

GALERIE
ALEXIS BORDES

MYTHES
& FIGURES
AU TEMPS DU GRAND SIÈCLE

CONDITIONS DE VENTE

Les dimensions sont données en centimètres, hauteur avant largeur.

Les œuvres sont vendues montées et encadrées.

Prix sur demande.

Les frais de transport et d'assurance sont à la charge du destinataire

©Tous droits de reproduction réservés Galerie Alexis Bordes.

*« La comédie n'est qu'un portrait de nos actions
et de nos discours et la perfection des portraits
consiste en la ressemblance »*

Pierre Corneille (1606 – 1684)





MYTHES & FIGURES AU TEMPS DU GRAND SIÈCLE

Catalogue rédigé par Mégane OLLIVIER

Traduction en anglais par Christine ROLLAND

English Version begins page 58

EXPOSITION

du vendredi 5 novembre au jeudi 23 décembre 2021

GALERIE ALEXIS BORDES

4, rue de la Paix – 75002 Paris

escalier 2, 2^e étage droite

Horaires d'ouverture: 10h à 13h – 14h à 19h

Ouverture le samedi 6 novembre de 11h à 18h

PRÉFACE

À l'occasion de cette rentrée riche en découvertes, nous avons le plaisir de vous présenter quelques témoignages exceptionnels illustrant l'excellence des artistes français à travers les Arts, telle qu'elle fut imaginée par le Roi-Soleil.

Vous y découvrirez notamment un remarquable médaillon en marbre de Carrare représentant le profil du monarque par Pierre Puget, deux portraits en buste par l'un des plus célèbres peintres de son temps, Nicolas de Largillierre, exaltant la virtuosité de son pinceau et ses talents de coloriste au service de portraits aussi bien officiels qu'intimistes.

Le parcours continue avec un formidable portrait inédit par Cornelis Janssens van Ceulen, peintre néerlandais ayant débuté sa carrière à Londres sous l'influence de Van Dyck. Portraitiste de la bourgeoisie, l'artiste excelle dans le rendu de la transparence des chairs et s'intéresse particulièrement aux détails vestimentaires qui caractérisent la plupart de ses œuvres.

L'exposition accueille également deux gouaches sur vélin inédites de Jean II Cotelle, peintre des bosquets de Versailles, mis à l'honneur lors d'une rétrospective au Grand Trianon en 2018, ainsi qu'une œuvre de l'artiste poussinesque Nicolas Loir, défenseur de l'idéal classique académique très apprécié de la royauté qui apportera notamment son concours à la décoration du château de Versailles et des Tuileries.

Nous serons heureux de vous accueillir à la galerie dès le 5 novembre pour vous faire partager cette belle sélection d'œuvres du Grand Siècle.

For this new academic year rich in discoveries, we have the pleasure of presenting some exceptional works illustrating the excellence of French artists across the arts as imagined by the Sun King.

In particular, you will discover a remarkable medallion in Carrara marble by Pierre Puget depicting the monarch's profile, along with two bust portraits by one of the most famous painters of his time, Nicolas de Largillierre, which exalt the virtuosity of his brush and his talents as a colorist in portraits which are official as well as intimate.

The visit continues with a terrific unpublished portrait by Cornelis Janssens van Ceulen, a Dutch painter who began his career in London under Van Dyck's influence. A portraitist for the bourgeoisie, the artist excelled in rendering the transparency of flesh and was particularly interested in the vestimentary details which characterized most of his works.

The exhibition also welcomes two unpublished bodycolors on vellum by Jean II Cotelle, a painter of scenes in the Park of Versailles who was honored in a retrospective at the Grand Trianon in 2018. A work also appears by the Poussinesque artist Nicolas Loir, who defended the classic academic ideals most appreciated by the royalty and who participated in the decoration of the palaces of Versailles and the Tuileries.

We will be happy to welcome you to the gallery starting November 5th to share this beautiful selection of works from the Grand Century with you.

*Alexis Bordes
Paris, octobre 2021*

REMERCIEMENTS

Installée rue de la Paix, la galerie a pour domaine de prédilection le XVIII^e siècle français.

Encouragés par les grandes institutions françaises et étrangères ainsi que par de nombreux collectionneurs, nous assurons un rôle de conseil et d'expertise tant à l'achat qu'à la vente.

Ce catalogue est le fruit d'une longue maturation avec l'aide précieuse d'historiens de l'art et de conservateurs de musées que nous remercions pour leurs conseils et avis éclairés.

Nous rendons hommage à tous les musées qui nous ont témoigné de leur confiance en intégrant dans leurs collections des oeuvres provenant de la Galerie :

Musée d'Adelaïde (Australie), Deutsches Historisches Museum de Berlin, Musée des Beaux-Arts de Nancy, École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Fondation Custodia, Fitzwilliam Museum de Cambridge, Musée Louis-Philippe Château d'Eu, Musée de la Comédie-Française, Getty Research Center de Los Angeles, Cabinet des Dessins du Château de Fontainebleau, Musée Cognacq-Jay, Galeries Nationales d'Ottawa, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée National du Château de Compiègne, Musée National d'Art et d'Histoire du Luxembourg, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Musée des Beaux-Arts de Troyes, Musée des Beaux-Arts de Dôle, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Château de Versailles, Houston Museum of Fine Arts, Tate Britain de Londres, Musée-promenade de Marly-le-Roi, Château de Lunéville, Musée d'Orsay, Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, Gorkums Museum...

Je tiens à remercier chaleureusement tous ceux sans qui ce catalogue n'aurait jamais pu voir le jour :

Monsieur Dominique BRÊME

Directeur du musée départemental de Sceaux

Madame Geneviève BRES

Conservatrice honoraire des sculptures au musée du Louvre

Monsieur François MARANDET

Historien de l'Art et spécialiste du XVII^{ème} siècle français

Monsieur Piotr DZUMALA

Restaurateur et photographe

Madame Catherine POLNECQ

Restauratrice de peintures

Monsieur Michel GUILLANTON

et Sébastien BARBIER

Encadreur d'art, cadres anciens

Atelier Valérie QUELEN

Encadreur d'art

Monsieur Michel BURY

Photographe

Madame Mégane OLLIVIER

Historienne de l'art

Rédaction du catalogue

Madame Alexandra ZVEREVA

Historienne de l'art

Rédaction du catalogue

Madame Christine ROLLAND

Historienne de l'art

Traduction du catalogue en anglais

Monsieur Christophe BRISSON

Graphiste

Monsieur Bernard MARINNES

Imprimerie CHIRAT

Nicolas de LARGILLIERRE

(Paris, 1656 – 1746)

1 | PORTRAIT DE MADELEINE LE ROUX DE TILLY MARQUISE DE COURVAUDON (1677-1705)

Huile sur toile ovale

82,5 x 64,8 cm

Beau cadre en bois sculpté et doré à décor de rinceaux de feuillages, feuilles d'acanthé d'époque Louis XIV

Porte une inscription au dos de la toile : « *Magdleine le Roux de tilly fille de Claude le Roux de tilly et de Magdleine du Moncel de Louraille 1ere femme de Manzeray de Courvaudron Mort Doyen des Présidents du parlement de Rouen* »

Provenance :

- Collection baron d'Esneval, château d'Acquigny, Louviers, jusqu'en 1912 ;
- États-Unis, collection particulière ;
- Angleterre, collection particulière.

Exposition :

- Paris, Galerie Philippon, 1913, n°12 ;
- Houston, Allied Arts Association, 1952, n°31 ;
- Oklahoma City, Oklahoma Museum of Art, 1979, n°9 ;
- Charles Decoster, Brussels Galerie Natalia Obadia *Portraits, from the 17th to the 21st Century*, mars – mai 2020

On ne parloit que de son habileté à peindre les Dames, dont les graces, loin de diminuer, gagnoient beaucoup entre ses mains.¹

Fasciné par le dessin qu'il pratique depuis son plus jeune âge, Nicolas de Largillierre se dirige naturellement vers la peinture, malgré les réticences de son père. Élevé à Anvers où sa famille avait emménagé, il débute sa formation auprès du peintre Antoon Goubau (Anvers, 1616-1698) qui ne tarde pas à déceler son talent : « *vous en sçavez assez pour travailler par vous-même ; allez et volez de vos propres ailes* »² et le conduit à rejoindre la guilde de Saint-Luc d'Anvers où il est reçu maître en 1674.

Après deux voyages fructueux en Angleterre, Largillierre s'installe à Paris et lance pleinement sa carrière de portraitiste, bien que l'Académie n'en ait encore qu'une estime relative. Nourri des influences reçues de ses diverses formations, il trouve notamment l'inspiration grâce à sa rencontre avec l'artiste Peter Lely (Soest, 1618 – Londres, 1680), devenu son ami et probablement son maître durant quelques mois. De son enseignement, Largillierre retiendra les poses naturelles ainsi que le travail mené sur la lumière, inondant les visages doux et sensibles de ses modèles.



Ill. 1

Portrait de la marquise de Brisay en buste sur fond de paysage

Huile sur toile

81,5 x 65 cm

Collection particulière



Conjuguant préciosité et élégance, Largillierre est apprécié en France pour le renouveau stylistique qu'il insuffle à l'art du portrait : sa formation anglo-flamande lui apprend notamment à maîtriser les contrastes saisissants de couleur entre les étoffes et la blancheur des carnations en se rapprochant d'une imitation de la nature.

Contrairement à son principal rival Hyacinthe Rigaud (Perpignan, 1659 – Paris, 1743), « *Largillierre eut peu de liaison avec la cour de France, auprès de laquelle il n'a jamais fait aucune démarche, il aimait mieux, à ce qu'on m'a dit plus d'une fois, travailler pour le public (...)* ». ³ En choisissant de se rapprocher de la bourgeoisie intellectuelle montante qui se taille une place de plus en plus importante au sein de la société, Largillierre se démarque de ses contemporains académiciens qui défendent avec ferveur son enseignement : un portrait n'est estimable que lorsqu'il reflète la condition sociale du modèle. Amateurs et collectionneurs affectionnent particulièrement la capacité de l'artiste à traduire la distinction française à travers la juvénile ardeur et le charme contenu commun à toutes ses figures. Loin des portraits d'apparat aux visages figés, Largillierre se dédie au portrait de chevalet comme moyen d'exprimer l'élégance mais surtout l'intimité de ses modèles, dont la plupart sont issus de son cercle personnel.

Notre tableau présente l'un de ces portraits féminins très demandés, bien souvent épouses, vêtues et coiffées à la dernière mode. Il s'agit de Magdeleine le Roux de Tilly, fille de Claude Le Roux de Tilly, juge à la Cour d'appel,

et épouse de Manzeray de Courvaudon, doyen des présidents du parlement de Rouen. Représentée légèrement de profil, élégamment tournée vers la droite, elle est soigneusement maquillée de manière à faire ressortir sa chair nacrée, portant la coiffure dite à la Fontange ⁴ (ill. 1), dont deux nœuds bleus retiennent sa chevelure bouclée. Elle est richement vêtue d'une robe bleu nuit parée de pierreries et d'une cape violette flottant autour d'elle, dont la lourde somptuosité contraste avec la légèreté de son visage délicat.

Élève assidu des flamands, Largillierre se détache volontiers de l'art sévère classique italianisant français en préférant la couleur à la ligne froide et exacte du dessin. Reconnu pour ses dons de coloriste, la souplesse de son pinceau permet de rendre avec élégance l'harmonie éclatante des étoffes en jouant des reflets du velours dans la robe bleue aux galons d'or ainsi que dans la cape entourant le modèle.

Travailleur infatigable, peintre de l'élite du patriarcat parisien, Largillierre élève progressivement l'art du portrait à son plus haut niveau d'exigence. Alliant naturel et artifice, sa renommée fut telle qu'elle lança une mode : chaque intérieur bourgeois considéré par la société se devait d'orner ses murs d'une œuvre de sa main.

Loin de la cour française, son talent sera également reconnu au-delà des frontières par les plus illustres personnages de son temps, dont le roi Jacques II d'Angleterre et le roi Auguste II de Pologne qui lui réclameront eux aussi leur portrait.

M.O.

¹ Dezaillier d'Argenville, 1762, p.296

² Dezaillier d'Argenville, 1762, p.295

³ Dezaillier d'Argenville, 1762, p.264

⁴ La coiffure « à la Fontanges » était en vogue au sein du royaume de France dès les dernières années du XVII^e siècle. Découverte brusquement plutôt qu'inventée, elle fut expérimentée pour la première fois par Marie Angélique de Scorraillé de Roussille, duchesse de Fontanges, maîtresse de Louis XIV. Une partie de chasse aurait décoiffé la duchesse qui s'empressa de rattacher ses cheveux à l'aide de sa jarrettière. Le résultat légèrement réadapté devint une mode : plusieurs étages de boucles sur lesquelles étaient fixées perles, dentelles ou rubans.





Magdeleine
de tilly fille
le Roux de tilly
du Moncel de

le Roux
de Claude
et de Magdeleine
Louzaille 1^{re} femme

de Manzeray de
Mort Doyen
du parlement

Courvaudon
des Prédents
de Rouen

71

2042

B-2-124

2042

146614



Nicolas de LARGILLIERRE

(Paris, 1656 – 1746)

2 | PORTRAIT D'UN GENTILHOMME À LA CAPE ROUGE

Huile sur sa toile d'origine

Signé et daté au dos de la toile : *Peint par N. de Largillierre 1690*

59,2 x 48,9 cm

Provenance :

- Commerce d'art parisien à la fin du XIX^{ème} siècle
- Henri Bamberger; par descendance à sa fille, Yvonne Bamberger, épouse de Robert de Toulouse-Lautrec (cousin germain de Henri de Toulouse-Lautrec);
- France, collection particulière.

*Chacun s'empressoit à exercer ses talents, & à étendre la gloire de son nom (...)*¹

Tout comme Hyacinthe Rigaud (Perpignan, 1659 – Paris, 1743), Nicolas de Largillierre arrive à Paris dans la maturité de son talent. Célébré par ses contemporains, reconnu par l'Académie, l'artiste se taille une place parmi les noms glorieux de la peinture de portraits. Considérés comme des symboles de reconnaissance sociale, ses portraits font tous grâce de la même juvénile ardeur, ménageant ainsi la susceptibilité des modèles. De ce fait, il n'est pas étonnant de retrouver les traits physiques de notre modèle proches de ceux d'un portrait d'homme à mi-corps conservé au musée d'art Thomas Henry de Cherbourg (*ill. 2*). Notre portrait n'est pas identifié, cependant nous en connaissons une seconde version, passée en vente publique en 1990 (*ill. 1*) : cette double commande révèle l'importance du modèle.

L'interprétation élégante du naturalisme des Flandres, héritée de l'œuvre de Van Dyck, permet à l'artiste de s'illustrer dans l'usage des coloris aussi francs que maîtrisés, faisant ressortir la chair nacrée et concentrant instantanément l'attention sur le visage. Son pinceau prodigue de merveilleux effets de matière permettant de retranscrire la splendeur des étoffes telles que l'habit bleu et l'épaisse draperie de velours rouge enveloppant le modèle.

De cet enseignement nordique, Largillierre retiendra aussi le naturalisme des poses dont il fait usage ici en fixant les traits spirituels et séduisants d'un visage en pleine réflexion, le regard tourné vers la droite. L'éclat du regard ainsi que les effets de transparence de la chair rendus par une touche grasse révèlent une observation directe du



Ill. 1

Portrait de gentilhomme

Huile sur toile

Localisation actuelle inconnue.



modèle. Au-delà de la vie physique, Largillierre cherche à rendre la psychologie de son modèle. Ses œuvres sont des aide-mémoires, les modèles sont pour la plupart des amis, connaissances, parents ou élèves. En cela, chaque portrait est un témoignage intime d'affection, vivant et sincère, traduit dans une mise en scène théâtrale très appréciée. En représentant l'élite de la société, l'artiste évoque l'élégance et le raffinement du Grand Siècle conférant ainsi une dimension plus gratifiante à son œuvre, comme témoignage historique. Le portrait historié réjouit le modèle qui s'en retrouve ennobli, autant que le peintre qui rejoint ainsi la peinture d'histoire, portée en haute estime par l'Académie.

*[Ses portraits] sont de véritables tableaux qui seront toujours recherchés des connoisseurs. (...)*²

L'exceptionnelle facilité de travail de Largillierre lui permit d'honorer toutes ses commandes, parfois si nombreuses qu'il lui fallait les achever en une semaine seulement³. Interprète de la vie sociale bourgeoise dont il était proche, Largillierre aura une longue et féconde carrière également célébrée par l'Académie dont il sera nommé chancelier puis directeur en 1738. Son œuvre fut notamment collectionnée par trois des plus célèbres amateurs d'art français du Grand siècle dont La Live de Jully (1725-1779), Jean de Julienne (1686-1766) et Louis-Antoine Crozat de Thiers (1699-1770) puis, au siècle suivant, Louis La Caze (1798-1869) qui légua sept de ses œuvres au Louvre.

M.O.

¹ Dezallier d'Argenville, 1762, p.296

² Mariette, 1851-1860, t. III, p. 61

³ Georges Pascal, *Largillierre*, Les Beaux-Arts Edition d'Etudes et de Documents, Paris, 1928, p. 41



III. 2

Portrait d'homme

Vers 1685

Huile sur toile

Cherbourg, musée d'art Thomas Henry (inv. 835.125)



Pierre PUGET
(Marseille, 1620 – 1694)

3 | MÉDAILLON DE LOUIS XIV VU DE PROFIL DROIT

Marbre de Carrare
65 x 66 cm

Provenance :

- Vente Sotheby's Paris, 5 novembre 2014, n° 241
- France, collection particulière

Bibliographie :

- *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte (1620-1694)*, cat. exp., Marseille, 1994, pp. 134-135, n° 43.
- Charles Maumené et Louis D'Harcourt, *Iconographie des rois de France*, Archives de l'art français, A. Colin, Paris, 1928, p. 75-76.
- Léon Lagrange, *Pierre Puget : peinture – sculpteur – architecte – décorateur de vaisseaux*, ed. Didier, Paris, 1868, p. 377, n°75.
- François Souchal, « À propos des portraits de Louis XIV sculptés par Puget » in *Provence Historique*, 1972, t. XXIII, fasc. 88, p. 31-41.
- Ferdinand Servian, *Pierre Puget intime*, Librairie P. Ruat, Marseille, 1920.
- Klaus Herding, *Pierre Puget : das bildnerische Werk*, Gebr. Mann, Berlin, 1970.
- Émile Baumann, *Pierre Puget, sculpteur (1620-1694)*, Editions de l'École, Paris, 1949.

Fils d'un maçon et tailleur de pierre, le jeune Pierre Puget se tourne naturellement, dès son plus jeune âge, vers l'art de la sculpture. Son premier emploi, plus proche de la maçonnerie que de la culture des beaux-arts, le conduit chez un constructeur de galères sur le port de Marseille, et révèle ses dons exceptionnels pour le dessin, ainsi que dans le maniement du ciseau.

À 18 ans, il gagne l'Italie et s'inspire de ses témoignages antiques. Son retour en France cinq ans plus tard marque le début de sa gloire, que les plus éminents sculpteurs tels que Le Bernin (Naples, 1598 – Rome, 1680) ne tardent pas à reconnaître : « [j]e ne comprends pas qu'on m'appelle en France, quand on possède un artiste tel que Puget »¹. En 1661, Puget se rend une seconde fois en Italie, à Gênes. Il y restera sept ans. Ce séjour lui permettra de s'imprégner pleinement du génie des maîtres anciens, et d'en appliquer ingénieusement le savoir-faire à son œuvre.

La qualité remarquable de notre œuvre laisse peu de place au doute concernant sa paternité. La suprématie du règne du Roi-Soleil donna naissance à de nombreuses effigies, peintes, gravées, mais également sculptées : le modèle de médaillon de Puget connut un véritable succès qui conduisit



Ill. 1
Jérôme Roussel (1663-1713)
Médaille à la gloire de Louis XIV
1670
Cuirre ciselé
Paris, musée Carnavalet (inv. ND 33)



l'artiste à en réaliser plusieurs versions, dont l'une fut vraisemblablement destinée à sa collection personnelle : « [s]a collection n'est pas sans importance, car, au nombre de ses œuvres issues de sa main, on remarque un Louis XIV (médaillon marbre) (...) ».² Le nombre important de commandes ont pu conduire certains spécialistes à émettre l'hypothèse d'une intervention de l'atelier dans la réalisation de certaines pièces, demeurant cependant sans témoignage manuscrit ni réelle empreinte physique visible convaincante.

Témoignage personnel d'allégeance au monarque, commande privée (issue de milieux parlementaires), ou officielle (permettant de substituer la présence du roi dans ses provinces) le contexte de réalisation de l'œuvre demeure inconnu. Dans les différents inventaires nommés, les versions des médaillons représentant un profil de Louis XIV ne sont que brièvement décrites et arborent approximativement toutes les mêmes dimensions (lorsqu'elles sont mentionnées), ce qui rend d'autant plus complexe le discernement des provenances. Il en existe trois versions connues dont l'une est conservée au musée Granet d'Aix-en-Provence, achetée par la ville en 1827, et une autre au musée Lambinet de Versailles. La troisième version est précieusement conservée au musée de Beaux-Arts de Marseille (Palais

Longchamp), offerte à la ville en 1856. Elle fut considérée jusqu'à présent comme la seule version autographe de l'artiste puisqu'elle porte la signature « PUGET SCP », or, l'ouvrage de Klaus Herding de 1971 mentionne : « Lagrange connaissait d'autres répliques aujourd'hui perdues, dont certaines portaient la signature de Puget ».³ En tout état de cause, le traitement raffiné des surfaces, l'utilisation imaginative des outils du sculpteur, notamment du trépan pour la chevelure et le ciseau dans les sries sous l'épaule droite ainsi que la minutie des détails font preuve d'une unité d'exécution qui rapproche étroitement notre médaillon de la version conservée au musée de Marseille.

Réalisée vraisemblablement en pleine période de maturité, au sommet de la gloire de l'artiste, les spécialistes ne s'accordent néanmoins pas sur la datation exacte de l'œuvre. Il semblerait qu'elle ait été réalisée après 1680, entre 1684 et 1688. Le roi aurait alors entre 46 et 50 ans, une estimation convaincante au regard de ses fameuses caractéristiques physiques dont le visage fort et éloquent au double menton ainsi que l'absence de moustache que le roi rasait à cette époque. Le buste du roi présente un jabot de dentelle retombant élégamment sur la cuirasse, elle-même coiffée de l'écharpe de l'ordre du Saint-Esprit. Bien que figée par



Ill. 2
 Antoine Besnoit (1632-1717)
 Médaille à la gloire de Louis XIV
 Bronze ciselé
 Collection particulière.

la pierre, l'imposante perruque bouclée prise par le vent glisse autour du buste, apportant ainsi du mouvement à la composition et un contraste saisissant avec la retenue et le stoïcisme du visage.

Les opinions divergent quant au processus de réalisation du modèle. En effet, cette représentation du monarque, considérée comme très fidèle, est rare chez les sculpteurs de la seconde moitié du siècle : la majorité d'entre eux travaillaient d'après des médailles (*ill.* 1 et 2) dont la perruque présentait de larges boucles imposantes, inexistantes dans les portraits peints. Cependant, il semblerait que Puget eut l'honneur de rencontrer le roi.

Dans son ouvrage de 1949, Émile Baumann énonce : « [u]ne chose est certaine : Puget connut très bien Louis XIV ; car le médaillon en marbre qu'il sculpta de son profil suppose une étude attentive du modèle. Il ne vise pas à le flatter ; il l'évoque, tel que ce visage s'est incrusté dans sa mémoire : les bajoues opimes, la courbe longue du nez qui les allège, la moue fière de la lèvre, une expression de rassasiement sensuel, une majesté dans le port de tête qui n'exclut pas la mansuétude, un regard tombant de haut, d'un œil saillant, moins perspicace qu'impérieux. Le nœud de la cravate, les broderies du vêtement, la perruque, tout prend un caractère de vérité directe. »⁴

Exceptionnel témoignage du génie de l'artiste, repoussant les limites physiques du marbre, ce médaillon rappelle également le grand succès du renouveau de l'ornementation à l'antique de la seconde moitié du siècle. En représentant le monarque de profil dans un médaillon, Puget glorifie ainsi le souverain en l'associant aux empereurs et aux héros antiques et inscrit, de manière pérenne, le royaume de France dans la lignée des puissances romaines.

M.O.

Nous remercions Madame Geneviève Bresc-Bautier d'avoir authentifié l'œuvre, avec la possibilité d'une participation de l'atelier.

¹ Ferdinand Servian, *Pierre Puget intime*, Librairie P. Ruat, Marseille, 1920, p. 14

² Ferdinand Servian, *Pierre Puget intime*, Librairie P. Ruat, Marseille, 1920, p. 14

³ Klaus Herding, *Pierre Puget : das bildnerische Werk*, Gebr. Mann, Berlin, 1970, p. 196

⁴ Émile Baumann, *Pierre Puget, sculpteur (1620-1694)*, Editions de l'École, Paris, 1949, p. 130



Cornelis JOHNSON VAN CEULEN

(Londres, 1593 – Utrecht, 1661)

4 | PORTRAIT D'UN NOTABLE À MI-CORPS TENANT UNE PAIRE DE GANTS

Huile sur toile

98,5 x 78,5 cm

Beau cadre espagnol en bois doré et sculpté à profil renversé du XVII^e siècle

Bibliographie :

- Karen Hearn, *Cornelis Johnson*, Paul Holberton Pub., Londres, 2015

Provenance :

- Elverson, Philadelphia;
Mr. Julius H. Weitzner, 1946
With Jaques Seligmann and Co., 1953
Akron Institute of Arts, Ohio;
Sotheby's Parke Bernet, New York, 12 Janvier 1979, lot 88, comme Claude Lefèbvre
- États-Unis, collection particulière.

Expositions :

- Wildenstein & Co., *French Paintings of the Time of Louis XIII and Louis XIV*, 8 May - 1 June 1946, New York, n. 24 comme Claude Lefèbvre (Paris, 1632 – Fontainebleau, 1675);
- The Society of the Four Arts, *Portraits, Figures and Landscapes*, Janvier – Février 1951, Palm Beach, n. 27, comme Claude Lefèbvre (Paris, 1632 – Fontainebleau, 1675);
- Des Moines Art Center, *Portraits and Figure Paintings by French Artists of the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Iowa, 1952, comme Claude Lefèbvre (Paris, 1632 – Fontainebleau, 1675)
- Jacques Seligmann and Co., *Exhibition of Seventeenth Century French Paintings and Drawings*, Novembre - Décembre 1953, New York, n. 7, comme Claude Lefèbvre (Paris, 1632 – Fontainebleau, 1675)
- Birmingham Museum of Art, *The Reformation and Counter-Reformation*, Birmingham, Alabama, 1954, comme Claude Lefèbvre (Paris, 1632 – Fontainebleau, 1675)

*Peintre très excellent en grandes, et petites ordonances (...)
il a demeure long temps en Angleterre, ou il a faict plusieurs
belles
et admirables pieces, pour le Roij et plusieurs autres grandes
Seigneurs.¹*

Injustement écarté des ouvrages d'histoire de l'art, Cornelius Johnson (Jonson ou Janssens) van Ceulen fut pourtant considéré de son temps comme un excellent portraitiste. Son œuvre fut redécouverte notamment par de majestueux portraits issus de collections privées britanniques, où l'artiste passa la majeure partie de sa vie.

Né à Londres en 1593 d'un milieu protestant, le jeune artiste, formé dès l'âge de 14 ans, se révèle un excellent dessinateur. En développant ses qualités de portraitiste, van Ceulen s'inspire des artistes flamands dont la présence est attestée en Angleterre dans les années 1610, tel que Cornelis Ketel (1548-1616), et côtoie l'atelier de Marcus Gheeraerts II (1561/2 – 1636), peintre de la reine Anne de Danemark. Les sources signalent également la présence du jeune artiste autour des années 1615 à Amsterdam ainsi qu'un retour à Londres vers 1618, ce qui appuierait l'hypothèse d'une double formation, déjà ressentie dans ses premiers portraits (*ill.* 1).



Largement inspiré par l'œuvre d'Antoon van Dyck (Anvers, 1599 – Londres, 1641) dont il subira la popularité à ses débuts, van Ceulen est apprécié pour la préciosité nordique qu'il insuffle à ses œuvres et se taille progressivement une place de choix dans la haute société anglaise, jusqu'à sa nomination en tant que peintre de cour du roi Charles I^{er} en 1632. Cependant, les guerres civiles qui frappent l'Angleterre dès les années 1640 conduisent l'artiste et sa famille à rejoindre les Provinces-Unies. À Middelburg, noyau du commerce des Provinces-Unies de la seconde moitié du siècle, Johnson rejoint une communauté de peintres et marchands établis depuis déjà quelques années. Il intègre la guilde de Saint-Luc et y développe un nouveau réseau de commanditaires. À Amsterdam, sa fidèle clientèle anglaise ainsi que ses commandes locales lui assurent une renommée grandissante : riches marchands et imposantes figures politiques telles que Jan Cornelisz. Geelvinck (*ill. 2*) célèbre bourgmestre, lui réclament leur portrait.

Middelburg, Amsterdam et enfin La Haye, van Ceulen explora de nombreuses villes avant de rejoindre Utrecht en 1652, province calviniste, où il passera les dix-huit dernières années de sa vie. Il y reçoit des commandes de membres de l'élite familiale et devient l'un des meilleurs portraitistes de la région.

Contrairement à sa production londonienne dont la plupart des modèles aux visages de forme ovoïde sont représentés en buste dans des trompe-l'œil d'architectures ovales, les portraits issus de sa production hollandaise demeurent plus raffinés. Inspiré par van Dyck, mort en 1641, Ceulen développe de nouvelles caractéristiques communes à ses portraits dont la représentation des modèles à mi-corps, de trois quarts, détachés d'un fond sombre. Probablement riche marchand ou commanditaire issu de l'élite sociale d'Utrecht, notre modèle pose fièrement, une main posée sur son torse, l'autre tenant délicatement une paire de gants de cuir.



Ill. 1

Portrait de Susanna Temple, devenue Lady Lister

1620

Huile sur bois

85 x 68,6 cm

Londres, Tate Modern (inv. T03250)

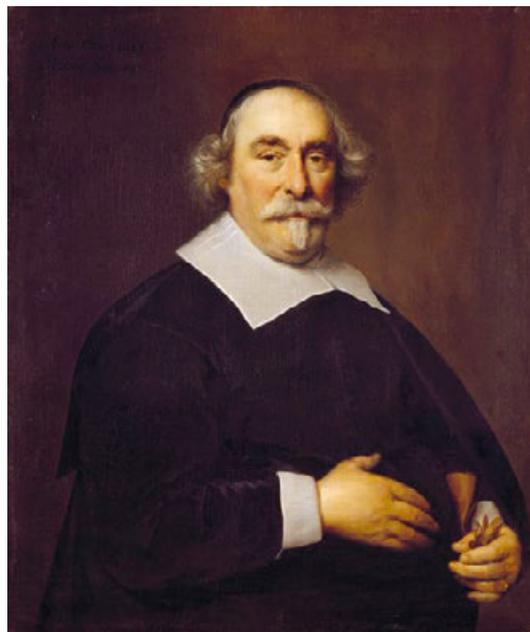


Les talents de miniaturiste de van Ceulen justifient certainement la recherche poussée de préciosité dont notre tableau en est un excellent exemple. La lumière est astucieusement pensée afin de porter l'attention du spectateur sur le visage du modèle en créant un contraste saisissant entre les chairs et le fond uni bleu canard, deux éléments ayant presque valeur de signature, utilisés dans quelques rares portraits connus de l'artiste (*ill. 3*). L'élégance et le réalisme exacerbé sont rendus à travers une exécution minutieuse des matières notamment dans la transparence délicate des chairs de cire aux veines apparentes, détail commun aux portraits de cette période, considérés comme les plus subtiles de sa production.

La carrière de Cornelius Johnson van Ceulen se scinde en deux productions distinctes dont la partie hollandaise se caractérise par une finesse d'exécution élevée à son plus haut niveau d'exigence. Célébrée par le graveur Jan Meysens (1612-1670) dans son ouvrage *Images de divers homes d'esprit sublime qui par leur art et science devraient vivre eternellement et desquels la louange et renommée faict estonner le monde* (1649), collectionnée par l'élite sociale entre Londres et Utrecht au cours du XVII^e siècle, et conservée de nos jours dans des musées internationaux tels que le Centraal Museum d'Utrecht et la Tate Modern de Londres, l'œuvre de van Ceulen fut remise à l'honneur grâce à l'ouvrage qui lui a été récemment dédié, paru en 2015.

M.O.

¹ Karen Hearn, *Cornelis Johnson*, Paul Holberton Pub., Londres, 2015, p. 57



Ill. 2
Portrait de Jan Cornelisz. Geelvinck (1579-1651)
1646
Huile sur toile
85 x 71,5 cm
Amsterdam Museum (inv. SA 7347)



Ill. 3
Portrait d'homme
1656
Huile sur toile
83,2 x 71,1 cm
Localisation actuelle inconnue.



Nicolas LOIR
(Paris, 1624 – 1679)

5 | ALLÉGORIE DE L'HIVER

Huile sur toile
57,4 x 69,2 cm

Porte une étiquette ancienne mentionnant le numéro 67 en bas à gauche de la composition

Provenance :

- Paris, collection particulière depuis les années 1960

Bibliographie :

- Antoine Schnapper, « De Nicolas Loir à Jean Jouvenet : Quelques traces de Poussin dans le troisième tiers du XVII^e siècle » in *Revue du Louvre*, Paris, 1962

« Il se perfectionnoit de plus en plus, particulièrement dans la partie du coloris qu'il préféroit à toute autre, voyant que c'est elle qui touche davantage les yeux. »¹

Issu d'un milieu artistique, Nicolas Loir profite d'un apprentissage, comme nombre de ses frères, auprès de son père ornemaniste, qui révèle son don pour le dessin. Le jeune artiste est alors envoyé dans l'atelier de Simon Vouet (Paris, 1590 – 1649) puis de Sébastien Bourdon (Montpellier, 1616 – Paris, 1671). Leur influence s'estompe lorsque Loir arrive en Italie en 1647 et découvre le travail de Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 – Rome, 1665) : son observation du maître lui permet de dévoiler toute la virtuosité de son pinceau. Revenu à Paris, célébré par ses contemporains, il rejoint l'Académie sur recommandation de Charles Le Brun (Paris, 1619-1690) et du roi en 1663 et devient l'un des peintres ordinaires de sa majesté. Il sera par ailleurs appelé lors de la décoration de Versailles et des Tuileries.

Au sein de l'Académie, Loir se rapproche de l'idéal classique mais avant tout de l'œuvre de Poussin que l'on cite comme le point d'émergence d'une nouvelle manière de penser la peinture, bien éloignée de la représentation de soi : une peinture savante, pleine de rigueur et de sens moral, se devant d'élever l'esprit du spectateur.

En observateur attentif, Loir comprend que l'originalité d'une œuvre ne se trouve pas dans le caractère inédit d'un sujet mais bien dans la nouveauté de la composition et de l'expression.

Les œuvres de Nicolas Loir font preuve d'une grande force décorative. En développant sa propre manière, il explore les thèmes chers à Poussin tels que la fécondité de la terre et de la nature, dont notre tableau est un très bel exemple. L'étiquette ancienne en bas à gauche de la composition mentionnant le numéro 67 laisse supposer que notre œuvre faisait vraisemblablement partie d'une suite de tableaux réalisés autour du thème des quatre saisons. Notre tableau illustre *l'Hiver* : dans un paysage froid et lugubre, le rythme est donné par quelques personnages présentés au premier plan. Dans une nuée, apparaissent des divinités du vent et de la pluie répondant à deux groupes de personnages représentés plus bas, dont à gauche un dieu fleuve entouré d'une nymphe et de putti et à droite une seconde nymphe et un putto.

Les deux personnages présentés au centre de la composition, sont savamment éclairés de manière à attirer l'attention du spectateur. Cybèle, représentée sous les traits d'une jeune femme couronnée, est allongée au sol, entourée de ses attributs : le lion et la corne d'abondance. Déesse de la nature sauvage, elle incarne la terre et de sa main et évoque ses souffrances en implorant le personnage à droite tenant une torche. Il s'agit de Vulcain, apportant le feu afin de la réchauffer. L'éclaircie au coin supérieur droit évoque la finesse d'exécution de l'ensemble : sur son char, Apollon révèle le jour, annonçant la fin de l'hiver.

Notre œuvre répond à une autre composition de l'artiste, connue par une version d'un plus grand format illustrant *l'Automne*, composée autour de la figure de Bacchus (*ill. 1*). Nous connaissons par ailleurs des répliques réalisées par l'atelier de l'artiste, évoquant le succès rencontré pour ces



sujets. Monsieur François Marandet est l'auteur d'un article sur Nicolas Loir à paraître à l'automne 2021, qui traite l'aspect des originaux et des répliques dans l'atelier.

L'influence de Poussin est tout à fait lisible dans notre œuvre, bien que la composition soit inconnue, il s'agit d'une création par l'artiste dans laquelle Loir accorde une importance particulière au paysage, au même titre qu'à ses figures. Le coloris y est éclatant, sa manière vive de peindre permet de transmettre instantanément une tension maîtrisée. L'artiste met également en valeur le travail mené sur la lumière grâce à cette mise en scène nocturne et son éclairage ingénieux émanant de la droite, facilitant ainsi la lecture de l'ensemble.

Sa formation auprès de son père Nicolas I Loir, ornemaniste, semble justifier sa constante quête de préciosité dans ses œuvres. Sa production fait preuve d'un savoir-faire dans la minutie des dessins ainsi que dans le traitement des coloris, son pinceau chargé de matière et d'énergie fait ici grâce de

puissants volumes et de couleurs franches permettant de détacher distinctement les figures du fond sombre.

Reconnu par l'Académie, Nicolas Loir y sera successivement nommé professeur, adjoint et enfin recteur. Tout comme ses contemporains Jean Lemaire (Dammartin-en-Goële, 1598 – Gaillon, 1659), Alphonse Dufresnoy (Paris, 1611 – Villiers-le-Bel, 1665), et Thomas Blanchet (Paris, 1614 – Lyon, 1689), Nicolas Loir est apprécié pour la sensibilité qu'il accorde au détail d'histoire, cultivant sans sévérité l'intellectualisme à travers la poésie antique et le lyrisme, très apprécié par une large clientèle d'érudits.

M.O.

Monsieur François Marandet a confirmé l'authenticité de notre œuvre, comme un travail autographe de Nicolas Loir.

¹ Guillaume Janneau, *La peinture française au XVII^e siècle*, Genève, 1965, p. 244



Ill. 1
L'Automne ou Le Triomphe de Bacchus
Huile sur toile
112 x 153 cm
Collection particulière







Louis LICHERIE dit de Beurie

(Houdan, 1629 – Paris, 1687)

6 | LA DÉPLORATION DU CHRIST

Circa 1665-1670

Huile sur toile en tondo postérieurement mise sur châssis carré

D. 75 cm

Cadre du XVIII^e siècle en bois doré à vue ronde et décors de fleurettes

Provenance :

- France, collection particulière.

Bibliographie générale (œuvre inédite) :

- Jacques THUILLIER, « Un tableau de Louis Licherie, le Saint Louis soignant ses soldats atteints de la peste », *Revue du Louvre et des Musées de France*, no 6, 1969, p. 347-354.

Cette peinture non signée, qui se rattache à l'évidence à l'école française du XVII^e siècle, s'inspire de deux modèles célèbres. On y relève d'abord l'influence d'Annibal Carrache, auteur de deux *Piéta* particulièrement admirées. Notre composition ne se réfère pas tant à celle qui fut acquise par Colbert de Seignelay avant de rejoindre la fameuse galerie du Régent (aujourd'hui à Londres, National Gallery), mais bien à une autre *Piéta*, dans laquelle le Christ adopte une semblable silhouette (ill. 1). À cette source d'inspiration majeure, se greffe celle de l'art du Premier Peintre du Roi-Soleil Charles Le Brun (1619-1690). Telle qu'elle apparaît sur la gauche, Marie-Madeleine semble difficilement dissociable du *Sacrifice de Jephthé* de Charles Le Brun aujourd'hui au musée des Offices (ill. 2), où la fille de Jephthé est représentée agenouillée.

L'idée de sacrifice étant commune aux deux œuvres, le motif de la figure féminine éplorée pouvait aisément être transposé, et on notera au passage le même format en *tondo*. L'apparence donnée à la Vierge, dont le visage est tourné vers le ciel, trouve quant à elle son origine dans une autre œuvre de Charles Le Brun : *La Pentecôte*, aujourd'hui au Louvre.

Dès lors, il y aurait fort à parier que l'auteur de la *Piéta* soit à retrouver parmi les élèves et autres assistants de Charles Le Brun. Le fait est que les historiens de l'art ont surtout retenu les noms de ses principaux collaborateurs au fameux chantier versaillais, à savoir René-Antoine Houasse, Claude II Audran et François Verdier. On a moins prêté attention à un quatrième artiste dont la carrière, à en croire les sources, fut entièrement soutenue par Charles Le Brun : Louis Licherie.



Ill. 1.
Annibal Carrache.
Pietà.
1599-1600. Huile sur toile.
Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

Né à Houdan, passé par l'atelier de Louis Boullogne le Père, Licherie avait été, d'après son biographe Guillet de Saint-Georges, présenté très tôt à Le Brun et entra dans son atelier en 1666¹. C'est grâce au Premier peintre du roi que le jeune artiste fut nommé, dès l'année suivante, directeur de l'école de dessin de la Manufacture des Gobelins, poste qu'il occupe jusqu'en 1670 avec des émoluments se



montant, selon son biographe Guillet de Saint-Georges, à 600 livres par an. Sa progression à l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture est tout aussi rapide : reçu le 18 mars 1679 avec *Abigail apportant des présents au roi David* (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, ill. 3), il fut nommé Adjoint à Professeur deux ans plus tard. Pour autant, l'artiste paraît avoir été peu impliqué dans les grands décors supervisés par Le Brun et avoir surtout travaillé pour les églises et les monastères. On peut ainsi citer *Saint Louis soignant ses soldats* pour l'autel principal de l'église des Soldats aux Invalides (perdu, le modello est conservé à Rouen), un cycle pour Saint-Germain l'Auxerrois, des œuvres pour les Grands-Augustins de Paris (ill. 4) ou la Chartreuse de Bourfontaine (certaines signées).

Le texte de Guillet de Saint-Georges est d'autant plus précieux qu'on y apprend que la première œuvre importante exécutée par Louis Licherie fut une *Descente de croix*, vraisemblablement entre 1665 et 1670². Celle-ci n'était plus localisée mais il semble bien qu'on puisse l'identifier avec un tableau vendu en France en 1998 sous une attribution erronée à François Verdier. De fait, l'existence d'une estampe d'après une *Assomption* de Louis Licherie (Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Da 46) rapproche bien davantage la *Descente de croix* à l'art de Licherie : prise de la tête au bassin, la Vierge réapparaît à l'identique (la gravure

ne faisant qu'inverser le motif). Or, il est évident que si la *Descente de croix* est bien de Licherie, la Piéta est elle aussi du même artiste : les motifs du Christ mort et de la Vierge ont en effet été reproduits d'une œuvre à l'autre.

L'attribution de notre *Déploration du Christ* à Licherie se trouve confirmée par un Christ en croix avec saint Bruno gravé par Louis Cossin d'après une œuvre aujourd'hui perdue de notre artiste. Que ce soit dans l'estampe ou dans la *Piéta*, Marie-Madeleine offre un frappant rapport de conformité. Au-delà de cet ensemble d'analogies avec les œuvres de Louis Licherie, on notera le soin absolu dont témoigne la description des instruments de la passion. Or, cette manière de peindre de la manière la plus analytique les objets placés au tout premier plan d'une composition, semble bien avoir été la véritable « marque de fabrique » de Louis Licherie : vaisselle liturgique et autres accessoires sont toujours mis en évidence, que ce soit dans la *Descente de croix*, dans le morceau de réception du peintre, dans la *Sainte Famille* du Musée Thomas Henry de Cherbourg ou encore dans le Saint Louis du Musée des Beaux-Arts de Rouen.

François Marandet, 3 juillet 2017

¹ Éd. Louis Dussieux, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale*, Paris, éd. 1854, 2 vol., t. II, pp. 61-72.

² *Ibidem*, p. 62.



Ill. 2.
Charles Le Brun.
Sacrifice de Jephthé.
Huile sur toile.
Florence, Galleria degli Uffizi.





Ill. 3.

Louis Licherie.

Abigail apportant des présents au roi David.

1679. Huile sur toile. 140 x 215 cm.

Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. MRA100.



Ill. 4.

Louis Licherie.

Sainte Monique (dessin préparatoire pour le maître autel
de la chapelle de Sainte Monique aux Grands Augustins.

Pierre noire et rehauts de craie blanche. 30,7 x 24,5 cm.

Rennes, musée des Beaux-Arts, inv. 794.1.2677.



Jean II COTELLE dit Cotelle le Jeune

(Paris, 1645 – Villiers-sur-Marne, 1708)

7 | CÉRÈS DIRIGEANT LA MOISSON VÉNUS ET APOLLON

Deux gouaches rehaussées d'or sur vélin

32,3 x 37,9 cm (avec cadre)

18,5 x 23,9 cm (à vue)

Cadres en bois sculpté et doré d'époque Louis XIV

Provenance :

- France, collection particulière.

(...) *Mr Cottelle de l'Académie Royale lequel est tout à la fois un Excellent Peintre et un très-honnête homme.*¹

« Peintre ordinaire du Roy en son Académie royale » qu'il intègre en 1672, Jean Cotelle le Jeune pratiqua presque tous les genres de la peinture mais ce sont véritablement la peinture d'histoire et les scènes mythologiques qui définiront sa réputation. Illustrateur des « Campagnes de Louis XIV »², les talents de peintre de Cotelle étaient connus du monarque, qui approuva probablement lui-même sa nomination à la décoration du Trianon, et de Monsieur, frère du roi, pour qui il travaille à Saint-Cloud.

Formé auprès de son père Jean I Cotelle dit Cotelle le Vieux, Jean II le Jeune reçoit une formation d'ornemaniste, ce qui semble justifier la quête de la précision et de préciosité dans son travail. Ainsi, en mêlant sa formation et ses inspirations Cotelle donne véritablement naissance à un genre inédit qui traite de l'enchantement dans la miniature.

Considérées comme des *modelli*, le raffinement des gouaches de Cotelle en fait pourtant des œuvres finies. Elles sont systématiquement empreintes d'une atmosphère délicate et poétique, animées de personnages flottants apparaissant dans des nuées comme illustrations féériques du règne du roi Soleil. Nos deux scènes s'apparentent par ailleurs à des scènes de théâtre, un art très apprécié par le roi, dans lesquelles les nymphes et amours jouant et flânant alimentent une agréable sensation de légèreté. L'une d'elle présente un épisode de l'histoire de Vénus, figure mythologique très appréciée de l'artiste comme en témoigne son *Livre de huit feuilles ou sont représentées plusieurs Aventures de l'Histoire de Vénus*³ daté avant 1706. L'autre met en scène Cérès, déesse des moissons. La plupart des œuvres connues de l'artiste privilégient les figures connues de la mythologie,

identifiables à leurs attributs, entourées de nymphes et amours animant l'ensemble.

Comme préservées de l'usure du temps, nos deux gouaches ont conservé tout leur éclat. Les couleurs sont maîtrisées, parfois éclatantes par endroit, de sorte à ce que l'œil se promène sur l'ensemble de la composition. Leurs dimensions réduites leur confèrent un aspect précieux, renforcé par le support de vélin et le double filigrane d'or courant élégamment autour des œuvres. Elles illustrent également une finesse d'exécution tant dans la quantité que dans la qualité de la représentation des détails, propre à l'œuvre de Cotelle. Les figures aux expressions faciales marquées et corps exagérément étirés déambulent nonchalamment, jouant de leurs drapés gonflés par la légère brise. Les joyeux putti potelés présentent une caractéristique commune aux œuvres de Cotelle : sur leur grand front sont dessinées une par une leurs boucles blondes. Ils célèbrent l'hymen par leur torche et la moisson de l'été par les blés.

À travers ces images, l'Amour et la France triomphent ensemble à la gloire du roi Soleil. Ces deux gouaches conservées dans leur cadre d'origine enrichissent le corpus très étroit d'un artiste connu comme l'illustrateur des grands formats du Trianon, pourtant établi de son vivant comme miniaturiste.

M.O.

¹ Lettre de M. x à M. x, Avignon, 1701.

² Cotelle participa à l'illustration de quatre recueils manuscrits enluminés sur vélin glorifiant les faits militaires de Louis XIV durant les années 1675, 1676, 1677 et 1678 de la guerre de Hollande.

³ BnF, Est., Réserve DA-27-boîte fol.











François HABERT
(actif à Paris entre 1640 et 1655)

8 | NATURE MORTE AU BOUQUET DE FLEURS, FRUITS, COQUILLAGE, GOBELET EN PORCELAIN, LUTH ET PIÈCES D'ORFÈVRE

1652

Huile sur toile

Signé et daté en bas à gauche sur l'entablement *franciscus. habert. f. / 1652*

135 x 165 cm

Provenance :

- Acquis le 15 mai 1847 à Londres, chez Mawson, par tradition familiale.
- Paris, collection particulière.

Bibliographie de l'œuvre :

- Éric Coatalem, Florence Thiéblot, *La Nature morte française au XVII^e siècle*, Paris, Faton, 2015, p. 184, repr. p. 5 (détail), 184, 377.

Bibliographie générale :

- Michel Faré, *Le Grand Siècle de la nature morte en France. Le XVII^e siècle*, Paris, Fribourg, Office du Livre, 1974, p. 272-277.
- Christopher Wright, *The French Painters of the Seventeenth Century*, London, Orbis, 1985, p. 189.
- Claudia Salvi, *D'après nature. La Nature morte en France au XVII^e siècle*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000, p. 109-123.

La quantité d'œuvres, pour la plupart signées et datées, de François Habert contraste avec le peu d'éléments dont on dispose concernant sa biographie. Ni les dates de sa vie, ni son origine ne sont connues et c'est uniquement sa manière nordique qui le fait supposer Flamand. Mais si sa formation pourrait avoir été néerlandaise – les historiens l'ont supposé avoir été l'élève du peintre de natures mortes Balthasar van der Ast, installé à Delft depuis 1632 ou de Jan Davidsz. de Heem d'Anvers –, sa carrière semble toute parisienne, s'étalant, à en juger d'après les dates portées sur ses tableaux, sur une quinzaine d'années, entre 1640 et 1655. Les influences de Jan Fyt, de Jean-Michel Picart ou de Pieter van Boucle, particulièrement évidentes dans ses premières œuvres, attestent les étroites relations de Habert avec les artistes flamands installés dans le faubourg de Saint-Germain-des-Près. Il aurait ainsi collaboré pour plusieurs œuvres avec Jacques Hupin, notamment pour *Plateau de Fruits, fleurs, orfèvreries et tapis sur une table*.

Les actes notariés, seuls documents permettant de reconstituer les filiations et les parcours des artistes de la capitale, les documents d'état civil ayant péri dans l'incendie de l'Hôtel de Ville lors de la Commune, font connaître l'existence de deux peintres du nom de Habert : Claude Habert et Nicolas Habert. Le premier, maître peintre, demeurait rue du Four dans le faubourg Saint-Germain en 1642. Il fit baptiser sa fille Marguerite à Saint-Sulpice en 1636, avec, comme marraine, une certaine Marguerite Vandermolle, d'origine sans doute flamande. Né vers 1650 et actif jusqu'en 1715, Nicolas Habert gravait les œuvres des grands artistes académiciens de la seconde moitié du siècle. Enfin, un Claude Habert fut peintre de l'Université de Pont-à-Mousson entre 1705 et 1715 et peignit les portraits des professeurs. Le lien éventuel entre tous ces artistes et notre peintre de natures mortes reste encore à élucider.





PIETER VAN HUYS 1642



Les inventaires après décès, une autre source inestimable pour l'étude des peintres du Grand Siècle, fournissent deux mentions qui témoignent de la notoriété de Habert. Dressé par Nicolas de Platte-Montagne le 17 août 1674, l'inventaire des collections de Philippe de Champagne mentionne ainsi « *une guirlande de fleurs du sieur Habert* ». La prisée est de 100 livres, l'une des plus élevées de l'ensemble qui comptait surtout les peintures du maître défunt, ainsi que quelques paysages de Francisque Millet estimés entre 25 et 40 livres, un tableau de fruits de Willem van Aelst prisé 40 livres et « *un grand tableau de fruits de Van Bouchet [Pieter van Boucle]* » prisé 100 livres. La nature morte de Habert n'apparaît plus dans l'inventaire *post mortem* de Jean-Baptiste de Champagne (1631-1681), légataire universel de son oncle. Une autre mention figure dans l'inventaire de l'amateur Charles Tardif, secrétaire du maréchal de Boufflers, décédé en 1728 : « *tableau de fleurs de Habert, sans bordure, acheté à l'inventaire de M. de Catinat [mort en 1712], haut d'un pied sur un pied trois pouces de larges, prisé trois livres neuf sols.* » De par son opulence et élégance, notre nature morte appartient au courant de *pronkstilleven* (*nature morte ostentatoire*) développé par les artistes hollandais tels Jan Davidsz. de Heem, Abraham van Beyern et Willem Kalf vers le milieu du XVII^e siècle. Dans une accumulation formidable et mise en scène théâtrale, des objets rares et somptueux y côtoient des mets délicats, des fleurs épanouies, des fruits et des étoffes de soie et de velours, permettant aux artistes de démontrer leur virtuosité technique. Une attention particulière est portée sur la lumière jouant sur la diversité des surfaces : polies, opaques, translucides, moelleuses.

Notre tableau est un exemple le plus abouti de la luxuriance baroque qui caractérise les œuvres tardives de Habert (*ill. 1*) et succède à la sobriété de ses débuts. La disposition en cascade, entre la partie droite encombrée et le vide à gauche, dans un effet de perspective inversée et avec un équilibre parfait, est propre à l'art de Habert. Le foisonnement de factures et de couleurs n'est qu'apparent, car tout est parfaitement ordonné afin de laisser éclater chaque objet, juxtaposé aux autres et néanmoins autonome : panier chargé de fruits posé sur un coffret de maroquin bleu, verre de vin rouge traversé par un rayon de lumière, coussin de velours brodé de fils d'or, tulipes panachées et pivoines dans un vase boule en verre sur lequel se reflète la fenêtre de l'atelier, grande bassine ronde, coupe en argent doré, luth, aiguière ouvragée, nautile poli afin de faire ressortir l'irisé de la nacre, gobelet en porcelaine de Chine, étoffes de soie et de velours frangées d'or, citron pelé, entablement de marbre rose veiné et jusqu'à la lourde tenture retenue par des cordons de passementerie qui se substitue au fond neutre. La narration se limite au décor de l'aiguière, sans qu'on puisse en déterminer exactement le sujet. Le tout est servi d'une palette audacieuse et contrastée, ainsi que d'une touche élégante et sensible qui ne s'épaissit que pour conférer un volume réel aux broderies et fils d'or, et la rugosité palpable à la peau du citron et du melon.

Avec un remarquable sens d'orchestration décorative, Habert multiplie les diagonales, les renvois et les gradations chromatiques, ainsi que les allusions poétiques que les spectateurs de son époque savaient déchiffrer, lorsque leur regard s'élevait depuis le citron entamé jusqu'au verre de vin et les raisins, symboles eucharistiques.

A.Z.



Ill. 1.
François Habert.
*Nature morte avec des pièces d'orfèvrerie,
des fruits et des fleurs.*
Signé.
Vers 1650.
89,8 x 121 cm.
Collection particulière.



Louis ELLE dit FERDINAND l'Aîné
(Paris, 1612 – 1689)

9 | PORTRAIT PRÉSUMÉ DE CHARLOTTE-MARIE DE LORRAINE-GUISE, DEMOISELLE DE CHEVREUSE (1627-1652)

Circa 1650

Huile sur toile
55 x 46 cm

Provenance :

- Vente anonyme, Versailles, Blache commissaire-priseur, 17 juin 1981, lot 6.
- Vente Paris, Ader Nordmann, hôtel Drouot, 16 décembre 2016, lot A24 (comme attribué à Charles Beaubrun).
- France, collection particulière.

Bibliographie générale (œuvre inédite):

- Elodie Vaysse, *Les Elle « Ferdinand », la peinture en héritage. Un atelier parisien au Grand Siècle (1601-1717)*, thèse de l'École des chartes, dir. Alain Mérot, 2015.
- Jean Aubert, Emmanuel Coquery, Alain Daguerre de Hureaux (dir.), *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715*, cat. exp. Nantes, musée des Beaux-Arts, Toulouse, musée des Augustins, Paris, Somogy, 1997.

D'une beauté rayonnante et pleine qui faisait chavirer les cœurs au milieu du XVII^e siècle, souriante et somptueusement parée, la jeune femme de notre portrait fascine, tout en conservant une part de mystère. Aucun élément ne permet de percer son anonymat, mais ses riches atours indiquent une personne de qualité, issue sans doute de l'un des meilleurs lignages du royaume. Elle est en effet vêtue avec toute l'élégance des premières années du règne de Louis XIV d'une robe de soie brodée de fil d'or et d'argent aux manches bouffantes cerclées de parures de rubis, saphirs et perles. Un grand pendant de diamants et de grosses perles orne le devant du corsage, tandis qu'une cape de drap d'or brodée d'argent et doublée de soie cramoisie recouvre l'épaule droite, donnant davantage d'éclat à cet étalage de richesses digne d'une princesse.

Tout ce luxe ostentatoire n'occupe pourtant que le quart inférieur du portrait et ne dépasse guère la guimpe en fine mousseline couleur brun tanné qui souligne plutôt que recouvre le décolleté. Au-delà, la clarté merveilleuse des carnations « de lys et de roses » rivalise sans peine avec la blancheur des perles qui parent le cou de la dame, ses oreilles et ses cheveux. La lumière froide venant d'en haut à gauche rutille sur les chairs, s'étirole dans les perles, effleure les lèvres carmines, flamboie dans les yeux du modèle bordés d'épais



Ill. 1.
Louis Elle dit Ferdinand l'Aîné.
Portrait d'une aristocrate avec son chien.
1650.
Signé et daté.
91,3 x 72 cm.
Huile sur toile.
Collection particulière.



cils soyeux et glisse dans les cheveux qui s'échappent en mèches ondulantes de la coiffure sophistiquée.

Cette lumière vibrante et latérale qui relève les textures, pénètre dans l'épaisseur de l'iris et crée des ombres chaudes et transparentes, mais aussi cette touche fondue et vandyckienne sont caractéristiques de l'un des portraitistes les plus recherchés de l'époque et distinguent sa manière de l'art des frères Beaubrun qui affectionnaient la description minutieuse et les chairs porcelainées. Il s'agit de Louis Elle dit Ferdinand, et la confrontation avec ses œuvres contemporaines signées au revers de la toile (*ill. 1*) ne laisse guère de doute quant à la parenté de notre portrait et à son autographie.

Surnommés « Ferdinand » ou « Elle Ferdinand », les Elle sont une famille de peintres d'origine flamande actifs entre 1601 et 1717. Le premier de la lignée, Ferdinand Elle (vers 1580-1637), probablement originaire de Malines,

vint en France au tout début du XVII^e siècle. Protestant, il œuvra d'abord à Fontainebleau, avant de s'installer dans le quartier parisien de Saint-Germain-des-Prés dont la maîtrise, profitant des franchises concédées par l'abbaye, accueillait volontiers les peintres étrangers à l'inverse de la corporation parisienne. Son nom manquant d'originalité, il se fit connaître sous son prénom de Ferdinand, repris ensuite par ses descendants pour mieux marquer la continuité de l'atelier : ses deux fils, Louis Elle l'Aîné ou le Père et le graveur Pierre Elle (1617-1665), puis le fils de Louis, Louis Elle le Jeune (1649-1717).

Portraitiste renommé, maître à la corporation de Saint-Germain, Louis Elle l'Aîné œuvrait pour les grandes familles parisiennes, les courtisans les plus éminents et les membres de la famille royale, parmi lesquels la Grande Mademoiselle, la reine Marie-Thérèse d'Autriche, Philippe, frère de Louis XIV, et le souverain lui-même.



Ill. 2.

École française du XVII^e siècle.

Portrait présumé de Charlotte de Lorraine, demoiselle de Chevreuse.

Vers 1650.

Huile sur toile.

Magny-les-Hameaux, musée de Port-Royal des Champs, inv. PRP042.



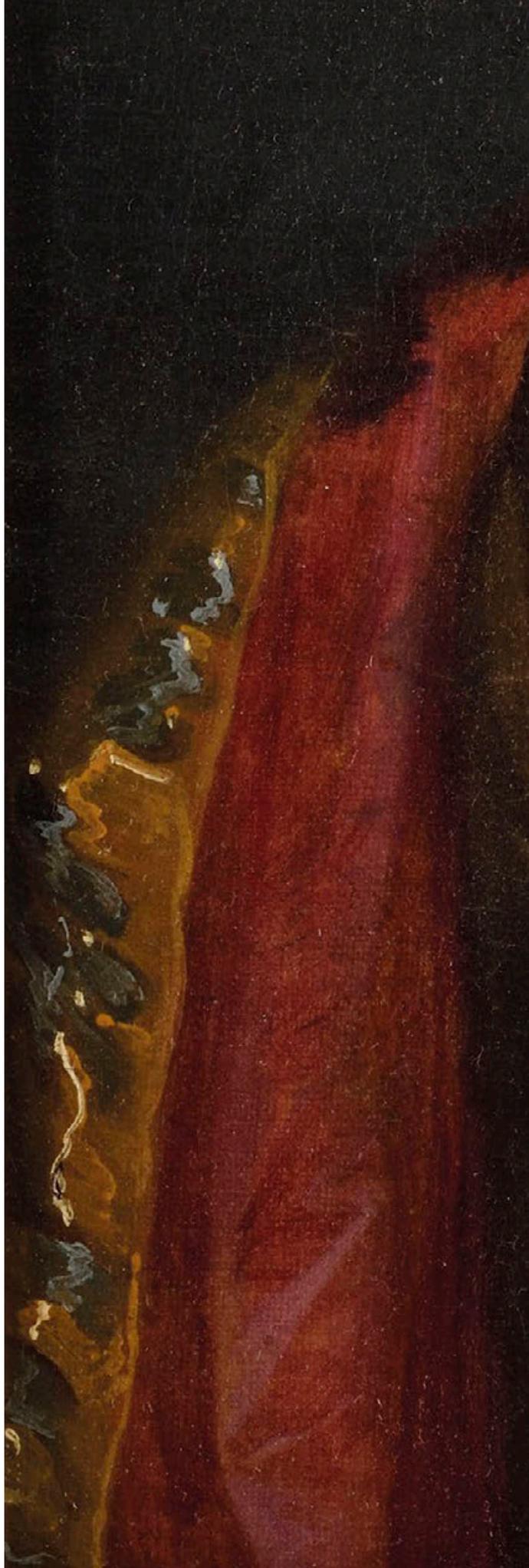
Dès février 1648, l'artiste appartenait à l'Académie de peinture et de sculpture, qui l'élit professeur en 1659. Le durcissement de la politique royale à l'égard des protestants mena cependant à son exclusion le 10 mars 1681, lui faisant perdre une partie de sa clientèle et les commandes officielles. Elle Ferdinand abjura deux mois et demi après la révocation de l'édit de Nantes le 18 octobre 1685, ce qui permit sa réintégration immédiate à l'Académie et un retour en grâce, dont témoigne le *Portrait de la marquise de Maintenon accompagnée de sa nièce* commandé en 1688 pour la Maison royale de Saint-Cyr (Versailles, inv. MV 2196).

Notre tableau est un portrait mondain, bien que moins solennel et codifié que la plupart des œuvres de Louis Elle et surtout en petit buste et non cadré aux genoux, composition préférée de l'artiste qui fut également celle des frères Beaubrun. Avec son fond neutre et sombre qui rapproche le modèle du spectateur, la toile est parmi les plus intimistes de l'artiste, sans rien perdre de sa solennité. Le cadrage serré met plus que jamais l'accent sur le regard pénétrant et plein d'esprit de la jeune femme dans laquelle on a parfois voulu reconnaître Madame de Sévigné.

Si les dates ne s'y opposent pas – Marie de Rabutin, marquise de Sévigné, avait vingt-quatre ans en 1650 –, cette identification est réfutée par la comparaison avec les portraits de l'épistolière qui fut en outre réputée pour sa blondeur. En revanche, la ressemblance de notre modèle avec celui du tableau anonyme conservé au musée de Port-Royal des Champs est saisissante (*ill. 2*). Proche des Beaubrun et inévitablement idéalisé, ce portrait est présumé représenter Charlotte-Marie de Lorraine-Guise, petite-fille du duc Henri de Guise, le célèbre Balafre, et fille de Claude de Lorraine, duc de Chevreuse, et de Marie de Rohan, confidente d'Anne d'Autriche.

Née en 1627, la demoiselle de Chevreuse était connue pour sa beauté et fut, avec sa mère, l'une des principales figures de la Fronde des Princes. Amante de Jean-François de Gondi, futur cardinal de Retz et grand adversaire de Mazarin, elle fut ensuite promise au prince Armand de Conti, mais l'intervention du Grand Condé, frère aîné de Conti, et de leur sœur, duchesse de Longueville, fit échouer le projet. La régente avait ensuite imaginé d'unir Charlotte au neveu du cardinal Mazarin, Paolo Mancini, afin de sceller la réconciliation des frondeurs et de la cour, mais la duchesse de Chevreuse s'y opposa vivement. La princesse mourut en novembre 1652 à Paris, fort pleurée par sa mère.

A.Z.









ENGLISH VERSION

17th CENTURY
MYTHS
& FIGURES

Catalogue by Mégane OLLIVIER

English Translation by Christine ROLLAND

EXHIBITION

From Friday, November 5th to Thursday, December 23rd, 2021

ALEXIS BORDES GALLERY

4, rue de la Paix – 75002 Paris

Stairwell 2, 2nd Floor on the right

Opening Hours : 10 a.m. to 1 p.m. – 2:15 to 7 p.m.
Open Saturday, November 6th from 11 a.m. to 6 p.m



1

Nicolas de LARGILLIERRE

(Paris, 1656 – 1746)

PORTRAIT OF MADELEINE
LE ROUX DE TILLY, MARQUISE
DE COURVAUDON (1677-1705)

Oil on oval canvas

82.5 x 64.8 cm. (32 ½ in. x 25 ½ in.)

Beautiful Louis XIV sculpted gilt wood frame decorated with
foliated scrolls and acanthus leaves

Inscription on verso of canvas: *“Magdeleine le Roux de tilly
fille de Claude le Roux de tilly et de Magdeleine du Moncel de
Louraille 1ere femme de Manzeray de Courvaudron Mort
Doyen des Présidents du parlement de Rouen”*

(transl : Magdeleine [sic] le Roux de Tilly, daughter of Claude
le Roux de Tilly and of Magdeleine du Moncel de Louraille,
1st wife of Manzeray de Courvadron, died Eldest of the Presi-
dents of the Parlement of Rouen)

Provenance:

- Collection of Baron d'Esneval, Château d'Acquigny, Louviers, until 1912;
- United States, Private Collection;
- England, Private Collection.

Exhibitions:

- Paris, Philippon Gallery, 1913, n°12;
- Houston, Allied Arts Association, 1952, n°31;
- Oklahoma City, Oklahoma Museum of Art, 1979, n°9;
- Charles Decoster, Brussels Natalia Obadia Gallery, *Portraits, from the 17th to the 21st Century*, March – May 2020.

“All the talk is of his skill in painting the Ladies, whose graces, far from becoming diminished, gained much under his hand.”¹

Fascinated by drawing which he practiced from his earliest years, Nicolas de Largillière turned naturally to painting, despite his father's reluctance. Raised in Antwerp where his family had moved from Paris, he began his training under the painter Antoon Goubau (Antwerp, 1616-1698), who very quickly detected his talent and famously said *“You know enough to be able to work on your own: go and fly with your own wings,”*² and led the young artist to join the Guild of Saint Luke in Antwerp where he was received as a Master in 1674.

After two productive trips to England, Largillière settled in Paris and fully launched his career as a portraitist, even though the Academy only had a tempered view of his worth. Nourished by the influence of his varied training, he especially was inspired by his encounter with the artist Peter Lely (Soest, 1618 – London, 1680), who became his friend and probably his master for a few months. From Lely's instruction, Largillière retained the natural poses, as well as his study of light flooding the gentle sensitive faces of his sitters.

Combining preciousness and elegance, Largillière is appreciated in France for the stylistic renewal which he breathed into the art of portraiture: in particular, his Anglo-Flemish education taught him to master striking color contrasts between fabrics and the whiteness of flesh by approaching an imitation of Nature.

In contrast to his main rival, Hyacinthe Rigaud (Perpignan, 1659 – Paris, 1743),

“Largillière had little contact with the French court, which he never made any effort to approach, he preferred, as he told me more than once, to work for the public (...)”³

In choosing to associate with the rising intellectual bourgeoisie which was carving a more and more important place for itself in the heart of society, Largillière stood out from his contemporary academicians who ardently defended the Academy's teaching: a portrait was commendable only when it reflected its sitters' social condition. Amateurs and collectors particularly like the artist's ability to communicate French distinction through youthful fervor

and charm which was common to all his figures. Far from the state portraits with frozen faces, Largillière devoted himself to the easel portrait as a means of expressing elegance, and especially the intimacy of his sitters, who, for the most part, were from his own personal circles.

Our painting presents one of these highly demanded female portraits, which often showed wives attired in the latest fashion with corresponding hairdos. It is of Magdeleine le Roux de Tilly, the daughter of Claude Le Roux de Tilly, a Judge at the Appeals Court, and the wife of Manzeray de Courvaudon, the eldest of the Presidents of the Rouen *Parlement*. Depicted slightly in profile, elegantly turned towards her right, she wears make-up which is carefully applied to bring out her pearly flesh, and wears a hair-do known as the *Fontange*⁴ (*ill. 1*) in which two blue bows restrain her curls. She is richly attired in a night-blue robe embellished with precious stones and a dark purple cape floating around her whose sumptuousness contrasts with the lighter hues and touch of her delicate face.

An assiduous student of the Flemish painters, Largillière distanced himself from the severe classical Italianate French style by preferring color to the cold exact line of drawing. Known for his gifts as a colorist, the suppleness of his brushstroke let him render the dazzling harmony of fabrics elegantly by playing the reflections in the blue velvet dress against the gold braid as well as in the cape encircling the sitter.

An indefatigable worker, a painter of the Parisian patriarchal elite, Largillière progressively raised the art of portraiture to its most demanding levels. As a result of his combination of the natural with the artificial, his fame launched a fashion: every society-level bourgeois interior was obliged to embellish its walls with a work by his hand. Far from the French court, his talent was also recognized beyond national borders by contemporary illustrious individuals, including King James II of England and King Augustus II of Poland who also wanted him to do their portrait.

M.O.

¹ Dezallier d'Argenville, 1762, p.296

² Dezallier d'Argenville, 1762, p.295

³ Dezallier d'Argenville, 1762, p.264

⁴ The “a la Fontanges » hair style was fashionable in the heart of the French kingdom starting in the last years of the 17th century. Discovered rather abruptly, rather than invented, it was tried for the first time by Marie Angélique de Scorraillé de Roussille, Duchess of Fontanges and Louis XIV's mistress. During a hunt, the duchess' hair is said to have come undone, and she hurriedly reattached it using part of her garter. The slightly adapted result became the fashion: several layers of curls to which pearls, lace, or ribbons were attached.



2

Nicolas de LARGILLIERRE

(Paris, 1656 – 1746)

PORTRAIT OF A GENTLEMAN
IN A RED CAPE

Oil on its original canvas

Signed and dated on verso: *Peint par N. de Largillierre 1690*

["Painted by N. de Largillierre 1690"]

59.2 x 48.9 cm. (23 5/16 in. x 19 1/4 in.)

Provenance:

- Late 19th century Parisian art trade;
- Henri Bamberger, by bequest to his daughter, Yvonne Bamberger, wife of Robert de Toulouse-Lautrec (first cousin to Henri de Toulouse-Lautrec) ;
- France, Private Collection.

"Each one was eager to exercise his talents, and make himself famous (...)"¹

Like Hyacinthe Rigaud (Perpignan, 1659 – Paris, 1743), Nicolas de Largillierre arrived in Paris with his talent matured. Celebrated

by his contemporaries and recognized by the Academy, the artist made a place for himself among the glorious names of portrait painting. Considered symbols of social recognition, all of his portraits are graced with the same youthful passion that catered to the sensitivities of his sitters. Therefore it is not surprising to find a close resemblance between our sitters' physical features and those of a half-length portrait of a man conserved in the Thomas Henry Museum of Art in Cherbourg (*ill. 2*): this dual commission reveals the sitter's importance.

The elegant interpretation of Flemish naturalism inherited from the study of Van Dyck allowed the artist to distinguish himself in the use of coloring which was as fresh as it was controlled, made pearly flesh stand out, and instantly concentrated attention on the face. His brush lavished marvelous material effects as they transcribed the splendor of fabrics like the blue suit and thick red velvet drapery enveloping the sitter.

From this Nordic example, Largillierre also retained naturalistic poses which he uses here even as he captures the spiritual and seductive features of a face deep in thought, whose gaze turns towards the right. The brilliance of the gaze as well as the transparent effects in flesh rendered by a thick brush stroke reveal direct observation of the sitter. Beyond physical appearance, Largillierre sought to depict his sitter's psychology. His works serve as memoranda; the sitters were mainly friends, acquaintances, parents or students. In that capacity, each portrait is intimate evidence of living, sincere affection communicated through a highly appreciated theatricality. In depicting society's elite, the artist evokes the elegance and refinement of the Grand Century, and thus confers a more

gratifying dimension to his work as historical evidence. The historiated portrait delights the sitter who sees himself as ennobled as the painter who thus unites portrait with the history painting held in the highest esteem by the Academy.

"[His portraits] are genuine pictures which will always be sought by connoisseurs..."²

Due to his exceptional ease in working, Largillierre was able to complete all his commissions, which were sometimes so numerous that he had to finish them in only a single week³. Interpreting the bourgeois social life to which he was close, Largillierre had a long productive career which was also celebrated by the Academy where he was appointed Chancellor, and then Director in 1738. His work was collected by three of the most famous amateurs of 17th century French art: La Live de Jully (1725-1779), Jean de Jullienne (1686-1766), and Louis-Antoine Crozat de Thiers (1699-1770) and in the following century, Louis La Caze (1798-1869) who bequeathed seven of his works to the Louvre.

M.O.

¹ Dezallier d'Argenville, 1762, p.296.

² Mariette, 1851-1860, vol. III, p. 61.

³ Georges Pascal, *Largillierre*, Les Beaux Arts Edition d'Etudes et de Documents, Paris, 1928, p. 41.

Pierre PUGET

(Marseilles, 1620 – 1694)

**MEDALLION PRESENTING
A PORTRAIT OF LOUIS XIV
IN PROFIL****Marble from Carrara****65 x 66 cm. (25 1/16 x 26 in.)***Provenance:*

- Sotheby's Sale, Paris, November 5th, 2014, n° 241;
- France, Private Collection.

Bibliography:

- *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte (1620-1694)*, exh. cat. Marseilles, 1994, pp. 134-135, n° 43.
- Charles Maumené and Louis D'Harcourt, *Iconographie des rois de France*, Archives de l'art français, A. Colin, Paris, 1928, pp. 75-76.
- Léon Lagrange, *Pierre Puget: peinture – sculpteur – architecte – décorateur de vaisseaux*, ed. Didier, Paris, 1868, p. 377, n°75.
- François Souchal, "À propos des portraits de Louis XIV sculptés par Puget," *Provence Historique*, 1972, vol. XXIII, fasc. 88, pp. 31-41.
- Ferdinand Servian, *Pierre Puget intime*, Librairie P. Ruat, Marseille, 1920.
- Klaus Herding, *Pierre Puget: das bildnerische Werk*, Gebr. Mann, Berlin, 1970.
- Émile Baumann, *Pierre Puget, sculpteur (1620-1694)*, Editions de l'École, Paris, 1949.

Son of a mason and stone-cutter, the young Pierre Puget naturally turned to the art of sculpture at a very young age. His first job, closer to masonry than the cultivation of Fine Arts, led him to a galley builder in the port of Marseilles and revealed his exceptional gift for drawing as well as for handling a chisel.

At 18 years old, Puget arrived in France and was inspired by its antique vestiges. His return to France five years later marked the beginning of his glory, which the most eminent sculptors such as Bernini (Naples, 1598 – Rome, 1680) quickly recognized: "I don't understand why anyone calls me to France when they have an artist such as Puget."¹ In 1661, Puget went to Italy, to Genoa, for a second time where he stayed seven years. This sojourn made it possible for him to completely absorb the spirit of the Old Masters and ingeniously apply their know-how to his work.

The remarkable quality of our work leaves little place for doubt as to its authorship. The supremacy of the Sun King's reign gave birth to numerous effigies which were painted, engraved, and also sculpted :



the model of Puget's medallion was a real success which caused the artist to realize several versions, of which one seems to have been intended for his own personal collection: "his collection is not without importance, as of the number of works by his hand, a Louis XIV (marble medallion) is noticeable (...)"² The large number of commissions have led certain specialists to hypothesize studio participation in the realization of certain pieces, despite the existence of neither manuscript evidence nor actual convincing visible physical imprint.

Evidence of personal allegiance to the monarch, a private (from parliamentary circles), or official commission (means of substitution of the king's presence in the provinces), the context of the realization of this work remains unknown. In the different named inventories, the versions of medallions depicting a profile of the Louis XIV are only briefly described and have approximately all the same dimensions (when mentioned), facts which render tracing provenance even more complex. Three extant versions are known, of which one is conserved in the Granet Museum in Aix-en-Provence, purchased by the city in 1827, and the other in the Lambinet Museum in Versailles. The third version, preciously conserved in the Museum of Marseilles, was given to the city in 1856. It was considered until now as the artist's only autograph version, because it is signed, "PUGET SCB," whereas Klaus Herding's 1971 publication mentions: "Lagrange knew other replicas now lost, of which certain bore Puget's signature."³ In any case, the refined handling of the surfaces, the imaginative use of the sculptor's tools, especially the trepan for the hair and the chisel in the scoring

under the right shoulder, as well as the minutiae in details are proof of a unity in execution which brings our medallion very close to the one conserved in the Marseilles Museum.

Despite the fact that it was apparently made during his fully mature period, at the artist's height of glory, the specialists do not agree on the exact dating of the work. It would seem to have been produced after 1680, that is, between 1784 and 1688. The king would have been between 46 and 50 years old, a convincing estimate in view of his famous physical characteristics, such as the heavy eloquent face with a double chin, as well as the lack of a mustache which the king shaved in that period. The bust of the king shows lace bow ties falling elegantly over the cuirass and the scarf of the Order of the Holy Spirit. Although frozen in stone, the imposing curled wig caught in the wind slips across the bust, and thus brings movement to the composition in striking contrast to the restraint and stoicism of the face.

Opinions differ as to the process for realizing the model. In fact, this depiction of the monarch, which is considered very faithful, is rare among sculptors from the second half of the century : the majority of them worked from medals (*ill. 1 and 2*) whose wig featured large imposing curls which don't exist in the painted portraits. Nonetheless it seems that Puget had the honor of encountering the king. In his work of 1949, Emile Baumann declares: *"one thing is certain: Puget knew Louis XIV very well; because the marble medallion he sculpted of his profile supposes an attentive study of the sitter. He did not seek to*

*flatter him; he evokes him as he is in the face incrustated in his memory: the heavy jowls, the long curve of the nose which lightens them, the mouth's proud pout, and expression of sensual satiation, a majesty in the carriage of the head which does not exclude mansuetude, a gazing down from above, a salient eye, less perspicacious than imperious. The cravat knot, the embroidery on the clothing, the wig, everything has the character of direct verity."*⁴

Exceptional evidence of the artist's genius pushing back the physical limits of marble, this medallion also is a reminder of the great success of the revival of Antique style ornamentation in the second half of the century. In depicting the monarch in profile in a medallion, Puget thus glorifies the sovereign by associating him with emperors and antique heroes, and inscribes the kingdom of France in the line of Roman powers in perennial fashion.

M.O.

We would like to thank Ms. Genevieve Bresc-Bautier for having authenticated the work, with the possibility of studio participation.

¹ Ferdinand Servian, *Pierre Puget intime*, Librairie P. Ruat, Marseille, 1920, p. 14

² Ferdinand Servian, *op.cit.*, p. 26

³ Klaus Herding, *Pierre Puget: das bildnerische Werk*, Gebr. Mann, Berlin, 1970, p. 196

⁴ Emile Baumann, *Pierre Puget, sculptor, (1620-1694)*. Editions de l'Ecole, Paris, 1949, p. 130.



4

Cornelis JOHNSON VAN CEULEN

(London, 1593 – Utrecht, 1661)

HALF-LENGTH PORTRAIT OF A DIGNITARY HOLDING A PAIR OF GLOVES

Oil on canvas

Beautiful 17th century Spanish sculpted reverse profile gilt wood frame

98.5 x 78.5 cm. (3 ft. 2 ¾ in. x 2 ft. 6 ⅞ in.)

Bibliography:

- Karen Hearn, *Cornelis Johnson*, Paul Holberton Pub., London, 2015.

Provenance:

- Elverson, Philadelphia;
- Mr. Julius H. Weitzner, 1946;
- With Jaques Seligmann and Co., 1953;
- Akron Institute of Arts, Ohio;
- Sotheby's Parke Bernet, New York, January 12th, 1979, lot 88, as Claude Lefebvre;
- United States, Private Collection.

Exhibitions:

- Wildenstein & Co., *French Paintings of the Time of Louis XIII and Louis XIV*, May 8th – June 1st, 1946, New York, n. 24 as Claude Lefèvre (Paris, 1632 – Fontainebleau, 1675);
- The Society of the Four Arts, *Portraits, Figures and Landscapes*, January – February 1951, Palm Beach, n. 27, as Claude Lefèvre (Paris, 1632 – Fontainebleau, 1675);
- Des Moines Art Center, *Portraits and Figure Paintings by French Artists of the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Iowa, 1952, as Claude Lefèvre (Paris, 1632 – Fontainebleau, 1675)
- Jacques Seligmann and Co., *Exhibition of Seventeenth Century French Paintings and Drawings*, November - December 1953, New York, n. 7, as Claude Lefèvre (Paris, 1632 – Fontainebleau, 1675)
- Birmingham Museum of Art, *The Reformation and Counter-Reformation*, Birmingham, Alabama, 1954, as Claude Lefèvre (Paris, 1632 – Fontainebleau, 1675)

“A very excellent painter of great and lesser officers... He lived in England for a long time where he made many beautiful and admirable pieces, for the King and many other grand Lords.”¹

Unjustly left out of Art History publications, Cornelius Johnson (Jonson or Janssens) van Ceulen was nonetheless considered an excellent portraitist during his lifetime. His œuvre was rediscovered especially through majestic portraits from British private collections, the country where the artist spent most of his life.

Born in London in 1593 in a Protestant milieu, the young artist, who was trained by the age of 14 years old, demonstrated he was an excellent draughtsman. By developing his qualities as a portraitist, van Ceulen inspired Flemish artists whose presence is attested in England in the 1610s, such as Cornelis Ketel (1548-1716), and frequented the studio of Marcus Gherraerts II (1561/2 – 1636), painter to Queen Anne of Denmark. Sources also indicate the young artist’s presence in Amsterdam in the years around 1615, as well as a return to London in about 1618, a fact which would support the hypothesis of a dual education already apparent in his first portraits (*ill. 1*).

Largely inspired by the work of Anthony Van Dyck (Antwerp, 1599 – London, 1641) whose popularity would affect him at the beginning, van Ceulen was appreciated for the breath of Nordic preciousness in his works and he gradually made an enviable place for himself in English high society, culminating in his appointment as court painter to King Charles Ist in 1632. However the civil wars which divided England in the 1640s led the artist and his family to return to the United Provinces. In Middelburg, the heart of trade in the United Provinces in the second half of the century, Johnson joined a community of painters and merchants who had already been established there for a few years. He entered the Guild of Saint Luke where he developed a new network of patrons. In Amsterdam, his loyal English clientele, as well as his local commissions, assured him of a growing reputation : rich merchants and imposing political figures,

such as Jan Cornelisz Geelvinck (*ill. 2*), a famous Burgomaster, clamoured for their portrait from him.

Middelburg, Amsterdam, and finally The Hague... van Ceulen explored many towns before arriving in the Calvinist province of Utrecht in 1652 where he spent the last eighteen years of his life. He received commissions there from elite family members and became one of the best portraitists of the region.

In contrast to his London production where most of the sitters with oval faces are depicted bust length in oval trompe l’œil architecture, the portraits produced in Holland remain more refined. Inspired by Van Dyck, who died in 1641, Ceulen developed new characteristics common to his portraits, in which the sitters are shown in a half-length three-quarter view against a dark background. Probably a rich merchant or patron from Utrecht’s social elite, our sitter poses proudly, one hand placed on his torso, the other delicately holding a pair of leather gloves.

Van Ceulen’s talents as a miniaturist certainly justify the highly studied preciousness of which our picture is an excellent example. The light astutely focuses the viewer’s attention on the sitter’s face by creating a striking contrast between the flesh and the plain peacock blue background, two elements which are almost worth as much as a signature and are used in a few rare known portraits by the artist (*ill. 3*). The elegance and exacerbated realism are rendered through minute execution of substances, especially in the delicate transparency of waxy flesh with apparent veins, a detail common to portraits of this period which are considered the most subtle of his production.

Cornelius Johnson van Ceulen’s career falls into two distinct productions, of which the Dutch part stands out for finesse in execution raised to its most exacting level. Extolled by the engraver Jan Meyssens (1612-1670) in his work, *Images de divers homes d’esprit sublime qui par leur art et science devraient vivre eternellement et desquels la louange et renommée fait estonner le monde* (1649),² collected by the social elite from London to Utrecht throughout the 17th century, and conserved today in international museums such as the Utrecht Centraal Museum and the Tate Modern in London, van Ceulen’s work has regained its place of honor as a result of the recent work on him which appeared in 2015.

M.O.

¹ Karen Hearn, *Cornelis Johnson*, Paul Holberton Pub., London, 2015, p. 57

² Translator’s note : published in English in 1694 under the title, *The True Effigies of the most Eminent Painters, and other famous artists that have flourished in Europe*.



5

Nicolas LOIR
(Paris, 1624 – 1679)

ALLEGORY OF WINTER

Oil on canvas

57.4 x 69.2 cm. (22 5/8 x 27 1/4 in.)

An old label on the lower left of the composition mentions the number 67

Provenance:

- Paris, Private Collection since the 1960s.

Bibliography:

- Antoine Schnapper, “De Nicolas Loir à Jean Jouvenet: Quelques traces de Poussin dans le troisième tiers du XVII^e siècle,” *Revue du Louvre*, Paris, 1962.

“More and more, he perfected his work, especially in the area of coloring which he preferred over all others, seeing as that was what most affected the eyes.”¹

Raised in an artistic environment, Nicolas Loir benefited - as did many of his brothers - from an apprenticeship under his ornamentalist father which revealed his gift for drawing. The young artist was then sent to the studio of Simon Vouet (Paris, 1590 – 1649), followed by Sébastien Bourdon’s (Montpellier, 1616 – Paris, 1671). Their influence waned when Loir arrived in Italy in 1647

and discovered the work of Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 – Rome, 1665): his observation of the master brought out all the virtuosity of his brush. Back in Paris, celebrated by his contemporaries, he entered the Academy in 1663 at the recommendation of Charles Le Brun (Paris, 1619-1690) and the king, and became one of the Ordinary Painters to His Majesty. Furthermore, he was called upon during the decoration of Versailles and the Tuileries.

In the heart of the Academy, Loir moved closer to classical ideals, but more than anything, to Poussin’s work which is cited as the point at which a new way of thinking about painting emerged which was far removed from depiction in itself: a scholarly painting, full of rigor and moral meanings, intended to elevate the viewer’s mind. As an attentive observer, Loir understood the originality of a work which did

not lie in the unpublished character of a subject but rather in the novelty of the composition and expression.

Nicolas Loir’s works prove to have great decorative power. In developing his own style, he explored themes that were dear to Poussin, such as the fecundity of earth and Nature of which our picture is a very beautiful example. The old label on the lower left of the composition mentioning the number 67 leads to the supposition that our work was apparently part of a series of pictures realized on the theme of the four seasons. Our painting illustrates *Winter*: in a cold gloomy landscape, the rhythm is set by a few figures presented in the foreground. Wind and rain divinities appear on a cloud cluster above two groups of figures depicted lower down: on the left, a river god surrounded by a nymph and putti; and on the right, a second nymph and a putto.

The two figures presented in the center of the composition are skillfully lit so as to attract the viewer’s attention. Cybele, who is depicted with the features of a young woman wearing a crown, lounges on the ground surrounded by her attributes: the lion and cornucopia. Goddess of wild Nature, she embodies the earth, and with her hand, evokes her suffering while imploring the figure on the right holding a torch. This is Vulcan bringing fire to heat her. The clearing in the upper right-hand corner evokes the finesse of execution of the whole work: on his chariot, Apollo reveals the day announcing the end of winter.

Our work responds to another composition by the artist which is known through a version in a larger format, such as the *Autumn* composed around the figure of Bacchus (*ill. 1*). We also know replicas realized in the artist’s studio, a fact which evokes the successfulness of

these subjects. Mr. François Marandet is the author of a forthcoming article on Nicolas Loir which will appear in autumn 2021 and addresses the question of originals and replicas in the studio.

Poussin's influence is clearly visible in our work, even though the composition is unknown, it is a creation by the artist in which Loir gives as much importance to the landscape as he does to his figures. The coloring is dazzling, his lively manner of painting instantly transmits mastered tension. The artist also accentuates his study of light by creating a nocturnal setting which brings out the ingenious lighting emanating from the right and thus facilitating perception of the whole composition.

His training under his father, Nicolas I Loir, ornamentalist, seems to justify his constant quest for preciousness in his works. His production displays a know-how down to the minutiae of his drawings, as well as in the handling of coloring, his brush charged with pigment and energy yields powerful volumes and pure colors allowing the figures to stand out distinctly from the dark background.

Recognized by the Academy, Nicolas Loir was successively appointed Professor, Adjunct, and finally Rector. Like his contemporaries Jean Lemaire (Dammartin-en-Goële, 1598 – Gaillon, 1659), Alphonse Dufresnoy (Paris, 1611 – Villiers-le-Bel, 1665), and Thomas Blanchet (Paris, 1614 – Lyon, 1689), Nicolas Loir is appreciated for his sensitivity to historic detail, while, without severity, cultivating intellectualism through ancient poetry, and for lyricism which was highly appreciated by a large erudite clientele.

M.O.

Monsieur François Marandet confirmed the authenticity of our oeuvre as an autograph work by Nicolas Loir.

¹ Guillaume Janneau, *La peinture française au XVII^e siècle*, Geneva, 1965, p. 244.

6

Louis LICHERIE called de Beurie
(Houdan, 1629 – Paris, 1687)

LAMENTATION OVER CHRIST

Circa 1665-1670

Oil on canvas, tondo format later placed
on square stretcher
D. 75 cm. (29 ½ in.)
18th century gilt wood frame with round
view and decorated with flowerets.

Provenance:

- France, Private Collection.

General Bibliography (Unpublished Work):

- Jacques Thuillier, "Un tableau de Louis Licherie, le *Saint Louis soignant ses soldats atteints de la peste*," *Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 6, 1969, pp. 347-354.

This unsigned painting, which evidence indicates is from the 17th century French School, was inspired by two famous examples. The first is the influence of Annibale Carracci, author of two *Piétas* which were particularly admired. Our composition refers less to



the one which was acquired by Colbert de Seignelay before entering the Regent's famous gallery (now in the London National Gallery) than it does to another Carracci *Pieta* in which Christ's silhouette is similar (ill. 1). The second source of inspiration was the art of Charles Le Brun (1619-1690), First Painter to the Sun King. The figure of Saint Mary Magdalene, as she is presented on the left of our painting, can hardly be disassociated from the figure of the protagonist's kneeling daughter in Le Brun's *Sacrifice of Jephthah* now in the Uffizi (ill. 2).

The idea of sacrifice being common to the two works, the motif of Le Brun's weeping feminine figure was easy to transpose to Licherie's painting, as was the tondo format. Similarly, another of Charles Le Brun's works, *Pentecost*, now in the Louvre, provides the origins of the Virgin's aura with her face turned to the heavens.

At this point, there is a good chance that the author of our *Pieta* is to be found among Charles Le Brun's students and other assistants. The fact is that Art Historians have mainly retained the names of his principal collaborators at the famous Versailles worksite, that is to say, René-Antoine Houasse, Claude II Audran, et François Verdier. Less attention has been given to a fourth artist whose career, if the sources are to be believed, was backed by Charles Le Brun: Louis Licherie.

According to his biographer Guillet de Saint-Georges, Licherie was born in Houdan, spent time in the studio of Louis Boullogne le Père, and was presented very early to Lebrun whose team he joined in 1666.¹ Thanks to the King's First Painter, the following year the young artist was appointed Director of the School of Drawing at the Gobelins Manufactory, a position he occupied until 1670 with emoluments which rose to 600 pounds per year. His progression at the Royal Academy of Painting and Sculpture was equally rapid: received on March 18th, 1679 with *Abigail carrying Presents to King David* (Paris, *Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts*), he was appointed Assistant Professor two years later. Even so, the artist does not appear to have been implicated very much in the grand decoration supervised by Le Brun. Instead he mainly worked for churches and monasteries. Thus *St. Louis Taking Care of the Soldiers*

for the main altar of the Soldiers' Church at Invalides can be cited (lost; the *modello* is conserved in Rouen), as can a cycle for Saint-Germain l'Auxerrois, some works for the Grand Augustinians in Paris and for the Chartreuse of Bourfontaine (some of which are signed). Guillet de Saint-Georges' text is even more valuable when one learns that Louis Licherie's first important oeuvre was a *Descent from the Cross*, apparently executed between 1665 and 1670.² Its location is no longer known, but it seems that it could be identified with a picture sold in France in 1998 under an erroneous attribution to François Verdier (ill. 3). In fact, the existence of a print after an *Assumption* by Louis Licherie (ill. 4) brings the *Descent from the Cross* closer to Licherie's art: his take on the Virgin's head and torso is almost identical (the engraving only inverts the motif). It is obvious that if the *Descent from the Cross* is by Licherie, then the *Pieta* is also by the same artist: the motifs of the dead Christ and the Virgin were, in fact, reproduced from one work to another.

The attribution of our *Lamentation of Christ* to Licherie is confirmed by a *Christ on the Cross with Saint Bruno*, engraved by Louis Cossin after a work by this same artist which today is lost (ill. 5). Whether in the engraving or the *Pieta*, St. Mary Magdalene is strikingly similar. Beyond the ensemble of analogies with works by Louis Licherie, the close attention given to the instruments of the passion is evident. This manner of very analytically painting the objects in the immediate foreground of a composition seems to have been Louis Licherie's veritable "trademark": Liturgical vessels and other accessories are always prominent, whether in the *Descent from the Cross*, the painter's reception piece, the *Holy Family* at the Thomas Henry Museum in Cherbourg, or the *Saint Louis* in the Fine Arts Museum of Rouen.

François Marandet, July 3rd, 2017

¹ Éd. Louis Dussieux, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale*, Paris, ed. 1854, vol. II, pp. 61-72.

² *Ibidem*, p. 62.



7

Jean II COTELLE called COTELLE THE YOUNGER
(Paris 1645 - Villiers-sur-Marne 1708)

**CERES OVERSEEING THE HARVEST
VENUS AND APOLLO**

Two gouaches with gold highlights on vellum,
Louis XV sculpted gilt frames
With frame : 32.3 x 37.9 cm. (12 1/16 x 14 15/16 in.)
Visible : 18.5 x 23.9 cm. (7 3/16 x 9 7/16 in.)

Provenance:

- France, Private Collection

“(…)Mr Cottelle of the Royal Academy who is both an excellent painter and a very honest man.”¹

Admitted in 1672 as “Ordinary Painter to the King in his Royal

Academy,” Jean Cotelte the Younger practiced almost every genre of painting, although his history paintings and mythological scenes defined his reputation. Illustrator of *The Campaigns of Louis XIV*,² Cotelte’s talents as a painter were known both to the monarch who probably personally approved his appointment to decorate the Trianon, and to *Monsieur*, the king’s brother, for whom he worked at Saint-Cloud.

Trained under his father Jean I Cotelte, called Cotelte the Elder, Jean II the Younger was trained as an ornamentalist, a fact which seems to explain the quest for precision and preciousness in his work. Thus, blending his training with his inspiration, Cotelte gave birth to a hitherto unknown genre which introduced enchantment into miniatures.

Considered *modelli*, Cotelte’s works in gouache are so refined that they in fact constitute finished works. They are systematically infused with a delicate poetic atmosphere enlivened by floating figures which appear in the clouds as entrancing illustrations of the Sun King’s reign. Moreover, our two scenes are related to theater scenes, an art which was highly appreciated by the king, in which playful nymphs and cupids having fun add to a pleasant light heartedness. One of them presents an episode in the story of Venus, a mythological figure whom the artist favored, as can be seen in his eight page *Book* dated before 1706 in which several *Adventures from the Story of Venus*³ are depicted. The other features Ceres, Goddess of the Harvest. Most of the known works by the artist privilege known mythological figures, identifiable by their attributes, who are surrounded by nymphs and cupids enlivening the composition.

Preserved from the wear of time, our two works in gouache have conserved all of their brilliance. The colors, sometimes dazzling in places, are so masterfully handled that one’s gaze perambulates through the entire composition. The small scale gives a precious quality which is reinforced by the vellum support and golden double filigree framing the pictures. The finesse

in execution in both quantity and quality of depiction of details is typical of Cotelte. Faces with striking facial expressions and exaggeratedly elongated bodies amble nonchalantly while a light breeze plays with their slightly ballooning draperies. The plump joyful putti have a characteristic common to Cotelte’s works: blond curls are drawn individually across their broad foreheads. They celebrate marriage with their torch, and summer harvest with the wheat.

Through these images, Love and France triumph together for the Sun King’s glory. These two gouaches conserved in their original frames enrich the very narrow corpus of an artist known for his large scale paintings decorating the Trianon who actually was an established miniaturist.

¹ Letter from M. X to M. X, Avignon, 1701.

² Cotelte participated in the illustration of four collections of illuminated manuscripts on vellum glorifying the military deeds of Louis XIV for the years 1675, 1676, 1677 and 1678 during the war with Holland.

³ BnF, Est., Réserve DA-27-boîte fol.



8

François HABERT

(active in Paris between 1640 and 1655)

STILL LIFE WITH BOUQUET OF FLOWERS, FRUIT, SHELLS, PORCELAIN GOBLET, LUTE, GOLD AND SILVER WORKS.

1652

Oil on canvas.

Signed and dated lower left, on the entablature: *franciscus habert. f. / 1652*

135 x 165 cm. (53 1/8 x 65 in.)

Provenance:

- Acquired May 15th, 1847 in London, at Mawson's, according to family tradition.
- Paris, Private Collection.

Bibliography of the Work:

- Éric Coatalem, Florence Thiéblot, *La Nature morte française au XVII^e siècle*, Paris, Fatou, 2015, p. 184, repr. pp. 5 (detail), 184, 377.

General Bibliography:

- Michel Faré, *Le Grand Siècle de la nature morte en France. Le XVII^e siècle*, Paris, Freiburg, Office du Livre, 1974, pp. 272-277.
- Christopher Wright, *The French Painters of the Seventeenth*

Century, London, Orbis, 1985, p. 189.

- Claudia Salvi, *D'après nature. La Nature morte en France au XVII^e siècle*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000, pp. 109-123.

The quantity of works, mostly signed and dated, by François Habert is in contrast to the few elements available concerning his biography. Neither the dates of his life nor his origins are known, and he is assumed to be Flemish uniquely because of his Nordic manner. However if his training could have been Dutch – historians have hypothesized that he was a student of the still life painter Balthasar van der Ast, living in Delft since 1632, or Jan Davidsz. De Heem of Antwerp, - his career seems to have been totally Parisian, covering – to judge from dates on his pictures – about fifteen years from between 1640 and 1655. The influences of Jan Fyt, Jeany-Michel Picart, and Pieter van Boucle, especially apparent in his first known works, attest to Habert's close relations with

Flemish artists living in the Faubourg de Saint-Germain-des-Près. He apparently collaborated on several works with Jacques Hupin, notably the *Platter of Fruit, Flowers, Gold and Silver Work, and Carpet on a Table*.

Notarized acts, the only documents which make it possible to reconstitute the affiliations and experience of artists in the capital, civil status documents lost in the fire of City Hall during the Commune, reveal the existence of two painters named Habert: Claude Habert and Nicolas Habert. The first, Master Painter, lived rue du Four in the Saint-Germain Faubourg in 1642. He had his daughter Marguerite baptized in Saint-Sulpice in 1636, with a certain Marguerite Vandermolle, undoubtedly of Flemish origins, as Godmother. Born in about 1650 and active until 1715, Nicolas Habert engraved the works of great academicians of the second half of the century. Finally, a Claude Habert was a painter at the University of Pont-à-Mousson between 1705 and 1715 and painted portraits of professors. The eventual link between these artists and our painter of still lifes remains to be elucidated.

Post-mortem inventories, another inestimable source for studying painters of the Grand Century, furnish two mentions which testify to Habert's notoriety. Drawn up by Nicolas de Platte-Montagne on August 17th, 1674, the inventory of Philippe de Champagne's collections thus mention "a garland of flowers by Sieur Habert." It was estimated at 100 pounds, one of the highest of the ensemble which mainly comprised paintings by the deceased master, as well as a few landscapes by Francisque Millet estimated between 25 and 40 pounds, a painting of fruit by Willem van Aelst estimated at 40 pounds, and "a large picture of fruit by Van Bouchet [Pieter van Boucle]" estimated at 100 pounds. *Habert's Still Life* did not appear in a post-mortem inventory of Jean-Baptiste de Champagne (1631-1681), universal legatee of his uncle. Another mention figures in the inventory of the collector Charles Tardif, Secretary to the Marshall of Boufflers, deceased in 1728: "Picture of Flowers by Habert, without

a border, purchased at the inventory of M. de Catinat [died in 1712], one foot high by 1 foot three inches wide, estimated at three pounds nine sols.”

By its opulence and elegance, our still life belongs to the trend of *pronkstilleven* (ostentatious still life) developed by Dutch artists such as Jan Davids, De Heem, Abraham van Beyern, and Willem Kalf, in the mid 17th century. In a formidable accumulation and theatrical staging, rare and sumptuous objects are placed with delicacies, blooming flowers, fruit, silks and velvets, so as to allow the artists to demonstrate their technical virtuosity. Particular attention was given to the play of light on diverse surfaces: polished, opaque, translucent, soft or velvety.

Our picture is an example of the most finished baroque luxury which characterized Habert's late works (*ill. 1*) and followed the sobriety of his beginnings. The cascading display, from the cluttered right side to the relative emptiness on the left, giving the effect of a perfectly balanced inverted perspective is particular to Habert's art. The abundance of different handlings and colors is only apparent because everything is perfectly organized so as to let each objet shine, juxtaposed to others yet autonomous: basket full of fruit posed

next to a blue Morocco chest; a glass of red wine traversed by ray of light; a velvet cushion embroidered with gold thread; feathered tulips and peonies in a round glass vase on which the studio window is reflected; a large round basin; a gilt silver dish; a lute; a worked gold ewer; a nautilus polished to bring out the mother-of-pearl iridescence; a Chinese porcelain goblet; gold-fringed silks and velvets; peeled lemon; red-veined marble entablature; all the way to the heavy drapery held by spangled cords which take the place of a neutral background. Narration is limited to the decoration of the ewer without making it possible to determine the exact subject. The whole composition is served by an audacious contrasted palette, along with an elegant sensitive brushstroke which only thickens to confer real volume to embroidery and gold threads, and the palpable roughness of the lemon peel and melon.

With a remarkable sense of decorative orchestration, Habert multiplies diagonals, reflections, and chromatic shading, as well as poetic allusions that contemporary viewers knew how to decipher when their gaze lifted from the half-peeled lemon to the Eucharistic symbols of the glass of wine and grapes.

A.Z.



9

Louis ELLE called FERDINAND The Elder
(Paris, 1612 – 1689)

PORTRAIT ASSUMED TO BE
OF CHARLOTTE-MARIE OF
LORRAINE-GUISE, DEMOISELLE
OF CHEVREUSE (1627-1652)

Circa 1650

Oil on canvas
55 x 46 cm. (21 5/8 x 10 1/8 in.)

Provenance:

- Anonymous Sale, Versailles, Blache auctioneer, June 17th, 1981, lot 6.
- Paris Sale, Ader Nordmann, Hôtel Drouot, December 16th, 2016, lot A24 (attr. Charles Beaubrun).
- France, Private Collection.

General Bibliography (Unpublished Work):

- Elodie Vaysse, *Les Elle 'Ferdinand,' la peinture en héritage. Un atelier parisien au Grand Siècle (1601-1717)*, Thesis for the École des chartes, dir. Alain Mérot, 2015.
- Jean Aubert, Emmanuel Coquery, Alain Daguerre de Hureaux (dir.), *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715*, exh. cat. Nantes, Museum of Fine Arts, Toulouse, Museum of the Augustinians, Paris, Somogy, 1997.

A radiant smiling sumptuously attired mid 17th century beauty of a type sure to captivate hearts, the young lady in our portrait both fascinates and conserves a certain mysteriousness. No specific element in the picture to date makes it possible to penetrate her anonymity, but her rich attire indicates a person of quality, no doubt from the highest ranks of the kingdom. She is, in fact, clothed in all the elegance of the early years of Louis XIV's reign, in a silk dress embroidered with gold and silver thread with puffed sleeves encircled with ruby, sapphire, and pearl strings. An ample pendant of diamonds and large pearls embellishes her bodice, while a cape of gold cloth embroidered with silver and lined with crimson silk over the right shoulder gives even more sparkle to this display of wealth worthy of a princess.

Nonetheless, all of this ostentatious luxury only occupies the lower quarter of the portrait and barely extends beyond the fine light beige muslin guimpe which emphasizes rather than covers the décolleté. Above that, the marvelous lightness of the "lily and rose" flesh tones easily rivals the white pearls decorating the lady's neck, ears, and hair. The cold light coming from the upper left glows across the flesh, falls on the pearls, brushes the carmine lips, enflames the sitter's eyes bordered with thick silky lashes, slips across ringlets escaping from the sophisticated hair-do.

This vibrant lateral light which brings out textures, penetrates the thickness of the iris, and creates warm transparent shadows, along with this Van Dyckian blending brushstroke, are characteristic of one of the most sought out portraitists of the time. They distinguish his style from the art of the Beaubrun brothers who preferred minute description and porcelain flesh. Comparison with contemporary works by Louis Elle, called Ferdinand, which are signed on the back of the canvas (*ill. 1*) leave no question as to the relationship to our portrait and its creator.

Nicknamed "Ferdinand" or "Elle Ferdinand," the Elles were a family of painters of Flemish origin active between 1601 and 1717. The first of the line, Ferdinand Elle (c. 1580-1637), probably originally from Malines, came to France in the very beginning of the 17th century. Protestant, he first worked at Fontainebleau, before setting in the Parisian quarter of Saint-Germain-des-Près where the *maîtrise* (guild), taking advantage of the liberties given to it by the abbey and in complete contrast to the Parisian guild, happily welcomed foreign painters. As his name lacked originality, he made himself known under his first name Ferdinand, which was subsequently taken by his descendants in order to mark the studio's continuity: his two sons, Louis Elle the Elder or Father, and the engraver, Pierre Elle (1617-1665), and then Louis' son, Louis Elle the Younger (1649-1717).

A famous portraitist, a master member of the Saint-Germain guild, Louis Elle the Elder worked for the grand Parisian families, the most eminent courtiers, and members of the royal family, among

whom figured the Grande Mademoiselle, Queen Maria-Theresa of Austria, Philippe (Louis XIV's brother), and the sovereign himself. As of February 1648, the artist belonged to the Academy of Painting and Sculpture where he was elected Professor in 1659. The hardening of royal politics towards Protestants nonetheless led to his exclusion on March 10th, 1681 and thus the loss of part of his clientele and official commissions. Elle Ferdinand renounced Protestantism two and half months after the Revocation of the Edict of Nantes, October 18th, 1685. He was immediately reintegrated into the Academy and returned to grace, as can be seen by the *Portrait of the Marquise de Maintenon accompanied by her Niece*, commissioned in 1688 for the Royal House of Saint-Cyr (Versailles, inv. MV 2196).

Our picture is a society portrait. Less solemn and codified than most of Louis Elle's works, it is presented as a bust rather than with the artist's preferred knee-length framing – the latter also preferred by the Beaubrun brothers. With its neutral dark background which brings the sitter closer to the viewer, the canvas is among the artist's most intimate without losing any of its solemnity. The tight framing increases the emphasis on the young woman's lively penetrating gaze which has sometimes led to a desire to identify her as Madame de Sévigné.

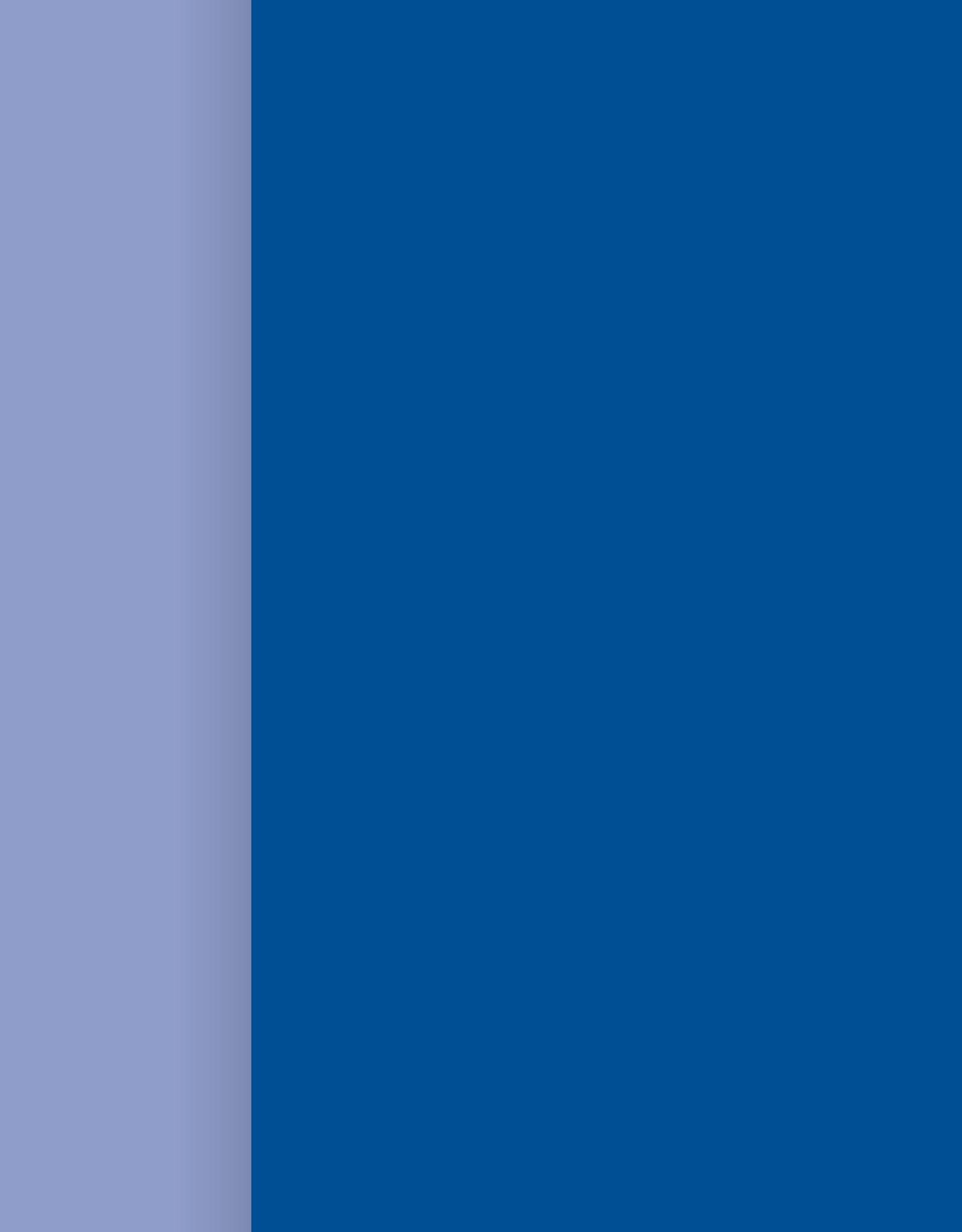
Although the dates do not contradict that identification – Marie de Rabutin, Marquise de Sévigné, was twenty-five years old in 1650 – this identification is refuted through comparison with portraits of the letter-writer who was, among other things, famous for her blondness. On the other hand, the resemblance of our sitter with that in an anonymous painting conserved in the Museum of Port-Royal des Champs is striking (*ill. 2*). Close to the Beaubrun and inevitably idealized, this portrait is thought to depict Charlotte-Marie of Lorraine-Guise, grand-daughter to Duke Henri de Guise, the famous *Balafre* (Scarface), and daughter of Claude de Lorraine, Duke of Chevreuse, and Marie de Rohan, Anne of Austria's confidante.

Born in 1627, the Demoiselle of Chevreuse was known for her beauty and was, with her mother, one of the main figures in the Princes' *Fronde*. Lover to Jean-François de Gondi, future Cardinal of Retz and a grand adversary to Mazarin, she was subsequently promised to Prince Armand de Conti, but the intervention of the Grand Condé, Conti's older brother, and their sister, the Duchess of Longueville, sank the project. The Regent then imagined uniting Charlotte with Cardinal Mazarin's nephew, Paolo Mancini, in order to seal the reconciliation between the *frondeurs* and the court, but the Duchess of Chevreuse actively opposed it. The princess died in November 1652 in Paris and was deeply mourned by her mother.

A.Z.

| INDEX ALPHABÉTIQUE

Jean COTELLE	7
Louis ELLE dit FERDINAND l'Aîné	9
Cornelis JOHNSON VAN CEULEN	4
Nicolas de LARGILLIERRE	1, 2
Louis LICHERIE dit de Beurie	6
Nicolas LOIR	5
François HABERT	8
Pierre PUGET	3





GALERIE ALEXIS BORDES

4, RUE DE LA PAIX - 75002 PARIS

TÉL. : 01 47 70 43 30

FAX : 01 47 70 43 40

MAIL : EXPERT@ALEXIS-BORDES.COM

WWW.ALEXIS-BORDES.COM