



HAL
open science

” Un fond [...] raisonnable et raisonné ” Conception des fonds dans l’œuvre de Jean-Baptiste Oudry

Claire Betelu

► To cite this version:

Claire Betelu. ” Un fond [...] raisonnable et raisonné ” Conception des fonds dans l’œuvre de Jean-Baptiste Oudry. Le fond de l’œuvre. Arts visuels et sécularisation à l’époque moderne, 2020. hal-03409255

HAL Id: hal-03409255

<https://hal.science/hal-03409255>

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.

« Un fond [...] raisonnable et raisonné »

Conception des fonds dans l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry¹

Professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture à partir de 1743, Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) y prononce deux conférences : « Sur la manière d'étudier la couleur », le 7 juin 1749², et « Sur la pratique de peindre », le 2 décembre 1752³. Bien qu'énoncées dans des contextes différents, elles se distinguent de celles de ses prédécesseurs et contemporains par leur caractère technique et appliqué. Certes, Oudry revient sur des notions communément abordées dans les discours et traités de peinture de la période moderne, mais il s'attache à les rendre intelligibles aux jeunes artistes en énonçant leurs

-
- 1 Les observations formulées dans cette contribution résultent d'une réflexion entreprise dans le cadre du projet PictOu, dédié à l'étude de la pratique picturale de Jean-Baptiste Oudry. L'équipe d'accueil Histoire culturelle et sociale des arts (HiCSA) de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) le portent, soutenus par le Domaine d'intérêt majeur - Matériaux anciens et patrimoniaux (DIM-MAP) Île-de-France depuis 2018. Le projet consiste en la confrontation des données techniques rapportées dans les conférences prononcées par l'artiste à l'Académie royale de peinture et de sculpture avec sa pratique picturale reconstituée à partir de l'examen matériel d'un corpus choisi.
 - 2 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.
 - 3 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.

modalités pratiques – le but étant de parvenir à une production au coloris harmonieux et pérenne.

La question de la composition matérielle des fonds occupe alors une place importante dans la mesure où sa nature garantit la conservation de la matière picturale, pour sa couleur comme pour sa morphologie. Contrairement à André Félibien qui rappelle que « ce mot signifie souvent en peinture la partie qui est en dessous d'une autre. Ainsi on dit que le ciel fait fond à un arbre [...] »⁴, Oudry n'en arrête pas une définition précise et, chez lui, le terme revêt différentes acceptations. On recense trente-huit occurrences de « fond » dans son premier discours et vingt-six dans le second. Sa confection renvoie à des séquences de travail distinctes et revêt des dispositifs spécifiques dans le choix des matériaux et leur mise en œuvre. La polysémie du terme souligne ainsi le lien étroit qu'entretiennent ces deux éléments, bien qu'il reste difficile à mesurer *a posteriori* sur ses œuvres. Son effet sur le coloris général ou des figures prévaut dans la pensée d'Oudry. Il formule dès lors de nombreuses recommandations sur l'agencement des couches et la qualité de la matière picturale. La stabilité de sa cohésion comme de son ton demeure pour le peintre une nécessité qui devrait présider au processus de création.

Nous proposons d'enrichir cette étude textuelle d'éléments matériels recueillis sur le cycle *Les quatre saisons* (1747, château de Versailles et du Trianon) [PL. 3 ET 4, voir le cahier couleur en fin de volume]. Cet ensemble de dessus-de-porte, commandé à Oudry en 1747 pour le cabinet de la dauphine de Saxe Marie-Josèphe au château de Versailles pour un montant de 1 600 livres, est semble-t-il livré en 1749 et payé en date du 19 septembre 1752⁵. La commande intervient dans un contexte économique difficile ; le paramètre financier des commandes royales est discuté et le prix demandé réduit systématiquement⁶. Oudry est alors considéré, et ce depuis les années 1740, comme le meilleur peintre de paysages, lesquels se démarquent des scènes de chasse de sa première période par leur caractère imaginaire quand celles-là relèvent d'une recherche topographique⁷. Si *Le printemps* révèle l'influence de Nicolaes Berchem

4 André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun des arts*, Paris, Coignard, 1690, p. 597.

5 *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792)*, éd. par Fernand Engerand, Paris, Ernest Leroux, 1900, p. 358.

6 Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'École française*, Genève, Droz, 2012, p. 99.

7 Hal Opperman, *Jean-Baptiste Oudry (1668-1755)*, thèse de doctorat, université de Chicago, 1972, t. 1, p. 123.

sans sa touche rococo, cette phase de production de paysages reste malgré tout difficile à qualifier du fait de la diversité de traitements⁸. L'état de conservation variable des panneaux des *Quatre saisons* explique que nous concentrerons nos observations relatives aux outils, aux procédés et aux gestes de l'artiste sur *Le printemps* et *L'hiver*. Le caractère écrasé et brûlé de la couche picturale de *L'automne* et de *L'été*, dû à d'anciens traitements de restauration des supports, à l'origine en toile, limite en effet la portée des informations.

Une fois présenté le contexte rédactionnel des discours d'Oudry, nous tâcherons de définir ce que le peintre désigne par « fond ». Abordant dans le détail ses deux significations principales, la première entendue comme un ensemble stratifié, support de la dernière touche colorée, et la seconde comme le contrepoint coloré aux figures, nous rapprocherons ces éléments théoriques des dispositifs observés dans *Les quatre saisons*.

« Acquérir un fonds de principes et d'intelligence »

Oudry est élu professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1743. Jusque-là, il n'a pas fait preuve d'une grande assiduité aux conférences de l'institution : il y aurait siégé trois fois entre le moment de son agrément en 1717 et son élection comme professeur⁹. Sa nouvelle fonction requiert alors qu'il corrige les travaux des étudiants et installe les sujets de composition. C'est dans ce cadre qu'il prononce ses deux discours de façon à ce que les élèves acquièrent « un fonds de principes et d'intelligence¹⁰ ». Oudry accorde une importance certaine au partage des savoir-faire, condition essentielle pour la conservation et la transmission des œuvres aux générations suivantes. Il s'y attache à décrire « la manière d'opérer en fait de peinture et sur les précautions qui peuvent donner à nos ouvrages un fonds [*sic*] de bonne couleur et qui soit solide et durable¹¹ ».

Oudry argue de l'importance du coloris des figures en rapport avec le fond. Le ton de ce dernier est lui-même conditionné par celui de la préparation, du fait du caractère translucide de la matière. Le choix des matériaux et la mise en œuvre de ces premières couches constituent la

8 *Ibid.*, p. 127.

9 *Procès-verbaux*, t. 5, p. 75, 94, 111, cité dans Opperman, *Jean-Baptiste Oudry (1668-1755)*, *op. cit.*, p. 106.

10 Oudry, « Sur la manière d'étudier la couleur... », art. cité, p. 333.

11 Oudry, « Sur la pratique de peindre... », art. cité, p. 62.

garantie essentielle de la qualité de rendu et de la pérennité du tableau. Les deux sujets au centre de ses conférences, la qualité des matériaux et des procédés ainsi que l'importance de la transmission des œuvres relève de sa compétence de responsable de la manufacture de Beauvais, poste qu'il occupe à partir de 1734. Oudry y travaille à la bonne conservation des cartons de tapisserie ; il réfléchit notamment à les préserver des effets néfastes du tissage et élargit la gamme de teintes disponibles de façon à traduire au plus juste les variations de tons rendues dans ses cartons peints¹². En outre, Oudry s'attache les meilleurs producteurs de teintures et de textiles pour garantir la qualité des tapisseries réalisées sous sa direction¹³.

Les précautions de langage qui introduisent son premier discours comme les remarques et encouragements de Charles-Antoine Coypel en conclusion révèlent toutefois la réticence d'Oudry à se prêter à l'exercice oratoire¹⁴. Le contexte propre à l'Académie royale de peinture et de sculpture à cette période explique en partie les réserves du peintre. D'une part, bien que jusqu'en 1777 six à dix séances soient données par an, les conférences inédites restent rares. Surtout, le tournant des Lumières marque l'Académie en ce milieu du siècle. Coypel, qui en est alors le directeur, travaille à revaloriser l'image de l'institution auprès du pouvoir royal et sa position par rapport aux autres académies : il souhaite « en faire un corps de meilleur ton, plus lettré et fermé aux peintres et sculpteurs qui ne possèdent pas de valeurs mondaines¹⁵ ». Dans ce contexte, le premier discours d'Oudry se limite au thème de la couleur. Bien qu'il rende compte d'un exercice quotidien, il se restreint à une approche théorique, arguant de l'importance des contrastes de valeurs et de tons dans la composition, suivant en cela la tradition des discours coloristes. Il fait valoir l'héritage de son maître Nicolas de Largillierre, en son temps directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et s'illustre par la précision de son vocabulaire relatif à la teinte et à la valeur. L'équilibre de la composition et le succès de l'effet des figures dépendraient du rapport coloré instauré entre le fond et celles-ci ; selon le postulat d'Oudry, « tout objet tient sa masse sur son fond¹⁶ ».

12 Élodie Pradier, *Jean-Baptiste Oudry et la tapisserie*, thèse de doctorat, université de Bordeaux, 2015, p. 60, 81 et 82.

13 Lettre d'Oudry à Lenormant de Tournehem de 1728, cité par Opperman, *Jean-Baptiste Oudry (1668-1755)*, *op. cit.*, p. 93 ; Pradier, *Jean-Baptiste Oudry et la tapisserie...*, *op. cit.*, p. 137.

14 Oudry, « Sur la manière d'étudier la couleur... », art. cité, p. 339-340.

15 Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture...*, *op. cit.*, p. 99.

16 Oudry, « Sur la manière d'étudier la couleur... », art. cité, p. 328.

Par conséquent, la conception de ce dernier doit s'inscrire au début du processus de création, le choix de sa teinte et de sa valeur de gris se réfléchir avec le sujet de la composition.

La bonne réception de ce premier discours convainc Oudry de réitérer l'exercice. Elle lui « fait trouver en [lui]-même un fond de courage qu'[il] ne se connaissait pas¹⁷ ». En 1752, le peintre se concentre sur les modalités pratiques de la réalisation d'une peinture pérenne. Le contexte propre à l'académie a changé : l'institution met alors l'accent sur la formation des jeunes artistes de plus en plus nombreux à rejoindre ses rangs, élan sans doute favorisé par l'engouement pour le dessin soutenu par le mouvement des Lumières¹⁸. Depuis le 31 mai 1748, les étudiants sont ainsi invités aux conférences mensuelles dont le ton prend un caractère didactique et dogmatique qui marque les années 1750. Le discours d'Oudry s'en distingue par son aspect pragmatique – proche en cela, cependant, des conférences de Louis Galloche et Jean Restout qui exposent les principes pédagogiques, de Nicolas-Henri Tardieu qui souligne les vertus sociales dont doivent faire preuve les jeunes artistes, et enfin de Michel-François Dandré-Bardon qui consacre plusieurs conférences à l'apprentissage du dessin.

Le processus de production d'un tableau est ici au centre du propos. Les choix relatifs aux matériaux et à leur mise en œuvre, de la sélection de la toile à la dernière touche de peinture, se fondent sur la nécessité d'assurer sa bonne conservation dans le temps. Oudry corrèle les effets d'un procédé défectueux aux phénomènes d'altération qu'il a pu observer dans sa carrière. Il s'attache à en prévenir les conséquences en condamnant le recours à certains matériaux ou en proposant des alternatives astucieuses à des processus inévitables. À ce titre, le peintre soutient l'idée de la nécessité de préparer convenablement ses fonds : pour l'essentiel, il s'agit de sélectionner ses ressources et de soigner l'application de chaque séquence antérieure à celle de la retouche, soit les dernières touches de peinture, afin de garantir la cohésion de la matière picturale. Le fond s'apparente alors à une stratigraphie solide et épaisse.

17 Oudry, « Sur la pratique de peindre... », art. cité, p. 60.

18 Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture...*, op. cit., p. 104.

« Disposer un bon fond pour recevoir les tons et le travail qu'on médite »

Alors qu'il revient sur la genèse matérielle du tableau, Oudry conçoit le fond comme un ensemble feuilleté dont la nature et l'agencement doivent assurer, dans le temps, la stabilité de la composition initiale. Ainsi, le peintre « dispose un bon fond pour recevoir les tons et le travail qu'on médite d'employer en repeignant¹⁹ ». Si la désignation de fond renvoie parfois chez ses contemporains à une entité physique, elle caractérise le plus souvent la dernière couche visible. Philippe de La Hire confond ainsi la préparation avec le fond lorsque celle-ci est gardée en réserve²⁰. Pour Oudry, l'enjeu est de réaliser chaque couche en prévenant ses possibles évolutions et interactions avec les suivantes afin qu'en aucun cas le fond ne perce. Il s'agit notamment de déjouer les effets des transparences accrues, causés par le changement d'indice de l'huile employée comme liant, qui devient translucide et révèle les sous-couches. Dès lors, Oudry prend en compte la possibilité que le ton de la préparation s'obscurcisse et interfère avec l'harmonie colorée finale du fond, ou que le dessin de l'artiste transparaisse avec le temps, mentionnant des exemples observés dans les compositions des maîtres anciens. Il craint également que le choix des matériaux ne contrarie l'adhérence des plages colorées. Par conséquent, Oudry préconise pour chaque étape les dispositions à prendre.

La première séquence de travail consiste à choisir le ton de la préparation, également désignée à la même période par les termes « impression²¹ » ou « imprimeure²² ». Il reste difficile de savoir si sa fabrication est alors le fait de vendeurs spécialisés ou de l'artiste. Toutefois, selon Oudry, le choix de sa teinte est d'une grande importance et intègre la réflexion concomitante au processus de création. Le peintre condamne l'emploi des impressions blanches généralisé jusqu'au xv^e siècle, qui « per[cent] au bout d'un certain temps à travers les ombres et les demi-teintes²³ ». De même, il rejette celles brun-rouge aux mauvais

19 Oudry, « Sur la pratique de peindre... », art. cité, p. 64.

20 Philippe de La Hire, « Traité de la pratique de la peinture » dans *Mémoires de l'Académie royale des sciences. Depuis 1666 jusqu'à 1699*, Paris, Coignard fils, 1730, t. 9, p. 663 et 666.

21 *Ibid.*, p. 640.

22 Roger de Piles, *Recueil sur divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, Paris, Jombert, 1755, p. 406.

23 Oudry, « Sur la pratique de peindre... », art. cité, p. 63.

effets pourtant courantes en France de 1600 à 1750. La série des tableaux de Nicolas Poussin conservés au Louvre en est une des manifestations les plus connues : les demi-tons gardés en réserve dans les figures perturbent aujourd'hui l'harmonie générale, comme les tons superficiels parasités par la teinte saturée sous-jacente de la préparation. Oudry préconise dès lors l'emploi d'impressions grises dont la tonalité neutre n'interférera pas avec les couleurs appliquées par la suite.

Ce premier travail prépare l'étape de peinture à fond. Le Getty Research Institute à Los Angeles a examiné cinq tableaux conservés au château de Schwerin²⁴ tandis qu'Alain Duval en a analysé trois au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF)²⁵. Les examens stratigraphiques menés jusqu'à aujourd'hui sur les œuvres de Oudry révèlent des doubles préparations : un premier ton rouge-brun surmonté d'un plus chaud qui module la nuance. Le ton de la seconde couche varie selon la nature du motif en surface de façon à donner plus de corps aux couleurs superposées. Ces agencements colorés évoquent les préconisations du premier discours de l'artiste : les fonds sont élaborés en fonction des rapports chromatiques et des figures de la composition, contraignant à détailler le projet en amont²⁶. Dans *Les quatre saisons*, *L'hiver* présente une seconde couche ocre jaune qui transparaît dans les vêtements des figures ou les fonds tandis que celle plus rouge du *Printemps* participe aux valeurs froides du ciel. Nous verrons plus loin combien ce ton prépare le traitement pictural et contribue à la rapidité d'exécution.

S'ensuit la mise en œuvre de la couche picturale qui se décline en trois séquences principales : ébauche, peinture à fond et retouche. Les modes d'application des deux premières conditionnent la conservation de la dernière à plus ou moins long terme. D'après Oudry, « ce premier fond de travail [est] fait avec des couleurs non délayées et c'est afin que ce fond soit assez solide pour recevoir le travail qu'il y aura à faire dessus²⁷ ».

24 Alan Phenix, Tiarna Doherty, Anna Schönemann et Adriana Rizzo, « Oudry's Painted Menagerie: A Technical Study with Reference to the Artist's Lectures on Painting Technique », dans Erma Hermens et Joyce H. Townsend (dir.), *Sources and Serendipity: Testimonies of Artist's Practice*, Londres, Archetype, 2009, p. 95-103; Léonard Mark, « Notes on the Restoration of Jean Baptiste Oudry's Rhinoceros and Lion », dans *Oudry's Painted Menagerie. Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-Century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007, p. 104-117.

25 Alain Duval, « Les préparations colorées des tableaux de l'école française des dix-septième et dix-huitième siècles », *Studies in Conservation*, 37, 1992, p. 239-258.

26 Oudry, « Sur la manière d'étudier la couleur... », art. cité, p. 331.

27 Oudry, « Sur la pratique de peindre... », art. cité, p. 79.

Le peintre met en garde contre une ébauche en grisaille qui transparaitrait avec le temps et lui préfère une matière épaisse et chargée en pigments²⁸. Cet usage impose le transfert d'un projet arrêté. Pour preuve, le premier corpus d'étude de PictOu, constitué de soixante-dix tableaux, présente un exemple unique de repentir, témoignage d'un changement de composition opéré à même la toile. Par ailleurs, Oudry repousse à la fin du processus pictural l'emploi de glacis, dans lesquels entre une large proportion d'huile, dans la tradition du gras sur maigre. De même, il contre-indique l'utilisation du blanc de plomb dont la nature siccatrice réduit de façon excessive la porosité du film. L'ensemble de ces préconisations préviennent à raison le risque de soulèvement des couches suivantes. Également pour des raisons de conservation, Oudry suggère de gratter la surface sèche et de supprimer les poils de pinceau comme les grains de couleur mal amalgamés entre la séquence d'ébauche et celle de peinture à fond. Il est en effet démontré que ces irrégularités dans le feuil favorisent le phénomène de perte d'adhérence et de cohésion²⁹.

Par conséquent, le travail des fonds se révèle un processus progressif et minutieux qui suppose la superposition de couches lisses et opaques. Le ciel du *Printemps* offre un premier ton bleu, appliqué couvrant et en demi-pâte avec une brosse large d'un centimètre, aux poils durs qui gravent le film. Le geste apparaît horizontal et ample, croisé dans la partie supérieure où il ne rencontre pas de motif. La plage colorée passe sous le feuillage, mais épouse la ligne des montagnes afin d'en préciser le contour. Le traitement de *L'hiver* se démarque de celui du *Printemps*. Le caractère duveteux de la neige impose un travail en glacis et fondus et l'exploitation du fond ocre jaune par transparence [PL. 5]. Le paysage requiert l'utilisation de brosses souples et douces pour lisser la surface. La végétation est posée en dernier. Oudry use d'une matière diluée, appliquée avec un pinceau long et fin. La charge de l'outil et son geste lui permettent de ménager des contrastes de valeurs en étirant la peinture. Lors de cette phase de peinture à fond, l'artiste double les feuilles afin de s'assurer de l'intensité de la couleur. Il suggère également d'unir les ciels au blaireau. Une morphologie lisse renforce la présence des formes ; « cela donne un relief aux arbres et [le] rend plus léger³⁰ ». Toutefois, les œuvres d'Oudry ne bénéficient pas sur toute la surface de la toile d'un tel soin. Le fond de *L'hiver* conserve ainsi un poil de pinceau, long et épais,

28 *Ibid.*, p. 50.

29 Alain Roche, *Comportement mécanique des peintures sur toile*, Paris, CNRS Éditions, 2003, p. 84.

30 Oudry, « Sur la pratique de peindre... », art. cité, p. 56.

sans doute une soie de porc quand de larges coups de brosse animent la surface du ciel du *Printemps*. La destination de dessus-de-porte et le caractère urgent de la commande pourraient en partie expliquer ces marques d'une exécution rapide.

Enfin, entre deux séquences de peinture, l'artiste devrait disposer un « fond de vernis³¹ ». Selon Oudry, son application en couche fine graisse la couche colorée sèche et assure une touche plus légère pour la suite. Bien qu'il en affirme la nécessité, les recherches menées sur le corpus révèlent que lui-même ne l'a pas mise en œuvre³². Ses contemporains reçoivent cette injonction de façon mitigée³³. En outre, les écrits technologiques de la même période rendent compte d'une utilisation du vernis plus simple³⁴ : les films peints sont superposés les uns sur les autres tandis que le vernis est réservé pour une application en fin de travail, assurant la brillance et la saturation des tons. L'emploi du vernis avec les couleurs, qui se répand au XIX^e siècle, est encore vivement déconseillé au XVIII^e siècle. Oudry, notamment, affirme à juste titre que son utilisation excessive en mélange cause une mauvaise cohésion du film.

Ainsi, un fond solide revient à considérer l'ensemble de la stratigraphie du tableau. Les choix matériels ont pour but de préserver à long terme l'équilibre de la composition. Dans le même temps, pour un défenseur du coloris comme Oudry, le fond comme arrière-plan se définit dans le rapport chromatique qui s'instaure avec les figures.

« Tout objet tient sa masse sur son fond »

Comme ses contemporains, Oudry conçoit la composition comme le juste équilibre de ton et de lumière qui s'instaure entre le fond et les masses³⁵. « Tout objet tient sa masse sur son fond³⁶. » Une figure claire répond à un fond sombre, et inversement. Si le postulat paraît simple, il suppose

31 *Ibid.*, p. 82.

32 Phenix, Doherty, Schönemann et Rizzo, « Oudry's Painted Menagerie... », art. cité, p. 99.

33 Louis Gougenot, « Vie de Jean-Baptiste Oudry, 10 janvier 1761 », dans *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, op. cit.*, 2015, p. 632-666.

34 Le Pileur d'Apigny, *Traité des couleurs matérielles*, Barrois, Saugrain & Lamy, 1779 ; Pierre-Joseph Macquer, *Dictionnaire universel des arts et métiers*, Paris, Didot, 1773 ; Jean Félix Watin, *L'art de faire et d'employer le vernis*, Paris, Quileau, 1772 ; à ce sujet, voir Michael Swicklik, « French Painting and the Use of Varnish », *Conservation Research, Studies in History of Art. Monograph Series*, 41, 1993, p. 158-159.

35 André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture*, Paris, Coignard, 1699.

36 Oudry, « Sur la manière d'étudier la couleur... », art. cité, p. 328.

une anticipation du projet en amont de la réalisation des figures et un soin particulier dans la confection des fonds. De fait, « si l'on était bien décidé sur son fond, il est sûr que l'objet ne serait peint tout autrement qu'il ne l'est³⁷ ». Ainsi, lorsque le peintre s'attache à reproduire un élément observé dans la nature, Oudry suggère de prendre en compte son environnement. La figure se travaille dans son rapport de couleur et de valeur avec son arrière-plan.

Pour donner de la consistance à la teinte de fond, Oudry proscrit l'emploi d'un pigment unique. Dans le ciel de *L'hiver*, aux effets gris bleuté, le ton résulte d'un mélange de noir, de blanc, d'ocre-jaune et de jaune dans lequel le bleu entre en proportion infime³⁸. De même, dans *Le printemps*, la superposition de couches ocre-jaune, verte, vert kaki et bleue, chacune composée d'un mélange de plusieurs pigments colorés, participe au ton bleu clair et profond, aux variations vertes et rosées. La teinte et la valeur du fond sont le fruit d'une réflexion d'ensemble qui doit satisfaire l'artiste dans l'instant mais également demeurer pérenne.

Quant au rapport instauré entre la masse et le fond, les paysages des *Quatre saisons* s'animent de figures, essentiellement traitées au stade de l'ébauche. La juxtaposition des plans du paysage et la superposition des motifs traduisent la conception d'Oudry du clair-obscur. Chaque figure est pensée en relation avec son fond [PL. 6]. Le choix des pigments en mélange et les modes d'application, notamment, suggèrent à ce stade une parfaite maîtrise des accords de couleurs et une anticipation de la composition finale dans l'élaboration du fond. Suivant ce que le peintre indiquait aux élèves dans sa conférence de 1752, les couleurs sont couvrantes, sans vernis, mélangées sur la palette. L'efficacité réside dans la juxtaposition des tons déclinés et dans l'homogénéité de la teinte de chaque touche.

Considérant les figures les plus lointaines, conformément à son discours, Oudry se sert du ciel comme de demi-teinte générale, prête à recevoir les lumières et les ombres. C'est le cas de la figure du berger dans *Le printemps* où le ton rose est décliné sur un fond bleu gris clair [PL. 7]. L'utilisation de petites brosses souples et aux poils courts permet une touche incisive et rapide : les personnages sont rendus avec des pinceaux de 2 millimètres de section quand ceux au premier plan présentent

³⁷ *Ibid.*, p. 331.

³⁸ Johanna Salvant, « Point sur les analyses réalisées sur *Les Quatre Saisons* », communication à la journée d'études *PictOu : Étude de la technique picturale de Jean-Baptiste Oudry*, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 19 février 2019, dactyl. Johanna Salvant est ingénieure de recherche au C2RMF.

une section plus large de 4 à 5 millimètres. Ces outils permettent des empâtements qui se détachent du fond. Il fait de même dans *L'hiver* ou *L'automne* dont les figures sont devenues illisibles du fait des traitements de restauration notamment.

Au premier plan du *Printemps*, un premier ton d'une valeur intermédiaire est posé en aplat pour rendre le motif. Dans un deuxième temps, les valeurs sont rendues en déclinant le ton vers l'ombre ou la lumière, la couleur mêlée de brun ou lavée de blanc. Ainsi, Oudry construit le pantalon du paysan en trois teintes de jaune, du jaune clair à l'ocre jaune. Sur ce plan, Oudry joue du contraste entre les tons. Celui du fond n'est pas intégré dans le traitement des figures mais sert de contrepoint coloré et de valeur – une masse claire sur un fond sombre. L'emploi des couleurs primaires saturées renforce l'effet chromatique. Les teintes saturées des drapés et des motifs floraux sont posées au maximum de leur intensité. Le traitement coloré de ces panneaux décoratifs met en pratique les réflexions sur la nature des couleurs primaires qui animent les débats de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis la publication d'*Opticks* par Isaac Newton en 1704³⁹. À l'image des références retrouvées dans les autoportraits de peintres armés de leur palette⁴⁰, les tons des motifs témoignent d'une réflexion qui s'affine et se développe au XVIII^e siècle. Dès 1720, le jésuite Louis Bertrand Castel oppose à la théorie des couleurs du physicien anglais sa conception du trio primaire, bleu, jaune, rouge, qu'il publie en 1740 dans son *Optique des couleurs*⁴¹. Il y recoupe les observations des peintres et des teinturiers, principaux détracteurs de l'axiome de Newton. À la même période, le chimiste Charles François Dufay, membre de l'Académie des sciences, œuvre au développement de la théorie des trois couleurs primaires. Il participe à la commission d'expertise pour les teintures et travaille avec le graveur allemand Jacob Christoph Le Blon, installé à Paris depuis 1738, au procédé de leur impression. Oudry ne peut être étranger à ces débats de par sa proximité avec le milieu des teinturiers, sa position à la manufacture de Beauvais et son implication dans l'Académie royale de peinture et de sculpture. Sa filiation à la veine coloriste le rattache

39 Isaac Newton, *Opticks, or Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours*, Londres, Smith and Walford, 1704.

40 Ulrike Boskamp, « Primary Colours in Eighteenth Century France: Concepts and Uses », dans Magdalena Bushart et Friedrich Steinle (dir.), *Colour Histories: Science, Art and Technology in the 17th and 18th Centuries*, Berlin, De Gruyter, 2014, p. 199-222.

41 Louis Bertrand Castel, *L'optique des couleurs. Fondée sur les simples observations & tournée sur-tout à la pratique de la peinture, de la teinture & des autres arts coloristes*, Paris, Chez Briasson, 1740.

au groupe des pro-primaires, héritier des controverses du XVII^e siècle entre rubénistes et poussinistes. À l'Académie, la question est discutée à plusieurs reprises au regard des écrits de Pline l'Ancien. Si Galloche critique les limites imposées par une palette antique, Antoine-Joseph Pernety et Dandré-Bardon soulignent que la réflexion sur les couleurs est capitale⁴². Ainsi peut-on voir dans ces touches saturées qui se détachent de la valeur grise de fonds aux tons bruns peu intenses l'empreinte de ces discours. Oudry témoigne sur ce sujet d'une parfaite maîtrise des rapports chromatiques.

*

Feuilleté coloré ou ton général qui participe à la construction des figures, le fond est conçu par Oudry comme un élément décisif du processus créatif, à inscrire dès ses prémices. L'artiste enjoint à prêter attention à la nature évolutive de la matière picturale, susceptible de modifier l'effet de l'arrière-plan dans le temps. Dès lors, le peintre se doit de prévenir que le fond ne perce en choisissant des tons neutres pour la couche d'impression, ou ne se soulève en limitant l'emploi du vernis et en chargeant ses couleurs. Ainsi, le fond, dont le rôle essentiel est souligné dans les divers traités de peinture contemporains, devient tangible dans les conférences d'Oudry à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Sa préparation relève d'un soin méticuleux et suppose une connaissance préalable de la composition et des rapports colorés. *Les quatre saisons*, réalisées pour le cabinet de la dauphine de Saxe au château de Versailles en 1747, se révèlent être la concrétisation matérielle des notions mises en verbe deux ans plus tard dans le discours « Sur la manière d'étudier la couleur ». Au premier plan, le fond sert de contrepoint coloré aux masses. La clarté et l'intensité des drapés s'appuient sur sa teinte sombre et translucide. À l'arrière-plan, il participe à la construction des figures comme valeur intermédiaire et de demi-ton. La maîtrise des rapports de contraste et le soin accordé au fond permettent une rapidité d'exécution dont témoignent les traces de pinceaux.

Claire Betelu

42 Ulrike Boskamp, « Primary Colours... », art. cité.