



**HAL**  
open science

## La peinture sur cuivre chez Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) : étude de trois tableaux

Claire Betelu, Karen Chastagnol

### ► To cite this version:

Claire Betelu, Karen Chastagnol. La peinture sur cuivre chez Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) : étude de trois tableaux. Métal : support de décor ou élément du décor Approches et Traitements pour leur conservation-restauration ICOM Métal 2021, Jan 2021, Paris, France. hal-03409168

**HAL Id: hal-03409168**

**<https://hal.science/hal-03409168v1>**

Submitted on 29 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **La peinture sur cuivre chez Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) : étude de trois tableaux.**

Claire Betelu, Restauratrice de peinture, Maître de conférences, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne ([cbetelu@univ-paris1.fr](mailto:cbetelu@univ-paris1.fr)), 2 rue Vivienne 75002 Paris.

Karen Chastagnol, Conservateur adjoint, musée de la Chasse et de la Nature, Paris ([k.chastagnol@chassenature.org](mailto:k.chastagnol@chassenature.org)), 60 rue des Archives 75003 Paris.

### **Résumé :**

L'étude réalisée par le musée de la Chasse et de la Nature et l'université Paris 1 dans le cadre du projet PictOu, soutenu par le DIM-MAP Ile de France, dédié à la technique picturale de Jean-Baptiste Oudry, a permis l'examen de deux pendants peints sur cuivre par Oudry, *Chien en arrêt sur deux faisans* (inv. 012.1) et *Deux chiens gardant du gibier mort* (inv. 012.2) exécutés en 1747 pour Louis XV. Ces œuvres sont à rapprocher d'une seconde version de *Chien en arrêt sur deux faisans*, datée de 1748 dont le support était à l'origine la matrice gravée d'un permis de chasse royal. Peu de travaux de recherche ont été consacrés à la peinture sur cuivre (1999, 2017). Quant à sa pratique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, la publication d'Ackroyd sur les *Quatre moments de la journée de Lancret* (2004) apparaît comme l'une des rares. Lancret, Watteau et Vernet demeurent les artistes le plus souvent cités et bien que le *Discours* d'Oudry soit mentionné dans leur étude technique, ce dernier reste absent des publications. Le présent article propose ainsi l'étude technologique de trois des six peintures sur cuivre à ce jour attribuées à l'artiste. À l'origine matrice pour la gravure puis support pour la peinture, ces supports métalliques offrent au peintre une surface lisse et brillante. Il réinterprète des scènes de chasse dont il est coutumier profitant des caractéristiques du support pour faire la démonstration de sa maîtrise de son savoir-faire pictural.

Au printemps 2020, l'étude des deux peintures sur cuivre de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), *Chien en arrêt sur deux faisans* (inv. 012.1) et *Deux chiens gardant du gibier mort* (inv. 012.2) est menée conjointement par le musée de la Chasse et de la Nature et la composante Préservation des Biens Culturels de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Figures 1 et 2). Inscrit dans le cadre du projet PictOu, ce travail prend place lors du chantier des collections du musée en février et juin 2020 (PictOu, projet dédié à l'étude de la technique picturale de Jean-Baptiste Oudry soutenu par le DIM-MAP Ile de France (Domaine d'Intérêt Majeur-Matériaux Anciens du Patrimoine), porté par l'HiCSA (EA440 – Histoire Culturelle et Sociale de l'Art) et le C2RMF, département restauration).



Figure 1 : Face et revers. *Chien en arrêt sur deux faisans*, huile sur métal, (15,6 x 21 cm), (inv. 012.1), musée de la Chasse et de la Nature (© C. Betelu)



Figure 2 : Face et revers. *Deux chiens gardant du gibier mort* huile sur métal, (16,6 cm par 21,7 cm), (inv. 012.2), musée de la Chasse et de la Nature (© C. Betelu)

Jean-Baptiste Oudry est l'un des artistes les plus prolifiques et les plus complets de son temps. Il peint de nombreuses scènes de chasse, des animaux exotiques et domestiques, des paysages, des portraits et des natures mortes. Il se distingue comme illustrateur de talent, auteur de nombreuses suites de modèles de tapisserie, mais également en tant que graveur occasionnel. Il est reçu à la Maîtrise de Saint-Luc en 1708, puis à l'Académie royale en 1719, accédant au rang d'adjoint à professeur en 1739 et de professeur en 1743. Oudry atteint le sommet de sa renommée sous le règne de Louis XV en peignant des sujets animaliers et des scènes de chasse. En 1726, Oudry est nommé par Louis XV peintre ordinaire de la vénerie royale. Les trois œuvres cynégétiques que nous présentons ici appartiennent à un corpus très restreint de tableaux réalisés sur cuivre. Peintes en 1747 pour Louis XV, les deux compositions du musée de la Chasse et de la Nature offrent un état de conservation exceptionnel au regard des œuvres du peintre généralement conservées. Elles présentent des caractéristiques techniques et un parcours patrimonial commun et sont à rapprocher d'une autre version de *Chien en arrêt sur deux faisans*, peinte en 1748 sur une matrice de permis de chasse gravée conservée dans une collection particulière (Figure 3). Le rendu des couleurs et la lisibilité du processus d'exécution témoignent d'un état sans doute proche de celui d'origine [1]. Notre corpus compte ainsi trois des six œuvres sur cuivre aujourd'hui attribuées à l'artiste. Si la peinture de chevalet sur métal, apparue au début du XVI<sup>e</sup> siècle en Italie, connaît un fort développement entre 1550 et 1650 en Flandres notamment, sans qu'on en explique les raisons, l'intérêt pour ce support décroît tant chez les artistes que les commanditaires dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle [2]. En France, il serait introduit au XVI<sup>e</sup> siècle pour la reproduction d'œuvres à échelle réduite [3]. Quant à son utilisation comme support au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle reste souvent associée aux peintres comme Watteau (1684-1721), Lancret (1690-1743), Chardin (1699-1779) ou Joseph Vernet (1714-1789) [4]. Absente de ses conférences, elle apparaît anecdotique dans la production d'Oudry [5]. Il reproduit ici une composition familière sur un support que son contemporain britannique Robert Dossie (17...-1777) dit alors « rarement utilisé, uniquement pour des peintures délicates et travaillées » [6].



Figure 3(a-b) : Face et revers. *Chien en arrêt sur deux faisans* (huile sur cuivre, 1748, col. part.) (© K. Chastagnol)

Les travaux de recherche sur le sujet demeurent peu nombreux [7]. Quant aux exemples français, la publication sur les *Quatre moments de la journée* de Lancret reste une exception [8]. Nous nous proposons donc de rendre compte de notre étude sur ces trois tableaux d'Oudry. Une fois présentée la place de ces œuvres dans la production du peintre, nous reviendrons sur les caractéristiques du support. Matrice pour la gravure, support pour la peinture, le métal cumule ici successivement les deux fonctions. Nous étudierons les enjeux que son emploi pose à la peinture puis examinerons les qualités techniques des couches picturales au regard de ses autres productions.

## Partie 1. Trois peintures sur cuivre représentant des scènes de chasses

---

La composition de *Chien en arrêt devant deux faisans* (Figure 1) reprend des modèles déjà mis en place par Oudry qui à la fin de sa carrière pratique encore avec brio l'art de la variante et du remploi. Ainsi, l'iconographie choisie est une ultime version de scènes de chasse qui mettent en scène des chiens et du gibier dans un paysage. Ancêtres du braque, les chiens couchants, appelés également « chiens d'arrêt », avaient pour rôle de lever le petit gibier, puis de l'immobiliser et le rapporter au chasseur. Quand le chien détecte une proie, il s'immobilise dans une pose tendue très caractéristique, « l'arrêt », indiquant à son maître la présence du gibier. L'arbre qui divise la scène en deux verticalement occupe une place prépondérante dans la composition. À sa gauche, le chien en position d'arrêt veille sur les deux faisans à droite au premier plan. *Deux chiens avec une perdrix et un lièvre morts* (Figure 2) montre dans le même type de paysage que son pendant, les chiens montant la garde du gibier qui est suspendu par les pattes à une branche d'arbre. Les deux chiens sur la droite ne

sont plus dans l'état de tension qui précède la prise mais plutôt dans un état de quiétude, assoupi ou attentif au butin de chasse. *Chien en arrêt devant deux faisans*, signé et daté 1748 en bas à gauche (22,5 x 29,2 cm.) est une répétition plus grande de la version de 1747. La gamme colorée utilisée n'est pas exactement la même dans les deux versions, le traitement de la lumière est un peu moins subtil et recherché que dans la première et la touche s'avère parfois différente, dans le rendu du pelage du chien notamment. Cette seconde version est moins élaborée et minutieuse que la première, ce qui s'explique certainement par le fait que la version originale était destinée au roi pour qui Oudry a donné le meilleur de son art. Nous ne savons pas s'il existe un pendant à cette réplique agrandie, mais il serait logique qu'Oudry ait reproduit les deux tableaux peints pour le roi. Comme l'indique l'inscription gravée (dont l'une tête-bêche) au dos de chaque plaque de cuivre, la paire de deux tableaux a été peinte pour Louis XV en 1747 :

« Peint pour le roy. Par J.B. Oudry. / peintre ordinaire de sa majesté. /et professeur en son academie royalle / de peinture et sculpture 1747 ».

On ne retrouve aucune allusion à l'achat de ce tableau dans les Comptes des Bâtiments du Roi. Le roi aurait pu passer cette commande à Oudry à titre personnel, sur ses propres deniers. La virtuosité technique de ces œuvres, leurs dimensions réduites et la qualité de leur support en font des œuvres rares et précieuses. Peut-être le roi souhaite-t-il en faire cadeau, les œuvres de cette dimension ne s'adaptant pas à un usage décoratif [9]. Dès 1724, Oudry reçoit ses premières commandes royales, dont une *Chasse au chevreuil* destinée à la salle des gardes du château de Chantilly, cadeau du roi au duc de Bourbon (Tableau à Rouen, musée des Beaux-arts, inv. D 820-1). En 1725, le monarque lui commande le portrait de deux de ses chiens (*Miss et Turlu*, musée national du château de Fontainebleau, inv. B586). Exposés au Salon de 1748, puis au Salon de 1750 au sein d'un ensemble de cinq œuvres sur cuivre, ces tableaux reçoivent un accueil très favorable. Ils y sont présentés comme appartenant à Monsieur X\*\*\* puis au Salon de 1750 comme propriété de l'artiste. Le savoir-faire et la minutie d'Oudry dans la réalisation d'œuvres de petits formats sont loués. Ainsi, Louis Gougenot, le biographe du peintre, admire en 1748 le fini précieux de la matière, la fermeté de la touche et la grande correction du dessin du tableau représentant le chien devant un faisan. Ces deux pendants sont exposés au Salon de 1748 sous cette description :

« Deux petits Tableaux peints sur cuivre, de 8 pouces de large sur 6 de haut. L'un représente un Lièvre & une Perdrix attachez à un arbre ; deux Chiens dont l'un dort. L'autre, un chien en arrêt sur des Faisans qui sont dans des Bleds, appartenant à M.\*\*\*. » [10]

Ils y sont fort remarqués par la critique, notamment sous la plume de Baillet de Saint-Julien :

« M. Oudry, après différens morceaux considérables pour la grandeur (quant à la richesse & à la vérité de la composition cela va sans dire) a voulu s'essayer dans le petit & a donné de cette façon deux pendans de 8 pouces large sur 6 de haut. Son feu ne s'est point ralenti dans les bornes aussi étroites & on l'y retrouve tout entier ; quoique ces deux morceaux soient aussi finis que Mienis ou de Girard d'Ow [Frans van Mieris de Oudere (Leyde, 1635 - 1681) et Gérard Dou (Leyde, 1613 – 1675)]. » [11]

On ne connaît pas la raison pour laquelle Oudry a réalisé la seconde version en 1748. Elle est peinte sur la matrice en cuivre d'une plaque gravée destinée à imprimer les permis de chasse exceptionnels donnés par l'administration royale, passée mystérieusement entre les mains d'Oudry. Sous l'Ancien Régime, lorsque les gentilshommes ne possèdent pas leur propre fief, ils ne peuvent chasser sans permission comme précisé dans les Ordonnances du 16 mai 1700. Louis Bontemps, alors capitaine des chasses de la Varenne des Tuilleries et valet de Chambre du roi Louis XV (1669-1742), signe dans ce cas un permis de chasse exceptionnel imprimé à ses armes aux chasseurs qui en demandent l'autorisation. Ce document officiel est pré-imprimé et complété à la main. Afin de dupliquer le document, il est gravé sur une plaque de cuivre.

*« Capitainerie Royale / de la Varenne des Thuilleries / Permission de Chasse pour une fois seulement / année 17 / Louis Bontemps Premier Valet de chambre ordinaire / du Roy Gouverneur du Palais des Thuilleries Bailly / et Capitaine des Chasses de la Varenne des Thuilleries / Les Officiers Gardes de la Capitainerie laissèrent chasser M / Fait à Paris le / mil sept cent / Par Mon du Sieur. »*

Outre le permis lui-même, cette plaque de cuivre comporte également quelques détails de décor et de végétation gravés.

On ne connaît ni le graveur, ni la date de son exécution. Cependant, quelques pistes se dessinent du côté de la famille Bontemps. Louis Alexandre Bontemps (1669-1742) obtient la survivance de la charge de Premier Valet de Chambre du roi en tant que fils du fameux " père Bontemps" (1626-1701), l'un des Premier valet de chambre de Louis XIV. Il exerce pleinement à Versailles après la mort de son père en 1701. Bontemps est gouverneur du palais des Tuilleries où il loge. Dès 1723, Oudry y occupe un logement et un atelier dans la cour des Princes. Le lien entre les deux hommes est attesté dès 1725, année où Oudry dédicace à ce dernier une suite gravée de quatre estampes représentant, pour la page de titre, une nature

morte de gibier qui n'est pas sans rappeler *Deux chiens avec une perdrix et un lièvre morts* (Figure 4). Celle-ci reprend la composition d'un tableau daté de 1721 représentant un *Retour de chasse avec un chevreuil mort* (Schwerin, inv. 184) qu'Oudry conserve dans sa collection personnelle jusqu'à sa mort.



*Figure 4 : Jean Baptiste Oudry, Page de titre, Une nature morte de gibier. Dédicace à Bontemps : inscription en bas à droite : "Dédié à Messire Louis Bontemps Premier Valet de Chambre ordinaire du Roy, Gouverneur du Palais des Tuilleries (sic), Bailli et Capitaine des Chasses de la Varenne du Louvre ; Chever, Comandeur, Prévôt, Maître des Cérémonies de l'Ordre de S. Lazare et de N.D. du Mont-Carmel." "Par son tres humble et très obéissant serviteur J.B. Oudry 1725" "Peint et gravé par J.B. Oudry Peintre du Roy". Dans l'estampe, sur la gauche "Se vend à Paris chez Huquier vis a vis le Grand Chatelet avec privilège du Roy" (© Petit Palais)*

Les thèmes des chiens à l'arrêt devant des gibiers morts ou vivants sont très courants dans l'œuvre d'Oudry dès 1724. La peinture de chasse occupe une grande partie du corpus d'Oudry en raison notamment de la charge de peintre de la Vènerie royale qu'il obtient en 1726. Il continue à développer son vocabulaire de formes et de compositions cynégétiques, principalement sur les thèmes de la chasse à courre et à tir. Oudry en offre de nombreuses versions, n'hésitant pas à réutiliser les mêmes modèles dessinés de chien dont il capte si bien les attitudes. A l'occasion des chasses, il accompagne les équipages royaux, ce qui lui permet de mettre en scène le souverain dans toutes sortes de situations, et d'offrir un important témoignage de la pratique de la chasse sous l'Ancien Régime. Également portraitiste officiel des chiens du roi, il constitue un important corpus de modèles de chiens croqués sur le vif qui nourrit l'ensemble de son œuvre. Si les tableaux présentés ne sont pas à proprement parlé des portraits des chiens du roi, nous ne pouvons pas exclure qu'il s'agisse de chiens de la meute

de Louis XV. *Deux chiens avec une perdrix et un lièvre morts* évoque par son iconographie le tableau de grand format, peint la même année *Chien montant la garde auprès d'un butor et d'une perdrix* (musée du Louvre, inv. 7028). Tandis que *Chien à l'arrêt devant deux faisans* semble avoir inspiré *Chien en arrêt* (Wallace Collection, inv. P625) qui date de 1748 également. Les œuvres du Louvre et de la Wallace qui sont toutes deux des tableaux de chevalet d'importantes dimensions sont montrées au Salon de 1748 avec nos deux petits pendants sur cuivre. Si Oudry expose ici des sujets qui lui sont habituels, il n'a peint qu'un nombre restreint de tableaux de ces dimensions et sur métal.

## Partie 2. Un support métallique garant de durabilité ?

---

La pratique de la peinture sur cuivre chez Oudry demeure dans l'état des connaissances actuelles circonscrite à six œuvres de petits formats. Outre les trois tableaux présentés ici, on connaît *Oiseaux perchés sur un cerisier*, peint pour Madame de Pompadour en 1750, et présenté au Salon la même année et deux pendants représentant chacun un oiseau suspendu par la patte, pour l'un un pluvier doré (19 x 15 cm., signé et daté 1750), pour l'autre un vanneau huppé (signé et daté 1750 ; Paris, collection particulière) (Figure 5). Cette production assez atypique dans le corpus d'Oudry se concentre donc sur une courte période, entre 1747 et 1750 pour les tableaux connus, et présente des formats réduits proches, exception dans la production du peintre.



Figure 5 : Jean-Baptiste Oudry, *Un vanneau huppé* (signé et daté 1750) (col. Part.) (C : Conseil départemental des Hautes Seine)

Bien que la présentation en pendant sous cadres moulurés dorés identiques donne l'impression de deux œuvres de même format, *Chien en arrêt sur deux faisans* est légèrement

plus petit que *Deux chiens gardant du gibier mort*. D'un format paysage, ces deux œuvres mesurent respectivement 15,6 cm par 21 cm et de 16,6 cm par 21,7 cm. Les deux scènes s'inscrivent dans la fourchette basse du corpus de 325 peintures datées de 1550 à 1750 formé par Horovitz [12]. En moyenne, les supports de la trentaine de peintures contemporaines françaises recensées présentent un format paysage ou portrait d'une trentaine de centimètres sur une quarantaine. Ces dimensions correspondent aux mesures standard des plaques de cuivre produites en France pour la gravure « que les ouvriers nomment grande demi-feuille » [13]. Quant à l'épaisseur des œuvres d'Oudry, elle avoisine le millimètre répondant ici à la moyenne observée par Horovitz, qui oscille entre 0,8 et 1,1 mm. L'association d'un petit format à une faible épaisseur assure une bonne résistance mécanique du support et réduit la tendance à la déformation. Nos deux exemples ne souffrent ainsi d'aucun gondolement et ne demandent pas de soutien spécifique. De plus, la nature métallique affranchit la couche picturale des nombreuses contraintes généralement induites par les supports bois ou toile de nature hygroscopique [14]. Ainsi, si Oudry se pose le défi de la miniature pour une composition qui habituellement, sur toile, dépasse le mètre de côté, en retenant un format réduit sur cuivre, il est sans doute au fait des qualités conservatoires du procédé [15].

L'examen des revers des deux plaques révèle un métal au ton chaud orangé tirant sur le rouge. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce type de support coexiste en peinture avec le bois et la toile [16]. Roger de Piles encourage l'amateur voulant s'y essayer à consulter les traités techniques de gravure pour choisir au mieux le support. Les bords coupés nets et parfaitement parallèles, les angles arrondis, l'épaisseur fine et régulière comme l'absence de marque de marchand au revers des deux compositions indiquent qu'Oudry a peint sur des plaques à graver [17]. La teinte et la forte proportion de cuivre détectée indique qu'il s'agirait de « cuivre rouge » selon la désignation des graveurs de la période. D'après le traité de Bosse (1602-1675), le rouge est « reçu pour le meilleur » car sa dureté offre un tracé net au burin ou en taille douce [18]. L'investissement nécessaire pour son acquisition reste cependant minime. « Une planche de cuivre de neuf, bien poli et bruni, et toute prête à graver, se vend à Paris chez le cuivrier [*sic*] 55 sols ou tout au plus un écu la livre » [19]. Pour comparaison, au même moment, une grande toile préparée vaut deux sols et la consommation de pain d'un homme par jour est estimée à cinq à douze sols selon l'abondance des récoltes de céréales [20]. Conformément aux périodes antérieures, la dépense reste modeste et n'explique pas la rareté du recours à un tel support [21].

Compte tenu des procédés mis en œuvre dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et de l'absence de déformations inhérente à l'utilisation de rouleaux, les plaques auraient été aplanies à froid par martelage. Nous n'avons pu mettre en évidence les traces des coups de marteau comme généralement pour les peintures sur plaque de gravure [22]. Celles-ci sont effacées au cours d'un processus soigneux de polissage afin d'obtenir un poli parfait [23]. Les marques observées au revers des deux Oudry tels les incisions et les frottements semblent postérieures au façonnage. La dédicace au Roi est creusée au burin et s'insère entre des droites parallèles incisées finement afin de guider la gravure (Figure 6). Au même niveau, la plaque est lustrée sans doute dans le but de rendre l'inscription lisible. Nous supposons que cette intervention est intervenue dans un passé récent.



*Figure 6 : Incisions guidant la gravure des incisions. (102x 128 mm, microscope Dinolite x22)  
(© C. Betelu)*

Enfin, l'observation sous microscope des bords des plaques et des lacunes de couche picturale situées sous les feuillures des cadres révèle la présence d'un métal blanc brillant en surface (Figure 7). Les coulures et les gouttes au revers indiquent que ledit métal fut coulé sur la plaque de cuivre. D'après les traces de frottement visibles dans les lacunes, la couche est brunie afin de dresser la surface. Les éléments d'étain, de plomb et de cuivre détectés témoignent d'un alliage plomb-étain. D'après Horovitz, ces matériaux sont les plus communs en recouvrement des plaques de cuivre [24]. Cette couche assurerait une meilleure résistance à la corrosion n'augmentant que faiblement le poids. Comme l'expliquent plusieurs recettes du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'alliage est le plus souvent appliqué fondu à l'image du procédé mis en œuvre sur les plaques d'Oudry. Son utilisation pour des supports peints serait peu

répandue [25]. Toutefois, la nécessité de lacunes profondes pour son observation biaisent sans doute les statistiques établies. Les artistes pensaient alors que la couche d'étain limite la perte d'adhérence de la couche picturale et l'interaction du cuivre avec les pigments et l'huile. Les recherches récentes n'ont pu corroborer ces conclusions empiriques [26]. Si le support de gravure est souvent détourné comme pour les tableaux de 1747, le remploi de plaques gravées demeure rare. En 2017, Broers signale un cas [27] quand Komanecky en note quatre dans leur corpus de 325 œuvres [28]. Ces exemples montrent tous des compositions figurées.



*Figure 7 : Surface de métal blanc lustrée visible dans une lacune de couche picturale profonde. (28x104 mm, microscope Dinolite, x22) (© C. Betelu)*

Le tableau qu'Oudry a peint sur le revers de la matrice du permis de chasse est signé et daté de 1748, soit six années après la mort de Louis Alexandre Bontemps (1669-1742). Oudry récupérera-t-il du matériel devenu obsolète après la mort de Bontemps ? Serait-il l'auteur, en tant que voisin, de la matrice pour le permis de chasse et aurait-il conservé la matrice non conforme qu'il aurait lui-même gravée ? On ne peut pas écarter cette hypothèse même s'il semble peu probable qu'un artiste de cette envergure soit sollicité pour graver un document administratif. Oudry est également graveur. Même si sa production est très restreinte, cela lui confère une connaissance des qualités et avantages qu'offrent ce support

### **Partie 3 Un traitement pictural au service d'une composition lumineuse**

---

Afin d'exploiter l'effet lumineux donné par la couche d'étain, Oudry adopte une préparation claire. Les lacunes de couche picturale, observées sous microscope, révèlent une préparation fine, de couleur blanche au contact de la surface métallique (Figure 8). La morphologie striée de la couche picturale mise en évidence par une lumière rasante indiquerait une application à la brosse. L'analyse de fluorescence X signale l'élément plomb.

Conformément aux mentions trouvées dans les traités technologiques contemporains, il s'agirait d'une couche de blanc de plomb ou de céruse [29]. Ainsi, De Piles rapporte qu' :

« on [...] imprime d'abord de la couleur à l'huile qui doit faire le fond et qui doit être comme les dernières couches que l'on met sur le bois » à savoir que l'« on imprime ces planches d'une couleur à l'huile qui doit être médiocrement épaisse en la couche uniment avec la brosse douce. Cette couleur est composée [...] pour l'ordinaire, de blanc de plomb ou de céruse mêlés d'un peu de brun rouge et de noir de charbon ce qui fait un gris tirant sur le rouge » [30].



Figure 8 : Préparation blanche visible dans une lacune de couche picturale. Détail de Deux chiens gardant du gibier mort (128 x 102 mm, microscope Dinolite, x22) (© C. Betelu)

Des recherches récentes rapportent également l'usage récurrent de préparations à base de blanc de plomb sur les supports métalliques ainsi que les nombreuses occurrences dans les traités technologiques de la période moderne [31]. Le caractère lisse de la surface impose de travailler la couche de préparation ou d'introduire un adjuvant à son liant afin de garantir l'accroche du film peint. Ainsi, comme De Piles, De la Hire suggère de « bat[tre] un peu l'imprimure toute fraîche avec la paume de la main pour y former un petit grain qui puisse mieux happer la couleur » [32]. Plus tard, Watin propose de « mettre un peu d'essence dans les premières couches d'impression, l'essence fai[san]t pénétrer l'huile » [33].

Toutefois, le processus de préparation apparaît défaillant pour *Chien en arrêt sur deux faisans*. Un réseau de craquelures prématurées ayant évolué en soulèvements témoigne d'un clivage entre la couche de préparation et la surface métallique. Les pertes de matières, ponctuelles, sont concentrées au centre de la composition dans les couleurs sombres. À une

échelle moindre, quelques lacunes profondes d'un millimètre de diamètre apparaissent sur *Deux chiens gardant du gibier mort*. Dans les deux cas, le phénomène est stabilisé.

Oudry adopte pour ces deux compositions une fine préparation blanche. Sans doute souhaite-t-il par le recours au blanc soutenir la forte clarté du projet iconographique. Comme nous le verrons plus loin, l'artiste renforce cet effet par l'utilisation de pigments lumineux dans ses derniers glacis. Comme pour la peinture sur toile ou sur bois, le choix du ton de la préparation permet d'anticiper les modulations d'intensité recherchée dans la composition finale. Ainsi, dans sa série *Les quatre moments de la journée* (National Gallery, Londres), Lancret augmente la proportion des terres dans la préparation à base de blanc de plomb pour *L'Après-midi* et de *La Soirée* afin de suggérer le déclin du soleil [34]. À la même période, les auteurs de traités contemporains ne cessent de rappeler que l'artiste est libre du choix du ton de la préparation et qu'elle se réfléchit en fonction de la composition envisagée [35]. Toutefois, Oudry aurait pu peindre à même le métal pour parvenir au même effet [36]. L'académicien préfère un procédé plus proche de sa pratique quotidienne sur toile. Néanmoins, au regard de l'état d'avancement des recherches sur sa technique et des éléments consignés dans ses discours à l'Académie, Oudry apparaît peu enclin à travailler sur un enduit blanc. Alors que Piles et Félibien s'accordent pour dire que la préparation blanche exige une grande expérience, le peintre met en garde contre les phénomènes de transparence accrue qui créent des déséquilibres dans la composition [37]. Selon lui, les impressions blanches des écoles du Nord « perç[ent] au bout d'un certain temps à travers les ombres et les demi-teintes » [38]. La nature non absorbante du support, l'absence de dessin sous-jacent et la qualité épaisse et saturée des couleurs d'une peinture sur métal expliqueraient qu'Oudry consente ici à utiliser une préparation blanche afin de satisfaire son projet pictural.

Enfin, l'exécution picturale témoigne de la dextérité et de la minutie du peintre au regard de l'échelle de la composition et de la finesse des détails. La qualité lisse de la surface offerte par la plaque métallique participe à l'effet de profondeur des couleurs et à la netteté des empâtements en surface. L'examen technologique n'a pas révélé de dessin sous-jacent gravé ou dessiné avec un matériau sec. Les fonds sont posés à la brosse par de grands aplats colorés. Ils se caractérisent par une forte saturation de tons et une matière couvrante. L'examen sous microscope rend visible le soin accordé à la recherche des couleurs, révélant les mélanges de pigments aux tons saturés et aux proportions variées. Il module le ton au plus juste s'assurant une transition harmonieuse entre les plages colorées. Il applique déjà ici les recommandations transmises en 1752 à ses élèves sur la nécessité de composer une teinte à

partir d'un mélange de pigments [39]. Un glacis jaune illumine enfin les zones les plus éclairées. Sa qualité très diluée le rend imperceptible macroscopiquement alors qu'il participe pleinement au jeu des lumières. Les figures sont ensuite définies par des coups de pinceau souple, chargés d'une couleur sombre translucide. Seul un repentir à la hauteur du dos du chien endormi de *Deux chiens gardant du gibier mort* laisse entrevoir une hésitation (Figure 9). Cette première esquisse sert également de demi-valeur dans le traitement coloré des chiens dans les deux compositions. L'échelle imposée par le support explique sans doute qu'Oudry traite les figures du premier plan et les éléments végétaux comme les figures en fond de ses grandes compositions. Les touches claires et foncées sont juxtaposées afin de traduire par l'empâtement et le ton la vigueur des effets quand les demi-valeurs sont des réserves laissant transparaître le fond. L'effet général est dès lors graphique.



Figure 9 : *Repentir. Détail du chien endormi de Deux chiens gardant du gibier mort (inv. 012.2) (© C. Betelu)*

La comparaison de *Chien et perdreaux* avec *Chien en arrêt sur deux faisans* comparables dans la composition met en évidence l'influence de la qualité du support et du format sur le traitement pictural (Figure 10). Le changement d'échelle incite Oudry à une grande minutie dans les détails. La touche large et épaisse d'un demi-centimètre dans le premier tend au millimètre sur le cuivre. Le travail des couleurs est plus sophistiqué. Sur l'esquisse noire, Oudry joue avec un blanc plus ou moins saturé pour rendre le modelé et le détail du pelage (Figure 11). Il alterne glacis et touches quand dans la grande composition, le chien est efficacement campé par trois nuances d'un même ton qui facetent la figure. Il est clair que le peintre tient compte de la distance du spectateur dans la modulation de la touche. La préciosité du petit format impose un travail de miniature proche du réalisme dont le résultat est rendu possible par la qualité lisse du support sur lequel glisse le pinceau (Figure 12).



Figure 10 : Chien et perdreaux, huile sur toile, (84,8 x 125,5), 1740, inv 6218.2, musée de la Chasse et de la Nature (© C. Betelu)



Figure 11 : Traitement pictural. Détail de la patte avant du chien de Chien en arrêt sur deux faisans (128 x 104 mm, microscope Dinolite, x22)(inv. 012.1) (© C. Betelu)



Figure 12 : Détails de chiens Chien en arrêt sur deux faisans (inv. 012.1) et Chien et perdreaux (inv 6218.2) (© C. Betelu)

## Conclusion

---

Les deux compositions du musée de la Chasse et de la Nature témoignent des caractéristiques d'une peinture sur cuivre. Le support, détourné de sa destination première, par sa qualité lisse et brillante, permet une touche fine voir miniaturiste. Facilitant l'empatement comme le fondu, il assure un rendu illusionniste supérieur aux autres, tout en prévenant la couche picturale des altérations induites par les variations hygrométriques et dimensionnelles du support. Alors à la fin de sa carrière, Oudry aguerri dans la pratique de la peinture s'essaie alors à un nouveau support et propose une nouvelle expression picturale pour un sujet maintes fois exécuté.

## Remerciements

Nous tenons à remercier Éric Laval et Johanna Salvant, chercheurs du laboratoire de recherche du C2RMF, qui ont participé à la phase analyse de sept tableaux d'Oudry conservés au musée de la Chasse et de la Nature, organisée dans le cadre du projet PictOu. Ces derniers nous ont autorisées à utiliser certaines données qui ont permis de confirmer nos premières observations.

Nous remercions également le DIM-MAP Ile de France qui soutient les projets PictOu et RIR-Peint.

## Bibliographie

[1] Horovitz I., « The materials and techniques of European paintings on copper supports » in *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1755*, Oxford, Oxford University Press (1998) p. 63-91.

[2] Bowron E.P., « A brief History of European oil paintings on copper, 1560-1775 », *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1755*, Oxford, Oxford University Press (1998) p. 9-29.

[3] Martin E., Eveno M., Le Chanu P., « Peinture sur support cuivre. Hermann van Swanevelt », *Techne*, (1998), n°7, p. 113-115.

[4] Komanecky M., « Introduction » in Phenix Art Museum, *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1755*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 3-7.

[5] Oudry J.-B., « Sur la manière d'étudier la couleur 7 juin 1749 » in Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Les Conférences entre 1747-1752*, Tome V, vol. 1, Paris, Centre Allemand d'histoire de l'art, (2012) p. 319-341 ; Oudry J.-B., « Sur la pratique de peindre 2 décembre 1752 » in Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Les Conférences entre 1752-1792*, Tome VI, vol. 1, Paris, Centre Allemand d'histoire de l'art (2015) p. 50-79.

[6] « Copper plates as “seldom employed but for delicate and elaborate paintings” » in Dossie R., *Handmaid to the Arts*, 2 vols., Londres (1758) I, p. 204 in Peters Bowron E., « A brief History of European oil paintings on copper, 1560-1775 », Phenix Art Museum, *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1755*, Oxford, Oxford University Press (1998) p. 9-29.

[7] Phenix Art Museum, *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1755*, Oxford, Oxford University Press (1998); Laura Fuster Lopez (ed.), *Painting on copper and other metal plates. Production, degradation and conservation issues*, Valence, Universitat de Valencia (2017)

[8] Ackroyd P., Roy A., Wine H., « Nicolas Lancret's *The four time of day* », *National Gallery Technical Bulletin*, vol 25 (2004) p. 48-61.

[9] Opperman H., Rosenberg P., *J.-B. Oudry (1686-1755)*, catalogue de l'exposition Galeries nationales du Grand Palais, Paris, [1<sup>er</sup> octobre 1982 – 3 janvier 1982], Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux (1982) p. 216.

[10] Gougenot L., *Lettre sur la Peinture, Sculpture et Architecture*, à M. \*\*\*, Paris (1748) p. 110-112.

[11] Baillet de Saint-Julien G., *Réflexions sur quelques circonstances présentes contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre cette année 1748*, Genève, Minkoff reprint (1972).

[12] Komanecky M., Horovitz I., Eastaugh N., « Antwerp Artists and the practice of painting on copper », Roy, Ashok; Smith, Perry, *Painting Techniques: History, Techniques and Materials*, IIC Dublin Congress (1998) p. 136-139.

[13] Bosse A., « Manière de faire forger et polir le cuivre », *De la manière de graver à l'eau forte et au burin*, Paris, Jombert (1745) p. 9 : Elle est « d'environ douze pouces d'un

côté et neuf de l'autre et doit avoir à peu près l'épaisseur d'une ligne » soit 32,64 x 24,84 cm et 2,268 mm d'épaisseur selon la toise d'écritoire d'avant 1667.

[14] Horovitz I., « "To those who like their pictures in pristine condition...": techniques and conservation of paintings on copper », in *The picture restorer* (2002) n°22, p. 16-19; Fuster Lopez L., Mecklenburg M., « A look into some factors influencing the film forming properties of oil paint films in copper paintings and the effects of environment in their structural behaviour » in Fuster Lopez L. (ed.), *Painting on copper and other metal plates. Production, degradation and conservation issues*, Valence, Universidad de Valencia (2017) p. 95-101.

[15] Betelu C., « 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) », Actes journées d'étude *Réception critique de la restauration* (XVIII<sup>e</sup>- XX<sup>e</sup> siècles), HiCSA (2017).

[16] De Piles R., « Des toiles et autres fonds sur lesquels on peint », *Éléments de peinture pratique*, (1668) (1766) ; De la Hire, *Traité de la pratique de la peinture*, Mémoires de l'Académie royale des Sciences, t.X (1730) ; Félibien, *Principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture* (1676).

[17] Komanecky M., Horovitz I., Eastaugh N., « Antwerp Artists and the practice of painting on copper », Roy, Ashok; Smith, Perry, *Painting Techniques: History, Techniques and Materials*, IIC Dublin Congress (1998) p. 136-139; Horovitz I., « The materials and techniques of European paintings on copper supports » in *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1755*, Oxford, Oxford University Press (1998) p.63-91.

[18] Bosse A., « Moyen de connaître le bon cuivre rouge, de la faire forger en planches, de le polir et dégraisser avant de mettre le vernis dessus », *De la manière de graver à l'eau forte et au burin*, Paris, Jombert (1745) p. 8.

[19] Bosse A., « Moyen de connaître le bon cuivre rouge, de la faire forger en planches, de le polir et dégraisser avant de mettre le vernis dessus », *De la manière de graver à l'eau forte et au burin*, Paris, Jombert (1745) p. 13.

[20] Schnapper A., « Bordures, toiles et couleurs : une révolution dans le marché de la peinture vers 1675 » in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (2000)

[21] Wadum J., « Peeter Stas: an Antwerp coppersmith and his marks (1587-1610) », Roy Ashok; Smith, Perry, *Painting Techniques: History, Techniques and Materials*, IIC Dublin Congress (1998) p. 140-144.

[22] Komanecky M., Horovitz I., Eastaugh N., « Antwerp Artists and the practice of painting on copper », Roy, Ashok; Smith, Perry, *Painting Techniques: History, Techniques and Materials*, IIC Dublin Congress (1998) p. 136-139.

[23] Bosse A., « Moyen de connaître le bon cuivre rouge, de la faire forger en planches, de le polir et dégraisser avant de mettre le vernis dessus », *De la manière de graver à l'eau forte et au burin*, Paris, Jombert (1745) p. 13.

[24] Horovitz I., « The materials and techniques of European paintings on copper supports » in *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1755*, Oxford, Oxford University Press (1998) p. 63-91.

[25] Horovitz I., « The materials and techniques of European paintings on copper supports » in *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1755*, Oxford, Oxford University Press (1998) p. 63-91.

[26] Komanecky M., « Introduction » in Phenix Art Museum, *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1755*, Oxford, Oxford University Press (1998) p. 3-7.

[27] Broers N., « La peinture sur cuivre : La brillance et au-delà » in *Lustre et Brillance en Conservation-Restauration*, M. Buyle (ed.), Brussel, Flanders Heritage Agency (2012) p.68-78.

[28] Komanecky M., « Introduction » in Phenix Art Museum, *Copper as canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1755*, Oxford, Oxford University Press (1998) p. 3-7.

[29] De Piles R., « Des toiles et autres fonds sur lesquels on peint », *Éléments de peinture pratique*, (1668) (1766) p. 137 ; De la Hire, *Traité de la pratique de la peinture*, Mémoires de l'Académie royale des Sciences, t.X (1730) p.709.

[30] De Piles R., « Des toiles et autres fonds sur lesquels on peint », *Éléments de peinture pratique*, (1668) (1766) p. 136.

[31] Vega D., Pombo Cardoso I., Carlyle L., « Painting on copper: The preparatory layer », CeROART [online], HS/2017, online since 01 June 2017, connection on 05 March 2020. [url:http://journals.openedition.org/ceroart/5105](http://journals.openedition.org/ceroart/5105).

[32] De la Hire, *Traité de la pratique de la peinture*, Mémoires de l'Académie royale des Sciences, t.X (1730) p.709

[33] Watin J. F., *L'art du peintre, doreur, vernisseur*, Paris (1773) p. 88.

[34] Ackroyd P., Roy A., Wine H., « Nicolas Lancret's *The four time of day* », *National Gallery Technical Bulletin*, vol 25 (2004) p. 48-61.

[35] Dossie R., *The handmaid to the arts, teaching. I. Perfect knowledge of the material pictorial (1758)* : « [...] a priming may be given of shell or feed-lac varnish, mixed with the proper colours for the ground desired ».

[36] De Piles R., « Des toiles et autres fonds sur lesquels on peint », *Éléments de peinture pratique*, (1668) (1766) p. 137.

[37] Betelu C., « Materials and process for ground layers observed in French paintings techniques in the second half of the 17th century », Proceedings International CATS conference, *Mobility creates Master- discovering artists' grounds 1550-1700*, London, Archetype (A paraître 2021)

[38] Oudry J.-B., « Sur la pratique de peindre 2 décembre 1752 » in Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Les Conférences entre 1752-1792*, Tome VI, vol. 1, Paris, Centre Allemand d'histoire de l'art (2015) p. 50.

[39] Oudry J.-B., « Sur la pratique de peindre 2 décembre 1752 » in Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Les Conférences entre 1752-1792*, Tome VI, vol. 1, Paris, Centre Allemand d'histoire de l'art (2015)

