

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

OUDRY. ART ET MATÉRIALITÉ

Actes de la Journée d'étude organisée le 20 juin 2022

Textes rassemblés et présentés par Claire Betelu, Karen Chastagnol
et Johanna Salvant

Pour citer cet ouvrage

Claire Betelu, Karen Chastagnol et Johanna Salvant (éd.), *Oudry. Art et matérialité*,
Actes de la Journée d'étude organisée le 20 juin 2022, Paris, site de l'HiCSA, mis
en ligne en décembre 2025.

ISBN : 978-2-491040-26-0

SOMMAIRE

Claire Betelu, Introduction	3
Karen Chastagnol, Jean-Baptiste Oudry et la peinture cynégétique à travers les collections du musée de la Chasse et de la Nature	7
Claire Betelu, Un faire propre à Oudry	18
Johanna Salvant avec la participation d'Eric Laval, Caractérisation in-situ par analyses de fluorescence X des supports métallique et de la palette de pigments employés dans le corpus des œuvres de Jean-Baptiste Oudry conservées au musée de la Chasse et de la Nature	34
Loreline Pelletier, Dans l'ombre de Jean-Baptiste : Jacques-Charles Oudry et la peinture animalière	48
Élodie Gomez Pradier, Jean-Baptiste Oudry. Peintre et administrateur des manufactures royales de tapisseries (1726-1755)	63
Pascal-François Bertrand, Diriger des peintres dans les manufactures de tapisserie : l'exemple de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)	80
Karen Chastagnol, Conclusion	86

INTRODUCTION

CLAIRE BETELU

Le 20 juin 2022, la journée d'étude *Oudry. Art et matérialité* a réuni dans l'amphithéâtre du musée de la Chasse et de la Nature, conservateurs de musée, conservateurs-restaurateurs, historiens d'art et scientifiques du patrimoine. Cet événement est né de la collaboration entre le Mcn et le projet PictOu, porté par le laboratoire de recherche Histoire Culturelle et Sociale de l'Art, de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ainsi que les départements de restauration et de recherche du C2RMF. Engagée dans le cadre du chantier des collections du musée, conduit par Karen Chastagnol alors conservateur adjoint, cette phase du projet a consisté en l'étude et des analyses par fluorescence X menées par Johanna Salvant et Éric Laval, ingénieurs au C2RMF, de sept tableaux attribués à Jean-Baptiste Oudry (1686-1755). Artiste important de la première moitié du XVIII^e siècle, tant par sa production artistique que par les fonctions qu'il a occupées au cours de sa carrière, il a notamment laissé une abondante production, largement accessible dans les collections nationales, ainsi que deux conférences prononcées à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1749 et 1752. Ces dernières sont exceptionnelles par leur caractère technique. Ce peintre apparaît dès lors comme un candidat parfait pour une monographie relevant de l'histoire technologique de l'art, un exercice encore rare pour la peinture française de la période moderne. Après une première phase d'étude menées dans les ateliers de restauration des Petites Écuries de Versailles du C2RMF (2018-2019), sous la supervision de Claire Gerin-Pierre, conservatrice en chef au C2RMF, sur la série des *Quatre Saisons* du château de Versailles, nous nous sommes engagés dans l'étude des sept tableaux du Mcn. L'objectif était d'évaluer l'état de conservation des œuvres et d'examiner la technique du peintre, en portant une attention particulière aux éléments relatifs à la touche, à la mise en œuvre des couches et à la palette. Depuis, les portraits de chiens conservés au château de

Fontainebleau (2021-2022)¹ et *Chasse au loup* et *Chasse au Renard* conservés au château de Chantilly (2023-2024) ont rejoint le corpus d'étude².

Toutefois, si le projet de recherche PictOu, engagé depuis 2018, se propose d'étudier la matérialité des œuvres de Jean-Baptiste Oudry conservées dans les collections nationales et plus largement la technique picturale du peintre, nous souhaitions, lors de la journée d'étude, ouvrir le propos à sa démarche artistique et explorer les rapports qu'il entretenait avec les autres arts et ses contemporains.

La journée *Oudry. Art et matérialité* s'articulait autour de deux thématiques. Un premier éclairage fut porté sur la pratique picturale d'Oudry, introduit par une présentation sur la collaboration du projet PictOu avec le mcN (Claire Betelu, Karen Chastagnol et Johanna Salvant) et approfondissant les aspects matériels de sa production (Tiarna Doherty), sa conception des beaux-arts (Anne Perrin Khelissa) et sa collaboration avec son fils, Jacques-Charles (Loreline Pelletier). La communication à trois voix qui a ouvert la journée, « Étude croisée des tableaux d'Oudry conservés au musée de la Chasse et de la Nature », fait ici l'objet d'un développement en trois textes distincts, afin de donner plus de place aux études iconographiques, stylistiques et matérielles des scènes animalières et cynégétiques du musée. Loreline Pelletier, docteure en histoire de l'art, s'essaie pour sa part à définir les caractéristiques stylistiques propres à la production de Jacques-Charles, le fils de notre peintre, dont les premières œuvres semblent révéler l'intervention du père³. Pour différentes raisons, les communications de Tiarna Doherty, conservateur-restaurateur de peinture, doctorante à l'université du Delaware, ainsi qu'Anne Perrin Khelissa, professeure des universités, ne sont pas reproduites ici. La première communication rendait compte de recherches menées au musée du Getty dans les années 2000. La restauration des trois grandes peintures animalières confiées par le Staatliches Museum de Schwerin – le *Tigre* (1740), le *Rhinocéros* (1749) et le *Lion* (1752) – a révélé de nombreux éléments sur la technique du peintre. Les recherches sur le *Tigre*, alors inédites, ont été présentées dans le détail ainsi que le travail de restauration ambitieux réalisé sur cette œuvre monumentale. Une partie des recherches sur *Rhinocéros* et *Lion* est notamment rapportée dans *Oudry's painted*

¹ Phase du projet en collaboration avec Oriane Beaufils, conservateur du patrimoine, alors au château de Fontainebleau, Laurence de Viguerie, chargée de recherche au CNRS, LAMS.

² Phase du projet en collaboration avec Baptiste Roelly, conservateur du patrimoine, alors au Château de Chantilly, et Laurence de Viguerie, chargée de recherche au CNRS, LAMS.

³ Loreline Pelletier, *La peinture animalière en France au XVIII^e siècle (1699-1793) : Quand l'animal devint sujet*, sous la direction du professeur Patrick Michel, Université de Lille, 2020.

menagerie. Portraits of Exotic animals in Eighteenth-Century Europe (2007)⁴. Les réflexions d'Anne Perin-Khelissa sur la pratique et la pédagogie artistique d'Oudry témoignaient de sa vision de l'art, à la croisée des beaux-arts et des arts appliqués. Cette conception s'affirme comme les jalons d'une nouvelle façon de penser les finalités de l'art, en phase avec l'esprit des lumières.

La seconde partie de la journée s'attachait à présenter les liens qu'entretenait Jean-Baptiste Oudry avec la tapisserie, notamment en tant que directeur-entrepreneur à Beauvais (Elodie Pradier), ainsi qu'à son rôle dans le processus de création des tapisseries, les siennes (Oriane Beaufils et Claire Gerin-Pierre) comme celles de ses contemporains (Pascal Bertrand). Elodie Pradier propose ici une synthèse de ses recherches doctorales⁵ qui confirme l'image transmise par ses contemporains d'un responsable « soucieux de faire des tapisseries de première beauté ». Ces mêmes fonctions conduisirent Oudry à collaborer avec les grands artistes de son temps, intervenant d'une manière ou d'une autre dans la préparation des peintures destinées à être transposées en tapisserie. Auteur de nombreuses publications sur le sujet, le professeur émérite d'histoire de l'art, Pascal-François Bertrand nous livre un résumé détaillé de sa communication. Enfin, à l'occasion de la restauration des *Chasses royales* entreprise par le château de Fontainebleau sous la supervision du département de restauration du C2RMF, Oriane Beaufils, Matthieu Gilles et Claire Gerin-Pierre sont revenus sur le processus créatif de cet ensemble ainsi que sur son parcours patrimonial, de sa création en 1733 jusqu'au lancement de sa restauration en 2021. L'exposition *Oudry, peintre de courre. Les Chasses royales de Louis XV* visait à présenter une partie de l'ensemble restauré, révélant la touche experte et colorée de l'artiste au service d'une œuvre monumentale.

Cette journée a en effet marqué le début d'une attention nouvelle portée à l'artiste, puisque trois expositions franciliennes centrées sur sa production cynégétique et animalière se sont tenues depuis lors : l'exposition *Cave Canem. Jean-Baptiste Oudry et les Chiens de Louis XV* (château de Fontainebleau, 23 octobre 2021- 21 juin 2022); *Oudrymania* (château de Chantilly, 8 juin- 6 octobre 2024); *Oudry, peintre de courre. Les chasses royales de Louis XV* (château de Fontainebleau, 13 octobre 2024- 27 janvier 2025). Nous souhaitions donc que ces actes existent. Nous tenons à nouveau à remercier les auteurs des sept textes qui composent

⁴ Voir notamment Mark Leonard, « Notes on the restoration of Jean Baptiste Oudry's Rhinoceros and Lion », *op. cit.* p. 105-118

⁵ Élodie Pradier, *Jean Baptiste Oudry et la tapisserie*, sous la direction de Pascal-François Bertrand, Université Bordeaux Montaigne, 2015

Introduction

le présent recueil et témoignent des échanges foisonnant de cette journée qui se termina par des discussions devant les œuvres dans les salles du musée. À nouveau nous tenons à remercier le musée de la Chasse et de la Nature, pour son accueil, et le laboratoire de recherche, l'HiCSA, pour son soutien dans l'organisation de cette journée et la finalisation de cette publication.

JEAN-BAPTISTE OUDRY ET LA PEINTURE CYNÉGÉTIQUE À TRAVERS LES COLLECTIONS DU MUSÉE DE LA CHASSE ET DE LA NATURE

KAREN CHASTAGNOL

Directrice du musée du Domaine royal de Marly

L'œuvre de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) évoque des questions centrales concernant les mécanismes de production artistique dans le genre animalier au XVIII^e siècle. Oudry incarne l'évolution d'un genre traditionnellement considéré comme mineur vers une spécialité artistique à part entière. Les sept œuvres conservées au musée de la Chasse et de la Nature constituent un corpus d'étude privilégié pour examiner les évolutions de la peinture cynégétique chez Oudry, les variations de modèles, sujets ou motifs, le statut des œuvres (originaux, versions, copies...), ainsi que les pratiques de collaboration professionnelle et familiale et les stratégies commerciales qui caractérisent la carrière d'Oudry.

L'institutionnalisation de l'art cynégétique (1721-1728)

L'engagement d'Oudry dans la peinture de chasse s'inscrit assez tôt dans sa carrière dans une stratégie professionnelle. Jean-Baptiste Oudry bénéficie d'une formation complète qui l'oriente précocement vers la spécialisation animalière. Élève de Nicolas de Largillierre jusqu'en 1712, Oudry assimile d'abord auprès de son maître les techniques du grand portrait et de la nature morte avant de développer un univers propre, en particulier dans le genre animalier.

Ses premiers *Retours de chasse* de 1721, conservés pour deux d'entre eux à la Wallace Collection, témoignent d'une ambition décorative et d'une maîtrise technique qui le distinguent immédiatement de ses contemporains¹. L'ampleur de ces compositions (plus de deux mètres de côté) et leur sophistication iconographique révèlent une connaissance approfondie des modèles flamands du siècle précédent, notamment de Snyders et de Fyt, qu'Oudry revisite selon les codes esthétiques français. Ces tableaux en pendants sont probablement destinés à orner les boiseries d'une salle à manger dans une demeure aristocratique.

¹ Sur les *Retours de chasse* de la Wallace Collection, voir Hal N. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, New York, Garland Publishing, 1977, vol. 1, cat. n° P45-P46. Ces œuvres marquent l'entrée d'Oudry dans la grande peinture décorative.

Peut-être celle d'un collectionneur parisien fréquentant le cercle de la Comtesse de Verrue ou de Jean de Jullienne principaux collectionneurs d'Oudry avec le marquis de Beringhen, premier écuyer de Louis XV rencontré en 1722, grâce auquel Oudry se hisse progressivement jusqu'aux sommets.

Appelé à suivre les chasses de Louis XV, Oudry accède au statut de peintre ordinaire de la Vénérerie royale, charge qu'il obtiendra officiellement en 1726. Cette nomination intervient juste après la première commande de portraits des chiens royaux, révélant l'intérêt personnel du souverain pour ces portraits cynophiles issus d'une tradition mise en place par Louis XIV et le peintre Desportes.

Le *Chien barbet gardant du gibier* du musée de la Chasse et de la Nature de 1728 ([fig. 1, inv. 91.5.1](#)), illustre bien cette période d'affirmation stylistique. L'œuvre révèle la capacité du peintre à orchestrer des compositions complexes alliant animal vivant et nature morte, problématique centrale de la peinture animalière. La tension dramatique entre l'impassibilité du chien de garde et l'inertie du gibier crée un effet d'attente qui dépasse la simple représentation pour atteindre une dimension narrative. La comparaison avec le traitement du même sujet par Chardin en 1730² ([fig. 1bis](#)) souligne l'originalité de l'approche d'Oudry. Là où le maître du silence priviliege la contemplation et la méditation sur la matière, Oudry développe un dynamisme narratif.

Les deux discours théoriques d'Oudry, prononcés à l'Académie royale de peinture et de sculpture, sont considérés comme les seuls témoignages d'une réflexion spécifiquement dédiée à la peinture animalière. La conférence "Sur la manière d'étudier la couleur" (7 juin 1749) et celle "Sur la pratique de peindre" (2 décembre 1752) permettent d'appréhender les enjeux techniques de la spécialisation animalière³. Dans sa conférence de 1752, Oudry dissocie la manière de peindre les bêtes à poils et les bêtes à plumes, attribuant à chaque animal une technique picturale spécifique⁴. Oudry donne notamment des explications sur la manière de peindre les plumes et les poils des animaux, précisions techniques qui témoignent d'une démarche quasi scientifique dans l'approche du rendu de la matière animale. Cette approche différenciée révèle une observation naturaliste

² Jean Siméon Chardin, *Chien barbet gardant du gibier*, 1700, collection particulière. Sur cette œuvre, voir Pierre Rosenberg, *Chardin*, Paris, Flammarion, 1999, p. 156.

³ Jean-Baptiste Oudry, « Sur la manière d'étudier la couleur. Conférence du 7 juin 1749 », in Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2012, t. 5, vol. 1, p. 319-341.

⁴Jean-Baptiste Oudry, "Sur la pratique de peindre, 2 décembre 1752", in Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, t. 6, vol. 1, p. 50-79.

poussée, nourrie par l'accompagnement des chasses royales et l'étude directe des modèles animaliers vivants.



Fig. 1. *Chien barbet gardant du gibier*, 1728, musée de la Chasse et de la Nature, inv. 91.5.1.



Fig. 1bis. Jean-Siméon Chardin, *Chien barbet gardant du gibier*, 1730, collection particulière.

Les commandes royales : l'exemple révélateur des cuivres de 1747

Deux petites scènes cynégétiques conservées au musée de la Chasse et de la Nature (*Chiens en arrêt devant deux faisans*, inv. 012.1 et *Deux chiens gardant du gibier*, inv. 012.2, **figs. 2 et 3**) constituent un cas d'étude exceptionnel. Peints sur cuivre par Oudry qui concentre ce type de production sur une période très courte, entre 1747 et 1750, ces formats réduits sont exceptionnels dans sa production habituelle. Les dimensions réduites (15,6 × 21 cm et 16,6 × 21,7 cm) correspondent ici aux mesures standard des plaques de cuivre produites en France pour la gravure⁵.

L'inscription gravée au revers de chacun de ces deux tableauins atteste d'une commande directe de Louis XV, probablement passée à titre personnel comme le suggère l'absence de mention dans les Comptes des Bâtiments du Roi⁶.

L'exposition de l'un de ces cuivres aux Salons de 1748 et 1750 témoigne de la stratégie de visibilité développée par Oudry autour de ces œuvres d'exception. Ces compositions reçoivent un accueil très favorable. La brillance incomparable de la couche picturale sur métal permet d'atteindre un degré de finition que salue Louis Gougenot dès 1748, évoquant « le fini précieux de la matière, la fermeté de la touche et la grande correction du dessin »⁷. Guillaume Baillet de Saint-Julien comparant leur finition à celle des maîtres hollandais Mieris ou Gérard Dou⁸.

Les deux compositions du musée de la Chasse et de la Nature, peintes en 1747 pour Louis XV, sont dans un état de conservation exceptionnel. Le succès du motif *Chiens en arrêt devant deux faisans* a entraîné sa reproduction, illustrant ainsi les mécanismes de diffusion de l'art décoratif au XVIII^e siècle. La version de 1748, peinte sur une plaque de cuivre gravée destinée aux permis de chasse exceptionnels, témoigne de l'ingéniosité d'Oudry dans la réutilisation de supports existants. Cette version de 1748 se distingue de celle de 1747 par une

⁵ Sur les peintures sur cuivre d'Oudry voir Claire Bételu, Karen Chastagnol, INP (20 janvier 2021), « La peinture sur cuivre chez Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) : étude de trois tableaux », *Variations patrimoniales. Le carnet de l'INP*. Consulté le 8 août 2025, <https://doi.org/10.58079/j2soa>.

⁶ L'absence de mention dans les Comptes des Bâtiments suggère une commande personnelle du roi, hypothèse renforcée par le format réduit et la destination probable d'appartements privés.

⁷ Louis Gougenot, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, à M.***, [s. l.], [s. n.], 1748, p. 110-112.

⁸ Guillaume Baillet de Saint-Julien, *Réflexions sur quelques circonstances présentes*, Genève, Minckoff, 1972 [1748-1749]. Louis Gougenot, « Vie de M. Oudry », *Mercure de France*, octobre 1755, p. 145.

palette de couleurs différente, un traitement de la lumière moins subtil et une technique parfois distincte, notamment dans le rendu du pelage du chien. Ces variations révèlent une adaptation de la qualité picturale selon la destination sociale de l'œuvre : la version originale destinée au roi mobilise « le meilleur de son art », tandis que les répliques à vocation plus commerciale présentent une exécution moins élaborée. L'exemplaire de 1748 illustre peut-être également un des différents degrés d'intervention de l'atelier familial dans la production de ces versions. Cette hiérarchie qualitative témoigne d'une stratégie économique qui adapte les œuvres aux exigences de différents marchés.



Fig. 2. Jean-Baptiste Oudry, *Chiens en arrêt devant deux faisans*, musée de la Chasse et de la Nature, inv. o12.1.



Fig. 3. Jean-Baptiste Oudry, *Deux chiens gardant du gibier*, musée de la Chasse et de la Nature, inv. o12.2.

Collaboration familiale et variations sur un motif

Le tableau *Chiens et gibier* de 1752 (musée de la Chasse et de la Nature, inv. 63.43.1, [fig. 4](#)) cristallise les difficultés d'attribution qui caractérisent certaines productions tardives d'Oudry. L'hypothèse d'une collaboration entre le père, Jean-Baptiste, et son fils, Jacques-Charles, repose sur l'analyse des variations qualitatives internes à l'œuvre : traitement sommaire de la souche, signature hésitante contrastant avec la qualité remarquable du rendu animalier⁹. Cette œuvre, provenant de l'hôtel de Pillet-Will où elle était intégrée aux boiseries, témoigne de la destination décorative de nombreuses productions de l'atelier.



Fig. 4. Jean-Baptiste Oudry, *Chiens et gibier* de 1752, musée de la Chasse et de la Nature, inv. 63.43.1.

La composition du musée de la Chasse et de la Nature peut être rapprochée de la composition du *Butor et chien blanc* (musée du Louvre, 1747, [fig. 5](#)), acquis par le grand-duc de Mecklembourg-Schwerin lors d'une visite de l'atelier d'Oudry. La comparaison de ces deux œuvres révèle les mécanismes de création par variation qui caractérisent la méthode d'Oudry. Cette pratique du remploi de composition avec plus ou moins de variation, loin de constituer un appauvrissement créatif, témoigne d'une économie de l'invention adaptée aux

⁹ Hal N. Opperman, *op. cit.*, p. 234. L'hypothèse de la collaboration père-fils s'appuie sur l'analyse comparative des mains de chacun des artistes.

exigences de la production sérielle. Oudry constitue un important corpus de modèles de chiens croqués sur le vif lors des chasses, modèles qui nourrissent l'ensemble de son œuvre.



Fig. 5. Jean-Baptiste Oudry, *Butor et chien blanc*, 1747, musée du Louvre, inv. 7028.

Oudry est nommé directeur artistique de la manufacture de tapisserie de Beauvais en 1734 et inspecteur de la manufacture royale des Gobelins en 1736, positions qui l'amènent certainement à développer une vision plus industrielle de la création artistique. Cette expérience manufacturière pourrait permettre d'éclairer d'un jour nouveau sa pratique d'atelier et ses stratégies de diffusion.

La *Lice et ses petits* (1752-1753) et l'évolution de la sensibilité à l'animal

La Lice et ses petits (musée de la Chasse et de la Nature, inv.71.2.1, **fig. 6**) marque une forme d'aboutissement de la réflexion d'Oudry sur la représentation animale. Présentée au Salon de 1753, cette œuvre introduit une dimension sentimentale inédite dans l'iconographie cynégétique. L'anthropomorphisation de la chienne, dotée d'une attitude sensible et d'une expression tendre dans le regard constitue un jalon décisif dans l'évolution de la sensibilité animalière des Lumières¹⁰. Ce tableau a connu un immense succès public et une véritable postérité artistique,

¹⁰ Sur l'évolution de la sensibilité animalière au XVIII^e siècle, voir Éric Baratay, *Et l'homme créa l'animal*, Paris, Odile Jacob, 2003.

donnant lieu à de nombreuses copies et réinterprétations. Selon Diderot¹¹, Oudry lui-même considérait cette œuvre comme la meilleure qu'il ait jamais peinte, alors qu'il avait déjà 67 ans et terminait sa carrière. Au-delà de ses qualités picturales, son traitement du clair-obscur et la précision avec laquelle la chienne est représentée, cette œuvre marque un tournant majeur dans l'histoire de la représentation animale.



Fig. 6. Jean-Baptiste Oudry, *La Lice et ses petits*, musée de la Chasse et de la Nature, inv.71.2.1.

La lice est une chienne de chasse destinée à la reproduction. Oudry la représente ici allaitant ses six chiots, dans une véritable allégorie de la maternité. Le peintre pousse très loin l'humanisation de l'animal en lui donnant une attitude bienveillante et un regard attendri, introduisant ainsi une nouvelle manière de représenter les animaux. Jusqu'alors dominait la vision cartésienne qui considérait l'animal comme une simple machine, incapable d'éprouver le moindre sentiment. Cette représentation d'une mère avec ses petits correspond à une nouvelle époque où les naturalistes, comme le comte de Buffon (1707-1788), reconnaissaient que les animaux étaient dotés de sensibilité, de capacité de réflexion et capables d'émotions.

Le succès immédiat du tableau et son acquisition par le baron d'Holbach dès le Salon, puis la commande d'une version par le marquis de Marigny l'année suivante (Musée de Narbonne) confirment la réceptivité du public éclairé à cette nouvelle approche de l'animalité. Cette œuvre fait d'Oudry une référence

¹¹ Denis Diderot, *Salons*, éd. Jean Seznec, Oxford, Clarendon Press, 1957-1967.

inégalée dans la peinture animalière du XVIII^e siècle. La postérité de cette composition, copiée et réinterprétée de nombreuses fois, témoigne de son impact sur l'évolution du genre animalier.

L'artiste parvient à combiner une observation minutieuse et scientifique de la nature avec l'élégance décorative propre à l'art rococo français, tout en évitant les excès ornementaux qui auraient pu nuire à la vérité de sa représentation. Cette synthèse remarquable fait de lui un peintre capable de satisfaire à la fois les exigences de ses commanditaires aristocratiques et sa propre ambition de fidélité au réel. Sur le plan de la technique picturale, Oudry excelle particulièrement dans le rendu du pelage animal. Il superpose avec virtuosité des glacis subtils et des touches plus empâtées, créant ainsi la sensation tactile de la douceur et du volume du poil. Chaque mèche est suggérée avec intelligence, sans tomber dans un détail laborieux qui alourdirait l'ensemble. Cette économie de moyens, paradoxalement, renforce l'impression de vie et de naturel qui se dégage de ses lices.

Le traitement de la lumière constitue un autre aspect fondamental de sa technique. Oudry utilise un éclairage latéral qui sculpte les formes et révèle avec précision l'anatomie de l'animal. Les contrastes sont mesurés, jamais brutaux, créant une atmosphère à la fois douce et précise qui enveloppe le sujet sans l'écraser. Cette lumière subtile fait vibrer la surface du pelage et donne du relief aux masses musculaires.

L'exactitude anatomique témoigne de l'étude approfondie qu'Oudry consacre à l'observation de l'animal vivant. La structure osseuse et musculaire est rendue avec une justesse qui révèle une connaissance intime de la morphologie canine. Les postures choisies sont naturelles, saisies dans des attitudes caractéristiques de l'espèce, qu'il s'agisse d'un moment de repos, d'attention ou de mouvement. Cette vérité anatomique confère aux lices une présence presque palpable. Le traitement de l'environnement participe également à l'équilibre général de la composition. Oudry opte généralement pour une sobriété dans l'arrière-plan, qu'il s'agisse d'un paysage esquissé à grands traits ou d'un fond neutre. Cette retenue permet de concentrer toute l'attention sur l'animal tout en créant une atmosphère qui situe le sujet dans un espace crédible. L'environnement devient ainsi un écrin discret qui met en valeur sans rivaliser.

Enfin, la palette chromatique d'Oudry révèle sa sensibilité au coloris. Les tons terreaux dominent : bruns chauds, ocres nuancés et gris subtils se conjuguent dans une harmonie mesurée. Sans oublier le blanc, coloris qu'Oudry travaille avec une maestria rare (on pense ici au *Canard blanc* de 1753, autrefois dans

la collection de la Marquise de Cholmondeley à Londres). Chaque teinte est choisie pour sa justesse et sa contribution à l'ensemble, créant une unité visuelle qui caractérise le meilleur de la peinture animalière du XVIII^e siècle. À travers ces différents éléments stylistiques et techniques, Oudry parvient à éléver la représentation de la lice au rang d'un véritable portrait sensible, conférant à ces animaux de chasse une dignité et une présence qui témoignent de l'importance qu'ils revêtaient dans la société aristocratique de son temps.

Versions et copies

Les œuvres d'attribution incertaine conservées au musée révèlent la complexité des mécanismes d'évaluation critique. Le *Renard et perdreaux* daté de 1745 (musée de la Chasse et de la Nature, inv. 62.18.1, [fig. 7](#)), dérivé d'une composition de 1724 conservée au domaine de Vyne (Royaume-Uni, Hampshire, National Trust, [fig. 8](#)), illustre la pratique de la reprise d'un motif en différé. L'extension horizontale de la composition originelle suggère une destination décorative spécifique, probablement l'intégration dans un ensemble ornemental.



[Fig. 7. Renard et perdreaux, 1745, musée de la Chasse et de la Nature, inv. 62.18.1.](#)



Fig. 8. Renard et perdreaux, 1724, Domaine de Vyne, Royaume-Uni, Hampshire, National Trust, NT 719385.

Le *Chien en arrêt devant des perdreaux* (musée de la Chasse et de la Nature, inv. 62.18.2) pose des questions méthodologiques. La comparaison avec la version de l’Ermitage datée de 1725 révèle des écarts qualitatifs significatifs dans le traitement paysager.

Ces deux dernières œuvres montrent un appauvrissement du décor végétal et une simplification de la facture qui suggèrent soit une production d’atelier, soit une réplique ou copie postérieure. Ces variations interrogent les critères d’authenticité et la définition même de l’œuvre autographe dans le contexte de la production serielle du XVIII^e siècle. La notion d’originalité s’avère inadéquate pour appréhender une production artistique qui fonctionne selon des logiques différentes, privilégiant l’adaptation aux exigences du marché.

L’étude des collections du musée de la Chasse et de la Nature révèle la nécessité de repenser les catégories traditionnelles d’évaluation de l’œuvre d’Oudry. La coexistence de pièces entièrement autographes et de productions d’atelier de qualité variable témoigne d’une stratégie commerciale adaptée à une clientèle diversifiée. Cette hiérarchisation qualitative, loin de constituer un défaut, révèle l’intelligence économique d’un artiste capable d’adapter sa production aux exigences de différentes clientèles. Les recherches, croisant histoire de l’art et sciences des matériaux, ouvrent la voie à une compréhension des pratiques artistiques au XVIII^e siècle et questionnent les conceptions modernes de l’originalité et de l’authenticité des œuvres.

UN FAIRE PROPRE À OUDRY

CLAIRE BETELU

Conservatrice-restauratrice de peinture, Maître de conférences,
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, chercheuse à l'HiCSA

Ayant produit concomitamment des sources écrites et matérielles, Jean-Baptiste Oudry s'est imposé comme le candidat idéal à une monographie technique qui se proposerait de comprendre et situer la pratique picturale du peintre. Comme le rappelle Martine Mille et Joëlle Petite, une telle entreprise s'inscrit « à la croisée d'une histoire technique, matérielle, sociale, culturelle et intellectuelle¹ ». Conjuguant les méthodologies de l'histoire de l'art et de la conservation-restauration, on s'attache à renouer avec le métier du peintre qui, notamment par sa position de Professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture, s'est imposé comme un modèle pour ses contemporains². Ses deux conférences, *Sur la manière d'étudier la couleur. Conférence du 7 juin 1749*³ et *Sur la pratique de peindre. Conférence du 2 décembre 1752*⁴ forgent l'image d'un partisan de la couleur et d'un praticien soucieux de la bonne mise en œuvre et de la transmission des œuvres⁵. La conférence de 1752 nous plonge au cœur de la fabrique du tableau. En passant de la transmission orale propre à l'atelier – où se transmettent traditionnellement les astuces picturales – à l'exposé écrit et rationnalisé de la conférence, Oudry glisse alors du régime de la pratique à celui de la technique et propose une pensée structurée sur

- 1 Martine Mille, Joëlle Petite, « La vie technique. Approche pluridisciplinaire », in *E-Pahästos*, vol III, n°1, juin 2014, p. 43.
- 2 Métier est défini par Mille et Petite comme « ensemble d'acquis, de connaissances et d'habiletés, appliquées à la transformation d'un produit » in Martine Mille, Joëlle Petite, *Ibid.*, p. 44.
- 3 Jean-Baptiste Oudry, « Sur la manière d'étudier la couleur. Conférence du 7 juin 1749 », dans *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. par Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2012, t. 5, vol. 1, p. 319-341.
- 4 Jean-Baptiste Oudry, « Sur la pratique de peindre. Conférence du 2 décembre 1752 » dans *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. par Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2015, t. 6, vol. 1, p. 50-79.
- 5 Claire Betelu, « Prévention de l'altération dans la peinture de Jean-Baptiste Oudry. Ses mots au crible de la matérialité de ses tableaux », *Techne* n°57- *Les choses et les mots : les textes à l'épreuve de la matérialité*, Septembre 2024, p. 20-29.

le faire des peintres⁶. La portée de son discours est d'autant plus forte qu'il s'agit de la seule conférence émanant d'un peintre pour ce registre technique. Le nombre conséquent de scènes animalières et cynégétiques, signées ou attribuées avec certitude à Oudry, offre par ailleurs un répertoire d'étude fiable pour saisir les particularités de la pratique du peintre⁷. Ces œuvres constituent le corpus premier de notre recherche : produits du processus de création, elles gardent les traces de la chaîne opératoire, des hésitations et des choix opérés par l'artiste. L'entreprise n'est pourtant pas aisée lorsqu'on s'intéresse à un peintre, passé maître dans son art puisque comme l'explique Sandrart (1606-1688), se confronter à « la vraie et la meilleure manière de faire une œuvre parfaite [...] réalisée avec grand soin, [...] apparaît au regard comme si elle avait été faite sans aucune peine »⁸. Pourtant, si le maître s'évertue à gommer les marques de l'effort et de la recherche sur son tableau, il n'en laisse pas moins des indices. Comme Diderot qui, dans ses premiers écrits sur l'art⁹, reconnaît que « c'est à l'aide de ces petits détails techniques que vous saurez [...] pourquoi votre œil se récrée ici et s'afflige là »¹⁰, nous tentons de définir ce qui fait la spécificité des compositions du peintre et de son identité. Le projet vise ainsi à rassembler des informations relevant aussi bien des outils, des matériaux, des procédés et des gestes de l'artiste. Les instruments et les matières premières sont souvent communs aux artistes contemporains, conséquence des persistances ou des avancées technologiques. Néanmoins, ce qui relève de la combinaison, du choix des mélanges de matériaux, de la superposition des couches, de la manipulation du pinceau, touche au procédé¹¹. Avec le geste, il tient à l'individuation de la pratique artistique, à la spécificité de la manière du peintre dont on observe les

⁶ Voir Anne-Françoise Garçon, *L'imaginaire et la pensée technique. Une approche historique XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

⁷ Voir Charlotte Guichard, *La griffe du peintre*, Paris, UH Illustré Seuil, 2018.

⁸ Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura, & Pittura : Oder Teutsche Academieder Edlen Bau-Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 vol., Nuremberg, 1675, p. 73. In Michèle-Caroline Heck, *LEXART, Les mots de la peinture. France, Allemagne, Angleterre, Pays Bas, 1600-1750*, Montpellier, PULM, 2018, p. 215

⁹ Selon Florence Boulerie, *Essais sur la peinture* (1765-1766) marque pour Diderot « le moment où son intérêt pour les causes matérielles de la séduction picturale est à son apogée » in Florence Boulerie, « Diderot et le vocabulaire technique de l'art : des premiers salons aux essais sur la peinture » in *Diderot Studies*, Vol. 30, 2007, p. 108.

¹⁰ Denis, Diderot, Salon 1765, p. 229, in Florence Boulerie, *Ibid.*, p. 95.

¹¹ Voir ici l'essai de Johanna Salvant dans le même recueil.

effets sur la toile¹². Les sept tableaux d’Oudry ou attribués à Oudry, conservés par le musée de la Chasse et de la Nature, forment un corpus cohérent et se prêtent à la comparaison. Il s’agit de scènes animalières : pour l’une, une figure de renard et pour les autres, des représentations de chiens de chasse, en arrêt ou endormis devant du gibier, compositions caractéristiques de la production d’Oudry. Cependant, la variété des formats, la nature des supports et les questions d’attribution pour deux œuvres nous invitent à préciser les spécificités du faire du peintre. Est-on en mesure de définir des schémas récurrents qui pourraient constituer des référentiels ? Des éléments stylistiques ou techniques pourraient-ils contribuer aux réflexions sur la question de l’attribution de certaines œuvres ?

Cet essai tente de contribuer à la définition du *faire* d’Oudry à travers l’étude de sa peinture animalière. Dans une première partie, nous nous attachons à saisir la perception de cet élément au temps d’Oudry qui selon Piles serait décelable « non seulement dans le maniement du pinceau, mais encore dans les trois principales parties de la peinture, Invention, Dessein et Coloris »¹³. Une fois défini l’état de conservation des œuvres du corpus du musée de la Chasse et de la Naure, précaution méthodologique à une étude technique, nous nous attachons à définir ce qui caractériserait le faire d’Oudry, notamment son schéma de construction et sa touche¹⁴.

Le faire sur la manière

Quel terme retenir pour qualifier l’individualité de la technique de Jean-Baptiste Oudry ? Selon les travaux du projet de recherche ERC LEXART, le XVIII^e siècle n’apporte pas véritablement de réponse terminologique à cette question¹⁵. Cohabite de façon plus ou moins concurrentielle *manière*, *faire*, *goût* et *style*. Dans le cadre de notre projet, il s’agit d’élire un terme à même de qualifier ce savoir-faire individualisé et qui s’accorderait avec la vision des artistes de

¹² Voir Xavier Guchet, *Le sens de l'évolution technique*, Clamecy, Editions Léo Scheer, 2005, p. 244-245 in William Whitney, « Comment assassiner la peinture ? Vers un savoir objectif du geste », In Barbara Jouves-Hann et Hadrien Viraben (dir.), *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : la reconstitution du geste artistique*, actes de la journée tenue à Paris le 28 septembre 2019 à l’Institut national d’histoire de l’art, Paris, HiCSA, Éditions, mis en ligne en janvier 2021, p. 25-39.

¹³ Roger de Piles, 1676, p. 646 in Michèle-Caroline Heck, *LEXART, Les mots de la peinture. France, Allemagne, Angleterre, Pays Bas, 1600-1750*, Montpellier, PULM, 2018, p. 329.

¹⁴ *Touche* entre dans les dictionnaires dans cette première moitié du XVIII^e siècle comme les autres mots sur la facture. Voir Michèle-Caroline Heck, *Ibid.*, p. 219.

¹⁵ Voir Marsy, 1746, I, p. 369-371. In Michèle-Caroline Heck, *Ibid.*, p. 329.

cette première moitié du siècle. Il qualifierait à la fois le résultat, les modalités d'exécution, mais également le processus intellectuel et matériel qui en est à l'origine. En effet, depuis le XVII^e siècle, les sources techniques revendentiquent la reconnaissance de la peinture comme exercice conjoint de la main et de la raison qui « doivent travailler en bonne entente pour produire grâce et perfection, et pour qu'un tableau paraisse plus vivant que peint »¹⁶. Le XVIII^e siècle français réaffirme ce principe; pour De Piles, d'abord, le « pinceau libre est peu de chose si la tête ne le conduit »¹⁷; puis pour Coypel, selon lequel « il faut penser solidement pour que l'exécution de la main puisse être aussi juste »¹⁸. Les choix des thèmes des conférences d'Oudry ne sont sans doute pas étrangers à ce positionnement à une période où les aspects, dits aujourd'hui techniques, sont au centre du discours.

Les travaux de Christian Michel¹⁹, et plus récemment du LEXART²⁰, dressent un panorama clair de l'usage et de la fortune critique des mots précédemment cités. Nous écartons rapidement *goût* et *style*. Au XVIII^e siècle, *goût* désigne davantage une chose intellectuelle, conceptuelle, qui se situe en amont de ce que nous cherchons à qualifier. *Style* ne s'impose que dans la seconde moitié du siècle restant jusque-là, parfois à regret, réservé à la littérature.

« Le mot *style* [...] signifie alors au sens figuré la manière de composer et d'écrire. Comme les peintres ont chacun leur manière de composer et d'écrire avec le pinceau, ils pourraient ainsi que les Orateurs faire usage de ce mot mais cette grande partie, ils l'appellent simplement manière²¹ ».

Ce terme, tiré d'un autre domaine artistique et donc éloigné des éléments matériels, nous apparaît trop restrictif pour notre recherche.

¹⁶ Sandrart, 1675, p. 61-62 in Michèle-Caroline Heck, *Ibid.*, p. 217.

¹⁷ Roger de Piles, 1715, p. 53, In Michèle-Caroline Heck, *Ibid.*, p. 218.

¹⁸ Coypel, 1732, p. 28 in Michèle-Caroline Heck, *Ibid.*

¹⁹ Voir notamment Christian Michel, « « Manière », « faire », « style ». Les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au XVIII^e siècle », *Rhétorique et discours critique, échanges entre langue et métalangues*, Paris, Presse Ecole Normale Supérieure, 1987, p. 153-160 et Christian Michel, « Manière », In Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des Intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004, p. 751-755.

²⁰ Michèle-Caroline Heck, LEXART, *Les mots de la peinture. France, Allemagne, Angleterre, Pays Bas, 1600-1750*, Montpellier, PULM, 2018; Michèle-Caroline Heck [and all], *Lexicographie artistique, Formes, usages et enjeux*, Montpellier, PULM, 2018.

²¹ Charles Antoine Coypel, *Parallèle de l'Eloquence et de la Peinture*, 1^{er} février 1749, In Christian Michel, *op. cit.*, 1987, p. 159.

Quant à *manière*, Christian Michel note sa première occurrence dans *Il Libro del Arte* de Cennino Cennini²² – ouvrage incontournable pour qui s'intéresse à la technique des Primitifs italiens. Le terme désigne les caractéristiques techniques du peintre et, pour cette raison, pourrait être perçu comme un candidat recevable. Dans les dictionnaires du XVIII^e siècle, il qualifie à la fois la « façon de faire caractéristique d'un artiste et le défaut de sortir du vrai et de la nature »²³. Progressivement, le terme adopte une connotation péjorative, particulièrement chez les artistes, ce qui explique son évolution en *maniéré*. Chez Louis Galloche (1670-1761) ou Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783), la notion demeure généralement assez floue, lorsqu'ils évoquent « la manière ingénieuse »²⁴ de Rembrandt ou bien « la grande manière qui caractérise les ouvrages [de Jean-Baptiste Van Loo] » sans pour autant en dresser les caractéristiques typologiques²⁵. Chez Oudry, le terme, d'un emploi assez commun, renvoie à une façon ou un procédé, afin de rendre compte « de quelle manière on peut y procéder²⁶ ». Il qualifie également la particularité d'un artiste, un exemple à suivre. Enfin, Galloche se fait l'écho des mutations de son temps et le retient également pour critiquer « une manière déjà trop belle et sans principe », un pinceau trop libre et une main coupée de sa tête²⁷.

Enfin, si le terme *faire* s'impose avec difficulté dans les dictionnaires, il revêt une connotation technique forte qui nous conduit à le retenir. Toujours selon Christian Michel, « l'échec relatif du mot *faire* est lié à celui d'une esthétique qui voulait mettre au premier plan les qualités techniques²⁸ ». Diderot adopte ce vocable dès 1759²⁹ et en précise la définition, en 1763 : « le *faire* devient synonyme de technique et s'attache en particulier au travail de la couleur sur la toile³⁰ ». On retrouve chez Dandré-Bardon, l'expression de « beau-faire »; c'est cependant Cochin, « théoricien le plus influent de l'Académie de peinture entre 1754 et 1774 », qui en est le véritable promoteur : « c'est ce *faire* (ainsi le nomment les artistes)

²² Christian Michel, « Manière », In Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des Intraduisibles*, Paris, Seuil, 2004, p. 751.

²³ Christian Michel, *op. cit.*, 1987, p. 155.

²⁴ Louis Galloche, *Traité de la peinture* (3eme partie), 7 avril 1753, In *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, T6, éd. par Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2012, p. 94.

²⁵ Michel-François Dandré-Bardon, *Vie de Jean Baptiste Van Loo*, 5 mai 1753, in *Ibid.*, p. 108.

²⁶ Jean Baptiste Oudry, *ibid.*, p. 62.

²⁷ Louis Galloche *Traité de la peinture* (Partie 4), 7 juillet 1753, in *Ibid.*, T6, p. 151.

²⁸ Christian Michel, *Ibid.*, 1987, p. 157.

²⁹ Florence Boulerie, *op. cit.*, p. 95.

³⁰ Voir Denis Diderot : « Il y a un *faire*, une technique propre à chaque peintre » (SHI, p. 212), in Florence Boulerie, *Ibid.*

qui distingue l'original d'un grand maître d'avec la copie la mieux rendue, et qui caractérise si bien les vrais talents de l'artiste³¹ ». Le terme explicite dès lors d'une manière non péjorative, une technique maîtrisée, rationnelle et raisonnée. Apprécié des artistes et soulignant le caractère technique, particulièrement le maniement de la couleur, ce terme apparaît dès lors approprié à la qualification du processus à l'origine du produit observé sur la toile de notre artiste.

Par ailleurs, les peintres, érigent le faire des anciens en modèle et incitent les élèves à les copier avec attention. Il ne s'agit pas là d'imiter ou de singer mais de comprendre et de réactiver le processus mis en œuvre par le maître afin de mieux modeler son propre pinceau. Oudry s'adresse aux élèves de l'Académie en ce sens :

« ce que je vous propose ici [évoquant la façon ferme de mettre leurs teintes à leur véritable place] n'est pas d'adopter la manière de peindre de Rubens ou de Van Dyck, à l'exclusion de tous les autres, c'est de vous faire un fond de bonne pratique³² ».

Il appelle de ses voeux cette individualisation du geste, par ailleurs encouragée par l'ordre traditionnel de la maîtrise³³. L'observation et la reproduction du « beau pinceau³⁴ » constituerait un chemin sûr vers un faire singulier :

« vous devez concevoir que celle qui ne peut conduire à ce but qu'en tâtonnant vous exposera du moins au danger d'y arriver moins vite que celle qui y mène par un chemin où l'on y voit toujours clair. »

Sans doute faut-il saisir ainsi la conférence d'Oudry dans son ensemble : un guide grâce auquel l'élève gagne du temps dans sa pratique pour se forger son identité.

³¹ Charles-Nicolas Cochin, *Illusion de la peinture*, Conférence 1771. In Christian Michel, *op. cit.*, 1987, p. 153-160.

³² Jean-Baptiste Oudry, *op. cit.*, p. 71.

³³ « Au-delà de la routine, c'est donc un système d'apprentissage qui se profile, permettant à chaque artisan de faire sien les gestes du métier et de les adapter aux contraintes du matériau, des outils et de l'environnement dans un objectif précis. C'est donc précisément cette capacité d'adaptation et de personnalisation du geste qui était valorisée par le chef d'œuvre, davantage que la répétition du geste parfait ». In Anne Françoise Garçon, *op. cit.*, In Mille Petite, *op. cit.*, p. 49.

³⁴ Roger De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris (1699), 1715, p. 53, In Michèle-Caroline Heck, LEXART, *Les mots de la peinture. France, Allemagne, Angleterre, Pays Bas, 1600-1750*, Montpellier, PULM, 2018, p. 215.

Un préalable méthodologique

L'examen des sept tableaux du musée de la Chasse et de la Nature nous conduit sur le chemin du faire d'Oudry. Cependant, un préalable s'impose. Il s'agit d'évaluer l'état de conservation des œuvres afin de définir la portée des informations collectées : localiser les zones de repeints où la touche n'est pas celle du peintre et s'assurer de la qualité de la matière picturale, possiblement modifiée par des traitements de restauration.

Dans ce corpus, *Chien en arrêt sur des faisans* (1747, 17 × 22 cm) et *Deux chiens gardant du gibier mort* (1747, 16,6 × 21,7 cm), peints sur plaques de métal, se distinguent par leur état de conservation exceptionnel³⁵. L'ensemble des compositions sont de la main d'Oudry, sans interférence, à l'exception de quelques micro-lacunes ponctuelles et d'un réseau de craquelures marqué sur *Chien en arrêt sur des faisans* (1747, 17 × 22 cm, inscription autographe au revers). (fig. 1). La couleur jaune-vert en réponse au rayonnement ultra-violet indique la présence d'un vernis de restauration, composé d'une résine naturelle et appliqué en une couche uniforme. Les rares points noirs indiquent les zones de retouche. Par conséquent, l'œuvre se prête parfaitement à une étude de la touche et du travail de composition d'Oudry.

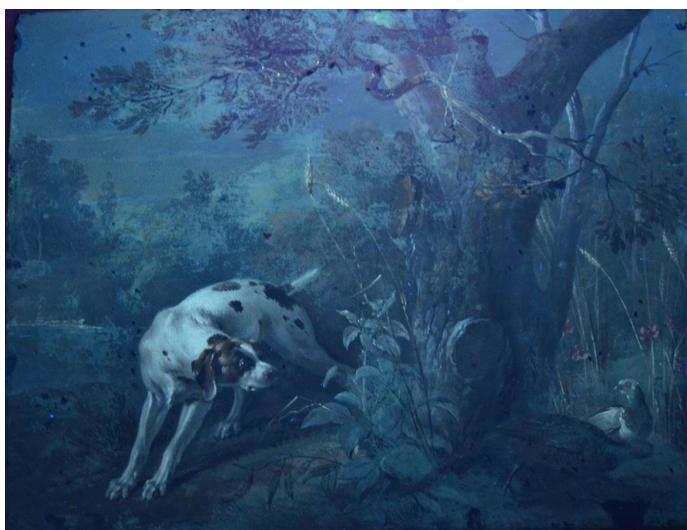


Fig. 1. *Chien en arrêt sur des faisans*. Vue sous lumière ultra-violette (C : C. Betelu)

³⁵ Voir Claire Betelu, Karen Chastagnol, « La peinture sur cuivre chez Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) : étude de trois tableaux ». Actes journée d'étude de l'ICOM-CC Groupe métal, *Métal : support de décor ou élément du décor. Approches et Traitements pour leur conservation-restauration*, Janvier 2021 [en ligne <https://inp.hypotheses.org/1545>], mis en ligne 2021, p. 29-42.

La lice et ses petits (1752 103 × 131 cm, signé et daté) et *Chien barbet gardant du gibier* (1728, 91,5 × 107 cm, signé et daté en bas à gauche) offrent dans l'ensemble un bon état de conservation. Cependant, les rapports de restauration confirment que les deux œuvres sont aujourd'hui rentoilées. Le support original en toile a donc été collé sur un support secondaire également en toile. Leurs caractéristiques morphologiques ne sont plus accessibles par une observation du revers du tableau. D'autre part, l'emploi combiné de fers chauds et d'humidité lors du rentoilage conduit à la relaxation de la couche picturale et par conséquent, à l'écrasement, plus ou moins important, de la matière picturale. Enfin, le vernis de *Chien barbet gardant du gibier* présente une forte décoloration. (fig. 2). Pour ces deux œuvres, il peut être difficile d'évaluer l'épaisseur de la touche et l'harmonie colorée originale.

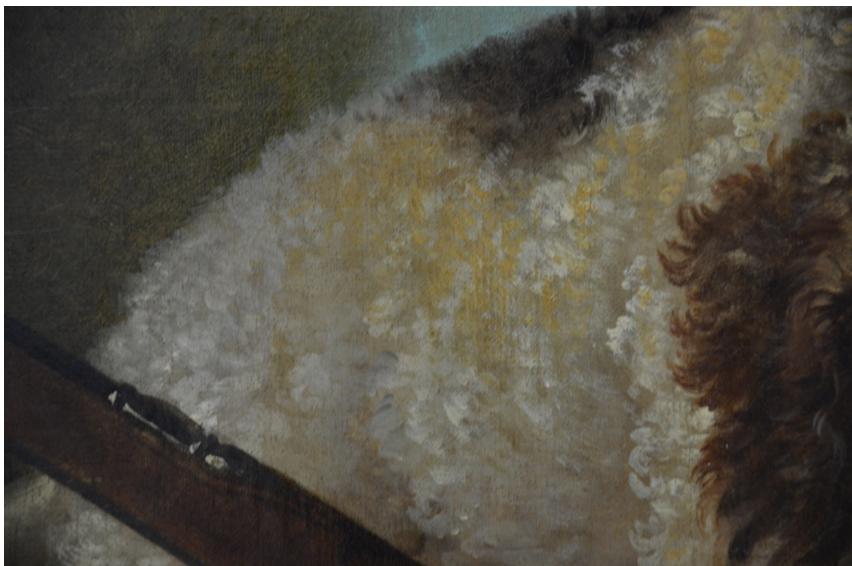


Fig. 2. *Chien barbet*. Détail du pelage : confusion touche blanche ou jaune du fait de la couche de vernis
(C : C. Betelu)

Dans le cas de *Chiens et gibier* (1752, 113 × 126 cm, signé et daté en bas à droite), de *Chien en arrêt devant des perdreaux* (vers 1725?, 85 × 125,5 cm- attribué à Oudry) et de *Renard et perdreaux* (1745,75 × 136,5 cm, signé et daté- attribué à Oudry), l'examen sous lumière ultra-violette confirme les premières observations sous lumière du jour : les œuvres sont largement repeintes, sans doute dans le but de cacher d'anciens accidents. Les orientations quasi orthogonales de certaines taches noires observées sous ultra-violet, en particulier sur *Chiens et gibier mort* et

Renard et perdreaux, indiquent la présence ancienne de déchirures et de lacunes de toile. (fig. 3) Aussi, les rapports de restauration indiquent-ils que les deux *Chiens* sont rentoilés (sur le principe vu précédemment). *Chiens et gibier mort* apparaît largement repeint dans les fonds et dans l'épaule et le bras de la patte avant du chien à dextre. Le vernis présente par ailleurs un degré d'oxydation avancé, donnant une tonalité brune à l'ensemble. Quant à *Renard et perdreaux*, sa transposition est responsable de la substitution de son support en toile originale et de sa couche de préparation. Une telle opération a pu également engendrer un appauvrissement de la couche picturale. Sur cette même œuvre, on observe deux campagnes de retouche d'envergure, qui coexistent avec la touche du peintre. Les modalités d'écriture du premier restaurateur cherchent à reproduire l'écriture coloriste du peintre tout en gardant une touche repérable, quand le second a appliqué un ton de fond animé par des petits points (Fig. 4 a et b). Les informations technologiques recueillies sur cette œuvre doivent donc être utilisées avec prudence et confrontées avec des référentiels plus certains pour bâtir un discours. Ce préalable méthodologique établi, nous nous proposons de travailler à l'examen du faire d'Oudry.

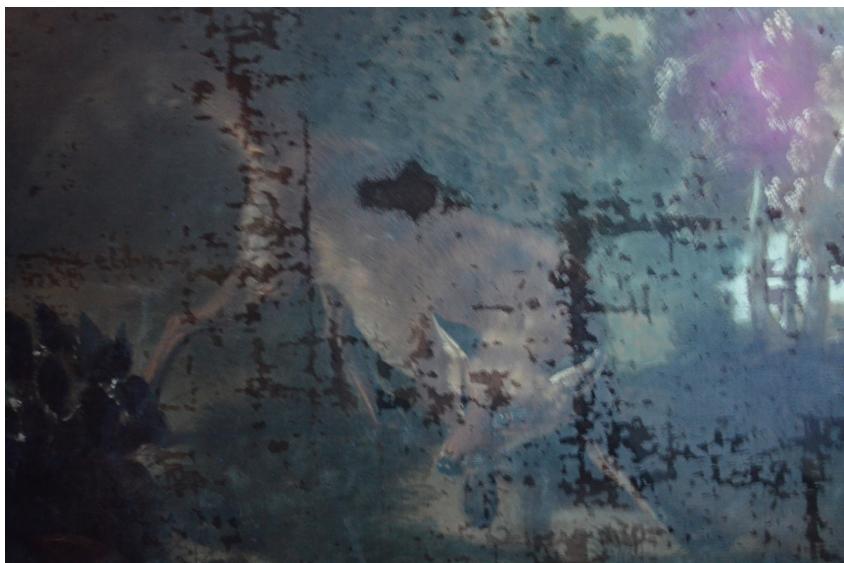


Fig. 3. *Renard et perdreaux*. Vue sous lumière ultra-violette (C : C. Betelu)

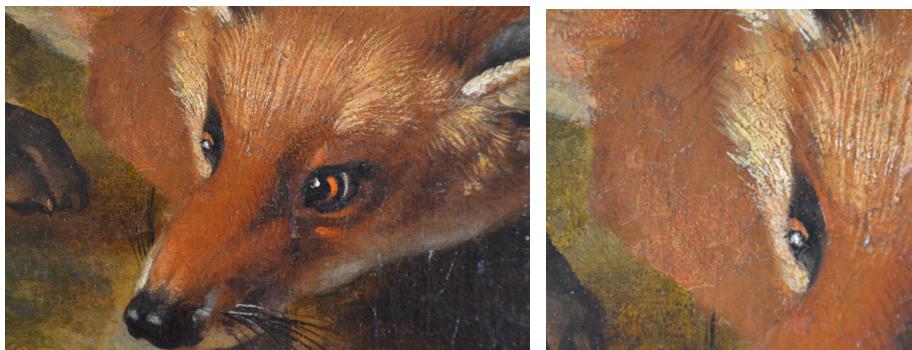


Fig. 4 a et b. Illustration des trois mains sur le motif de la tête du renard (C : C. Betelu)

De « ce que nous appelons le pinceau³⁶ »

Oudry distribue les plans sur la toile selon un mode opératoire récurrent. Dans un premier temps, il peint en fond les grandes masses de la composition³⁷. Il brosse largement les ciels puis revient avec des tons rosés ou acides pour l'animer. Les feuillages sont posés par touches épaisses que l'on peut rapprocher de l'étape de retouche qu'il définit dans sa conférence. Cette séquence s'achève par l'application de touches bleues, avec une brosse aux poils courts, afin de percer le feuillage. Pour les effets de perspective aérienne, le peintre suggère les éléments architecturaux avec une matière fluide, translucide qu'on observe sur *Chien barbet gardant du gibier* ou *Chien en arrêt sur deux perdrix* notamment. Il emploie une matière diluée pour les contours, d'une valeur sombre ou plus claire que le ciel qui sert ici de valeur intermédiaire. Un schéma de construction similaire a été observé sur l'ensemble des *Quatre saisons* conservé au Château de Versailles³⁸. Sur *La Lice et ses petits*, le ton de fond sombre transparaît partout, révélant que les figures canines sont dessinées une fois les fonds posés. Oudry s'assure ainsi de l'effet de son contraste coloré avec le sol en paille jaune et

³⁶ Jean-Baptiste Oudry, *op. cit.*, p. 71

³⁷ Claire Betelu, « Un fond [...] raisonnable et raisonné ». Caractérisation des fonds de Jean-Baptiste Oudry ». In Etienne Jollet, Emilie Cheudevile, Claire Sourdin, *Le fond de l'œuvre. Arts visuels et sécularisation à l'époque moderne*, Coll. HistoArt, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2020, p. 29-40

³⁸ Claire Betelu, Dorothée Lanno et al., « Entre discours et matérialité : une étude des paysages de Jean-Baptiste Oudry à Versailles (1748-1752) », *Histoire de l'art*, 87 : Humanités numériques : de nouveaux récits en histoire de l'art?, 2021/1 [en ligne], p. XV-XXVIII.

les figures canines blanches. Généralement, la composition est assurée, sans repentir dans la distribution de la composition. Dans le corpus du musée, seul le chien endormi de *Deux chiens gardant du gibier mort* a été légèrement modifié par rapport à une première version sous-jacente : les flans sont épaisse quand l'épaule et le bras de la patte avant gauche ont été légèrement réduits.

L'observation des figures canines conduit à distinguer une méthode de construction systématique. Un premier ton général donne la forme. Le ton de fond sombre transparaît parfois pour donner les valeurs froides comme pour les figures de chiots de *La Lice et ses petits* ou les doigts des chiens au poil clair dans les autres compositions – dans ces cas, les tons bruns des sols transparaissent. De façon plus subtile, dans *Chiens et gibier mort*, Oudry laisse en réserve l'espace entre les deux babines. Il use du ton gris bleu du ciel comme séparation (fig. 5). Le mouvement de la tête est dès lors plus léger, le motif se détache du fond sans s'en séparer. Dans un second temps, il dessine avec un pinceau plus fin, de section circulaire, les détails anatomiques de la figure : creusement des joues, dessous de l'œil, ligne des babines. La fourrure est rendue dans une dernière phase avec un pinceau fin aux poils longs, chargée d'une matière épaisse, presque sèche, révélant une écriture graphique. Il pose les lumières, poils après poils, du moins est-ce l'effet recherché. La touche est appuyée et épaisse au départ puis s'étire. La superposition d'une touche plus blanche ou légèrement jaunie relève le contraste et contribue à l'effet du pelage. Quelle que soit l'échelle, la méthode est similaire mais les pendants sur métal révèlent une grande maîtrise et une minutie du procédé de par l'échelle retenue. Le travail des modelés relève de l'école coloriste³⁹ : les tons sont juxtaposés, la valeur intermédiaire dépend du ton avoisinant, ombres et lumières font tourner le motif. Ce dernier est donc construit par la couleur. L'examen des figures animales dans *Chasse au loup* et *Chasse au renard*, conservés au domaine de Chantilly fait état des mêmes procédés de construction indiquant que le mode opératoire est en place tôt dans la carrière du peintre et satisfait Oudry.

³⁹ Voir Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiques à l'âge classique*, Paris, Les Editions de minuit, 1993, p. 157.



Fig. 5 Chiens et gibier mort. Détail de la tête du chien laissant apparaître le fond (C : C. Betelu)

A l'image des mains pour l'étude du faire d'un portraitiste, les pattes des chiens semblent pouvoir constituer un référentiel intéressant dans l'étude de celui d'Oudry, d'autant qu'il se distingue de ses confrères peintres animaliers. Un modèle se répète d'une composition à l'autre bien que l'intensité des contrastes semble diminuer avec le temps. Le ton général de la figure sert de demi-valeur. Comme le met en évidence la photographie sous microscope, dans *Chien en arrêt sur deux faisans*, le ton de fond, observé sur le sol, tient ici lieu de demi-ton. (**Fig. 6**) Sur cette base, il modifie le motif en juxtaposant des touches claires et sombres. La touche est longue et écrasée; le pinceau se charge d'une matière humide à même d'épouser la forme recherchée. Pour les chiens adultes, l'effet de lumière est appuyé par une touche de jaune lumineux; pour les chiots, il retient une tonalité rosée. Il cerne ensuite les figures pour définir la forme par une matière noire ou brune, plus ou moins diluée. Si la construction repose sur le contraste, celui-ci est cependant plus doux que sur les compositions du domaine de Chantilly, où le noir d'os est appliqué en une touche large qui suit longtemps le motif. Au musée de la Chasse et de la Nature, la forme reste structurée par les couleurs, jouant sur le ton ou la valeur mais également sur l'épaisseur de la touche. Aujourd'hui, ce dernier paramètre est cependant souvent amoindri pour les raisons exposées précédemment.



Fig. 6. Chien en arrêt sur deux faisans. Détail de la patte sous microscope
(C : C. Betelu)

La comparaison des figures de chiens d'Oudry à celles d'Alexandre-François Desportes (1661-1743) indique des modes de traitement des figures différents. Dans *Chien en arrêt devant une perdrix* (Palais des Beaux, Lille, D95-1-12), tableau dans lequel le chien présente un excellent état de conservation, l'écriture apparaît plus uniforme. Le pelage blanc est traité dans le même ton, les touches sont juxtaposées quand Oudry décline ses tons et écrit avec la couleur (**Fig. 7 a et b**). A partir de ces exemples, le faire de Desportes revêt du plein alors que celui d'Oudry est plus aéré, la touche respire, donnant le mouvement et l'effet.



Fig. 7 a et b. Comparaison du traitement du pelage. A_ chez Oudry b_ Desportes (C : C. Betelu)

Enfin, comment rendre compte du faire d’Oudry dans *Renard et perdreaux*? Cette composition retient notre attention du fait de son état de conservation chaotique défini précédemment, et la remise en question du caractère authentique de sa signature par la mention *attribué à*. Celle-ci est-elle due à la sensation d’une touche plus molle, d’un rendu moins net que celui qu’on attendrait sur le motif principal de la composition? Dans sa seconde conférence, Jean-Baptiste Oudry établit un modèle technique autour de la figure du renard dans son développement sur le traitement des fourrures. Il en fait donc un exemple. On s’attend alors à ce que ce motif illustre le savoir-faire du peintre. L’œuvre du musée de la Chasse et de la Nature est largement repeinte, les retouches abondent sur le motif animal. Toutefois, il nous semble possible de confronter le détail de l’oreille gauche et de la queue à ceux étudiés sur *Chasse au renard* du domaine de Chantilly, qui bien que rentoilé présente un état de conservation exceptionnel (**Fig. 8 a et b**). Seule la partie supérieure de l’oreille peut être considérée comme originale dans *Renard et perdreaux*. Les lignes blanches et grises qui dessinent le bord extérieur de l’oreille sont de la retouche. Si la matière est aujourd’hui écrasée, conséquence des traitements de restauration, on devine que les touches blanches présentaient plus d’épaisseur. Par ailleurs à l’image du motif de Chantilly, le peintre les a appliquées sur une construction préalable juxtaposant le ton roux du pelage et du ton gris du dessus de l’oreille. L’absence d’espace, de respiration entre les touches est largement due à une retouche invasive qui a tenté de cacher les usures et redonner de la cohérence au motif. En outre, les touches lumineuses, jaunes et oranges, qui précèdent le motif, en bord de joue, évoquent la matière sèche et tirée de la fourrure du dos du renard de Chantilly. Quant au motif de la queue, la matière picturale est particulièrement appauvrie. (**Fig. 9 : a et b**) Le réseau de craquelures, dont est responsable la transposition, est visuellement très présent et les détails du motif sont difficilement appréciables se fondant dans le ton général du fond. Cependant, le détail soutient la confrontation et on reconnaît l’économie de moyen et l’efficacité observée dans la queue de *Chasse au Renard*. Le peintre travaille par sections sur un fond d’une même couleur, posé en aplat. Il y applique à la brosse les poils noirs, tirés sur une surface glissante pour donner la vibration du pelage. Sans trancher la question, la confrontation révèle un faire proche de celui d’Oudry tant dans la manière de composer le détail que dans l’écriture de la touche.



Fig. 8 a et b. Comparaison des oreilles de renard. Détails de a_Renard et perdreaux; b_Chasse au renard (C : C. Betelu)

Ainsi, le corpus d'étude proposé par le musée de la Chasse et de Nature offre un support fructueux pour l'étude du faire du peintre. L'étude permet de mettre en lumière des schémas de construction qu'Oudry répète d'une composition à l'autre. En outre, Jean-Baptiste Oudry s'affirme par son faire comme un partisan de la couleur, modelant ses formes par la juxtaposition de tons colorés et la déclinaison de valeur. Ce mode de construction, à l'échelle de la composition ou du détail, rend compte d'un processus de création réfléchi dans lequel le travail des fonds garanti l'effet final.

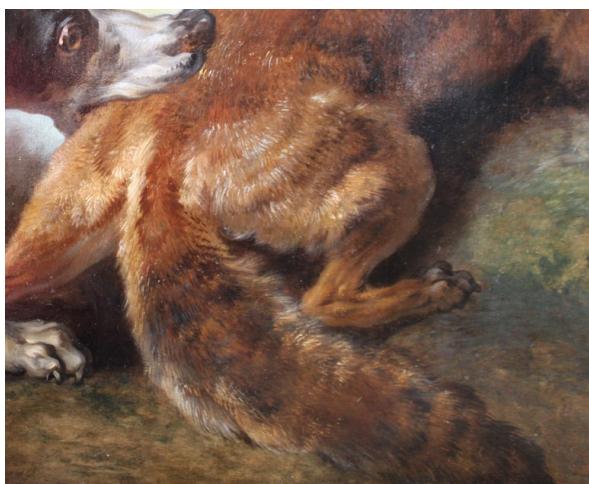
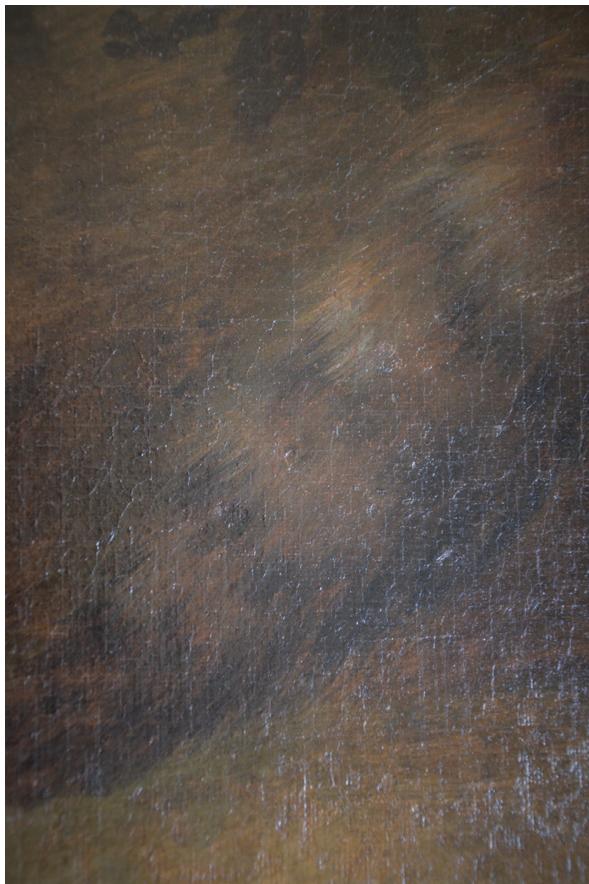


Fig. 9 a et b. Comparaison des queues de renard. Détails de a_Renard et perdreaux; b_Chasse au renard (C : C. Betelu)

CARACTÉRISATION *IN-SITU* PAR ANALYSES DE FLUORESCENCE X DES SUPPORTS MÉTALLIQUE ET DE LA PALETTE DE PIGMENTS EMPLOYÉS DANS LE CORPUS DES ŒUVRES DE JEAN-BAPTISTE OUDRY CONSERVÉES AU MUSÉE DE LA CHASSE ET DE LA NATURE

JOHANNA SALVANT

Ingénierie au C2RMF

AVEC LA PARTICIPATION D'ERIC LAVAL

Introduction

Depuis que le lancement du projet en 2018, le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) participe au projet de recherche collaboratif PictOu, porté par Claire Betelu (HiCSA – Paris 1 Panthéon-Sorbonne), sur les pratiques picturales de Jean-Baptiste Oudry. Un premier volet en 2018-2019 était consacré à l'étude approfondie du cycle des *Quatre saisons* conservé au Château de Versailles lors de la restauration des œuvres au C2RMF sous la tutelle de Claire Gérin-Pierre. Un dossier d'imagerie complet, des examens non-invasifs et l'analyse de micro-prélèvements ont été menés par les équipes du C2RMF sur les œuvres afin d'explorer la matérialité du corpus.

Cet article présente les résultats analytiques du deuxième volet qui s'est focalisé en 2020-2021 sur l'étude d'un ensemble de représentations animalières d'Oudry conservées dans les collections du musée de la Chasse et de la Nature. Le C2RMF a été mis à contribution pour effectuer des analyses *in-situ* non-invasives de fluorescence X afin notamment d'explorer la palette de pigments employés sur les œuvres. Celles-ci ont pu être accessibles dans les réserves pendant le chantier des travaux d'agrandissement du musée.

Après une brève description du corpus des œuvres analysées et du principe des analyses de fluorescence X, les résultats apportés par la campagne d'analyses au musée de la Chasse et de la Nature¹ seront présentés autour de

¹ Les résultats détaillés peuvent être consultés dans les rapports de laboratoire au centre de documentation du C2RMF : Johanna Salvant, 2021, Rapports de laboratoire du C2RMF n°46681, 46682, 46683, 46684, 46685, 46686, 46687.

trois aspects : la caractérisation des supports métalliques de deux œuvres ; les palettes de pigments identifiés au sein du corpus ; et la réalisation des ciels. Des comparaisons avec le cycle des *Quatre saisons* seront réalisées le cas échéant.

Corpus d'œuvres

Sept œuvres de Jean-Baptiste Oudry des collections du musée de la Chasse et de la Nature ont été investiguées par fluorescence X (tableau 1). Les principales caractéristiques du corpus sont décrites ci-dessous².

Ces œuvres sont toutes des représentations animalières peints en orientation paysage représentant pour la majorité des chiens dans des scènes de chasse. Deux tableaux s'éloignent légèrement de cette thématique : *La lice et ses petits* (inv. 71.2.1) où une chienne de chasse allaite ses chiots dans une grande ferme, et *Renard et perdreaux* (inv. 62 18 1) où figure un renard.

La plupart des œuvres ont été peintes entre 1745 et 1752 ; seule *Chien barbet gardant du gibier* (inv. 91.5.1), peint en 1728, correspond à une période plus précoce de la carrière de l'artiste, tandis que *Chien et perdreaux* (inv. 62 18 2) n'a pas fait l'objet de datation.

Ce sont des œuvres de moyens formats, peintes sur toile, excepté *Deux chiens gardant du gibier mort* (inv. 012.2) et *Chien en arrêt sur deux faisans* (inv. 012.01) qui sont des petits formats (de l'ordre de 16 × 21-22 cm) peints sur support métallique. Les dimensions des œuvres sur toile sont comprises entre 75-113 cm de hauteur et 107-137 cm de largeur, et ne correspondent pas à des formats standards³. On note cependant que *Chien et perdreaux* (inv. 62 18 2; 85 × 126 cm) est proche du format standard 60 Paysage (89 × 130 cm).

Les analyses de fluorescence X : principe et méthodologie

Cette méthode d'analyse, non invasive et sans contact avec l'œuvre, permet, par l'interaction entre un faisceau de rayons X et le cortège électronique des atomes constituant le matériau étudié, d'obtenir des informations sur la composition élémentaire de l'œuvre⁴. Bien que la technique ne fournisse par directement

² Voir essai de Karen Chastagnol dans cet ouvrage pour plus de précisions.

³ Des formats standardisés étaient déjà proposés au XVIII^e siècle. Voir Pascal Labreuche, *Paris, capitale de la toile à peindre – XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, CTHS/INHA, 2011, p. 34-40.

⁴ Au niveau du volume analysée défini par le diamètre du faisceau (1 millimètre) et la profondeur analysable par cette technique (20-100 micromètres en général pour les peintures, mais cette profondeur dépend de la composition du matériau).

d'informations sur l'organisation moléculaire et structurale des composés présents, elle permet d'identifier de nombreux matériaux tels que les pigments employés par les peintres et la nature des supports métalliques⁵, ou bien d'émettre des hypothèses sur la base des éléments chimiques détectés, en les croisant avec l'aspect et la couleur des zones analysées.

Les résultats des analyses de fluorescence X se présentent sous la forme d'un spectre à dispersion d'énergie dont l'énergie est caractéristique des éléments chimiques détectés et l'intensité fonction de la quantité détectée. L'interprétation de ces résultats expose à plusieurs difficultés et limitations dont il est important d'avoir conscience.

Tout d'abord, comme les peintures sont des systèmes hétérogènes et multi-couches, le volume analysé correspond souvent à la contribution de plusieurs couches picturales et la complexité des systèmes ne permet pas d'obtenir des données quantitatives.

De plus, les éléments chimiques les plus légers⁶ ne sont pas détectés par cette technique avec l'instrumentation et les paramètres d'acquisition ici mise en œuvre. Certains composés tels que les composés organiques dont les laques, l'indigo, le noir de carbone ne sont pas détectables, ou difficilement comme dans le cas du lapis lazuli.

Enfin, les couches picturales étant souvent constituées de mélanges, plusieurs combinaisons de pigments sont souvent possibles pour interpréter le spectre, notamment pour les motifs verts. Certains pigments constitués d'éléments peu spécifiques sont ainsi également difficiles à mettre en évidence : on citera par exemple le bleu de Prusse et les terres vertes qui sont à base de fer, et qui dans un mélange sont parfois difficilement discernables des terres, également riches en fer et souvent abondamment employées dans les tableaux.

Ces différents aspects soulignent qu'il est nécessaire d'interpréter avec précaution les résultats de fluorescence X, notamment quand ils ne sont pas combinés avec d'autres examens et analyses, et que la présence de certains pigments est souvent sous-estimée. Il est à noter que la fluorescence X fournit également des informations du fait de l'absence de certains éléments chimiques spécifiques.

⁵ Il est à noter que cette technique ne permet pas de caractériser la nature des supports toiles.

⁶ Numéro atomique inférieur à 14 incluant en particulier le carbone, l'oxygène, l'azote, le sodium, le magnésium et l'aluminium.

La campagne d'analyse a été effectuée dans une réserve du musée avec la fluorescence X transportable, ELIO de XGLab⁷, du C2RMF montée sur un trépied ([fig. 1](#)). Les analyses ont été réalisées directement sur les œuvres à la verticale et sans contact⁸. Les œuvres ont été analysées dans leur cadre, exceptés les deux petits tableaux sur support métallique qui ont été décadrés. Une quinzaine de pointés d'analyse par œuvre ont été effectués afin d'avoir une sélection représentative des principales couleurs employées. Le choix des zones d'analyses s'est basé sur trois critères principaux : 1) éviter les repeints identifiés lors de l'observation et à l'aide d'une lampe UV; 2) trouver des zones où les couleurs semblent les plus pures possible et où les motifs sont de taille supérieure à celle du faisceau de rayons X généré par l'instrument (environ un millimètre); 3) l'accessibilité avec l'instrument. Les supports ont été analysés pour les deux œuvres peintes sur support métallique.



Fig. 1. Préparation de l'installation sans contact de l'instrument de fluorescence X ELIO pour les analyses sur *Chien et perdreaux* dans la réserve du musée de la Chasse et de la Nature (à gauche, © C2RMF, Johanna Salvant). Le détail de la tête de l'instrument ELIO est montré à droite (©C2RMF, Anne Maigret).

- 7** Le tube à rayons X est composé d'une anode de rhodium et d'un détecteur de rayon X SDD (Silicon Drift Detector), à refroidissement Peltier, de résolution <135eV pour la raie K α du manganèse (5,89 eV). Les analyses ont été effectuées à 45 kV et 80 μ A pendant 120 secondes par pointé.
- 8** La sortie du tube et le détecteur sont à une distance de travail de 14 millimètres, le positionnement se fait avec l'aide de deux lasers et d'une caméra microscope intégrée.

Des supports métalliques à base de cuivre

Les supports métalliques de *Deux chiens gardant du gibier mort* (inv. 012.2) et *Chien en arrêt sur deux faisans* (inv. 012.01) ont pu être examiné et analysé au niveau du revers et de certaines lacunes de la couche picturale. Les résultats de ces études étant décrits et discuté en détail dans une publication de Betelu et Chastagnol (2021) consacrée à la peinture sur cuivre chez Jean-Baptiste Oudry⁹, seuls les principaux résultats analytiques concernant ces supports sont présentés ci-dessous.

Les supports en métal, complètement accessibles au revers, sont d'une teinte métallique orangée (**fig. 2**) et leur spectre de fluorescence X est dominé par la présence de cuivre. Ces résultats permettent de confirmer que ces supports métalliques sont à base de cuivre. Comme discuté par Betelu et Chastagnol (2021)², ces supports semblent correspondre à des plaques à graver.

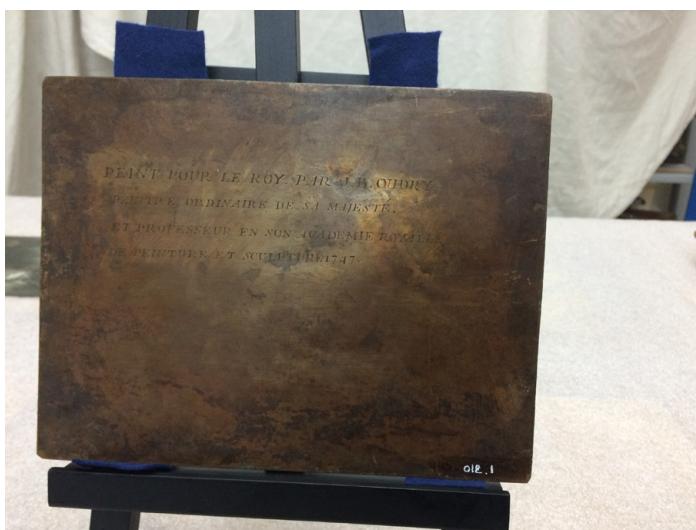


Fig. 2. Support métallique, vue de revers, de *Chien en arrêt sur deux faisans* (© C2RMF, Johanna Salvant).

L'examen des supports métalliques au niveau des bords et des lacunes met en évidence la présence d'un revêtement métallique blanc brillant, qui a manifestement été coulé sur les plaques de cuivre. Les analyses de fluorescence X

⁹ Claire Betelu, Karen Chastagnol, « La peinture sur cuivre chez Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) : étude de trois tableaux ». Actes journée d'étude de l'ICOM-CC Groupe métal, Métal : support de décor ou élément du décor. Approches et Traitements pour leur conservation-restauration, Janvier 2021 [en ligne], mis en ligne 2021, p. 29-42.

réalisées au niveau de lacunes de la matière picturale indiquent une composition à base d'étain. La détection d'un peu de plomb pourrait témoigner de l'emploi d'un alliage étain-plomb, l'un des plus fréquemment employés pour ce type de revêtement de plaque de cuivre d'après Horovitz¹⁰ comme évoqué par Betelu et Chastagnol (2021)². On ne peut cependant exclure que le plomb détecté provienne de la couche préparatoire et/ou picturale environnante, un prélèvement serait nécessaire pour préciser la composition de ce revêtement à base d'étain.

L'observation à fort grossissement de lacunes de la couche picturale révèle également que les supports ont été enduits d'une préparation claire de couleur blanche. Celle-ci n'a pas fait l'objet d'analyse par fluorescence X.

Palette de pigments

Les œuvres ont été peintes avec des palettes similaires, excepté *Renard et perdreaux* (inv. 62 18 1), se démarque nettement du groupe avec l'emploi d'une palette bien plus restreinte.

Les pigments détectés dans les œuvres sont listés dans le tableau 1. Comme évoqué dans la partie précédente, certains pigments, principalement les blancs et ceux de couleur chaude (en noir dans le **tabl. 1**), ont pu être identifiés avec certitude en raison de la détection d'éléments chimiques caractéristiques interprétée à la lumière de l'aspect et la couleur du motif; en revanche, pour l'identification des pigments bleus, noirs et verts (en vert pâle dans le **tabl. 1**), il s'agit en général d'hypothèses suggérées par les analyses combinées à l'examen du motif, mais qui nécessiterait une confirmation par des analyses complémentaires.

En termes de pigment blanc, la détection abondante de plomb dans l'ensemble des pointés d'analyse souligne l'emploi de blanc de plomb pour les blancs et les mélanges dans toutes les œuvres du corpus.

¹⁰ Isabel Horovitz, « The materials and techniques of European paintings on copper supports », dans Michael Komanecky (ed.), *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1755*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 63-91.

	Blanc de plumb ○ Carbonate de plomb	Vermillon ○ Sulfure de mercure	Jaune de Naples ○ Antimoniate de plomb	Terres/terres d'ombre à base de fer	Pigment(s) à base d'arsenic ○	Bleu de Prusse ○ Ferracyanure de fer III	Noir d'os ○ Phosphate de calcium	Terre verte ○ Silicates complexe contenant du fer	Pigment(s) à base de cuivre ○
<i>Chien barbet gardant du gibier (1728)</i> Inv. 91.5.1	x	x	x	x ¹	x ^R	x		x	
<i>Renard et perdreaux (1745)</i> Inv. 62 18 1	x			x ¹	x				x
<i>Deux chiens gardant du gibier mort (1747)*</i> Inv. 012.2	x	x	x	x ¹	x ^R			x	
<i>Chien en arrêt sur deux faisans (1748)*</i> Inv. 012.1	x	x	x	x ¹	x ^R		x	x	
<i>La Lice et ses petits (1752)</i> Inv. 71.2.1	x	x	x	x ¹	x	x	x	x	
<i>Chiens et gibier mort (1752)</i> Inv. 63.43.1	x	x	x	x	x ^R	x	x.	x	
<i>Chien et perdreaux (XVIII^e)</i> Inv. 62 18 2	x	x	x	x ¹	x ^R				x

* Support métallique ; en noir : identifié ; en vert pâle : hypothèse; pigment(s) à base d'arsenic : ^R réalgar probable; ^O orpiment probable; ¹ dont probablement de la terre d'ombre (déttection de manganèse)

Tableau 1. Corpus des œuvres analysées et résultats obtenus sur la palette de pigments.

L'usage de vermillon a été mis en évidence dans toutes les œuvres du corpus exceptée *Renard et perdreaux*. Oudry a employé par exemple le vermillon pour des motifs rouges tels que les coquelicots et les yeux rouges des faisans dans l'œuvre sur cuivre *Chien en arrêt sur deux faisans* (**fig. 3a**) ou bien pour des motifs roses en mélange avec du blanc de plomb comme le museau des chiots de *La Lice et ses petits* (**fig. 3b**).

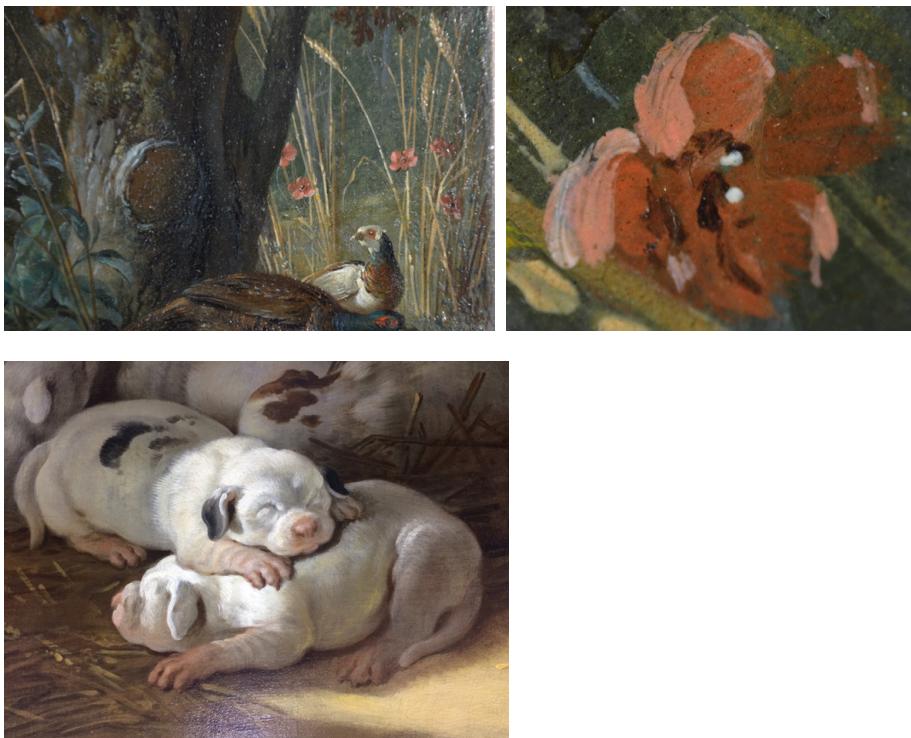


Fig. 3. Exemples d'emploi du vermillon – a) détails de *Chien en arrêt sur deux faisans* (© Claire Betelu) montrant le contour rouge des yeux des faisans et les coquelicots rouges où le vermillon a été utilisé; et b) détail des chiots de *La Lice et ses petits* (© C2RMF, Johanna Salvant) où le vermillon a été employé par exemple pour le rose des museaux.

Des terres ont été fréquemment employées seules ou en mélange dans des motifs bruns, marrons, jaunes et gris beige, notamment pour peindre les pelages, plumages et pupilles sombres des animaux, comme en témoigne la détection significative de fer. Ces terres semblent souvent contenir des terres d'ombres (**tabl. 1**)¹¹, identifiés par la présence de manganèse dans de très nombreux pointés.

Oudry a fait appel à deux autres pigments jaunes et/ou oranges dans le corpus : du jaune de Naples et des pigments à base d'arsenic.

Le jaune de Naples a été identifié dans toutes les œuvres exceptées à nouveau *Renard et perdreaux*. Il a souvent employé en mélange pour une sélection de motifs jaunes tels que des feuillages jaunes dans les deux œuvres sur cuivre et dans *Chiens et gibier mort*, le rehaut de la gibecière de *Chien barbet gardant du*

¹¹ Seul *Chiens et gibier mort*, où le manganèse n'a pas été détecté, ne semble pas en contenir.

gibier (fig. 4) et la paille et le poireau de *La Lice et ses petits*. Le jaune de Naples a également été identifié en mélange avec du bleu pour rendre des nuances bleues vertes dans plusieurs œuvres du corpus¹².



Fig. 4. Exemples d'emploi du jaune de Naples au niveau des feuillages de *Deux chiens gardant du gibier mort* (à gauche) et de la gibecière de *Chien barbet gardant du gibier* (à droite) (détails : © C2RMF, Johanna Salvant).

Les pigments à base de d'arsenic ont été détectés ponctuellement sur toutes les œuvres du corpus (tabl. 1). Ils peuvent correspondre à du réalgar, de couleur orange, ou à de l'orpiment, de couleur jaune. Ceux-ci ont été identifiés souvent en mélange et notamment au niveau de motifs orange, évoquant plus probablement l'emploi de réalgar dans la plupart des cas, comme cela a été confirmé sur échantillon dans le cas du cycle des *Quatre saisons*¹³. Si l'artiste a souvent employé les pigments à base d'arsenic au niveau de rehauts jaune-orangés des feuillages¹⁴, il est intéressant de constater qu'Oudry les a fréquemment sélectionnés pour peindre les yeux et pelages ou plumage des animaux (fig. 5). Des pigments à base d'arsenic ont ainsi été par exemple détectés au niveau des yeux du *Chien barbet gardant du gibier*¹⁵, du chien de *Chien et perdreaux*, et du renard et des perdreaux dans *Renard et perdreaux*, ainsi qu'en mélange au niveau du pelage et plumage de ces derniers et du pelage marron de la lice dans *La Lice et ses petits*.

Pour les bleus, les analyses de fluorescence X dans certains motifs bleus détectent abondamment du fer sans autre élément caractéristique de l'emploi

¹² Les deux œuvres sur support métallique et *La Lice et ses petits*.

¹³ Johanna Salvant, 2025, Rapport de laboratoire C2RMF n°37559 sur l'analyse des *Quatre saisons*.

¹⁴ Dans les deux œuvres sur support métallique, souvent en mélange avec des terres et du jaune Naples, et dans *Chiens et gibier mort*, au niveau du feuillages jaunes en mélange avec du jaune de Naples et des rehauts orange de l'herbe avec un peu de vermillon.

¹⁵ Il est intéressant de noter que c'est d'ailleurs l'unique zone où ce pigment a été identifié pour cette œuvre.

d'autres pigments bleus. Ces résultats combinés à l'aspect visuel de ces zones suggèrent l'hypothèse du bleu de Prusse¹⁶ dans plusieurs œuvres du corpus (**tabl. 1**). Des résultats similaires avaient été obtenus lors de l'étude des *Quatre saisons* où l'analyse de prélèvements avait permis de confirmer l'emploi de bleu de Prusse¹⁷.

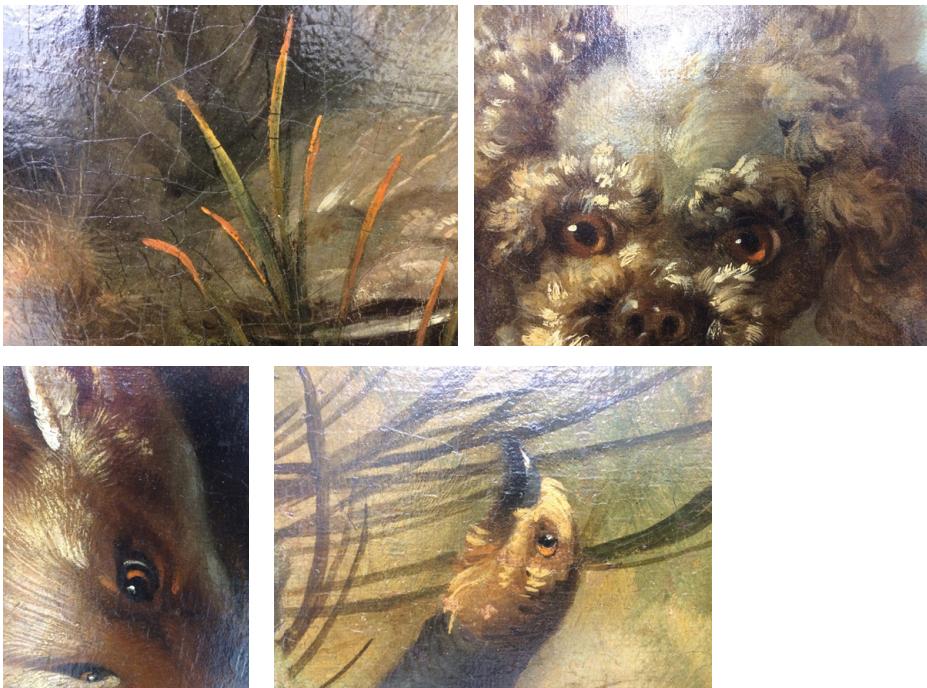


Fig. 5. Exemples d'emploi(s) à base d'arsenic au niveau des rehauts orange des feuillages dans *Chiens et gibier mort* (à gauche), des yeux du *Chien barbet gardant du gibier* (au milieu) et de l'iris orange des yeux du renard et du perdreau dans *Renard et perdreaux* (à droite) (détails : © C2RMF, Johanna Salvant).

Pour les noirs, la quantité importante de calcium détectée dans des zones sombres de certaines œuvres, parfois associée également à du phosphore, pourrait traduire l'emploi de noir d'os¹⁸, hypothèse qui reste à approfondir.

¹⁶ D'autres hypothèses sont tout à fait envisageables : l'emploi de pigments bleus non décelables par la fluorescence X tels que l'indigo ou le lapis lazuli. Des analyses complémentaires seraient nécessaires pour investiguer ces différentes possibilités.

¹⁷ Johanna Salvant, 2025, Rapport de laboratoire C2RMF n°37559 sur l'analyse des *Quatre saisons*.

¹⁸ Il est à noter que la présence de noir de carbone est tout à fait possible également, ce dernier n'étant pas décelable par la fluorescence X.

La caractérisation des verts est souvent plus complexe car il peut s'agir d'un pigment vert ou d'un mélange de bleu et de jaune. Avec les outils à notre disposition pour la campagne d'analyse, dans la plupart des cas, les zones vertes étaient trop sombres pour faire la distinction entre ces deux options. Cependant, dans de rares cas, l'emploi d'un pigment vert – par opposition à un mélange de pigments bleu et jaune – a pu être mis en évidence, comme illustré au niveau d'un feuillage vert du *Chien barbet gardant du gibier* (fig. 6). Il s'agit probablement de terres vertes, comme le suggère la forte détection de fer avec du potassium dans les motifs verts de la majorité du corpus (tableau 1). Des résultats similaires ont été obtenus par fluorescence X dans les *Quatre saisons* où l'étude de prélèvements a effectivement permis de confirmer l'emploi de terres vertes, en accord avec les discours d'Oudry, où il recommande l'emploi de ce pigment¹⁹. On note cependant que, dans le corpus du musée de la Chasse, certaines tonalités bleues vertes dans les ciels notamment semblent être des mélanges de pigment bleu et de jaune, aspect qui sera détaillé en dernière partie.

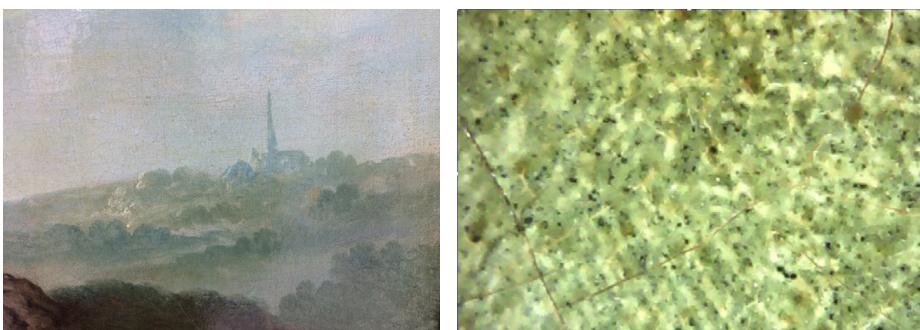


Fig. 6. Détail de l'église et des feuillages en arrière-plan à senestre de *Chien barbet gardant du gibier* (à gauche, © C2RMF, Johanna Salvant) et détail à fort grossissement au niveau du vert du feuillage (issue de la zone marquée par une croix blanche sur le détail de gauche), image générée automatiquement par l'instrument de fluorescence X lors de l'acquisition (à droite, © C2RMF, Eric Laval).

¹⁹ Jean-Baptiste Oudry, *Sur la pratique de la peinture*, 2 décembre 1752, dans Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (ed.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Tome VI : *Les Conférences entre 1752-1792*, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2015, p. 57-58.

Deux tableaux, *Renard et perdreaux* et *Chien et perdreaux*, se distinguent du reste du corpus par la présence de pigment(s) à base de cuivre détecté dans les différents feuillages verts analysés. Ce type de pigment n'a pas été détecté dans les autres œuvres du corpus²⁰ ou le cycle des *Quatre Saisons*.

Variété de combinaison de pigments au niveau des ciels

Dans plusieurs œuvres du corpus, la campagne d'étude a permis de souligner le soin apporté par Oudry pour les mélanges employés pour les ciels qui permettent de procurer des tonalités subtiles (fig. 7). L'artiste a ainsi employé du bleu avec du jaune de Naples pour teinter de nuances vert jaune les ciels de *La Lice et ses petits* et des deux œuvres sur cuivre. Pour *Chien et perdreaux*, ce sont des pigments à base d'arsenic qui ont été utilisés avec du bleu, ce qui donne des tonalités rosées au ciel. Ce même constat avait été fait dans le cycle des *Quatre saisons*, où l'étude de prélèvements a été très instructive sur la façon dont Oudry les a peints et dont il a diversifié le rendu des teintes en fonction des saisons avec recourt à différents pigments et superpositions de couches²¹. Même si l'on ne peut précisément les caractériser sur les bases de nos analyses pour le corpus du musée de la Chasse et de la Nature, on note aussi l'emploi de mélanges qui semblent souvent complexes, comme Oudry le recommande dans ses discours pour limiter l'altération des teintes avec le temps²².

²⁰ Il est important de souligner cependant que, pour les deux peintures sur support métallique, la détection de cuivre, importante et homogène pour l'ensemble des pointés, a été attribuée à la contribution des supports à base de cuivre, mais on ne peut complètement exclure que cela masque une contribution éventuelle de pigment(s) à base de cuivre employé(s) dans la matière picturale.

²¹ Les tests microchimiques sur prélèvement pour les *Quatre saisons* avaient également souligné la présence de protéines, uniquement au niveau des ciels, suggérant l'emploi d'un liant mixte huile/protéines, probablement une émulsion. Voir Johanna Salvant, 2025, Rapport de laboratoire C2RMF n°37559 sur l'analyse des *Quatre saisons*.

²² Oudry, *op. cit.*, p. 57.



Fig. 7. Détails du ciel de *Deux chiens gardant du gibier mort* au niveau d'une branche à senestre (à gauche, © Claire Betelu) et du ciel à senestre de *Chien et perdreaux* (à droite, © C2RMF, Johanna Salvant).

Conclusions

La campagne d'analyse *in-situ* sur les sept œuvres du musée de la Chasse et de la Nature constitue la première caractérisation globale des matériaux qui les constituent. Elle a permis de préciser la composition à base de cuivre des supports métalliques utilisés – probablement des plaques à graver – pour peindre *Deux chiens gardant du gibier mort* et *Chien en arrêt sur deux faisans*. La caractérisation non-invasive des pigments par la technique de spectrométrie de fluorescence X met en évidence des palettes similaires pour peindre la majorité des œuvres du corpus : celles-ci sont à base de blanc de plomb, de vermillon, de terres et terres d'ombre, de jaune de Naples, de pigment(s) à base d'arsenic et probablement de bleu de Prusse, terres vertes, et noir d'os. Ces résultats sont tout à fait cohérents avec ceux obtenus sur d'autres œuvres de Jean-Baptiste Oudry²³.

23 Alan Phenix, Tiarna Doherty, Anne Schönemann et Adriana Rizzo, « Oudry's painted menagerie : a technical study with reference to the artist's lectures on painting technique », dans Erma Hermens, Joyce Townsend (ed.), *Sources and serendipity – Testimonies of artists' practice*, Proceedings of ICOM-CC Art Technological Source Research (ATSR) Working Group, 3rd International Symposium, 12-13 juin 2008, Glasgow University, Londres, Archetype, 2009, p. 95-103 ; Johanna Salvant, 2025, Rapport de laboratoire C2RMF n°37559 sur l'analyse des *Quatre saisons*; Claire Betelu,Dorothée Lanno,Claire Gérin Pierre et Johanna Salvant, « Entre discours et matérialité : une étude des paysages de Jean-Baptiste Oudry à Versailles (1748-1752) », *Histoire de l'art* n°87, 2021, p. XV-XXVIII; Claire Betelu, Laurence de Viguerie,

L'emploi de pigment(s) à base de cuivre dans des motifs verts de deux œuvres, *Chien et perdreaux* et *Renard et perdreaux*, constitue en revanche une importante différence qui les démarque des autres œuvres d'Oudry. La palette de *Renard et perdreaux*, très réduite, se singularise aussi du reste du corpus étudié par l'absence inhabituelle de vermillon et de jaune de Naples.

Sur la plan méthodologique, la comparaison des deux premiers volets d'étude du projet souligne l'importance de compléter les analyses par une sélection de micro-prélèvements sur les œuvres pour s'assurer de caractériser aussi les préparations, pour confirmer certaines hypothèses sur la nature des pigments, notamment bleus et verts, et pour explorer des tendances observées sur d'autres corpus au niveau par exemple de la réalisation des ciels. La poursuite du projet PictOu avec l'étude d'autres corpus, tels des ensembles d'œuvres des musées de Fontainebleau et de Chantilly²⁴ et la série des *Cinq Sens* conservée au Château de Versailles²⁵, poursuit de confirmer les tendances, d'affiner la contextualisation de ces résultats et notre connaissance des pratiques picturales de l'artiste.

Remerciements

Karen Chastagnol, conservatrice adjointe au musée de la Chasse et de la Nature à l'époque, qui a rendu possible cette campagne d'analyse au musée de la Chasse et de la Nature.

Claire Betelu pour le montage du projet et de cette campagne d'analyse, et sa participation à la campagne.

Eric Laval pour avoir effectué les analyses de fluorescence X lors de la campagne d'analyse.

Lucile Brunel-Duverger et Juliette Debrie, « « Les procédés requis pour peindre le poil et la plume » Étude du processus pictural de *Chasse au renard* et *Chasse au loup* », in Baptiste Roelly, Oriane Beaufils (dir.), *Oudry/Oudrymania*, catalogue exposition musée de Chantilly, 8 juin-16 octobre 2024, 2024, p. 39-47

²⁴ Dans le cadre de restauration, des campagnes *in-situ* d'examens et d'analyses ont été réalisées respectivement en 2021-2022 par Claire Betelu en collaboration avec Laurence de Viguerie (Laboratoire d'Archéologie Moléculaire et Structurale (LAMS), Paris). Les résultats sur les deux œuvres du musée de Chantilly ont été publiées : Betelu et de Viguerie, *Op.cit.*

²⁵ Étude à programmer si la disponibilité des œuvres le permette.

DANS L'OMBRE DE JEAN-BAPTISTE : JACQUES-CHARLES OUDRY ET LA PEINTURE ANIMALIÈRE

LORELIN PELLETIER

Docteure en histoire de l'art

Sans conteste, Jean-Baptiste Oudry est l'un des plus grands artistes du XVIII^e siècle. Son nom suffit seul à évoquer les superbes compositions animalières qui firent sa renommée. Derrière cet illustre patronyme se cache pourtant un autre peintre, considéré comme plus mineur : Jacques-Charles Oudry, le fils de Jean-Baptiste. Quand le père demeure toujours aujourd'hui aussi apprécié¹ qu'il le fut de son temps, Jacques-Charles est encore très peu connu. Pourtant, lui aussi s'adonna à l'art de la peinture d'animaux sans jamais parvenir à s'élever au rang de son père.

Jacques-Charles Oudry naquit à Paris en 1720. Il apprit la peinture dans l'atelier familial et peut-être aussi auprès de Nicolas de Largillièvre qui avait auparavant été le maître de son père. Ce dernier est d'ailleurs connu pour n'avoir eu aucun autre élève que son fils. En 1930, Louis Dimier, l'un des plus anciens biographes de Jean-Baptiste Oudry, évoquait déjà l'apprentissage de Jacques-Charles :

Oudry [Jean-Baptiste] ne laissa point d'élèves pour continuer son œuvre ou reprendre ses travaux. De son vivant on lui reprochait de se désintéresser de ceux que lui confiaient l'Académie. Il ne s'occupa que d'un seul, son fils Jacques, né à Paris en 1720, mort à Lausanne en 1778. Mais ce fils, voyageur perpétuel et longtemps peintre du prince Charles de Lorraine à Bruxelles, n'a rien laissé qui mérite mémoire. Il a copié avec négligence les animaux de son père, dont il n'a ni le brillant ni la simplicité. Il a omis aussi le charme de ses paysages².

La sévérité de cette dernière sentence peut sembler un peu abrupte, voire infondée, si on la confronte aux premières critiques qu'avait reçues Jacques-Charles

¹ L'intérêt actuel porté à Jean-Baptiste Oudry se mesure aux nombreux ouvrages biographiques et catalogues d'œuvres et d'expositions qui lui sont consacrés. Encore très récemment, entre octobre 2024 et janvier 2025, le château de Fontainebleau dédiait une exposition à ses représentations des chasses royales. Voir [Cat. expo.] *Jean-Baptiste Oudry, peintre de cour : les Chasses royales de Louis XV*, sous la dir. d'Oriane Beaufils et de Vincent Cochet, Paris, Grand-Palais-RMN Éditions, Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 2024.

² Louis Dimier, *Les peintres français du XVIII^e siècle : histoire des vies et catalogue des œuvres*, Paris-Bruxelles, G. Van Oest, 1928-1930, vol. 2, p. 153 (2 vol.).

deux siècles plus tôt. En effet, dès 1748, tout juste agréé à l'Académie, le jeune peintre s'était présenté au Salon où le public put admirer pour la première fois cinq toiles de sa main comprenant des instruments de musique, deux natures mortes de gibier et un chien flairant du gibier³.

Lors de cette exposition, les œuvres de Jacques-Charles furent particulièrement bien reçues par une critique quasi unanime. Saint-Yves écrivait que les qualités de Jean-Baptiste ne seraient « jamais égalées que par M. Oudry fils, qui par ses essais [était] bien digne de l'honneur d'appartenir à un tel père, et d'en être avoué⁴ » tandis que Baillet de Saint-Julien déclarait sans détours que « le meilleur ouvrage de M. Oudry et dont on a n'a point parlé, est sans contredit M. son fils⁵ ». Enfin, un critique anonyme qui s'inquiétait de voir un Jean-Baptiste vieillissant rassurait cependant ses amateurs : « on voudrait ne point s'apercevoir que sa vue s'affaiblit; mais M. son fils nous console par les grandes espérances qu'il donne⁶ ».

Seul l'abbé Gougenot, bien que plutôt positif à l'égard du jeune artiste, émettait une légère réserve quant à la manière dont Jacques-Charles traitait la représentation de la nature vivante, l'exhortant à mieux l'étudier :

On voit de M. Oudry le fils, des Tableaux qui donnent beaucoup d'espérance. Ceux dans lesquels il a peint la nature morte, sont supérieurs aux autres. Il ne peut donc trop s'appliquer à étudier la nature vivante : car si il est vrai que l'art embellit la nature, on peut dire aussi qu'une profonde étude de la nature conduit à la perfection de l'art. La distinction avec laquelle ce jeune Académicien a été reçu, doit l'exciter à marcher à grands pas dans la route que son Père lui a frayée⁷.

Ces premiers commentaires très encourageants sur le succès à venir de Jacques-Charles laissaient penser que celui-ci avait choisi la bonne voie en

³ Des toiles qui ne sont, à ce jour, pas localisées à l'exception de la dernière qui fut identifiée par Michel et Fabrice Faré comme un *Trophée de Chasse* présenté lors d'une vente en 1963 au Palais Galliera. Cf. M. Fare, F. Fare, *La Vie silencieuse en France : la nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1976, p. 136 (repr.).

⁴ Charles Léoffroy de Saint-Yves, *Observations sur les arts, Et sur quelques morceaux de Peinture & de Sculpture, exposés au Louvre en 1748*. Où il est parlé de l'utilité des embellissements dans les Villes., Leyde, Elias Luzac Junior, 1748, p. 107.

⁵ Guillaume Baillet de Saint-Julien, *Réflexions sur quelques circonstances présentes. Contenant Deux Lettres sur l'Exposition des Tableaux au Louvre cette année 1748. A M. le Comte de R****, s. l., 1748-1749, p. 28.

⁶ ANON., « *Lettres écrites de Paris à Bruxelles sur le Salon de l'année 1748* », RUA, 1859, t. x, 1748-1749, p. 452.

⁷ Louis Gougenot, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture. A M.****, s. l., 1748, p. 113.

empruntant celle d'un père auquel on le comparait déjà. À la fin des années 1740, Jean-Baptiste avait derrière lui une carrière toujours florissante et une renommée incontestable mais, âgé d'une soixantaine d'années, sans doute lui faudrait-il bientôt un remplaçant en mesure de perpétuer son œuvre.

Toujours en 1748, Jacques-Charles, agréé au mois de février, fut reçu académicien le 31 décembre en qualité de « peintre à talent »⁸. Pour cela, il avait présenté au jury un tableau montrant un chien flairant du gibier (**fig. 1**). Une peinture se déployant sur une toile aux dimensions grandioses (1775 × 195,5 cm), digne des plus belles compositions décoratives de l'époque. Le peintre y a divisé la scène en deux parties distinctes : d'une part une importante nature morte occupe tout le côté droit de la toile. L'artiste ne s'est pas cantonné à la représentation de petit gibier puisqu'une biche morte au premier plan occupe la majeure partie de l'espace. De plus petits animaux, des fleurs et des fruits, sont négligemment dispersés autour d'un vase et d'un panier tandis que le fond est dissimulé par une imposante architecture. D'autre part, le pan gauche de la composition offre un espace plus aéré laissant surgir un chien de l'arrière-plan. S'il n'occupe qu'une petite place sur le tableau, c'est tout naturellement pourtant que le regard va se porter sur lui. Le tracé du corps du chien forme alors une parfaite diagonale avec ceux du faisand et de la biche créant une véritable continuité entre chaque élément. Il s'agit d'une œuvre parfaitement aboutie à travers laquelle Jacques-Charles Oudry offre un habile mélange de nature vivante et de nature morte aussi maîtrisé que ce que faisait déjà son père. Qu'il s'agisse de ses dimensions, du choix du sujet ou de l'opulence d'une mise en scène aussi désordonnée que savamment agencée, tout dans cette œuvre évoque le pinceau de Jean-Baptiste Oudry.

On retrouve ainsi chez lui un certain nombre de toiles similaires. La grande *Nature morte avec un épagneul pourchassant un canard (L'eau)*, (**fig. 2** : 141 × 114 cm), est à cet égard un parfait exemple du savoir-faire de Jean-Baptiste lorsqu'il s'agissait d'intégrer harmonieusement un grand nombre d'éléments disparates au sein d'une même composition. Ici se côtoient animaux marins et terrestres, vivants et morts.

⁸ « Réception de M. Oudry le fils. – Après quoi le Sieur Jacques-Charles Oudry, Peintre à talent, fils de M. Oudry, Professeur, a présenté à l'assemblée le tableau qui lui avait été ordonné pour sa réception, dont le sujet représente, sur le devant, une daine morte, un panier de gibier et autres choses accessoires. » Voir Anatole de Montaiglon (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, Paris, J. Baur, 1875-1909, t. vi, p. 144 (11 vol.).



Fig. 1. Jacques-Charles Oudry, Gibier, chien, fleurs et fruits, huile sur toile, Montpellier, Musée Fabre © GrandPalaisRMN / Agence Bulloz



Fig. 2. Jean-Baptiste Oudry, Nature morte avec un épagneul pourchassant un canard (L'Eau), huile sur toile, Stockholm, Nationalmuseum © Nationalmuseum / Hans Thorwid

Comme l'a fait Jacques-Charles pour son morceau de réception, la scène est divisée en deux sections qui sont délimitées par une architecture occupant le côté droit tandis que le côté gauche s'ouvre sur le ciel. Au centre, l'aile d'un goéland suspendu par les pattes trace une grande verticale. De l'ouverture à gauche, surgit un chien. Son corps adopte une position dont les lignes rappellent la posture du goéland. Un tracé que le peintre a repris également pour le tas de poissons en bas à gauche mais aussi pour dessiner le canard dissimulé dans les roseaux à droite. Chaque élément de ce tableau entre en parfaite résonance avec la plupart des autres objets qui s'y trouvent. Que ce soit dans la toile du père ou dans celle du fils, la continuité entre animaux morts et animaux vivants est parfaite.

En outre, l'architecture permet à Jean-Baptiste Oudry de mettre en avant, sur un fond plus sombre que celui offert par le ciel, les objets – ici des animaux – qu'il représente. La composition est ainsi parfaitement maîtrisée car si elle est extrêmement chargée elle n'en demeure pas moins admirablement lisible.

La toile de Jean-Baptiste avait été peinte en 1719, soit un an avant la naissance de son fils. Ainsi, cette mise en scène très aboutie que l'on retrouve ensuite dans le morceau de réception de Jacques-Charles relève d'une formule mise en place par son père presque trois décennies plus tôt.

Jacques-Charles Oudry, qui affirma dès son entrée à l'Académie royale de peinture sa volonté de s'inscrire dans une continuité familiale, avait certainement dû copier les tableaux de son père. S'il se familiarisa alors avec sa technique picturale et son habileté à observer les animaux, c'est surtout l'indéniable sens de la composition de Jean-Baptiste que l'on retrouve dans les premières toiles de Jacques-Charles.

C'est probablement le cas d'une toile non signée conservée à la Wallace Collection qui lui est aujourd'hui attribuée montrant un faucon attaquant des canards ([fig. 3, 194,5 x 129 cm](#)). Il s'agit de la réplique exacte, à la seule différence du format, d'une peinture de Jean-Baptiste Oudry que l'on peut admirer au musée de Schwerin en Allemagne (*Oiseau de proie attaquant des canards*, 1740, huile sur toile, 129 × 162 cm, Schwerin, Staatliches Museum). Le tableau avait dû connaître un certain succès puisque Jean-Baptiste lui-même en avait réalisé une copie aujourd'hui conservée à Paris au musée des Arts Décoratifs.



Fig. 3. Attr. à Jacques-Charles Oudry, *Un faucon attaquant des canards sauvages*, huile sur toile, Londres, Wallace Collection © TheWallaceCollection

Ainsi, l'apprentissage auprès de son père avait sans doute permis à Jacques-Charles Oudry non seulement de s'inspirer des nombreux sujets qui faisaient le succès de son père, mais aussi de se familiariser avec une technique brillante et efficace à laquelle Jean-Baptiste accordait beaucoup d'importance⁹.

Jacques-Charles Oudry signa en 1753 une série de quatre peintures¹⁰ qui s'inspirent toutes de sujets animaliers chers à son père. Trois de ces toiles ont

⁹ Les thèmes, de combats animaliers, de retours chasses et autres natures mortes ne furent pas inventés par Jean-Baptiste Oudry. Avant lui, en France, Alexandre-François Desportes, dans la continuité de la tradition des peintres du Nord, avait déjà commencé à représenter les animaux depuis plusieurs années. Il est en revanche certain que, là où Desportes demeurerait très traditionnel dans la mise en œuvre de ses compositions, Oudry s'était affranchi de l'inspiration flamande pour conférer à ses peintures animalières une dimension baroque et plus grandiose propre à son œuvre. Il appliquait ainsi les préceptes picturaux, de composition et de lumière surtout, qu'il théorisa par ailleurs.

¹⁰ Voir [Cat. vente] *Dessins et tableaux anciens*, Paris (Drouot-Richelieu), Gridel; Boscher; Flobert, 08 décembre 1994, n° 74-77 (repr.), p. 22-23.

pour sujets des scènes de chasse (*Chien à l'arrêt sur des perdreaux; Trois chiens poursuivant un lapin; Chien attaquant deux canards*, huiles sur toiles, 81 × 99 cm, localisation inconnue) avec pour point commun la présence d'un ou plusieurs épagneuls traquant de petites proies dans un paysage. La blancheur des épagneuls crée un contraste avec une nature environnante que l'artiste a voulu sombre. Jacques-Charles se rapproche à nouveau d'un trait caractéristique de la technique de son père, qui portait un intérêt tout particulier aux ombres et à la lumière. Dans le cas de ses combats d'animaux, celles-ci lui permettaient de créer une opposition forte entre nature sauvage et animaux domestiqués. Cette dichotomie est particulièrement percutante sur son *Hallali du loup* (1725, huile sur toile, 175 × 196 cm, Chantilly, Musée Condé) et son *Hallali du chevreuil* (1725, huile sur toile, 171 × 156 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts), deux toiles appartenant à la même série de quatre scènes de chasse.

Par des jeux d'ombre et de lumière, le peintre parvient à mettre en exergue d'un côté les chiens, au service de l'homme, et de l'autre l'animal traqué, élément de la nature. Ainsi, les ombres sont telles que le corps du loup se confond avec le tronc d'arbre qui figure au second plan. Un contraste fort qui tend à renforcer l'aspect narratif – mais aussi dramatique – de la composition : l'artiste amène le spectateur à ressentir la détresse de la proie, l'invitant d'une certaine manière à entrer dans la scène qui se déroule sous ses yeux.

L'inspiration paternelle est plus particulièrement palpable sur la toile représentant un chien chassant des canards où l'attitude que Jacques-Charles a donnée au colvert essayant de s'envoler, témoigne d'une ambition identique. La tête de l'animal, dont le cou est étiré en longueur, se détache sur le ciel, très lumineux, mettant ainsi son cri en exergue. Un procédé technique qui fait écho à celui employé par Jean-Baptiste pour représenter le chevreuil de la seconde composition évoquée : la tête de l'animal s'extrait du cadre sombre de la forêt pour s'auréoler de la lumière du ciel et interpeller le spectateur sur une expression de détresse que l'artiste a parfaitement su retranscrire.

Malgré la relativement mauvaise conservation du tableau, on retrouve chez Jacques-Charles quelque chose de la maîtrise narrative de Jean-Baptiste, quoi que l'exécution en soit nettement moins saisissante.

La quatrième œuvre de la série mérite à elle seule une attention toute particulière (*Chiennne allaitant ses petits*, huile sur toile, 81 × 99 cm, localisation inconnue¹¹). Il s'agit de la représentation d'une chienne accompagnée de ses

¹¹ Voir reproduction de la toile *in* [Cat. vente] 08 décembre 1994, n° 74, p. 22.

chiots. Le regard inquiet de la mère tourné vers l'extérieur de la toile n'est pas sans rappeler celui de la très protectrice *Lice allaitant ses petits* (1752, huile sur toile, 103,5 × 132 cm, Paris, Musée de la Chasse et de la Nature) de Jean-Baptiste. Une toile qui connaît, depuis sa présentation au Salon de 1753, un succès qui n'a jamais discontinue.

Il est peu probable que le fait que la *Chièenne allaitant ses petits* ait été peinte par Jacques-Charles la même année relève du hasard. C'est sans doute inspiré, voire peut-être même incité, par son père, qu'il s'essayât ici au délicat exercice de la représentation du sentiment animal. Sans parvenir avec autant de brio que Jean-Baptiste à représenter l'inquiétude maternelle, il faut tout de même reconnaître à Jacques-Charles que son tableau est bien exécuté. Dans une certaine mesure, il a su, lui aussi, saisir l'expression dans le regard de la chièenne.

Si Jacques-Charles souffre nécessairement de la comparaison avec son père, ses toiles, sans être de la grande peinture animalière, font preuve de qualités évidentes.

La comparaison avec Jean-Baptiste se fit en fait plus rude après la mort de celui-ci survenue en 1755.

À cet égard, les mots de Diderot, furent sans appel : « Le véritable Oudry est mort il y a quelques années. C'était le premier peintre de notre école pour les tableaux d'animaux, et il n'est pas encore remplacé¹² ». Cette bien sévère affirmation s'inscrit dans le cadre des commentaires du Salon de 1761 lors duquel Jacques-Charles exposait un *Retour de Chasse* et un *Chat sauvage pris au piège* qui seraient si mauvais que, toujours selon Diderot, personne n'aurait remarqué¹³.

Bien que cette dernière toile ait aujourd'hui disparu, elle évoque une autre œuvre de l'artiste passée en vente chez Millon et de Bayser en novembre 1995¹⁴ (*Chat sauvage pris au piège*, v. 1761, huile sur toile, 94 × 128 cm, localisation inconnue). Le sujet est le même mais les dimensions sont très différentes de celles du tableau présenté au Salon, il est donc certain qu'il ne peut s'agir de la même œuvre. Et en effet, l'œuvre n'a rien de remarquable : un premier coup d'œil suffit à observer que l'animal, la patte coincée dans un piège, adopte une

¹² Denis Diderot, *Essais sur la peinture; Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. par G. May et J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984 [1759-1763], p. 147.

¹³ « [...] personne n'a remarqué le Retour de Chasse d'Oudry, ni son Chat sauvage pris au piège », Denis Diderot, *Ibid.*

¹⁴ Voir [Cat. vente] B. de Bayser et al., *Dessins et tableaux anciens, orfèvrerie [...] : collection d'un amateur et divers*, Paris (Drouot-Richelieu), J. M. Millon; Cl. Robert B. de Bayser, 27 novembre 1995, cat. 32 (repr.).

posture trop raide et que son cri ne provoque chez le spectateur aucune émotion de crainte ou de compassion.

Il est cependant intéressant de noter qu'une fois encore le fils s'inspire du père. On retrouve dans cette toile quelque chose du superbe *Loup pris au piège* (1732, huile sur toile, 130 × 162 cm, Schwerin, Staatliches Museum) que Jean-Baptiste avait peint en 1732 et exposé en 1737. Une œuvre qui, à elle toute seule, illustre le talent du peintre pour montrer et exacerber, si ce n'est magnifier, la douleur animale. Encore une fois, Jean-Baptiste use de la lumière et des ombres pour diriger l'attention du spectateur. La gueule du loup, et sa souffrance, sont mises en avant quand son corps brun se fond pour disparaître dans les rochers qui figurent au second plan.

En 1765, Jacques-Charles Oudry reprit le thème du chien chassant des canards, remplaçant cette fois-ci l'épagneul par le plus traditionnel barbet (*Chien barbet soulevant des canards*, 1765, papier marouflé sur toile, 130 × 190 cm, localisation inconnue¹⁵). Une fois encore, l'artiste cherche à dynamiser la scène en faisant s'envoler l'un des deux canards. Il n'y parvient pas aussi bien que sur la toile de la série peinte en 1753. La composition semble même ici assez figée quoique le peintre ait adapté le mouvement des animaux au format de la toile, arrondie dans sa partie supérieure.

En mettant une fois encore ce tableau en parallèle avec une peinture de Jean-Baptiste au sujet identique (*Un barbet poursuivant des canards*, 1747-1748, huile sur toile, 118 × 153,3 cm, Londres, Wallace Collection), il est évident que toute l'habileté de celui-ci dans ses compositions est sans comparaison possible. Par l'intégration d'un troisième canard qui s'enfuit dans une direction opposée, le peintre parvient avec virtuosité à créer une véritable dynamique tout en conservant une grande simplicité dans la représentation.

Sans doute rebuté par les critiques négatives, quand elles n'étaient pas inexistantes, qu'il essuyait depuis 1750, Jacques-Charles n'exposa finalement que très peu aux Salons, à l'inverse de Jean-Baptiste qui y fut durant toute sa vie l'un des artistes les plus prolifiques.

En 1761, une querelle l'opposant à Chardin, qui était alors en charge de l'accrochage des œuvres aux expositions,acheva sans doute de convaincre Jacques-Charles qu'il ne pourrait pas faire carrière en France. Le peintre s'exila à la cour de Belgique et ne revint dans son pays natal qu'à quelques reprises.

¹⁵ Voir [Cat. vente] *Dessins et tableaux anciens, tableaux modernes bijoux [...]*: vente, Paris (Drouot-Richelieu), Binoche & Giquello, 20 novembre 2015, cat. 27 (repr.).

Quoiqu'il en soit, l'artiste ne cessa pas de peindre puisque nous lui connaissons plusieurs œuvres datées des années 1760. Il est tout à fait visible qu'il continuait à vouloir se rapprocher de l'œuvre de son père, s'inspirant sans cesse des sujets qui avaient fait son succès.

Ainsi, en 1765, Jacques-Charles réalisa, douze ans après la première, une seconde toile montrant une chienne et ses petits ([fig. 4 : 58 × 71 cm](#)). D'une facture très différente de l'épagneule évoquée un peu avant, le peintre a cette fois-ci représenté ce qui semble être un cavalier King-Charles. L'animal, au museau sans doute trop pointu, et aux oreilles d'apparence un peu disproportionnées, est assez difficilement identifiable. En le comparant à un chien de la même espèce peint par le même artiste en 1752 ([fig. 5 : 55 × 46,5 cm¹⁶](#)) les défauts de la chienne de 1765 n'en apparaissent encore que plus évidents. Une telle différence de facture entre deux œuvres réalisées à tant d'années d'écart interroge sur la pratique de Jacques-Charles et sur le rôle de Jean-Baptiste : celui-ci, avait-il, de son vivant, activement pris part à la réalisation des œuvres de son fils ?

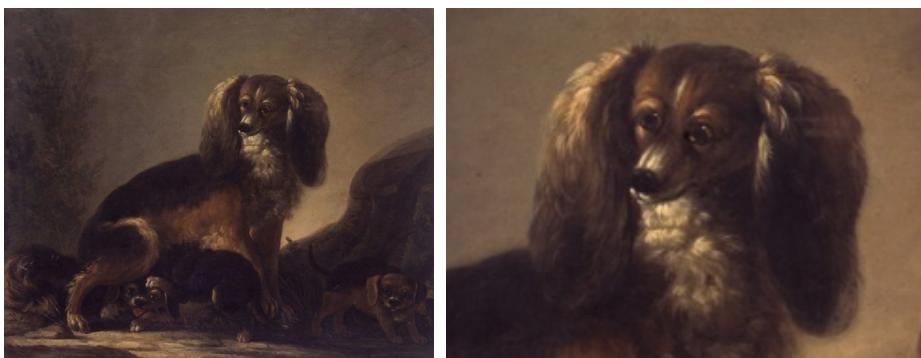


Fig. 4. Jacques-Charles Oudry Chienne avec ses petits, huile sur toile, Saint Etienne, Musée d'art moderne et contemporain © Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne métropole / Yves Bresson

¹⁶ Voir [Cat. Vente] *Tableaux et dessins anciens et du xix^e siècle : vente*, Paris (Faubourg Saint-Honoré) Sotheby's, Paris, 23 juin 2011, cat. 58 (repr.).



Fig. 5 Jacques-Charles Oudry, Portrait de cavalier King-Charles, 1752, huile sur toile, localisation inconnue © Sotheby's

Toujours en 1765, Jacques-Charles s'inspirait à nouveau de son père en représentant une *Hyène attaquée par des chiens* (1765, huile sur toile, 144 × 189 cm, localisation inconnue¹⁷). Il s'agit de la reprise, presque à l'identique, d'un sujet analogue (*Hyène attaquée par deux dogues*, 1739, huile sur toile, 130 × 190 cm, Schwerin, Staatliches Museum) présenté par Jean-Baptiste Oudry au Salon de 1739. Les deux scènes se déroulent dans un bois et montrent le combat entre les bêtes, néanmoins dans la version de Jacques-Charles, les chiens, deux chez Jean-Baptiste, sont passés au nombre de trois. Si les compositions se ressemblent beaucoup, la représentation des animaux est toutefois bien différente. Chez Jacques-Charles, ils adoptent des postures plus raides que sur la toile de Jean-Baptiste. Par ailleurs, sa hyène est beaucoup moins aboutie dans sa représentation que celle de son aîné. Une fois encore, il lui est difficile d'égalier ce que parvenait à faire transparaître son père en termes de physionomie animale autant que sa représentation de leurs émotions, toujours très vives lorsqu'il représentait des combats.

Jacques-Charles Oudry ne se limita cependant pas à la peinture d'animaux vivants mais s'adonna également aux natures mortes. Un art souvent considéré comme plus aisé puisqu'il s'agit de la représentation d'objets inanimés et

¹⁷ Voir [cat. vente] *Tableaux anciens et xix^e mobilier et objets d'art*, Neuilly-sur-Seine, Aguttes, 21 décembre 2011, cat. 21 (repr.).

immobiles, mais qui nécessite en réalité une grande maîtrise technique dans leur reproduction et surtout un sens avisé de la composition.

Encore une fois, il trouvait une part de son inspiration directement chez son père. Son *Cygne mort* (v. 1755-1760, huile sur toile, 141,2 × 103 cm, localisation inconnue¹⁸), non daté mais que l'on pourrait situer autour de 1755-1760, n'est pas sans évoquer le célèbre *Canard blanc* (1753, huile sur toile, 95,3 × 63,5 cm, Londres, collection Cholmondeley) de Jean-Baptiste. Sans avoir cherché ici à reproduire le tour de force artistique de son père, Jacques-Charles montre lui aussi un oiseau entièrement blanc. Il lui avait fallu jouer de la lumière, des ombres et de légères touches de couleur pour marquer la texture du plumage de l'oiseau. S'il est difficile de savoir sans la date exacte de la toile si Jean-Baptiste y prit part ou si sa réussite tient uniquement au pinceau de Jacques-Charles, il est en revanche évident que c'est sans son père qu'il peignit un *Canard colvert accroché à un mur* (fig. 6 64,8 × 55,5 cm) en 1764. Un sujet très classique du trompe l'œil animalier qui est ici assez réussi, que ce soit dans le corps de l'animal ou dans le papier froissé que l'on peut voir sur le côté.



Fig. 6. Jacques-Charles Oudry, *Canard Colvert accroché à un mur*, huile sur toile, Grenoble, Musée de Grenoble © Ville de Grenoble / Musée de Grenoble-J. L. Lacroix

¹⁸ Voir [cat. vente] *Old master paintings*, Londres, Bonhams, 25 avril 2018, cat. 266 (repr.).

En ce qui concerne les natures mortes en général, Jacques-Charles les maîtrisait bien mieux que la représentation des animaux vivants. On le remarque par exemple sur une *Nature morte au gibier* (fig. 7 : 142 × 98,5 cm) peinte en 1762 et une *Nature morte au lièvre et perdrix suspendus* (huile sur toile, 85 × 73 cm, localisation inconnue¹⁹) de 1763 qui ne sont pas dénuées de qualités. Toutes deux furent réalisées au début des années 1760 à peu près à la même époque que la chienne King-Charles avec laquelle la comparaison est sans commune mesure.



Fig. 7. Jacques-Charles Oudry, *Nature morte au gibier*, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre © Grand Palais RMN (musée du Louvre) / Tony Querrec

Ici encore, il semble que Jacques-Charles se soit inspiré du répertoire de son père, copiant les natures mortes de ses fameuses scènes de chien flairant du gibier. Des scènes qui pouvaient se déployer sur de vastes compositions, toujours très abouties, à l'instar d'un *Lièvre, canard, pain, fromage et flacons de*

¹⁹ Voir [Cat. vente] *Dessins et tableaux anciens, céramiques anciennes [...], taxidermie, tapis*, Paris (Drouot-Richelieu), Audap & Mirabaud, 30 juin 2017, cat. 45 (repr.).

vin, 1742, huile sur toile, 143 × 87 cm, Paris, Musée du Louvre). Jacques-Charles, pour sa part, s'est contenté de représenter le gibier suspendu avec tout juste quelques éléments supplémentaires. Si ses natures mortes ne présentent pas de gros défauts techniques elles demeurent très traditionnelles et probablement un peu trop simples.

Jacques-Charles Oudry mourut à Lausanne en 1778 sans jamais avoir réellement trouvé le succès que lui promettaient ses premières années de jeune peintre. Si son œuvre est aujourd’hui connue à travers plusieurs toiles conservées dans les collections de nos musées ou via les ventes publiques, celles-ci ne correspondent qu’à une période assez réduite de sa vie allant de sa réception à l’Académie en 1748 jusqu’au milieu des années 1760.

Une question toutefois demeure en suspens : dans quelle mesure les toiles signées « Jacques-Charles Oudry » peintes avant 1755 furent-elles réalisées sans l’intervention de son père ? Un doute qu’avaient déjà exprimé Michel et Fabrice Faré en 1976 dans leur ouvrage *La Vie silencieuse en France*, l’un des premiers à s’intéresser à la carrière de Jacques-Charles Oudry. Au sujet d’un tableau montrant un lièvre et une perdrix présenté à la Galerie Cailleux, les deux auteurs partageaient leur méfiance : « le jeune peintre témoigne ici d’une telle maîtrise qu’il est difficile de ne pas croire que son père n’y a pas mis la main²⁰ ».

Cette remarque trouve un écho dans celle que Jean Cailleux avait faite en 1982 dans un article intitulé « M. Oudry le fils ou Les Avatars de la paternité » publié dans le *Burlington Magazine*. L’historien de l’art y relève qu’« il semble que le nom d’Oudry soit devenu une sorte d’étiquette, de label, qu’on applique sans trop de discernement aux tableaux d’animaux ou de chasse²¹ » et soupçonne que certaines œuvres du fils aient pu passer pour des tableaux du père lors d’acquisitions. Une hypothèse qui semble plus que probable, d’autant qu’elle rejoint celle de Michel et Fabrice Faré.

Les toiles attestées – ou du moins signées – de Jacques-Charles Oudry sont suffisamment nombreuses pour remarquer que sa technique se révèle étonnamment inégale et parfois bien éloignée des préceptes paternels. Bien que le peintre ait effectivement été assez bon dans la représentation des animaux

²⁰ Michel Faré, Fabrice Faré, *La Vie silencieuse en France : la nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, Office du livre, 1976, p. 136.

²¹ Jean Cailleux, « M. Oudry le fils ou Les Avatars de la paternité », *The Burlington Magazine*, vol. 124, n° 952, « Special issue in honour of Terence Hodgkinson », Burlington Magazine publication Ltd., July 1982, p. i.

morts et immobiles, on comprend mieux la critique qui lui avait été adressée par Gougenot en 1748 au sujet de la nature vivante.

Dès son entrée à l'Académie, Jacques-Charles Oudry avait été comparé à son illustre père et il est difficile, près de trois siècles plus tard, de discontinue de cette voie, pourtant sans doute très injuste pour lui. Il faut cependant admettre qu'au-delà de son nom, si l'on s'en tient à ses strictes qualités de peintre animalier, Jacques-Charles semble avoir été un artiste moyen si ce n'est parfois médiocre lorsqu'il n'était pas aidé d'une main, ou du moins d'un œil, plus expert.

L'œuvre de Jacques-Charles Oudry demeure toutefois nécessaire à l'étude de la peinture animalière du XVIII^e siècle. Elle met notamment en lumière les grandes difficultés du travail de l'animalier, qui ne résident pas dans le choix des sujets, mais dans la justesse de la phisyonomie animale et surtout dans la maîtrise d'une composition qui doit savoir offrir lisibilité et dynamisme tout en invitant le spectateur à pénétrer l'intimité animale. Une chose est sûre, c'est que les toiles de Jacques-Charles Oudry permettent, d'une certaine manière, de prendre plus encore la mesure du talent de son père, Jean-Baptiste Oudry.

JEAN-BAPTISTE OUDRY PEINTRE ET ADMINISTRATEUR DES MANUFACTURES ROYALES DE TAPISSERIES (1726-1755)

ÉLODIE GOMEZ PRADIER

Docteure en histoire de l'art

De façon générale, une tapisserie est le fruit d'un savoir-faire, celui du lissier; de la manière d'un peintre qui fournit le modèle et souvent, d'un peintre cartonnier qui transcrit le modèle en vue du tissage. Une tapisserie est aussi le produit d'une politique économique, de relations sociales, d'investissements, de choix de matières et d'accès à ces matières, de recherches chimiques, de réglementations administratives qui autorisent l'utilisation de certains ingrédients et en interdisent d'autres.

Durant l'Ancien régime, les manufactures de tapisserie étaient des établissements royaux. Au XVII^e siècle, Colbert administrait l'ensemble des manufactures, tandis qu'au XVIII^e siècle, sous le règne du roi Louis XV, les manufactures dépendaient de différentes administrations en fonction de leur statut et surtout de leur vocation. Ainsi, depuis août 1726, les manufactures des Gobelins étaient gérées par le directeur des Bâtiments du roi, autrement dit le duc d'Antin jusqu'en 1736 et, s'inscrivaient, à l'origine, dans un projet plus large de « manufacture de meubles de la Couronne ». Au-delà du prestige, l'établissement était propriété de l'État et se trouvait libéré « de toutes contraintes commerciales »¹. L'établissement parisien connut quelques modifications qui lui donnèrent un visage sensiblement différent au XVIII^e siècle : d'une part, les directeurs n'eurent

1 Je remercie infiniment Claire Betelu de m'avoir offert cette opportunité et de son soutien. Cet article est issu de mon travail de thèse sur *Jean-Baptiste Oudry et la tapisserie*, dirigé par Pascal-François Bertrand et soutenue en 2015 à l'Université Bordeaux Montaigne. Il en résume le deuxième chapitre. Jacques Savary de Bruslon, *Dictionnaire universel de commerce, contenant tout ce qui concerne le commerce qui se fait dans les quatre parties du monde...*, 2 vol., Amsterdam, chez les Jansons à Waesberge, 1726, p. 252-253; Édouard Gerspach, « La Manufacture nationale de Beauvais, Suite », *Revue des Arts décoratifs*, 1892, p. 37-45; *La manufacture nationale des Gobelins*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1892; Jules Guiffrey, *Les manufactures nationales de la tapisserie. Les Gobelins et Beauvais*, Paris, 1906; Jean Coural, *Beauvais, Manufacture nationale de tapisserie*, Paris, Mobilier national, 1992, p. 24; Pascal-François Bertrand, Fabienne Joubert et Amaury Lefébure, *Histoire de la tapisserie en Europe, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.

plus les fonctions tant administratives qu'artistiques qui avaient été attribuées à Charles Le Brun, devenant des « délégués » du ministre; de ce fait, d'autres postes prirent une dimension plus importante tel que celui d'inspecteur; d'autre part, la manufacture réalisait désormais uniquement des travaux de lisses².

Les autres manufactures royales, Beauvais et Aubusson, étaient gérées, de façon générale, par le Contrôleur général des finances et, de façon particulière, par un intendant des finances qui avait un pouvoir de décision important et apportait son expertise³. L'établissement beauvaien était à l'origine privé et appartenait à un entrepreneur. Cependant, celui-ci ayant connu des difficultés, le roi y achetait régulièrement des marchandises pour en soutenir le commerce; puis en 1683, il en acquis « l'entièvre propriété ». Ainsi, les entrepreneurs qui se succédèrent ensuite furent surtout des « gestionnaires » et des investisseurs⁴. En 1665, les nombreux ateliers d'Aubusson, d'existence ancienne, furent réunis en « manufacture royale » afin de tirer avantage de certains droits commerciaux et administratifs. Son statut restait toutefois différent de la manufacture beauvaisienne et les avantages moindres⁵.

Une exception à cette organisation est à noter : de 1736 à 1744, Philibert Orry cumula les deux fonctions, administrant alors l'ensemble des manufactures de tapisseries. Celui-ci était à la tête du Contrôle général des finances depuis 1730. Ministre d'État, indissociable de la politique générale, ses fonctions couvraient l'ensemble des finances et de l'économie⁶. Appliquant la politique générale du Cardinal de Fleury (1653-1743), dirigeant le Conseil du jeune Louis XV depuis 1726, Philibert Orry impulsa une politique néo-colbertienne. En effet, tout au

2 Suite à sa fermeture entre 1694 et 1699, en raison de la guerre et des problèmes financiers qui en résultèrent.

3 Jules Guiffrey, *Histoire de la tapisserie du Moyen Âge à nos jours*, Tours, Mame, 1886, p. 407; Jean Coural, *op. cit.*, 1992, p. 36; Michel Antoine, *Le cœur de l'État : Surintendance, contrôle général et intendances des finances 1552-1791*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 89, 459 et 475-476 et 482, 450 et 461; 2010, p. 354.

4 Jean Coural, *Ibid.*, p. 7; *Aubusson. Tapisseries des Lumières, Splendeurs de la Manufacture royale, fournisseur de l'Europe au XVIII^e siècle*, Snoeck éditions, 2013, p. 28.

5 Amaury Lefébure, Pascal François Bertrand, *op. cit.*, p. 148; p. 166-172 et 232; Bertrand, *op. cit.*, 2013, p. 28.

6 En 1744, les charges furent de nouveau séparées entre la direction générale des Bâtiments du roi – assurée par Charles-François Lenormant de Tournemain (1684-1751) jusqu'en 1751, puis par le marquis de Marigny de 1751 à 1773 –, tandis que le contrôle général des Finances – était attribué à Jean-Baptiste de Machault d'Arnouville de 1745 à 1754, puis par Jean Moreau de Séchelles; *Le Mercure de France Septembre 1737*, p. 2013; *Ibid.* : Octobre 1738 , p. 2179; Pascal François Bertrand 1995, p. 237; Michel Antoine, *op. cit.*, p. 433 et 459.

long de XVII^e siècle, différentes mesures avaient été prises afin de favoriser l'essor commercial manufacturier. Fondées ou réorganisées par lettres patentes du roi, les manufactures dites « royales » bénéficiaient d'aides de la Couronne attribuées en fonction de leur statut. Ces règlements et ces pratiques favorables à une intervention de l'État en matière commerciale s'imposèrent jusque dans les années 1760. Ainsi, en reconduisant les ordonnances du XVII^e siècle, la monarchie administrative de Louis XV poursuivit la politique centralisatrice et mercantiliste initiée sous Louis XIV et Colbert⁷. Les administrateurs du roi arrêtaient priviléges et taxes, établissaient contrats et directeurs tout en assurant une aide financière aux entrepreneurs ainsi que les conditions générales relatives aux pratiques commerciales sur le territoire⁸.

Autrement dit, les attentes de la Couronne étaient profondément impliquées non seulement dans la gestion des établissements manufacturiers, mais aussi dans leur production⁹. C'est dans ce contexte administratif complexe que le rôle de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) doit être abordé. En effet, pendant vingt-neuf ans – de 1726 à son décès en 1755 – le peintre du roi a occupé diverses fonctions dans les manufactures royales de tapisseries :

22 JUILLET 1726 ■ BEAUVAIS : PEINTRE ÉTABLI AUX FRAIS DU ROI

AUTOUR DE 1731 ■ AUBUSSON : INFLUENCE & CONSEILS

1733 ■ GOBELINS : LA COMMANDE DES CHASSES ROYALES DE LOUIS XV

1734 ■ BEAUVAIS : 23 MARS PEINTRE, & 21 JUILLET DIRECTEUR ASSOCIÉ

FIN 1735 ■ GOBELINS : SERVICES EXTRAORDINAIRES

1748 ■ GOBELINS : SURINSPECTEUR OFFICIEL DE TOUS LES TISSAGES

1754 ■ BEAUVAIS : TITRE HONORIFIQUE DE DIRECTEUR

Pour la postérité, le rôle d'Oudry au sein des manufactures de tapisseries est perçu négativement. Toutefois, en l'abordant dans une perspective administrative plus large, il est aisément de comprendre à quel point il a répondu aux attentes de ses contemporains. Ainsi, selon Louis Gougenot (1719-1767), son biographe de

⁷ Âgé de seize ans le 16 juin 1726, Louis XV, avait affirmé sa volonté de poursuivre la politique de son bisaïeul, suite à l'exil du duc de Bourbon le 11 juin 1726, « Exposition de ce que le Roy a déclaré de ses intentions dans le Conseil d'État tenu le 16 juin 1726 », cité par Michel Antoine, *Ibid.*, p. 434 et 491-494; En complément : Michel Antoine, *Louis XV*, Paris, Fayard, 1989, p. 265; Michel Antoine, *Ibid.*, p. 491-494; *Le Conseil du roi sous le règne de Louis XV*, Genève, Librairie Droz S.A., 2010, p. 29 et 137, notes 148, 31 et 329.

⁸ Jean Coural *op. cit.*, p. 13.

⁹ Denis Woronoff, *Histoire de l'industrie en France du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 1994 (1998), p. 53-55.

l'Académie royale de peinture et de sculpture, ces nominations lui apportèrent réputation et fortune¹⁰.

Afin d'appréhender la place du peintre dans ce système administratif manufacturier, son rôle et ses missions seront abordés en regard des attentes administratives pour chacun des établissements en commençant par la manufacture Beauvais qui lui a permis de développer sa connaissance de la tapisserie et lui a donné sa réputation en la matière.

La manufacture de Beauvais ou le royaume d'Oudry

Au début du XVIII^e siècle, la manufacture de Beauvais connaissait de grandes difficultés économiques. Les ouvriers se seraient à peine souvenus « des pratiques de leur art qu'ils tenaient par tradition des premiers ouvriers » venus de Flandre suivant l'initiative du surintendant de Louis XIV. Pour « la relever », Louis Fagon aurait ainsi jeté « les yeux sur M. Oudry »¹¹, dont il était le protecteur et l'ami. L'intendant des finances administra les manufactures de Beauvais et d'Aubusson de 1726 à 1744. Il semblait avoir acquis la confiance de Louis XV, car la charge de contrôleur général lui avait été proposée. Toutefois, il avait refusé cette charge. Les intendants des finances avaient un pouvoir de décision important. Certes, ils travaillaient avec le contrôleur général, mais ils en étaient les associés plus que les subordonnés, ayant parfois une autorité administrative et morale supérieure, et coûtant le double à la Couronne. Collaborateurs donc, ils apportaient leurs expertises en fonction des détails liés à leur département. Au nombre de six depuis 1725, la fonction était stable depuis la décision de Pontchartrain en 1690 d'en augmenter le nombre.

22 juillet 1726 Peintre établi aux frais du Roi

Le premier acte pour relancer une production est de commander de nouveaux modèles dans le but de répondre aux attentes des clients. La nomination d'un peintre attaché à l'établissement était donc considérée comme indispensable à la réussite économique d'une manufacture de tapisserie. C'est ainsi, qu'Oudry fut désigné le 22 juillet 1726 par Arrêt du Conseil peintre et dessinateur de la

¹⁰ Louis Gougenot, « Vie de M. Oudry », lue à l'Académie royale le 10 janvier 1761, Dussieux, Soulié, De Chennevières, Mantz, De Montaiglon, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, publiés d'après les manuscrits conservés à l'École Impériale des Beaux-Arts, tome II*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, p. 365-403.

¹¹ Ibid. 1761 (1854), p. 374.

manufacture de tapisserie beauvaisienne. L'établissement était alors dirigé par Noël-Antoine Mérou et Vigoureux Duplessis en était le peintre officiel. Les divers entrepreneurs qui s'y succédèrent auparavant réclamaient déjà un peintre affilié à la manufacture, faute de recevoir des cartons réalisés au préalable pour la manufacture des Gobelins¹². C'est dans ce contexte que Vigoureux Duplessis avait été nommé « Peintre de la manufacture de Beauvais ». L'administration royale estimait qu'il s'agissait d'un « avantage » concédé à Mérou¹³. Toutefois, le travail et l'implication du peintre étaient fortement critiquées. C'est pourquoi, en 1726, Oudry en devint le nouveau peintre « établi aux frais du Roi ». Autrement dit, il travaillait pour la Couronne et non pour Mérou. Il obtint plusieurs avantages, conservant, par exemple, sa résidence principale à Paris. De fait, Oudry avait acquis une certaine renommée en tant que peintre.

Sa mission principale était de fournir de nouveaux modèles de tapisserie¹⁴ : l'artiste « fit avec empressement les tableaux de diverses tentures, telles que *la Chasse*, *la Verdure*, *les Amusements champêtres*, *les Comédies de Molière*, *les Métamorphoses* et *les Fables de la Fontaine* »¹⁵. Par ailleurs, Oudry engagea un peintre « pour veiller à la conservation » des tableaux de la manufacture, qui faute « d'être sous la garde » de quelqu'un « étaient détruits en peu de temps ». Ce manque de soin engendrait des pertes¹⁶. Bien plus, le peintre devait instruire les apprentis. En raison de sa non résidence à Beauvais, l'artiste « proposa un plan d'instruction capable de le suppléer, et qui serait à sa charge » et « établit dans la Manufacture, et à ses frais, un Peintre intelligent pour enseigner journallement aux Ouvriers et aux apprentis les principes de l'art du dessein[sic] et de l'assortiment des couleurs »¹⁷.

23 mars 1734 Peintre, & 21 juillet Directeur associé

Bien que Mérou ait été soutenu par l'État dans son entreprise, malgré son expérience et quelques ateliers actifs – « l'élite des meilleurs ouvriers au nombre de 15 maîtres avec 10 apprentis »¹⁸ –, il ne réussit pas à rendre l'établissement rentable¹⁹. C'est pourquoi, dès 1731, Mérou souhaitait revendre l'entreprise.

¹² Jean Coural *op. cit.*, p. 32.

¹³ Jules Guiffrey *op. cit.*, p. 434.

¹⁴ A.N. O²858 : 31.

¹⁵ Louis Gougenot 1761 (1854), *op. cit.*, p. 374-376.

¹⁶ A.N. O²858 : 34.

¹⁷ A.N. O²858 : 33.

¹⁸ Jean Coural *op. cit.*, p. 38 note 28.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

Cependant, il fallut attendre deux ans avant que le contrôleur général et le Conseil du Commerce ne substituent à Mérou un nouvel entrepreneur capable de supporter le poids financier et de gérer une telle entreprise²⁰. C'est dire la nécessité de choisir, certes un homme disposant d'un capital important, mais aussi fin gestionnaire. Oudry était présenté dans les textes comme le principal acteur de la gestion de la manufacture de Beauvais et de la réussite économique que l'entreprise a connu au XVIII^e siècle. Pourtant, lettres patentes et décrets confirment que le Conseil n'a établi qu'un contrat directionnel le 23 mars 1734 à savoir celui de Nicolas Besnier qui devint le nouvel entrepreneur de la manufacture. Orfèvre, il avait travaillé essentiellement pour le service du Roi²¹. En 1734, lorsqu'il commença à être secondé par son gendre Jacques Roëttiers, Besnier s'est vu confier la direction de la manufacture royale de tapisseries de Beauvais au bord de la faillite²². De son côté, Oudry avait refusé la direction de l'établissement, car il se trouva « arrêté par la responsabilité du Fonds de 98000 Livres [...]. Il fallait donc avant tout trouver une Caution. N. Besnier lui vint sur cela à l'esprit. Il le connoissait pour être fort riche »²³. Les deux hommes se connaissaient de longue date puisque les sources confirment qu'Oudry était devenu le parrain de la fille de l'orfèvre en 1725²⁴.

Nommé par le roi, l'entrepreneur est celui qui investit et gère l'entreprise sur le plan financier. Or, entreprendre à Beauvais impliquait d'apporter un important capital. De 1664 à 1726, divers entrepreneurs se succédèrent à la tête de Beauvais. Dans ce laps de temps, les fonds accordés par la Couronne avaient été de plus en plus importants. Besnier réussit à obtenir comme nouvelle base de son contrat, et ce qui constituait une nouveauté : un soutien direct de la Couronne s'élevant à 98000 livres. Cette somme devait être versée pendant les vingt ans du Privilège soit 4900 livres par an²⁵. Par ailleurs, Besnier demanda que le versement annuel de 4.000 livres lui soit acquis définitivement²⁶. Besnier fit une gestion saine de la manufacture²⁷. Quant à Oudry, au moment de la prise

²⁰ *Ibid.*, p. 38 note 28 et 30.

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² *Ibid.*, p. 37.

²³ A.N. O²858 : 38-39.

²⁴ Jacques Drouas, *op. cit.*, p. 141.

²⁵ A.N. O²858 : 40-41.

²⁶ Jacques de Drouas, « Un orfèvre au XVIII^e siècle : Nicolas Besnier, échevin de Paris », *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, Paris, Librairie d'Argences, 110^e année – 1983, p. 97-149 ; fig. 23 à 38, p. 143.

²⁷ *Ibid.*, p. 39.

de fonction directionnelle de Besnier, il fut reconduit « en qualité de peintre de la manufacture »²⁸. En d'autres termes, Oudry, employé par l'administration et non par Besnier, était donc bien resté le peintre officiel de la manufacture de Beauvais. Besnier prit lui-même Oudry comme associé suite à sa nomination. Les deux hommes se mirent d'accord sur les dispositions à prendre : partager à parts égales les gains comme les pertes²⁹. Ces dispositions furent acceptées par l'administration qui distinguait clairement le peintre et l'orfèvre : ce dernier, en tant qu'entrepreneur, investissait et gérait les affaires financières et administratives de la manufacture. Oudry en avait la direction artistique.

1754 Le titre honorifique de directeur

En 1754, le bail de vingt ans, accordé à Besnier pour la gestion de la manufacture beauvaisienne allait arriver à son terme³⁰. La manufacture fut confiée à André-Charlemagne Charron, pour qui les priviléges auparavant accordés à Besnier, furent reconduits. Les fonctions d'Oudry étaient remises en question également. Daniel-Charles Trudaine (1703-1769), intendant des finances depuis 1749, souhaitait « prendre d'autres arrangements pour l'administration économique de la manufacture de Beauvais »³¹. L'artiste n'était donc plus entrepreneur associé et ne partageait plus les gains et les pertes faits par l'établissement. Il demeurait le peintre officiel attaché à l'établissement, appointé par le roi avec « sous le titre de Directeur de lad. Manufacture » comme le stipule le contrat daté du 1^{er} février 1754. À ce titre, il restait chargé de superviser les tableaux faits pour les tapisseries comme ceux exécutés pour les meubles et commandés par le nouvel entrepreneur. D'après J. Coural, le peintre percevait tout de même « le dixième des profits » sans être impliqué dans les pertes, ainsi qu'une retraite de 3000 livres par an aux frais du roi³². Il devait effectuer six voyages par an à Beauvais, pour veiller à la qualité des matériaux utilisés comme à celle des tissages.

Le prestige de la manufacture des Gobelins

Autour de 1734-1735, Oudry dut faire appel à d'autres peintres pour exécuter de nouveaux modèles à la manufacture de Beauvais et déléguer certains travaux de

²⁸ A.N. O²858 : 42.

²⁹ *Ibid.*, 39.

³⁰ Jean Coural *op. cit.*, p. 46.

³¹ Louis Gougenot 1761 (1854), *op. cit.*, p. 382.

³² Jean Coural *op. cit.*, p. 49 et 52.

la manufacture³³. En effet, en 1733-1734, Oudry commença à consacrer la majeure partie de son temps à la réalisation des cartons de la tenture des *Chasses royales de Louis XV* (Château de Fontainebleau).

1733 La commande des *Chasses royales de Louis XV*

Dès sa création, la tenture des *Chasses royales de Louis XV* fut présentée comme l'une des réalisations les plus marquantes de la carrière de l'artiste par son caractère royal – commanditaire, sujet, destination –, son envergure et son coût. Celle-ci eut donc des répercussions sur sa carrière. C'est dire le prestige d'une telle commande. Le *Mercure de France* de juin 1738 décrit « neuf [tableaux] que sa Majesté a ordonné au S^r Oudry en 1733 »³⁴. Ces tableaux étaient destinés à servir de modèles pour des tapisseries. Neuf esquisses échelonnées entre 1733 et 1745 (Musée N. de Camondo, Paris; Musée du Louvre, Paris), précédèrent les neuf modèles exécutés en suivant entre 1735 et 1746. Les trois premiers modèles furent présentés respectivement au Roi en 1735, 1736 et 1737 comme le précise l'article du *Mercure* de 1738, soit deux ans après la commande. Les dates des esquisses et celles des modèles définitifs montrent que l'artiste mit environ un an pour exécuter chacune des toiles. Deux tentures ont été réalisées : d'une part, dans l'atelier de Mathieu Monmerqué, à destination du Château de Compiègne; d'autre part, dans l'atelier de Michel Audran, offerte comme cadeau diplomatique ([fig. 1](#)).

Il s'agit d'une commande ponctuelle représentative du fonctionnement de la manufacture des Gobelins faisant appel aux artistes de l'Académie royale pour fournir des modèles. En d'autres termes, l'artiste n'était pas nommé peintre officiel de la manufacture tel que cela peut être entendu dans le cas de Beauvais. Le duc d'Antin aurait passé la commande des « tableaux d'une tenture des chasses du roi »³⁵. Ce dernier fut effectivement directeur général des Bâtiments du roi de 1709 à 1736. En charge des commandes artistiques, le duc gérait à la fois l'Académie royale de peinture de sculpture et la manufacture royale des Gobelins. À la fin du règne de Louis XIV et au début de celui de Louis XV, les commandes du duc d'Antin consistaient, pour l'essentiel, en tissages faits d'après des modèles anciens. La commande passée à Oudry s'inscrivait

³³ *Mémoire concernant le service fait par le S^r. Oudry*, A.N. O¹ 2041 Dossier 1746 n°97.

³⁴ *Le Mercure de France* 1738 Juin, p. 1396; Hal Opperman, « The Genesis of the 'Chasses royales' », *The Burlington magazine*, n°805 – vol. CXII (April 1970), p. 217-224 ; Ibid., *Jean-Baptiste Oudry 1686-1755*, [exposition au Grand Palais à Paris], Paris, Réunion des musées nationaux, 1982.

³⁵ *Ibid.*, p. 372.



Fig. 1. *La mort du cerf aux étangs de Saint-Jean-aux-Bois*, inv. 7012, château de fontainebleau RMN.

dans un contexte plus favorable sur le plan économique. Au même moment, Charles Antoine Coypel et Jean François De Troy, en autres, reçurent également des demandes émanant du directeur. Le Cardinal de Fleury et Philibert Orry avaient rétabli un équilibre des comptes, favorable à la promotion des arts et aux académiciens. Il n'est pas anodin que la multiplication des commandes académiques alla de pair avec l'essor économique général. Il s'agissait de faire travailler les artistes académiciens pour le roi. La commande passée en 1733 à Oudry est donc à comprendre dans le contexte des années 1727-1750 et d'un retour à une certaine stabilité de l'Académie royale de peinture et de sculpture avec l'activité accrue de ses membres tant d'un point de vue théorique qu'artistique, mais aussi économique.

Par ailleurs, cette commande correspondait aux goûts de Louis XV, dont la passion cynégétique et l'admiration pour les peintures animalières d'Oudry étaient avérées. En attestent l'exposition à Versailles de l'atelier du peintre en mars 1726, les nombreuses commandes de portraits de ses chiens, passées à cette époque ou encore la peinture *Chasse royale de Louis XV en forêt de saint Germain* destinée au Cabinet du roi à Marly (musée des Augustins, Toulouse). Cette commande démontre que la place occupée par Oudry au sein de l'Académie royale était loin d'être négligeable.

Fin 1735 Services extraordinaires : inspection des tissages

Avant l'installation du premier modèle dans les ateliers fin 1735, l'artiste fut aussi chargé par le duc d'Antin puis par Orry d'en surveiller le tissage. C'est le début d'une nouvelle fonction qui dura vingt ans au sein de la manufacture royale des Gobelins³⁶. Selon le *Mercure de France*, « lorsque ces Tableaux ont été portés aux Gobelins, le S. Oudry a été chargé de la conduite de la Tapisserie »³⁷. Le pluriel semble confirmer un début de tissage suite à la remise de plusieurs modèles consécutifs en vue de coordonner certainement la réalisation de deux séries faites parallèlement au sein de deux ateliers. Ainsi, en 1736 l'atelier de M. Monmerqué mit sur métier le premier tableau tandis que M. Audran se chargeait du deuxième et du troisième tableau. Le *Mémoire concernant le service fait par le S^r. Oudry* détaille les circonstances dans lesquelles celui-ci fut amené à surveiller l'exécution des tapisseries faites d'après ses tableaux³⁸. Cette mission, qualifiée de « service extraordinaire », fut ensuite reconduite « verbalement » par Orry en décembre 1736, lorsqu'il remplaça le duc d'Antin à la tête des Bâtiments du roi³⁹. Oudry dut être reconnu suffisamment compétent par l'administration puisqu'il se vit chargé concomitamment « de suivre de la même [sic] manière l'execusion [sic] des tapisseries commencées des lors en laditte [sic] manufacture, d'après les tableaux de M^r. De Troy, qui dans ce tems là [sic], fut nommé Directeur de l'académie de Rome »⁴⁰. Il peut être, par ailleurs, argué que la situation s'y prêtait pour des raisons pratiques évidentes : le peintre se rendait déjà dans les mêmes ateliers pour surveiller le tissage des tentures des *Chasses royales* et De Troy se trouvait en Italie. Le tissage de la première édition de l'*Histoire d'Esther* débute effectivement en 1738 dans l'atelier d'Audran où le deuxième tableau et le troisième tableau des *Chasses royales* étaient mis sur métier; la seconde en 1742 dans celui de M. Monmerqué où s'exécutait la troisième et la quatrième tapisserie⁴¹. L'*état des frais de voiture* accompagnant le *mémoire* donne une idée précise de l'organisation d'Oudry pour son activité au sein des manufactures sur deux ans. Ainsi, il se rendit soixante-dix-huit fois aux Gobelins, soit trente-huit fois en 1744 et quarante fois en 1745, essentiellement les lundis, les jours de

³⁶ *Le Mercure de France* Juin 1738, p. 1398.

³⁷ *Le Mercure de France* Juin 1738, p. 1398.

³⁸ *Mémoire concernant le service fait par le S^r. Oudry*, A.N. O¹ 2041 Dossier 1746 n°97.

³⁹ Édouard Gerpsach, *op. cit.*, p. 44; Jules Robert de Cotte, le 1^{er} décembre 1745, cité par Jean Vittet *Les Gobelins au Siècle des Lumières. Un âge d'or de la manufacture royale*, Italie, Swan Éditeur, 2014, p. 13.

⁴⁰ A.N. O¹ 2041 Dossier 1746 n°97.

⁴¹ Jean Vittet, *op. cit.*, p. 127.

fêtes religieuses n'étant pas travaillés. En contrepartie, il se rendit seulement sept fois à Beauvais les 20 avril, 22 juin et 21 juillet 1744 et les 15 mars, 26 avril, 28 mai et 23 août 1745⁴².

Autres services extraordinaires

Peu à peu, d'autres missions furent confiées à l'artiste au sein de la manufacture des Gobelins. Ainsi, sur le modèle beauvaisien, Oudry aurait lui-même proposé à Orry et de Cotte de rétablir une académie « comme chose très nécessaire et utile pour le bien de la manufacture » pour former les apprentis. De plus, il se chargea de « préserver du déperissement [sic] des morceaux d'art des maîtres qui n'[était] plus, et dont la perte dev[int] irréparable ». En effet, pour éviter la destruction des tableaux, Oudry aurait mis au point un système garantissant « ces tableaux de toute atteinte, de tout accident, et pour toujours »⁴³. Le peintre aurait aussi livré un secret « acheté à un flamand » afin de « nettoyer de grands tableaux tous encrassés et gâtés », comme ce fut le cas avec un essai concluant sur les *Jeux d'enfants* d'après Le Brun⁴⁴.

Au XVIII^e siècle, le corps des inspecteurs rencontra, semble-t-il, les faveurs de l'administration royale avec une augmentation massive de leur nombre entre 1730 et 1754⁴⁵. Ces divers éléments ne sont pas sans évoquer le rapport entre Fagon et Oudry. Rappelons à propos de Beauvais, la mention de Gougenot : « tout devoit passer sous les yeux de M. Fagon »⁴⁶. Le rôle joué par l'intendant des finances à la manufacture des Gobelins paraît avoir été tout aussi influent qu'à Beauvais et Aubusson. Cela s'explique certainement en partie par la gestion centralisée des manufactures de tapisseries à partir de 1736 autour de l'administrateur Orry cumulant à la fois le contrôle général et la direction des Bâtiments et donc la gestion de tous les établissements manufacturiers de France. Dans cette perspective, il est possible d'envisager Oudry comme expert et conseiller de l'intendant et de l'administration qui suivit. Ainsi, Oudry aurait dans un premier temps suivi le tissage fait d'après ses propres modèles, comme nombre de peintres. À cela, s'est ajoutée la surveillance du tissage de l'*Histoire d'Esther*. Parallèlement, il lui fut demandé d'autres services relatifs à la préservation des tableaux de la manufacture. Enfin, il se serait intéressé à l'académie des

⁴² A.N. O¹ 2041 Dossier 1746 n°97.

⁴³ A.N. O¹ 2041 Dossier 1746 n°97.

⁴⁴ Jules Robert de Cotte, le 1^{er} décembre 1745, cité par Jean Vittet, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶ Louis Gougenot 1761 (1854), *op. cit.*, p. 374.

Gobelins, rouverte en 1737 sous son impulsion en collaboration, visiblement, avec Fagon. Pour ces services, dont certains sont comparables à ses prérogatives beauvaisiennes, il ne fut pas rémunéré recevant simplement une gratification⁴⁷.

1748 *Surinspecteur officiel de tous les tissages*

Les tâches remplies par Oudry pour l'établissement parisien relevaient davantage de la demande « extraordinaire » que de la charge définie et établie officiellement par le conseil du roi. Une première demande de financement de son travail aurait été présentée à Orry avec la présentation de ses frais de transport « purement à sa charge » et commençant « à l'incommoder » en raison de l'éloignement du quartier des Gobelins et la nécessité de s'y rendre régulièrement. Suite à cette gratification, Orry aurait demandé à l'artiste de tenir « un état exact des dépenses qu'il ferait à ce sujet pour en être remboursé et qu'à l'égard du travail », celui-ci « se réservait de le récompenser d'une façon dont lui, Sr. Oudry, aurait lieu d'être satisfait ». Cependant, celui-ci ne fut pas satisfait de « ce traitement » qu'il considérait « en deça [sic] de celui qu'il ne pouvait se dissimuler d'avoir mérité », car le montant était déjà dépensé. Pour cette raison, le peintre demanda « d'être dispensé d'un service qui, à tous égards, lui était si fort à charge et qu'il lui fut permis sans distraction de se livrer au travail de son Cabinet, pour réparer du moins ses pertes passées ». C'est ainsi qu'Orry l'aurait engagé « à continuer, avec promesse d'y avoir égard ». L'artiste aurait donc continué ce service « avec le même zèle que par le passé » renonçant à des « offres considérables qui lui furent faites » pour l'établissement de manufactures de tapisseries, d'abord en Angleterre (1743), puis à Copenhague (1744), « trop citoyen » pour les accepter⁴⁸.

Par ailleurs, Coypel et Jean Restout auraient sollicité également Orry afin qu'Oudry supervisât le tissage des ouvrages faits d'après leurs tableaux. Cependant, pour des raisons de « fortune », autrement dit financières, Oudry ne put « augmenter ses engagements » et employer « son tems » gratuitement, « tant qu'il ne se verrait point de situation arrestée ». Par conséquent, Oudry demanda la régularisation de sa situation au sein de la manufacture des Gobelins, tant par le remboursement et le paiement des services passés que pour les années suivantes ou à venir⁴⁹.

⁴⁷ A.N. O¹ 2041 Dossier 1748.

⁴⁸ *Memoire concernant le service fait par le Sr. Oudry* [A.N. O¹ 2041 Dossier 1746 n°97].

⁴⁹ A.N. O¹ 2041 Dossier 1746 n°97.

L'influence d'Oudry sur la manufacture d'Aubusson

La manufacture royale d'Aubusson était également gérée par le contrôleur général des finances et ses intendants, il est donc très probable que Fagon y soit intervenu. Cela expliquerait pourquoi l'administration aurait fait appel à Oudry pour quelques conseils, voire des interventions⁵⁰. Le rapport entre le peintre et cette manufacture, bien que plus indirect, rend compte de l'importance prise par celui-ci dans le domaine de la tapisserie et la reconnaissance de son expertise en la matière.

Autour de 1731 Conseils

En effet, dès 1731, après six ans déjà d'expérience à Beauvais, Oudry fut sollicité par l'administration pour un service de conseil à destination des ateliers aubussonnais. Tout d'abord, deux « notes de frais »⁵¹ permettent de penser que celui-ci aurait contribué à certains modèles et fait des travaux de peinture de moindre importance. La seconde note explicite notamment des dépenses supplémentaires : « à M. Oudry la somme de cent vingt-six livres quatre sols pour ouvrages de peinture et déboursés par lui faits pour la manufacture de tapisserie d'Aubusson ». Il est cependant difficile de déterminer si ce rôle était officiellement déterminé par arrêt comme pour la manufacture de Beauvais. De fait, Aubusson avait également besoin de modèles neufs à proposer à sa clientèle.

1750 Un peintre à Aubusson sur le modèle beauvaisien

Ensuite, autour des années 1750, certains conseillers envisagèrent également Oudry pour la charge de peintre de la manufacture d'Aubusson. L'extrait d'un document daté de 1754 vient corroborer la reconnaissance de la compétence de l'artiste dans le domaine de la tapisserie par la Couronne : « de tous les peintres celui qui conviendrait le mieux tant pour diriger cette manufacture que pour fournir des tableaux et former des élèves, c'est le Sr Oudry »⁵²; « Je doute qu'il le veuille, annotait D.-C. Trudaine en marge du document, mais il a des élèves »⁵³. En conséquence, par Brevet du 20 mars 1731, Jean-Joseph Dumons devint peintre et dessinateur pour sa majesté dans les ateliers d'Aubusson. Le contrat s'établit, selon P.-F. Bertrand, « dans l'esprit de celui qui engageait Oudry à Beauvais »⁵⁴.

⁵⁰ Jules Guiffrey *op. cit.*, p. 442.

⁵¹ Dans le sens actuel.

⁵² Pascal-François Bertrand, 2013, *op. cit.*, p. 196 note 18.

⁵³ *Ibid.*, p. 196 note 20.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1995 : 234.

Il devait proposer chaque année une tenture de 18 à 20 aunes de cours et un modèle de bordures⁵⁵. De plus, il avait l'obligation d'y séjourner trois mois tous les deux ans pour diriger chefs d'atelier et ouvriers et leur enseigner le dessin ainsi qu'aux apprentis. Sa rémunération s'élevant à 1800 livres annuelles était, en revanche, moins importante, certainement en raison de la hiérarchie des manufactures⁵⁶. Dumons aurait tout-à-fait pu obtenir ce contrat grâce à Oudry.

Pour l'administration royale, le contrat beauvaisien d'Oudry constituait vraisemblablement un modèle à suivre et Oudry était devenu une référence dans le domaine. Il existe des traces de conseils, donnés par Oudry à Dumons sur les couleurs des modèles devant être reproduits en tapisserie : « Le S. Oudry a fait mettre des couleurs à la bordure, aux ornements des coins et à la rose du milieu du tapis de pied que vous avez adressé à M. Fagon, les ombres et les clairs convenables et tels qu'on les doit mettre en laine en faisant un tapis »⁵⁷. Dumons s'inspirait directement de l'art d'Oudry. P.-F. Bertrand en conclut que le maître aurait « exercé un contrôle artistique tacite de la production d'Aubusson »⁵⁸. Un inspecteur écrivait : « nous avons toujours cru ici fermement que J.-B. Oudry avait mis la main à ce premier début de M. Dumons »⁵⁹. Il est vrai que nombre de tapisseries aubussonnaises sont dites d'après Oudry⁶⁰. Or, les publications anciennes ne mentionnent pas de commandes d'importance. Néanmoins, une analogie entre cet artiste et cette manufacture royale existe et témoigne d'une certaine influence⁶¹. Cette analogie est d'autant moins étonnante que Fagon fut à l'origine des nouvelles mesures prises pour Aubusson. Par ailleurs, Dumons aurait été fait académicien pour obtenir le poste de peintre attaché à Aubusson.

1761 Oudry une influence indirecte

Enfin, après sa mort, Oudry a continué d'exercer une forte influence à Aubusson bien connue. Certains modèles beauvaisiens du peintre y eurent une seconde vie, envoyés par l'administration royale, comme en témoigne la lettre du 24 mars 1761 du contrôleur général Henri Léonard Jean-Baptiste Bertin (1759-1763) au fermier général Charron :

⁵⁵ Jules Guiffrey *op. cit.*, p. 442.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 445.

⁵⁷ Pascal-François Bertrand, *op. cit.*, p. 196 note 13.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 196 note 26.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 118 et 124.

⁶¹ Le propos sur Oudry et Aubusson est une synthèse des travaux de P.-F. Bertrand (2013).

« Je suis informé que plusieurs suites de tableaux faits par le Sr Oudry pour être exécutés en tapisserie à Beauvais, y restent depuis longtemps sans exécution. Ces tentures sont : *Les Amusements champêtres* en 8 pièces, les *Comédies de Molière* en 4, et une suite d'animaux nommés les *Métamorphoses* en 8 pièces. On m'assure que ces dessins pourraient convenir aux fabriques d'Aubusson; je prends le parti de les y faire passer. A l'égard des esquisses peintes par le Sr Oudry, représentant divers sujets de chasse en petit, vous pouvez les vendre à l'enca ».

Déjà vers 1754, les lissiers aubussonnais s'étaient plaints de ne faire que des *Verdures*⁶². Divers modèles leur avaient donc été envoyés comme ceux d'Oudry le furent par la suite en 1761. Rappelons que les modèles, appartenant à la Couronne et les manufactures étant administrées par celle-ci, pouvaient être envoyés d'une manufacture à l'autre en fonction de la hiérarchie, lorsqu'ils n'étaient plus utilisés par la première. Dans ce cas précis, les tableaux envoyés n'avaient pas eu un grand succès à Beauvais. N'étant plus utilisés, ils étaient estimés convenables pour une manufacture considérée comme inférieure. À l'inverse, les *Fables* de la Fontaine du maître, modèles phares de Beauvais, étaient toujours régulièrement tissées à la manufacture et connurent un grand succès ensuite à Aubusson.

Reconnu par l'administration royale et par ses pairs en sa qualité d'expert de l'art des lisses, Oudry mourut le 3 avril 1755. Selon les dires de Gougenot : « La veille de sa mort, il étoit encore dans les ateliers occupés à faire monter une pièce de tapisserie »⁶³. Une chose est certaine : Oudry est bien enterré à Beauvais. Suite à un refus de François Boucher, le 8 août 1756, Jean-Joseph Dumons fut nommé jusqu'en 1779, peintre de la manufacture de Beauvais. Si ses activités furent identiques, ses appointements furent toutefois moins élevés que son maître⁶⁴. Premier constat à noter en conclusion : l'histoire dépeinte par Louis Gougenot, son biographe, est proche de celle décrite dans les mémoires administratifs cités, bien que fortement synthétisée comme l'exigeait le genre biographique. Par conséquent, il est fort probable que l'auteur ait pu les consulter. Deuxièmement, durant vingt-neuf ans (1726-1755), des édits, des lettres patentes ou autres accords verbaux impliquant le peintre au sein des manufactures royales de tapisseries furent renouvelés, avec ou sans modification, et ce, malgré les changements gouvernementaux. En d'autres termes, Oudry et

⁶² Fernand Engerand, *Chronique des arts et de la curiosité* n°13 à 16, 1895, p. 121.

⁶³ Louis Gougenot 1761 (1854), *op. cit.*, p. 382.

⁶⁴ Jean Coural, *op. cit.*, p. 49.

sa façon d'administrer, de penser et de concevoir, la tapisserie ne semble pas avoir été contestée par les membres du Conseil royal dans ce laps de temps⁶⁵. Ainsi, notamment, il ne fait aucun doute que Fagon eut un rôle central dans le fonctionnement de ces établissements comme dans la carrière du peintre. Symptomatiques des expectatives de l'État en matière de tapisseries donc, les charges attribuées à Oudry tout au long de sa carrière administrative doivent également être étudiées en regard de la hiérarchisation des manufactures dont le peintre avait pleinement conscience⁶⁶. Ce dernier considérait lui-même la manufacture de Beauvais comme « inférieure » aux Gobelins. De même, son implication au sein de l'établissement parisien prit une importance considérable dans son emploi du temps, sans garantie pourtant d'appointements⁶⁷. Un détail indique que le peintre devait être considéré par ses contemporains comme proche des ministres et que ce n'était pas seulement une fiction biographique. En 1748, certains priviléges qui avaient été accordés aux ouvriers par Louis XIV furent annulés : ils durent désormais payer la capitulation. Dans un *Mémoire* de 1761, les ouvriers reprochaient toujours à Oudry (mort en 1755) de les avoir mal défendus. Ils le jugeaient « fort capable de conduire la manufacture, mais peu instruit des règlements qui établissaient ses priviléges et exemptions »⁶⁸. Fait remarquable, les ouvriers se tournèrent donc vers Oudry ou attendaient de lui, et non de Besnier qui en était toujours l'entrepreneur, de plaider leur cause auprès du ministère concerné. C'est dire les liens étroits qu'entretenait le peintre avec l'administration.

Enfin, ajoutons qu'autour de 1748, Oudry entame un tournant dans sa carrière : ses titres manufacturiers se firent plus prestigieux et honorifiques. Bien qu'il perdit certains avantages à Beauvais suite au changement de bail, il n'en demeurait pas moins le peintre officiel avec un appointement régulier. Ces avantages accompagnaient les récompenses académiques. D'une part, Oudry se présenta constamment sous le titre de « Peintre du roi et de son Académie royale de peinture et de sculpture ». Il reçoit encore de nombreuses commandes du roi et de sa famille ainsi que de la part d'autres souverains européens tels que le roi du Danemark. D'autre part, en 1739, suite à la démission de de Troy, il avait été

⁶⁵ « Judging only from this sort of official recognition (evolution carrier administrative), Oudry seems to have been appreciated for his work with tapestry », H. Opperman 1977, p. 94.

⁶⁶ Pascal-François Bertrand 1995, p. 237.

⁶⁷ *Lettre de J.-B. Oudry du 11 mai 1748* [A.N. O¹ 2041 Dossier 1748].

⁶⁸ Jean Coural, *op. cit.*, p. 43.

élu professeur adjoint de l'académie; en 1743, il en devint professeur⁶⁹. C'était donc bien en tant que tel qu'il était amené à créer des modèles, à les protéger, à donner son expertise et trouver des solutions, à organiser l'instruction des lissiers et surveiller le tissage dans les ateliers. Par conséquent, toutes ses activités avaient donc pour dénominateur commun la *part artistique* des manufactures, et plus précisément la *part picturale* tant par le biais de la gestion des tableaux/modèles que par leur transcription en laine et soie. Était-il considéré comme un expert dans la partie des arts travaillant au service de l'intendant Fagon à la manière d'un « inspecteur », y compris en dehors des Gobelins? Avant de débattre d'une question et de prendre une décision, les membres des différents conseils avaient la possibilité de s'entourer des commis de leur choix pour analyser une situation. C'est ce dont témoignent les mémoires administratifs attribuables à Oudry ou ses proches et relatifs à Beauvais [O² 858] et aux Gobelins [O¹ 2041], ainsi que les documents inhérents à la manufacture d'Aubusson. Selon la définition donnée par Savary de Bruslon l'« Inspection. Se dit du soin que l'on a de veiller à la conduite des personnes ou à la fabrique de certains ouvrages »⁷⁰. C'est bien en ce sens qu'Oudry fut présenté au sein des manufactures par son biographe de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

⁶⁹ Hal Opperman, *op. cit.*, p. 174-176.

⁷⁰ Jacques Savary de Bruslon « inspecteur »; « inspection » 1726, p. 428-430.

DIRIGER DES PEINTRES DANS LES MANUFACTURES DE TAPISSERIE : L'EXEMPLE DE JEAN-BAPTISTE OUDRY (1686-1755)

PASCAL-FRANÇOIS BERTRAND

Professeur émérite d'histoire de l'art, Université Bordeaux Montaigne

Le lieu commun qui veut que Desportes, le grand peintre animalier de Louis XIV, appréciait les peintures d'Oudry « quand elles étaient entièrement de sa main » rappelle qu'Oudry était à la tête d'un atelier prospère et prolifique, comprenant de nombreux collaborateurs. À côté de son activité de peintre de tableaux de chevalet, Oudry a été très impliqué à divers titres dans la direction et l'inspection des manufactures de tapisserie de Beauvais, des Gobelins et d'Aubusson. Il y a peint de grands cartons. Il a fréquenté les nombreux artistes qui intervenaient d'une manière ou d'une autre dans la préparation des peintures destinées à être transposées en tapisserie. Certaines de ces relations ont été éphémères, d'autres beaucoup plus durables, voir même privilégiées.

Ce constat revient à se poser la question de l'atelier, du rôle du maître et de ses collaborateurs. Il appelle aussi à s'interroger dans un contexte donné, celui des manufactures. On sait les critères de main et de qualité ne sont pas décisifs lorsque l'on se penche sur la question de l'autographie. Dans l'atelier, les élèves et collaborateurs participaient souvent de manière active aux œuvres du maître. Ils en répétaient la manière, ils la diffusaient. Ils pouvaient aussi la faire évoluer.

Il y a une dimension collective, qui est particulièrement palpable dans le monde des manufactures, où l'on touche au domaine de la reproductibilité, dans la mesure où le produit manufacturé est généralement la transposition en plusieurs exemplaires d'un modèle peint. Ce processus passe par plusieurs intermédiaires. Je voudrai prendre ici quelques exemples afin d'apprécier ces questions qui sont au cœur de la notion d'auteur et d'atelier. Je m'appuierai sur des sources déjà identifiées, mais encore peu exploitées. On pourra ainsi éclairer le rôle des peintres de manufacture, à Beauvais essentiellement.

Lorsque Oudry était peintre de la manufacture de Beauvais (1726-34), il a fourni des cartons pour six séries de tapisseries (*Les Chasses nouvelles*, *Les Amusements champêtres*, *Les Comédies de Molière*, *Les Métamorphoses en animaux*, *Les Verdures fines* et *Les Fables de La Fontaine*), ainsi que plusieurs dessins pour

des pièces armoriées et des tapisseries d'ameublement. À partir du moment où il a partagé la direction de la manufacture avec l'orfèvre Nicolas Besnier (1734), il cesse de fournir lui-même des cartons et les fait réaliser par d'autres artistes afin d'offrir un choix de dessins large, moderne et attrayant. Dandré-Bardon a fait un carton pour une *Histoire de Jason et Médée*, mais le projet s'est arrêté là. Carle Vanloo, Charles-Joseph Natoire et François Boucher ont été sollicités pour faire des cartons de tapisseries fleurdelisées pour la magistrature, un client fidèle de ce type de décoration, selon les exigences énoncées par La Roche Flavin au début du XVII^e siècle.

Cas exceptionnel dans l'histoire de la manufacture, Oudry a accepté une grande commande extérieure, une opération promotionnelle, l'*Histoire de don Quichotte*, à la demande du fermier général et intendant des Postes Pierre Grimod du Fort (1692-1748) pour son hôtel particulier, l'hôtel de Chamillat (ex-hôtel de Gesvres), rue du Coq Héron, à Paris. Grimod a demandé les cartons (1734-43) au jeune Natoire (1700-1777), sur les conseils de son frère, Grimod de La Reynière (1687-1754). Les cartons une fois tissés ont été remis au commanditaire qui les a utilisés pour la décoration de son château d'Orsay. Le peintre qui a le plus collaboré avec Oudry est François Boucher. Entre 1734 et 1755, il a dessiné six ensembles de tapisseries, *Fêtes italiennes*, *Histoire de Psyché*, *Tenture chinoise*, *Amours des Dieux*, *Fragments d'Opéra* et *Noble Pastorale* (cette dernière tissée après la mort d'Oudry).

Tel est rapidement esquissé le cadre dans lequel se situe la question du rapport entre les peintres, entre le directeur et les peintres. Cet exposé portait sur trois aspects de la question, 1) la fabrication des modèles à partir des peintures d'Oudry, 2) la fabrication des modèles d'après d'autres peintres et 3) les peintres de l'ombre, l'exemple de Jean-Joseph Dumons. Plusieurs de ces points ont été développés dans diverses publications.

La fabrication des modèles à partir des peintures d'Oudry

Les thèmes choisis dans les tapisseries reviennent de manière cyclique. Cela fait partie des constantes à prendre en compte. Le travail du peintre est donc en grande partie une question de renouvellement des modèles anciens.

Un travail en cours sur la couleur dans la tapisserie à partir de l'exemple d'une tapisserie d'Aubusson a souligné l'importance des modèles qui circulent dans les ateliers (P.-F. Bertrand ed. *Art et Sciences. Les Couleurs retrouvées des tapisseries d'Aubusson*. Turnhout : Brepols (à paraître en 2025); des résultats

assez proches ont été formulés dans le catalogue de l'exposition sur les animaux du roi à Versailles (A. Maral et N. Milovanovic ed. *Les Aminmaux du roi*. Cat. exposition Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 12 oct. 2021-13 févr. 2022), Paris, Versailles : Liénart, château de Versailles, 2021).

Prenons deux exemples, le premier touche à la conception du carton, le second, à la diffusion du modèle. La grue couronnée est un des oiseaux présents dans la tapisserie de *L'Oiseau royal* des *Verdures fines*, avec une outarde et une poule de Tunis. Il s'agit d'un exemple de renouvellement de modèles, de ceux des *Nouvelles verdures à oiseaux*, puisque l'on retrouve une partie des mêmes oiseaux, disposés cette fois dans un nouveau paysage. Il a été remarqué que l'oiseau royal était dans la même attitude, dans la même pose que dans les peintures de Pieter Boel, peintre anversois qui a fait une partie de sa carrière à Paris, travaillant aussi pour la Ménagerie de Versailles. Son fonds d'atelier a été utilisé aux Gobelins pour la tenture des *Maisons royales*. Les études de Boel sont devenues des modèles à suivre selon le principe de la citation, du modèle que l'on place dans un cadre différent. Elles attestent aussi de la longévité des modèles, depuis Louis XIV jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Le deuxième exemple porte sur la diffusion des modèles. *Le Chien et les faisans* a souvent été traité par Oudry, de son vivant, en passant du « portrait d'un animal (Lise) à une scène de paysage avec des animaux. Le motif a été repris ensuite, du vivant d'Oudry à la manufacture d'Aubusson, puis plus de dix ans après la mort du peintre, dans des feuilles d'écran tissées à la manufacture de Beauvais (voir P.-F. Bertrand et Charissa Bremer David. “Paintings in Beauvais tapestry, 1764-67”, *The Burlington Magazine* 164, May 2022, p. 462-472; et aussi P.-F. Bertrand et Ch. Bremer David. *Les Tapisseries et les cartons de la manufacture de Beauvais. 1724-1794* (à paraître)).

Collaboration avec Boucher

On l'a dit, François Boucher est le peintre le plus sollicité à Beauvais sous la direction d'Oudry. Que recouvre cette collaboration d'Oudry et Boucher, une demande de cartons de la part du directeur afin de répondre aux attentes d'une clientèle et, en contrepartie, une contribution au renom d'un jeune artiste?

Le renouvellement des cartons était une nécessité pour la rentabilité de la manufacture. Oudry pouvait se réjouir d'avoir trouvé en Boucher le peintre qui pouvait répondre à une demande insistant, car Boucher peignait vite. À peine avait-il terminé les cartons d'une tenture qu'il entreprenait ceux de la suivante.

Ce fut un véritable tour de force que de livrer au moins trente-sept cartons de grand format tout en travaillant pour le roi de France et en créant des toiles supplémentaires (telles que des peintures de chevalet et des dessus de porte) pour des amateurs et de nouveaux clients. Boucher était un jeune artiste, tout juste reçu à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1734). Il a rapidement compris qu'il pouvait tirer profit de la tapisserie, comme il l'avait fait à une autre échelle avec la gravure au début de sa carrière.

On le sait, Boucher a une imagination fertile, il travaille avec aisance et facilité. Il livre ordinairement des grands cartons, peints en collaboration avec l'atelier, sauf pour un ensemble, la *Tenture chinoise*. Pourquoi Boucher n'a-t-il livré que des *modelli* dans ce cas particulier et pourquoi a-t-il sollicité un de ses collaborateurs pour peindre les grands cartons? On sait que le roi payait les grands cartons, mais pas les peintures préparatoires qui restaient à la charge des directeurs de la manufacture. Quel était donc l'urgence de la situation pour qu'Oudry paye les *modelli* de sa poche, diminuant par le fait même ses bénéfices. Est-ce la volonté d'Oudry de renouveler au plus vite les modèles? Boucher n'a-t-il pas pu être l'instigateur de ce rythme soutenu et suggéré à Oudry, alors même qu'il était occupé à réaliser les cartons de la série de *L'Histoire de Psyché*, d'entreprendre les *modelli* de la série chinoise et de confier leur agrandissement en cartons de taille réelle à un autre artiste? Jean-Joseph Dumons, peintre du cercle d'Oudry et membre de l'Académie, a été choisi pour réaliser ces cartons car il avait de l'expérience dans ce domaine. En 1742, il était peintre du roi à la Manufacture royale de tapisserie d'Aubusson depuis dix ans.

Il a livré les cartons des scènes chinoises entre juillet 1743 et janvier 1746, période pendant laquelle Boucher travaillait sur le groupe suivant de quatre cartons de *Fêtes italiennes*. L'entreprise de la deuxième *Tenture chinoise* était, d'une part, un moyen de promouvoir encore plus largement à la fois le goût croissant pour la chinoiserie et son propre art. D'autre part, Boucher, par sa connaissance et son expérience de la gravure et de l'adaptation ou de la transposition d'un support à un autre, était en mesure de retoucher le travail de Dumons. Il a corrigé les cartons, et les a fait livrer car ils répondaient à ses attentes. Puis Oudry les a acceptés, et le processus de tissage a commencé (voir P.-F. Bertrand et Ch. Bremer David. "The Beauvais Tapestry Chinese Series : New Insights Concerning Its Genesis and Production" *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, vol. 30, n° 2 (Fall-Winter 2023), p. 162-181). On est donc devant un exemple d'étroite collaboration entre trois peintres, Oudry, Boucher et Dumons.

Jean-Joseph Dumons (1687-1779), créature d'Oudry et peintre de talent universel

Dumons est un peintre dont la carrière est riche d'enseignement, car il sort du schéma classique du parcours du peintre d'Ancien Régime. Il était pratiquement oublié avant les travaux de René Fage il y a près de cent ans qui retracent les grandes lignes de sa carrière.

On ne sait rien de ses débuts à Tulle, avant qu'il soit établi en 1713 peintre à Paris, rue St Honoré, paroisse St Roch, à l'âge de 26 ans. Cette première mention est suivie d'une autre période de silence de dix-huit ans, jusqu'en 1731, où à l'âge de quarante-quatre ans il a été nommé sur ordre de Fagon conseillé par Oudry peintre du roi pour les manufactures d'Aubusson pour lesquelles il a travaillé pendant presque vingt-cinq ans (1731-1755), reprenant les compositions d'Oudry et de Boucher avec leur aval (P.-F. Bertrand. *Aubusson, Tapisseries des Lumières. Splendeurs de la Manufacture royale, fournisseur de l'Europe au XVIII^e siècle*, Heule, Éditions Snoeck; Aubusson, Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé, 2013). Après la mort d'Oudry, il a été nommé peintre à Beauvais, il était chargé de l'école de dessin et de l'entretien et de la conservation des cartons.

En 1735, Dumons a été reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Comment peut-on interpréter cette nomination tardive, à l'âge de 48 ans? On n'est pas devant le cas d'un élève, reçu à l'Académie après un brillant parcours de jeunesse (école des élèves protégés, prix de Rome, agrément et réception). Faut-il comprendre cette nomination comme une sorte de promotion, une reconnaissance de son art, de sa maîtrise du métier de peintre. Certes Dumons n'est pas un artiste doté d'une richesse d'invention, c'est un praticien qui connaît bien son métier, qui sait comment adapter la peinture de ses maîtres à l'art de la tapisserie. C'est l'universalité de son talent qui a été reconnue, car il devait non seulement livrer des cartons, mais aussi diriger la formation des peintres et des ouvriers tapissiers.

Cet exposé ouvre sur la question de la transmission de la manière d'un peintre dans les arts décoratifs, par une transposition fidèle des modèles, en restant attaché au dessin et à l'esprit du peintre. C'est l'idée que l'on se fait de la manière d'un peintre qui est transmise.



Le Renard et les raisins. Tapisserie de la manufacture de Beauvais, d'une suite en cinq pièces des *Fables de La Fontaine* d'après J.-B. Oudry, tissée en 1760-61 pour le négociant Eustache Bonnemét (1699-1771). Collection particulière © Doc. PFB.

CONCLUSION

KAREN CHASTAGNOL

Cette journée d'étude consacrée à Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), accueillie par le musée de la Chasse et de la Nature, aura permis de renouveler la compréhension d'un artiste dont la pratique, à la croisée de la peinture et des arts décoratifs, illustre toute la complexité du système artistique sous le règne de Louis XV. Peintre animalier, théoricien, directeur et inspecteur des manufactures de tapisserie, Oudry apparaît comme une figure centrale du XVIII^e siècle, à la fois homme de métier et homme d'institution.

Les communications ont montré combien son œuvre, d'une fécondité exceptionnelle, repose sur une conception collective de la création. Dans les ateliers de Beauvais, des Gobelins ou d'Aubusson, Oudry dirige, coordonne, inspire, plutôt qu'il n'exécute seul. Il organise la traduction visuelle de son style par d'autres mains. Ses collaborations avec son fils, Jacques-Charles, avec François Boucher ou encore Jean-Joseph Dumons témoignent d'une circulation constante des modèles et des savoir-faire, où l'invention individuelle se conjugue avec les contraintes de la production.

L'étude de son rôle à la tête des manufactures invite également à reconstruire la notion d'atelier au siècle des Lumières : l'œuvre y devient le fruit d'un processus partagé, fondé sur la répétition, la variation et la fidélité à un esprit plus qu'à une main. L'artiste n'est plus seulement un créateur isolé, mais le chef d'un ensemble d'acteurs – peintres, dessinateurs, tapissiers – réunis autour d'une vision commune.

En abordant la matérialité de sa peinture, ses discours sur la pratique, la spécificité de ses productions cynégétiques, sa collaboration avec son fils, et sa fonction de directeur, cette journée d'étude aura souligné combien la pensée d'Oudry sur la couleur, la technique et la transmission des savoirs préfigure une réflexion moderne sur les rapports entre art et artisanat, invention et reproduction. Ainsi, l'œuvre et l'action de Jean-Baptiste Oudry demeurent un terrain privilégié pour interroger les formes de la création collective et les dynamiques de la fabrique artistique au XVIII^e siècle, un champ que les projets de recherche récents, portés par HiCSA, le C2RMF et le Musée de la Chasse et de la Nature, continuent d'explorer avec intérêt.