

Nicolas de Largillierre et le portrait Nicolas de Largillierre and the Portrait

Laurier Lacroix

Volume 26, numéro 104, automne 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54503ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lacroix, L. (1981). Nicolas de Largillierre et le portrait / Nicolas de Largillierre and the Portrait. *Vie des arts*, 26(104), 34–93.

Nicolas de Largillierre

ET LE PORTRAIT

Laurier Lacroix

... Demandez dans une compagnie aux personnes qui en paraissent le plus éprises quel est ce Beau qui les charme tant? quel en est le fond, la nature, la notion précise, la véritable idée? si le Beau est quelque chose d'absolu ou de relatif? s'il y a un Beau essentiel, et indépendant de toute institution? un Beau fixe, et immuablement tel? un Beau qui plaît, et qui a droit de droit de plaire à la Chine comme en France, aux Barbares même, comme aux nations les plus policées? un Beau suprême qui soit la règle et le modèle du Beau subalterne que nous voyons ici-bas? ou enfin, s'il en est de la beauté comme des modes et des parures, dont le succès dépend du caprice des hommes, de l'opinion et du goût? A ces questions, vous verrez aussitôt les idées se confondre, les sentiments se partager, naître mille doutes sur les choses du monde que l'on croyait le mieux savoir; et pour peu que vous pressiez vos interrogations pour faire expliquer les contredisants, vous reconnaîtrez que, si le je-ne-sais-quoi ne vient à leur secours, la plupart ne sauront que vous répondre...

(Père Yves-Marie ANDRÉ)



1. Nicolas de LARGILLIERRE
Autoportrait, 1711.
Huile sur toile; 80 cm x 65.
Musée National du Château de Versailles.
(Phot. Musée des Beaux-Arts de Montréal)

Pour le P. André, contemporain de Largillierre, le Beau demeure un sujet relatif et subjectif, soumis aux normes d'un Beau idéal et aux contraintes du milieu socio-économique qui le définit¹. Si la notion du Beau évolue selon les périodes et les groupes culturels, il existe par contre dans l'histoire des repères qui permettent de comprendre, d'apprécier et de jouir de la conception du Beau qu'un groupe humain particulier s'est donnée à une époque précise. Plusieurs notions sont à réunir quand il s'agit de reconstituer les cultures coexistantes à un moment donné et, parmi celles-ci la peinture est sûrement un outil privilégié. Les artistes visuels, plus que les poètes, pour reprendre une idée émise par l'abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), ont un plus grand pouvoir, car la peinture agit sur nous plus directement par la vue, par l'instantanéité que procure ce sens, et sans l'utilisation de signes artificiels. C'est en reproduisant le monde de l'expérience à travers une idée qui s'exprime dans des termes visuels que l'artiste touche le spectateur.

La peinture du vingtième siècle a isolé les composantes proprement picturales de l'œuvre et, avec l'abstraction, a tenté de créer un univers où les signes renvoient essentiellement à eux-mêmes: présence du temps de l'exécution et du geste de peindre, accentuation des éléments formels du support et des matériaux sont parmi les caractéristiques sur lesquelles il faut compter pour remonter à travers le message de la peinture moderne. Ce seront peut-être quelques-unes de ces qualités plastiques qui surprendront et séduiront le plus le spectateur contemporain pendant la grande exposition consacrée par le Musée des Beaux-Arts de Montréal à Nicolas de Largillierre².

La priorité que Largillierre donne à la couleur dans son art, la liberté qu'il prend dans la dislocation des plans et l'habileté avec laquelle il traite espace et lumière pour utiliser toutes les parties du tableau en font sûrement un peintre qui touchera notre sensibilité. Le collectionneur, graveur et marchand Pierre-Jean Mariette n'hésita pas à déclarer que «jamais peintre n'a été plus universel que M. de Largillierre». Si Mariette exerçait un sens critique moins aigu envers ses contemporains, il faut quand même tenter de comprendre le sens d'une expression aussi importante chez un connaisseur aussi raffiné. L'universalité que réclame Mariette pour Largillierre tient principalement à deux raisons: son habileté à manier les éléments proprement picturaux de l'œuvre: «il composait avec la plus grande facilité et jamais il n'y eut de plus grand praticien»; la capacité de traiter une grande variété de sujets: «Il a donné des preuves d'habileté dans tous les genres.» Cette double maîtrise lui venait de ce qu'à «force d'avoir vu et examiné la nature, de l'avoir copiée exactement pendant plusieurs années... tout était présent dans son esprit».

Cette familiarité avec la première source d'inspiration, la nature, lui servit essentiellement à développer son habileté de coloriste capable de traiter les tons dans des harmonies justes et de manipuler l'espace à volonté. Seuls quelques scènes d'histoire, natures mortes et paysages nous sont parvenus pour témoigner de son talent dans tous les genres. C'est le portrait qui occupe la place majeure dans sa carrière, le portrait qu'il faut considérer au delà des lignes de la composition et des coloris si l'on veut comprendre la fascination que ce milieu social éprouvait pour lui.

Largillierre recruta occasionnellement sa clientèle parmi les membres de la famille royale, mais il ne fut jamais, comme Rigaud, Ranc ou Nattier, un peintre officiel de la royauté. Au contraire, et comme d'autres artistes, il recruta sa clientèle dans la petite noblesse: membres du clergé et de la finance, élite intellectuelle et militaire. Comme l'écrit son biographe Dezallier d'Argenville: «Il aimait mieux, à ce qu'il m'a dit plusieurs fois, travailler pour le public, les soins en étaient moins grands, et le paiement plus prompt.» Cela laisse-t-il



2. Portrait de Marie-Anne de Châteauneuf, (Mlle Duclos dans le rôle d'Ariane), vers 1714.
Huile sur toile; 158 cm x 129,5.
Paris, Comédie Française.

supposer que son talent n'était apprécié que d'une partie de la population, périphérique du pouvoir, qui se servait de son portrait comme moyen de reconnaissance sociale? Si tel est le cas, il faut faire remarquer que Largillierre n'a pas imité les modèles que ses commanditaires pouvaient avoir en tête, mais qu'il a réussi à trouver un équilibre entre le portrait d'apparat, le portrait allégorique et le portrait intimiste, moins répandu à l'époque.

Myra Nan Rosenfeld, conservatrice de l'exposition, dégage essentiellement deux groupes de portraits à partir de leur organisation formelle. Les œuvres réalisées avant 1710, où les plans progressent parallèlement à l'espace du tableau. La couleur sert comme principal agent unificateur entre les diverses parties. Largillierre abandonne le repoussoir et introduit le premier plan par des draperies qui semblent animées d'un mouvement qui leur est propre; au plan intermédiaire, l'expressivité gestuelle de la tête et des mains, seules parties visibles du corps, et enfin le paysage flou suggéré à l'arrière-plan. Le double portrait présumé de Jacques-Bénigne Bossuet et de Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine, de 1685 (National Gallery, Washington), est un excellent exemple de ce type de composition. Le duc s'appuie sur un socle placé devant une architecture dont on aperçoit deux colonnes s'ouvrant directement sur la futaie. La figure monumentale de

Bossuet domine physiquement le duc du Maine, mais détournant le visage, celui-là prend une importance psychologique réduite dans la composition. La main posée sur l'épaule du duc est le seul lien physique entre les deux personnages légèrement placés à angle. Cette relation entre les deux personnages dans le même espace du tableau est particulièrement audacieuse, tout comme l'est le raccourci du chien, à l'avant-plan. Le rapport théâtral mis en place par la scénographie utilisée fait ressortir les liens à la fois d'autorité et d'indépendance chez les deux sujets. Comme dans le portrait de groupe représentant *Gérard Edelinck dans son atelier* (The Chrysler Museum, Norfolk, Virginia), chacun des protagonistes, par une habile mise en page, conserve son individualité en même temps qu'est révélée la complexité des rapports qui unissent le groupe.

Les portraits postérieurs à 1710 tentent d'intégrer davantage les différents plans par une disposition plus dynamique du sujet. L'*Autoportrait* de 1711 (Versailles) serait un bon exemple de la façon dont Largillierre crée ce mouvement de l'avant-plan, où l'artiste a la main posée sur un carton débordant de feuilles à dessin jusqu'au chevalet sur lequel est posée l'esquisse d'une Annonciation. La tête dominant dans le tiers supérieur de la composition est l'élément central de ce mouvement qui fait circuler le regard du premier à l'arrière-plan. Cet *Autoportrait* est également significatif en ce qu'il insiste sur la supériorité du dessin et de la peinture d'histoire. Largillierre, porte-crayon en main, montre du doigt le dessin préparatoire d'une composition religieuse. Rectifiant d'une certaine façon sa réputation de coloriste et de portraitiste, il indique au spectateur l'importance de la ligne dans une composition dans le genre le plus élevé de la hiérarchie académique.

Dans tout portrait, le costume joue un rôle important, et Largillierre accentue et utilise la mode de son époque. Jean-Baptiste Oudry relate le soin particulier que son maître apportait à exécuter les drapés, et à maîtriser la préparation des couleurs pour obtenir les plus beaux velours et les soies les plus chatoyantes. «Le portrait, déclarait-il, demande que toutes les étoffes que l'on peint aient un air neuf, sans quoi le portrait a toujours l'air pauvre», et il recommande d'étudier les tissus sur un mannequin grandeur nature afin d'être plus près de la réalité à la fois dans le mouvement des étoffes et dans les coloris révélés par un éclairage particulier. La façon dont il déploie les tissus dans l'espace et dont il enserre le corps de façon à accentuer les mains et la tête est au service de la composition et du sujet. Largillierre ne satine pas

3. *Deux hommes luttant*, 1709-1710.

Pierre noire avec rehauts de blanc sur papier brun; 424 cm x 553.
New-York, The Metropolitan Museum of Art.



4. *Portrait de Jacques-Bénigne Bossuet et de Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine*, 1685.

Huile sur toile; 146 cm x 114.

Washington, National Gallery of Art. (Coll. Samuel H. Kress).

(Phot. National Gallery of Art, Washington)

les étoffes à la manière des miniaturistes; son traitement reste pictural, et il anime de zébrures ou il rehausse d'un fini vaporeux les plis abondants des vêtements. La surcharge de tissus, l'étalage des vêtements comme l'importance des natures mortes dans ses portraits confèrent à ses œuvres le symbole de vanité.

La qualité de la production de Largillierre et l'oubli dans lequel il a été tenu depuis plus d'un demi-siècle — la dernière exposition de ses œuvres remonte à 1928, à Paris — confèrent à l'exposition de Montréal le statut d'une grande manifestation artistique. La réunion de plus de 90 tableaux et estampes permettra de bien comprendre l'évolution de Largillierre, et de le situer dans le contexte du portrait en France à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècles. Les rapprochements ont été multipliés (Goubau, Lely, Hondius), on a fait voyagé la famille de Gueidan au grand complet, on a réuni des œuvres d'autres portraitistes contemporains (Mignard, Coypel, de Troy, Rigaud, Le Brun, Arnulphy, Oudry, Nattier, De Leyen, Tournières, Aved, Tocqué), ce qui permettra de saisir les diverses manières de ces peintres et de les comparer avec le métier de Largillierre.

Au moment où le portrait était l'un des genres dominants parmi les œuvres importées et dans la production artistique de la Nouvelle-France, il sera intéressant d'étudier quelques-uns des modèles que les artistes actifs dans la colonie française pouvaient avoir comme guides, exemples et sujets d'admiration.

1. *Essai sur le beau où l'on examine en quoi consiste précisément le beau dans la physique, dans le moral, dans les ouvrages de l'esprit et dans la musique*. Paris, 1741.

2. Du 19 septembre au 15 novembre 1981. Je tiens à remercier le personnel du Musée pour m'avoir fourni accès à une partie de la documentation réunie. La citation sur les étoffes est extraite d'un texte publié par Hal Opperman dans le catalogue.

Repères biographiques

1656 – Naissance de Nicolas de Largillierre à Paris; son père est chapelier.

1659 – Sa famille se fixe à Anvers.

1668 – Largillierre devient l'élève du peintre anversois Antoine Goubau (1616-1698).

1674 – Il est reçu maître de l'Académie de Saint-Luc.

1675 – Il se rend en Angleterre où il travaille à la cour.

Rencontre le portraitiste flamand actif à Londres, sir Peter Lely (1618-1680). Il retournera à Londres, en 1686, pour exécuter le *Portrait de Jacques II*.

1679 – Largillierre rentre à Paris.

Charles Le Brun (1619-1690) le prend sous sa protection.

1683 – Il est agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture à laquelle il sera admis en 1686 en qualité de peintre d'histoire et de portrait. Son morceau de réception est le *Portrait de Charles Le Brun* (Louvre).

1687 – Il reçoit la première d'une série de commandes de l'Hôtel de Ville de Paris pour des portraits de groupe d'échevins et de souverains.

1699 – Largillierre épouse Marguerite-Élisabeth Forest, fille du paysagiste Jean-Baptiste Forest (v. 1635-1712). Ils eurent trois enfants: deux filles et un garçon.

Devient professeur adjoint à l'Académie; il y sera professeur de 1705 à 1715.

1703 – Exécution de l'une de ses œuvres les plus célèbres dite *La Belle Strasbourgeoise*.

1707 – Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) devient l'élève de Largillierre.

1717 – Il est nommé recteur adjoint à l'Académie, puis recteur, en 1721.

1734 – Largillierre accède au poste de directeur de l'Académie; il le sera de nouveau de 1738 à 1742.

1746 – Il s'éteint à Paris, à l'âge de 90 ans. Dézallier d'Argenville prépare sa biographie qu'il publie dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1762). On prête à Largillierre l'exécution de 1200 portraits, en plus des scènes d'histoire et de genre, des natures mortes et des paysages. En 1749 et 1752, son ancien élève, Oudry, prononce deux discours à l'Académie où il présente les principes de l'enseignement et de l'art de Largillierre.



TEXTS IN ENGLISH

POLICY AND DEVELOPMENT

By Claude BEAULIEU

La Vie des Arts, a corporation founded to take over from *Art et Pensée*, had as its first function the publishing of a magazine. Without a clearly defined programme, without specialized contributors, the founding group was limited to members linked by diverse disciplines from conservation and literature to the collection of works of art and the liberal professions — medicine, architecture, engineering and town-planning. From the first issue, the policy of *Vie des Arts* simply reflected the preoccupations of its director, centred mainly on the heritage of Quebec. Articles dealt with cultural societies, traditional architecture and current artistic matters. The tone of the magazine being established in its contents, the publication, under the strictest economy, had to restrict itself to presenting a simple juxtaposition of columns illustrated by photographs, some of which had already been used.

Making an art magazine out of a magazine on art remained a project at the stage of an outline, rather vague and badly defined. Unforeseen circumstances, completely foreign to the magazine, were to hasten the approach of a step whose outcome could not be seen. Presentation of texts, like that of periodicals of international quality, was raised to the level of the subjects; advertising sought suitable expression. Soon the concern for establishing parallels between the art of here and of elsewhere in all its forms asserted itself, a fact that led to a denser, richer product and brought out the real values of the avant-garde as well as of living tradition, and showed the sources and the evolution of our early culture as well as of our ethnic and local geographical realities and, finally, allowed the contributor who brings his sensitive and constructive contribution to express himself in complete freedom. *Vie des Arts* therefore intended to be eclectic from the beginning. It remains always on the look-out for events that occur, and for trends that develop. It seeks to uphold the values acquired in the world of the arts, but it also goes in search of the unappreciated, the forgotten, the anonymous, the groups or the individuals who contribute to the development of art, even in an egocentric way.

For many years, *Vie des Arts*, the only French language art magazine in North America, had to devote itself to publicizing living art in its many aspects and in numerous disciplines. From landmark to landmark it covered distances with means developed on an equal footing with the pace of artistic life: well-organized exhibitions, group or team movements, improvement of art crafts, cultural exchanges and travels, awareness of youth. A period of great activity appeared in a range of subjects, often complicated, indeed issues on countries that, to begin with, had little connection with our aesthetic preoccupations but which offered the opportunity of discovering the existence of numerous, living ties¹.

Thus, visual presentation glided toward a certain baroque form that finally seemed excessive to the editors². Then they put aside the formula of typography aligned on the nature of the subject treated, possibly varying from one article to another, in favour of the uniform *Zurich* formula which acts as a common denominator on different illustrations. This simplification of typographical means requires increased vigilance. Uniform repetition can, if care is not taken, insidiously reduce to nothing all aesthetic emotion to the benefit of bare technique, which should always be confined to the rôle of support. Like a master plan, the structure of a magazine must be organized flexibly, in a distinct, interchangeable fashion. It then has the possibility of being enriched through all contributions and of being in constant evolution.

This change of course in the development of the material part of *Vie des Arts* had its equivalent in the editorial department, which decided to divide the reading matter into three parts. The first, devoted to Quebec art, comprised about half of the articles; the rest of the country and the foreign lands shared the other half as equally as possible. In spite of occasional and almost inevitable deviations, the publication generally confined itself to this distribution.

Publication, limited to four issues a year, makes continuity in establishing summaries difficult, understandably. In spite of these long intervals, the management feels it is retaining the attention of all milieux that have the patience and the desire to find here the subject of their aesthetic preoccupations. These milieux are bourgeois, student or proletarian. Owing to their affinities in research into a certain quality of life, they are implicitly elitist. Little matter dry theories on the eminently sensory visual arts. Above research based on real or false avant-garde theories, disputed or retroactive, we find the work produced by the artist who gives himself entirely to his poetic, undefinable, perceptible and renewable dream. It is this part of poetry that an art magazine tries to transmit in all sincerity, with a full hand.

1. The issue on Egypt was completed thanks to the co-operation of several Egyptologists met in Montreal and during a voyage to Egypt; *Vie des Arts* was also indebted to the curators of the Department of Mid-East Antiquities of the Royal Ontario Museum. Those issues that dealt with Italy, France, Tunisia and others contained reports on artistic and architectural productions or on projects intended for Montreal and conceived by eminent architects.
2. Meanwhile grants had allowed the magazine to move into its premises and to create a full-fledged editorial staff, the whole headed by a board of directors whose rôle has proved as efficient as it is necessary.

(Translation by Mildred Grand)

NICOLAS DE LARGILLIERE AND THE PORTRAIT

By Laurier LACROIX

... Ask in company of the persons who seem the most enamoured of it: What is this Beauty that charms them so much? What is its essence, its nature, its precise notion, its true idea? Ask if Beauty is something absolute or something relative; if there is an essential Beauty independent of any institution; a fixed Beauty and unchanging as such; a Beauty that pleases and that has every right to please in China as in France, even among the barbarians as among the most civilized nations. A supreme Beauty that is the rule and the model of the subordinate Beauty that we see on earth. Or, finally, if it resembles beauty as in fashions and ornaments, whose success depends on the whim of men, on opinion and on taste. Upon these questions, you will immediately see ideas become confused, feelings divided, and a thousand doubts arise on the things of the world that they believed they knew best; and if ever you question closely to make those of different opinion explain, you will see that, if the *je-ne-sais-quoi* does not come to their rescue, most of them will not know what to answer . . . (Father Yves-Marie ANDRÉ)

For Father André, a contemporary of Largillierre, Beauty remained a relative and subjective topic obedient to the norms of an ideal Beauty and to the constraints of the socio-economic milieu that defined it¹. If the notion of Beauty evolves according to periods and cultural groups, it exists, on the other hand, in the history of the references which allow understanding, appreciating and enjoying the conception of Beauty that a particular human group has given itself at a precise period.

Many notions are to be joined together when it is a matter of reconstituting the cultures coexisting at a given time and among these painting is surely a privileged tool. Visual artists, more than poets, to go back to an idea of Father Dubos in his *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), have a greater power because painting acts on us more directly by sight, by the instantaneousness produced by this sense and without the use of artificial signs. It is by reproducing the world of experience through an idea expressed in visual terms that the artist touches the viewer.

The painting of the twentieth century isolated the appropriately pictorial components of the works and, with abstraction, attempted to create a universe where signs return essentially to themselves: the presence of the time of production and of the action of painting, the accentuation of the formal elements of support and of the materials are among the characteristics on which it is necessary to count in order to proceed through the message of modern painting. There will perhaps be some of these plastic qualities that will

surprise and most attract the contemporary viewer during the big exhibition devoted by the Montreal Museum of Fine Arts to Nicolas de Largillierre².

The priority that Largillierre gives to colour in his art, the liberty he takes in the dislocation of planes and the skill with which he treats space and light in order to use all parts of the canvas surely make him a painter who will touch our sensivity. Pierre-Jean Mariette, collector, engraver and merchant, did not hesitate to declare that "never has a painter been more universal than M. de Largillierre". If Mariette showed a less sharp critical sense toward his contemporaries, we must nonetheless try to understand the meaning of so important an expression from so knowledgeable a connoisseur. The universality that Mariette claims for Largillierre rests chiefly on two reasons: his skill in handling the appropriately pictorial elements of the work: "He composed with the greatest facility and never has there been a greater expert"; his capacity for treating a wide variety of subjects: "He gave proofs of skill in all genres". This double mastery came to him "by dint of having seen and examined nature, of having copied it exactly for many years . . . all existed in his mind".

This familiarity with the first source of inspiration, nature, served him essentially in developing his skill as a colourist capable of treating tones in exact harmonies and of manipulating space at will. Only a few historical scenes, still lifes and landscapes have come to us to bear witness of his talent in all genres. It is the portrait that occupies the major place in his career, the portrait that must be considered beyond the lines of the composition and the colouring if we wish to understand the fascination that this social milieu had for him.

Largillierre occasionally obtained his clientele among the members of the royal family, but he was never, like Rigaud, Ranc or Nattier, an official painter of royalty. On the contrary, and like other artists, he found his clientele in the lesser nobility: members of the clergy and finance, and the intellectual and military elite. As his biographer, Dazellier d'Argenville, writes, "He preferred, as he told me many times, to work for the public, the concerns were less and the payment more prompt." Does this mean that his talent was appreciated by only a part of the population, on the periphery of power, which used his portrait as a means of social recognition? If this is the case, it must be noticed that Largillierre did not imitate the models that his clients might have had in mind, but that he succeeded in finding a balance between the official portrait, the allegorical portrait and the private portrait, less prevalent at the time.

Myra Nan Rosenfeld, curator of the exhibition, sets up two essential groups from their formal organization: works produced before 1710, in which the planes go in a fashion parallel to the space of the picture. Colour serves as main unifying agent between the different parts. Largillierre abandons the front object and introduces the foreground by draperies that seem to be animated by their own movement; on the middle ground, the gesticulatory expressivity of the head and the hands, the only visible parts of the body, and, finally, the hazy landscape suggested in the background. The supposed double portrait of *Jacques-Bénigne Bossuet and Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine* of 1685 (National Gallery, Washington) is an excellent example of this type of composition. The duke is leaning against a pedestal placed in front of a construction of which we see two columns opening directly on the grove. The monumental figure of Bossuet physically dominates the duc du Maine, but, turning aside his face, the latter takes on a psychological importance reduced in the composition. The hand resting on the duke's shoulder is the only physical link between the two persons placed at a slight angle. This relationship between the two persons in the same area of the picture is particularly daring, just as is the foreshortening of the dog in the foreground. The theatrical connection set up by the scenography brings out the bonds of authority and independence between the two personages at the same time. As in the group portrait representing *Gérard Edelinck dans son atelier* (The Chrysler Museum, Norfolk, Virginia), each of the protagonists, by a clever positioning, retains his individuality at the same time as the complexity of the relationships that unite the group is revealed.

The portraits following 1710 try to integrate further the different planes by a more dynamic arrangement of the subject. The *Autoportrait* of 1711 (Versailles) would be a good example of the way in which Largillierre creates this movement in the foreground, where the artist has his hand on a folder of drawing paper overflowing to an easel upon which stands a sketch of an Annunciation. The outstanding head in the upper third of the composition is the central element of this movement that makes the view travel from the foreground to the background. This *Autoportrait* is equally significant

in that it insists on the superiority of drawing and of the historical painting. Largillierre, portcrayon in hand, points to the preparatory drawing for a religious composition. Correcting in a certain fashion his reputation as a colourist and portrait-painter, he indicates to the viewer the importance of the line in a composition of the most exalted kind in the academic hierarchy.

In any portrait, costume plays an important rôle, and Largillierre emphasizes and uses the fashion of his time. Jean-Baptiste Oudry relates the meticulous care his master applied in executing the draperies and in achieving the preparation of colours to obtain the most beautiful velvets and the most shimmering silks. "The portrait," he declared, "requires that all the tissues we paint should look new, otherwise the portrait always looks poor." And he recommended studying the materials on a life-size mannequin in order to be closer to reality in the movement of the fabrics at the same time as the colouring revealed by a special lighting. The way in which he displays the materials in the space and clothes the body in such a manner as to accentuate the hands and the head serves the composition and the subject. Largillierre does not satin the fabrics in the fashion of miniaturists; his treatment remains pictorial, and he animates by stripes or enhances the many folds of the garments with a misty finish. The abundance of fabrics, the display of the clothing, like the importance of the still lifes in his portraits, give his works the symbol of vanity.

The quality of Largillierre's production and the oblivion in which he was held for more than half a century — the last exhibition of his works goes back to 1928 in Paris — bestow the status of a great artistic event on the exhibition at Montreal. The assembly of more than ninety pictures and prints will allow us to comprehend Largillierre's evolution, and to place him in the context of the portrait in France at the end of the seventeenth century and the beginning of the eighteenth. Rapprochements have been numerous (Goubau, Lely, Hondius), the whole Gueidan family has travelled, works of other contemporary portraitists have been collected (Mignard, Coytel, De Troy, Rigaud, Le Brun, Arnulphy, Oudry, Nattier, De Leyen, Tournières, Aved, Tocqué), which will offer the opportunity of grasping the varied manners of these painters and comparing them with the craft of Largillierre.

Examining these at the time when the portrait was one of the dominant genres among imported works and in the artistic production of New France, it will be interesting to study some of the models that the active artists in the French colony could have had as guides, example and subjects of admiration.

(Translated by Mildred Grand)

1. *Essai sur le beau où l'on examine en quoi consiste précisément le beau dans la physique, dans le moral, dans les ouvrages de l'esprit et dans la musique.* Paris, 1741.

2. From September 19 to November 15, 1981. I wish to thank the Museum staff for having given me access to a part of the collected documentation. The quotation on fabrics was taken from a text published by Hal Opperman in the catalogue.

JACQUES HURTUBISE, A MAGICIAN

By Gilles HÉNAULT

In the presence of the big animated canvases that Jacques Hurtubise has been painting for some years, we would be inclined to adopt his vehement tone, to speak the language of earthy upheaval and earthquakes, to answer his chromatic vibrations by great outbursts of electric lyricism!

This would be to understand badly the pictorial lesson given by Hurtubise's work for more than twenty years; because, if his canvases are filled with dynamism and flashes, if colour and movement are always the fundamental elements of his painting, it must certainly be observed that this "action" is detailed, that his explosions are controlled, that this artist does not haphazardly throw pigments onto a white canvas. This is a magician who organizes his effects.

In Hurtubise's pictures, what looks like accidents or dionysian overflowing is most often the result of a plan that he develops in stages.

It was already known, from his 1965 pictures, that his "spatters" were deliberate, that he made his "blobs" with masking tape! This