

Sous la direction de
ISABELLE PICHET

Le Salon de l'Académie royale
de peinture et sculpture

Archéologie d'une institution

Observer la connaissance de la peinture. Jean-Baptiste Oudry, son enseignement académique et le Salon

Anne Perrin Khelissa (U. Toulouse – Jean Jaurès)

Jean-Baptiste Oudry connaît des succès réguliers aux Salons de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Parmi les artistes contemporains tels que, par exemple, François Boucher, Charles-Joseph Natoire, Louis Tocqué et Jean-Siméon Chardin, il est celui qui y présente le plus grand nombre d'œuvres¹. La critique lui est généralement favorable et lors de sa dernière participation, en 1753, il expose encore dix-huit toiles, cinq dessins et six estampes, qui suscitent maints commentaires laudatifs². Les expositions du Louvre accompagnent la carrière féconde d'Oudry, sans toutefois la construire. Sa réputation est déjà faite lorsqu'il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture comme peintre d'histoire, le 25 février 1719³, et

1. Pour leur relecture précieuse, je tiens à remercier Jean-Christophe Abramovici, Lauren Laz et Christian Michel.

Aux quatorze Salons qui se tiennent entre 1737 et 1753, Oudry montre au total cent quatre-vingts toiles. En comparaison, Boucher en expose soixante-quatre, Natoire, cinquante-quatre, Tocqué, cinquante-trois et Chardin, quarante-neuf. Nous utilisons ici sur les chiffres donnés dans Hal N. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, New-York, Garland Publishing, 1977, p. 107.

2. *Ibid.*

3. Son morceau de réception, *L'Abondance avec ses attributs*, est aujourd'hui conservé à Versailles, musée national du château et de Trianon. Avant sa réception à l'Académie de peinture et de sculpture, Oudry entre à la maîtrise de Saint-Luc le 21 mai 1708, puis y est élu professeur le 1^{er} juillet 1717. Il reçoit aussi quelques commandes et commence à côtoyer le milieu de la Finance, auprès duquel il obtient son premier mécénat ; sur ses premières années et sa carrière, voir H. N. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry, op. cit.*, p. 3-82.

qu'il peut donc prétendre à être exposé officiellement⁴. Dès ses premiers pas dans le métier, il bénéficie de protections solides qui lui assurent des commandes, tant auprès des particuliers que de la cour. Jusqu'à sa mort, à l'âge de soixante-neuf ans, en 1755, il multiplie les commandes, les fonctions et les titres prestigieux. Ainsi, le Salon ne représente pas pour lui un moyen d'attirer une clientèle dont il est par ailleurs assuré. Il est davantage une manière de montrer ses œuvres au public, en cherchant à en obtenir l'approbation, Charles-Nicolas Cochin rappelant les « soins qu'il se donne pour contribuer à la satisfaction du public⁵ ».

La présence d'Oudry aux expositions du Louvre, en 1725, puis de 1737 à 1753, ainsi que ce lien de causalité faible avec son ascension professionnelle, sont connus grâce aux travaux fondateurs d'Hal N. Opperman⁶. Au demeurant, c'est une toute autre approche des rapports du peintre avec le Salon que nous proposons d'explorer ici, et qui entend mettre en relation son œuvre picturale, sa réception critique par les Salonnières et son enseignement académique. Il apparaît en effet que l'enseignement qu'Oudry délivra à l'Académie de peinture et de sculpture en tant que professeur⁷ – fonction qu'il occupa à

4. Sur l'organisation de l'institution, Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793. La naissance de l'École française*, Genève, Droz, 2012.

5. Charles-Nicolas Cochin, *Lettre à un amateur, en réponse aux critiques qui ont paru sur l'exposition des tableaux*, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1753, p. 21.

6. H. N. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry, op. cit.* ; H. N. Opperman (dir.), *J.-B. Oudry (1686-1755)*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais/RMN, 1982 ; H. N. Opperman (dir.), *J.-B. Oudry (1686-1755)*, Fort Worth, Kimbell Art Museum/Kimbell Art Museum, 1983. Voir également *Animaux d'Oudry: collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin*, Fontainebleau, musée national du château/Versailles, musée national du château et des Trianons, Paris, RMN, 2003 ; Mary G. Morton (dir.), *Oudry's Painted Menagerie. Portraits of Exotic Animals in Eighteenth-century Europe*, Los Angeles, Getty Publications, 2007.

7. Sur ce point, voir *Largillierre, portraitiste du XVIII^e siècle*, Montréal, musée des beaux-arts, 1981, p. 310-321 ; Baldine Saint Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle: le modèle français*, Paris, P. Sers, 1990, p. 246-249 ; Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993, p. 218-222. Sur sa seconde conférence, voir également Camille Versini, « Pour une résurrection de la

partir du 28 septembre 1743 et au cours de laquelle il prononça deux conférences dans les assemblées de l'institution, les 7 juin 1749 et 2 décembre 1752 – soulève des questions que la tenue régulière du Salon rendait sensibles, en particulier autour de l'effet des peintures et de leur matérialité. Dès lors, il s'agit d'interroger le rôle d'instruction qu'Oudry semble avoir conféré au Salon, en soulignant l'originalité de sa démarche au regard de la pédagogie académique du XVIII^e siècle.

Après avoir repéré les principales remarques qu'entraînent les œuvres exposées d'Oudry, nous verrons comment émerge de ses deux discours une esthétique singulière, qu'entretient l'expérience du Salon et à laquelle vont réagir plusieurs académiciens.

Le succès d'Oudry au Salon à travers la critique

Oudry commence à présenter publiquement ses tableaux entre 1722 et 1725, aux expositions de la place Dauphine, puis en 1725, à l'exposition du Louvre⁸. Une fois l'événement du Salon carré devenu régulier, en 1737, le peintre s'y impose parmi ses confrères, autant par la quantité et la variété des œuvres qu'il montre, que par la superficie étendue qu'occupent certaines de ses toiles dans l'espace d'exposition. Les scènes de chasse du peintre, comme celle figurant *Louis XV chassant le cerf dans la forêt de Saint-Germain*⁹, atteignent des dimensions égales à celles que nécessite la peinture d'histoire. En raison de leur format, et quand bien même leur sujet n'appartient pas au genre supérieur, elles sont accrochées en hauteur sur les murs, au-dessus des autres rangées de toiles et du niveau du regard

peinture. Avant-propos au discours du peintre J.-B. Oudry», *Cahiers de l'Académie Anquetin* XII (1970), p. 55-86. Ces travaux insistent sur le fait qu'Oudry – comme il le dit lui-même dans ses discours – est redevable de beaucoup de ses préceptes à son maître, Nicolas de Largillière.

8. H. N. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry, op. cit.*, p. 177-215, où il présente le corpus critique des textes des Salonnières.

9. Datée de 1730; exposée au Salon de 1750; aujourd'hui conservée à Toulouse, musée des Augustins.

des spectateurs¹⁰. Au Salon de 1753, La Font de Saint-Yenne indique que le tableau d'Oudry représentant des dogues qui combattent deux loups et un loup-cervier¹¹, dont les dimensions sont immenses (22 pieds de large sur 10 de haut), bénéficie d'une des meilleures positions spatiales, « au milieu du Salon vis-à-vis les croisées¹² ».

Les dispositifs d'expositions ont pu favoriser la visibilité de ses œuvres et leur bonne réception de la part des critiques. Néanmoins, les comptes rendus soulignent surtout les qualités internes de ses tableaux, en mettant en avant leur fort pouvoir d'attraction sur les spectateurs. Ils répètent de façon redondante que ses productions reçoivent un « accueil favorable et unanime¹³ », qu'elles sont « sûr[es] de plaire¹⁴ », qu'elles « [attirent] tant d'applaudissements¹⁵ », *etc.*, car elles suscitent l'admiration, le plaisir, la surprise, l'effroi, tout ce panel de sensations et de sentiments que le public recherche et plébiscite¹⁶. Les trompe-l'œil de l'artiste sont particulièrement remarquables. Ils conduisent à des situations au premier abord étonnantes, où le regardant est attiré par l'image au point de vouloir y porter la main. Dans sa *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre. Lettre à Madame la marquise de S. P. R.* de 1738, le

10. Sur les modes d'exposition au Salon, voir Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, Paris, Hermann, 2012, notamment p. 51-78.

11. Localisation actuelle inconnue; ses dimensions sont 304 cm de hauteur par 671 cm de largeur.

12. Étienne Jollet (éd.), *La Font de Saint-Yenne: œuvre critique*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 289. Sur la reconstitution graphique de cette disposition, voir I. Pichet, *op. cit.*, p. 75.

13. *Mercure de France* (octobre 1740), p. 2272-2273.

14. *Mercure de France* (octobre 1741), p. 2287-2288.

15. [Baillet de Saint-Julien], *Lettres sur la peinture, à un amateur*, Genève, s. n., 1750, p. 22. La remarque vaut pour de « beaux paysages, qu'il a exposés à quelques Sallons précédents, et qui lui ont attiré tant d'applaudissements ».

16. Sur ces notions d'« effet » et de « sentiment », redevables de la pensée de Roger de Piles (*Cours de peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1708) et de l'abbé du Bos (Dominique Désirat (éd.), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, 1719*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1993), voir, entre autres, B. Saint Girons, *op. cit.*; Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne: de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994 (1^{ère} éd. 1984).

chevalier de Neufville de Brunaubois-Montador écrit, à propos d'un « bas-relief de petits satyres folâtrants ensemble » :

Il y a une vertu secrète qui pousse à le vérifier par le toucher, mais lorsque ce sens en a découvert l'illusion, on n'en est pas plus assuré que ce n'est qu'une peinture platte, et l'œil redit encore que c'est le tact qui se trompe¹⁷.

De plus, parmi les tableaux « frappants » du Salon de 1741, l'auteur de la *Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande* [...], au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre, remarque une *Tête bizarre de cerf*¹⁸. Il note à son sujet :

Je ne crois pas qu'il y ait jamais eu ni qu'il y ait jamais rien de mieux en ce genre. Le bois de cerf est à prendre à la main. Il paroît posé contre des planches qui sont si trompeuses qu'on ne sçauroit se défendre que le peintre a travaillé sur des ais ajustés ensemble, et quoiqu'on sache qu'on est dans un Salon de peinture, il faut raisonner pour s'imaginer que ce soit un ouvrage de cet art¹⁹.

Ces descriptions de l'acte du toucher réactivent les histoires célèbres du peintre antique Zeuxis, énoncées par Pline l'Ancien au livre XXXV de son *Histoire naturelle*. Des oiseaux tentèrent de becqueter les raisins qu'il avait peints; lui-même fut dupé par un rideau feint que son rival Parrhasius avait réalisé²⁰. Si les récits des Salonnières sont un moyen rhétorique de prouver que le trompe-l'œil fonctionne, elles témoignent également d'une réalité sociale et culturelle propre au contexte des expositions du XVIII^e siècle. Comme le suggère Gabriel de Saint-Aubin

17. Paris, s. n., 1738, p. 6.

18. Signée et datée de 1741; aujourd'hui conservée à Fontainebleau, musée national du château.

19. Paris, s. n., 1741, p. 11.

20. Sur les pouvoirs de l'illusion et ses différentes acceptions, Marian Hobson, *L'art et son objet: Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2007 (1^{ère} éd. angl. 1982).

dans ses vues croquées du Salon²¹, et comme en attestent maints témoignages contemporains, le Salon est un espace de divertissement, où la troupe des spectateurs circule dans un mouvement d'agitation permanent²². Il est le lieu d'une forme de relâchement dans le comportement, que semble exacerber la rencontre entre les classes sociales. Baillet de Saint-Julien, dans ses *Lettres sur la peinture. À un amateur* de 1750, évoque l'attitude de cette foule disparate face aux tableaux d'Oudry :

Non seulement des animaux (car combien n'y en a-t-il pas dans la cohue du peuple qu'on laisse entrer au Sallon), mais même des hommes intelligens et connoisseurs ont été la dupe de son talent, et ont pris le change de ses ouvrages. Après que leurs yeux avaient été trompés, on leur a vu porter la main sur l'objet qui avoit causé leur illusion, quoique tout concourût en ce moment à la détruire, n'eût-ce été que le lieu où ils se trouvaient, et le ressouvenir du motif qui les y avoit amenés. N'a-t-on pas eu raison après cela d'appeller, comme on a fait il y a deux ans, M. Oudry un magicien en peinture?²³

Mais cette mise en scène de l'expérience tactile, que l'on retrouve chez plusieurs critiques, rappelle avant tout qu'elle est une préoccupation essentielle de l'époque des Lumières. Dans la mouvance du courant sensualiste, en particulier des idées que développe Condillac à la suite des empiristes britanniques²⁴, les divers sens sont mis en comparaison pour savoir quels

21. Voir, dans le présent volume, la contribution de Kim de Beaumont, avec sa bibliographie afférente.

22. Sur le public du Salon, Thomas E. Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000 (1^{ère} éd. angl. 1985), p. 5-30; Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Regime to the Restauration*, Oxford, Oxford University Press, 1993; Udolfo Van de Sandt, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'art* 76 (1986), p. 43-48.

23. Genève, s. n., 1750, p. 22-23.

24. Notamment dans son *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (Amsterdam, Pierre Mortier, 1746), puis dans son *Traité des sensations* (Paris, De Bure l'ainé, 1754). Sur son influence dans le champ de la peinture, René Démoris, « L'image. Condillac et la peinture », dans Jean Sgard (dir.), *Condillac et les problèmes du langage*, Genève, Slatkine, 1982, p. 379-393.

sont leur mérite et leur fonction respectifs dans le domaine de la perception. Cette question, qui émerge dans les milieux philosophiques, pénètre le monde de l'art et s'exprime dans plusieurs textes, notamment chez La Font de Saint-Yenne et chez Diderot²⁵. S'en suit un changement de perspective dans l'approche des œuvres d'art : la vue perd de sa suprématie et le toucher acquiert un nouveau prestige. Le terme de « tact », qui prend également le sens figuré d'un jugement solide en matière de goût, intègre le vocabulaire artistique de ces années 1745-1755. Il désigne alors la touche, le « faire » de l'artiste, signalant la pénétration du sens du toucher dans le champ esthétique²⁶.

L'excitation et le plaisir des sens que le public ressent devant les toiles d'Oudry reposent sur une appréciation immédiate, faite au premier coup d'œil, qui frappe « également les connoisseurs et les ignorants »²⁷. L'absence de sujets historiques facilite la préhension de l'œuvre, là où la peinture d'histoire, parce qu'elle

25. Martial Guédron, « Physiologie du bon goût. La hiérarchie des sens dans les discours sur l'art en France au XVIII^e siècle », dans Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé, Nathalie Kremer (dir.), *Aux limites de l'imitation : l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, actes du colloque, Bruxelles, Académie royale des sciences et des beaux-arts, 2007, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 39-49.

26. Sur la notion de « faire » artistique, largement discutée par le comte de Caylus dans sa conférence « De la légèreté de l'outil », prononcée à l'Académie de peinture et de sculpture le 4 octobre 1755, voir, entre autres, René Démoris, « Le comte de Caylus et la peinture : pour une théorie de l'inachevé », *Revue de l'art* 142 (2003), p. 31-43 ; René Démoris, « Le comte de Caylus entre théorie et critique d'art : une esthétique du "laissé" ? », dans Nicholas Cronk, Kris Peeters (dir.), *Le comte de Caylus : les arts et les lettres*, actes de colloque, Université d'Angers et Voltaire Foundation, Oxford, 2000, Amsterdam/New-York, Rodopi, 2004, p. 17-41 ; et Christian Michel, « Manière, Goût, Faire, Style. Les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au XVIII^e siècle », dans *Rhétorique et discours critiques : échanges entre langue et métalangues*, actes du colloque, École normale supérieure, 1987, Paris, École normale supérieure, 1989, p. 153-159.

27. *Mercur de France*, septembre 1748, p. 161. La remarque est émise au sujet de la *Laie avec ses marçassins, attaquée par deux dogues*, aujourd'hui conservée à Caen, musée des beaux-arts. Sur le statut et le succès de la peinture de genre aux Salons, René Démoris, « La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », dans Georges Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Chambon, 2000, p. 53-66 ; Colin B. Bailey, *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard : chefs-d'œuvre de la peinture de genre en France*, Tournai, La Renaissance

requiert une compréhension des récits et de l'iconographie, freine la jouissance du regard initial²⁸. Le marché de la peinture et le Salon expriment les aspirations du public vers la peinture de genre et creusent l'écart entre ces deux modes d'appréciation. Oudry, bien qu'il soit reçu à l'Académie de peinture et de sculpture dans le genre supérieur des talents universels, celui dédié à l'histoire, choisit de se spécialiser dans un autre type de productions : les natures mortes, les compositions animalières, qui rencontrent un public large et représentent un secteur plus lucratif et plus solide que celui de l'histoire. Même le genre du portrait, qu'Oudry avait embrassé au début de sa carrière auprès de son maître, Nicolas de Largillierre, reste selon lui un secteur contraignant, entendu qu'il « est assujéti au caprice des personnes qui se font peindre²⁹ ». Émerge alors un point de tension entre la réalité du marché et les velléités idéologiques de plusieurs critiques et académiciens. Ces derniers, à l'instar de La Font de Saint-Yenne et du comte de Caylus, s'accordent à penser que l'amusement ne peut être la seule fin de la peinture³⁰. Ils admettent que la séduction visuelle en est une partie importante, mais refusent d'y placer la finalité de leur art. Pour Oudry, le plaisir sensuel que le spectateur ressent devant une toile, et qui passe par la maîtrise du coloris, est fondamental. Il consacre ainsi à ce qui fait « le charme et le brillant de la peinture³¹ » son premier discours pédagogique.

du livre, 2003 ; Élisabeth Lavezzi, *La scène de genre dans les « Salons » de Diderot*, Paris, Hermann, 2009.

28. Ce qui amène Claude-François Desportes à suggérer de mettre des inscriptions au tableau ; à ce sujet, voir la conférence qu'il prononce le 6 février 1751 à l'Académie ; Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2013, t. V, vol. 2, p. 610-612.

29. Extrait de sa conférence « Sur la pratique de la peinture », dont les références complètes sont données ci-après, voir note 65.

30. Sur cette question, et l'analyse critique des textes anciens qui en traitent : René Démoris (dir.), *Les fins de la peinture*, actes du colloque, Centre de recherches Littérature et Arts visuels, 1989, Paris, Desjonquères, 1990 ; René Démoris, Florence Ferran (dir.), *La peinture en procès : l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

31. Extrait de sa conférence « Sur la manière d'étudier la couleur », dont les références complètes sont données ci-après, voir note 39.

La couleur : ce qui fait « le charme et le brillant de la peinture »

Alors qu'Oudry vient d'être nommé à la surinspection des ateliers des Gobelins³², en plus de la place de directeur qu'il avait prise deux ans plus tôt à la manufacture de Beauvais³³, il parvient encore à « trouver des instants pour se livrer à son travail particulier³⁴ ». L'amateur Louis Gougenot, dans la *Vie* qu'il consacre à l'artiste et qu'il présente à l'Académie de peinture et de sculpture le 10 janvier 1761, raconte : « C'est dans ces intervalles qu'il faisait ces tableaux qui ont orné nos expositions, où il s'était fait un devoir de ne jamais manquer d'y concourir, tant il était jaloux de plaire au public³⁵. » Oudry s'attache à répondre à l'attrait du public pour les effets illusionnistes de la peinture et participe du débat qui anime la génération 1740-1760 autour du problème de la sensation optique³⁶. Pendant que les écrivains et les scientifiques – ceux que Michael Baxandall appellent les « empiristes *rococo* de l'ombre³⁷ » – observent le phénomène du clair-obscur dans le monde extérieur en général, Oudry en propose une réflexion démonstrative à travers ses peintures. La *Nature morte au lièvre, canard, bouteilles, pain et fromage* (Paris,

32. En 1736; H. N. Opperman, « Oudry aux Gobelins », *Revue de l'art* 22 (1973), p. 57-65.

33. Oudry est peintre et dessinateur à Beauvais depuis 1726; le 21 juillet 1734, il obtient le privilège d'entrepreneur pour une durée de vingt ans, en association avec Nicolas Besnier (Paris, Archives nationales, Minutier central, ET/LIII/269).

34. La biographie de Jean-Baptiste Oudry par l'amateur Louis Gougenot est la source ancienne la plus complète sur la vie et l'œuvre de l'artiste. Elle a été éditée dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1854, t. II, p. 365-404; et se trouve transcrite et entièrement annotée dans J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, t. VI, en cours de publication.

35. *Id.*

36. À partir de l'ouvrage d'Isaac Newton, *Opticks or a Treatise on the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light* (Londres, S. Smith/B. Walford, 1704), traduit en français en 1720, puis 1722. Sur la réception de ces théories en France, voir Jean-Pierre Changeux (dir.), *La lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui. Art et science : de la biologie de la vision à une nouvelle conception du monde*, Paris, Odile Jacob, 2005.

37. Michael Baxandall, *Ombres et lumières*, Paris, Gallimard, 1999 (1^{ère} éd. angl. 1995), chap. 4.

musée du Louvre), peinte pour le libraire Charles-Antoine Jombert et exposée au Salon de 1742³⁸, fonctionne comme une leçon par le regard, que l'artiste explicite dans sa conférence sur la couleur, délivrée le 7 juin 1749 à l'intention des jeunes élèves de l'Académie de peinture et de sculpture³⁹.

Son discours se focalise en effet sur la question du rendu, en peinture, de ce qui s'observe, dans la nature, de la distribution de l'ombre et de la lumière. Oudry ne s'attache pas à élaborer un discours théorique qui évalue les qualités respectives de la couleur et du dessin, en des termes voisins de ceux de la querelle qui avait animé les milieux académiques entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle⁴⁰. Sa démarche consiste plutôt à fournir des principes solides aux élèves, qui leur servent de modes d'agir efficaces dans leur apprentissage⁴¹. En rupture avec la tradition académique, qui voit dans l'imitation des anciens et des grands maîtres une étape nécessaire à la formation de l'artiste, Oudry réduit au maximum la référence aux maîtres dignes d'imitation. Les premiers paragraphes de son texte se contentent de citer comme exemples, sans surprise, l'école flamande, avec Rubens, Van Dyck et l'école d'Anvers, et les traditionnels Vénitiens, avec Titien, Giorgione et Véronèse. En fait, il oppose à ces grands peintres un modèle unique : celui de son maître, Nicolas de Largillierre. En lui témoignant sa gratitude, il rappelle les liens d'affection qui unissaient les deux hommes et affirme une position pragmatique : sa connaissance de la peinture lui vient d'un apprentissage en atelier, fondé sur

38. Voir l'analyse qu'en donne M. Baxandall, *Ibid.*, p. 148-151.

39. Eugène Piot (éd.), *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* III (1844), p. 33-52, consultable sur le site Internet du Getty Conservation Institute. Pour une édition complète et critique, avec la réponse que lui fait Charles-Antoine Coypel, voir J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, 2013, t. V, vol. 1, p. 319-341.

40. Sur cette question, voir surtout Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 2003 (1^{ère} éd. 1989).

41. En cela, elle se distingue de la conférence du comte de Caylus, prononcée le 4 novembre 1747 à l'Académie (J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, 2013, t. V, vol. 1, p. 70-80), et de celle de Claude-François Desportes, lue de façon posthume dans l'institution le 1^{er} octobre 1774 (*Ibid.*, t. VI, en cours de publication), qui portent davantage sur la notion d'harmonie.

la relation individuelle du maître à son élève. L'ensemble de son texte sur le coloris s'élabore à partir de l'acte de guidance, qu'il commence par présenter par un premier exercice :

Il [Largillierre] me dit un matin qu'il fallait quelquefois peindre des fleurs ; j'en fus aussitôt chercher et je crus faire merveilles que d'en apporter de toutes les couleurs. Quand il les vit, il me dit : « C'est pour vous former toujours dans la couleur que je vous ai proposé cette étude-là ; mais croyez-vous que ce choix que vous venez de faire soit bien propre pour remplir cet objet ? Allez, continuait-il, chercher un paquet de fleurs qui soient toutes blanches. » J'obéis sur le champ. Lorsque je les eus posées devant moi, il vint se mettre à ma place, il les opposa sur un fond clair et commença par me faire remarquer que, du côté de l'ombre, elles étaient très brunes sur ce fond et que, du côté du jour, elles se détachaient dessus en demi-teintes pour la plus grande partie assez claires. Ensuite, il approcha du clair de ces fleurs qui était très blanc, le blanc de ma palette, lequel il me fit connaître être encore plus blanc. Il me fit voir en même temps que, dans cette touffe de fleurs blanches, les clairs qui demandaient à être touchés de blanc pur n'étaient pas en grande quantité par comparaison aux endroits qui étaient en demi-teintes ; et que même il y avait très peu de ces premiers, et il me fit concevoir que c'était cela qui formait la rondeur du bouquet, et que c'était sur ce principe que roulait celle de tout autre objet auquel on veut donner cette apparence de relief, c'est-à-dire qu'on ne produit cet effet que par des larges demi-teintes et jamais en étendant les premiers clairs⁴².

Le rendu du modelé passe par la maîtrise des « demi-teintes », ces dégradés réalisés à partir de la « couleur locale », c'est-à-dire à partir de la couleur naturelle propre à chaque objet. Travailler le blanc – « la couleur la plus approchante de la lumière et la plus opposée au noir⁴³ » – permet de mieux saisir les différentes nuances du clair-obscur. En plaçant sur un fond blanc un objet d'une autre couleur, l'artiste rend compte du phénomène de la persistance des couleurs naturelles dans les parties ombrées, ce que

42. J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, 2013, t. V, vol. 1, p. 329-330.

43. Définition du *Dictionnaire de l'Académie française* (éd. 1694).

le comte de Buffon identifie comme des couleurs « accidentelles » dans le mémoire qu'il présente à l'Académie royale des sciences en 1743⁴⁴. Oudry a sans doute eu connaissance des expériences du scientifique, au moins par leur publication, la même année, dans les *Mémoires* de l'institution, dont il possédait les volumes dans sa bibliothèque⁴⁵. La difficulté se trouve accrue quand il s'agit de peindre des objets blancs sur un fond blanc. Pour éviter de « tomber dans la farine⁴⁶ », en plaçant du blanc pur par touches excessives, le peintre doit au contraire graduer plus subtilement ses couleurs pour suggérer à la fois le relief et la texture particulière de chaque objet. Entre alors en jeu le principe essentiel de comparaison, la « doctrine des oppositions » telle que la nomme Oudry.

L'œuvre avec le bouquet de fleurs blanches issue de l'exercice demandé par Largillier n'est pas localisée, tout comme les *Mauves, oiseaux de mer blancs, sur un fond blanc* (Salon de 1750) et le *Canard blanc* (Salon de 1753), celui-ci, volé dans les collections Cholmondeley, étant connu par des reproductions. Dans la livraison de la *Correspondance littéraire* de 1753, le dernier est explicitement présenté « en conséquence d'un mémoire que le peintre a lu à l'Académie⁴⁷ ». La référence à ce travail se trouve dans sa conférence sur la couleur, où il conseille comment déterminer le blanc propre à chaque objet :

C'est en mettant auprès de votre vase d'argent plusieurs objets d'autres blancs, comme linge, papier, satin, porcelaine. Ces différents blancs vous feront évaluer le ton précis du blanc qu'il vous faut pour bien rendre votre vase d'argent, parce que vous connaîtrez par la comparaison que les teintes de l'un de ces objets blancs ne seront jamais celles des autres

44. Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, « Dissertation sur les couleurs accidentelles », *Histoire de l'Académie royale des sciences* (1743), p. 147-158.

45. En « soixante volumes *in quarto* reliés en veau et en feuilles » (n° 23 de sa bibliothèque) ; voir son inventaire après décès, dressé le 7 mai 1755, Paris, Archives nationales, Minutier central, ET/LIII/345.

46. Voir la définition du « Blanc », Claude-Henri Watelet, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, L.-F. Prault, 1792, vol. 1, p. 253-254.

47. *Correspondance littéraire, philosophique et critique, ... par le baron de Grimm et par Diderot*, Paris, Longchamps, F. Buisson, 1813, première partie, t. I, p. 66.

et vous éviterez les fausses teintes que sans elles vous courrez risque d'employer toujours⁴⁸.

Ce « point d'intelligence » est un de ceux qui a fait le succès de l'école flamande, et qu'énonçait déjà Alberti dans son *De Pictura* de 1435, traduit en français en 1651⁴⁹. Dans *Le canard blanc*, sont mis en opposition un chandelier d'argent avec sa bougie de cire, un canard mort au plumage blanc, une serviette damassée couvrant en partie une planche de pin, une jatte de porcelaine emplie de crème fouettée avec des pignons plantés dessus, et, en haut, cloué sur une muraille claire, du papier. La présentation de l'œuvre au Salon permet d'approfondir ce principe de comparaison : en pendant au *Canard blanc*, est présenté le *Faisan, lièvre et perdrix rouge sur planche de sapin* (Paris, musée du Louvre). Le parallèle entre les deux toiles met en évidence la subtilité du traitement du blanc. En déclinant les tonalités du brun au beige, le pendant ne crée pas une opposition brutale, mais propose d'observer à quel degré de tonalité supérieur le *Canard blanc* n'accède pas. À la vision rapprochée de la toile du *Canard blanc*, où sont mis en comparaison les différentes textures d'objets blancs, puis à la vision bipolaire qui présente la comparaison chromatique entre le *Canard blanc* et le *Faisan, lièvre et perdrix rouge*, s'ajoute la vision plus ample – d'émulation – qui englobe l'ensemble des tableaux exposés dans le Salon carré. Le regardant est ainsi invité à un jeu, mis en abîme, du principe de comparaison ; un jeu qui négocie entre plaisir et rigueur, entre jouissance sensuelle et apprentissage des règles. Sans ôter à l'événement son caractère plaisant, Oudry en saisit toute la portée instructive et rejoint en cela l'ambition que lui donnait Charles-Antoine Coypel dans son *Dialogue sur la prochaine exposition des tableaux dans le salon du Louvre*, lu à l'Académie de peinture et de sculpture le 5 août 1747⁵⁰.

48. J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, 2013, t. V, vol. 1, p. 327.

49. Jean-Louis Schefer (éd.), *De la peinture : 1435*, Paris, Macula, 1992, p. 112.

50. J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, 2013, t. V, vol. 1, p. 52-60.

La *Lice allaitant ses petits* (Figure 1), à laquelle les critiques consacrent de nombreux éloges, revêt ce double intérêt. Parce que le tableau traduit le sentiment de la bête⁵¹, il provoque l'attendrissement des spectateurs. Son auteur est admiré pour avoir réussi de véritables portraits d'animaux, d'où ressort leur humanité. La description qu'Estève introduit dans sa *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux faite dans le grand Salon du Louvre, le 25 août 1753* se teinte d'anthropomorphisme : « [...] on lit dans les yeux de la chienne une attention maternelle, qu'achève de caractériser l'attitude de l'une de ses pattes qu'elle tient levée sur un de ses petits, de peur de le blesser⁵². » Mais le succès de la toile tient également au défi technique que représente la maîtrise du clair-obscur, ici construit à partir d'un faisceau lumineux intense qui ne jette cependant pas dans l'obscurité compète (le noir matériel) les parties qui l'entourent⁵³. Dans son *Salon* de 1767, Diderot raconte que personne n'avait remarqué la toile, avant que le baron d'Holbach ne l'achète. Les enchères montent, mais Oudry refuse de le céder au plus offrant, argumentant : « Non Monsieur. Je suis trop heureux que mon meilleur ouvrage appartienne à un homme qui en connaisse le prix. [...] »⁵⁴ L'anecdote, sans doute fautive dans son déroulement, est utilisée par Diderot pour valoriser son ami philosophe. La réponse d'Oudry montre qu'il est soucieux d'attribuer son œuvre à quelqu'un qui sait en faire une juste appréciation ; et l'on ne s'étonne pas que le jugement, sensible et sensé, d'Holbach, vienne d'un homme versé dans la philosophie matérialiste de l'époque, maître d'hôtel d'un des salons célèbres du temps, où se retrouvaient Buffon, d'Alembert, Helvétius,

51. Sur « l'âme » et les « sentiments » des animaux, et les conceptions qu'en nourrissait le XVIII^e siècle, notamment à travers Condillac et Buffon, voir René Démoris, « Oudry et les cruautés du rococo », *Revue des sciences humaines* 296 (oct.-nov. 2009), p. 143-177.

52. s. l., s. d., p. 8-11.

53. L'abbé Le Blanc le considère comme « un chef d'œuvre du clair-obscur » dans ses *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Sallon du Louvre, en l'année 1753...*, s. l., 1753, p. 19-21.

54. Denis Diderot, Laurent Versini (éd.), *Œuvres. Tome IV : Esthétique-Théâtre*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 520.

Melchior Grimm, *etc.*⁵⁵ En passant du Salon officiel à un salon mondain, la *Lice allaitant ses petits* conserve son statut d'objet discursif, au sein d'un nouvel espace, plus élitiste, où la bonne société de l'époque continue d'échanger à son sujet.

L'autre prescription pédagogique qui sous-tend l'ensemble de son discours sur le coloris est l'imitation du naturel. Le sujet-même des peintures d'Oudry – les animaux, les paysages, les fleurs et les fruits – traduit cette proximité de l'artiste avec les éléments de la nature, et sa volonté d'y capter l'attention des spectateurs et des élèves académiciens. Pour atteindre et restituer en peinture ce qu'il appelle « la vérité » et « la fraîcheur » de la nature, le seul précepte « sûr » est d'exercer son œil à les examiner. Son conseil aux élèves est clair : « Accoutumez-vous donc de bonne heure à vous familiariser avec l'étude d'après nature. Elle vous offrira des secours et vous donnera des connaissances que vous ne trouverez jamais qu'en elle⁵⁶. » Sa leçon radicalise un principe qui aura plusieurs adeptes après lui, notamment Charles-Nicolas Cochin⁵⁷. Il s'adresse aux artistes de tous les genres, et décline son principe en maints exercices à pratiquer sur le terrain, allant jusqu'à suggérer des mises en situation réalisées à plusieurs élèves. Il conseille de tout saisir sur le vif, y compris la composition, alors que l'assemblage des différents éléments pris sur le naturel était généralement réalisé en atelier, *a posteriori*. Le paysage fait l'objet d'un large développement, où il prend position contre l'usage des repoussoirs, qui était une convention de la peinture depuis les Carrache, et que Charles-Alphonse Dufresnoy recommandait dans son *De Arte Graphica*⁵⁸.

55. Sur le salon d'Holbach et ceux de son époque, Antoine Lilti, *Le monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

56. J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, 2013, t. V, vol. 1, p. 328.

57. En particulier dans sa conférence « Sur l'effet de la lumière », prononcée à l'Académie de peinture et de sculpture le 2 juin 1753 ; transcrite et annotée dans J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, t. VI, en cours de publication. Sur la carrière et la pensée de Cochin, Christian Michel, « *Le voyage d'Italie* » de Charles-Nicolas Cochin : 1758, Rome, École française de Rome, 1991 ; C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin...*, *op. cit.*

58. Traduit par Roger de Piles, Paris, N. L'Anglois, 1668. Sur les repoussoirs, Oudry écrit dans son discours : « Par exemple, rien n'est plus faux, continua-t-il [« il » étant son maître, Largillier, dont il rapporte le principe], que cette masse noire

Oudry est lui-même un homme de terrain. Son biographe, l'abbé Gougenot, multiplie les anecdotes à ce sujet :

On n'a guère vu d'homme plus laborieux ; il fit dix voyages à Dieppe pour y peindre des poissons dans leur fraîcheur. Les dimanches et les fêtes, son principal amusement était d'aller dans la forêt de Saint-Germain, à Chantilly et au bois de Boulogne étudier le paysage, des troncs d'arbres, des plantes, des percés, des ciels d'orage, des horizons. Il n'allait jamais à la campagne qu'il ne portât avec lui une petite tente, sous laquelle il dessinait et même peignait des paysages⁵⁹.

Ses « récréations pittoresques » dans les jardins d'Arcueil sont aussi l'occasion de prolonger son enseignement académique, puisque les élèves viennent le retrouver pour s'inspirer de son travail et requérir ses conseils. Dans son *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roy*, le comte de Buffon évoque les figures qu'il exécuta, d'après le vivant, d'« un beau cheval de chasse des écuries du Roi, de poil tigre, dont les taches étoient bai-brunes » et du rhinocéros de la foire Saint-Germain⁶⁰. Le savoir dont se prévaut Oudry repose sur cette observation directe de la nature, où la connaissance de l'art se mêle à la curiosité et à la science. Il s'intéresse aux choses naturelles avec l'œil d'un artiste et d'un connaisseur, dans un esprit éclectique proche de celui qu'anime, à la même époque, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville⁶¹. Il possède d'ailleurs, outre sa bibliothèque et son exceptionnelle collection de dessins, un cabinet « composé de vases, de figures, de porcelaines et de

dont ils chargent l'un après l'autre le devant de leurs compositions, parce qu'il n'y a rien de plus contraire à l'effet de la nature.» (J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, 2013, t. V, vol. 1, p. 331-332).

59. J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, t. VI, en cours de publication.

60. Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, Paris, Imprimerie royale, 1753, t. IV, p. 300 ; *Id.*, 1754, t. XI, p. 179. Le tableau du rhinocéros, exposé au Salon de 1750, acquis par le duc de Mecklembourg-Schwerin, est aujourd'hui conservé à Schwerin, Staatliches Museum.

61. Anne Lafont (dir.), 1740, *un abrégé du monde : savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, Lyon/Paris, Fage éditions/INHA, 2012.

curiosités de la Chine⁶² ». La démarche d'Oudry s'inscrit dans les aspirations de ses contemporains⁶³, ce que relèvent les critiques des Salonnières quand elles le placent sur le même pied d'égalité que les philosophes et les scientifiques. Baillet de Saint-Julien, dans son ode à la peinture de 1753, s'exalte :

Savant, sublime, ingénieux Oudry! [...] Descartes eut renoncé à son système en voyant tes tableaux; Bougeant eut écrit moins frivolement son *Langage des bêtes*; Marsigly eut mis à tes pieds toutes ses découvertes. Personne n'a su plus heureusement que toi, ni plus à propos, prendre la nature sur le fait, la vaincre, la dompter, et soumettre à nos yeux les secrets de ses divines opérations avec plus de force, plus de choix, plus de caractère et de vérité⁶⁴.

Le caractère pratique et expérimental de son enseignement surprend dans un contexte où l'Académie royale de peinture et de sculpture cherche à établir des principes universels qui garantissent le statut libéral de la peinture et des artistes. Sa seconde conférence « Sur la pratique de la peinture », lue dans l'assemblée de l'institution le 2 décembre 1752⁶⁵, va encore plus loin dans une proposition didactique qui ramène le peintre à sa tâche d'artisan. Alors que sa leçon sur le coloris trouvait des parallèles avec la pensée de certains de ses confrères, cette conférence s'avère unique dans l'histoire de l'enseignement académique des XVII^e et XVIII^e siècles. Elle porte sur la fabrique du métier (le « mécanisme » de la peinture), la matérialité des

62. Ce que rapporte Louis Gougenot dans sa *Vie de l'artiste*, J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, t. VI, en cours de publication.

63. Que traduit, par exemple, le portrait de *Mademoiselle Ferrand méditant sur Newton* par Maurice Quentin de La Tour; à son sujet, voir la contribution de Marlen Schneider dans le présent ouvrage.

64. [Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien], *La peinture. Ode de Milord Telliab, traduite de l'anglois par M***, un des auteurs de l'Encyclopédie*, Londres, s. n., 1753, p. 9-10.

65. E. Piot (éd.), *op. cit.*, p. 33-52, aussi consultable sur le site Internet du Getty Conservation Institute. Pour une édition complète et critique, voir J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, t. VI, en cours de publication.

œuvres et délivre quantité de recettes d'atelier à l'instar de celles qu'Oudry avait dû professer à l'Académie de Saint-Luc⁶⁶.

La matière picturale: ce qui construit durablement le tableau

Bien que sa quête du rendu vrai et du caractère immédiat de l'impression naturelle ait conduit Oudry à « peindre au premier coup » – en particulier les animaux morts menacés par la putréfaction⁶⁷ –, il explique comment procède l'opération du modelage patient des figures; une étape qui nécessite de prendre en compte la durabilité des pigments et des liants. Dans cette seconde conférence, il pose les conditions matérielles de la bonne conservation des œuvres, rejoignant une préoccupation sur la préservation des peintures qu'expriment les critiques à la fois au sujet du Salon et de l'exposition des collections royales. Mentionnons seulement l'exemple de La Font de Saint-Yenne qui, dans les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), puis dans *l'Ombre du Grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris* (1749), se préoccupe de la menace de « dépérissement prochain » qui plane alors sur ces dernières⁶⁸.

Oudry guide les élèves par anticipation, en reconnaissant avoir « laborier » beaucoup et s'être trompé à de nombreuses reprises avant de maîtriser la science de la « fermentation des couleurs ». Il énonce par ailleurs les procédés qui permettent de parfaire l'effet esthétique du tableau, ce « brillant lisse » virtuose, qui séduit tant les spectateurs du Salon de la première moitié du XVIII^e siècle, et dont l'accueil va s'avérer mitigé par la suite.

66. Voir note 3.

67. Dans sa conférence « Sur la pratique de la peinture », Oudry explique: « Elle [la pratique de “peindre au premier coup”] m'est devenue très familière par une espèce de nécessité. Les modèles dont je me sers pour mon talent étant rarement en vie, sont sujets à se corrompre promptement, surtout en été; je me suis donc accoutumé à les expédier tout de suite, et pense en avoir trouvé le moyen, et avec autant de fraîcheur, même pour les blancs, que si j'y mettais nos préparations successives. » (voir note 65).

68. É. Jollet (éd.), *op. cit.*, p. 56; Julie Boch, « L'art et la matière: Diderot et La Font de Saint-Yenne », dans R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé, N. Kremer (dir.), *op. cit.*, p. 103-119; Noémie Étienne, *La restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, notamment p. 211-217.

En bref, selon lui, trois phases sont nécessaires : ébaucher à la craie, pour fixer les contours des objets et leurs masses ; peindre à fond, avec des pigments broyés fins et liés entre eux ; retoucher, par des glacis, avec des couleurs douces ou transparentes. Sa leçon vaut autant pour les peintres d'histoire que pour les peintres de genre, même si davantage de détails sont donnés pour le portrait, les animaux à poils, les animaux à plumes, le paysage, les fleurs et les métaux. Conforté dans son statut de peintre de talent universel, il critique sans réserve les peintres d'histoire qui font exécuter les éléments accessoires par des mains étrangères. Afin de garantir un fini léché, il recommande de tenir ses outils propres (les pinceaux « extrêmement nets »), et de disposer les couleurs sur la palette les unes à côté des autres, au couteau, sans les mélanger. À défaut de telles précautions, la matière picturale a tendance à former sur la toile des « loges à la crasse » et à la poussière ; elle prend un air « terreux et galeux », contraire à « l'œil d'émail » que recherche le peintre. Cette formule – « œil d'émail » – condense les deux objectifs de sa leçon : l'« œil » désignant l'aspect de la toile, l'effet qu'elle procure à la vue ; et l'« émail », cette technique qui permet à la fois de faire briller les couleurs et de les rendre inaltérables.

L'Académie de peinture et de sculpture ne souscrit pas unanimement à son second discours. Selon l'abbé Gougenot, les raisons en sont purement techniques : Oudry conseille d'appliquer une couche de vernis sur toute la surface de la toile, non pas une fois la préparation séchée, mais quand elle est encore fraîche, dès qu'elle peut recevoir le vernis⁶⁹. La couche picturale prend alors corps avec le vernis, sur lequel sont appliqués les glacis des choses légères, telles que les plumes ou les cheveux. L'amateur conclut : « Ce moyen parut au plus grand nombre contraire à la maxime générale que l'on doit tout peindre en

69. Sur l'usage du vernis après Oudry, déterminé par une recherche opposée de matité, voir Noémie Étienne, « Fenêtre ou miroir ? Quand le vernis définit le tableau (1750-1800) », dans Pierre-Yves Kairis, Béatrice Sarrazin, François Trémolières (dir.), *La restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Paris, Colin, 2012, p. 43-52 ; N. Étienne, *La restauration des peintures à Paris...*, *op. cit.*, p. 121-133.

pleine couleur⁷⁰. » Mais ce point technique comporte également des implications esthétiques, qui attestent un changement de goût et un déclassement progressif de l'art d'Oudry au profit d'une autre peinture de genre, moins démonstrative, moins brillante, que va incarner Jean-Siméon Chardin. Oudry utilise la couche de vernis pour accentuer l'effet luisant des glacis. Pour les académiciens du milieu du siècle, cet emploi relève d'un artifice outrancier, qui manifeste un peu trop l'intervention de l'habile praticien. La comparaison entre Oudry et son rival, Chardin⁷¹, qui contribue à orienter la fortune critique nuancée d'Oudry après sa mort et, en corollaire, à promouvoir la carrière de Chardin, naît au Salon et prend forme dans la littérature salonnrière.

En 1753, Garrigues de Froment, dans ses *Sentimens d'un amateur sur l'exposition des tableaux du Louvre, et la critique qui en a été faite*, considère que :

S'il falloit [...] comparer la façon de faire de M. Chardin dans le genre des animaux à celle de M. Oudry, je croirois avoir raison de prétendre que celle du premier est plus fière, plus pittoresque, et celle du dernier plus lâche, mais plus étudiée, plus caressée. J'ai commencé, sans m'en apercevoir, un parallèle entre ces deux habiles artistes. Ce parallèle est difficile; il me mèneroit loin; je l'abrègerai; je l'aurai même fini lorsque j'aurai dit, que la perte de l'un et de l'autre sera peut-être également irréparable pour l'Académie⁷².

L'auteur souligne les différences de « faire » entre les deux artistes, en reconnaissant à Chardin une plus grande capacité à produire un effet suggestif, et à Oudry une plus grande aptitude à réaliser un « beau terminé », comparable à celui de Frans

70. J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, t. VI, en cours de publication.

71. Sur Chardin, voir surtout René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991; Marianne Roland Michel, *Chardin*, Paris, Hazan, 2011 (1^{ère} éd., 1994); sur la rivalité entre les deux peintres, voir notamment l'introduction de H. N. Opperman (dir.), *J.-B. Oudry (1686-1755)*, *op. cit.*

72. s. l., s. n., 1753, p. 37.

Van Mieris et de Gerrit Dou⁷³. L'effet pictural repose dès lors davantage sur l'énergie et la nervosité de la touche – qui participe de l'impression optique –, que sur son pouvoir d'illusion visuelle, sur la modalité du trompe-l'œil.

Cochin et Diderot, qui se côtoient et construisent l'historiographie première de Chardin, développent cette comparaison distinctive entre les deux artistes, en soulignant ce même écart plastique⁷⁴. Là où Oudry – en restituant la nature et la texture des choses – en suggérait la présence, Chardin en révèle la « substance⁷⁵ ». Rappelons, entre autres, le célèbre commentaire de Diderot à propos du *Bocal d'olives* de l'exposition de 1763 (Paris, musée du Louvre) : « Ô Chardin ! Ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile⁷⁶. » L'inachèvement de la matière apparaît comme le moyen de la sublimer et de s'en extraire. Pour Cochin et Diderot, ils sont le signe du génie de l'artiste et de sa modernité. Dans son *Essai sur la Vie de Chardin*⁷⁷, Cochin va plus loin dans un parallèle qu'il entend résoudre à la faveur de son protégé, en prétendant que Chardin a donné maints conseils aux élèves de l'Académie de peinture et de sculpture, y compris « dans les parties de l'art les moins susceptibles d'être expliquées, telles que la magie de

73. La comparaison avec ces deux peintres néerlandais se trouve notamment dans [Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien], *Réflexions sur quelques circonstances présentes, contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre cette année 1748*, s. l., s. n., s. d., p. 13.

74. Voir en particulier les remarques émises par Cochin dans sa conférence « De l'illusion dans la peinture », prononcée à l'Académie de peinture et de sculpture le 7 mars 1772 ; publiée et annotée dans J. Lichtenstein, C. Michel (dir.), *op. cit.*, t. VI, en cours de publication.

75. Sur les effets de matière chez Chardin, outre les deux monographies déjà mentionnées, voir Kate E. Tunstall, « Diderot, Chardin et la matière sensible », *Dix-huitième siècle* 39 (2007/1), p. 577-593.

76. D. Diderot, L. Versini (éd.), *op. cit.*, p. 265.

77. Elle fut lue à la mort de l'artiste, en 1779, à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen ; Charles-Nicolas Cochin, *Essai sur la vie de Chardin*, Rouen, H. Boisset, s. d.

la couleur et les diverses causes des effets de la lumière⁷⁸ ». Or, de fait, Chardin n'a rien produit ni écrit qui soit passé à la postérité en ce domaine.

L'attitude d'Oudry à l'égard du Salon – et le pouvoir d'exhortation qu'il donnait aux œuvres exposées et commentées – traduisent la conception empirique qu'il nourrissait de sa pratique artistique et pédagogique. Loin d'être des leçons confidentielles adressées aux seuls élèves de l'Académie de peinture et de sculpture, ses conférences « Sur la manière d'étudier la couleur » et « Sur la pratique de la peinture » avaient vocation à transmettre au public sa conception et sa connaissance de l'art. Il en envoya des copies à ses principaux clients étrangers, le comte Carl Gustav Tessin et le prince Frédéric de Mecklembourg-Schwerin. Son discours sur le coloris fut diffusé dans les milieux académiques en province⁷⁹, et présenté comme un exemple de conférence utile à méditer dans l'*Encyclopédie méthodique: Beaux-Arts* de Claude-Henri Watelet et de Pierre-Charles Lévesque⁸⁰. Destinés aux artistes et aux divers spectateurs de ses œuvres, les deux discours d'Oudry constituent l'une des modalités de l'enseignement qu'il délivrait dans les salles d'études de l'Académie, dans les jardins d'Arcueil, au sein des ateliers manufacturiers dont il avait la direction⁸¹, mais aussi de façon emblématique au cœur du Salon de l'Académie de peinture et de sculpture.

78. C.-N. Cochin, *Essai sur la vie de Chardin*, op. cit., p. 20.

79. Notamment par Donat Nonnotte à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon; Anne Perrin Khelissa, « Le traité de peinture de Donat Nonnotte, ancien élève de François Le Moyne. Discours prononcés à l'Académie de Lyon entre 1754 et 1779 », *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4^e série t. X (2011), p. 221-371, disponible sur Internet.

80. À l'article « Conférence » de l'*Encyclopédie méthodique: Beaux-Arts*, Paris, Charles-Joseph Panckoucke, 1788, t. I, p. 114-123.

81. Nous renvoyons ici au rôle qu'il joua au sein des manufactures de Beauvais et des Gobelins, H. N. Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, op. cit., p. 83-134, p. 96, p. 108; et, plus généralement, à l'autorité qu'il acquit dans le domaine de l'enseignement en France, notamment à Lyon, Fortuné Rolle, « Jean-Baptiste Oudry, peintre. Observations, avis et lettres de cet artiste sur l'établissement d'une école de dessin à Lyon », *Archives de l'Art français*, II-2, 1862, p. 51-72; Léon Charvet, « L'enseignement public des arts du dessin à Lyon », *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements* II (1878), p. 121-130, III (1879), p. 171-183, XXVII (1903), p. 403-427,



Figure 1. Jean-Baptiste Oudry, *Lice allaitant ses petits*, 1753, huile sur toile, 105 x 132 cm. Collection musée de la Chasse et de la Nature, Paris © Paris, musée de la Chasse et de la Nature, Sylvie Durand.

XXVIII (1904), p. 407-439. À la manufacture des Gobelins, Oudry connut un différend avec les entrepreneurs, car il voulait appliquer à la tapisserie les mêmes principes sur la couleur qu'en peinture ; à ce sujet, Marius Vachon, Henry Havard, *Les Manufactures nationales. Les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres, Beauvais*, Paris, G. Décaux, 1889, p. 181-188.

