Claire Betelu et Dorothée Lanno
Avec Claire Gerin Pierre et Johanna Salvant

Entre discours et matérialité : une étude des paysages de Jean-Baptiste Oudry à Versailles (1748-1752)

Élève de Nicolas de Largillière, héritier de la tradition rubéniste, agréé à l'Académie en 1717, Jean-Baptiste Oudry réalise plus de mille œuvres peintes qui couvrent la première moitié du XVIIIe siècle [1]. Il occupe le poste de directeur de la manufacture royale des Tapisseries de Beauvais à partir de 1734 et est nommé professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1743. Dans le cadre de sa charge, il prononce deux discours : « Sur la manière d'étudier la couleur » (le 7 juin 1749) et « Sur la pratique de peindre » (le 2 décembre 1752), aujourd'hui considérés comme les seuls relevant d'une démarche explicitement appliquée [2]. Toutefois, dans le catalogue de la rétrospective qui lui fut consacrée à Paris en 1982, Hal Opperman dresse le constat de la faiblesse des travaux consacrés à l'artiste : « La bibliographie d'Oudry ne représenterait que le dixième de celle qui existe sur Chardin. La majeure partie est formée d'informations plutôt que d'études critiques ou stylistiques. Les travaux sur l'art d'Oudry en sont encore à leurs balbutiements [3]. »

Depuis, plusieurs expositions ont rendu hommage au peintre, comme celles de Fontainebleau et de Versailles en 2003, ou encore celle du J. Paul Getty Museum de Los Angeles en 2007 [4]. En 2014, une journée d'étude tenue à l'Institut national d'histoire de l'art interrogeait la diffusion de ses conférences et de ses motifs [5]. Enfin, en 2015, une thèse de doctorat a été consacrée à Oudry et à la tapisserie [6]. Pour autant, Oudry demeure célébré surtout pour sa peinture animalière, alors qu'il s'est distingué dans des genres picturaux variés, notamment dans celui du paysage.

La technique picturale d'Oudry a été le plus souvent déduite de ses conférences et non établie à partir de l'étude des œuvres elles-mêmes, à l'exception des recherches menées au Getty Conservation Institute dans les années 2000 [7]. Prononcées à la fin de sa carrière, ces conférences rendent compte de sa pratique de peintre mais également d'une riche connaissance des productions de ses contemporains et de ses prédécesseurs, sans doute nourrie par son expérience beauvaisienne. Il accorde une attention particulière à leur évolution matérielle, arguant l'importance des choix des matériaux et des procédés de mise en œuvre pour leur bonne conservation, une singularité dans le discours académique de l'époque [8]. Enfin, l'exploitation de ces mêmes conférences influence aujourd'hui la communauté scientifique dans l'interprétation de la pratique des contemporains français et européens, présumant le rayonnement de ses textes auprès des artistes peintres et l'intégration de ses préconisations à leur *modus operandi*. Le peu de recherches consacré à la technique picturale française du XVIIIe siècle, fondé pour l'essentiel sur l'étude des traités de peinture ou des livres de secrets, expliquerait ce raccourci [9].

Fig. 1. Jean-Baptiste Oudry, *Le Printemps*, 1749, huile sur toile, 106 × 140 cm, Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon (MV8538).

Face à ces constats, le projet de recherche « PictOu », porté par l'équipe d'accueil Histoire culturelle et sociale de l'art (Hicsa, EA 4100) de l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne et le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), se propose d'examiner les caractéristiques matérielles de la production du peintre, puis de les confronter à ses conférences afin d'en évaluer la portée pour l'étude de sa pratique [10]. Une attention particulière est accordée à l'état de conservation et au parcours patrimonial des œuvres, dans la mesure où ces paramètres conditionnent la qualité des informations technologiques recueillies.

Le présent essai offre une synthèse des informations recueillies sur notre premier corpus d'étude : des séries de paysages réalisés par le peintre à la fin de sa vie pour les appartements privés du château de Versailles. Si les recherches ont débuté par l'étude de quatre tableaux réalisés en 1749 sur le thème des *Quatre Saisons*, le dépouillement des archives du C2RMF nous amène à considérer d'autres paysages, peints entre 1748 et 1752, et disposant d'une documentation fournie [11]. Aux *Quatre Saisons* s'ajoute ainsi un ensemble de cinq tableaux sur le thème des cinq sens, peints en 1749 pour les appartements privés de la reine Marie Leszczynska ; le tableau intitulé *La Ferme*, réalisé en 1750 pour le cabinet du Dauphin à Versailles ; et enfin, une série de quatre paysages datant de 1752, réalisés pour les appartements de Madame Adélaïde. Il s'agit ainsi de questionner la pratique picturale d'Oudry en croisant les approches contextuelle, iconographique, matérielle et technologique.

Dans un premier temps, nous reviendrons sur les raisons qui ont motivé le choix de notre corpus d'étude, puis nous nous concentrerons sur l'étude technologique des *Quatre Saisons*, qui ont notamment fait l'objet d'analyses physico-chimiques. À la lumière

Fig. 2. Jean-Baptiste Oudry, *L'Hiver*, 1749, huile sur toile, 106 × 140 cm, Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon (MV8514).

des résultats, nous tâcherons de déterminer dans quelle mesure les consignes édictées dans les conférences du peintre rejoignent sa pratique.

Les paysages, un aspect peu étudié de l'œuvre d'Oudry

Au sein de l'œuvre d'Oudry, le paysage tient une place particulière. L'artiste pratique ce genre tout au long de sa vie et expose assidûment ses réalisations. Ses œuvres suscitent en général des commentaires enthousiastes des contemporains[12]. De 1738 à 1753, lors de chaque Salon, Oudry envoie un ou plusieurs paysages. Les descriptifs des livrets précisent le lieu d'inspiration dans la plupart des cas et insistent sur le fait que les vues ont été peintes d'après nature. Oudry prend l'habitude de peindre ses tableaux d'après une observation directe dès ses jeunes années : Louis Gougenot mentionne à ce titre les fréquents voyages de l'artiste à Dieppe au début des années 1720, afin d'assister aux retours de pêche et de les retranscrire fidèlement au sein de ses compositions, et ses escapades dans la forêt de Chantilly et au bois de Boulogne, afin d'étudier les plantes et les arbres[13]. Cette propension permet de retracer les lieux de prédilection de l'artiste.

Dans les années 1740, il se rend fréquemment à Arcueil afin d'y saisir les jardins au milieu des ruines du château. À cette période, beaucoup d'illustres artistes, comme François Boucher ou Charles-Joseph Natoire, ont l'habitude d'aller dessiner à Arcueil[14]. En outre, nombre de ses paysages au pastel et à l'huile sont tirés de l'observation des campagnes du Beauvaisis et de leurs habitants. Ses fonctions de peintre puis de directeur de la manufacture royale de Tapisseries de Beauvais lui permettent d'étudier en détail la ville et ses alentours. Ayant vécu de nombreuses années à Beauvais – notamment

Fig. 3. Jean-Baptiste Oudry, *L'Automne*, 1749, huile sur toile, 92 × 80 cm, Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon (MV7360).

Fig. 4. Jean-Baptiste Oudry, *L'Eté*, 1749, huile sur toile, 92 × 80 cm, Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon (MV7359).

à la fin de sa vie –, le Beauvaisis demeure l'une des inspirations majeures des paysages d'Oudry. Enfin, la forêt de Saint-Germain-en-Laye figure parmi les sites qu'il a les plus fréquemment représentés. Invité à suivre les chasses royales, le peintre a eu l'opportunité d'observer et d'esquisser la forêt à de nombreuses reprises. À l'occasion du Salon de 1748, il envoie une *Chasse au loup avec paysage*[15] qui suscite un commentaire élogieux de Gougenot : « Ses paysages ne plaisent pas moins que ses tableaux d'animaux. Quel heureux choix dans ses sites. Rien n'échappe à ses recherches […]. On n'a pas moins de plaisir à admirer cette *Chasse au loup* dans la vieille futaie de [Saint-]Germain ; l'enfoncement de la forêt est surprenant[16]. »

Dans cette œuvre, Oudry attache beaucoup d'importance à retranscrire les caractéristiques de la forêt, à la fois dense et sombre. Il y dépeint les arbres avec précision, comme le vieux chêne au centre de la toile. Toutefois, les tonalités et l'usage des terres vertes dans ses paysages suscitent parfois certains reproches. Selon Gougenot, « [ses paysages] seraient au-dessus de toute censure, si la terre verte n'y dominait pas un peu trop[17] ». Dans les mêmes années, alors qu'il reçoit de la direction des Bâtiments du roi plusieurs commandes de paysages destinés à décorer les appartements privés de Versailles, Oudry livre des tableaux qui se démarquent par leurs tonalités claires.

Les paysages pour les appartements de Versailles : des compositions lumineuses

Chronologiquement, le premier ensemble est celui des *Quatre Saisons* (**fig. 1-4**), commandé en 1747 pour le cabinet de retraite de Marie-Josèphe de Saxe, la seconde épouse du dauphin Louis de France. Livrés le 5 juin 1749, les quatre tableaux sont payés 1 600 livres. Prévus pour être placés en dessus-de-porte, ils symbolisent les changements saisonniers par l'illustration du travail des champs. Des quatre compositions, *Le Printemps* est la plus détaillée et la plus pittoresque. Le Printemps y est figuré par une scène de labour, avec un paysan traçant un sillon. La suggestion d'une nature renaissante passe

Fig. 5. Jean-Baptiste Oudry, *Le Toucher*, 1749, huile sur toile, 144 × 78 cm, Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon (MV6223).

également par la représentation d'une profusion de fleurs et d'oiseaux. La bâtisse en toit de chaume d'où s'envole un groupe de pigeons, les deux personnages plantant un arbre surmonté d'une couronne de fleurs, le berger et ses moutons pâturant à l'arrière-plan, ou encore le village esquissé au pied de la montagne participent au charme de la scène. De façon traditionnelle, l'Été est symbolisé par les moissons et l'Automne par les vendanges. Si des tons plus chauds sont utilisés dans *L'Automne*, *L'Hiver* offre une large gamme de bleus, de gris et de blancs. Dans ce paysage enneigé, quelques personnages s'affairent : un bûcheron coupe du bois, une femme assemble des fagots, un homme tente de faire avancer un âne ralenti par le poids de son chargement. Ce dernier groupe de personnages ajoute une note cocasse à la composition et apparaît à plusieurs reprises dans les paysages d'Oudry : il est reproduit quasiment à l'identique dans le panneau des *Cinq Sens* consacré au toucher (**fig. 5**).

Si les sujets des quatre œuvres demeurent traditionnels, la vision du travail agricole donnée par Oudry est plus originale. En effet, les peintres de décors contemporains ont souvent traité le thème des quatre saisons sous l'angle de la pastorale et de la peinture galante. Boucher, par exemple, dans *Les Quatre Saisons* qu'il peint pour la marquise de Pompadour[18], imagine une variation autour d'un couple amoureux. Dans l'esprit du rococo, Natoire met en scène des *putti* jouant et s'ébattant au fil des saisons dans des décors naturels où règne une abondance de fleurs et de fruits[19].

En mars 1749, Charles-François-Paul Lenormant de Tournehem, directeur des Bâtiments du roi, charge Jean-Baptiste-Marie Pierre d'une commande de paysages décoratifs destinés au cabinet intérieur de la reine, sur le thème des cinq sens. Pierre, rompu à l'exercice de la peinture de décors religieux, historiques et profanes, est informé des exigences de la reine : quatre tableaux doivent traiter des quatre saisons et le dernier figurer une veillée au village. Dès le mois de mai de la même année, les cinq tableaux prennent place dans le cabinet, mais sont enlevés six mois plus tard, Marie Leszczynska jugeant les figures trop fortes pour un lieu aux dimensions réduites[20]. Oudry est alors missionné pour la commande et réalise l'ensemble des cinq panneaux sur le thème des cinq sens, qui sont achevés dès la fin du mois de novembre 1749.

Peints pour décorer une pièce sans fenêtre, les paysages des *Cinq Sens* se démarquent par leur luminosité. Chaque panneau est animé par un cours d'eau et par des arbres, le ciel décline une large gamme de nuances claires. Les arrière-plans et les actions des personnages varient selon le sujet traité. Au sein de ce cycle, seul *Le Toucher* traite du travail agricole : deux paysannes traient leurs vaches. En revanche, ce thème est le sujet principal de *La Ferme*[21], peinte en 1750 pour le cabinet du Dauphin à Versailles.

À plusieurs reprises, *La Ferme* a été considérée comme exemplaire du style d'Oudry paysagiste, se détachant des pastorales galantes de Boucher pour faire l'apologie du travail de la terre[22]. Malgré une volonté de traduire la vie rurale, la tonalité de l'œuvre demeure bucolique et offre une illustration fantasmée des bonheurs de la campagne. La profusion de saynètes se déroulant dans la cour de ferme ramassée ainsi que l'allure proprette des personnages contredisent le caractère réaliste de la scène. Il convient d'insister sur le fait que *La Ferme* a été peinte pour le dauphin et que le sujet a vraisemblablement été imaginé par ce dernier. Elle devait flatter la vision que la royauté pouvait avoir du monde rural et mettre en avant un discours moralisateur sur la satisfaction et le bonheur qui peuvent être tirés du labeur.

Le *Paysage avec pêcheurs* (**fig. 6**) appartient au dernier ensemble de paysages commandé en 1752 pour les appartements de Madame Adélaïde. Cette œuvre est caractéristique du travail sur la profondeur et les arrière-plans mené par Oudry dans ses paysages tardifs. Sur les quatre toiles, l'une est présumée détruite ou disparue pendant l'incendie du château de Saint-Cloud en 1870 et les trois autres ont été déposées par le musée du Louvre au musée départemental de Beauvais. Ayant bénéficié d'une restauration en 2012-2013, le *Paysage avec pêcheurs* permet de se rendre compte de la maîtrise du peintre dans la retranscription des nuances des ciels. On retrouve dans ce paysage la même clarté que dans

Fig. 6. Jean-Baptiste Oudry, *Paysage avec pêcheurs*, 1752, huile sur toile, 110 × 150 cm, Beauvais, musée départemental de l'Oise (54.12, dépôt du musée du Louvre).

les exemples précédents. La composition se distingue par son rendu de la profondeur, au moyen d'une large gamme de bleus et de verts. Les trois personnages, de taille réduite, se fondent dans le paysage. Le regard du spectateur est attiré vers l'arrière-plan, vers le ciel dont l'éclat jaune pâle suggère un crépuscule.

Même si les quatre séries de paysages ont été ordonnées à plusieurs années d'intervalle et à l'initiative de différentes personnalités, il est cohérent de les considérer comme un tout. Il est permis de penser que ces commandes, réalisées à la fin de la carrière du peintre, sont représentatives de la maturité de l'artiste. De plus, elles furent toutes créées pour être placées dans les appartements du château de Versailles et développent des iconographies comparables. Plusieurs d'entre elles – *Les Quatre Saisons, La Ferme* et une composition des *Cinq Sens* – figurent le monde paysan. Contrairement aux paysages plus précoces d'Oudry, elles se distinguent par leur clarté et par une attention particulière portée à la suggestion des nuances des ciels. En effet, tous les tableaux convoqués présentent des arrière-plans lumineux, qui suggèrent des paysages de montagne, des prairies vallonnées agrémentées de ruines ou encore des villages.

Comment expliquer ce parti pris d'Oudry dans les années 1748-1752 ? Est-il en adéquation avec les principes qu'il énonce dans ses conférences ? S'agit-il d'une prise en compte des critiques qui lui furent adressées au sujet de l'usage des terres vertes dans ses paysages antérieurs[23] ? Gougenot suggère qu'Oudry a lu sa *Lettre sur la peinture* de 1748, et retranscrit d'ailleurs la réponse que le peintre aurait donnée dans sa seconde édition[24]. C'est également ce que pense Hal Opperman en 1982 quand il affirme : « Les critiques durent

être la raison majeure de ce changement[25]. » Il nous semble toutefois important de ne pas surestimer l'impact des critiques sur l'art du peintre. D'une part, il est difficile de savoir comment ces paysages ont été perçus par les contemporains d'Oudry, car hormis *La Ferme*, exposée en 1751, ils n'ont jamais été présentés au Salon, et ont pris place au sein des intérieurs comme décors et comme dessus-de-porte immédiatement après leur réalisation. Par ailleurs, *La Ferme* n'a fait l'objet d'aucune remarque de salonnier.

L'explication semble plutôt être à chercher du côté de la destination et de l'emplacement des œuvres, qui ont joué un rôle non négligeable dans les choix picturaux de l'artiste. Concernant *Les Cinq Sens*, le choix de mettre en scène des figures de petite taille au sein de paysages lumineux s'explique par les conditions particulières de la commande, destinée à une pièce aveugle, ce qui impliquait donc de peindre des scènes pouvant procurer une illusion de luminosité. Ce constat peut également s'appliquer aux *Quatre Saisons*, des dessus-de-porte peints pour un cabinet de retraite, dont l'usage privé supposait des dimensions plutôt réduites. En outre, devant être placées en hauteur, il était sans doute préférable que les toiles soient claires, par souci de lisibilité. Si les contraintes liées aux commandes répondent en partie à nos interrogations, l'étude technologique et les résultats des analyses physico-chimiques permettent d'éclairer davantage les choix picturaux de l'artiste et de les confronter aux préconisations données dans ses conférences.

Étude technologique des *Quatre Saisons*

Les Quatre Saisons ont été étudiées en cours de restauration dans les ateliers des Petites Écuries de Versailles, permettant l'examen de la couche picturale et des supports originaux[26]. Conformément au cadre méthodologique défini pour « PictOu », l'état de conservation des œuvres a été interprété afin d'évaluer la qualité et la portée des informations technologiques recueillies. *Les Quatre Saisons* sont significatives des conséquences du parcours patrimonial d'une œuvre sur son étude technologique. Le cycle peut être scindé en deux : d'un côté, bien que rentoilés, *L'Hiver* et *Le Printemps* présentent un bon état de conservation ; de l'autre, *L'Automne* et *L'Été* ne permettent pas un examen technologique détaillé. Au cours de leur histoire, les toiles ont souvent été séparées, appréhendées comme des paysages indépendants. Au début des années 1820, *Les Quatre Saisons* se trouvent encore à Versailles, dans le Petit Cabinet de Monsieur (comte d'Artois, frère de Louis XVI). *Le Printemps*, *L'Été* et *L'Automne* rejoignent le Grand Trianon en 1835 et sont placés dans le salon du Déjeuner.

Ces deux derniers demeurent dès lors à Trianon, même s'ils sont déplacés à plusieurs reprises au cours du XIXe et du XXe siècle. Dans les années 1960, en raison de leur mauvais état, ils sont collés sur du latté et découpés en tondo. En 1969, un devis du restaurateur Paul Maridat indique : « [*L'Automne*] apparaît fatigué. Les ombres

Fig. 7. Jean-Baptiste Oudry, *L'Été* (détail) : brûlure de la couche picturale.

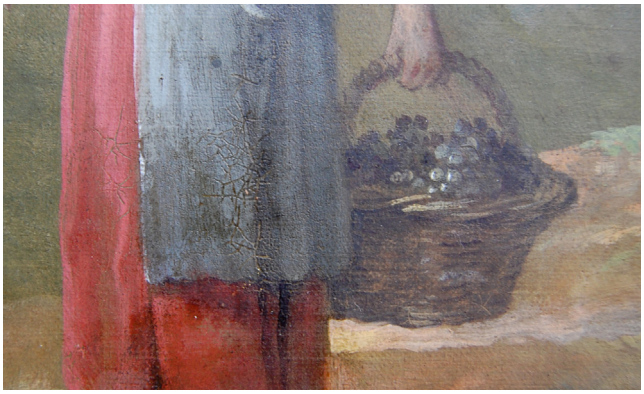

Fig. 8. Jean-Baptiste Oudry, *L'Automne* (détail) : réseau de craquelures prématurées.

peintes légèrement sont usées [27]. » Le collage de la toile sur un support rigide est sans doute responsable de la morphologie écrasée de la couche picturale. Quant à *L'Été*, en plus d'être aplatie, elle est brûlée, conséquence du mauvais contrôle d'une des restaurations du support. Au premier plan, la figure vêtue de bleu présente un réseau de craquelures serré accompagné de fines bulles (**fig. 7**). Ces deux œuvres sont remises à un format ovale en 1976.

Le Printemps rejoint le Louvre, vraisemblablement au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. En 1908, Jean Locquin l'y localise ainsi qu'une toile qu'il identifie comme *L'Hiver*. L'identification de ce dernier pose toutefois question, car *L'Hiver* est en dépôt au musée de Lons-le-Saunier entre 1872 et 1977. *Les Quatre Saisons* sont à nouveau réunies à Versailles au début des années 1980 et sont replacées en dessus-de-porte dans les appartements des enfants de Louis XV à la fin de l'année 1985 [28].

En raison de leur état de conservation, il est difficile de définir les caractéristiques des supports en toile originaux. Les informations relevant des outils et du geste du peintre sont à rechercher sur *Le Printemps* et *L'Hiver* prioritairement. Le caractère écrasé et brûlé de la couche picturale de *L'Automne* et de *L'Été* limite la portée des informations. Toutefois, l'étude stratigraphique de la couche picturale à partir de prélèvements et l'identification de matériaux peuvent être conduites sur l'ensemble. Au regard de ces éléments, et afin de confronter la pratique du peintre à ses discours, la combinaison de plusieurs modes d'étude se propose de répondre à des questions portant sur le caractère pérenne de la mise en œuvre et sur la modulation de la lumière dans la composition [29].

Témoignages d'une pratique conservatoire

Dans la seconde conférence d'Oudry, les choix relatifs aux matériaux et à leur application se fondent sur la nécessité d'assurer la bonne conservation de l'œuvre dans le temps. Le peintre corrèle les effets d'une exécution défaillante aux phénomènes d'altération qu'il a pu observer dans sa carrière. Il condamne le recours à certains matériaux et propose des alternatives astucieuses à des dégradations inévitables [30]. Si *Les Quatre Saisons* ont subi les effets de facteurs extrinsèques, qu'en est-il des altérations qui relèveraient de défauts de mise en œuvre ? L'état de conservation du groupe témoigne d'une réalisation de qualité. La présence d'un réseau de craquelures prématurées, circonscrit au tablier de la figure féminine au premier plan de *L'Automne*, conséquence de l'incompatibilité des matériaux et de problèmes de séchage, trahit cependant une application précipitée (**fig. 8**). Le rouge de la robe transparaît au travers des craquelures du film gris. Cette altération, sans doute observée du temps de l'artiste, est la conséquence d'un film rouge sous-jacent trop gras ou trop frais qui ne permet pas à la couche superficielle de former un film cohérent. Oudry est pourtant conscient de ce risque lorsqu'il appelle à parer le « combat dans la fermentation des couleurs [31] » par le respect strict de la règle du gras

Fig. 9. Jean-Baptiste Oudry, *L'Hiver* (détail) : exploitation du fond comme demi-valeur.

sur maigre, condition pour l'accroche de la couche supérieure sur la couche inférieure. Sans doute peut-on également interpréter comme le signe d'une confection pressée la teinte de fond du ciel du *Printemps* qui n'a pas été lissée au blaireau ou le poil de brosse pris dans la couche du ciel de *L'Hiver* qui n'a pas été poncée, comme le recommande pourtant Oudry afin de garantir une meilleure adhérence des couches entre elles [32].

Par ailleurs, l'examen du film peint à une échelle microscopique a permis de déceler une probable altération des teintes. La présence de grains de carbonate de calcium avec ceux marron riches en matière organique, mise en évidence dans les strates bleu et vert des coupes, suggérerait l'emploi de colorants instables [33]. Son effet le plus visible se retrouve dans les feuillages où le bleu devient dominant [34]. Sur ce modèle, le tableau *Grue morte* [35], aux feuillages verts aujourd'hui chancis, révèle un bleu mélangé à l'origine avec un pigment laqué jaune [36]. Il ressort de son second discours qu'Oudry a connaissance de cette altération. Pour les verts, rappelle-t-il, « les stils de grain [jaune] n'ont point de corps et le bleu dominant qui est rempli de sels mange sûrement les couleurs tendres qu'on y mêle [37] ». L'artiste en aurait lui-même observé les effets sur ses œuvres et met ainsi en garde contre cette pratique courante aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Pour cette raison, il préfère l'utilisation de terre verte en mélange, qu'il préconise. Quand le ton jaune se gâte, la base reste verte et perd uniquement en nuance. Bien que l'usage de ce pigment lui ait été reproché parfois, car d'un « vert trop égal [qui] paraissait outré partout [38] », la confrontation de ses écrits et de sa pratique semble indiquer le souci de préserver son travail. Il module ainsi la teinte des terres vertes dans *Le Printemps*, *L'Été* et *L'Automne*. Les coupes stratigraphiques révèlent leur mélange avec plusieurs pigments : du blanc de plomb, du jaune de Naples et enfin une laque fixée sur du carbonate et des grains marron organiques. Cette combinaison est, selon le panneau, nuancée par l'ajout de réalgar ou d'orpiment, de noir de carbone ou de bleu de Prusse en petites quantités. Faut-il y voir une réponse aux critiques formulées par ses contemporains ? Oudry, qui réprouve l'usage de l'outremer en mélange, lui préfère ici le bleu de Prusse [39], un pigment synthétique élaboré au début du siècle, aussi bien pour les ciels et les vêtements aux tons bleus que pour les gradations de vert. Dans *L'Hiver*, à ce stade des analyses, il apparaît que les verts sont obtenus par le mélange de pigments jaune et bleu sans ajout de terre verte.

Procédés au service de la lumière

L'examen des mélanges de pigments et de la superposition des couches colorées permet enfin d'expliquer comment Oudry obtient une telle clarté dans ses compositions. Tout en respectant l'enchaînement des séquences qu'il édicte (esquisser, peindre à fond, retoucher), il parvient par sa touche à préserver la clarté de ses fonds et une ambiance colorée lumineuse. Dès lors, un ton chaud prédomine dans ses préparations. Visible à l'œil nu dans les lacunes et les zones usées, une couche beige tirant sur le jaune surmonte

une première couche de préparation rouge. Toutes deux apparaissent distinctement sur chaque prélèvement stratigraphique. La teinte superficielle jaune transparaît également dans les vêtements des figures de *L'Hiver* (**fig. 9**). Elle prépare ainsi le traitement pictural et participe à la rapidité d'exécution dans la mesure où le peintre en use comme demi-valeur. Oudry revient sur ce point dans son second discours, rappelant que les fonds doivent être pensés en fonction de la composition et des rapports colorés qui l'animeront, ce qui suppose l'élaboration détaillée de la composition en amont [40]. Ainsi, comme dans les cinq tableaux du Staatliches Museum de Schwerin analysés au Getty Conservation Institute, ainsi que les trois œuvres françaises précédemment étudiées par le C2RMF [41], la teinte claire présente de légères modulations d'un pendant à l'autre. Une base de blanc de plomb est colorée par des ocres jaunes et du noir de carbone en proportion variable, parfois nuancée avec des terres d'ombre et rouge.

De la même manière que le peintre invite ses élèves à le faire, les couleurs sont couvrantes, sans vernis, mélangées sur la palette [42] (**fig. 10**). L'efficacité réside dans l'homogénéité de la teinte de chaque touche et sa juxtaposition. Au niveau macroscopique, un aplat bleu uniforme appliqué largement à la brosse restitue le ciel. Cependant, l'observation microscopique révèle que la luminosité de celui-ci est rendue par un mélange élaboré de pigments. Renforçant son éclat, le ton de bleu est corrigé, dans *L'Été* et *Le Printemps*, par l'introduction de jaune de Naples, et dans *L'Automne*, de réalgar, un pigment orange, et de vermillon. Ce même procédé a été identifié dans les ciels des œuvres de Schwerin. Pour *L'Hiver*, l'effet est subtil, l'illusion du bleu du ciel est rendue par un mélange de blanc de plomb et de noir de carbone, avec un peu d'ocre et de jaune de Naples. À ce jour, aucun pigment bleu n'a été mis en évidence. Sans doute Oudry s'est-il servi d'un pigment noir tirant sur le bleu qui, une fois lavé de blanc, donne l'apparence d'un bleu velouté.

L'étude technologique des *Quatre Saisons* opérée à des échelles macroscopiques et microscopiques indique une exécution rapide et maîtrisée, si l'on fait exception du réseau de craquelures prématurées dans *L'Automne*. Oudry met au service d'une

Fig. 10. Jean-Baptiste Oudry, *Le Printemps* (détail).

composition lumineuse sa connaissance des pigments et des effets de leur mélange. Il prévient ainsi les conséquences d'une dégradation inévitable en retenant les terres vertes comme base pour ses tons de feuillages et, de façon inattendue, introduit des pigments chauds dans ses bleus pour traduire les subtiles variations des tons de ciel selon les saisons.

À l'issue de cette étude, l'approche plurielle permet une meilleure compréhension de la technique picturale d'Oudry. Si ses paysages tardifs ont souvent été perçus comme une démonstration de sa connaissance et de son admiration pour les maîtres du paysage comme Nicolaes Berchem [43], les choix de l'artiste ne sauraient être réduits à cette unique dimension. Comme nous l'avons montré, ils sont également conditionnés par la destination des œuvres : la vocation décorative des toiles et leur emplacement au sein des appartements expliquent les procédés en faveur de compositions lumineuses. Ils dépendent en outre des contraintes matérielles liées à la commande et aux délais de livraison. Afin de satisfaire les demandes du commanditaire, les panneaux décoratifs et autres dessus-de-porte devaient être livrés rapidement. L'exemple des *Cinq Sens*, réalisés en deux mois à la suite du refus par la reine de la première série de tableaux, illustre bien cette exigence. Il est difficile d'établir si Oudry a peint *Les Quatre Saisons* dans la même précipitation, toutefois certaines altérations de *L'Automne* trahissent une exécution pressée.

Les choix du peintre témoignent de sa longue expérience et de son savoir-faire : en privilégiant certains matériaux et par ses mélanges de pigments, Oudry assure la préservation de ses œuvres dans le temps. Enfin, on s'étonne que le corpus qui a fait l'objet de nos analyses avait, jusque-là, suscité peu d'intérêt de la part des chercheurs – était-ce en raison de sa vocation décorative ? Il présente bien des originalités, d'un point de vue formel, mais aussi d'un point de vue iconographique. La vision de la France rurale proposée par Oudry dans ces séries de paysages contraste avec celle de ses contemporains, comme Boucher, et mériterait d'être décryptée. Ce sera là l'objet d'une autre étude, que nous espérons [44].

Claire Betelu, maître de conférences à l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, est membre de l'équipe d'accueil Hicsa et responsable des masters de conservation préventive du patrimoine et de restauration des biens culturels. Conciliant recherche et restauration de peintures, elle étudie les processus de création et de dégradation des œuvres peintes pour les périodes moderne et contemporaine.

Dorothée Lanno est docteure en histoire de l'art moderne de l'université de Strasbourg. En 2018-2019, elle a bénéficié d'une bourse de recherche postdoctorale de la région Île-de-France dans le cadre du projet « PictOu ». Elle est actuellement chargée d'enseignement en histoire de l'art à la faculté des humanités de l'université de Lille.

Claire Gerin Pierre est conservatrice en chef du patrimoine au C2RMF. Elle y est chargée du suivi des restaurations de peinture pour de nombreux musées, et notamment pour le château de Versailles. Elle enseigne à l'École du Louvre ainsi qu'à la faculté de lettres, langues et sciences humaines de l'université d'Angers.

Johanna Salvant est docteure en science analytique de l'université Pierre-et-Marie-Curie ; sa thèse porte sur les propriétés physico-chimiques des matériaux de peinture employés par Vincent van Gogh. Après avoir rejoint le centre NU-Access (Art Institute of Chicago / Northwestern University), elle est depuis 2017 ingénieure d'étude au C2RMF dans le groupe Peinture de chevalet.

NOTES

1 Hal N. Opperman et Pierre Rosenberg (dir.), *J.-B. Oudry (1686-1755)*, cat. exp. (Paris, galeries nationales du Grand Palais, 1982-1983), Paris, RMN, 1982.

2 Jean-Baptiste Oudry, « Discours sur la manière d'étudier la couleur », 7 juin 1749, et « Discours sur la pratique de peindre », 2 décembre 1752, dans *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, Paris, Beaux-Arts de Paris éd., 2015, VI/I, p. 319-340, et VI/II, p. 49-80.

3 Opperman et Rosenberg, *J.-B. Oudry*, p. 29.

4 Voir Vincent Droguet, Xavier Salmon et Danièle Véron-Denise (dir.), *Animaux d'Oudry. Collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin*, cat. exp. (Fontainebleau, musée national du Château de Fontainebleau, 2003-2004 ; Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, 2003-2004), Paris, RMN, 2003 ; Mary Morton (dir.), *Oudry's Painted Menagerie: Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*, cat. exp. (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007 ; Houston, Museum of Fine Arts, 2007 ; Schwerin, Staatliches Museum, 2008), Los Angeles, Getty Publications, 2007.

5 « Revoir Oudry. Pratiques, discours, ornements », journée d'étude organisée par Michaël Decrossas, Catherine Girard et David Pullins, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 18 janv. 2014.

6 Élodie Pradier, « Jean-Baptiste Oudry et la tapisserie », thèse de doctorat, Bordeaux, université Bordeaux 3, 2015.

7 Mark Leonard, « Notes on the Restoration of Jean Baptiste Oudry's Rhinoceros and Lion », dans Morton, *Oudry's Painted Menagerie*, p. 104-117 ; Tiarna Doherty, Allan Phenix *et al.*, « Oudry's Painted Menagerie: A Technical Study With Reference to the Artist's Lectures on Painting Technique », dans Erma Herrmens et Joyce H. Townsend (dir.), *Sources and Serendipity: Testimonies of Artist's Practice*, Londres, Archetype, 2009, p. 95-103.

8 Margriet van Eikema Hommes, « Painter's Methods to Prevent Colour Changes Described in Sixteenth- to Early Eighteenth-Century Sources on Oil Painting Techniques », dans Erma Hermens (dir.), *Looking Through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, Londres, Archetype, 1998, p. 91-131.

9 Concernant les sources textuelles, voir Ann Massing, « French Painting Technique in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries and De La Fontaine's *Académie de la peinture* (Paris 1679) », *ibid.*, p. 319-390. Relevant d'une étude matérielle, voir Alain R. Duval, « Les préparations colorées des tableaux de l'école française des *XVII^e et XVIII^e* siècles », *Studies in Conservation*, 37, 1992, p. 239-258 ; *Technè*, 30-31 : *Watteau et la scène galante*, 2009-2010.

10 Le projet « PictOu » a obtenu le soutien du domaine d'intérêt majeur Matériaux anciens et patrimoniaux (DIM-MAP) de la région Île-de-France [URL : pictou.univ-paris1.fr].

11 Nous remercions le personnel de la documentation du château de Versailles et du C2RMF, et plus particulièrement Delphine Valmalle.

12 *Le Mercure de France*, juin 1722, p. 88.

13 Louis Gougenot, « Vie de Jean-Baptiste Oudry », 10 janv. 1761, dans *Les Conférences de l'Académie*, VI/II, p. 643.

14 Voir Xavier Salmon (dir.), *À l'ombre des frondaisons d'Arcueil. Dessiner un jardin du XVIII^e siècle*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 23 mars-20 juin 2016), Paris, Lienart / Louvre éd., 2016.

15 1748, huile sur toile, 113 × 148 cm, Nantes, musée d'Arts (674).

16 Louis Gougenot, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, s. l., s. n., 1748, p. 110.

17 *Ibid.*, p. 111.

18 1755, huiles sur toiles, env. 55 × 73 cm chaque, New York, Frick Collection (1916.1.12-15).

19 Voir les planches gravées d'après Natoire, 1735, Chicago, Art Institute of Chicago (2013.629-632).

20 *Les Quatre Saisons* de Pierre se trouvent aujourd'hui à Fontainebleau, musée national du Château de Fontainebleau (F2005.1-4). *La Veillée au village* est considérée comme disparue.

21 1750, huile sur toile, 130 × 212 cm, Paris, musée du Louvre (7044).

22 Jean Locquin, « Le paysage en France au début du XVIII^e siècle et l'œuvre de J.-B. Oudry », *Gazette des beaux-arts*, 40, 1908, p. 373-376 ; Xavier Salmon, « La France vue par le fils de Louis XV », *Grande Galerie*, 34, déc. 2015, p. 59.

23 Voir le commentaire de Gougenot cité n. 16.

24 Louis Gougenot, *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, 2^e éd., Amsterdam, s. n., 1749, p. 174.

25 Opperman et Rosenberg, *J.-B. Oudry*, p. 248.

26 Restauration réalisée aux ateliers de restauration du C2RMF à Versailles, encadrée par Claire Gerin Pierre, conservatrice en chef du patrimoine. Une restauration fondamentale de la couche picturale des quatre tableaux a été réalisée par Virginie Trotignon et Alix Leveau ; les accidents dans le support ont été traités par Ève Froidevaux et Tiago De Souza, fin 2017-début 2018. Les radiographies à rayon X ont été réalisées et numérisées par Philippe Salinson. Nos remerciements s'adressent enfin à Gwenola Firmin, conservatrice en chef du patrimoine au musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon.

27 Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, dossier d'œuvre MV7360 : Paul Maridat, devis de restauration, 1969.

28 Versailles, musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, dossiers d'œuvres MV8538 et MV8514.

29 L'examen de l'état de conservation et l'étude technologique ont été conduits par Claire Betelu, l'analyse par microfluorescence X par Éric Laval et les prélèvements stratigraphiques par Myriam Eveno et Johanna Salvant, qui a aussi réalisé l'interprétation de l'ensemble des résultats analytiques.

30 Claire Betelu, « Notions relatives au processus d'altération développées par les artistes lors des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au temps de François Bernard Lepicié (1752-1754) », dans Alric Delaporte et Barbara Jouves (dir.), *Réception critique de la restauration (XVIII^e-XX^e* siècle), actes de journée d'étude (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2016), Paris, GRHAM, 2017, p. 13-22.

31 Oudry, « Sur la pratique de peindre », p. 55.

32 *Ibid.*, p. 67.

33 Paris, centre de documentation du C2RMF, rapports 37559, 38951, 38952 et 38953.

34 Marika Spring, « Fading, Darkening, Browning, Blanching », dans Rhiannon Clarricoates, Helen Dowding et Alexandra Gent (dir.), *Colour Change in Paintings*, Londres, Archetype, 2016, p. 1 et 7.

35 1745, huile sur toile, 162 × 127,5 cm, Schwerin, Staatliches Museum (G187).

36 Phenix, « Oudry's Painted Menagerie », p. 101.

37 Oudry, « Sur la pratique de peindre », p. 57.

38 Gougenot, « Vie de Jean-Baptiste Oudry », p. 645.

39 Barbara Berrie, *Artists' Pigments: A Handbook of their History and Characteristics*, III, Washington, DC, National Gallery, 1997, p. 191-217.

40 Oudry, « Sur la pratique de peindre », p. 64.

41 *Hallali au sanglier*, *Chasse au loup* et *La Grande Curée*, dans Duval, « Les préparations colorées », p. 239-258.

42 Oudry, « Sur la pratique de peindre », p. 50.

43 Opperman et Rosenberg, *J.-B. Oudry*, p. 248 ; Xavier Salmon (dir.), *Parler à l'âme et au cœur. La peinture selon Marie Leszczynska*, cat. exp. (Fontainebleau, musée national du Château de Fontainebleau, 2011), Dijon, Faton, 2011, p. 82.

44 Voir Dorothée Lanno, « La ruralité vue par un peintre du roi au XVIIIe siècle : l'exemple des paysages tardifs de Jean-Baptiste Oudry (1748-1752) », *Histoire et sociétés rurales*, 55, 2021, p. 85-109.

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

Fig. 1-4 : © C2RMF / Thomas Clot.

Fig. 5 : © C2RMF / Jean-Yves Lacôte.

Fig. 6 : © C2RMF / Gérard Dufrêne.

Fig. 7-10 : © Claire Betelu.