

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 57 (2014)

Heft: 2-3

Artikel: Les débuts de la quadrichromie : l'atlas anatomique Myologie complète en couleur et grandeur naturelle de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty

Autor: Haldemann, Isabelle

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-731125>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ISABELLE HALDEMANN

LES DÉBUTS DE LA QUADRICHROMIE

L'atlas anatomique *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle*
de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty

Un procédé innovant dans le domaine de l'estampe en couleur a été inventé dans le courant du XVIII^e siècle : il s'agit de la trichromie ou l'art d'obtenir toutes les nuances de couleur à partir de trois couleurs fondamentales. En ajoutant le noir aux trois couleurs primitives, passant ainsi à la quadrichromie, ce sont les bases d'une technique de reproduction encore utilisée de nos jours qui étaient posées à cette époque grâce à la volonté d'artistes passionnés. Imprimé en quadrichromie, l'ouvrage anatomique *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle* de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty en est un exemple fascinant. Comment les planches anatomiques ont-elles été réalisées, le vernis qui les recouvre a-t-il été voulu par l'artiste, quels renseignements nous révèlent les filigranes des papiers de la *Myologie*, autant de questions qui sont abordées dans les lignes qui vont suivre.

Trois atlas d'anatomie de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty, un peintre et graveur né à Marseille, se trouvent dans les collections de la Bibliothèque centrale de Berne (Universitätsbibliothek Bern – Zentralbibliothek). Il s'agit de :

- *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle*, Paris : 1746, in-fol.
Cote : ZB PW125
- *Anatomie de la tête en tableaux imprimés*, Paris : 1748, in-fol. Cote : ZB PW123
- *Exposition anatomique de la structure du corps humain*, Marseille : 1759, in-fol.
Cote : ZB PW124

Ces trois ouvrages de grand format (env. 78×55 cm) font partie du grand projet de publications anatomiques qui occupe Gautier d'Agoty tout au long de sa carrière.

La reliure des trois ouvrages est sobre : plats en carton recouverts de parchemin teint en vert, doublé sur papier, corps de l'ouvrage cousu sur six nerfs, tranches colorées en rouge. Les grands livres à caractère scientifique disposent rarement d'une reliure de luxe, l'attention portant davantage sur la qualité des gravures et du contenu scientifique que sur la couverture. Bien qu'ils s'adressent aussi à un public de bibliophiles, ces atlas anatomiques sont avant tout des instruments d'étude et de travail, comme le fait remarquer Gautier d'Agoty dans l'*Avertissement* imprimé au début de la *Myologie* :

«[...] On a eu principalement en vûë dans cet Ouvrage de faciliter l'étude de l'Anatomie à toutes sortes de Personnes, sur-tout aux Etudians en Médecine, Chirurgie, Peinture & Sculpture [...]». Les trois atlas se composent de planches anatomiques gravées en couleur à la manière noire. Elles sont précédées de tables explicatives imprimées à l'encre noire, à laquelle l'encre rouge est associée pour la page de titre (fig. 1).

L'exemplaire de la *Myologie* conservé à Berne, atlas qui nous occupe plus particulièrement dans cet article, est constitué de deux parties : tout d'abord l'«Essai d'anatomie en tableaux imprimés» composé de huit planches, puis la «Suite de l'essai d'anatomie» qui compte douze planches de plus grandes dimensions.

Le sujet de cet atlas, comme son titre l'indique, est l'étude des muscles de la tête et du corps (fig. 2). L'éventuel acquéreur d'un exemplaire de cette publication payait l'ouvrage d'avance par souscription (permettant ainsi à l'artiste de disposer des fonds nécessaires à la réalisation de cette longue

et coûteuse entreprise). Il pouvait se le procurer chez trois imprimeurs actifs à Paris : Quillau père et fils¹ ainsi que Lamesle.

Jacques-Fabien Gautier d'Agoty

Né à Marseille vers 1716, Jacques-Fabien Gautier d'Agoty s'est distingué au cours de sa carrière artistique par des gravures en couleur en tri- et en quadrichromie. Les sujets traités par Gautier d'Agoty vont de la reproduction de tableaux aux représentations anatomiques, en passant par l'histoire naturelle (flore et faune).

Le procédé qu'il s'est appliqué à exploiter consiste à obtenir des estampes en couleur par impression superposée de plaques de cuivre encrées dans les couleurs fondamentales (bleu, jaune et rouge) auxquelles il ajoute systématiquement une quatrième plaque pour le noir. Cette technique, qui permet de reproduire une gamme étendue de couleurs, a été inventée par l'artiste Jacob-Christoph Le Blon (1667-1741).² C'est après de longues recherches que Le Blon, en s'inspirant des travaux de Newton sur la décomposition de la lumière, met au point l'impression en trichromie, réalisée à l'aide de la technique de la manière noire, appelée aussi manière anglaise, en raison de l'engouement qu'elle suscitait en Angleterre, ou mezzotinte (mot qui signifie « demi-teinte »).

A Paris, où il se rend vers l'âge de vingt ans, Gautier d'Agoty se familiarise avec les problèmes que pose l'impression en couleur auprès du Père Castel, un physicien et mathématicien jésuite dont les théories sur la couleur s'opposent à celles que Newton développe dans son ouvrage *Opticks* publié en 1704.³ Mais c'est surtout auprès de Jacob Christoph Le Blon qu'il apprend la technique de la trichromie, ou du moins ses rudiments, car il ne fréquentera que six semaines son atelier.

D'Agoty souhaite continuer à imprimer en couleur selon cette technique sans pour

autant tomber dans l'illégalité : Le Blon jouit en effet d'un privilège royal qui lui garantit l'exclusivité de ce procédé en France. Mais il n'a pas le temps d'en profiter : il meurt « prématurément » en 1741 (dans le sens qu'il n'aura pas eu le temps d'exploiter longtemps son privilège) et Gautier d'Agoty s'empresse de revendiquer ce privilège au détriment des autres élèves. Désireux de conserver le secret de la technique de l'estampe en couleur en France, Louis XV lui transfère le privilège pour une période de trente ans.

Cette disposition suscitera des querelles avec les héritiers du véritable inventeur de la technique, querelles qui suivront Gautier d'Agoty tout au long de sa carrière.

Le coût considérable que le fonctionnement d'un atelier de mezzotinte en couleur entraîne oblige l'artiste à se lancer à la recherche de mécènes et de commanditaires susceptibles de lui avancer l'argent dont il a besoin. Après des querelles avec ses bailleurs de fonds (en 1747, la société qu'il a créée avec ses commanditaires est dissoute), il parvient à conserver un privilège pour l'anatomie. Plus tard, le Roi le soutiendra quelque peu dans son entreprise en lui accordant une pension.

C'est Le Blon qui a en premier l'idée de représenter l'anatomie à l'aide de sa nouvelle technique, mais il n'a le temps d'imprimer qu'une planche avant sa mort. Gautier d'Agoty reprend à son compte l'idée de Le Blon. Il souhaite se consacrer à un grand projet de publication anatomique, qu'il annonce dans le *Journal des sçavants* et le *Mercur de France*.⁴ L'entreprise étant périlleuse, il prend quelques précautions :

« On aurait pu proposer un Plan général de toute l'Anatomie [...] mais l'Auteur des Tableaux imprimés, scrupuleux sur ses promesses, craignant le hasard d'une si vaste entreprise pour laquelle il faut des fonds considérables, & étant assez instruit par ses propres peines [suit une énumération de ses doutes et souffrances] [...] n'a pas voulu tout embrasser à la fois. Ces considérations

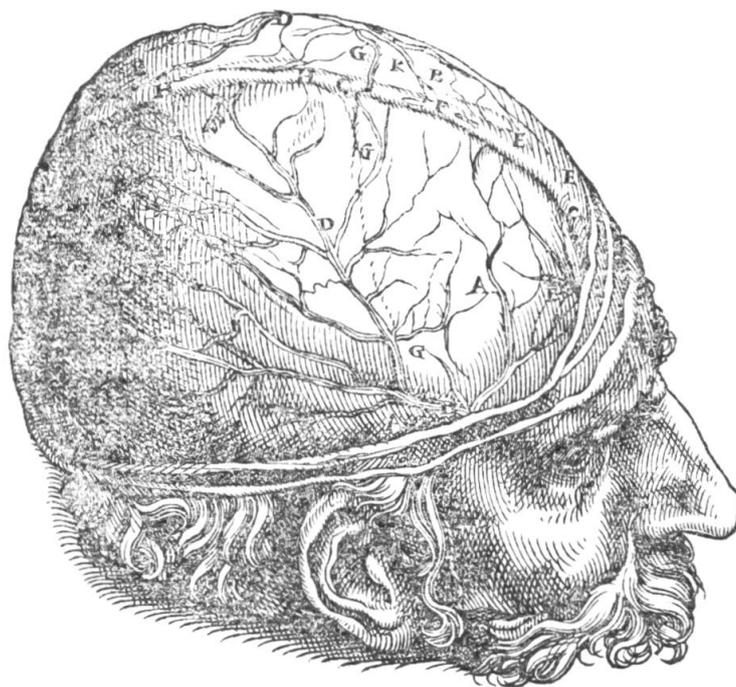
ont engagé les Auteurs de ces Ouvrages de commun accord, à ne faire paraître leurs Planches Anatomiques que par parties, se réservant la liberté de discontinuer leurs travaux s'ils étaient obligés. [...] On suivra ce plan jusqu'à la fin du Cours entier d'Anatomie, en donnant différentes parties complètes en elles-mêmes, auxquelles on joindra des Frontispices qui les lieront ensemble, & formeront un seul Livre» (Gautier d'Agoty, *Myologie*, avertissement de la 2^e partie).

Pour réaliser la *Myologie*, Gautier d'Agoty s'attache la collaboration de l'anatomiste Duverney qui s'occupe des préparations anatomiques et des légendes. «Maître en chirurgie à Paris, membre de l'Académie de Chirurgie & Démonstrateur en Anatomie au Jardin du Roy» (*Myologie* 1746, page de titre), Duverney collabore avec l'artiste jusqu'à sa mort en 1748. Le graveur s'allie alors au chirurgien Mertrud, puis il travaille plus tard seul, procédant lui-même aux dissections, comme c'est le cas pour l'atlas anatomique imprimé à Marseille en 1759.

La collaboration entre un médecin-anatomiste et un artiste de haut niveau a suscité des chefs-d'œuvre de l'édition.

Pour ne citer que deux exemples célèbres parmi une production abondante : le *De humani corporis fabrica*, fruit de la collaboration entre l'anatomiste Vésale et le peintre Titien (ou son élève Calcar),⁵ est le chef-d'œuvre anatomique du XVI^e siècle.

L'ouvrage de l'anatomiste Bernard Siegfried Albinus illustré par Jan Wandelaar,⁶ par sa grande précision scientifique et sa qualité artistique, se détache des productions du XVIII^e siècle.⁷ Avant sa collaboration avec Wandelaar, Albinus travailla quelque temps avec Ladmiral, élève de Le Blon, qui grava pour lui deux planches selon la technique de la mezzotinte en couleur. Cependant, le médecin renonça assez vite à cette collaboration, probablement à cause du manque de précision inhérent à ce procédé (Rodari *et al.* 1996, p. 85).



André Vésale, *De humani corporis fabrica*, p. 468.

Pour fuir ses nombreux détracteurs, Gautier d'Agoty se réfugie à Marseille, sa ville natale, dans les années 1756-1760.⁸ Il y publie un atlas d'anatomie (1759), dont la Bibliothèque centrale de Berne possède un exemplaire. Plus tard, il revient s'installer à Versailles et meurt à la fin de 1785. Jacques-Fabien Gautier d'Agoty eut cinq fils qui le secondèrent durant sa carrière. Certains poursuivirent tant bien que mal l'œuvre de leur père, en y apportant des modifications qui éloignèrent de plus en plus le procédé de la technique originale de Le Blon. On peut citer le *Cours complet d'anatomie* gravé par Arnaud-Eloi Gautier d'Agoty (1741-1771), dont les Instituts d'histoire de la médecine de Berne et de Lausanne possèdent un exemplaire.

Gautier d'Agoty, en homme de son temps, se consacre à des activités variées : à côté de la peinture et de la gravure, il réalise des cires de ses dissections, crée un périodique scientifique⁹ et publie un ouvrage pour combattre la théorie de Newton.¹⁰

Quoi qu'il en dise, Gautier d'Agoty n'a pas inventé l'utilisation de la plaque encrée en noir. En effet, Robert, élève de Le Blon, ainsi que Gautier de Montdorge, mécène et protecteur de ce dernier, ont affirmé que le maître utilisait parfois une plaque encrée en noir pour des questions de rentabilité, notamment lorsqu'il voulait accélérer le travail.

La contribution de Gautier d'Agoty résiderait plutôt dans l'utilisation systématique du noir en plus des trois couleurs fondamentales. Cela ne représente probablement pas une amélioration de la technique de Le Blon, si l'on considère la perte de luminosité des couleurs et l'atmosphère assombrie des gravures. Mais d'un point de vue économique, Gautier d'Agoty a pu gagner du temps dans la réalisation de ses planches, un aspect non négligeable, compte tenu de l'énorme travail qu'elle implique. La composition des encres de Le Blon, fruit de longues recherches, étant probablement restée secrète pour Gautier, on peut se demander par ailleurs s'il n'a pas utilisé le noir pour pallier des manques.

La manière noire

La manière noire est un procédé de gravure en creux monochrome (le noir et ses nuances jusqu'au blanc du papier) ou en couleur. Appréciée pour la reproduction de tableaux, elle rend bien les aplats et le velouté des textures :

« Rien, excepté la peinture ne peut exprimer plus naturellement les chairs, les mouvements des cheveux, les plis des draperies, ou l'éclatante lumière d'une armure. [...] C'est la manière noire qui nous donne en gravure la représentation la plus forte des *surfaces réelles*. »¹¹

Pour un prix raisonnable, l'amateur pouvait acquérir une reproduction imprimée de l'œuvre d'un grand maître ou d'un peintre à la mode.

L'application de cette technique à la couleur a passé d'abord par l'encrage d'une

seule plaque à la poupée¹² puis, sous l'impulsion des recherches de Le Blon, par l'impression successive, par repérage, de plaques gravées et encrées dans les couleurs bleue, jaune et rouge. Au défi technique s'ajoutait la nécessaire capacité de l'artiste à décomposer mentalement le sujet traité dans ces trois couleurs.

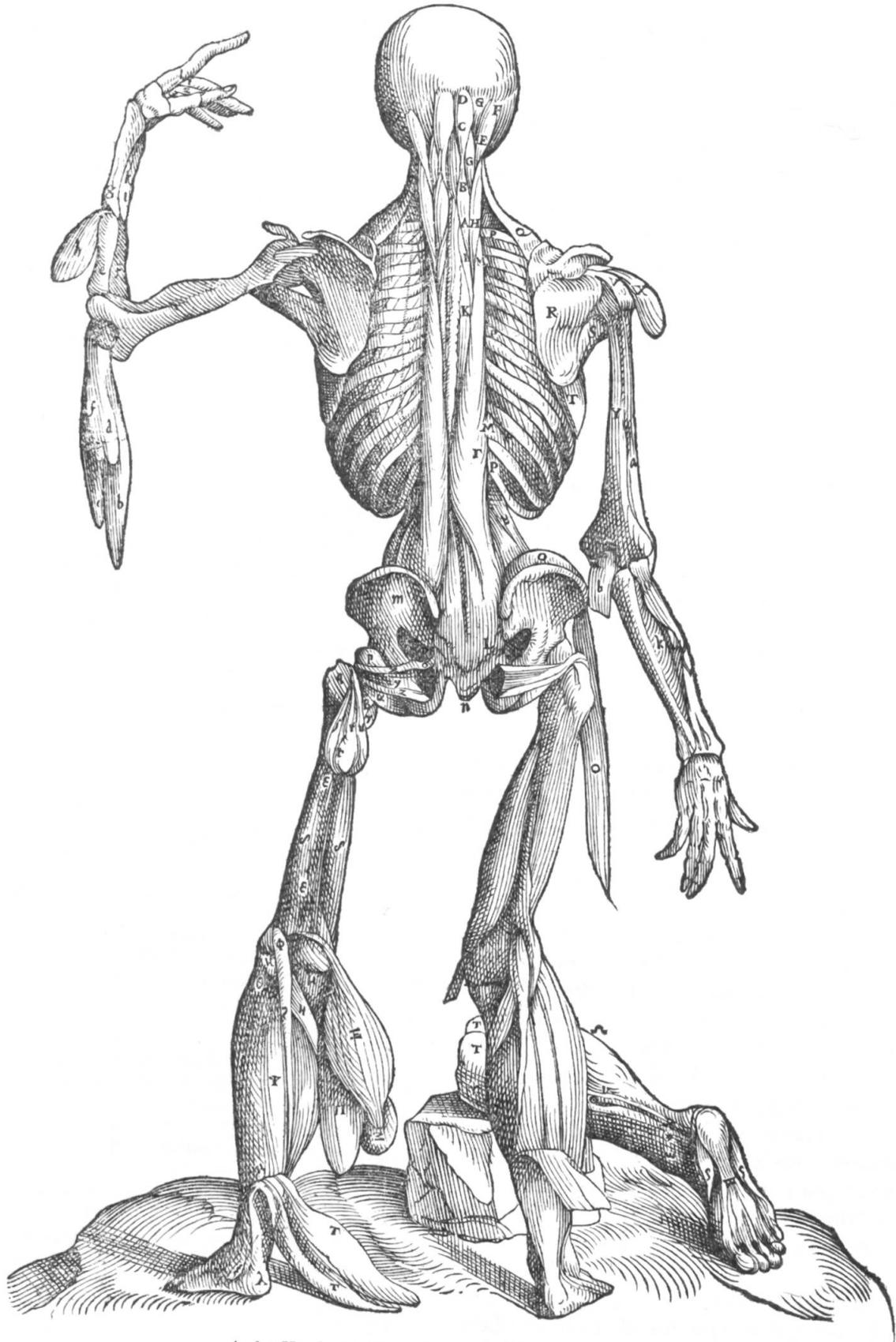
Cette phase de l'interprétation du sujet, qui se fait de nos jours électroniquement, était tributaire à l'époque du talent de décomposition de l'artiste. Gautier, comme Le Blon qui a excellé dans ce domaine avant lui, a dû s'astreindre à cet exercice pour reproduire ses sujets anatomiques à partir de trois couleurs seulement et du noir.

En creusant des petits trous sur la surface d'une plaque de cuivre à l'aide d'un instrument appelé « berceau » (une plaque métallique en forme de demi-cercle montée sur un manche et munie de fines pointes), l'artiste dispose d'une surface criblée à partir de laquelle il va modeler les demi-teintes et les lumières à l'aide de différentes sortes de grattoirs et de brunissoirs.

« Dessinées, Peintes, Gravées & Imprimées en Couleur & Grandeur naturelles Par le Sieur Gautier [...] » (*Myologie*, page de titre). Gautier dessine puis peint le sujet avant de le reporter sur la plaque qu'il travaille ensuite avec le berceau.

Sur les planches de la *Myologie*, particulièrement sur celles de grand format, les traits pointillés créés par le berceau sont assez espacés et donc bien discernables. La technique de d'Agoty diffère de la technique traditionnelle, en ce qu'il ne part pas d'une plaque entièrement grainée mais définit avec le berceau les parties qui doivent retenir l'encre pour chacune des couleurs, ôtant le grain sur des zones nécessitant des nuances ou le blanc du papier (fig. 3).

Les chiffres, les lettres et le texte inscrits sur les planches, de même que certains détails comme les veines, ont été gravés à l'eau-forte et repris au burin et/ou à la pointe sèche (fig. 4).



André Vésale, *De humani corporis fabrica*, planche 13.

L'impression des plaques

Le repérage est la condition indispensable à la réussite d'une impression à l'aide de plusieurs plaques. Les planches de la *Myologie* présentent des traces rouges au verso, sur le relief laissé par les angles de la plaque. Ces repères ont permis de positionner précisément le papier sur chaque plaque au moment de l'impression (fig. 5). De petites imprécisions dans le repérage sont visibles sur les bords des planches imprimées de la *Myologie*. Est-ce dû à un rétrécissement du papier, qui aurait séché plus rapidement que ne travaillaient les ouvriers (le papier étant humidifié avant l'impression) ?

Il faut rappeler les nombreux facteurs qui concourent à la réalisation d'une épreuve parfaite : report précis du dessin sur trois ou quatre plaques, qualité de l'encre, qualité de la presse et habileté des ouvriers, sont autant d'éléments qui, accumulés, multiplient les difficultés et les possibilités d'imprécision.

Le fait de laisser ces marques de travail visibles au verso d'impressions d'une telle qualité peut paraître étonnant. Il ne faut pas oublier qu'une planche, pour renforcer l'illusion qu'il s'agissait d'un tableau peint, était parfois collée sur une toile et encadrée. Dans ce cas, les marques laissées au verso étaient cachées.

Par ailleurs, comme c'est le cas pour les planches 1 à 9 de la *Myologie* conservée à Berne, les planches étaient parfois coupées à la limite des bords imprimés puis collées sur un papier de moindre qualité avant d'être reliées.¹³ Les planches qui occupaient la largeur et la hauteur d'un grand feuillet étaient même parfois reliées pliées, comme c'est le cas des planches 10 à 20 de l'exemplaire de la *Myologie* qui est conservé au Musée Jenish à Vevey.¹⁴ Ce type de montage n'était pas contraire aux vœux de l'artiste :

«Les Planches qui contiennent le Tronc n'ayant pu être séparées, elles seront pliées en deux dans le Livre sans craindre d'être

endommagées, pourvu qu'elles soient reliées avec soin; on a observé de les imprimer sur une feuille entière, parce que le pli naturel du papier n'est pas sujet à se couper, comme si elles étaient sur une demie feuille» (Gautier d'Agoty, *Myologie*, avertissement de la 2^e partie).

Les tableaux imprimés

Le but avoué des premières œuvres en tri- et en quadrichromie est de créer, au moyen de la gravure, une imitation de la peinture à l'huile : «Les personnes qui voudront voir des morceaux exécutés sous la presse, sans pinceau, qui imitent parfaitement les tableaux, les verront chez l'auteur, rue de la Harpe, près de la rue Poupée» (Gautier d'Agoty 1753, Avant-propos). Cette intention est contenue dans le nom de «tableaux imprimés» que ces artistes donnent à leurs œuvres imprimées en mezzotinte.

Pour renforcer l'illusion d'avoir affaire à un tableau peint et pour conférer brillance

LÉGENDES DES HUITES PAGES SUIVANTES

Toutes les illustrations sont tirées de Jacques-Fabien Gautier d'Agoty, «*Myologie complète en couleur et grandeur naturelle*», Paris 1746, exemplaire Universitätsbibliothek Bern, Zentralbibliothek, cote ZB PW 125.

Photos : Isabelle Haldemann.

- 1 Page de titre.
- 2 Planche 2.
- 3 Planche 17 : détail de la gravure au berceau.
- 4 Planche 12 (détail) : motifs réalisés à la pointe sèche.
- 5 Marque de repérage au verso.
- 6 Planche 3 : détail d'une zone d'incarnat. On distingue des points de plusieurs couleurs : bleu, jaune, rouge et des traces de noir.
- 7 Planche 2 : détail d'une zone bleue. On distingue que les points bleus se trouvent sur les noirs.
- 8 Planche 5 : détail d'une zone représentant un muscle. Les points de couleur rouge recouvrent ceux du noir.
- 9 Planche 4.
- 10 Planche 6.
- 11 Planche 11.
- 12 Planche 14.

MYOLOGIE
COMPLÈTE
EN COULEUR

E T

GRANDEUR NATURELLE,
COMPOSÉE DE L'ESSAI
ET DE LA SUITE DE L'ESSAI D'ANATOMIE,
EN TABLEAUX IMPRIMÉS.

OUVRAGE UNIQUE,

Utile & nécessaire aux Etudians & amateurs de cette
Science.

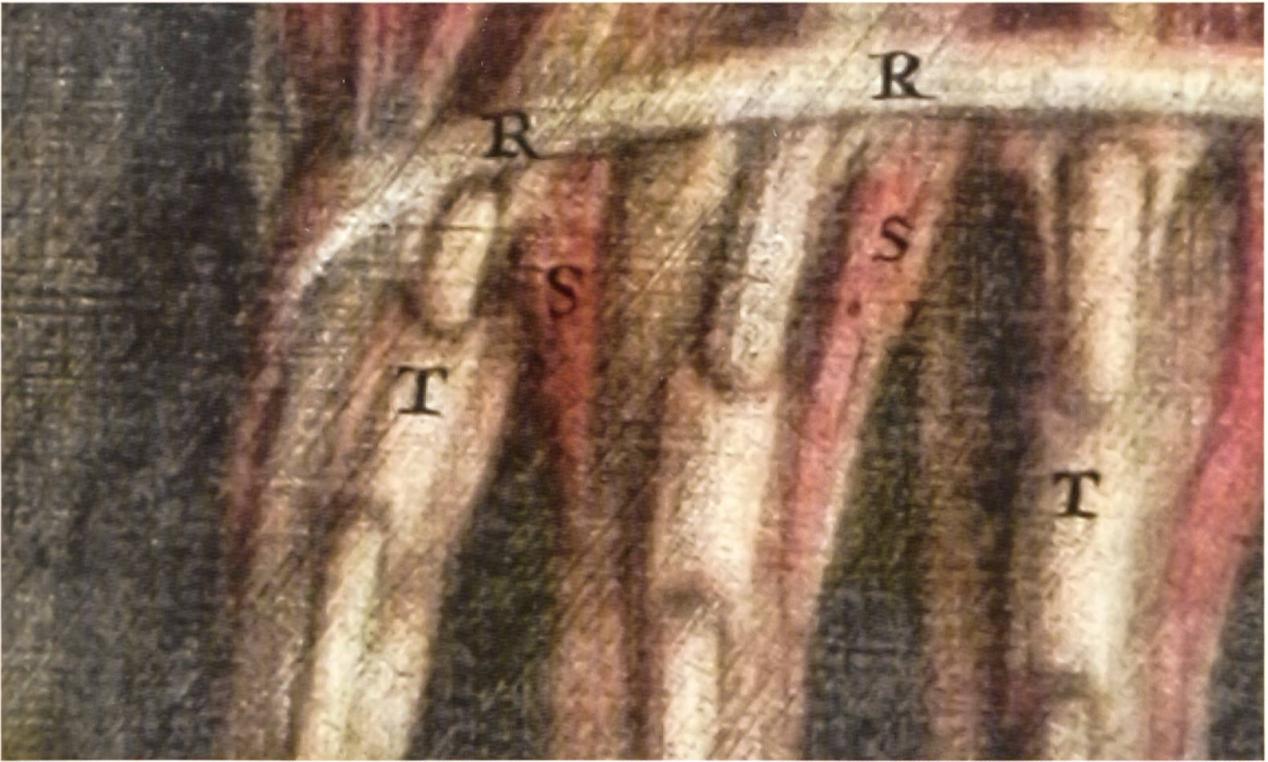


A P A R I S,

Chez { Le Sieur **GAUTIER**, seul Graveur Privilégié du **ROY**, rue Saint
Honoré, au coin de la rue Saint Nicaise.
QUILLAU, Pere, rue Galande près la Place Maubert, à l'An-
nonciation.
QUILLAU, Fils, rue S. Jacques, aux Armes de l'Université, vis-
à-vis la rue des Mathurins.
LAMESLE, rue S. Jacques, proche la Fontaine S. Severin, à la
Couronne d'Or.

M. D C C. X L V I

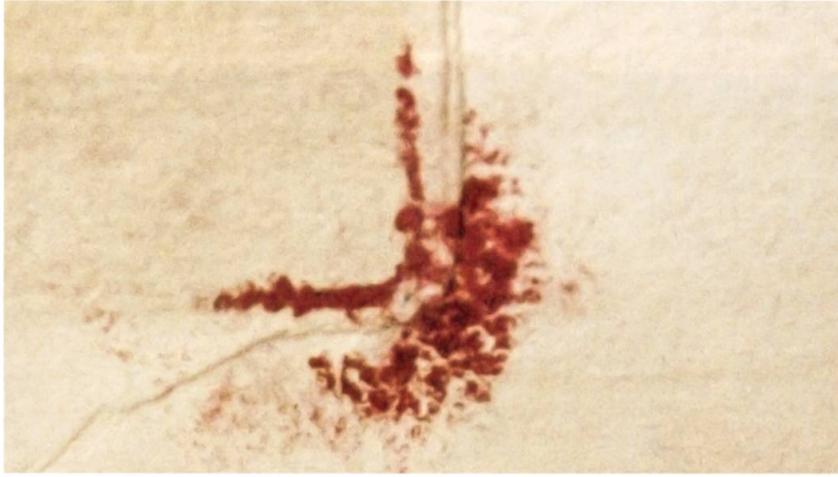
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.



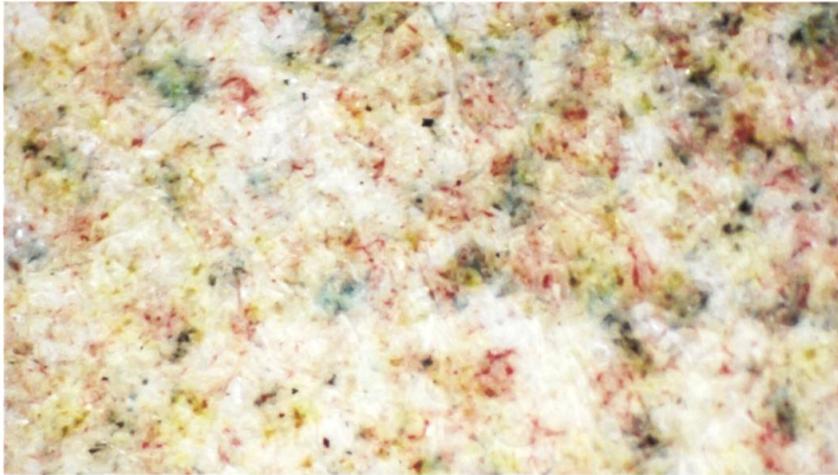
3



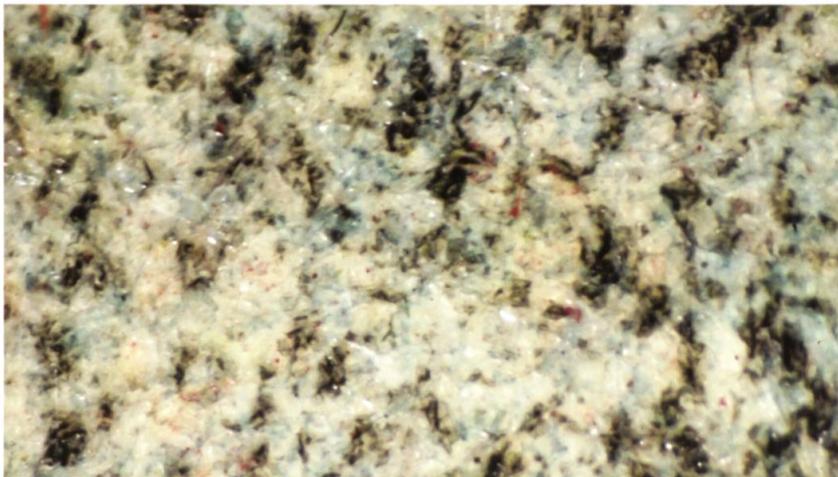
4



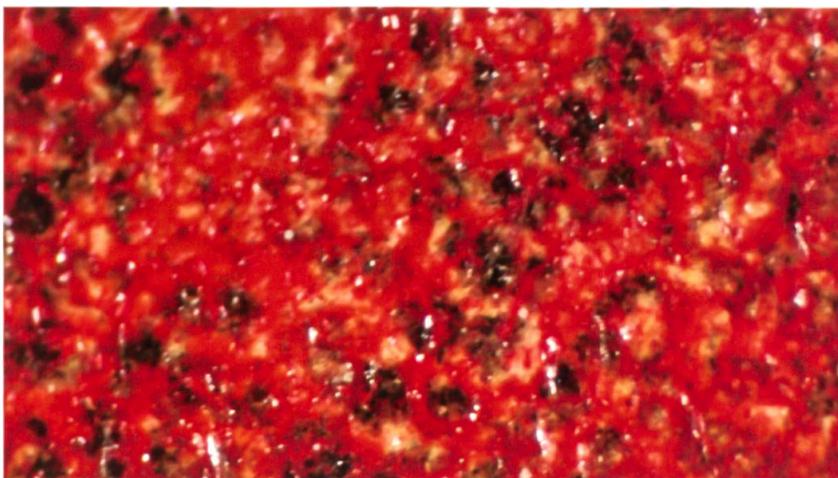
5



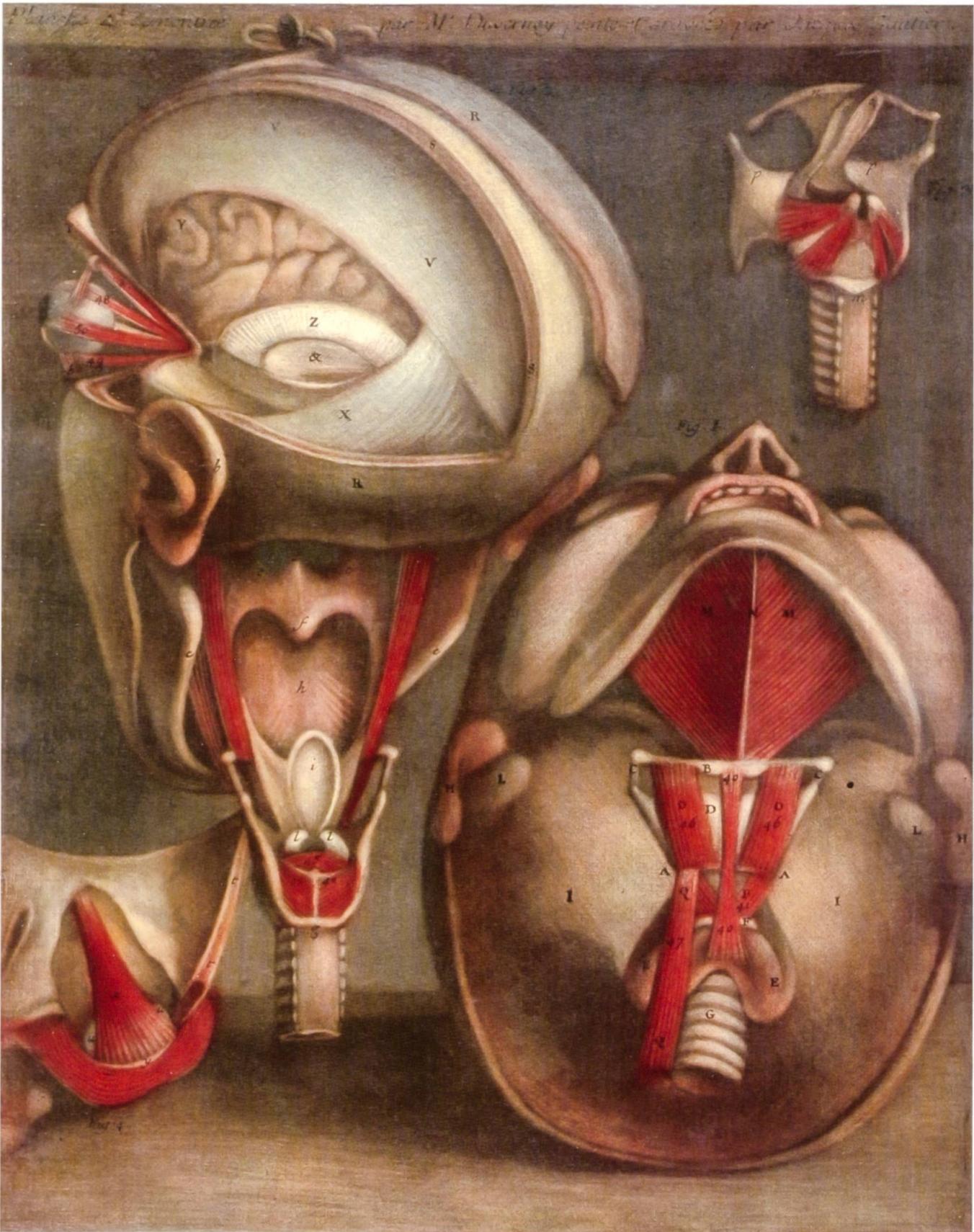
6

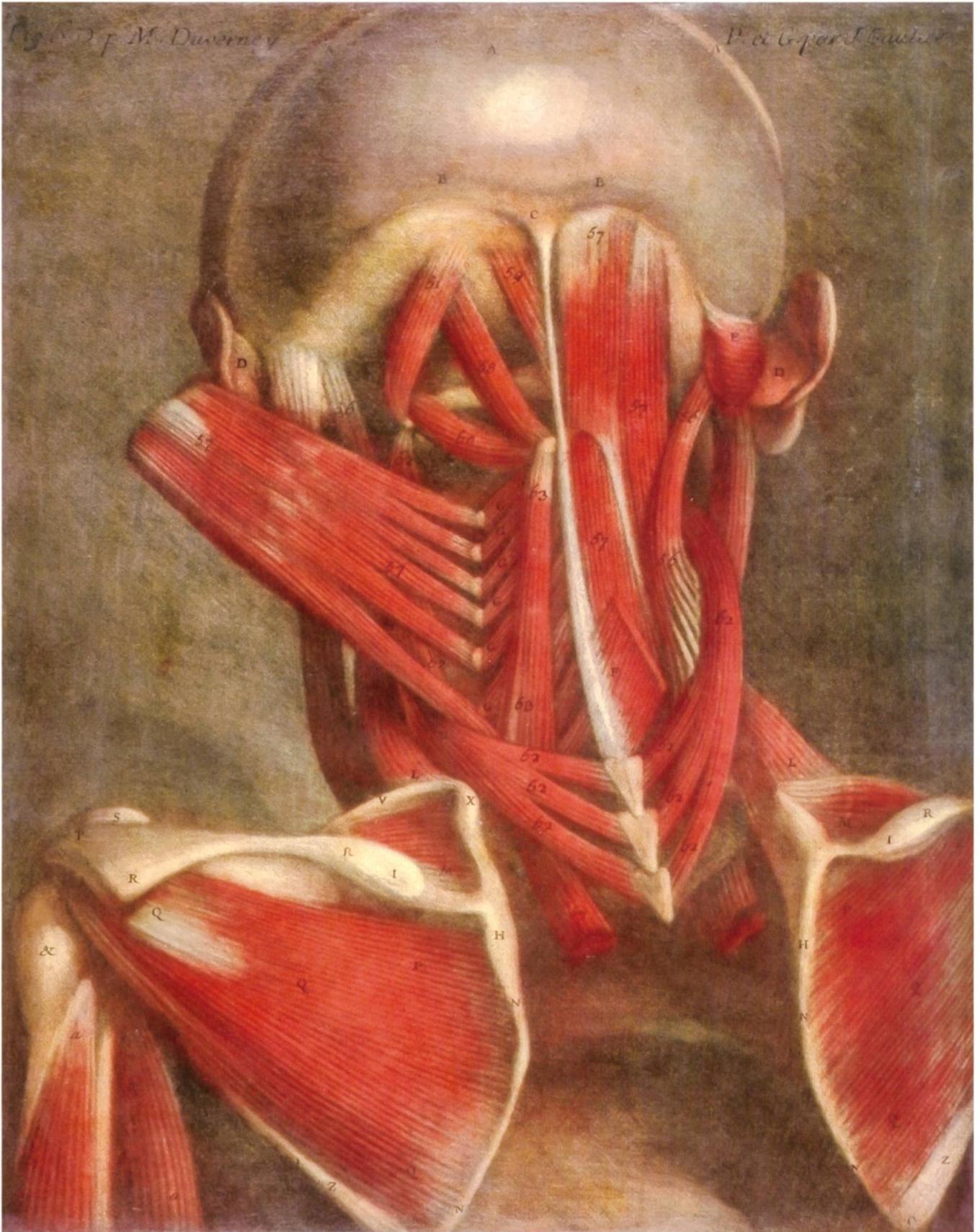


7



8







et intensité aux couleurs, Gautier d'Agoty, comme Le Blon avant lui, préconise de vernir les planches :¹⁵

« On doit observer, 1^o que les Couleurs de ma Palette sont telles qu'elles sortent de la Presse, & semblables aux Couleurs sèches, en pierre ou en poudre. Elles deviennent plus brillantes, en y passant une colle & un vernis ; alors elles ressemblent aux Couleurs broyées à l'Huile [...] Les Couleurs dont je me sers, sont aussi vivantes que les plus belles Couleurs de la Peinture, mais le papier poreux & humide, lors de l'Impression, reçoit l'Huile qui les humecte, & elles restent alors comme elles étoient dans leur premier état ; mais par le secours du Vernis on remplace leur vivacité » (Gautier d'Agoty 1753, p. 139-140).

C'est donc l'argument esthétique qui a prédominé dans l'application d'un vernis sur les planches gravées, plutôt que l'aspect fonctionnel (fixation des pigments sur le support) ou protecteur (protection contre les agressions extérieures).

La couche de vernis des planches de la *Myologie*, par sa teinte jaune prononcée et la présence de fines craquelures (la couche de vernis étant moins souple que le papier), modifie le rendu des couleurs et atténue leur fraîcheur. A ces inconvénients s'ajoute le fait que le vernis a été appliqué au pinceau d'une façon peu soignée : il n'est pas rare que la couche de vernis s'arrête avant les bords de la zone imprimée ou qu'au contraire elle déborde sur les marges.

Il est peu probable que l'artiste ait verni lui-même les planches qui sortaient des presses de son atelier, comme en atteste une inscription à la troisième page de l'atlas imprimé à Marseille :

« [...] Les personnes qui ont coutume de Vernir leurs Planches, s'adresseront au Bureau général à Marseille, chez M. FERAUD, Négociant, Rue Caisserie, qui les leur fera tenir vernies. [...] On pourra aussi s'adresser au Bureau de Vente à Paris pour les avoir de cette façon » (Gautier d'Agoty 1759, troisième page).

« Je me sers de quatre couleurs, pour imiter tous les Tableaux peints en huile, savoir, du Noir du Bleu, du Jaune & du Rouge » (Gautier d'Agoty 1753, p. 134).

Dans ses *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes*, ouvrage qu'il publie en 1753,¹⁶ Gautier d'Agoty nous révèle l'ordre de succession des plaques au moment de l'impression :

« Ma première Planche ne porte que le Noir ; elle est gravée pour tous les tons de cette couleur dans le Tableau ; elle sert encore pour produire toutes les Teintes grises, qui ne peuvent être faites que par cette seule couleur avec le blanc du papier » (Gautier d'Agoty 1753, p. 147-149 pour la description complète de la succession des plaques).

Après cette première plaque encrée en noir, sont imprimées celles du bleu, du jaune puis du rouge.

L'observation effectuée au stéréomicroscope a confirmé cet ordre. On distingue nettement que les points de couleur rouge recouvrent ceux des autres couleurs. Pour le bleu et le jaune, l'ordre de succession est plus difficile à déterminer par l'observation au stéréomicroscope, un point jaune ressortant faiblement sur un point noir ou bleu (fig. 6 à 8). Des imprécisions dans le repérage, visibles à la limite entre la zone encrée et la marge, donnent en revanche de précieux renseignements sur l'ordre d'impression des couleurs.

L'ordre préconisé par Gautier d'Agoty va quelque peu à l'encontre de l'expérience pratique du graveur, qui commence en général par la couleur la plus claire pour finir par la plus foncée. L'effet obtenu est en tous les cas différent si l'on change l'ordre de succession des couleurs.

L'artiste a mis au point un système qui consiste en trois palettes (ou trois « clefs ») adaptées à des sujets spécifiques, de l'anatomie à la reproduction de tableaux en passant par l'histoire naturelle. Ces trois palettes « peuvent rendre tous les objets en

général que la Nature nous présente ; [...] elles ne diffèrent que par les tons plus ou moins vifs de chacune de ces quatre couleurs » (Gautier d'Agoty 1753, p. 145).

Les papiers de la «Myologie»

L'observation en transparence des papiers de la *Myologie* a été riche d'enseignements. Les filigranes ont révélé trois fabricants auvergnats : T. Dupuy, I. (J?) Sauvade et un troisième plus difficilement identifiable, qui est probablement Pierre Gourbeyre (1702-1782) (un «P suivi de deux cœurs»). Les feuillets sont tous des papiers vergés ombrés, selon la technique en vigueur à l'époque.¹⁷

Comme l'a fait remarquer Raymond Gaudriault, le filigrane peut révéler le fabricant, le marchand ou le propriétaire du moulin, le type de papier, sa qualité, la région et la date de fabrication, ou rendre hommage à une personnalité.¹⁸ Gaudriault rappelle cependant que des réserves doivent être faites quant à l'identification d'un papier par son seul fabricant : il n'est pas rare que le fils reprenne le prénom de son père à titre d'hommage dans son filigrane, qu'un papetier prête ses formes à un collègue (bien qu'un arrêt de 1727 l'interdise), ou qu'il y ait contrefaçon.

Dans la France du XVIII^e siècle, les formats des papiers et leurs filigranes sont soumis à un règlement régional sous forme d'arrêts royaux visant à une standardisation. En Auvergne, les règlements de 1727 et de 1732 fixent des normes, comme le poids à la rame et les dimensions des feuilles. Un arrêt plus tardif, valable pour tout le Royaume, stipule que la feuille doit porter « en caractères de quatre à six lignes de hauteur, la première lettre du nom et le surnom en entier du maître fabricant » (arrêt de 1739). Ce n'est plus l'abréviation – F pour fin, M pour moyen, B pour bulle – qui doit figurer, mais le mot en entier ainsi que le nom de la province (Gaudriault 1995, p. 13-27).

De nombreux moulins à papier s'établissent en France au XV^e siècle, notamment en Auvergne, dans le Livradois.¹⁹ La situation géographique de cette région, entre les monts du Livradois et du Forez, et les conditions climatiques qui y règnent ont favorisé l'implantation de manufactures fonctionnant avec la force hydraulique, telles que moulins à farine, tanneries et papeteries. Les papeteries prospèrent jusqu'au XVII^e siècle, avec des interruptions dues aux épidémies et aux guerres de religion, sans compter les lourdes taxes introduites en 1633, forçant plusieurs familles de papetiers à quitter la région. Plus tard, la révocation de l'Edit de Nantes (1685) porte un nouveau coup à l'activité papetière française en poussant à l'exil de nombreux artisans huguenots. L'augmentation des prix du chiffon et des charges fiscales sur le papier, les péages et les frais de transport importants liés à la situation géographique isolée de cette région et à la mauvaise qualité des routes étaient autant d'obstacles à la prospérité de ces fabriques.

Dans les années 1740, la production papetière d'Auvergne est concentrée dans les mains d'une trentaine de fabricants qui produisent un papier de qualité élevée. Lalande remarque que « sur toutes les provinces de France, l'Auvergne produit les meilleurs papiers à écrire et pour l'impression de planches dans les villes de Thiers et Ambert [...] ». La fidélité de ces papeteries aux techniques qui faisaient la réputation de leur papier, comme le pourrissage et le pilonnage des fibres, va pourtant accélérer leur déclin à la fin du siècle. L'introduction de la pile hollandaise et l'invention de la machine à papier en continu²⁰ auront raison de la production artisanale du papier d'Ambert.

Le papier pour l'estampe

« Le papier pour la manière noire doit être [...] d'une pâte fine & moëlleuse. »²¹

Un papier fort, blanc et peu encollé est en général privilégié pour l'estampe. Les

nouvelles techniques de gravure qui se développent au XVIII^e siècle (mezzotinte, aquatinte, manière de crayon, etc.) nécessitent un papier adapté et c'est le papier français qui semble avoir répondu le mieux aux exigences de la taille-douce car il requiert moins d'encollage, ses fibres, pilées avec des maillets, étant longues et fines.²² Il conserve une certaine souplesse, s'humidifie facilement et absorbe bien l'encre, qualités qui donnent des couleurs brillantes et intenses. Il passe à travers la presse sans casser sur les bords de la plaque.²³

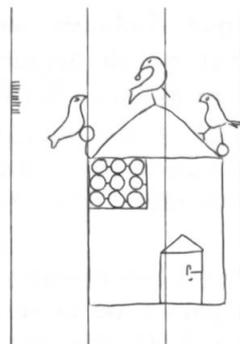
Un papier obtenu par le pourrissage des chiffons, étape de fabrication pratiquée dans les papeteries d'Auvergne, fournirait de meilleures impressions pour l'estampe.

Les Dupuy, fabricants à la Grandrive

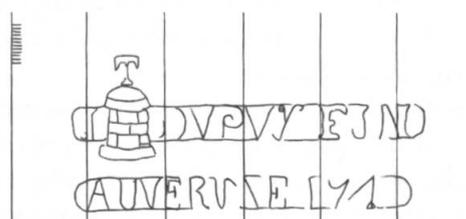
Thomas Dupuy (1642-1731) acquiert la manufacture de la Grandrive, située près d'Ambert en Auvergne, en 1676. Initié à la fabrication du papier par Benoît Colombier, il exploite sa papeterie durant cinquante-cinq ans, puis ses descendants se succèdent à la tête de la manufacture de la Grandrive et d'autres manufactures de la région jusqu'au XIX^e siècle.²⁴

Les Dupuy qui gèrent la manufacture durant la période qui nous intéresse, c'est-à-dire à partir de 1742, sont le fils du fondateur, Jean-Joseph Dupuy de la Grandrive (1692-1747), et son petit-fils, Thomas Dupuy (1716-1780). Ce dernier adjoint à la papeterie de la Grandrive celle de Barot, exploitée d'abord par Benoît et Jean-Joseph Colombier.²⁵

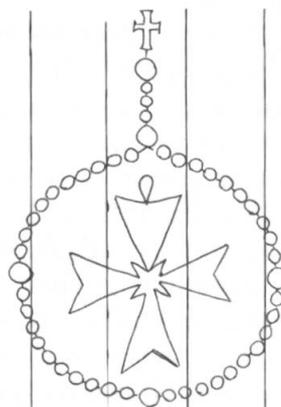
Les papiers de la *Myologie* portant la date de 1742 dans leur filigrane n'ont pas forcément été fabriqués durant cette année-là, ils peuvent être plus tardifs. En effet, à la suite de la levée d'une ancienne règle, il est imposé aux papetiers d'ajouter la date de 1742 dans tous les papiers fabriqués après le 1^{er} janvier 1742. Certains papetiers indiquent l'année de fabrication mais, comme



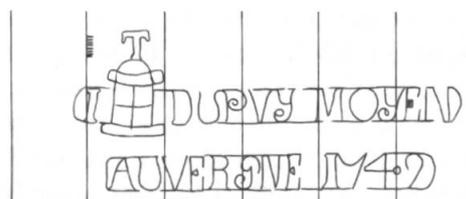
Filigrane 1 : marque indiquant le format «Colombier».



Filigrane 1 : contre-marque indiquant le nom du fabricant «Dupuy» et la qualité de papier «Fin».



Filigrane 2 : marque indiquant le format «Chapelet».



Filigrane 2 : contre-marque indiquant le nom du fabricant «Dupuy» et la qualité de papier «Moyen».

le fait remarquer Lalande, «il était trop difficile de faire un changement dans les formes toutes les années» (Lalande cité par Gaudriault p. 27). C'est pourquoi certains continuent d'utiliser cette date jusqu'à la Révolution. Ces règles ont prévalu jusqu'à la fin du siècle.

Les planches anatomiques sont imprimées sur un papier de la sorte *Colombier fin* fabriqué par T. Dupuy (en tous cas les grandes planches car les petites, collées, rendent impossible l'identification des filigranes).

Les tables présentent des filigranes des trois fabricants mais sont uniformément de la sorte *Chapelet moyen*.

Les feuilles du corps de l'ouvrage proprement dit (pages de gardes, support des planches et des tables collées) proviennent des papeteries de T. Dupuy et I.(J) Sauvade et sont de la même sorte.

Les vieux chiffons de l'Auvergne et des provinces voisines, après avoir été livrés à la papeterie de la Grandrive, étaient triés en trois catégories : *fin, moyen, bulle ou dur* (Apcher 1937, p. 52, Boithias *et al.* 1981, p. 168). Le même nombre de vergeures au centimètre observé dans les papiers moyen et fin (8/cm) montre que ce qualificatif ne renvoie pas à l'épaisseur de la feuille²⁶ mais bien à la qualité des chiffons, à leur finesse et à leur blancheur. Ceux de Bourgogne, les plus blancs, parce que le chanvre était de bonne qualité et les chiffons probablement lessivés avant la vente, étaient expédiés régulièrement à la Grandrive par de nombreux marchands bourguignons.²⁷

Les tests effectués sur des échantillons de fibres prélevées marginalement sur les papiers ont confirmé la composition à base de chiffon, ce qui était attendu pour un papier fabriqué au XVIII^e siècle. L'identification plus précise du végétal utilisé (chanvre, lin ou autre) n'a pas été effectuée, mais les archives de Jean-Joseph Dupuy ont révélé à Apcher que les chiffons utilisés pour la fabrication de son papier étaient uniquement à base de fil de chanvre.

La présence d'alun, un sulfate double de potassium et d'aluminium hydraté,²⁸ a été identifiée, confirmant l'encollage traditionnel à la gélatine et à l'alun en usage à l'époque. L'alun était ajouté à la gélatine au moment de l'encollage ou appliqué après coup par trempage des feuilles dans une solution de gélatine et d'alun ou d'eau et d'alun.

Jacques-Fabien Gautier d'Agoty s'est lancé dans un vaste projet, qui, du fait de l'investissement considérable qu'il impliquait, n'a pas été poursuivi au siècle suivant. Ses planches anatomiques fascinent toujours actuellement, particulièrement celles réalisées dans les années 1745-1750 où l'artiste mêle finesse de réalisation et composition équilibrée. En observant au plus près les exemplaires de la Bibliothèque centrale de Berne, les affirmations de Gautier d'Agoty, notamment à propos de l'ordre de succession des plaques, ont été confirmées. Il imprime d'abord la couleur foncée, le noir, puis ajoute le bleu, le jaune et finalement le rouge, couleur dominante dans cet atlas consacré aux muscles du corps humain. Les deux autres atlas anatomiques de Gautier d'Agoty conservés à la Bibliothèque centrale de Berne attendent à leur tour d'être étudiés en détail.²⁹

NOTES

¹ Gabriel-François Quillau père, a publié le *Journal des sçavants*, une des premières revues scientifiques européennes. Son fils, Jacques-François Quillau s'est spécialisé dans la théologie, les arts et les sciences, dont la médecine et la chirurgie précisément.

² Né à Francfort-sur-le-Main en 1667, descendant de réfugiés français, Jacob-Christoph Le Blon étudie la peinture à Rome chez Carle Maratte. Il se fixe en Hollande, puis en Angleterre où il essaie de concrétiser ses recherches sur l'impression en couleur. Il s'installe finalement à Paris où il réussit à obtenir un privilège pour son procédé. Il a exposé le fruit de ses recherches dans son ouvrage *L'harmonie du coloris dans la peinture*, souvent cité sous son titre anglais abrégé *Coloritto* et publié à Londres en 1725.

³ En faisant passer un rayon de lumière à travers un prisme, Newton (1642-1726) a mis en évi-

dence sept couleurs spectrales, à savoir le rouge, l'orange, le jaune, le vert, le bleu cyan, le bleu outremer et le bleu violet.

⁴ Florian Rodari *et al.* : *Anatomie de la couleur, l'invention de l'estampe en couleurs*. Paris/Lausanne : Bibliothèque nationale de France / Musée Olympique de Lausanne, 1996, p. 111. – *Journal des sçavants*: revue créée à Paris en 1665. – *Mercure de France*: journal hebdomadaire fondé à la fin du XVII^e siècle par Donneau de Visé, dont le premier titre est *Le Mercure galant*. Il devient *Le Mercure de France* en 1724 et paraît jusqu'en 1825 (<http://www.mercuredefrance.fr/historique.htm>).

⁵ André Vésale, *De humani corporis fabrica*, Bâle: J. Oporinus, in-fol., 1543.

⁶ Bernard Siegfried Albinus, *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*, Leyde: Verbeck, in-fol., 1747.

⁷ Paule Dumaître, *Histoire de la médecine et du livre médical*. Paris: Pygmalion, 1978, p. 283.

⁸ C'est durant ces années marseillaises qu'il ajoute le nom de sa mère, d'Agoty, à son patronyme.

⁹ *Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture*, périodique publié entre 1752 et 1755.

¹⁰ Jacques-Fabien Gautier d'Agoty, *Chroa-géné-sie ou génération des couleurs contre le système de Newton*, Paris, 1749.

¹¹ Gilpin 1800, p. 37f cité par Norberto Gramaccini, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert, eine Quellenanthologie*. Bern: Peter Lang AG, 1997, p. 54.

¹² Les couleurs sont poussées dans les creux de la plaque à l'aide d'un chiffon appelé *poupée*. L'impression d'une seule plaque avec des encres de couleur différente est pratiquée depuis la fin du XVII^e siècle (Rodari *et al.* 1996, p. 31).

¹³ En procédant ainsi, le graveur/imprimeur économisait du papier en imprimant deux petites planches sur une feuille.

¹⁴ Ces grandes planches ont été par la suite séparées de l'ouvrage pour être conservées dans des passe-partout.

¹⁵ Le Blon aurait préconisé la pratique du vernissage de ses gravures si l'on se réfère à la recette de vernis que Gautier de Montdorge, le mécène de Le Blon, publie dans son ouvrage (Antoine Gautier de Montdorge, *L'art d'imprimer les tableaux. Traité d'après les écrits, les opérations et les instructions verbales de J. C. Le Blon*. Paris: P. G. Le Mercier, J.-L. Nyon, M. Lambert, 1756, p. 127).

¹⁶ Jacques-Fabien Gautier d'Agoty, *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes*. Tome I. Paris: Jorry et Delaguette, 1753.

¹⁷ La forme à tamis double, qui permet d'éliminer le phénomène d'accumulation des fibres autour des chaînes (produisant un effet d'ombre), n'a été introduite qu'à partir de 1800 dans les papeteries.

¹⁸ Raymond Gaudriault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris: CNRS Editions / J. Telford, 1995, p. 13.

¹⁹ Un document daté de 1482 certifie la présence de moulins à papier dans la région d'Amber (Livradois). (Jean-Louis Boithias *et al.*, *Les moulins à papier et les anciens papetiers d'Auvergne*. Nonette: Éditions Créer, 1981, p. 53.)

²⁰ Inventée en 1798 par Louis-Nicolas Robert, la machine à papier en continu fut mise en service en France au début du XIX^e siècle (en 1811 ou 1818 selon les sources) (Gaudriault 1995, p. 61, Boithias *et al.* 1981, p. 60).

²¹ Gautier de Montdorge, cité par Ad Sijnman, *Intaglio printing*, in: *Papier Restaurierung* Vol. 1, Suppl. p. 91-110. Göttingen: IADA, 2000, p. 98.

²² Selon un rapport anglais datant de 1755.

²³ Margaret Grasselli Morgan *et al.*: *Colorful Impressions; the printmaking revolution in eighteenth-century France*. Washington: National Gallery of Art, 2003, pp. 162-163.

²⁴ Le cours d'eau Grand'Rive a donné son nom au bourg Grandrif et à la papeterie de la Grandrive.

²⁵ Louis Apcher, *Les Dupuy de la Grandrive*, Clermont-Ferrand: Impr. générale De Bussac, 1937, p. 146.

²⁶ Pour rappel, plus les vergeures sont serrées, plus la feuille peut être fine (Gaudriault 1995, p. 35).

²⁷ Les papetiers bourguignons se plaignaient d'ailleurs de cette fuite de leur matière première (Marie-Hélène Reynaud, *Les moulins à papier d'Annonay à l'ère pré-industrielle*. Annonay: Éditions du Vivarais, 1985, p. 186).

²⁸ $\text{KAl}(\text{SO}_4)_2 \times 12 \text{H}_2\text{O}$.

²⁹ Un premier examen des papiers a révélé le nom d'autres fabricants, tels Montargi et R. Montgolfier d'Annonay.