

Predella journal of visual arts, n°33, 2013 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - editors@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year**

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / *All articles are subject to anonymous peer-review*

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Simona Menci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Giovanni Luca Delogu

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Main partner & web publisher: Sistema Museo - www.sistemamuseo.it

Web design: *Arianna Pulzonetti*, Sistema Museo, pulzonetti@sistemamuseo.it

Programming & system administration: *Matteo Bordoni*, www.musacomunicazione.it

Predella Monografie - ISSN: 1827-4927 - ISBN: 978-88-6019-678-1

Editore: Felici Editore - www.felicieditore.it

Direttore responsabile / *Managing Editor:* Barbara Baroni

Direttore editoriale / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione / *Design and layout:* Mara Moretti, InQuota.it, www.inquota.it

Grafica di copertina / *Cover art:* Giuseppe Andrea L'Abbate

La parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare selon les Bassano : l'image d'un banquet, entre ségrégation et mixité

Through the study of Bassano's Parable of Lazarus and the rich man, we will analyse the gap between the biblical narrative and the artist's works. The text does not evoke gender or food behavior issues, whereas the paintings represent a woman banqueting with the rich man. Although it is accepted to acknowledge the hierarchy of dishes and food identity, we will examine if the images display gendered alimentary arrangements and behaviors at the table. While underlining the relative features of categories, the study of these paintings will contribute to an understanding of gender relations at the Renaissance table.

Proposer une réflexion sur le banquet à la Renaissance par le biais de l'image n'a rien d'évident¹. Tout d'abord, parce que si l'image apporte des indices pour une histoire des manières de table ou des pratiques alimentaires, elle doit être systématiquement croisée avec d'autres sources pour fournir des éléments irréfutables à une quelconque étude. Ensuite, parce que l'œuvre d'art n'est pas aisée à déchiffrer. Loin d'être un témoignage fidèle de la réalité d'une époque, celle du repas en l'occurrence, l'image artistique possède un langage propre que l'historien de l'art tente de pénétrer par l'analyse des objectifs, des contraintes, styles et techniques de chaque œuvre. Enfin, parce que les artistes motivés par des liens artistiques, guidés par des obligations économiques ou des conventions sociales s'inscrivent eux-mêmes dans une époque donnée qu'ils transcrivent, consciemment ou non, sur leurs toiles. La lecture des scènes de banquet passe donc par la connaissance d'une culture - alimentaire ici - contextualisée dont elles sont à la fois un témoignage, un reflet et souvent une représentation critique ou décalée. La réflexion tentée ici est d'autant plus difficile que les tables étudiées ne sont pas des sujets autonomes mais des motifs intégrés à des scènes religieuses. Détail, parmi d'autres, au sein d'images artistiques, le banquet révèle selon nous « la présence du peintre dans sa peinture »².

Mais de quel repas parlons-nous ? Et qu'est-ce qu'un banquet ? La définition issue du *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière est simple, c'est « un festin. Un grand repas qu'on fait à ses amis »³. Dans d'autres dictionnaires, le banquet « val convito »⁴ et est « un pranzo ricco, sontuoso, solenne, con uno o più convitati »⁵. C'est déjà cette idée que propose Giovanni Battista Rossetti, entre autres, en 1584

dans son *Dello Scalco* :

[...] mi pare anco di scrivere la differenza, che è tra Banchetti, e Cene grosse, e desinari, ò da grosse cene, e desinari, e cene desinari domestici. [...] Vi sono de' Banchetti, ove si devono vaghi adornamenti, e belle inventioni, come in quelli di nozze, & anco in quelli, ove siano molte Dame ⁶.

Son caractère exceptionnel – tant par son aspect que par sa rareté – et la présence de dames semblent donc être, selon l'auteur, les deux composantes caractéristiques du banquet. La présence féminine fait donc sens ; sa figuration nous aidera à comprendre ce qu'elle travaille. Pour questionner cette présence, je me concentrerai sur un ensemble de gravures et tableaux figurant un banquet décrit dans la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare. Illustrée très souvent par Jacopo Bassano et ses fils, cette parabole écrite par saint Luc est, nous le verrons, caractérisée par un certain laconisme descriptif qui laisse aux peintres une grande liberté d'inventions. La plus marquante est justement la figuration d'un banquet où la femme est systématiquement présente alors que le texte de Luc est dépourvu de toute précision à ce sujet. À la lecture des diverses interprétations figuratives de ce texte proposées par les Bassano, je montrerai comment les peintres, en représentant un épisode typique de la ségrégation sociale du repas, travaillent aussi l'image de la mixité sexuelle à table.

1. Les *Cuisines des Sadeler*

En 1600, lorsque le graveur anversois Jean I Sadeler dresse l'inventaire des cuivres en indivision avec son frère Raphaël I, graveur également, un ensemble d'estampes est dénommé *Les Cuisines du Bassan*. Au nombre de trois, ces gravures réalisées à partir de peintures de Jacopo Bassano⁷ ou de ses fils, illustrent toutes des paraboles tirées de l'Évangile selon saint Luc : *Le mauvais riche et le pauvre Lazare*⁸ (fig. 1), *Le Christ chez Emmaüs*⁹ (fig. 2), *Le Christ chez Marthe et Marie*¹⁰ (fig. 3). Le premier état de la première parabole, exécuté par Jean I Sadeler, est publié à Munich et semble dater de 1593 à l'instar du premier état de la seconde œuvre gravée par Raphaël I Sadeler. La troisième estampe réalisée par Jean I, est publiée à Venise en 1598¹¹. Le nombre important d'épreuves et d'états en circulation atteste que ces gravures eurent un fort succès, depuis leur fabrication et jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Selon leur état, les gravures sont signées ou non, possédant ou non une dédicace et sont accompagnées ou non du passage de l'Évangile qu'elles illustrent. Reproduisant pourtant exactement les compositions des Bassano, ces trois œuvres gravées seront appelées les *Cuisines des Sadeler* dès leur commercialisation. Ces trois épisodes religieux ont pour particularité d'être représentés dans un intérieur

domestique où la cuisine possède une place essentielle. Lieu où travaillent les gens de la domesticité, la cuisine est l'endroit de la transformation des produits naturels en plats cuisinés. Elle joue un rôle symbolique par l'abondance des aliments et des ustensiles qui s'y trouvent et, souvent, renforce le message moralisateur de la parabole. Le succès de ces *Cuisines des Sadeler* et donc des *Cuisines du Bassan* semble basé sur « l'activité utile », comme l'écrira Etienne Jollet, qui « tend à entraîner le traitement du thème vers une zone limite entre peinture religieuse et peinture de genre, où l'espace, les figures, les choses semblent marqués par l'oubli de la transcendance »¹².

Dans le cas de l'épisode du mauvais riche et du pauvre Lazare, chacun est absorbé par son occupation : ici un jeune garçon se penche, concentré, sur son panier, là un homme aide une femme à porter des seaux d'eau. Traditionnellement, la femme en cuisine est associée au pilon ou s'occupe de la préparation des volailles. Ici, elle porte aussi l'eau et est préposée au feu, donc à la cuisson des rôts, tâches souvent associées à l'homme. Les femmes, de tous âges, dominent la scène de cuisine et lui confèrent un caractère domestique. Par la présence de l'enfant et par, justement, l'indifférenciation sexuelle des tâches exécutées en cuisine, cette scène est exempte de tout érotisme ou grivoiserie.

L'espace de la cuisine est contenu dans un triangle rectangle formé par la cheminée, le dressoir monumental, les volailles et les lièvres pendus à une baguette de bois et, enfin, par la femme qui pile. Les chiens, du premier plan, semblent appartenir à cet espace bien qu'ils soient associés à Lazare, situé au seuil de la cuisine et de la salle du repas. À droite, au deuxième plan, deux colonnes et une estrade limitent le lieu du repas. Le fond creusé vers un arrière-plan infini laisse deviner de minuscules détails illustrant le dénouement de la parabole : au moment de la mort de chacun, le riche brûle en enfer alors que Lazare possède, désormais, la meilleure place près d'Abraham.

L'activité des cuisinières et des serviteurs, la présence d'une table d'apparat et de mangeurs, celle d'ustensiles, de vaisselles et d'aliments forment un univers complet et cohérent. Pourtant, au XVII^e siècle, un graveur séparera la scène de cuisine du banquet (fig. 4). Le détail de la cuisine devient l'élément essentiel de représentation. Un siècle plus tard, la pratique perdure, comme l'attestent les gravures illustrant, pour l'une la cuisine (fig. 5a), pour l'autre le mauvais riche et le pauvre Lazare autour de la table (fig. 5b). Devenue autonome, chaque scène est traitée pour elle-même, permettant une lecture simplifiée des actions. Alors que la scène de cuisine se faisait envahissante par rapport au repas dans la gravure originale, la parabole devient plus évidente dans cette version tardive. Le graveur du XVIII^e siècle semble suivre les préceptes de Johannes Molanus. Dans son

ouvrage consacré aux images saintes¹³, celui-ci dénonçait la fascination exercée sur le spectateur par les détails anecdotiques sans rapport avec le sujet dévotionnel principal des tableaux. Le péril est d'ordre spirituel dans la mesure où la contemplation du détail alimentaire ruine, selon lui, la visée du tableau, c'est-à-dire la méditation sur les actions du Christ ou sur les paraboles chrétiennes. La profusion des détails domestiques et le plaisir qu'ils procurent sont supprimés dans cette ultime version ; le spectateur n'est plus détourné, par l'abondance de détails profanes, du message chrétien et moralisateur de la parabole. Mais, l'image perd aussi par là même sa complexité et la lecture éventuellement exégétique qu'elle proposait¹⁴.

2. Travestir le religieux

Le tableau précis de Jacopo Bassano à l'origine de ces gravures n'a toujours pas été retrouvé. En 1648, Carlo Ridolfi dans son *Maraviglie dell'Arte overo le Vite dei pittori veneti e dello stato* témoigne de l'existence de nombreuses œuvres du peintre illustrant cette parabole¹⁵ mais actuellement seuls des tableaux de Francesco, Gerolamo et Leandro, les fils du maître, reprenant ce thème sont connus. Le succès de cette scène favorisa la production abondante des copies d'atelier. Les objets de cuisine, ustensiles culinaires et mets présentés à table se prêtent en effet à une véritable sérialisation exécutée au sein de l'atelier familial.

Deux variantes de ce tableau existent, basées sur des compositions très proches mais différentes. Un tableau attribué à Gerolamo Bassano (fig. 6) semble reproduire l'œuvre de Jacopo Bassano à l'origine de l'estampe. Sur toute la partie gauche de la composition, la cuisine est figurée avec les femmes affairées à la préparation du repas tandis qu'à droite, au premier plan, le pauvre Lazare avec ses bandages et ses plaies visibles est léché par les deux chiens. Au deuxième plan, à droite, sous une pergola, le mauvais riche est assis à table entouré de musiciens et d'une femme. L'espace de la cuisine est un lieu rustique s'opposant à celui du repas qui s'inscrit dans une architecture antiquisante élaborée. La seconde variante est illustrée par un tableau attribué à Leandro Bassano (fig. 7). Elle révèle toujours la présence de la cuisine à gauche et celle du repas, lieu de l'épisode religieux, à droite, avec cependant un riche qui a changé de place à table. La femme reste à sa place et se retrouve ainsi à la droite du riche. Passive, elle a quasiment la même position que l'homme. Dans cette version, la cuisine devient plus mixte : l'enfant du premier plan est remplacé par un homme saignant et vidant un lièvre – tâches particulièrement viriles –, la vieille femme laisse place à un serviteur de dos faisant le lien visuel entre l'espace de la cuisine et celui du repas.

Dans ces deux variantes, il n'y a pas d'opposition formelle entre les différentes

sphères : les personnages de la scène de cuisine et de l'épisode sacré ont tous la même proportion et des détails de nature morte se répartissent sur l'ensemble de la représentation. La composition globale de l'œuvre réunit tous les personnages en une seule scène. Seul un seuil surélevé distingue l'espace du sacré de l'espace domestique. Gerolamo et Leandro sécularisent leur tableau par le biais de la réduction, de la minimalisation ou de l'opacification des composantes religieuses et par l'importance donnée à l'intérieur de cuisine. La cheminée, le dressoir et la table sont des symboles de la cuisine, une table qui se retrouve dans le lieu du repas, le lieu de la parabole, comme un écho visuel. Alors qu'en cuisine, la table est l'endroit où sont préparés les desserts (fig. 6) ou les volailles (fig. 7), elle devient lieu de consommation dans l'épisode sacré.

Or tous les objets présents sur cette table rappellent ceux utilisés pour célébrer l'Eucharistie dans une église : le pain, le vin, jusqu'à la serviette immaculée pouvant servir à l'officiant. Les compositions bassanesques traduisent une nouvelle conception du sacré et des liens que les croyants peuvent entretenir avec lui¹⁶. Dieu est partout et sa célébration est possible à tout moment. Les choses de la vie domestique, humble et quotidienne, peuvent aussi dire la grandeur de Dieu. Dès lors, contenu religieux et image profane se mêlent. Face à l'image, le spectateur crée sa propre expérience religieuse. C'est ce qu'écrit si justement Paolo Berdini : « c'est au spectateur de déterminer le degré suffisant de religiosité pour faire une image religieuse : discours religieux et image profane ne sont pas opposés de façon programmée. Les images profanes peuvent véhiculer une expérience religieuse et vice-versa »¹⁷.

3. La parabole de Lazare et du mauvais riche

19. Homo quidam erat dives, qui induebatur purpura, et bysso; et epulabatur quotidie splendide. 20. Et erat quidam mendicus, nomine Lazarus, qui jacebat ad januam ejus, ulceribus plenus. 21. Cupien saturari de micis, quæ cadebant de mensa divitis, et nemo illi dabat; sed et canes veniebant, et lingebant ulcera ejus. 22. Factum est autem ut moreretur mendicus, et portaretur ab angelis in sinum Abrahæ. Mortuus est autem et dives, et sepultus est in inferno.¹⁸

Ce texte issu de l'*Évangile* selon saint Luc rappelle la nécessité pour les riches de faire un bon emploi de leurs richesses. Le renversement des destins ainsi que le contraste entre la richesse et la pauvreté sont des thèmes récurrents dans les Évangiles. Avec une grande économie de moyens, le récit campe d'abord les deux personnages, le riche puis le pauvre, et définit leur situation : leur aspect physique, leur apparence vestimentaire, leur genre de vie et leur lieu d'existence.

La description du riche est conventionnelle. Elle porte sur son apparence et son

genre de vie. Son apparence se résume en des vêtements coupés dans les tissus les plus précieux : la pourpre et le bysse. La pourpre d'un rouge vif est normalement réservée aux rois, aux empereurs et à Dieu. Le bysse est un lin particulièrement fin de provenance égyptienne ou indienne, avec lequel on confectionnait des vêtements de dessous. La couleur du bysse paraît avoir oscillé entre le blanc et le roux. Les vêtements luxueux du mauvais riche, son manteau de pourpre et sa tunique de bysse, sont donc d'un goût parfait et de couleurs harmonieuses associant le blanc et le rouge. Le genre de vie du mauvais riche est tout aussi circonstancié. L'imparfait de l'indicatif, employé dans ce texte, indique une habitude et non un port vestimentaire exceptionnel, confirmant ainsi une outrageante richesse quotidienne. De même, l'imparfait employé pour conjuguer le verbe « festoyer » renvoie à une habitude quotidienne. Seules les personnes très fortunées – suggère le récit – peuvent s'offrir de telles satisfactions tous les jours. Et pour parachever la description, le texte ajoute l'adverbe « avec éclat » ou « de manière brillante ».

Ainsi, l'Évangéliste résume en deux traits significatifs la vie du riche, l'un concernant l'habillement, l'autre la nourriture. À côté du luxe des vêtements, de pourpre et de bysse, le luxe de la table résume une vie d'oisiveté, de mollesse, de splendides festins quotidiens, de magnificence toute royale. Mais le texte ne reproche pas tant au mauvais riche ces plaisirs quotidiens que sa dureté envers le pauvre Lazare. Ainsi, le mauvais riche est condamné non pour sa richesse mais pour son égoïsme ; Lazare est sauvé non pour sa vertu mais pour sa misère.

4. Les choix des Bassano

Quelle que soit l'œuvre peinte envisagée, Gerolamo et Leandro semblent se référer au texte biblique. Concernant l'apparence : le mauvais riche porte bien un vêtement de couleur pourpre et son col blanc renvoie au lin blanc décrit dans le texte. Concernant le genre de vie : le festin est bien représenté puisque le repas est associé à des serviteurs en nombre, des musiciens, des mets et une femme. Mais selon les tableaux, de nombreux détails diffèrent, attestant la liberté prise par les peintres pour rendre la parabole. Il faut comprendre ce qui s'opère lors du passage du texte à la représentation picturale. Loin de traduire les versets bibliques en optant pour l'illustration, au plus près des mots, les Bassano choisissent de proposer des extensions picturales. Extensions qui sont autant de liberté d'inventions et de discours, résultats de leur créativité ainsi que de l'ambiance culturelle dans laquelle ils évoluent.

Le texte de saint Luc ne donne aucune information sur la préparation du repas et sur l'aspect du festin. Les Bassano plantent un décor qui est parlant et qu'il

faut interroger. Dans l'espace de la cuisine, l'accent est mis sur le détail des objets alimentaires, la profusion des instruments de cuisine et les gestes de préparation culinaire. Un socle surélevé isole l'espace du banquet du reste de la composition. L'accent est mis sur la table et ses détails : verre de vin, pain, serviette, couverts, tranchoir, plat en étain contenant une petite volaille – caille ou perdrix – ainsi qu'une petite volaille sur la nappe blanche. Autour de cette table, la présence de musiciens et d'une femme fait sens.

De fait, là où rien n'est dit dans le texte, une femme est systématiquement représentée auprès du riche. Qu'est-ce que cette présence, voulue par les peintres, signifie ? Car cette intrusion ne peut s'expliquer par le contexte historique. À la Renaissance, la mixité sexuelle de rigueur jusque là tend à s'effacer pour une sexuation de la disposition des convives à table. À la fin ^{xvi}^e siècle, attablés par genre, hommes et femmes sont bien séparés. À ce sujet, Bruno Laurioux écrit : « Au banquet médiéval, qui unissaient maîtres et domestiques, tout en les distinguant par toutes une série de signes hiérarchiques, auraient succédé des repas égalitaires mais exclusifs, qui pratiquaient la ségrégation sociale en une sorte de communitarisme alimentaire » et d'ajouter plus loin « le modèle médiéval s'appliquerait [...] également aux rapports que la commensalité peut tisser entre les sexes »¹⁹. Ainsi, à la Renaissance, la mixité à table, qu'elle soit sociale ou sexuelle, tend à disparaître. Même durant les noces, les femmes sont regroupées autour d'une table et les hommes autour d'une autre. Cette situation provoque, d'ailleurs, chez Domenico Romoli, dans son texte *La dottrina singolare* de 1570, une réaction assez parlante :

[...] ne à me piace punto il voler separate la tavola degli huomini da quella delle donne. [...] Non sia possibil che le nozze in questo modo sien ben servite, nè i convitati ben sodisfatti, percioche la principal gioia che sia nelle nozze, è la conversatione honesta & la dolce vista che gli huomini hanno delle donne, [...] il che non può farsi, essendo cosi separati nelle tavole. I servitori delle donne trionfano, & quei de gli huomini stentano, & molte volte lasciando la tavola de gli huomini se ne vanno al servizio delle donne [...].²⁰

Attabler une femme près du mauvais riche est donc signifiant. Mais de quelle femme s'agit-il ? Quel type physique possède-t-elle ? Quel aspect vestimentaire ? Que fait-elle ? Quels gestes et quels mets lui sont associés ? Y a-t-il, à table, différenciation ou indifférenciation sexuelle ? En cuisine, nous avons pu distinguer deux variantes : une première basée sur le partage des tâches et l'indistinction sexuelle, une seconde, plus érotique par une répartition des tâches plus traditionnelle, avec la disparition de la vieille femme et de l'enfant et l'ajout de deux hommes, dont un est occupé à l'éviscération d'un lièvre, tâche particulièrement virile. Un

mélange des sexes en cuisine qui introduit une certaine grivoiserie complice. Est-ce que le mélange des sexes à table, cette fois, a une fonction identique ? Y a-t-il une différence dans le traitement du banquet entre la première variante et la seconde ? Et peut-on faire un lien entre ce qui se passe en cuisine et ce qui se passe à table ?

Afin de tenter de répondre à ces questions, face à l'image du banquet, divers points sont à aborder : le placement, les gestes et les mets à table ainsi que la nature du repas. Nous l'avons vu, d'une variante à l'autre, le placement de la femme à table est indifférent. Le mauvais riche change de place et, par ce fait, la femme passe de sa gauche à sa droite. Cette position indifférenciée témoigne d'une absence de dévalorisation attachée traditionnellement au côté gauche. La femme, d'une variante à l'autre, ne fait aucun geste à la différence du riche qui tient, de la main gauche, un verre de vin et de la main droite, un morceau de nourriture. Passive, elle a la même posture que le riche et écoute, peut-être, la musique. Sur la table sont représentés du pain, du vin, de petites volailles à la fois dans le plat en étain et posée à même la nappe. D'un tableau à l'autre, cette même volaille est présentée par un jeune serviteur, à l'arrière-plan. S'agit-il d'une perdrix, d'une caille, d'un pigeon ou d'une tourterelle ? Autant de volatiles qui, selon certains auteurs de l'époque, sont des animaux particulièrement libidineux. Leur viande elle-même est réputée « échauffante et incitant Vénus »²¹. Le pigeon comme la tourterelle « accrescono il coito » et les perdrix « sono tanto lussuose che stando incontro ai maschi, s'impregnano del vento che spira da quella banda » explique Baltassare Pisanelli dans son *Trattato della natura dei cibi et del bere* de 1584²². La même petite volaille est apportée par un serviteur, au premier plan, après avoir été préparée en cuisine par la jeune femme au large décolleté. Assise à sa table de travail, cette dernière montre du doigt le destinataire de sa préparation culinaire. Une relation érotique s'établit ainsi entre la domestique et le mauvais riche par le biais du mets préparé. La cuisinière forme un pendant visuel au riche, elle semble en être le reflet spéculaire et établir une connivence sexuelle.

La nature des mets préparés en cuisine et proposés à table est tout à fait intéressante car elle permet d'éclairer la nature du repas, quelle que soit la variante étudiée. Un repas aux caractéristiques claires : c'est un repas quotidien par la présence même de la cuisine qui introduit un caractère intimiste, domestique et habituel à l'ensemble du tableau. Et c'est, d'ailleurs, cette association de la quotidienneté et de l'aspect festif des repas du riche qui pose problème, nous l'avons vu, dans le texte de saint Luc. Il est festif car c'est un repas accompagné de musique et d'une femme. C'est d'ailleurs la présence féminine qui en fait un banquet. Enfin, c'est un repas galant par la présence associée de la volaille et de la femme. Cette

idée est renforcée par la transformation visuelle de cette femme attablée. D'une version du tableau à l'autre, la femme assise à table se métamorphose peu à peu en courtisane attablée. Elle possède, désormais, tous les attributs de la courtisane vénitienne (fig. 8) : le décolleté, le collier, la coiffure. C'est ici que la scène est inconvenante. Alors qu'il est festif, ce repas est pourtant quotidien. Par la présence féminine, il devient banquet et rencontre galante.

Dans cette optique, Leandro Bassano proposera une nouvelle version de la parabole du pauvre Lazare et du mauvais riche (fig. 9). Formant désormais un couple avec une courtisane, le mauvais riche boit du vin et mange toutes sortes de volailles, petite, grande et même de petits oiseaux. Par ces mets indifférenciés, une complicité certaine est établie entre l'homme et la femme. Elle est devenue le centre du tableau, le centre de l'assemblée masculine regroupant mangeur, musiciens, serviteurs, cuisinier et mendiant. De passive, la femme devient active. Elle sourit, se tourne vers le riche et semble lui parler. À l'inconvenance de cette parole correspond l'inconvenance de l'empilement des plats, l'inconvenance de l'abondance des restes et l'inconvenance sexuelle liée à l'association des jouissances excessives de la chère aux plaisirs, qui ne manqueront pas d'être tout aussi excessifs, de la chair.

Dans la première variante du tableau (fig. 6), par l'association des tâches viriles aux femmes, la cuisine était un lieu exempt de grivoiserie ; à table, la femme était passive. Loin d'introduire une note érotique, sa présence était le signe que nous avons affaire à un banquet. Dans la seconde variante (fig. 7), en cuisine, tâches et gestes se répartissaient sexuellement. En supprimant la vieille femme et l'enfant et en ajoutant des tâches traditionnellement masculines réalisées par des hommes, les peintres introduisaient une touche d'érotisme qui se propageait jusqu'à la table du riche. Le caractère grivois des relations en cuisine s'imposait entre la cuisinière et le mangeur. Dans cette troisième variante (fig. 9), la femme a désormais endossé les attributs de la courtisane vénitienne et s'active. Elle sourit, parle et touche son compagnon. Elle incarne l'érotisme à table et renforce le caractère scandaleux du banquet quotidien du mauvais riche. En plaçant systématiquement une femme à table, là où elle n'est pas présente dans le texte de saint Luc, les Bassano introduisent, comme ici, une connotation sexuelle à la scène représentée.

À table, comme l'écrit Jean-Louis Flandrin, « le nombre deux est acceptable. Mais manger en couple, c'est faire un repas d'amoureux. La gourmandise est alors implicitement considérée comme accessoire : comme annonçant un autre plaisir qui est au centre de l'histoire. Les exemples en sont innombrables dans la littérature galante, médiévale ou classique : la femme adultère régale son amant en

l'absence du mari ; l'amant régale sa maîtresse pour la séduire [...] Lorsqu'on veut présenter un joyeux repas pour lui-même, sans critique morale ni sous-entendu grivois, les convives sont plus de deux »²³. Les Bassano s'inscrivent, par là même, dans leur époque où une mise en garde des jeunes filles vénitiennes contre les dangers de la prostitution est régulièrement pratiquée. Dans la Venise de cette période, les instances religieuses aiguillaient les classes aisées à surveiller l'éducation de leurs jeunes filles. Manger seule à la table d'un homme signifie, pour une femme, accepter tous les plaisirs proposés par son partenaire. Le jésuite Benedetto Palmio, qui contribua à la fondation de la fameuse Pia Casa delle Citelle²⁴, institution d'éducation pour jeunes filles *belles* de la ville, dira dans un de ses sermons en 1588 : « Dieu aime la modestie et la virginité »²⁵.

Dans ce dernier tableau de Leandro Bassano, le riche mange en couple. Il est devenu grotesquement gros et son visage est bouffi. Devant lui, sa serviette est posée : il a cessé de manger un repas tellement abondant que la table semble trop petite pour l'accueillir. Les restes sont nombreux, mais rien n'est donné à Lazare. L'excès de la nourriture, la profusion des jouissances alimentaires et l'abondance des restes l'opposent plus encore au dénuement de l'indigent. De l'abondance de ces restes alimentaires²⁶, aucune miette ne tombe vers Lazare qui tend pourtant sa main droite de façon pathétique. À la fin du XVI^e siècle, époque de ce tableau, le modèle médiéval qui tissait un rapport de mixité sexuelle à table se réduit considérablement comme se réduit, d'ailleurs, la mixité s'appliquant aux rapports sociaux. Alors que les pauvres ou les domestiques ne mangent plus à la table des plus riches, la parabole du pauvre Lazare et du mauvais riche véhicule l'image de l'inégalité sociale par excellence, dénonce cette disparition progressive de la mixité sociale à table et se présente comme une mise en garde contre l'égoïsme. Dans l'image, un domestique brandit un bâton pour battre l'indigent, geste contraire au principe de charité chrétienne. À la table du riche, une place n'est plus offerte au pauvre ; les restes ne sont plus distribués aux indigents. Par cela, l'image fait écho à un problème grandissant à Venise autour des années 1550 : l'aide aux pauvres. Les pénuries alimentaires répétées et la migration massive de mendiants dans la cité obligent les autorités civiles et religieuses à enjoindre toujours plus la population de faire acte de charité²⁷. Posséder une peinture dépeignant la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare pour un collectionneur, c'est aussi montrer que ce thème d'actualité n'indiffère pas.

Comme les deux faces d'une même pièce, les scènes de cuisine et de repas forment un tout au sein des tableaux bassanesques. La présence de la femme à la table du mauvais riche est à lire par le détour de celles qui se trouvent en cuisine. Car, si à la table du riche, la femme est souvent représentée passive, cette

femme ne peut être dissociée des nombreuses cuisinières s'activant pour préparer le repas. Toutes possèdent un aspect physique proche ou prennent des poses qui se font échos. Les cuisinières préparent en amont ce qui sera consommé à la table du mauvais riche mais semblent aussi mimer ce qui se passera en aval du repas. Intime et domestique, la cuisine se présente comme le lieu des rapports complexes entre les deux sexes. Dans toutes les images étudiées, l'acte de cuisiner est rapproché de l'activité sexuelle. Lorsque les tâches masculines sont réalisées par des femmes, au premier plan une jeune cuisinière transforme des aliments grâce au pilon et au mortier. Or, si le pilon et le mortier sont deux outils efficaces pour broyer ou concasser, leur association constitue un dispositif mécanique rappelant fortement la pénétration sexuelle. Lorsque la cuisine est davantage mixte, avec l'ajout de deux hommes, les tâches domestiques se répartissent sexuellement et les gestes culinaires miment l'acte sexuel. Au geste de l'homme étripant un lièvre à l'aide d'un long couteau - autre métaphore du rapport sexuel - répond celui de la cuisinière préparant des volailles à la chair particulièrement échauffante. Par effet de propagation, l'activité sexuelle imitée en cuisine se retrouve à la table du mauvais riche par la simple présence féminine.

Par leur activité, les Bassano font le choix du visible. C'est autour de cet impératif que se définissent les apparences et les attitudes de chacun des personnages peints, que se joue la représentation de chaque mets. L'intérêt croissant pour les images évoquant les scènes de cuisine, les préparatifs culinaires et les moments du repas qui marque la fin du *xvi*^e siècle s'inscrit, à la fois, dans un changement en cours des manières de table et des pratiques alimentaires, et dans un maintien de certains codes sociaux ou symboliques. Leandro et Gerolamo, à la suite de Jacopo, tiennent compte et jouent des anciens et nouveaux codes, des interdits liés au repas et du marquage social et symbolique des aliments. Pour satisfaire la demande des collectionneurs, marchands ou commanditaires, les peintres proposent des paraboles religieuses mises en scène dans des espaces domestiques. Intégré à une image profane, le détail religieux acquiert d'autant plus de poids qu'il contraste avec des objets, aliments et gestes appartenant à un registre quotidien, domestique et matériel. Sécularisée, la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare, devient le lieu d'une cristallisation picturale des rapports souvent tendus entre hommes et femmes, entre riches et pauvres dans la Venise de la fin du *xvi*^e siècle.

valerie.boudier@univ-lille3.fr

- 1 De plus en plus d'historiens et d'historiens de l'art s'y emploient pourtant. Le catalogue de l'exposition *Festins de la Renaissance*, (Blois 2012), éd. E. Latrémolière et F. Quellier, Paris 2012, regroupant les analyses d'historiens et d'historiens de l'art est le dernier essai en date. Notons l'existence du catalogue de l'exposition *Magnificenze a tavola : le arti del banchetto rinascimentale*, (Tivoli 2012), éd. M. Cogotti et J. Di Schino, Roma 2012, regroupant un ensemble de textes sur le sujet. Nombre d'historiens médiévistes exploitent les sources iconographiques depuis plusieurs années : citons D. ALEXANDRE-BIDON, *Festins et «hors d'œuvre» enlumines*, in *Histoire de l'alimentation*, éd. J. L. Flandrin et M. Montanari, Paris 1996, pp. 537-545, ou B. LAURIoux, *Écrits et images de la gastronomie française*, Paris 2011.
- 2 D. ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992, p. 9.
- 3 A. FURETIERE, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts*, La Haye & Rotterdam (1690) 1701, I, p. 193.
- 4 *Vocabolario degli accademici della Crusca*, seconde édition, Venezia (1612) 1623, I, p. 107.
- 5 *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino (1962) 1980, II, p. 34.
- 6 G. B. ROSSETTI, *Dello Scalco*, Ferrare 1584, p. 45.
- 7 C. RIDOLFI, *Maraviglie dell'Arte overo le Vite dei pittori veneti e dello stato*, Venezia 1648, p. 379, atteste l'existence de gravures des Sadeler réalisées à partir d'œuvres de Jacopo Bassano. « [...] Espresse molte attioni della passione del Redentore ; [...] lo dipinse Risuscitato, & in più maniere accompagnato, nel viaggio d'Emaus da Luca, e Cleofa, & à federe con essi loro alla mensa sotto ad una frascata con l'hoste adaggiato sopra ad una sedia, & in altra parte appariva la cucina con le massaritie, una serua, che lavava i piatti, & altre, che preparavano le vivande. E questa inventione raramente colorita in una tela, e appresso al Signor Nicolò Renieri, Pittore altrove mentovato, che pur si vede con altre simili in istampa de' Sadeleri », *ibid.*, p. 383.
- 8 Luc, 16 : 19-31.
- 9 Luc, 24 : 13-35.
- 10 Luc, 10 : 38-42. *Le Retour de l'Enfant prodigue* (Luc, 15 : 11-32) est une autre parabole très en vogue et traitée par les Bassano comme l'atteste RIDOLFI, *Maraviglie*, p. 383. Aucune gravure réalisée par la famille Sadeler semble, cependant, reprendre cet épisode.
- 11 Cf. Ph. SENECHAL, *Les graveurs des écoles du Nord à Venise (1585-1620). Les Sadeler : entremise et entremise*, thèse de doctorat, sous la direction d'Antoine Schnapper, Paris IV, 1987.
- 12 E. JOLLET, *L'acte de contemplation*, in J.-L. Chrétien, G. Lafon et É. Jollet, *Marthe et Marie*, Paris 2002, p. 78.
- 13 *Le De Picturis et Imaginibus Sacris* édité en 1570 à Louvain. Les éditions suivantes paraîtront toutes sous le titre *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum* ; cf. J. MOLANUS, *Traité des saintes images* (éd. latine : Louvain, 1594), éd. F. Boespflug et O. Christin, Paris 1996, 2 vol.
- 14 Cf. à ce sujet P. BERDINI, *The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis*, Cambridge 1997.
- 15 RIDOLFI, *Maraviglie*, p. 383 : « Dispiègò finalmente numero di Parabole. [...] Il ricco Epulone, che stassi banchettando trà le meretrici, co'mimi a canto, suoando leuti, e'l mendico Lazaro à piè dell' escale, con naturalissimi cani, che vanno lambendo le di lui piaghe, è posseduto dal Sig. Jacopo Pighetti di buon talento della Pittura ; un'altro di maggior forma da' Signori Contarini di San Felice ; & uno è in casa Contarina di San Samuello sù lo stile del Parmigiano » ; p. 388 : « A Anversa, Li Sig. Giovanni, e Jacopo Van Buren possiedono queste opere del Bassano. [...] la parabola di Lazzaro medico con l'Epulone, che stà banchettando : alla cui mesa sono suonatori,

e meretrici, & un cane vivacissimo ».

- 16 Au sujet de l'évolution des croyances et pratiques religieuses, cf. S. SEIDEL MENCHI, *Érasme hérétique. Réforme et Inquisition dans l'Italie du XVI^e siècle*, Paris 1996 (éd. or. 1987).
- 17 BERDINI, *The Religious Art.*, p. 82.
- 18 « Il y avait un homme riche et il était habillé de pourpre et de bysse, festoyant chaque jour de manière brillante. Un pauvre, du nom de Lazare, gisait à son portail couvert d'abcès, désirant être rassasié de ce qui tombait de la table du riche ; mais c'étaient les chiens qui venaient même lécher ses abcès. Or, il arriva que le pauvre mourut et fut emporté par les anges dans le sein d'Abraham. Le riche mourut aussi et il fut enseveli » ; *L'Évangile selon saint Luc*, 16, 19-31, Commentaire du Nouveau Testament, trad. F. Bovon, Genève 2001, p. 96.
- 19 B. LAURIOUX, *Festin d'Assuérus : femmes - et hommes - à tables vers la fin du Moyen Âge*, « Festins de femmes », n° 14, 2001, pp. 47-70 in <<http://clio.revues.org/index103.html>>.
- 20 D. ROMOLI, *La singolare dottrina*, Venezia 1570, pp. 26-27.
- 21 Expressions empruntées à B. PISANELLI, *Trattato della natura de cibi et del bere*, Genova (1584) 1587, p. 77.
- 22 *Ibid.*, pp. 77-79.
- 23 J. L. FLANDRIN et J. COBBI (éd.), *Tables d'hier, tables d'ailleurs. Histoire et ethnologie du repas*, Paris 1999, p. 194.
- 24 Institution fondée en 1559 sur l'île de la Giudecca.
- 25 Cité dans G. ELLERO, *Les musiciennes dans quatre ospedali de Venise*, in *L'Education des jeunes filles nobles en Europe XVI^e-XVIII^e siècles*, éd. Ch. Grell et A. Ramière de Fortanier, Paris 2004, pp. 30-42.
- 26 Concernant l'importance des restes alimentaires et de leur distribution à la fin du Moyen Âge, cf. B. LAURIOUX, *Table et hiérarchie sociale à la fin du Moyen Âge*, in *Du manuscrit à la table*, Paris 1992, p. 91.
- 27 Cf. B. AIKEMA, *Jacopo Bassano and his public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca 1535-1600*, Princeton 1996, p. 51.



fig. 1 : JEAN I SADELER, d'après Jacopo Bassano, *Lazare et le mauvais riche*, s.d., burin, 23,7 x 29,5 cm



fig. 2 : RAPHAËL I SADELER, d'après Jacopo Bassano, *Le Christ chez Emmaüs*, 1593, burin, 23,7 x 29,9 cm



fig. 3 : JEAN I SADELER, d'après Jacopo Bassano, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1598, burin, 20,2 x 28,6 cm



fig. 4 : ANONYME, d'après Jacopo Bassano, *Cuisine*, XVII^e siècle, burin, 21,4 x 17,2 cm



fig. 5a & 5b : ANONYME, d'après Jacopo Bassano, *Cuisine & Lazare et le mauvais riche*, XVIII^e siècle, gravure sur bois, 56,2 x 38,5 cm chacune



fig. 6 : GEROLAMO BASSANO, *Lazare et le mauvais riche*, s. d., huile sur toile, 159,1 x 250,2 cm, vente : Londres, Christie's, 13 déc. 2000



fig. 7 : LEANDRO BASSANO, *Lazare et le mauvais riche*, ca 1590-1595, huile sur toile, 150 x 202 cm, Madrid, Musée du Prado



fig. 8 : ANONYME, *Courtisane vénitienne*, in *Album Amicorum* d'un soldat allemand, 1595, gouache sur papier, 15,56 x 11,43 cm, Los Angeles, County Museum of Art



fig. 9 : LEANDRO BASSANO, *Lazare et le mauvais riche*, ca 1595, huile sur toile, 100 x 123 cm, vente : Paris, Drouot Richelieu, 8 mars 1995