« Avis aux amateurs et aux contrefacteurs »

Une estampe en couleurs de Dürer

'Forgers and connoisseurs take note': a Dürer print in colour

Séverine Lepape

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/603>

DOI : 10.4000/estampe.603

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 4-19

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Séverine Lepape, « « Avis aux amateurs et aux contrefacteurs » », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 251 | 2015, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/603> ; DOI : 10.4000/estampe.603

Ce document a été généré automatiquement le 7 décembre 2019.

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

« Avis aux amateurs et aux contrefacteurs »

Une estampe en couleurs de Dürer

'Forgers and connoisseurs take note': a Dürer print in colour

Séverine Lepape

- 1 Si la BnF peut s'enorgueillir de conserver l'œuvre de référence et les épreuves les plus rares des grands maîtres de l'estampe, tels Schongauer, Dürer, Rembrandt ou Callot, elle abrite également quantité d'estampes plus ordinaires, lithographies commerciales ou images obtenues par des procédés photomécaniques divers et complexes, qui virent le jour dans la seconde moitié du XIX^e siècle, grâce au progrès de la photographie et furent suscitées par une demande d'images inextinguible.
- 2 L'estampe dont il sera ici question¹ pourrait se situer au carrefour de ces deux tendances ou, pour être plus exact, semble vouloir réconcilier l'inconciliable : les noces de l'estampe originale ancienne avec la lithographie de reproduction et, pour fruit de cette union, ce que d'aucuns considéreront comme un objet monstrueux, d'autres une réalisation qui allie la facétie à la réflexion.
- 3 En 2013, le département des Estampes et de la Photographie acheta d'André Jammes cette intéressante estampe, *Le Christ prenant congé de sa mère* d'Albrecht Dürer², assortie d'une note manuscrite, dont il sera question plus loin (ill. 1). À première vue, il s'agit de la planche douze de la célèbre suite de la *Vie de la Vierge*, comptant vingt gravures sur bois pour la plupart réalisées avant 1507 puis complétée de quelques estampes, pour être finalement publiée avec un texte typographié au verso en 1511.

III. 1. Albrecht Dürer, *Le Christ prenant congé de sa mère*, gravure sur bois originale avec l'ajout d'une planche de teinte obtenue avec une pierre lithographique par Franz Kellerhoven

- 4 Cependant, l'épreuve est ici imprimée avec une couleur marron clair tirant vers le saumon, et comporte des hachures blanches destinées à donner du modelé à certaines parties de l'image, comme les drapés, les visages ou le paysage. La gravure a donc toute la semblance d'une gravure sur bois en couleurs, autrement appelée gravure en camaïeu pour l'aire germanique qui fut foyer de création d'une telle invention au cours de la première décennie du xvi^e siècle, et *chiaroscuro* pour l'aire italienne qui la développa à partir des années 1516. Le procédé bien connu des historiens de l'estampe consiste à décomposer les différentes nuances de couleurs en autant de matrices. Le graveur ne creuse que les parties devant rester blanches et encre chaque matrice d'une teinte différente. Il imprime chaque plaque sur la même feuille de papier, en allant de la couleur la plus claire à la plus foncée, puis en terminant, s'il le souhaite, par une planche dite de « trait » sur laquelle sont gravées les lignes noires destinées à délimiter les contours des principaux personnages et éléments iconographiques. Il obtient ainsi une estampe avec un dégradé de couleurs plus ou moins complexe³. L'invention de la gravure en couleurs fut une véritable innovation, car elle permit d'obtenir un rendu de teintes plus riche qu'un coloriage manuel *a posteriori*, seul moyen jusqu'alors d'apporter de la couleur à une estampe.
- 5 La teinte rosée présente sur l'estampe de Dürer n'est pas donc sans rappeler certains tirages de gravures en couleurs produites en Allemagne au tout début de l'expérimentation de cette technique, telle l'estampe d'Hans Burgkmair, *Le couple d'amants surpris par la mort*⁴, réalisée en 1510 et composée de deux bois, un de trait et un de teinte encre dans cette tonalité. On pourrait en citer d'autres exemples.
- 6 Mais on aurait beau chercher dans tous les catalogues raisonnés de l'œuvre gravé de Dürer, jusqu'au plus récent paru en 2002-2004⁵, on ne trouverait nulle part l'existence

d'un tel exemplaire et pour cause. L'estampe qui nous intéresse est un faux habilement exécuté à la demande d'Ambroise Firmin-Didot (1790-1876), qui se prêta au jeu de la contrefaçon dans un but d'édification.

- 7 L'estampe provient en effet du fonds de la dynastie des Didot qu'André Jammes a acquis dans son intégralité⁶. Elle est accompagnée d'une note de la main d'Ambroise Firmin-Didot qui explique les circonstances d'une telle réalisation : en 1869, souhaitant tester un perfectionnement technique pour les planches d'un ouvrage que sa maison d'édition souhaitait lancer, *Les Chefs d'œuvres de la peinture italienne* de Paul Mantz, le célèbre éditeur donna cette estampe de Dürer à un certain Kellerhoven qui lui fit subir un traitement particulier.
- 8 Nous donnons ici une transcription de cette note (ill. 2) :

Avis aux Amateurs et aux contrefacteurs

En 1869 ayant eu l'idée d'accompagner les lithochromies [sic] de la peinture italienne par des camaïeux, et pour mieux juger de l'effet j'ai donné à M. Kellerhoven un double de la gravure sur bois d'Albert Dürer. On peut donc juger par le rendu obtenu de la facilité avec laquelle on peut, ou en créer de nouveaux, ou produire des contrefaçons de camaïeux dont maintenant le prix est considérable.

On ne devra donc désormais introduire dans ses collections que des épreuves, dont la provenance est incontestable, et qui sont depuis longtemps entrées dans les collections. J'ai donc signé de mon nom toutes celles que je possède et qui sont entrées depuis longtemps dans mes collections.

Cette planche n° 92 de Bartsch n'a jamais existé en camaïeu.

Par l'imitation au moyen du Procédé de M. Pilinski, la reproduction qu'il a faite à Vienne du camaïeu rehaussé d'or du Christ en croix de Hans Baldung on peut juger de la difficulté de reconnaître les copies des originaux.

1 avril 1869.

III. 2. Note manuscrite d'Ambroise Firmin-Didot

- 9 La planche de trait de cette étrange estampe est effet originale : il s'agit d'un tirage de l'estampe de Dürer avant impression au verso de la typographie, comportant un filigrane à la grande couronne que Meder classait au numéro 20 de son répertoire⁷ et qu'il datait autour de 1507, soit une des premières impressions par l'artiste d'une planche qui connut, avec toutes celles constituant la suite de la *Vie de la Vierge*, entre 8 et 10 éditions au cours du xvi^e siècle. Par ailleurs, l'état du bois tel que nous pouvons l'observer correspond en tout point à la description de Meder des premiers tirages caractérisés par un trait carré cassé sur un demi-centimètre dans le coin supérieur gauche et deux petites lacunes dans le coin inférieur droit. Si l'on compare l'estampe de Firmin-Didot avec un exemplaire avant la lettre de la même planche conservée à la BnF on y trouve le même filigrane et le même état d'usure de la matrice (ill. 3). Firmin-Didot a donc puisé dans son importante collection d'estampes, connue et célèbre en son temps, vendue ensuite en 1877, un très beau tirage, double, prend-il le soin de préciser, pour le sacrifier à la science de l'expérimentation.

Ill. 3. Comparaison de la fausse gravure en couleurs d'Albrecht Dürer avec un tirage original de la gravure sur bois du même artiste conservée à la BnF

- 10 Que l'historien d'art se rassure ici : si l'estampe trafiquée flirte dangereusement avec l'authentique, certains éléments n'auraient pas manqué de l'alerter. Tout d'abord, comme le précise Firmin-Didot dans sa note, Dürer n'a jamais fait de gravures en couleurs. L'argument comporte bien-sûr ses propres limites, car on peut toujours considérer qu'il n'existe pas d'exemples tant que l'on n'en a pas trouvé, mais l'estampe en couleurs du fameux *Rhinocéros* constitue un repère assez fiable qui permet à l'historien de juger que le maître nurembergeois ne s'est pas intéressé à cette technique : si Dürer a bien imprimé des exemplaires de la gravure sur bois du malheureux animal débarqué à Lisbonne et promis à un funeste destin, il n'est pas l'auteur des exemplaires dotés d'une planche de teinte qu'un éditeur amstellodamois,

Willem Janssen, tira après avoir récupéré la matrice au cours du premier quart du XVII^e siècle et y avoir fait ajouter une deuxième matrice pour la teinte⁸.

- 11 Le *Christ prenant congé de sa mère* aurait donc été un *unicum* quelque peu suspect dans un corpus catalographique bien étudié et connu, et ce d'autant plus que Dürer lui-même ne pouvait ignorer les gravures en couleurs que son fidèle disciple Hans Baldung Grien réalisa à partir de 1510 à Strasbourg en deux planches. Les spécialistes de Dürer expliquent son absence d'intérêt pour la couleur par le fait que l'artiste avait poussé tellement loin la technique de la gravure sur cuivre comme sur bois, en développant un art virtuose des dégradés et une recherche experte des tonalités, qu'il considérait la couleur au sein de l'estampe comme inutile, si ce n'est pire.
- 12 Enfin, une analyse attentive de l'estampe nous laisse entrevoir un élément bien curieux : on remarque une sorte de trait carré blanc qui déborde largement du trait carré noir de l'estampe, et qui ne se comprend guère si l'on cherche à l'expliquer avec la technique de la gravure sur bois en couleurs (ill. 4) : le blanc visible sur les estampes en relief sont les parties creusées du bois : il s'agit donc, dans la planche de teinte d'une estampe en couleur, d'entailler ce qui ne doit pas recevoir de couleur, le blanc apparaissant à l'impression étant en réalité le blanc du papier. Pourquoi donc faire un trait carré blanc, qui n'est jamais visible sur aucune gravure en couleurs au XVI^e siècle ?

III. 4. Détail du coin supérieur gauche de la fausse gravure en couleurs

- 13 La deuxième planche jointe à l'estampe en couleurs et à la note manuscrite achève de lever le doute (ill. 5) : soucieux de ne point tromper plus longtemps l'amateur, Firmin-Didot a ajouté au dossier une épreuve de la planche de teinte obtenue grâce à une pierre lithographique encrée en rose. Les parties devant rester en réserve et apparaître en blanc sur l'estampe ont été grattées pour y ôter l'encre lithographique, à la manière d'un Delacroix griffant la pierre du *Macbeth consultant les sorcières* pour y faire surgir la

lumière. Le blanc du trait carré était sans doute un moyen de se repérer au moment de l'impression de la pierre de teinte sur la gravure originale.

III. 5. Planche de teinte de la fausse gravure en couleurs, lithographie en rose par Franz Kellerhoven

- 14 L'artiste qui s'est prêté au jeu de cette curieuse mystification est donc un lithographe, spécialisé plus particulièrement en chromolithographie. Franz Kellerhoven (1814-1872), originaire de Cologne, se forma dans cette ville au dessin auprès d'Heinrich Oedenthal⁹. Après ses études, il voyagea aux Pays-Bas et en France puis s'installa à Paris en 1847 où il resta jusqu'en 1870, avant de quitter la capitale parisienne en raison de la Guerre.
- 15 A Paris, il se consacra entièrement à la chromolithographie destinée à des reproductions de peintures, de miniatures ou de vitraux. Il obtint d'excellents résultats salués par différents articles dans la *Gazette des Beaux-Arts*¹⁰ et participa à des nombreux ouvrages d'histoire de l'art. Franz Kellerhoven ne fut assurément pas l'inventeur de la chromolithographie, dont la paternité est toujours quelque peu disputée. En France, on s'accorde à dire que c'est le lithographe Godefroy Engelmann qui l'introduisit et la perfectionna à partir des années 1820. Engelmann avait su transposer dans l'art de la lithographie la technique de la quadrichromie mise au point par les graveurs au XVIII^e siècle. Mais sa réussite tint surtout à ce qu'il parvint à développer industriellement le procédé en mettant au point des presses lithographiques lui assurant un bon repérage, élément crucial quand il s'agit d'imprimer en couleurs. Certaines chromolithographies pouvaient compter jusqu'à 30 couleurs, soit autant de pierres lithographiques. À une époque où il n'existait ni filtre optique, ni couleurs normalisées, ces chromolithographies que nous considérons aujourd'hui souvent avec beaucoup de mépris constituaient bien de véritables tours de force.

- 16 Franz Kellerhoven eut l'occasion de collaborer avec Engelmann en participant à une série de lithographies intitulée *Les Arts et l'Industrie*¹¹ : *recueil de dessins relatifs à l'art de la décoration chez tous les peuples et aux plus belles époques de leur civilisation*, publiée à Paris à partir de 1853 d'après des dessins d'Hoffmann. Kellerhoven intervint pour la première série, et Engelmann pour la seconde. Ces grandes planches, dont nous donnons ici un exemple reproduisant le plafond d'une des salles du Palais Chiaramonte à Palerme, appelé aussi Palais Steri, sont d'une grande virtuosité et allient la précision archéologique à l'agrément esthétique, deux qualités qui étaient sans nul doute prisées dans les chromolithographies de l'époque (ill. 6).

III. 6. Plafond d'une des salles du palais Chiaramonte à Palerme, chromolithographie par Franz Kellerhoven pour *Les Arts et l'Industrie*, Paris, 1853

- 17 Après cet ouvrage, Kellerhoven réalisa en 1860 vingt-quatre planches pour un recueil portant sur la *Légende de sainte Ursule*, dont le propos était de retracer la vie et les tribulations de cette sainte et de ses compagnes, au moyen d'œuvres d'art médiévales et modernes reproduites par la chromolithographie¹² (ill. 7). Ici, l'histoire de l'art voisine avec la reconstitution historique mâtinée de ferveur catholique. C'est Kellerhoven qui prit en charge l'édition de cette entreprise comme il le précise dans le prospectus de souscription joint à l'ouvrage, s'aidant pour le texte des lumières d'un certain Dutron, de Hangard Maugé pour l'impression des pierres et de Simon Raçon pour la typographie (ill. 8).

III. 7. Page de titre de *La Légende de sainte Ursule*, Paris : Franz Kellerhoven, 1860

- 18 Sa collaboration avec l'officine des Firmin-Didot commença vraisemblablement en 1864, où il fournit les planches des *Chefs d'œuvres des grands maîtres*. La page de titre met en valeur le nom de Kellerhoven et précise bien que ces chefs-d'œuvres sont reproduits en couleurs « d'après de nouveaux procédés ». Il s'agit bien d'une sorte de prototype de l'ouvrage d'histoire de l'art, où chaque chromolithographie de Kellerhoven est associée à un texte de plusieurs pages de la main d'Alfred Michels commentant le tableau reproduit, la plupart de primitifs flamands, allemands ou italiens. Les éditions Firmin-Didot s'intéressaient de près à ces nouveautés pour illustrer de beaux ouvrages d'art relativement luxueux, destinés à faire connaître des corpus de peintures des maîtres anciens que la bourgeoisie pouvait acquérir à un prix moyen. Pour ce faire, ils avaient installé un grand atelier équipé de presses à chromolithographies.

III. 8. *Sainte Ursule et ses compagnes*, chromolithographie de Franz Kellerhoven pour *La Légende de sainte Ursule*

- 19 Il n'est donc pas étonnant que l'estampe en couleurs de Dürer qu'Ambroise Firmin-Didot confia à Kellerhoven s'inscrive dans les recherches que l'éditeur avait entreprises pour les *Chefs d'œuvre de la peinture italienne* de Paul Mantz, livre paru en 1869¹³ (ill. 9 et 10). L'ouvrage était ambitieux : il réunissait vingt chromolithographies de Kellerhoven, trente planches gravées en bois de bout et une quarantaine de culs-de-lampe, reproduisant tableaux et peintures murales des peintres italiens, de Cimabue à Salvator Rosa (ill. 11). Le prospectus signé par Firmin-Didot ne tarit pas d'éloges sur les mérites techniques des chromolithographies de Kellerhoven, dont l'art semble avoir encore franchi un cap :

Nous offrons aux familles, aux gens du monde, aux artistes, une œuvre qui n'a pas encore été entreprise, et que les derniers progrès accomplis dans l'art de la chromolithographie nous permettent enfin de réaliser. Les ressources merveilleuses dont cet art dispose aujourd'hui donnent à la fois le moyen de reproduire à la fois la couleur et le caractère des maîtres : ce sont les œuvres elles-mêmes que nous présentons dans leur vivante originalité (...). L'illustration des chefs-d'œuvre de la peinture italienne a été surtout l'objet de notre sollicitude. Beaucoup de moyens ont été employés jusqu'à présent pour reproduire les œuvres du pinceau : la gravure au burin, la manière noire, la lithographie, la gravure sur bois, la photographie même ont tour à tour tenté, avec des succès divers, de remplir cette tâche difficile. Nous n'avons pas refusé le concours de la gravure sur bois, mais une méthode nouvelle nous a paru propre à satisfaire complètement les justes exigences du public, méthode délicate, coûteuse, d'une longue et pénible pratique, il est vrai, la seule qui, aux mains d'un véritable artiste, puisse donner d'importants résultats, nous voulons parler de la gravure en couleur ou chromolithographie (...). Portée à son plus haut degré de perfection par les dernières découvertes d'un artiste depuis longtemps renommé, M. Kellerhoven, la gravure en couleur défie par l'éclat et la fermeté du travail de la peinture. Le public possèdera pour la première

fois une collection vivante et fidèle des grandes compositions de l'Italie, une sorte de Louvre en miniature.

III. 9. Reliure en cartonnage de l'ouvrage de Paul Mantz, *Les Chefs d'œuvre de la peinture italienne*, Paris, Firmin-Didot, 1869

- 20 On le comprend bien, il s'agit pour Firmin-Didot, selon une conception positiviste de l'histoire et de l'histoire de l'art retournant aux sources, de donner à un public d'amateurs une transcription la plus fidèle possible des tableaux les plus connus et de leurs couleurs grâce à la prouesse technique de la chromolithographie.

III. 10. Page de titre de l'ouvrage de Paul Mantz, *Les Chefs d'œuvre de la peinture italienne*, Paris, Firmin-Didot, 1869

- 21 Dans le cas de la planche de Dürer, la prouesse reste quelque peu limitée. Mais suffisamment convaincante pour effrayer le bibliophile. Ce trait carré blanc, donc nous soulignons le caractère quelque peu suspect, aurait facilement pu disparaître en rognant la feuille de papier de l'estampe au trait carré du bois, comme c'était l'habitude pour les époques anciennes.
- 22 Comme souvent donc, l'avancée technique porte en elle ses corollaires négatifs. Utiliser cette innovation pour en faire des contrefaçons, voici bien le jeu dangereux que craignait Ambroise Firmin-Didot, qui tel un Docteur Frankenstein, se livrait avec un certain plaisir à l'expérience tout en prenant soin de la dénoncer. Pour un collectionneur comme Firmin-Didot, les perspectives pouvaient sembler vertigineuses. Et on peut corroborer ses dires sur le coût qu'avaient atteint les estampes en couleurs en consultant un exemplaire annoté du catalogue de vente de sa collection d'estampes et de dessins¹⁴, où figuraient un certain nombre de gravures en camaïeux. Figurant dans la partie consacrée aux gravures sur bois, elles comptaient, parmi les meilleures ventes, *le Christ en croix* de Baldung, achetée par Gutekunst pour 1030 francs, ou *l'Empereur Maximilien à cheval* d'Hans Burgkmair en rouge brique que Colnaghi eut pour 1025 francs¹⁵. Le record était détenu par le *Memento Mori* en forme de crâne gravé par Hans Wechtlin, vendu à 1480 francs à Clément¹⁶. Quand on voit que, dans le même catalogue de vente, le prix moyen d'une gravure sur bois de Dürer oscillait entre 20 et 30 francs, on comprend bien l'intérêt financier que pouvait représenter la fabrication de fausses gravures en clair-obscur.

III. 11. Léonard de Vinci, *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*, chromolithographie par Franz Kellerhoven pour l'ouvrage de Paul Mantz, *Les Chefs d'œuvre de la peinture italienne*

- 23 Pour autant, les savants de l'époque avaient souvent recours à ces procédés d'imitation, soucieux d'explorer leurs capacités d'innovation comme c'est le cas de Firmin-Didot, ou motivés par la possibilité qu'offraient ces expérimentations de parfaire des ouvrages incomplets.
- 24 Adam Pilinski (1810-1887), dont il est question dans la note de Firmin-Didot, s'était fait une véritable spécialité dans ce domaine. Originaire de Pologne qu'il quitta jeune car il avait pris part à l'insurrection de 1831, il trouva dans la France une terre d'accueil qui lui permit d'apprendre l'art de la lithographie à Marseille, d'ouvrir une officine à Clermont-Ferrand, puis à Paris en 1853. Il se fit connaître pour l'invention d'un procédé de facsimilé qu'il baptisa homéographie. Nous ne rentrerons pas dans le détail de cette technique que nous connaissons mal, mais nous nous arrêterons aux applications pratiques du procédé.
- 25 L'essentiel de la biographie que nous connaissons se fonde sur l'ouvrage paru à la mort de Pilinski et rédigé par un bibliophile anonyme, peut-être l'éditeur et libraire Emile Paul, qui ne tarit pas d'éloges sur son savant collègue¹⁷. Nous y apprenons que ses clients, qui comptaient de nombreux bibliophiles, aimaient à lui confier leurs livres anciens lacunaires et à lui demander d'extraire les feuillets blancs sur lesquels Pilinski devait imprimer les éléments manquants en prenant modèle sur des exemplaires complets. Son travail était également recherché pour donner à des ouvrages scientifiques des planches d'une illusion parfaite. Pour le *Manuel de l'amateur* d'Eugène Dutuit, il imprima ainsi plusieurs planches xylographiques et fit de même pour l'ouvrage sur les cartes à jouer de Romain Merlin. Les professeurs de l'École nationale des Chartes lui confièrent également les reproductions de chartes destinées à l'étude.

- 26 La liste des amateurs pour lesquels Pilinski ne cesse d'impressionner : Lesoufaché, Guiffrey, le baron Pichon, Eugène Piot, le comte de Laborde, des libraires fameux comme Tross, pour lequel il reproduisit des estampes d'Androuet du Cerceau. Il fit des facsimilés de planches du *Voyage en terre sainte de Breydenbach*, des gravures sur bois d'après Rubens (*L'Hercule et l'hydre*, *La Fuite en Egypte*), du traité sur la perspective de Viator, un grand nombre de feuillets, gravures et titres des livres d'heures de la fin du xv^e siècle et du début du xvi^e siècle imprimés par ou pour Pigouchet, Vérard, Kerver, Vostre ou Tory, souvent réalisés à partir des exemplaires de la Bibliothèque nationale.
- 27 C'est là tout le paradoxe, non pas de Firmin-Didot seul, mais de bien des savants de cette époque, fascinés par la virtuosité mimétique de l'art de Pilinski. Ainsi, un Henry Trianon, conservateur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, écrivait-il au sujet de notre lithographe maquilleur d'ouvrages boiteux :
- 28 Pour emprunter à Balzac un de ses expressions favorites, M. Pilinski, réfugié polonais, est le prince de la restauration des livres. C'est le contrefacteur transfiguré par l'artiste. Tous ces blessés de la typographie, ces incunables mutilés, ces exemplaires incomplets des superbes ou rares éditions du xv^e et du xvi^e siècle, il les prend dans ses mains fécondes et délicates, il les soigne, il leur rend la santé et la vie, et les plus habiles ne peuvent distinguer la cicatrice ou la suture, ni établir aucune différence entre l'original et la copie, entre le corps primitif et le membre nouveau. Ce serait à avoir peur de confier un de ses livres à M. Pilinski si la longue possession d'honneurs qui est son meilleur titre, même avant son merveilleux talent, ne lui ouvrait, depuis longtemps, toutes grandes les portes de tous les dépôts publics¹⁸.
- 29 S'en remettre à l'honneur du personnage semblait donc la seule garantie que l'on pouvait agiter pour faire taire les critiques quelque peu émues qu'un aussi habile contrefacteur puisse ainsi mélanger authentique et restitution avec la bénédiction d'érudits et de conservateurs de sérieuses institutions. Il est indéniable cependant que son procédé permettait de fournir aux bibliothèques et archives un support de substitution très exact et de diffuser le contenu de documents à un plus large nombre, de manière analogue aux microfilms ou, aujourd'hui, à la prise de vue numérique.
- 30 Mais le commanditaire de ce type d'expérience pouvait bien se retrouver complètement dupe de l'habile Adam Pilinski. C'est ce que, pour l'anecdote, l'anonyme panégyriste de Pilinski raconte au sujet de James Lennox, bibliophile new-yorkais, qui, venant de faire l'achat d'un livre ancien contenant un feuillet refait par Pilinski, souhaitait sans doute divertir l'aimable compagnie d'amateurs et amis qui faisaient avec lui la traversée retour en bateau de Paris à New York¹⁹. Le petit jeu consista à montrer à l'assemblée l'ouvrage et à lui faire deviner quel était le feuillet restitué. Tous s'avouèrent vaincus, mais plus savoureux encore, M. Lennox ne fut pas plus en mesure de retrouver la page refaite que ses compagnons... Le même auteur de l'ouvrage sur la vie de Pilinski souligne enfin que Firmin-Didot ne fut pas plus capable, en voyant une gravure de Dürer, d'y reconnaître un facsimilé fait par Pilinski !
- 31 C'est donc avec une certaine humilité, que nous reprendrons bien volontiers à notre compte, que Firmin-Didot conseille ou met en garde, on ne sait, les futurs experts et conservateurs dans cette note accompagnant la fausse gravure en couleurs. Devant tant de périlleuse habileté, la recherche de la provenance d'une œuvre constitue à l'évidence un garde-fou, tout comme la connaissance de ces redoutables et sympathiques contrefacteurs du dernier quart du xix^e siècle.

NOTES

1. Ce texte est la version remaniée d'une conférence réalisée pour la Société nationale des Antiquaires de France, le 5 novembre 2014.
2. BnF, département des Estampes et de la Photographie, en cours de cotation.
3. Voir sur la question Walter L. Strauss, *Chiaroscuro : the clair-obscur woodcuts by the German and Netherlandish masters of the XVIth and XVIIth centuries*, Londres, 1973 ; *Anatomie de la couleur : l'invention de l'estampe en couleurs* [exposition Paris, Bibliothèque nationale de France, 27 février-5 mai 1996, Lausanne, Musée Olympique, 22 mai-1^{er} septembre 1996], catalogue par Maxime Préaud et Florian Rodari, Paris : BnF ; Lausanne : Musée olympique de Lausanne, 1996. In *Farbe ! : Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance : Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien*, cat. Achim Gnann, Wien ; München : Hirmer, 2013.
4. Bartsch VII.215.40.
5. *Albrecht Dürer : das druckgraphische Werk. Band II, Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, München : Prestel, 2002.
6. Sur les Didot, voir *Les Didot : trois siècles de typographie et de bibliophilie (1698-1998)*, [exposition BHVP, Paris, 15 mai-30 août 1998, Musée de l'imprimerie, Lyon, 2 octobre-5 décembre 1998], cat. par André Jammes ; avec le concours de Françoise Courbage..., Paris : Agence culturelle de Paris, 1998.
7. Bartsch VII.132.92, Joseph Meder, *Dürer-Katalog : ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*, Wien, 1932, n° 204, W20.
8. Bartsch VII.147.136 ; *Albrecht Dürer : das druckgraphische Werk*, t. II, n° 241.7
9. Thieme et Becker, t. XX, p. 116, notice rédigée par M. D. Henkel.

10. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, 1861, p. 216, 224-225 ; t. XXI, 1866, p. 101-104.
 11. Voir un exemplaire conservé aux Estampes, HD-149-Pet Fol
 12. Voir un exemplaire au département des Estampes et de la Photographie, RD-92-4.
 13. Voir un exemplaire à la Réserve des livres rares, RES-V-670.
 14. *Catalogue illustré des dessins et estampes composant la collection de M. Ambroise Firmin-Didot...* vente à l'Hôtel -Drouot... du lundi 16 avril au samedi 12 mai 1877... / introductions par M. Charles Blanc... et Georges Duplessis... ; Me Maurice Delestre, commissaire-priseur... assisté de M. G. Pawlowski, officier d'académie, bibliothécaire du défunt, et de MM. Danlos fils et Delisle, marchands d'estampes. Paris, 1877. L'exemplaire dont nous parlons est numérisé sur Gallica, et il s'agit de celui conservé au département des Estampes et de la Photographie, sous la cote YD-1002-4. Lugt 37349. Pour des raisons que nous ignorons, la notice du catalogue général à laquelle se trouve raccroché le document numérisé ne mentionne pas l'exemplaire du département des Estampes.
 15. *Ibid.*, n° 1927, p. 188.
 16. *Ibid.*, n° 2011, p. 197.
 17. [Emile Paul ?], *Adam Pilinski et ses travaux : gravures, dessins, lithographies et reproductions en fac-similé par un bibliophile*, Paris, 1890.
 18. « Carnet d'un curieux », Texte paru dans *L'Univers illustré*, 26 mars 1870, cité dans *Adam Pilinski et ses travaux : gravures, dessins, lithographies et reproductions en fac-similé par un bibliophile*, Paris, 1890, *opcit.* p. 35.
 19. *Adam Pilinski et ses travaux : gravures, dessins, lithographies et reproductions en fac-similé par un bibliophile*, Paris, 1890, *opcit.*, note 6, p. 46-47.
-

RÉSUMÉS

La BnF a récemment acheté *Le Christ prenant congé de sa mère* de Dürer... en un tirage en clair-obscur (camaïeu) – technique que n'a jamais pratiquée Dürer. Cette estampe provient en réalité du fonds d'Ambroise Firmin-Didot, qui, pour publier *Les Chefs d'œuvre de la peinture italienne* de Paul Mantz, commanda de nombreuses reproductions au chromolithographe Franz Kellerhoven (1814-1872). Cet essai d'ajout d'une planche de teinte est donc une expérimentation curieuse : elle profite des avancées techniques qui permettent des reproductions de grande qualité pour divers usages, dans la lignée du procédé d'Adam Pilinski, mais constitue aussi un risque de voir apparaître des contrefaçons bien difficiles à déceler pour le spécialiste.

The Bibliothèque nationale de France recently purchased *The Christ taking his leave from his mother* by Dürer, but this print is a chiaroscuro woodcut, a technique Dürer never used... This piece is actually from Ambroise Firmin-Didot's collection: to print Paul Mantz' *Masterpieces of Italian painting*, the publisher commissioned many reproductions from chromolithographer Franz Kellerhoven (1814-1872). This tentative addition of a colour plate is a curious experiment. On the one hand, it makes the most of technical innovations such as Adam Pilinski's process, allowing high quality reproductions for many uses. On the other hand however, it is also a risk to see the market flooded with counterfeit prints that even an expert would be hard pressed to detect.

INDEX

Index chronologique : 16^e siècle

Index géographique : Allemagne

AUTEUR

SÉVERINE LEPAPE

Archiviste paléographe, conservateur au département des Arts graphiques du musée du Louvre,
chargée de la collection Edmond de Rothschild