

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (2006)
Heft: 4

Artikel: Ut pictor coquus : autour de l'Éloge du Hareng mariné (1656) de Joseph de Bray (v. 1630-1664)
Autor: Blanc, Jan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870098>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

UT PICTOR COQUUS
AUTOUR DE L'ÉLOGE DU HARENG MARINÉ (1656)
DE JOSEPH DE BRAY (V. 1630-1664)

À travers l'étude de l'*Éloge du hareng mariné* (Dresde, Staatliche Kunstsammlungen) peint par Joseph de Bray, cet article se propose, en se fondant sur l'analyse formelle et iconographique de l'œuvre, mais aussi de son contexte de production et de ses références, de reconstituer un certain nombre de ses présupposés théoriques et pratiques, et de montrer comment le genre de la nature morte se codifie au XVII^e siècle, à partir de référents et de modèles sensiblement différents de ceux des genres plus prestigieux et reconnus.

L'œuvre du peintre hollandais Joseph de Bray constitue la source de nombreuses interrogations de la part des historiens d'art¹. Sa carrière artistique est brève et mal définie. On ignore sa date de naissance, qu'il faut sans doute situer à la fin du premier tiers du XVII^e siècle. Fait certain: le peintre meurt en 1664, lors de l'épidémie de peste qui sévit à Haarlem et qui décime une partie de sa famille²; mais sa formation est incertaine, et ses œuvres résistent à l'analyse. Il a probablement fait son apprentissage dans l'atelier de son père, Salomon de Bray (1597-1664). Mais seuls trois tableaux signés et datés (des natures mortes) sont connus aujourd'hui, qui reprennent, assez

¹ Ce «mystère» se traduit notamment par la rareté des études consacrées à Joseph de Bray et, dans une moindre mesure, à sa famille: A. Van der Marel, «De kunstschilders de Bray en hun familie», col. 6-26.

² En plus de Joseph, son père, Salomon, meurt également cette année, le 11 mai, deux mois après son fils Jacob et ses filles Juliana et Margaretha.

curieusement, le même sujet et une structure comparable³. Chacune de ces œuvres présente, sur une table soigneusement dressée, recouverte d'une nappe blanche et ornée de nombreux mets et boissons, une belle pièce de hareng, finement préparée et découpée, placée, bien en évidence, sur une assiette, et répondant à la présence, sur le côté ou à l'arrière-plan de la composition, d'un long poème, intitulé l'*Éloge du hareng mariné* (*Lof van den Pekelharingh*), et signé du poète et physicien Jacob Westerbaen (1599-1670), oncle du peintre⁴.

Éloge du hareng mariné

*Prenez un hareng mariné,
Bien clair, au corps lourd, gras et long,
Dont la tête a été retirée,
Le ventre et le dos
Très proprement entaillés,
Les écailles grattées,*

*Les brouilles enlevées,
Cru ou braisé.
Puis n'oubliez point les oignons.
Et avant que le soir ne voie
Le soleil se coucher,
Dévorez-le de faim.*

³ Ces trois tableaux sont datés de 1650 (lieu de conservation inconnu), 1656 (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister) et 1657 (Aachen, Suermondt Ludwig Museum). À noter qu'une nature morte attribuée à Joseph de Bray et représentant un vase, une coupe en argent et de la vigne, a été mise en vente, le 27 janvier 2006, à New-York (Sotheby's). En outre, deux dessins signés existent également: un *Joseph recevant son père et ses frères en Égypte* (1655, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts), d'après le tableau peint par Salomon sur le même sujet (1655, coll. particulière) et un *Portrait d'homme* (Haarlem, Teylers Museum).

⁴ Ce poème a été publié pour la première fois, en 1633, dans la deuxième édition des *Poèmes d'amour* (*Minne-dichten*). Il a ensuite été republié dans les *Poèmes* (*Gedichten*, 1657) de Westerbaen, sur la même page qu'un autre poème, intitulé le *Déménagement de Cupidon* (*Verhuysinge van Cupido*), et qui est littéralement représentée par De Bray dans son tableau conservé à Aachen. Westerbaen s'est fait une spécialité de ces poèmes à thématique culinaire ou rustique. Il publie notamment, en 1654, un long poème consacré à l'éloge de sa maison de campagne, à Ockenburgh (J. Westerbaen, *Arctoa Tempe: Ockenburgh*).

*Et pour cela, une tranche,
Aussi grosse qu'une miche
De pain de seigle
Est une bonne médecine.
La thériaque⁵ ne peut être
Aussi digne d'être louée.*

*Un ivrogne qui aime goûter
À la mousse de Breda ou de Haarlem,
Ou aux tonneaux de Delft,
Rendra ainsi à sa gorge
Vivacité, force et douceur
Pour pouvoir reboire le lendemain.*

*Et si vous avez la nausée
Et que vous vous asseyez et baillez,
Il peut vous redonner de la joie,
Sécher aussi les catarrhes qui,
Partant de la tête,
Atteignent la poitrine et les dents.*

*Il vous aidera aussi à uriner
Et vous ne manquerez pas
(Avec mes excuses) de déféquer.
Il ne laissera aucun vent au repos.
Il rendra de l'appétit à l'estomac
Pour la nourriture et la boisson.*

*Qu'en pensez-vous (lecteur)? N'est-ce pas une merveille
Que celui qui se régale d'un hareng mariné
Aille bien mieux que celui qui
Emplit avidement son ventre de délicieuses délicatesses?⁶*

⁵ La «thériaque» est le nom donné, durant l'Antiquité, à une plante censée combattre les effets des morsures des bêtes sauvages et des serpents. Elle fut administrée, pour la première fois, à Néron, par son médecin personnel Mithridate Andromaque.

⁶ Westerbaen, *Gedichten*, p. 538: «Een Peeckel-haringh blanck, / Swaer-lijvigh, dick en lanck, / Dien't hoofd is afgeslagen; / Den buyck en rugg' met een / Heel proper afgesneen / De vellen af-getogen / Het grom voor uijt gedaen / Raeuw of met vijer gebraen, / Dan geen ajuyn vergeten; / En eer des avondts laet / De Son te bedde gaet / Met honger op ghevreeten; / En daer toe dan een stick /

Une longue analyse consacrée par Gregor J. M. Weber au thème poétique des trois versions peintes de l'*Éloge* a permis de retracer l'histoire et la genèse des vers rédigés par Westerbaen, jusqu'à leur utilisation par De Bray, et d'insister également sur les traditions médicales et pharmacologiques dans lesquelles ces natures mortes s'inscrivaient⁷. On s'est en revanche peu interrogé sur le choix de ce sujet par Joseph de Bray, et sur le sens qu'il avait pu donner à ces natures mortes tout à fait singulières. Récemment, Alan Chong, Wouter Kloek et Betsy Wieseman se sont d'ailleurs demandés «quelles spécificités du texte [de Westerbaen], en-dehors de son thème général, ont importé pour l'artiste» et l'ont amené à construire cette «composition inhabituelle et innovante». Ils ont notamment souligné que: «bien que des détails tels que les oignons et le pain sont représentés dans la nature morte, De Bray semble avoir produit ce type de nature morte spécialisée parce que son oncle fameux avait écrit un poème sur le hareng mariné». Mais ils ont remarqué aussi qu'«au moins l'une de ses natures mortes représentant un hareng mariné avait été conservée dans la famille, puisque le testament de Jan de Bray de 1664 mentionne une “œuvre de l'*Éloge du hareng mariné*, faite par le frère du testateur décédé, Joseph de Bray”»⁸.

Au cours de cet article, consacré à l'une des trois versions du thème de l'*Éloge du hareng mariné* conservée à Dresde (fig. 1), j'aimerais montrer que, loin de se réduire à une illustration anecdotique du texte de Westerbaen ou à un simple exercice technique, le tableau de Joseph de Bray propose une véritable réflexion, articulée et réflexive, sur l'art de peindre et de composer une œuvre d'art – et,

Soo groot ghelijck een mick / Van roggē-broodt ghekloven / Is goede medecijn / Thrijakel kan niet zijn / Soo waerdigh om te loven. / Een dronck die smaect daer op / Bredaes of Haarlems, sop / Of uyt de Delfse kuijpen, / Hij maect het gorgel-gat / Weer vaerdigh, fix en glat / Om's morghens weer te suijsen. / En als ghij sijt verseeuwte, / En sit en gaep en geeuwte / Can hij weer lustigh maecten, / Drooght de Catharren op / Die boven uijt de Cop / In borst of tanden raecken. / Maeckt datmen ook wel pist / En dat u niet en mist / (Met oorelof) het kacken; / Geen winden laet hy rust / Hij doet de maegh met lust / Naer spijs en drincke snacken. / Wat dunct u (Leser,) kan't dan vreemt of wonder wesen. Dat yemant die met lust den Pekelharingh smult / Veel beeter is te pas, als die met uijtghelēsen / En dert'le leckerny sijn darmen gulsigh vult?»

⁷ G. J. M. Weber, «*t Lof van den Pekelharingh*», p. 126-140, qui a notamment découvert que le poème n'était pas présent dans la première édition des *Poèmes d'amour* (1624), et noté des variations dans la rédaction du troisième paragraphe, ainsi que des liens entre les vers de Westerbaen et ceux du latiniste Marcus Boxhorn, sur le même sujet, écrits en 1632 et réédités en 1634.

⁸ A. Chong, W. Kloek, B. Wieseman, *Still-Life Paintings*, p. 236.



Fig. 1. Joseph de Bray, «Éloge du hareng mariné», 1656, huile sur bois, 57 x 48,5 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.

accessoirement, une nature morte –, à travers la métaphore générique de la cuisine et de l'art de la table. Pour cela, j'aimerais préalablement replacer l'œuvre dans son contexte de production, familial, artistique et intellectuel, afin de saisir – ou de deviner – quelques-unes de ses motivations, mais aussi la nature même de sa signification et du choix de son sujet.

Les De Bray: une famille de peintres

Si la carrière de Joseph de Bray est encore largement méconnue, sans doute est-ce parce que les documents et les informations sont lacunaires, mais aussi, surtout, parce que son entourage a compté des artistes de grande importance qui l'ont en partie éclipsée.

Le père de Joseph, Salomon de Bray, était, avec Pieter Fransz. de Grebber (v. 1600-1653), l'un des peintres d'histoire les plus influents de Haarlem, dans la première moitié du XVII^e siècle. Sans doute formé dans l'atelier de Cornelis van Haarlem (1562-1638) et d'Hendrick Goltzius (1558-1617)⁹, il participe notamment à l'élaboration du décor de la prestigieuse *Huis ten Bosch*, pour le compte de la famille d'Orange et d'Amalia von Solms. L'étendue de son registre pictural est remarquable. Il peint des sujets mythologiques et religieux mais aussi des portraits, des *tronies*, des paysages ainsi que des scènes de la vie quotidienne, et peut être compté parmi les quelques peintres véritablement «universels» (*algemeen*) du Siècle d'or. Ses savoirs et ses talents ne sont pas moins considérables. Le peintre est poète et rhéteur¹⁰, parle le français et l'italien, lit le grec et le latin¹¹, et touche sérieusement à l'orfèvrerie¹², à l'architecture et à l'urbanisme¹³.

⁹ J. W. von Moltke, «Salomon de Bray».

¹⁰ Il partage ce passe-temps avec le frère de son épouse Anna, le poète et physicien Jacob Westerbaen, et publie en 1627, chez l'éditeur amstellodamois Jacob Aertsz, un recueil de ses poèmes (*Minne-Zughjes*), dédiés à sa nièce Margarita Kick. Dans la seconde édition de ses *Bises* (*Kusies*, 1641), le compositeur Cornelis Padbrué a également publié un arrangement musical d'après un poème de De Bray.

¹¹ Selon le témoignage de son éditeur, Cornelis Dankertsz (E. Taverne, *In't land van belofte*, n. 9, p. 316).

¹² On connaît deux dessins de Salomon de Bray pour de l'argenterie: une corne à boire en argent et un plat (E. Taverne, «Salomon de Bray»).

¹³ Il publie l'*Architecture moderne, ou les Edifices de notre temps* (*Architectura Moderna ofte Bouwinge van onsen tyt*, 1631), qui contient de nombreuses gravures réalisées pour la plupart par Hendrick de Keyser, et les *Réflexions sur l'élargissement et l'extension de la ville de Haarlem* (*Bedenckingen over het uytleggen en vergrooten der stadt Haarlem*, 1661), deux ouvrages marqués par les traités

C'est dire, donc, que Joseph de Bray, et ses deux autres frères peintres, Jan et Dirck, ont dû largement profiter des connaissances et des savoir-faire de leur père. Grâce à Arnold Houbraken (1660-1719), on sait que le plus jeune des deux, Dirck de Bray (v. 1635-1694), a débuté son apprentissage chez un relieur, Passchier van Westbusch, qui l'initie également aux rudiments de la gravure¹⁴. Graveur et peintre, Dirck se spécialise ensuite dans la représentation de natures mortes et de compositions florales, dont le caractère symbolique ou allégorique est souvent clairement affirmé¹⁵; d'aucuns ont pu l'interpréter en soulignant l'entrée dans les ordres de Dirck de Bray, en 1680, qui intègre alors le monastère augustin de Gaesdonck.

À Amsterdam, où il séjourne deux ans, ou à Haarlem, Jan de Bray (v. 1627-1697) est, de son côté, un portraitiste extrêmement apprécié, ainsi que, plus incidemment, un peintre d'histoire reconnu. En 1664, il signe un célèbre portrait de profil de ses parents disparus (fig. 2), peut-être inspiré du *Tibère et Agrippine* de Peter Paul Rubens (1577-1640) (Washington, National Gallery of Art) et de sa composition imitant celle des camées antiques¹⁶. Comme son père, Jan est également architecte: il réalise notamment des dessins pour une église de la Congrégation unie des mennonites de Haarlem, sur le Peuzelaarsteeg, en 1682, et participe également à l'élaboration d'un réservoir d'eau courante à Amsterdam, près de l'Amstel.

Une œuvre de mémoire familiale: le «Banquet de Cléopâtre»

L'une des œuvres maîtresses peintes par Jan de Bray, en même temps que celle qui symbolise le mieux l'ambiance et les ambitions

d'Andrea Palladio (1508-1580) et de Vincenzo Scamozzi (1548-1616), dont il réalise la traduction néerlandaise en 1658, accompagnées de quatre estampes. Plusieurs travaux d'architecture lui sont connus: le dessin de la Zijlpoort, l'une des portes de Haarlem, et de certaines restaurations de l'hôtel de ville, ainsi que la conception de l'orphelinat municipal de Nimègue.

¹⁴ A. Houbraken, *De groote schouburgh*, vol. I, p. 177. Voir aussi R. Van Eijnden, A. Van der Willigen, *Geschiedenis*, vol. I, p. 399-402.

¹⁵ Je pense notamment à sa *Nature morte avec les symboles de la Vierge Marie* (1671, huile sur toile, 62 x 44 cm, collection particulière), dont une copie datée de 1672 est conservée à l'Amstelkring Museum d'Amsterdam, ou à son *Crucifix devant une niche* (1678, huile sur bois, 49 x 37 cm, Zwolle, Overijssels Museum).

¹⁶ Aujourd'hui, on identifie plutôt les deux personnages comme Germanicus et Agrippine, les deux parents de Caligula et les grands-parents de Néron. Voir J. W. von Moltke, «Jan de Bray»; B. Broos, *Great Dutch Paintings*, p. 193; B. Broos, M. Schapelhouman, *Nederlandse tekenaars*, p. 62; M. Doyle, *Jan de Bray*.



Fig. 2. Jan de Bray, *Portraits des parents de l'artiste, Salomon de Bray et Anna Westerbaen*, v. 1660, huile sur bois, 79,5 x 64,5 cm, New York, coll. Joseph F. McCrindle.

de sa famille, et se rapproche le plus, par son thème et son traitement, de l'*Éloge du hareng mariné*, est le *Banquet de Cléopâtre*, dont il peint au moins deux versions, entre 1652 et 1656 et en 1669¹⁷.

La première (fig. 3), signée *JDBraij / 1652:56*, a été vraisemblablement commencée en 1652 et achevée en 1656. Il s'agit d'un portrait historié, sur le thème du fameux banquet au cours duquel Cléopâtre (69-30 av. J.-C.) dissout une perle afin de montrer à Antoine (83-30 av. J.-C.) l'étendue de ses richesses¹⁸. Grâce au portrait posthume de Salomon de Bray et Anna Westerbaen (fig. 1), il n'est guère difficile de reconnaître ceux-ci sous les traits que leur fils donne à Antoine et Cléopâtre. À gauche, le soldat – sans doute une référence au consul L. Munatius Plancus¹⁹ – est un autoportrait. À droite, la figure debout, à droite, fixant des yeux le spectateur, ressemble de près aux portraits connus de Dirck de Bray. Le garçon portant le plateau doré (une allusion aux serviteurs de Cléopâtre ayant rempli le verre de vinaigre²⁰) pourrait être le jeune Joseph de Bray, sans doute âgé d'une quinzaine d'années au début de la réalisation du tableau. Quant aux nombreux serviteurs et enfants entourant la scène principale, ils font vraisemblablement allusion à l'abondante progéniture du couple – au moins dix enfants connus; si l'on se fie, une nouvelle fois, à l'âge apparent des personnages, on pourrait identifier, à l'extrême gauche, le petit Jacob de Bray, flanqué d'une de ses sœurs, Margaretha ou Juliana.

La seconde version du thème (fig. 4), élargie, présente une composition augmentée d'un personnage féminin, de profil. Il s'agit probablement de Maria de Hees, la première femme du peintre, morte quelques mois avant l'exécution du tableau. Jan de Bray peint son portrait l'année précédente (Kentucky, Speed Art Museum), et les

¹⁷ Voir les deux articles de F. W. Robinson intitulés «*The Banquet of Anthony and Cleopatra*».

¹⁸ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, IX, 58, 119-121. Se rassasiant «de repas splendides», Antoine se voit répondre par Cléopâtre «qu'en un seul dîner, elle avalerait dix millions de sesterces». Le lendemain, «elle fit servir un repas magnifique [...], mais somme toute ordinaire. [...] Elle fit apporter le second service. Ses serviteurs, qui étaient dans le secret, ne placent devant elle qu'un vase plein de vinaigre dont la force dissolvante fait fondre les perles.» Cléopâtre jette alors l'une des perles qu'«elle portait à ses oreilles» dans «le vinaigre, la fait fondre et l'avale».

¹⁹ L'ami d'Antoine, fondateur de Lyon, L. Munatius Plancus intervient alors pour empêcher la reine égyptienne de dissoudre la deuxième perle qui est conservée, avant d'être sciée pour en faire «deux pendants d'oreilles pour la Vénus du Panthéon, à Rome», *ibid.*

²⁰ Voir ci-dessus, note 18.



Fig. 3. Jan de Bray, *Le Banquet de Cléopâtre*, 1652-1656, huile sur toile, 170,2 x 166,4 cm, Hampton Court, collections royales.



Fig. 4. Jan de Bray, *Le Banquet de Cléopâtre*, 1669, huile sur toile, 249 x 190 cm, Manchester (New Hampshire), The Currier Gallery of Art.

traits de la figure féminine des deux tableaux sont très similaires. Dans cette deuxième version, on constate également l'ajout de certains objets ou accessoires: un paon; des fleurs de pavot sur la table; une tenture de broderies dorées transformant le rideau de fond en baldaquin; une table plus développée; un tapis persan; une balustrade; un plat d'or; un chien.

Il est peu probable que la première version soit une œuvre commémorative, destinée à célébrer la mémoire des parents, des frères et des sœurs de Jan de Bray: elle a été achevée en 1656, huit ans avant leur mort. La deuxième version, en revanche, peinte cinq ans après l'épidémie de peste, entre *de facto* dans une logique réflexive et un travail de mémoire. Ce renversement de perspective permet de mieux comprendre les ajouts effectués par le peintre, qui obéissent à une double logique: évoquer la dimension désormais mortuaire de la scène, et évoquer les qualités des personnages représentés. Animal consacré à Junon, le paon permet de superposer aux figures d'Antoine et de Cléopâtre celles de Jupiter et de son épouse et, donc, de faire probablement allusion au thème du banquet des dieux, souvent représenté par les peintres hollandais du XVII^e siècle. À cette double célébration, historique et mythologique, du couple De Bray correspond l'introduction du motif du baldaquin, traditionnellement associé aux trônes et aux autels (que la table, plus imposante dans la deuxième version, pourrait visuellement évoquer), et que l'on retrouve fréquemment dans les tombeaux des saints et les saintes conversations. Le paon relaie sans doute ce thème: sa chair réputée imputrescible, et ses plumes repoussant au printemps après être tombées, il est, comme le phénix, le symbole de la renaissance et de la résurrection. Dans ce tableau en partie posthume, Jan de Bray évoque peut-être l'immortalité de l'âme²¹, par delà la disparition et le «sommeil» des corps, auquel renvoient les fleurs de pavot disposées sur la table²².

Pour un spectateur de l'époque, le thème du *Banquet de Cléopâtre* possède aussi d'évidentes connotations matrimoniales. Sa description, faut-il le rappeler, avait été intégrée dans un célèbre poème du moraliste Jacob Cats (1577-1660), intitulé *Le Magnifique et tendre amour de Marc-Antoine, général romain, et de Cléopâtre, reine d'Égypte* (*De*

²¹ À noter que le laurier, dont la figure d'Antoine porte une couronne, et qui, dans le cas présent, renvoie à la coiffe de l'*imperator* romain, est également, dans la chrétienté primitive, un symbole de la vie éternelle.

²² Les fleurs de pavot sont également l'attribut des divinités Hypnos (le sommeil), Thanatos (la mort) et Nyx (la nuit).

Prachtige en dertele Lief-Koserije van Marcus Antonius Velt-Overste van de Romeynen, en Cleopatra, Koninginne van Aegypten), et où il est fait éloge du mariage et des vertus de l'amour conjugal, jusqu'à travers la mort – Cléopâtre suit Antoine dans le suicide en se faisant mordre par un aspic²³. En choisissant un tel thème et en décidant de faire jouer à ses parents le rôle d'Antoine et de Cléopâtre, Jan de Bray mettrait ainsi en avant la fidélité et l'amour de ses parents (à laquelle renvoie le chien noir, au premier plan), ainsi que, plus indirectement, les liens les unissant à leur progéniture.

Banquet et composition

Mais il faut également supposer que les éléments ajoutés par De Bray dans la deuxième version fonctionnent comme des attributs de l'art et des talents de son père disparu. Son geste de la main, qui reprend celui du double portrait de 1664 (fig. 2), évoque ses talents de rhéteur; sa couronne de lauriers rappelle, en plus de celle de l'*imperator* romain, la figure d'Apollon, dieu des poètes et des Muses. Le paon, dont la tradition mythologique nous dit que la queue a été parsemée par Junon des cent yeux d'Argus, après qu'il a été endormi et tué par Mercure, pourrait évoquer, comme c'est le cas, quelques années plus tard, chez le peintre et théoricien Samuel Van Hoogstraten (1627-1678), la puissance visuelle et séductrice de la peinture, tout comme, peut-être, le rideau rouge et la tapisserie persane, évoquant certains mythes artistiques fondateurs (fig. 5)²⁴. Quant à la balustrade et au plat d'or, ajoutés au premier plan, ils pourraient faire respectivement référence aux activités d'architecte et d'orfèvre de Salomon de Bray.

Ce qui, dans le *Banquet de Cléopâtre*, semble toutefois caractériser le mieux l'art et les talents artistiques de Salomon de Bray, c'est son sujet et la façon dont il est traité et peint par son fils. Pour les érudits comme pour les théoriciens de la peinture, ce banquet organisé par Cléopâtre pour répondre à celui d'Antoine n'est pas seulement un fait historique; c'est aussi un *exemplum*, qu'il faut interpréter

²³ J. Cats, *Werken*, p. 174.

²⁴ S. Van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, p. [1] (sur cette anecdote, voir Ovide, *Les Métamorphoses*, I, v. 625-723). Ce théoricien associe aussi, dans son traité de peinture, *ibid.*, p. [229], les rideaux et les tapisseries à la force illusionniste de la peinture, renvoyant aux anecdotes des «tentures feintes» de Parrhasius (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 65) et Giovanni da Udine (C. van Mander, *Het schilder-boeck*, fol. 144v°; C. de Bie, *Het gulden cabinet*, p. 218).



Fig. 5. Samuel van Hoogstraten, *Frontispice du livre I (Euterpe)*, in *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (Rotterdam, 1676), en face de la page 1.

en un sens moral voire philosophique. Selon l'écrivain néoplatonicien Macrobe (IV^e-V^e siècle), par exemple, qui rapporte le concours opposant le Romain et l'Égyptienne dans une discussion consacrée aux lois somptuaires, cette histoire est une parfaite illustration de leur gloutonnerie et de leur soif immodérée de richesses²⁵. Mais le philosophe Sénèque (4 av. J.-C. - 65 apr. J.-C.), avant lui, condamne d'abord, dans une démonstration sur les méfaits du vin, «cet Antoine, qui était un grand homme, une belle intelligence» mais qui, par «son ivrognerie et son amour pour Cléopâtre qui égalait sa passion pour le vin», a organisé les «plus somptueux festins» et les «profusions d'un luxe tout royal»²⁶.

De fait, pour bon nombre d'exégètes, notamment dans le champ stoïcien et néo-stoïcien, le banquet de Cléopâtre exemplifie la victoire de la subtilité et de l'économie sur l'intempérance et l'abondance, tant dans le domaine de la morale et de l'éthique que dans celui des arts. La table, son art de la préparer, de la garnir et de la servir, devient alors la métaphore topique de la conduite morale équilibrée²⁷. Il faut, comme François Rabelais (v. 1482-1553) dans le Prologue du *Quart Livre*, louer l'*aurea mediocritas*, la «modération du désir, frugalité, simplicité des choix»²⁸: «Médiocrité a esté par les saiges anciens dicte aurée, c'est-à-dire précieuse, de tous louée, en tous endroitz agreable»²⁹, explique l'auteur de Pantagruel, faisant allusion à une *Ode* célèbre d'Horace (65-8 av. J.-C.): «Quiconque choisit le juste milieu, précieux comme l'or, vit en sécurité sans souffrir de la pauvreté et de ses laideurs; il vit dans la modération loin des palais que le vulgaire envie»³⁰.

Pour les théoriciens de l'art également, l'art de la table est l'un des parangons les plus courants de l'art de composer un tableau ou une histoire, et le banquet réussi le modèle par excellence de l'œuvre d'art bien composée, évitant les écueils de la surabondance (*copia*) et de la sécheresse (*inopia*), frayant un chemin entre l'indigestion et le jeûne. La richesse et l'abondance authentiques ne doivent pas être excessives, mais moyennes et modérées. Discutant, dans son *Introduction à la haute école de l'art de peinture* (1678), du nombre de parties qu'une bonne composition doit posséder, en citant

²⁵ Macrobe, *Saturnales*, III, 14.

²⁶ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, X, 83, 25.

²⁷ Sur ces questions, voir T. Cave, *Cornucopia*.

²⁸ *Ibid.*, p. 217-218.

²⁹ F. Rabelais, *Les Cinq livres*, «Le Quart Livre», Prologue, p. 891.

³⁰ Horace, *Odes*, II, x, 5.

notamment l'avis du grammairien et compilateur Aulu-Gelle (v. 130-v. 180), qui «souhaite que l'on n'invite pas moins de trois hôtes et pas plus de neuf convives» et de Pline l'Ancien (v. 23-79), qui «dit que cela fait longtemps que l'on n'apparaît plus davantage qu'à cinq lors d'un banquet»³¹, Samuel Van Hoogstraten cite ainsi, pour légitimer ses comparaisons, un passage de la *Vie de Paul-Emile* de l'historien Plutarque (v. 46-v. 120), où le héros romain :

[...] répondit à ceux qui s'étonnèrent que lui, qui avait vaincu Persée et anéanti le royaume des Macédoniens, se mêlât avec tant d'affairement et de sollicitude d'accueillir ses invités et de régaler ses hôtes différemment et en fonction de la valeur de chacun, qu'il fallait une même prudence pour bien dresser un banquet et pour mettre une armée en ordre de bataille, dans un cas pour être plus effroyable auprès des ennemis, et dans l'autre pour être plus agréable auprès de ses amis³².

«Il fit ainsi savoir, commente Van Hoogstraten, que l'on exigeait une même prudence pour ordonner des choses, aussi différentes qu'elles puissent être», avant d'évoquer un souvenir personnel :

Sir Povey, un très grand amateur à Londres, trésorier du duc de York, était connu de tous pour sa maison admirablement bien ordonnée et habilement ornée (*versiert*) et, plus encore, pour sa plaisante fréquentation. Mais j'ai eu une fois l'occasion de remarquer combien il était habile dans l'ordonnement. M'ayant fait l'honneur de m'inviter chez lui, comme hôte, avec quatre ou cinq messieurs de la Royal Society, nous y fûmes en effet servis jusqu'à cinq fois. Lorsqu'un membre de l'assemblée dit ensuite qu'il pensait qu'il s'agissait du dernier service, Povey fit savoir, par un mot charmant, que nous n'en étions tout juste qu'à la moitié du chemin. C'est ainsi que nous fûmes débarrassés et resservis dix fois. Et tout fut si gracieux, si varié et si convenable que c'en était admirable, sans que cela parût excessivement riche, et il nous laissa néanmoins goûter à vingt-quatre sortes différentes de vins étrangers³³.

³¹ Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, III, x, XIII, xi.

³² S. Van Hoogstraten, *Introduction*, p. [188]. Voir Plutarque, *Vies parallèles*, «Paul Emile», XXVIII. La comparaison des banquets et des batailles est topique, et le mot de Paul-Emile proverbial: voir, notamment, Plutarque, *Moralia*, 615E-F; Polybe, *Histoire*, XXX, 14; Tite-Live, *Histoire romaine*, XLV, 32, 11. À noter que, dans le registre des *topoi*, l'armée bien ordonnée et menée constitue également une métaphore classique de la bonne composition (F. Junius, *De schilder-konst*, II, VIII, 3; S. Van Hoogstraten, *Introduction*, p. [155]-[156], [188]-[189]).

³³ *Ibid.*

L'organisateur du banquet, le symposiarque (du nom du *symposium*, deuxième partie du banquet antique, qui succède au *deipnon*, le repas du soir) doit donc réunir de multiples qualités, tant pour choisir les invités que les placer à table, proposer des aliments et des boissons variés et harmonieux, mais qui plaisent également aux goûts des convives. Pour un peintre comme Van Hoogstraten, il ne fait guère de doute que l'art de composer un tableau et l'art de composer un menu et d'ordonner un banquet obéissent ainsi à des règles similaires. Il cite d'ailleurs l'exemple de la communauté des artistes florentins qui, au XVI^e siècle, selon les dires de Giorgio Vasari (1511-1574) et Carel van Mander (1548-1606), aimait organiser de grands banquets au cours desquels il fallait faire preuve tout autant de ses talents de composition que de son goût pour la bonne chère³⁴.

Sur un plan plus concret, le thème du «banquet» constitue également un exercice fréquemment demandé aux peintres et, plus souvent encore, aux portraitistes hollandais du XVII^e siècle, auxquels il était souvent demandé de réaliser les portraits collectifs de milices, d'associations ou de confréries qui, tant pour des raisons formelles que symboliques, étaient souvent mis en scène à table, partageant un riche repas ou buvant ensemble. Si l'on en croit les théoriciens de l'art du XVII^e siècle, comme Van Hoogstraten³⁵, relayant celui de Rembrandt et de ses confrères, cet exercice faisait partie des plus redoutés des peintres, dans la mesure où il leur demandait de soigner à la fois la ressemblance individuelle des modèles ainsi que l'effet d'ensemble de la composition chromatique et de la disposition des figures. Un portraitiste digne de ce nom, comme Frans Hals (1581/1585-1666) ou Bartholomeus van der Helst (1613-1670), devait donc se plier à ce tour de force, et y réussir, afin de montrer l'étendue de ses talents, mais aussi ses capacités à maîtriser toutes les parties d'une composition ambitieuse, avec de grandes dimensions et de nombreuses figures.

Van Hoogstraten continue d'ailleurs les comparaisons gastronomiques dans son traité: «Aussi modeste que soit le sujet que vous pouvez avoir l'intention de représenter, veuillez l'enrichir au moins de quelque partie accessoire»³⁶. «Bacchus a besoin de Cérès et de

³⁴ Il cite notamment l'exemple de la Guilde de la Marmite, où se sont illustrés Andrea del Sarto et Giovan Francesco Rustici (S. Van Hoogstraten, *Introduction*, p. [207]-[208]). Voir C. van Mander, *Het schilder-boeck*, fol. 149r°.

³⁵ S. Van Hoogstraten, *Introduction*, p. [176]-[177].

³⁶ *Ibid.*

Vénus», ajoute-t-il en faisant allusion au célèbre dicton romain popularisé par l'*Eunuque* de Térence (v. 185-v. 159 av. J.-C.), *Sine Cerere et Baccho friget Venus* («Sans Cérès et Bacchus, Vénus est gelée»³⁷). Sans nourriture (Cérès) ni vin (Bacchus), l'amour ne peut naître. Pour Van Hoogstraten, qui redouble la métaphore culinaire d'une métaphore sexuelle, une bonne composition doit littéralement «nourrir» les yeux des spectateurs en leur évitant l'indigestion et la disette, l'ennui des mets fades et le dégoût des plats trop épicés. «Ne peignez pas un verre à pied seul sur une table vide»³⁸, explique-t-il encore, tout en avertissant aussi qu'un «grand nombre de figures sans fonction provoquent du dégoût», car «celui qui veut se rendre agréable à un invité doit s'entourer d'une grande variété de mets»³⁹.

Il est possible qu'en peignant le *Banquet de Cléopâtre*, qui devait être un portrait familial mais également le témoignage des talents des membres de sa famille, Jan de Bray ait songé à ces commentaires et ces métaphores. Dans la seconde version, l'espace de la table est clairement développé, tout comme le contraste entre la partie d'Antoine, surchargée de mets et de boissons, et celle de Cléopâtre, uniquement occupée par le verre de vin et les quelques fleurs. Ce nouveau choix formel permet à De Bray de construire plus clairement que dans la première version la dichotomie entre le «trop» symbolisé par Antoine et le «peu» illustré par le banquet de Cléopâtre. À cette dichotomie correspond d'ailleurs la composition du tableau, où la plupart des richesses sont amassées à droite de la table. L'équilibre de la composition provient non pas d'une répartition harmonieuse des différentes parties mais, au contraire, à la façon des deux plateaux d'une même balance, d'une certaine dissymétrie ou inégalité visuelle dont l'effet est augmenté par la densité et l'hétérogénéité des deux moitiés, mais dont la force est mise au service de la force générale de la composition.

Dans l'économie du tableau peint par Jan de Bray, la figure d'Antoine – et, donc, de Salomon de Bray – occupe une place centrale, sa main gauche étant placée au centre géométrique de la composition. Son rôle dans l'histoire, toutefois, est celui d'un défenseur de la *copia*, face à la modération et à la retenue de Cléopâtre, ce qui correspond, *grosso modo*, à l'image de Salomon de Bray que son fils souhaite donner – celle d'un peintre «abondant», aux compositions

³⁷ Térence, *L'Eunuque*, IV, v, v. 732.

³⁸ S. Van Hoogstraten, *Introduction*.

³⁹ *Ibid.*, p. [186].

riches et complexes, mais dont les talents et les savoir-faire dépassaient aussi largement le cadre strict de la peinture, comme l'indiquent les éléments placés au premier plan. Autour du peintre «universel», les trois fils sont situés aux extrémités de la composition, ce qui les empêche évidemment d'occuper une position centrale ou «équilibrée». Toutefois, la métaphore esquissée par Jan de Bray sert son tableau plus que l'histoire ou ses personnages et, donc, indirectement, lui-même et l'art qu'il est censé démontrer. De ce point de vue, ce n'est vraisemblablement pas un hasard si Jan de Bray choisit de se placer, seul, dans le rôle de L. Munatius Plancus. Sa position (il est le seul des trois fils peintres à être «du côté» du père) et la fonction qu'il évoque (celle d'un soldat, armé d'une hallebarde, et fixant la scène d'un regard déterminé) le désignent comme l'héritier naturel de son père et comme le «gardien» de son art. De plus, le rôle joué par Plancus dans l'histoire est bien celui d'un «juge de paix»: «L. Plancus, juste de ce pari, mit la main sur l'autre [perle] au moment où [Cléopâtre] se préparait à l'absorber de la même façon et déclara Antoine vaincu, présage que l'événement confirma»⁴⁰. Les récits des historiens antiques Dion Cassius et Appien confirment d'ailleurs la prudence de Plancus⁴¹. Sur ce plan, Jan de Bray est le seul à jouer, dans l'espace du *Banquet*, le rôle équilibré de celui qui choisit la voie du «juste milieu» et de la «médiocrité dorée», le seul, donc, qui, dans son propre tableau, exemplifie et illustre les vertus d'une bonne composition qui, semblable à un mets succulent, doit modérer les saveurs en atteignant le fragile point d'équilibre entre la fadeur ou le piquant.

Le peintre, comme le cuisinier

Si j'ai choisi d'insister longuement, ici, sur cet exemple du *Banquet de Cléopâtre* peint par Jan de Bray, c'est que, malgré certaines différences de sujet et de traitement, il me semble poser des enjeux comparables à ceux de l'*Éloge du hareng mariné* de son frère. À la description et à l'analyse, cette dimension de la «table», comme espace métaphorique du «tableau» (les deux mots sont d'ailleurs les mêmes, en ancien néerlandais: *tafel*⁴²) apparaît même bien plus

⁴⁰ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, IX, 58, 119-121.

⁴¹ Dion Cassius, *Histoire romaine*, XLVI, 50; Appien, *Histoire romaine*, III, 97. Sur ce point, voir R. Syme, *La Révolution romaine*, p. 280-281.

⁴² Le cas est semblable pour l'italien *tavola*. En français, la distinction de la «table» et du «tableau», termes issus du latin *tabula*, semble s'être faite plus précocement. Le mot de «tableau», comme forme diminutive de «table» désigne

explicite dans le tableau de Joseph de Bray. Tout, en effet, semble y être construit afin que les mets représentés illustrent au plus près les indications de la «recette» proposée par Jacob Westerbaen, mais aussi pour qu'ils mettent «l'eau à la bouche» du spectateur, en lui donnant, à la façon des photographies culinaires qui accompagnent aujourd'hui encore les livres de cuisine, l'envie de préparer lui-même le plat tel qu'il est indiqué dans les vers du poème. Car l'*Éloge du hareng mariné* est d'abord, à n'en pas douter, un véritable exercice de composition. La première partie du poème de Westerbaen est rédigée sous la forme d'une recette de cuisine. Elle détaille la liste d'ingrédients («un hareng mariné», «les oignons», «une tranche [...] de pain de seigle», de «la mousse de Breda ou de Haarlem», du vin provenant des «tonneaux de Delft»), les différentes étapes à suivre et les modes de préparation (retirer la tête du poisson; entailler le ventre et le dos; gratter les écailles; enlever les brouilles; le servir tel quel ou le braiser; ajouter les oignons; servir avec du pain et de l'alcool). Et le tableau de De Bray se présente très précisément comme l'application visuelle de cette recette. C'est le cas sur le plan de la représentation. Les indications de la recette sont scrupuleusement suivies – le peintre va même au-delà, en «ajoutant» le beurre au pain de seigle. Mais ceci est vrai aussi de la composition. En hauteur, de part et d'autre du poème «inscrit» sur une pierre feinte, sont disposés les différents ingrédients, bruts, de la recette. Au-dessous, au premier plan du tableau, les mêmes ingrédients sont visibles tels qu'ils ont été préparés par le cuisinier et soigneusement disposés sur une table mise, couverte d'une belle nappe blanche, selon une composition évoquant certaines natures mortes de Pieter Claesz (1597/1598-1661)⁴³. Les boissons idoines sont servies, le poisson délesté de ses arêtes et coupé, le pain tranché et beurré: il ne reste plus qu'à déguster... Le même procédé a d'ailleurs été utilisé par De Bray dans la version conservée à Aachen (fig. 6), même si l'interposition du livre, où le poème est placé, et l'adjonction de la thématique érotique des vers consacrés à Cupidon

d'abord «un panneau (de bois, de métal) servant de cible, et portant des inscriptions, des images, puis la toile tendue sur châssis servant de support à la peinture», dès la fin du XIV^e siècle (A. Rey, *Dictionnaire*, vol. III, p. 3737). Les deux termes restent toutefois liés par une parenté homophonique jusqu'au XVII^e siècle. Le *Dictionnaire des arts et des sciences* de l'Académie française (1694) parle ainsi du «tableau» comme d'un «ouvrage de peinture sur une table de bois, de cuivre, ou sur de la toile» (cité par V. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, p. 13).

⁴³ Je pense notamment au *Hareng avec un verre de bière et un pain* (1636, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen).

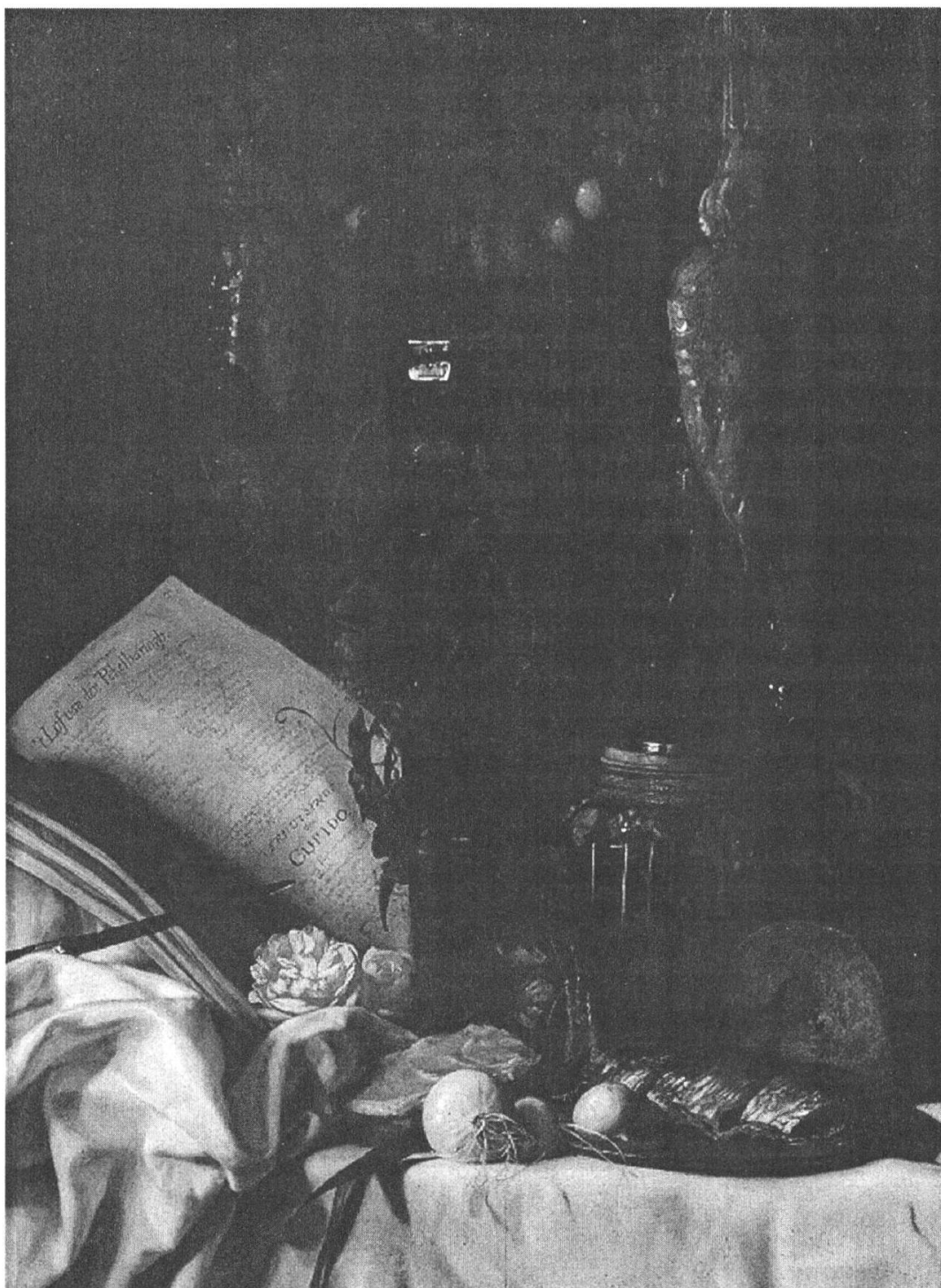


Fig. 6. Joseph de Bray, «Éloge du hareng mariné», 1657, huile sur bois, 67 x 49 cm, Aachen, Suermondt Ludwig Museum.

(et «pointés» par la lame du couteau, semblable à la pointe d'une flèche du dieu de l'Amour), ajoutent de la confusion et de la complexité à la composition, et ne permettent pas une telle superposition du «menu» de Westerbaen et de sa «composition» visuelle.

Par ailleurs, ce mode de présentation «en parallèle» n'est pas, à proprement parler, une invention de Joseph de Bray. On en retrouve notamment des variations dans certains des intérieurs flamands de Pieter Aertsen (1508-1575), Joachim Beuckelaer (1535-1574), dans les cuisines et les boucheries de Vincenzo Campi (1525-1591) et d'Hannibal Carrache (1560-1609), les provisions suspendues de Jacopo Chimenti Empoli (1551-1640) ou encore dans de nombreux *bodegones* espagnols. Mais ce qui frappe, dans l'analogie voulue par Joseph de Bray, est la façon, manifeste dont elle relie la préparation culinaire du mets et sa composition picturale. Ici, la «leçon» du poème écrite par Westerbaen est quasiment mise entre parenthèses puisqu'une partie est plongée dans l'ombre des rangs d'oignons. Seul le nom du peintre est d'ailleurs mentionné, en bas, au centre (*Jos: Bray / 1656*), comme si l'auteur de la «recette» et du tableau était le même. Par ce double effacement, De Bray arrache son œuvre aux enjeux de l'*ut pictura poesis*, pour l'ancrer dans une réflexion sur les mérites respectifs (et comparables) de l'art du peintre et du cuisinier: *ut pictor coquus*.

Sur l'avant-scène que constitue cette table recouverte d'une nappe blanche, qui peut évoquer, à la façon d'un trompe-l'œil ou d'une mise en abyme, la toile blanche sur laquelle le tableau a été peint, les efforts de composition du peintre sont tout aussi visibles que ceux du cuisinier qui, tous deux, avec peu de moyens, parviennent à construire un ensemble cohérent et harmonieux. Cette économie de moyens est d'ailleurs ce qui relie aussi les arts du *pictor* et du *coquus*. Comme le souligne Westerbaen dans son poème, le plat qu'il propose n'atteint pas les subtilités de certaines «délicieuses délicatesses» (*dert'le leckerny*); mais il n'est pas moins succulent et bon pour la santé. Au XVII^e siècle, le hareng est le poisson du pauvre; il est le moins cher que l'on puisse manger pendant les périodes de carême, et le plus disponible dans les mers d'Écosse et de Suède écumées par les pêcheurs hollandais depuis le XII^e siècle. Dans son *Ouverture de cuisine* [1604], Lancelot de Casteau ne daigne d'ailleurs citer qu'une seule recette comportant du hareng, au lieu des sept contenant de l'esturgeon ou des dix concernant la carpe⁴⁴. De la même façon, Joseph de Bray

⁴⁴ L. de Casteau, *Ouverture de cuisine*.

ne dispose pas, dans son œuvre, du même nombre et de la même variété d'objets, de matières et de couleurs qu'un Frans Snijders (1579-1657) (fig. 7) ou un Jan Davidsz. de Heem (1650-1695). Tout son art, au contraire, consiste à faire beaucoup avec peu et à trouver une voie médiane entre l'abondance d'un banquet organisé par Antoine et la pauvreté d'un repas voulu par Cléopâtre. Sur ce point, il n'est guère difficile de remarquer, dans l'*Éloge*, l'habile distribution des quatre couleurs principalement utilisées: le rouge ocre de la bière, de la terre cuite et de la croûte de pain; le jaune du beurre et de la mie; le bleu de la faïence, du poisson; et le blanc de la nappe, des assiettes, des éclats de lumière sur le verre, la mousse et le couteau. Et ces quatre couleurs, variées et nuancées, permettent de reconstituer presque l'entièreté de la palette chromatique de la composition, jouant sur les effets de clair-obscur et de camaïeu plutôt que sur la juxtaposition de valeurs réellement distinctes. On voit aussi comment la variation subtile des teintes permet une récession efficace des plans dans un espace pourtant restreint, tandis que la disposition des différents objets amène à les identifier aisément, sans pour autant détourner l'attention du plat principal, légèrement décentré par rapport à l'axe vertical du tableau.

Ces efforts de composition, ingénieusement mis en avant et en parallèle avec les détails de la recette composée par Jacob Westerbaen, sont d'autant plus visibles que Joseph de Bray semble s'inspirer, dans son tableau, du modèle bien connu des tableaux religieux de fleurs et de fruits, notamment popularisés par Peter Paul Rubens, Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625) et Daniël Seghers (1590-1661) (fig. 8)⁴⁵. De Bray remplace ainsi les *putti* par des harengs suspendus, les traditionnelles guirlandes de fleurs par des lignes d'oignons, tandis que l'image pieuse (une image de la Vierge à l'Enfant ou un calice surmonté d'une hostie) fait place à une ode culinaire et médicinale. Dans son tableau d'Aachen, De Bray joue également de ce registre parodique, en détournant cette fois le type de la *vanitas*. À quoi ces allusions visuelles servent-elle? Il est peu probable que le catholique De Bray ait souhaité donner à son œuvre une dimension religieuse ou sacrée, prenant le risque du blasphème – même si la mise en valeur d'un poisson et d'un repas pourrait, ici, proposer une double symbolique christique et eucharistique, et qu'il y a eu, dans le domaine, des

⁴⁵ Sur ce genre, très répandu dans le Nord de l'Europe, voir V. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, p. 104-113, 116-131.



Fig. 7. Frans Snijders (et Anton van Dyck), *Marché aux poissons*, huile sur toile, 253 x 375 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 8. Daniel Seghers, *Vierge à l'enfant, entourée de guirlandes de fleurs*, huile sur cuivre, 197,5 x 79,5 cm, Gand, Musée des Beaux-Arts.

précédents remarquables⁴⁶. S'agirait-il, pour l'artiste, de rapprocher son *Éloge du hareng mariné* de grands *exempla* afin d'en tirer une forme de légitimation? Ce n'est pas impossible, à condition qu'il eût été possible de justifier un tel rapprochement, ce qui n'est pas évident. Le détournement formel proposé par le peintre appartiendrait plutôt à la catégorie de ce que Gérard Genette a appelé la «parodie sérieuse»⁴⁷. Plus qu'un exercice critique, De Bray cherche à superposer deux images, deux «textes» qui restent, malgré leur juxtaposition, visibles et lisibles. L'effet recherché de cette «parodie» est moins comique qu'heuristique, comme l'a également évoqué Linda Hutcheon pour la littérature⁴⁸. Si le modèle des tableaux religieux à guirlandes de fleurs et de fruits est clairement celui qui, dans l'*Éloge*, fait l'objet d'un exercice de variation, ce n'est pas pour être raillé, mais pour être vu, au contraire, comme une norme ou un système dont l'œuvre de De Bray souhaite s'écarter, au moins en partie.

À la fois «transposition» et «forgerie», l'*Éloge* met en scène sa propre composition en procédant d'une double mise à distance. En mettant la «recette» textuelle proposée par Westerbaen et sa formulation visuelle, sous la forme d'une double nature morte, De Bray demande au spectateur de comparer ce qu'il lit et ce qu'il voit, de retrouver les correspondances, de détecter les différences, les ajouts et les retraits. Et en se fondant sur une structure de composition antérieure, le peintre souhaite également l'amener à se focaliser sur les déplacements référentiels qu'il opère dans sa composition, mais aussi, par différenciation, sur les procédés et les stratégies qu'il a mis en place pour réaliser ces adaptations. L'ajout, même discret, d'une allusion aux modèles des tableaux religieux à fleurs permet ainsi au peintre de déplacer et d'accentuer encore l'attention du spectateur sur le caractère (auto-)référentiel de son œuvre et sur le regard que De Bray a souhaité lui-même porter – et voir porter – sur la qualité de sa composition.

Ces comparaisons, employées par les théoriciens de l'art et traduites visuellement par Jan et Joseph de Bray, des arts du peintre, du

⁴⁶ Je pense notamment à un tableau peint par Abraham van Beyeren pour la Grootte Kerk de Maasluis, et commandé par quatre capitaines pour célébrer la bonté de Dieu et la conclusion de la Paix de Münster, où le peintre détourne des modèles de la peinture de dévotion et du retable afin d'intégrer ses propres natures mortes de poissons (S. A. Sullivan, «Abraham van Beyeren's *Visserijbord*»).

⁴⁷ G. Genette, *Palimpsestes*.

⁴⁸ L. Hutcheon, *A Theory of Parody*.

banqueteur et du cuisinier ne sont pas, on le voit, de simples métaphores ou des *topoi* destinés à égayer l'attention des lecteurs. Elles fonctionnent comme des modèles génériques, destinés à la fois à donner aux peintres des référents susceptibles de les aider dans l'exercice de leur métier, et de leur traduire (ainsi qu'aux amateurs et aux connaisseurs), de façon simple et imagée, et sans faire usage d'un jargon technique ou d'un vocabulaire trop abstrait, les qualités et les vertus que l'on attend d'une composition bien construite, équilibrée et agréable à regarder. Raillant un tableau d'un «peintre à Amsterdam» qu'il avait vu dernièrement, où un «aiglefin baveux» avait été peint, négligemment, sur «une splendide nappe de velours», Samuel Van Hoogstraten explique ainsi: «De cela on pouvait conclure que ce peintre devait être un sordide ménager (*slordich huishouder*). En effet, qui aurait jamais dans ses cuisines une souillon assez malpropre (*zoo vuilen slet*) pour laisser traîner du poisson mort sur de la laine ou du velours?»⁴⁹. Dans ce cas précis, où la métaphore culinaire joue encore à plein, l'artiste visé (peut-être Abraham van Beyeren [1620-1690] ou, plus probablement, Willem van Aelst [1600-1659], dont certaines natures mortes répondent à la description du théoricien hollandais⁵⁰) est doublement responsable, en tant que «ménager» et en tant que peintre: d'avoir représenté une table mal mise; et d'avoir considéré que son spectacle pouvait être acceptable aux yeux du spectateur. De ce fait, ces comparaisons permettent aussi de jeter un pont entre des textes théoriques qui, pouvant souvent apparaître comme trop descriptifs ou prosaïques, ne doivent être lus qu'en termes de comparaisons et d'analogies avec les œuvres, et les tableaux eux-mêmes qui, lorsqu'ils produisent, comme c'est le cas du *Banquet de Cléopâtre* ou, mieux encore, de l'*Éloge du hareng mariné*, un discours implicite sur les conditions de leur propre production, permettent à rebours de mieux éclairer les descriptions qui en ont été faites.

Jan BLANC

⁴⁹ S. Van Hoogstraten, *Introduction*, p. [183].

⁵⁰ Voir, par exemple, Willem van Aelst, *Nature morte aux poissons*, 1679, huile sur toile, 45 x 56 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- APPIEN, *The Civil Wars*, trad. J. Carter, Londres, 1996.
- BIE, Cornelis de, *Het gulden cabinet der eder vry schilder-const*, Anvers, 1661.
- BROOS, Ben (éd.), *Great Dutch Paintings from America*, cat. exp., La Haye, Mauritshuis, San Francisco, The Fine Arts Museums, 1990.
- BROOS, Ben, SCHAPELHOUMAN, Marijn, *Nederlandse Tekenaars geboren tussen 1600 en 1660*, Amsterdam, 1993.
- CASTEAU, Lancelot de, *Ouverture de cuisine*, 1604, rééd. L. Moulin, Anvers, 1983.
- CATS, Jacob, *Werken*, Amsterdam, 1655.
- CAVE, Terence, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle: Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, 1979, trad. fr. G. Morel, Paris, 1997.
- CHONG, A. (éd.), *Still-Life Paintings from the Netherlands, 1550-1750*, W. Kloek, Amsterdam, Rijksmuseum, 1999.
- DION CASSIUS, *The Roman History: The Reign of Augustus*, trad. I. Scott-Kilvert, Londres, 1987.
- DOYLE, M., (éd.), *Jan de Bray and the Classical Tradition*, Washington, 2005.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, 1982.
- HORACE, *Odes. Chant séculaire. Épodes. Satires. Épitres. Art poétique*, Paris, 1967.
- HOUBRAKEN, Arnold, *De groote schouburgh der nederlantsche konstchilders en schilderessen*, La Haye, 1753, 3 vol.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*, Londres, 1985.
- JUNIUS, Franciscus, *De schilder-konst der Oude* (1637), trad. néerlandaise par l'auteur, Middelburg, 1641.
- MACROBE, *Saturnales*, éd. H. Bornecque, Paris, 1937.
- MANDER, Carel VAN, *Het schilder-boeck*, Haarlem, 1604.
- MOLTKE, Joachim Wolfgang von, «Jan de Bray», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 11-12, 1938-1939, p. 421-523.
- , «Salomon de Bray», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 11-12, 1938-1939, p. 302-420.

- OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. G. Lafaye, Paris, 1992.
- PLUTARQUE, *Vies parallèles*, trad. A.-M. Ozanam, Paris, 2001.
- , *Moralia*, trad. fr. J. Amyot, Paris, 1819.
- POLYBE, *Histoire*, trad. D. Roussel, Paris, 2003.
- RABELAIS, François, *Les Cinq Livres*, Paris, 1994.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 2000, 3 vol.
- ROBINSON, Franklin W., «*The Banquet of Anthony and Cleopatra* by Jan de Bray», *Bulletin of the Currier Gallery of Art*, octobre-décembre 1969, non paginé.
- , «*The Banquet of Anthony and Cleopatra* by Jan de Bray», *Apollo*, 91, octobre 1970, p. 284-285.
- SÉNÈQUE, *Entretiens. Lettres à Lucilius*, éd. P. Veyne, Paris, 1993.
- STOICHITA, Victor, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, 1999.
- SULLIVAN, Scott A., «*Abraham van Beyerens Visserij-bord* in the Groote Kerk, Maassluis», *Oud Holland*, 101, 1987, p. 115-125.
- SYME, Ronald, *La Révolution romaine*, Paris, 1967.
- TAVERNE, Ed., «*Salomon de Bray's ontwerp voor de drinkhoorn van het Loofelijke Gilde van St. Hubert te Haarlem*», *Kunsthistorisch Jaarboek*, 23, 1972, p. 261-272.
- , *In't land van belofte: in de nieuwe stad. Ideaal en werkelijkheid van de stadsuitleg in de Republiek 1580-1680*, Maarssen, 1978.
- TÉRENCE, *Œuvres complètes*, trad. P. Grimal, Paris, 1971.
- TITE-LIVE, *Histoire romaine*, trad. A. Flobert, Paris, 1999.
- VAN DER MAREL, A., «*De kunstschilders de Bray en hun familie*», *De Nederlandsche Leeuw*, 81, 1964, col. 6-26.
- VAN EIJDEN, Roeland, VAN DER WILLIGEN, Adriaan, *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst*, Haarlem, 1816-1820, 3 vol.
- VAN HOOGSTRATEN, Samuel, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, éd. et trad. J. Blanc, Genève, 2006.
- WEBER, Gregor J. M., «*'t Lof van den Pekelharingh: Von alltäglichen und absonderlichen Heringstilleben*», *Oud Holland*, 101, 1987, p. 126-140.
- WESTERBAEN, Jacob, *Arctoa Tempe: Ockenburgh*, La Haye, 1654.

