arrêt de la Cour de Cassation du 18 mars 1986 a affirmé l'application du droit de suite alors en vigueur aux fontes posthumes dans les termes suivants :

*« Attendu qu'il résulte de ces textes et des usages, que, même s'il est vrai que le modèle en plâtre ou en terre cuite est seul réalisé par le sculpteur personnellement, les épreuves en bronze à tirage limité coulées à partir de ce modèle, dont elles tiennent entièrement leur originalité, n'en doivent pas moins être considérées comme l'œuvre elle-même émanant de la main de l'artiste ; que, par un procédé technique spécial, la réalisation de l'œuvre protégée s'achève ainsi sous les espèces de plusieurs exemplaires, ce qui assure sa divulgation grâce à des supports matériels dans lesquels elle s'incorpore et dans lesquels, également, le droit de suite trouve son objet ; que, dès lors, le fait que le tirage limité des épreuves en bronze soit postérieur au décès du sculpteur n'a aucune influence sur le caractère d'œuvre originale et de création personnelle – de la part du sculpteur – revêtu par ces épreuves, ni sur l'exercice du droit de suite en cas de vente de l'une d'elles »<sup>8-9</sup>.*

6. Décret n° 81-255 du 3 mars 1981, JORF 20 mars 1981, p.825.

7. Loi 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, JORF 14 mars 1957, p.2723.

8. Cour de Cassation, 1<sup>ère</sup> Ch civ, 18 mars 1986, n° 84-13749, Bull. civ. 1986, I, n° 71, p.69, S.P.A.D.E.M contre la S.C.P Gérard Champin et Francis Lombrail ; RIDA, juillet 1986, p. 138, concl. Gulphe, RTD com. 1987, p.56, obs. A. Françon – cassation de Versailles, 5 mars 1984, D. 1986, inf. rap. 187, obs. C. Colombet.

9. Il s'agissait en l'occurrence d'une vente portant sur trois bronzes d'Auguste Rodin réalisés par le fondeur Alexis Rudier : *le Penseur, le Frère et la Sœur, l'Age d'Airain*.

Cette jurisprudence est remise en cause par l'article 48 de la loi du 1<sup>er</sup> août 2006<sup>10</sup> ayant transposé en droit français la Directive 2001/84/CE du 27 septembre 2001 sur le droit de suite. L'article 2 de la Directive du 27 septembre 2001 définit ce que l'on doit entendre par œuvres d'art originales au sens du droit de suite :

1. *« Aux fins de la présente directive, on entend par «œuvres d'art originales», les œuvres d'art graphique ou plastique telles que les tableaux, les collages, les peintures, les dessins, les gravures, les estampes, les lithographies, les sculptures, les tapisseries, les céramiques, les verreries et les photographies, pour autant qu'il s'agisse de créations exécutées par l'artiste lui-même ou d'exemplaires considérés comme œuvres d'art originales.*
2. *Les exemplaires d'œuvres d'art couvertes par la présente directive, qui ont été exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité, sont considérés comme des œuvres d'art originales aux fins de la présente directive. Les exemplaires considérés comme des œuvres d'art originales sont en principe numérotés ou signés, ou dûment autorisés d'une autre manière par l'artiste.*

Le texte, à travers la référence à une exécution « en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité », vise les originaux multiples propres à la sculpture en bronze qui nécessitent outre le travail de l'artiste, le savoir faire d'artisans : le sculpteur réalise un original en terre, dont l'artisan tire un moule en plâtre, grâce auquel il fond un bronze et réalise ensuite la ciselure et la patine. La formule « par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité » nous paraît aller à l'encontre de la jurisprudence du 18 mars 1986 précitée concernant le droit de suite sur les fontes posthumes. En effet si l'artiste est décédé, les tirages posthumes ne peuvent être considérés comme exécutés sous sa responsabilité, quand bien même ils seraient identiques à ceux réalisés de son vivant.

L'article L 122-8 du Code de la propriété intellectuelle, issu de l'article 48 de la loi du 1<sup>er</sup> août 2006, stipule désormais :

*« Les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ... bénéficient d'un droit de suite, qui est un droit inaliénable de participation au produit de toute vente d'une œuvre après la première cession opérée par l'auteur ou par ses ayants droit, lorsque intervient en tant que vendeur, acheteur ou intermédiaire un professionnel du marché de l'art...*

*On entend par œuvres originales au sens du présent article les œuvres créées par l'artiste lui-même et les exemplaires exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité... »*

<sup>10</sup>. Loi 2006-961 du 1<sup>er</sup> août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information, JORF n° 178 du 3 août 2006.



**Auguste Rodin (1840-1917)**

*Frère et soeur*

1890

Bronze

H. 38,3 x L. 18 x P. 20,5 cm

Lille, Palais des Beaux-Arts

Un glissement de la définition de l'œuvre originale retenue en matière de droit de suite vers la définition de l'œuvre originale de droit commun aurait pour conséquence que ces œuvres risqueraient de ne jamais être divulguées compte tenu de la perte de valeur que la perte de caractère original entraînerait.

Et l'article R 122-2 du Code de la propriété intellectuelle précise :

*« Les œuvres mentionnées à l'article R. 122-1 sont les œuvres originales graphiques ou plastiques créées par l'auteur lui-même, telles que les tableaux, ..., les sculptures, ... »*

**Les créations exécutées en nombre limité d'exemplaires et sous la responsabilité de l'auteur** sont considérées comme œuvres d'art originales au sens de l'alinéa précédent si elles sont numérotées ou signées ou dûment autorisées d'une autre manière par l'auteur. Ce sont notamment :

...

b) les éditions de sculpture, dans la limite de douze exemplaires, exemplaires numérotés et épreuves d'artistes confondus ;

... »

Les formules utilisées tant à l'article L 122-8 qu'à l'article R 122-2 du Code de la propriété intellectuelle nous paraissent également condamner la jurisprudence du 18 mars 1986 précitée. Ainsi le droit de suite n'est désormais applicable qu'aux tirages effectués du vivant de l'artiste. Après le décès de l'auteur, le droit de suite subsiste au profit de ses héritiers pendant l'année civile en cours et les soixante dix années suivantes, mais uniquement sur les tirages effectués préalablement audit décès. Il convient de noter que les articles L 122-8 et R 122-2 du Code de la propriété intellectuelle ne visent que le droit de suite.

Ainsi une sculpture en bronze peut être un original au sens des articles 8 et 9 du décret du 3 mars 1981 et de l'article 98 A de l'Annexe III au Code Général des Impôts. On rappellera en effet que l'article 98 A de l'Annexe III au Code général des impôts vise « les fontes de sculpture à tirage limité à huit exemplaires et contrôlé par l'artiste ou ses ayants droits » auxquelles l'administration fiscale assimile les quatre épreuves d'artiste.

La même sculpture en bronze ne sera pas un original au sens du droit de suite dès lors que son tirage est postérieur au décès de l'artiste. Cette double définition va donner lieu à des situations assez paradoxales. On imagine par exemple une galerie d'art présenter une œuvre comme étant un bronze original mais refuser de payer le droit de suite parce qu'il ne s'agit pas d'un original. Les différentes branches du droit ne sont pas figées en la matière. Il convient à cet effet de se rappeler que la définition de l'œuvre originale en matière de fonte de sculpture était à l'origine une notion fiscale applicable en matière de TVA. Cette définition a été ensuite reprise par le décret du 3 mars 1981 sur la répression des fraudes en matière de transmissions d'œuvres d'art et d'objets de collection puis par le code de déontologie des fonderies d'art du 18 novembre 1993.

La formule « par l'artiste lui-même  
ou sous sa responsabilité »  
nous parait aller à l'encontre  
de la jurisprudence du 18 mars 1986  
précitée concernant le droit  
de suite sur les fontes posthumes.

On peut donc envisager que la nouvelle définition de l'œuvre originale en matière de droit de suite puisse influencer dans le futur le droit commun et la pratique. Toutefois ce glissement ne paraît pas souhaitable. En effet, certaines œuvres de sculpteur ne sont pas du tout éditées du vivant de l'artiste. Un glissement de la définition de l'œuvre originale retenue en matière de droit de suite vers la définition de l'œuvre originale de droit commun aurait pour conséquence que ces œuvres risqueraient de ne jamais être divulguées compte tenu de la perte de valeur que la perte de caractère original entraînerait. On se rappellera à ce sujet qu'il existe des œuvres en plâtre d'Auguste Rodin conservées par le musée Rodin qui n'ont jamais été divulguées à ce jour. De même concernant l'œuvre sculptée de Bonnard pour laquelle seules trois fontes ont été réalisées du vivant de l'artiste. En fait, il semble que les deux tiers des œuvres des sculpteurs en terre ou en plâtre ne soient jamais éditées en bronze avant leur décès à cause du coût que représente ce tirage.



Le sculpteur peut participer à l'élaboration de ses bronzes de deux manières : en exerçant un contrôle attentif sur leur fabrication, et en intervenant manuellement, à des degrés divers. Le contrôle est toujours un critère déterminant pour le caractère d'originalité de l'œuvre d'art. Exercé par le sculpteur ou ses ayants droit, il consiste essentiellement à vérifier l'exactitude du bronze par rapport au modèle fourni par le sculpteur. Au contraire, l'intervention manuelle du sculpteur n'est pas un critère déterminant pour le caractère d'originalité de l'œuvre d'art, sauf si elle supplée complètement au contrôle. De plus, elle reste bien souvent marginale, et le sculpteur capable de réaliser seul son bronze constitue une exception à la règle.

Il est donc nécessaire de comprendre comment le sculpteur ou ses ayants droit opèrent leurs vérifications afin que le bronze soit conforme au modèle. Ce contrôle peut être classé en trois grandes catégories.

### Les trois types de contrôles exercés par le sculpteur ou ses ayants droit sur les fontes

#### Le contrôle traditionnel du sculpteur ou de ses ayants droit

De manière traditionnelle, l'activité manuelle du sculpteur s'arrête à la réalisation de son modèle sculpté, en terre, en cire ou en plâtre. Il le confie ensuite aux différents artisans d'art capables de réaliser ses bronzes, parfois regroupés au sein d'une même fonderie. Son contrôle, ou celui de ses ayants droit, peut s'exercer aux cinq étapes principales de la fabrication du bronze<sup>1</sup> : à chacune, ils examinent la qualité de ce qui leur est présenté. Si elle est jugée insuffisante, l'opération défectueuse est recommencée, jusqu'à ce qu'elle obtienne approbation. Le sculpteur Jean Carton (1912-1988) testait ainsi son autorité sur les fondeurs avec lesquels il désirait travailler, avant de leur accorder sa confiance. Il a par exemple fait détruire à coups de massue une fonte en plomb à Jean Dubos, l'un des créateurs de la fonderie de Coubertin, avant d'entamer une longue collaboration avec lui<sup>2</sup>.

#### 1 La fabrication du moule :

Dans un premier temps, le modèle exécuté par le sculpteur est confié au mouleur, pour qu'il en saisisse l'empreinte. Le sculpteur ou ses ayants droit contrôlent alors la qualité du moule, en fonction des plans de coupes choisis et de la finesse de ses coutures.

#### 2 L'estampage de la cire :

Dans le moule, l'artisan estampe la cire. Puis, s'ils le désirent, le sculpteur ou ses ayants droit la retouchent, la numérotent et la signent eux-mêmes. Sinon, le retoucheur se charge de ses trois opérations, et ils contrôlent simplement la conformité de la cire par rapport à son modèle. Une fois agréée par eux, la cire reçoit le cachet du fondeur.

#### François Pompon (1855-1933)

*Ours blanc*  
1923-1933  
Epreuve en bronze  
Fonte à la cire perdue  
Paris, musée d'Orsay

1. Les étapes détaillées ci-après sont celles de la fonte à la cire perdue, et non celles de la fonte au sable.

2. Anecdote relatée par Jean Dubos, septembre 2008.



**Auguste Rodin (1840-1917)**

*Torse de femme cambrée, grand modèle*

1909

Bronze

H. 86 × L. 48,1 × P. 32,2 cm

Paris, musée Rodin

Le contrôle traditionnel sur les fontes comprend donc peu ou pas d'intervention manuelle du sculpteur ou de ses ayants droit, mais un examen critique des travaux réalisés par les artisans d'art.

**3 La coulée du bronze :**

La qualité du futur bronze dépend de la qualité de l'alliage des métaux, de l'efficacité du réseau d'évents et d'alimentation pour la coulée, ou encore de la bonne température de fusion du métal. Cependant, le sculpteur ou ses ayants droit opèrent leur contrôle après la coulée sur le « brut de fonte », c'est-à-dire sur le bronze tel qu'il est lorsqu'il sort du moule. Si la coulée du métal a été difficile, le bronze peut présenter des manques de matières. Si la fusion du bronze n'a pas été faite à la bonne température, ou que l'alliage est de qualité médiocre, le bronze peut être « piqué »... Si ces défauts sont irrattrapables, le brut de fonte est détruit.

**4 La ciselure :**

Le ciseleur fait disparaître le réseau d'évents, et reprend d'éventuels petits manques ou irrégularités à la surface du bronze. Le sculpteur ou ses ayants droit contrôlent que ces reprises n'altèrent pas la lecture de l'œuvre.

**5 La patine :**

Mélange d'oxydes métalliques appliqués en plusieurs couches à chaud ou à froid, elle est tout à tour mate, brillante, translucide, à dominante d'un ou de plusieurs tons. Certains sculpteurs ou ayants droit laissent le champ libre au patineur, d'autres le dirigent. Charles Despiau (1874-1946) surveillait ses fontes de très près : connaisseur de l'alchimie des patines, il faisait systématiquement recommencer un travail qui ne lui convenait pas.

Ces cinq étapes majeures exigent donc un métier irréprochable. C'est pourquoi, en règle générale, chacune est réalisée par un artisan spécialisé. Il est plutôt rare que la même personne maîtrise l'ensemble de ses opérations, et le sculpteur est souvent incapable de faire un travail de fondeur, son temps et son énergie étant concentrés sur sa création. En revanche, il est apte, tout comme ses ayants droit, à exercer son jugement critique sur ce qui lui est proposé par l'une ou l'autre des fonderies auxquelles il s'adresse. Le contrôle traditionnel sur les fontes comprend donc peu ou pas d'intervention manuelle du sculpteur ou de ses ayants droit, mais un examen critique des travaux réalisés par les artisans d'art.

Les ayants droit peuvent ne rien connaître des habitudes du sculpteur, mais trouver un fondeur qui sache continuer l'édition dans l'esprit exact de ce qui a été créé par l'artiste de son vivant. De même, ils peuvent disposer de moyens plus larges que le sculpteur en son temps, et réaliser ainsi des fontes de meilleure qualité. Mais il est certain qu'ils se doivent de connaître les métiers de la fonderie parfaitement, afin d'assurer une véritable expertise de l'œuvre dont ils sont responsables, et s'entourer si besoin de conseillers avisés (élèves, anciens collaborateurs, sculpteurs ...).

### Lorsque le sculpteur intervient manuellement

Rares sont les sculpteurs qui souhaitent fondre leurs œuvres seuls. Ils existent pourtant, motivés soit par la nécessité de fabriquer leurs bronzes à moindre frais, soit par le goût de maîtriser des techniques variées. Peu sont autodidactes dans le domaine de la fonderie, ils apprennent souvent sous la houlette d'un maître artisan : Antoine-Louis Barye (1795-1875) se forme sept années chez l'orfèvre Fauconnier, Aristide Maillol (1861-1944) au contact des fondeurs Bingen et Costenoble. Leur degré d'intervention varie considérablement selon les cas de figure : certains prennent en main l'intégralité du travail du fondeur, d'autres se concentrent seulement sur le ou les moments capitaux, à leurs yeux, de l'élaboration du bronze, à savoir les deux étapes finales : ciselure et patine. Deux des plus grands sculpteurs du XIX<sup>ème</sup> et du XX<sup>ème</sup> siècles, Barye et Maillol, ont souhaité organiser leur propre fonderie, afin de travailler autant que possible eux-mêmes sur leurs œuvres. Barye fond et édite en propre ses sculptures à partir de 1838. S'il embauche un chef fondeur, il effectue lui-même la ciselure, grâce au savoir-faire acquis chez Fauconnier. Les bronzes achevés dans son atelier font partie des plus beaux de sa production<sup>3</sup>. Néanmoins, il renonce rapidement à son atelier de fonderie devant la charge de travail insurmontable qu'il engendre et sous traite auprès de petits fondeurs. Maillol rêve lui aussi d'avoir sa propre fonderie, mais sous le poids des contraintes, la confie à son neveu Gaspard Maillol, et l'entreprise périclité rapidement. Maillol parvient cependant à ciseler ou à patiner lui-même une partie de ses petites pièces. Enfin, parmi les sculpteurs soucieux de l'étape finale, se trouve Jean-Joseph Carriès (1855-1894), réalisant ses patines à quatre mains avec Bingen<sup>4</sup>, et Charles Malfray (1887-1940), maîtrisant la patine à la feuille d'or, enseignée par Rudier.

Ainsi, nombre de sculpteurs possèdent une réelle volonté de pratiquer eux-mêmes les métiers de fonderie. Mais ce désir un peu utopique cède devant l'exigence de leur création, et le temps qu'elle requiert. Ils ne réussissent donc à participer activement à l'élaboration de leurs fontes que par intermittence.

3. Elisabeth Lebon,  
*Dictionnaire des fondeurs  
de bronze d'art, France  
1890-1950*,  
Marjon Editions,  
2003, p. 52.

4. Patrice Bellanger,  
*Jean-Joseph Carriès  
Sculpteur*,  
Paris, Galerie Patrice  
Bellanger,  
novembre 1997, p. 65.

### **Lorsque le sculpteur délègue son contrôle**

A l'opposé du sculpteur aux velléités artisanes, se trouve le sculpteur chef d'entreprise, qui sait tout déléguer et tout contrôler.

Ce sont eux, les Carrier-Belleuse, les Rodin, qui font tourner de vastes ateliers et occupent plusieurs fonderies. Le contrôle qu'ils exercent diffère des vérifications traditionnelles : du fait du nombre de bronzes à réaliser, il est moins systématique, mais peut être tout aussi rigoureux. Les ouvriers savent exactement ce que le sculpteur attend d'eux, et le fait qu'ils travaillent toujours pour les mêmes sculpteurs leur permet de développer un savoir faire.

Dans cet esprit, Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) ouvre en 1872 son propre atelier de fabrication. Les fontes sont sous traitées, mais son atelier prend en charge la ciselure, confiée à Costamier et Lagrelière, et la patine. Un brouillon de règlement de l'atelier, conservé à Valenciennes, précise à l'article 8 que « chaque repareur ne devra travailler qu'avec le modèle en plâtre sous les yeux et ne présenter son travail à l'acceptation du chef d'atelier qu'après s'être assuré d'avoir bien interprété l'œuvre du maître »<sup>5</sup>.

Dans cet exemple, le sculpteur donne ses instructions à son chef d'atelier. Ainsi, il est facile de voir comment la délégation du contrôle est faite à quelqu'un de confiance. Cette ou ces personnes peuvent devenir les ayants droit du sculpteur. Aimé-Jules Dalou (1838-1902) prépare l'édition posthume de ses modèles avec plusieurs proches, afin d'assurer un revenu à sa fille handicapée. Malfray choisit son ami le sculpteur René Andréi (1906-1987) comme légataire testamentaire et ayant droit, car il connaît suffisamment son œuvre et sa manière de fabriquer ses bronzes. La veuve de Robert Wléricq (1882-1944) poursuit la fonte des œuvres de son mari à sa mort, sans aucune difficulté pratique, car les ouvriers perpétuent une tradition bien établie avec le maître, et œuvrent dans un respect parfait de ses volontés<sup>6</sup>.

A l'opposé de tous ces exemples de délégation réussie, se trouve parfois son refus catégorique. Ainsi, François Pompon (1855-1933) interdit toute fonte posthume, se jugeant seul capable de vérifier la qualité de ses bronzes.

5 - Elisabeth Lebon,  
*Dictionnaire des fondeurs  
de bronze d'art,  
France 1890-1950,*  
Marjon Editions,  
2003, p. 51-52.

6 - Information transmise  
par Gérard Wléricq,  
fils de l'artiste,  
novembre 2008.

A l'opposé du sculpteur  
aux velléités artisanes,  
se trouve le sculpteur  
chef d'entreprise,  
qui sait tout déléguer  
et tout contrôler.

### **L'absence de contrôles exercés par le sculpteur ou ses ayants droit sur les fontes**

Après avoir mis en lumière l'éventail le plus large possible des effets positifs des différentes formes de contrôles, une rapide évocation de leur absence permet de saisir une fois encore toute leur utilité et leur valeur. D'un contrôle insuffisant ou inexistant de la part du sculpteur ou de ses ayants droit, résulte facilement un bronze différent de l'œuvre originale.

Cette différence peut provenir d'une volonté de transformer l'œuvre originale, interdite aujourd'hui. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, lorsque la notion d'œuvre originale en bronze était moins précisément définie, les marchands de bronze proposaient sans scrupule des contrats à présent inacceptables aux sculpteurs dans le besoin : ils pouvaient ainsi acheter un modèle, avec le droit de le changer à leur gré (ajouts d'accessoires, variantes dans les attitudes...) et de l'éditer sans limitation de tirage.

Plus simplement, cette différence peut provenir d'un travail de qualité médiocre. Une mauvaise empreinte conduit à des volumes faux, à un modelé mou, à des détails escamotés. Une ciselure agressive, sans fluidité ni finesse, à des reliefs trop aigus. Une patine trop épaisse amollit le modèle, il semble vu à travers un voile. Cette absence de contrôle laisse la porte ouverte à d'autres abus, comme le surmoulage, l'agrandissement ou la réduction.

La loi entérine donc une réalité : le contrôle du sculpteur ou de ses ayants droit est absolument nécessaire pour établir le caractère original de la fonte.

Mis à part leurs compétences techniques, utilisées pour déterminer du respect du modèle fourni et de la qualité de la facture du bronze, le sculpteur ou ses ayants droit doivent mettre en œuvre leurs compétences juridiques, en veillant à la numérotation des épreuves en conformité avec la loi, à la lisibilité de la signature de l'artiste, à l'apposition par la fonderie de son cachet et de son millésime. Quant à l'amateur, il découvre peut-être en parcourant cette brève évocation des rapports entre sculpteurs ou ayants droit et fondeurs, leur extraordinaire complexité, dont le droit n'a pas encore démêlé l'écheveau. De nombreuses lectures et les conseils d'un professionnel peuvent le guider dans la formation de son regard et de son jugement. Qu'il puisse devenir un amateur éclairé, contemplant les bronzes dans toutes leurs particularités !

De l'achat à la revente,  
de la possession à la transmission,  
les sculptures en bronze,  
œuvres d'art originales,  
disposent d'un cadre fiscal  
incitatif tant pour  
les entreprises françaises  
que pour les particuliers  
résidant fiscalement en France.

De l'achat à la revente, de la possession à la transmission, les sculptures en bronze, œuvres d'art originales, disposent d'un cadre fiscal incitatif tant pour les entreprises françaises que pour les particuliers résidant fiscalement en France.

- 1. Pour les entreprises, l'achat d'œuvres d'art originales auprès d'artistes vivants est admis en déduction de leur résultat imposable. Ces œuvres d'art originales sont par ailleurs exclues de l'assiette de la taxe professionnelle.**

#### **En matière d'impôt sur les sociétés**

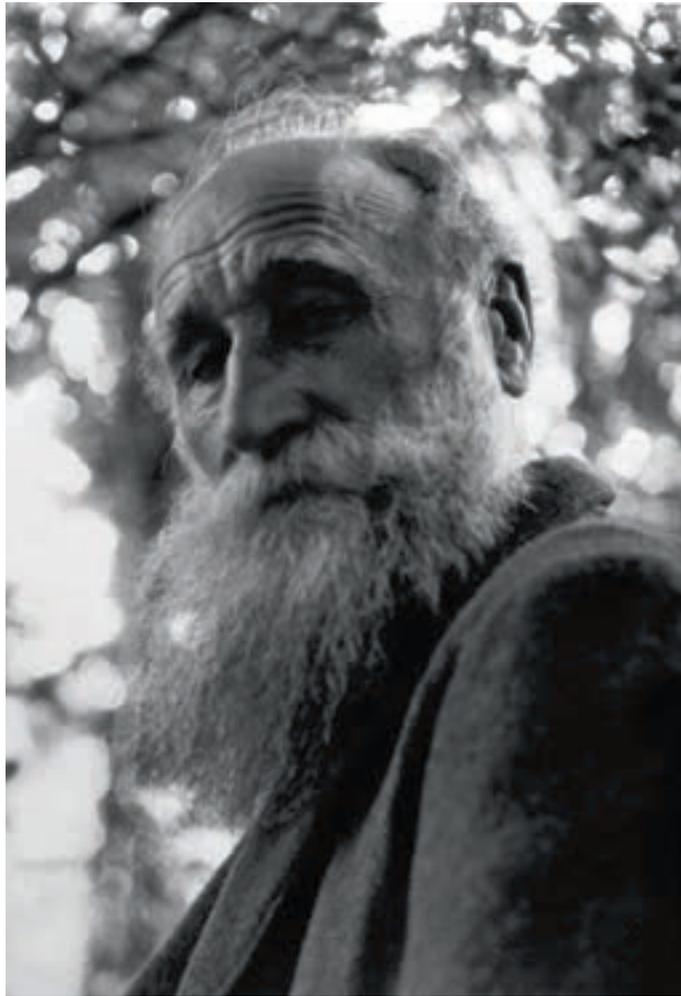
L'article 238 bis AB du Code général des impôts prévoit une déduction spéciale en faveur des entreprises qui achètent des œuvres d'art originales auprès d'artistes vivants à la date de l'achat. Cette déduction spéciale est toutefois subordonnée :

- à l'exposition de l'œuvre d'art originale au public ou dans un lieu accessible aux salariés, à l'exception de leurs bureaux, durant la totalité de la période au cours de laquelle l'entreprise pratique la déduction ;
- à l'affectation à un compte de réserve spéciale figurant au passif du bilan de la fraction du résultat comptable correspondant à la déduction pratiquée de manière extracomptable. Cette condition suppose donc que l'entreprise soit soumise, de plein droit ou sur option, à l'impôt sur les sociétés dans les conditions de droit commun ou qu'elle relève du régime fiscal des sociétés de personnes ;
- à l'inscription de l'œuvre d'art originale à l'actif du bilan de l'entreprise en tant qu'immobilisation. Ainsi les œuvres achetées en vue de la revente et qui figurent en conséquence parmi les stocks de l'entreprise n'ouvrent pas droit à déduction ;
- à l'exposition des œuvres d'art originales à titre gratuit.

La déduction, correspondant au coût d'acquisition de l'œuvre d'art originale, s'effectue par fractions égales sur les résultats imposables de l'exercice d'acquisition et des quatre années suivantes. Ainsi la déduction s'opère sur le résultat imposable et non sur le bénéfice imposable ce qui autorise les entreprises à la pratiquer en période déficitaire.

Le montant de la déduction, au titre de chaque exercice, est limité à la différence entre la limite de 0,5% du chiffre d'affaires et le montant des dons aux œuvres et autres organismes (mécénat d'entreprise) qui ouvrent droit par ailleurs à une réduction d'impôt. La fraction de la déduction qui ne peut être pratiquée en raison du dépassement de la limite de 0,5% du chiffre d'affaires est définitivement perdue.





**Aristide Maillol (1861-1944)**

*Torse*

1910

Epreuve en bronze, n°3/6

Fonte au sable Alexis Rudier

Monogrammé

H. 18 × L. 8 × P. 5 cm

Paris, collection particulière

**Joseph Breitenbach (1896-1984)**

*Portrait d'Aristide Maillol*

Vers 1934

Epreuve gélatinoargentique

H. 27,7 × L. 21,6 cm

Paris, musée Rodin

## En matière de taxe professionnelle

L'article 1469, 5° du Code général des impôts, exclut de la base d'imposition la valeur locative des œuvres d'art originales acquises par les entreprises dans le cadre de l'article 238 bis AB du Code général des impôts. Il convient toutefois de préciser que cette exonération n'a d'utilité que pour les biens normalement inclus dans la base d'imposition, c'est-à-dire disponibles pour les besoins de l'activité professionnelle, dans la mesure où les œuvres d'art acquises à titre de placement sont déjà hors du champ d'application de la taxe professionnelle.

## 2. Pour les particuliers, l'acquisition d'œuvres d'art originales permet la constitution d'un patrimoine dans un environnement fiscal attractif.

Outre l'application d'un taux réduit de TVA<sup>1</sup> de 5,5%, notamment pour les importations d'œuvres d'art originales, les acquisitions réalisées auprès de leur auteur ou de ses ayants droit ainsi qu'auprès des entreprises ayant utilisé ces œuvres pour les besoins de leur exploitation, les particuliers bénéficient de nombreuses mesures fiscales incitatives tant en leur qualité de propriétaires d'œuvres d'art originales que lors de la cession ou de la transmission desdites œuvres.

## Les œuvres d'art originales ne sont pas assujetties à l'Impôt de Solidarité sur la Fortune.

Aux termes du premier alinéa de l'article 885 I du Code général des impôts, les œuvres d'art originales ne sont pas comprises dans la base d'imposition à l'Impôt de Solidarité sur la Fortune.

## Les œuvres d'art originales bénéficient d'un régime de taxation avantageux pour les plus-values dégagées par les particuliers résidant fiscalement en France en cas de revente.

Conformément aux dispositions des articles 150 VI à 150 VM, les cessions à titre onéreux d'œuvres d'art originales réalisées par des particuliers résidant en France sont soumises à une taxe forfaitaire<sup>2</sup> égale à 4,5% du prix de cession (augmentée de 0,5% au titre de la CRDS), tenant lieu d'imposition des plus-values.

L'article 150 VI, I du Code général des impôts prévoit deux types d'opérations taxables : les cessions à titre onéreux d'un bien situé en France ou dans un Etat membre de la Communauté européenne et les exportations définitives hors du territoire des Etats membres de la Communauté européenne. Le vendeur peut toutefois opter expressément et irrévocablement pour le régime standard d'imposition des plus-values sur biens meubles<sup>3</sup> à condition de pouvoir établir de manière probante la date et le prix d'acquisition du bien ou de justifier que le bien est détenu depuis plus de douze ans. Dans ce cas, la taxe forfaitaire prévue à l'article 150 VI n'est pas due.

1. Dispositions codifiées sous l'article 278 septies du Code général des Impôts.

2. Sont toutefois exonérées de la taxe forfaitaire les cessions réalisées au profit d'un musée de France et d'une bibliothèque publique, et les cessions dont le prix de cession n'excède pas 5.000 €.

3. Conformément aux dispositions des articles 150 UA, 150 VB et VC du Code général des impôts, les plus-values réalisées par les particuliers à l'occasion de la cession de biens meubles, dans la gestion de leur patrimoine privé, sont en principe taxables à l'impôt sur le revenu

au taux de 16% (27% avec les prélèvements sociaux). Le montant de la plus-value est réduit d'un abattement de 10% par année de détention au-delà de la deuxième, d'où une exonération totale de la plus-value après 12 ans de détention.

### **Justification de la date et du prix d'acquisition**

La justification de la date et du prix d'acquisition peut être apportée par tous moyens. Le contribuable peut ainsi produire soit un certificat délivré par un officier ministériel attestant que l'objet a été acquis dans une vente publique et mentionnant la date et le prix payé, soit une facture ou un reçu délivré par un commerçant ou particulier, soit, s'il s'agit d'un bien reçu par voie de succession ou de donation, un extrait de la déclaration ou de l'acte ayant servi de base à la liquidation des droits de mutation.

### **Durée de détention supérieure à douze ans**

Cette preuve peut être apportée au vu de tout élément écrit tel qu'un catalogue d'art, un inventaire dressé par huissier assermenté, un contrat d'assurance ou tout autre document mentionnant distinctement le bien concerné et permettant d'établir l'ancienneté de sa détention. Le vendeur qui dispose des éléments de preuve requis peut donc choisir la solution la plus avantageuse pour lui entre une taxation forfaitaire de 5% du prix de vente et une imposition selon le régime général des plus-values.

Le vendeur ou l'exportateur a ainsi intérêt à opter pour le régime d'imposition de droit commun des plus-values :

- en cas de détention de l'œuvre d'art originale depuis plus de douze ans ;
- si la durée écoulée depuis l'acquisition est trop brève pour qu'une plus-value substantielle ait pu se former ;
- en cas de vente aux enchères d'une œuvre d'art originale reçue par succession depuis deux ans au plus, la plus-value étant nulle du fait que la valeur d'acquisition (qui n'est autre que celle retenue pour les droits de succession) est réputée égale au prix de vente en application des dispositions de l'article 764, I-1° du Code général des impôts.

Que ce soit au sein  
de l'entreprise ou dans le cadre  
d'un patrimoine privé,  
la détention d'œuvres d'art  
originales constitue  
un investissement pérenne  
favorisé par un dispositif fiscal  
incitatif.

**Les sculptures peuvent, en cas de succession, être intégrées dans le forfait de 5% des meubles meublants.**

En cas de succession, l'article 764-I du Code général des impôts prévoit, pour l'imposition des meubles meublants, plusieurs modes d'évaluation qui sont :

- la vente publique dans les deux ans du décès ;
- l'inventaire établi dans les formes prescrites par l'article 943 du Code de procédure civile ;
- la déclaration estimative des parties qui ne peut être inférieure à 5% de l'ensemble des autres biens composant l'actif successoral et avant déduction du passif.

En application de l'article 534 du Code civil, les meubles meublants comprennent les meubles destinés à l'usage et à l'ornement des appartements. Dans sa doctrine<sup>4</sup>, l'administration fiscale a notamment précisé que les sculptures font partie des meubles d'un appartement. Ainsi à défaut de vente publique ou d'inventaire établi dans les formes prescrites par l'article 943 du Code de procédure civile, le forfait de 5% inclut les statues de bronze originales transmises dans le cadre d'une succession.

**Les œuvres d'art originales peuvent permettre au contribuable français de s'acquitter de certaines impositions.**

La loi du 31 décembre 1968 n° 68-1251 dite « loi Malraux », codifiée sous l'article 1716 bis du Code général des impôts, permet aux propriétaires d'œuvres d'art originales d'acquitter certains impôts (droits de mutation à titre gratuit, droits de partage, Impôt de Solidarité sur la Fortune) en proposant une œuvre d'art à l'Etat. Ce mécanisme, connu sous le terme de dation en paiement, est particulièrement intéressant dans la mesure où il est suspensif du paiement des droits, quelle que soit la décision finale de l'Etat, et qu'il ne génère pas d'intérêt de retard. Que ce soit au sein de l'entreprise ou dans le cadre d'un patrimoine privé, la détention d'œuvres d'art originales constitue un investissement pérenne favorisé par un dispositif fiscal incitatif. Toutefois si la possession et la transmission des œuvres d'art originales détenues par des particuliers ont été protégées au plan fiscal, aucune incitation fiscale n'existe actuellement pour les achats par les particuliers d'œuvres d'art originales.

4 - Doc adm. 7G-2312  
n° 13, 15 décembre 1991.

**Conception éditoriale et réalisation**

Gramond & Associés  
Xavier Gramond – Blandine Mantelin

**Avec l'aide de la Galerie Malaquais**

Jean-Baptiste Auffret  
Eve Turbat

**Textes établis par**

Xavier Gramond  
Marianne Grignard-Gardner  
Laurent Levy  
Blandine Mantelin  
Thibault Mathias  
Eve Turbat

**Conception Graphique**

Timothée Collignon

**Crédits Photographiques**

Agence photographique de la RMN  
Archives IHS Métallurgie  
Laurent Lecat

**Remerciements**

Elisabeth Lebon  
pour son aide précieuse  
et sa disponibilité  
Nathalia Marlow  
pour ses recherches préparatoires

Cet ouvrage composé  
en Jigsaw et Garamond,  
a été imprimé  
sur du papier Amber Graphic 140  
en novembre 2008  
à 1000 exemplaires sur les presses  
de l'imprimerie SNEL.

ISBN N° 9782952885249

Le cabinet Gramond & Associés,  
présent à Paris, Marseille et Lille  
s'appuie sur des expériences sectorielles  
fortes et dispose d'une capacité  
d'intervention pluridisciplinaire

**Propriété intellectuelle**

Laurent Levy

**Fusions-acquisitions**

Xavier Gramond  
Thibault Lambert  
Olivier Sanviti

**Droit Social**

Mélanie Labossais-Gramond  
Jane Salmon  
David Levy

**Droit immobilier**

Mathieu Mounlic

**Droit Fiscal**

Marianne Grignard-Gardner

**Gramond & associés**

22, rue du général Foy  
75008 Paris  
Tél. : + 33 (0)1 56 68 88 90  
Fax : + 33 (0)1 56 68 88 91

146, rue Paradis  
13006 Marseille  
Tél. : + 33 (0)4 96 10 02 40  
Fax : + 33 (0)4 96 10 02 41

24, avenue du Peuple Belge  
59000 Lille  
Tel. : + 33 (0)3 20 63 21 17  
Fax : + 33 (0)3 51 12 03 30

[www.gramond-associes.com](http://www.gramond-associes.com)

La galerie Malaquais consacre toute son énergie  
à la promotion de la sculpture figurative  
indépendante, de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle  
à nos jours. Elle présente les œuvres  
de Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiau,  
Gimond, Auffret, etc... Elle réalise des  
expertises, des publications, et organise  
des expositions.

**Galerie malaquais**

19, quai Malaquais  
75006 Paris  
Tél. : + 33 (0)1 42 86 04 75  
Fax : + 33 (0)1 42 86 04 76

[www.galerie-malaquais.com](http://www.galerie-malaquais.com)

**René Babin (1919-1997)**

*L'Etoile*

1969

Epreuve en bronze, n°1/8

Fonte à la cire perdue Attilio Valsuani

Signé : R. Babin 1969

H. 67 × L. 34 × P. 66 cm

Paris, galerie Malaquais







the *Journal of Applied Behavior Analysis* (1974), and the *Journal of Experimental Psychology: Applied* (1995).

There are a number of reasons why the *Journal of Applied Behavior Analysis* is the most widely cited journal in the field. First, it is the only journal in the field that is published by a professional organization (the Association for Behavior Analysis).

Second, it is the only journal in the field that is published in a peer-reviewed format. This means that each article submitted to the journal is reviewed by a panel of experts in the field, and only articles that are deemed to be of high quality are accepted for publication.

Third, it is the only journal in the field that is published in a format that is accessible to a wide range of readers. The journal is published in a format that is both print and online, and is available to a wide range of readers, including students, researchers, and practitioners.

Finally, it is the only journal in the field that is published in a format that is both affordable and accessible. The journal is published in a format that is both affordable and accessible, and is available to a wide range of readers, including students, researchers, and practitioners.

There are a number of reasons why the *Journal of Applied Behavior Analysis* is the most widely cited journal in the field. First, it is the only journal in the field that is published by a professional organization (the Association for Behavior Analysis).

Second, it is the only journal in the field that is published in a peer-reviewed format. This means that each article submitted to the journal is reviewed by a panel of experts in the field, and only articles that are deemed to be of high quality are accepted for publication.

Third, it is the only journal in the field that is published in a format that is accessible to a wide range of readers. The journal is published in a format that is both print and online, and is available to a wide range of readers, including students, researchers, and practitioners.

Finally, it is the only journal in the field that is published in a format that is both affordable and accessible. The journal is published in a format that is both affordable and accessible, and is available to a wide range of readers, including students, researchers, and practitioners.

There are a number of reasons why the *Journal of Applied Behavior Analysis* is the most widely cited journal in the field. First, it is the only journal in the field that is published by a professional organization (the Association for Behavior Analysis).

Second, it is the only journal in the field that is published in a peer-reviewed format. This means that each article submitted to the journal is reviewed by a panel of experts in the field, and only articles that are deemed to be of high quality are accepted for publication.

Third, it is the only journal in the field that is published in a format that is accessible to a wide range of readers. The journal is published in a format that is both print and online, and is available to a wide range of readers, including students, researchers, and practitioners.

Finally, it is the only journal in the field that is published in a format that is both affordable and accessible. The journal is published in a format that is both affordable and accessible, and is available to a wide range of readers, including students, researchers, and practitioners.

There are a number of reasons why the *Journal of Applied Behavior Analysis* is the most widely cited journal in the field. First, it is the only journal in the field that is published by a professional organization (the Association for Behavior Analysis).

Second, it is the only journal in the field that is published in a peer-reviewed format. This means that each article submitted to the journal is reviewed by a panel of experts in the field, and only articles that are deemed to be of high quality are accepted for publication.

Third, it is the only journal in the field that is published in a format that is accessible to a wide range of readers. The journal is published in a format that is both print and online, and is available to a wide range of readers, including students, researchers, and practitioners.

Finally, it is the only journal in the field that is published in a format that is both affordable and accessible. The journal is published in a format that is both affordable and accessible, and is available to a wide range of readers, including students, researchers, and practitioners.

There are a number of reasons why the *Journal of Applied Behavior Analysis* is the most widely cited journal in the field. First, it is the only journal in the field that is published by a professional organization (the Association for Behavior Analysis).