

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Nicolas de Largillierre L'oeuvre

Robert Marteau

Volume 24, Number 1 (139), January–February 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29997ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Marteau, R. (1982). Review of [Nicolas de Largillierre : l'oeuvre]. *Liberté*, 24(1), 113–115.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1982

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Nicolas de Largillierre

Exposition Largillierre au Musée des Beaux-arts de Montréal, du 19 septembre au 15 novembre 1981.

1. L'œuvre

ROBERT MARTEAU

Nicolas de Largillierre naquit sur le pont Notre-Dame le 10 octobre 1656. Son père y était chapelier. A partir de 1659 celui-ci s'établit avec sa famille à Anvers où Nicolas fera son apprentissage de peintre, de 1668 à 1674, pour être alors reçu maître de la Guilde de Saint-Luc. Il complétera sa formation à Londres de 1675 à 1679, date à laquelle il rentre à Paris où il est présenté à Charles Le Brun avant de devenir membre de l'Académie le 30 mars 1686. C'est l'année de son *Portrait de Jacques II, roi d'Angleterre* (Greenwich, National Maritime Museum). Il s'agit d'une esquisse préparatoire. Faut-il y trouver la raison de la fougue et de la spontanéité du pinceau? La cravate de dentelle blanche est très enlevée, pareille à de l'écume entre deux floraisons de coques rouges sur le bronze de la cuirasse où s'écoule le flot de la chevelure. Ce qu'on note, c'est la sûreté du métier, qui permit au peintre de trente ans de contenir la force par la mesure. Dans un ovale, son *Portrait d'homme* (The Fine Arts Museum of San Francisco) baigne dans une lumière fauve d'automne. La lumière joue dans le dessin de la dentelle et par le rouge du ruban s'en va en modulations vers le brun noir. Dans le *Portrait de femme* (1696, New York, The Metropolitan Museum of Art), il casse en lumière-couleur le rouge, l'argent, pour bâtir de plis et d'éclats l'étoffe qu'agressent deux corolles au croc de leur hampe tandis qu'un perroquet au-dessus fleurit en coquelicot et que la dame accueille de sa main droite élevée l'eau d'une fontaine qu'elle rompt dans sa paume comme pour qu'elle réponde à l'argenterie des manches qui coule en tons d'huître et de marée. Un négrillon veille avec son chien: deux paires d'yeux allumés derrière le bras gauche tandis qu'entre deux doigts la

dame pince sa jupe. En haut, une branche tombe, fleurit et s'envole en signalant le ciel. Admirable, non moins, le *Portrait présumé de Jean-Thomas, comte de Bérulle, lieutenant-général des armées du roi* (vers 1710). Tout le tableau est une fumée noire sur un ciel et une frondaison qui vont du havane au bleu céruléen où se forment quelques amas crémeux. Dans le *Portrait de Victor-Marie, marquis de Cœuvres, duc d'Estrées* (1710, The Fine Arts Museum of San Francisco), il fait exploser le cramoisi du velours en avant-plan et de l'intérieur pousse l'efflorescence de la nacre. Par une peau de daim brodée on monte vers les arbres et le ciel bleu-vert où passe un rien de jaune. Le *Portrait de Marie-Anne-Victoire de Bourbon, infante d'Espagne* (1724, Prado), alors âgée de six ans, s'imprègne de la matité de l'argent terni presque comme on en trouvera chez Goya tandis que le fond neutre annonce David. Le tout est cendré avec du châtaignier éteint pour les meubles. Ici encore je m'émerveille de l'art qu'a Nicolas de Largillierre de rompre les tons afin que par le bris la lumière surgisse. *Le prévôt et les échevins de la ville de Paris délibérant d'une fête en l'honneur du dîner du roi Louis XIV à l'hôtel de ville après sa guérison en 1687* (1689, Louvre), esquisse préparatoire, est un joli bouquet lumineux, avec des corolles rouges, quelques limbes noirs, deux pétales blancs sur la fumée fauve de la paroi. Il faudra peu pour que ceci éclatât Eugène Boudin naisse au plein air des plages. Il faut dire le *Paysage sylvestre* de 1715 (Louvre) fait de fourrures, de panaches d'écureuils et de renards, déchiré au ras de l'herbe, loin, d'une lucarne bleue. Avec *Portrait d'une femme en Diane* (1714, The New York Historical Society) plus que jamais la ligne et le plan se brisent pour laisser l'étoffe se faire lumière dans la vitre froide, en bleu, en jaune, en gris léger; et au-dessus ce sont des grottes hantées d'ocre brun, de pelages, mufles, et végétaux émules de la flamme.

De 1718, le *Portrait de Jacques-François-Léonor de Goyon-Matignon, duc du Valentinois*, certainement nous donne un avant-goût de romantisme. Déjà, il y a cet envol qui emportera Chateaubriand, agitera Delacroix. Et il y a ici ces couleurs tourmentées, cette flaque jaune en bas d'un ciel d'hiver, le bleu froid du velours sous le gant glacé, les plumes sur le fer, le fer contre la fourrure, une encre de seiche effilochant les cheveux vers un roc forestier. En 1714 il était entré en cette voie avec le

Portrait de François-Armand de Gontant, duc de Biron (coll. Cailleux): beau ciel plein d'impressions sombres sur quoi coule la chevelure de cendre, contre quoi viennent le métal, le cuir, la peau de panthère dionysiaque. Dans son *Autoportrait* de 1724-1725 (coll. Paul Desmarais), il se traite en un ressac de bleu outremer que lavent des passages clairs. Il s'est mis devant une toile nue posée sur un chevalet contre la paroi neutre et qui pourtant se module du vert au brun. On voit que c'est un homme net, qui a la passion du métier parfait, qui n'hésite pas à prendre son bien là où il remarque du génie, et qui se plaît à rendre hommage à ceux que l'art éclaire: à Nicolas Coustou, le sculpteur; à Jacques-Antoine Arlaud, portraitiste et miniaturiste, qu'il peint dans des tons de braise et de cendre; à son beau-père, paysagiste et négociant en œuvres d'art, Jean-Baptiste Forest, dont il fait en 1704 une de ses toiles les plus intenses par la simplicité de la très pure image rouge, argent et noire, où le rouge vient encore en cocarde à la toque sur des plans légèrement modulés; à Charles Le Brun, dans le portrait duquel (1686, Louvre) il déploie tous ses dons pour dire la maîtrise et la noblesse de celui qu'il loue et qu'on voit devant les travaux qu'il copie du ciel et de la terre.

*

2. L'événement

JACQUES GODBOUT

L'automne dernier, au Musée de Philadelphie, l'on exposait les tableaux du peintre animalier Edwin Laudseer, dont les sujets réalistico-poétiques ornèrent longtemps les salles d'attente des cabinets médicaux. Les œuvres de Laudseer se distinguent par leur perfection académique dans la description de la «nature» et le souci de reproduire chaque poil de chaque chien, chaque teinte de la robe du «roi des forêts». Il y a peu on aurait qualifié cette peinture d'art pompier, mais avec la nouvelle conscience ouvriériste l'on dira plutôt de ces tableaux qu'ils évoquent les grandes scènes des calendriers de l'époque victorienne.

Or, devant cette exposition, personne, à Philadelphie, n'a lancé de protestations, de pétitions ou d'anathèmes. Les peintres américains savent que Laudseer et sa peinture «sublime» ne les