

Gestes culinaires et ustensiles de cuisine dans la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles ou le travestissement d'une réalité quotidienne

Sandrine Krikorian

Résumé

L'iconographie culinaire est abondante en France sous l'Ancien Régime et les repas sont souvent représentés. Repas fastueux, repas d'apparat, repas plus intimistes jalonnent ces deux siècles. Mais au-delà de ces repas, qu'en est-il plus précisément de la préparation sans laquelle les mets ne pourraient pas être consommés ? Qu'apprend-on de l'iconographie des intérieurs de cuisine et d'office ? Les scènes de genre et natures mortes choisies pour cette étude sont confrontées aux sources contemporaines afin de dresser, de façon globale, les ustensiles de cuisine utilisés et les gestes réalisés par les personnes travaillant dans les cuisines. On note ainsi la dichotomie existante dans les supports iconographiques utilisés mais aussi les aspects représentés de façon privilégiée et les raisons de ces choix ainsi que la façon dont ces éléments influent sur un travestissement d'une réalité quotidienne.

Citer ce document / Cite this document :

Krikorian Sandrine. Gestes culinaires et ustensiles de cuisine dans la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles ou le travestissement d'une réalité quotidienne. In: Les cuisines. Actes du 138^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Se nourrir : pratiques et stratégies alimentaires », Rennes, 2013. Paris : Editions du CTHS, 2016. pp. 151-159. (Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 138-6);

https://www.persee.fr/doc/acths_1764-7355_2016_act_138_6_2802

Fichier pdf généré le 15/04/2021

Gestes culinaires et ustensiles de cuisine dans la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles ou le travestissement d'une réalité quotidienne

Sandrine KRIKORIAN

Docteur en histoire de l'art de l'université d'Aix-Marseille

Extrait de : François BLARY, *Les cuisines*, Paris,
Édition électronique du CTHS (Actes des congrès des sociétés historiques et scientifiques), 2016.

Cet article a été validé par le comité de lecture des Éditions du CTHS dans le cadre de la publication
des actes du 139^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques tenu à Rennes en 2013.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, gravures et peintures figurent des gestes et des ustensiles de cuisine. En ce qui concerne les représentations gravées dans lesquelles les gestes de cuisine peuvent être vus, ce sont des illustrations de livres de cuisine, de jardinage (Nicolas Bonnefons) ou des dictionnaires-encyclopédies (*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert) des XVII^e et XVIII^e siècles. Le sujet ayant déjà été étudié par ailleurs, il ne sera pas abordé ici¹. Il faut seulement noter que, dans ces gravures, une sélection est faite parmi les gestes qui peuvent être effectués en cuisine et leur destination, c'est-à-dire leur utilisation en tant qu'illustration d'un texte au sein d'un traité, marque une volonté didactique et de transmission d'un savoir.

Ainsi, en tenant compte de cette précédente étude et pour une plus grande cohérence de l'analyse, seront étudiés ici le support peint à travers les natures mortes et les scènes de genre pendant ces deux siècles. La première remarque que l'on peut faire est la différence quantitative qui existe dans la représentation des gestes et des ustensiles. Si les gestes sont extrêmement peu figurés, les illustrations d'ustensiles sont, quant à elles, plus nombreuses et le choix a été porté sur les plus représentatives².

Un autre point intéressant à noter est lié à la chronologie : en ce qui concerne les gestes et les représentations d'ustensiles de cuisine, les œuvres datent principalement de la première moitié du XVII^e siècle. Après une éclipse de plusieurs décennies (à quelques exceptions près), ce genre de représentation est à nouveau figuré dans les années 1730. Cette éclipse correspond à peu près au règne de Louis XIV, dont l'art s'intéresse plus au faste des objets de table et d'apparat et non pas à celui des objets de cuisine. En effet, à cette période avec l'importance et le luxe de la cour versaillaise, un intérêt croissant va être porté aux objets d'orfèvrerie appartenant souvent au Mobilier de la Couronne. Des artistes tels que Jean-Baptiste Monnoyer ou Jean-Baptiste Blin de Fontenay en témoignent, notamment avec leurs natures mortes conservées entre autres au Grand Trianon. À cette période naît un sous-genre de la nature morte : la nature morte d'apparat qui se prolonge jusque dans le premier tiers du XVIII^e siècle avec les représentations de buffets d'orfèvrerie de Jean-François Desportes ou de Nicolas Huilliot.

Qu'apportent comme informations ces natures mortes figurant des gestes et des objets de la réalité quotidienne culinaire ? Que peut-on tirer de l'observation de ces œuvres et que nous apprennent-elles sur les pratiques culinaires ? Y a-t-il des filtres qui faussent l'interprétation « documentaire » que l'on peut faire de ces peintures et si oui quels sont-ils ?

1. S. Krikorian, *Les Rois à table*, p. 46-50.

2. Seules deux œuvres parmi celles qui sont étudiées sont publiées dans cet article. En effet, les droits de reproduction demandés étant souvent prohibitifs, il n'a pas été possible d'illustrer cet article davantage.

Cette étude va tenter de répondre à ces questionnements en présentant deux parties. La première est consacrée aux gestes que l'on peut trouver dans ces illustrations, la façon dont ils sont représentés et ce que l'on peut en conclure. La seconde est dédiée aux ustensiles : on verra quels sont les objets les plus représentés et les raisons de ces choix.

Gestes de cuisine : entre symbolisme religieux et réalité quotidienne

On l'a dit, tant pour les gestes que pour les ustensiles de cuisine, la peinture française de la première moitié du XVII^e siècle s'intéresse à ces sujets et en ce qui concerne les gestes, rarissimes sont les représentations conservées. L'une d'elle est un tableau de Michel Bouillon intitulé *Intérieur de cuisine chez Marthe et Marie*³. Cette peinture mêle nature morte et scène de genre avec un étalage de victuailles de toutes sortes : gibier, oiseaux morts, pièces de boucherie, poissons entiers et en tranches, huîtres, écrevisses, œufs, légumes, fruits. La mise en scène se fait de façon opulente et le traitement de ces victuailles n'est pas sans harmonie : les animaux morts et morceaux dépecés sont présentés dans toute leur « beauté ». Il n'y a aucune trace de sang ou de violence contrairement par exemple au *Bœuf écorché* de Rembrandt au XVII^e siècle. Cette œuvre rappelle les scènes de marché flamandes, hollandaises et italiennes (Joachim Beuckelaer avec son *Intérieur de cuisine* ou encore Campi au XVI^e siècle en Flandre et en Italie). À l'arrière-plan, à droite, on peut voir la scène représentant Jésus chez Marthe et Marie, sujet issu de l'évangile selon saint Luc (10, 38-42) :

« Comme ils faisaient route, il entra dans un village, et une femme, nommée Marthe, le reçut dans sa maison. Celle-ci avait une sœur appelée Marie, qui, s'étant assise aux pieds du Seigneur, écoutait sa parole. Marthe, elle, était absorbée par les multiples soins du service. Intervenant, elle dit : "Seigneur, cela ne te fait rien que ma sœur me laisse servir toute seule ? Dis-lui donc de m'aider." Mais le Seigneur lui répondit : "Marthe, Marthe, tu te soucies et t'agites pour beaucoup de choses ; pourtant il en faut peu, une seule même. C'est Marie qui a choisi la meilleure part ; elle ne lui sera pas enlevée". »

La présence des personnages religieux que sont Jésus, Marthe et Marie, à l'arrière-plan donne donc une interprétation symbolique et surtout religieuse à la scène. La composition est complexe : fondée sur des lignes horizontales, verticales et des diagonales ascendantes et descendantes, elle est en contraste avec la surabondance de chère et ne se voit pas au premier abord. Ce n'est qu'en étudiant de plus près le tableau que l'on s'aperçoit de l'ordonnancement sous-jacent de l'intérieur de cuisine.

Une autre peinture, plus intéressante encore pour le sujet traité ici, est un tableau du peintre strasbourgeois Sébastien Stoskopff, intitulé *Les Quatre Éléments ou l'Hiver*, conservé dans la ville natale de l'artiste⁴ (Fig. 1).

Cette œuvre donne l'impression que les personnages servent « de prétexte ». La femme qui embroche une volaille, si elle occupe une partie de l'espace, est présentée comme en retrait par rapport aux victuailles qui l'entourent. D'un point de vue stylistique, l'œuvre est moins « aboutie » en ce qui concerne l'expressivité des personnages que la peinture de Michel Bouillon. En effet, la différence de traitement entre la figure humaine et les objets est manifeste et montre que Sébastien Stoskopff accorde plus d'attention à ces derniers.

Contrairement à l'œuvre de Bouillon, les aliments et les ustensiles sont disposés de façon ordonnée et donnent une certaine géométrie à l'ensemble. La table du premier plan est marquée par une linéarité de la composition avec sur une première ligne un citron, les

3. Michel Bouillon, *Intérieur de cuisine chez Marthe et Marie*, première moitié du XVII^e siècle, huile sur toile, 144,5 x 233 cm, collection particulière. Une représentation de cette peinture figure dans le livre de Claudia Salvi sur la nature morte française du XVII^e siècle (voir bibliographie).

4. Sébastien Stoskopff, *Les Quatre Éléments ou l'Hiver*, vers 1633, huile sur toile, 116x188 cm, Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre Dame.

poissons, un cornet d'épices et le gigot avec la botte de blettes. En retrait mais sur une même ligne également, figurent une bouteille en osier, un panier rempli de légumes (radis, choux, artichauts, asperges) et un baquet rempli d'eau. Cette linéarité est coupée verticalement par le second plan de la composition où se trouvent la volaille morte pendue, la femme embrochant ce qui est sans doute un poulet plumé et dépecé, le montant en bois sur lequel se trouve une bougie. On peut voir aussi à gauche de la composition un alignement vertical de la botte d'oignons sous laquelle se trouve sans doute une casserole en cuivre surmontée d'un cochon lardé, les pieds de veau et la bouteille. Notons également les pieds de cochon, les poissons et le gigot avec la botte de légumes qui sont disposés en forme de croix. Par ailleurs, à droite de l'œuvre, la composition s'oriente sur un l'arrière-plan présentant une autre pièce où une autre servante s'occupe du feu et dans laquelle un dressoir est figuré. Là encore, la composition orthogonale est vérifiable. La rigueur de cette composition est d'ailleurs caractéristique de l'œuvre de Stoskopff et se retrouve dans ses autres peintures.

D'ailleurs, dans cette œuvre, cet aspect est accentué par le sujet principal, qui est la représentation des quatre éléments. En effet, le chiffre quatre est le chiffre de la structure du monde et des choses matérielles. Les quatre éléments sont bien présents. La terre est représentée par les légumes, agrumes et épices (choux, blettes, radis, artichauts, asperges, oignons, citron, cornet d'épices) et pièces de boucherie (pieds-de-veau, gigot, cochon lardé) ; l'air par la volaille embrochée, celle qui est suspendue au mur et celle posée sur la table ; l'eau par les poissons et le baquet ; le feu par la bougie accrochée au mur et, à l'arrière-plan, par l'âtre. L'observation de ces éléments permet de comprendre que l'interprétation de l'œuvre de Stoskopff est allégorique.

On note donc que si les gravures contemporaines montrent une plus grande quantité d'attitudes, la peinture semble peu intéressée par cette question de la gestuelle culinaire dans les coulisses des repas et, en définitive, le seul acte illustré semble être celui d'une volaille mise en broche. Ce geste n'est d'ailleurs pas anodin puisque sa représentation montre une volonté de représenter un geste qui a lieu dans les cuisines d'un milieu aisé. L'observation de la richesse des intérieurs représentés et la rareté de la consommation de la volaille dans le quotidien des milieux populaires tendent à confirmer cette hypothèse. Ces deux œuvres figurant un intérieur riche et le geste spécifique d'embrocher une volaille peuvent faire penser à la noblesse d'épée qui est la noblesse militaire (à la différence de la noblesse de robe, autrement dit, les magistrats), celle qui se bat. Peut-être faut-il donc voir une corrélation avec cette noblesse d'épée, tenant ses titres nobiliaires de ses combats. Cette hypothèse semble renforcée par le fait que la peinture française de cette première moitié du XVII^e siècle ne semble pas figurer d'autre geste culinaire.

Un autre aspect est intéressant dans ces peintures de Sébastien Stoskopff et de Michel Bouillon. Chez Stoskopff, la figure humaine, on l'a dit, est traitée comme si elle était un objet inanimé. Son visage est sans expression. Son geste est comme suspendu, figé dans le temps et la servante ne semble pas attentive à l'action qu'elle accomplit. Ce sont les aliments et les objets qui donnent vie à la scène malgré la composition rigoureuse. Dans l'œuvre de Bouillon, cette dernière remarque est également vraie. C'est l'étalement désordonné et surabondant des victuailles qui donne vie à la scène. Seule la servante au centre de la composition, qui tend les mains vers un grand panier de fruits et qui tourne la tête et le regard vers sa gauche, accompagne ce dynamisme. Cependant, la femme embrochant la volaille, quant à elle, a son geste suspendu, tout comme le personnage féminin du tableau du peintre strasbourgeois. Son regard tourné vers l'extérieur du tableau se perd dans le vague et elle semble en dehors de la scène à laquelle elle participe. L'opposition entre activité et inactivité des deux femmes dans le tableau de Bouillon semble faire écho à la représentation à l'arrière-plan qui figure la scène de Jésus chez Marthe et Marie (vie active, vie contemplative). Peut-on envisager une mise en abyme, une scène dans la scène ? On peut émettre l'hypothèse selon laquelle la scène représentée à l'arrière-plan serait une projection mentale de la contemplation méditative de la femme qui embroche une volaille. Ce qui pourrait aussi expliquer sa place à l'arrière-plan. Là encore, cette interprétation biblique peut être proposée ici de par la scène de Jésus chez

Marthe et Marie et elle est renforcée par la présence du poisson, symbole christique, disposé en croix (Croix du Christ).

La seconde moitié du XVII^e siècle abandonne ces représentations peintes d'intérieurs de cuisine et c'est Jean-Siméon Chardin qui, à partir du premier tiers du XVIII^e siècle, peint à nouveau ce genre de scènes.

L'une de ses œuvres est *L'Écureuse ou la Récureuse*⁵. Ce tableau est le pendant de celui du cabaretier. Le geste est arrêté, la position de la récureuse est au repos. Elle occupe la quasi-totalité de l'espace de la toile. Vue de profil, elle est vêtue d'un vêtement entièrement blanc qui contraste avec le fond sombre et des ustensiles aux tons chauds et foncés. Bien qu'étant le sujet principal de l'œuvre, aspect d'ailleurs visible dans la place qu'elle occupe, la récureuse semble être hors de l'action qu'elle accomplit. Son geste est arrêté et son attention est détournée de sa tâche. Elle regarde en face d'elle, songeuse.

Ce tableau n'est pas le seul intérieur de cuisine que Chardin réalise. On peut prendre pour exemple *La ratisseuse*⁶. Il existe deux versions de cette œuvre présentant peu de différences. La jeune femme est en train d'éplucher des navets et autour d'elle se trouvent une citrouille, des concombres, des terrines avec des navets déjà nettoyés, un chaudron de cuivre et une casserole sur un billot avec un couperet à ses pieds. La même remarque que pour la récureuse peut être faite dans cette œuvre. Le regard du spectateur est attiré par cette femme assise sur une chaise, le buste relativement penché vers l'avant et qui occupe la quasi-totalité de l'espace. Les couleurs de ses vêtements sont sombres, si l'on excepte son tablier et son bonnet blancs qui contrastent avec le reste de ses vêtements mais aussi de l'ensemble du tableau. Plus encore dans cette œuvre que dans *L'écureuse* on note l'attitude méditative de la femme. Ses bras sont posés nonchalamment sur ses jambes. De sa main gauche, elle tient avec le bout de ses doigts un navet qu'elle a commencé à éplucher. Dans sa main droite, elle tient un couteau. La position de ses bras et de ses mains montre que la servante a, pour un instant (indéfini), interrompu son activité. Comme pour la récureuse, son regard fixe l'espace, ses yeux sont perdus dans le vide et son attitude est méditative.

Un troisième exemple du même artiste peut être pris. Il s'agit du tableau *La Pourvoyeuse*. Trois versions autographes de cette œuvre existent dont une est conservée à Paris, au musée du Louvre⁷. Là encore, comme dans les deux œuvres précédentes, le personnage occupe la quasi-totalité de l'espace bien que l'on voit une ouverture donnant sur une seconde scène à l'arrière-plan montrant, à côté d'une fontaine en cuivre, une jeune servante debout se tenant dans l'embrasement d'une porte. La pourvoyeuse du premier plan est vue de trois-quarts face. Dans sa main droite, elle tient un linge blanc dans lequel se trouve une pièce de boucherie et sur le meuble en bois à ses côtés se trouvent deux grosses miches de pain qui semblent avoir été posées un instant plus tôt par la jeune femme qui a d'ailleurs encore sa main gauche sur l'une des miches. Sa tête et son regard détaché sont tournés vers l'extérieur du tableau. On a l'impression d'un instant de repos ayant suivi une action, sans doute celle de poser le pain sur le meuble bas.

Dans ces trois œuvres de Chardin on a une certaine intemporalité qui n'est pas sans rappeler les natures mortes (qui sont d'ailleurs caractérisées justement par cet aspect intemporel et dont on peut généralement distinguer la période uniquement par les objets représentés). Les personnages sont montrés dans un « instant sans fin »⁸. D'ailleurs, René

5. Jean-Siméon Chardin, *L'écureuse* dit aussi *la Récureuse*, huile sur toile, 47x38 cm, Washington, The Corcoran Gallery of Art.

6. Jean-Siméon Chardin, *La ratisseuse*, 1738 huile sur toile, 46x37,5 cm, Washington, National Gallery of Art.

7. Une quatrième version de l'œuvre proposant des variantes avait été réalisée par l'artiste mais elle est aujourd'hui détruite durant la seconde guerre mondiale avec l'essentiel de la collection Henri de Rothschild. P. Rosenberg (dir.), *Chardin*, catalogue de l'exposition, p. 234.

8. Cette remarque vaut aussi pour son tableau figurant un garçon cabaretier, pendant de *La Récureuse*.

Démoris ne dit-il pas que l'on a une « durée indéfinie montrant les personnages à la fois engagés dans une action et détachés d'elle »⁹.

Chardin représente ici des personnages issus un milieu plus populaire, comme on peut le voir à travers la pauvreté de la décoration, le dénuement des fonds et les objets figurés. Au XVIII^e siècle, Chardin fait preuve d'une volonté plus axée sur un souci de montrer une certaine forme de la réalité quotidienne de ces personnes par les gestes effectués, qui correspondent à ce qui peut se produire. Cependant, l'interprétation n'est pas dénuée d'une certaine symbolique par la figuration de personnages méditatifs : s'agit-il d'une réflexion de ces personnes sur leur condition ?

Ustensiles de cuisine : entre réalité quotidienne et volonté artistique

Les ustensiles de cuisine sont des objets utilitaires nombreux dans les inventaires mais une plus grande sélection est faite dans l'iconographie : baquets, réchauds, pots en terre, écumeurs, égrugeoirs et ustensiles en cuivre (fontaines, poêles, poêlons, chaudrons).

Le tableau de Stoskopff, intitulé *Les Quatre Éléments* ou *L'Hiver* est particulièrement intéressant et on note la présence de quelques ustensiles de cuisine. L'un d'eux est un baquet rempli d'eau. Il s'agit d'un baquet ovale, en bois dans lequel on fait généralement tremper des aliments (poissons en général dans l'iconographie). Ce baquet est d'ailleurs un *topos* de l'artiste que l'on retrouve dans d'autres œuvres. C'est le cas du tableau intitulé *Nature morte au pain, à la carpe, au baquet et au pot de terre* (Fig. 2)¹⁰ ou dans son autre nature morte intitulée *Nature morte au réchaud, au pivert et au baquet*¹¹. Ici, le baquet est de forme circulaire et non ovale ; à l'intérieur, un poisson trempe dans l'eau. Sébastien Stoskopff n'est pas le seul peintre de natures mortes à illustrer cet ustensile. On le trouve par exemple dans un tableau de François Habert intitulé *Carpe, quartier de viande, poêle et baquet* (1643, Paris, collection GD). Dans cette dernière œuvre, un aspect est intéressant : à l'intérieur du baquet, une carafe en métal trempe dans l'eau. À ma connaissance, aucune autre nature morte ne présente ceci et la question reste donc en suspens de savoir s'il s'agit tout simplement d'une volonté artistique de l'artiste ou si ces baquets pouvaient également servir de rafraîchissoirs à bouteilles ou à carafes.

Dans la *Nature morte au pain, à la carpe, au baquet et au pot de terre* de Sébastien Stoskopff, derrière le baquet se trouve un pot de terre, récipient en terre comme son nom l'indique, possédant un corps ovale posé sur des pieds et muni d'un manche (et qui se retrouve aussi dans des scènes de cuisine flamandes, hollandaises et allemandes). Il s'agit d'un ustensile très souvent visible dans l'iconographie du XVII^e siècle. Stoskopff le représente aussi dans son tableau intitulé *Nature morte au chou et au pot de terre* et un peintre de l'École française du XVII^e siècle le figure dans sa *Nature morte au melon*. Quant aux frères Le Nain (Matthieu, Louis et Antoine), cet objet fait également partie de leur répertoire puisqu'on le trouve dans *L'Intérieur rustique* peint par Antoine Le Nain et conservé au musée des Beaux-Arts de Rouen. On trouve mention de ce pot dans les sources et ce jusque dans les couches les plus hautes de la société et plus tardivement que la première moitié du XVII^e siècle dont datent les œuvres de Stoskopff. Notons par exemple la recette du potage à la citrouille donnée par Massialot dans *Le Cuisiner Roïal et bourgeois* (1691) :

« Coupez les citrouilles en dez bien menus, et les passez à la poêle au beurre blanc ; avec sel, persil, cerfeuil & fines herbes : mettez les dans un pot de terre, avec lait bouillant, & dressez sur des croûtes mitonnées : garnissez de pain frit, & mettez poivre blanc en servant. »

9. P. Rosenberg (dir.), *Chardin. Ibid.*

10. Sébastien Stoskopff, *Nature morte au pain, à la carpe, au baquet et au pot de terre*, vers 1625-1630, huile sur toile, 78x115 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.

11. François Habert, *Carpe, quartier de viande, poêle et baquet*, 1643, Paris, collection GD.

D'autres outils sont cités dans les sources mais le pot de terre est souvent représenté sans doute en raison de sa fabrication courante dans la France du XVII^e siècle et les fouilles archéologiques confirment d'ailleurs l'utilisation courante de cet ustensile.

Dans le tableau de Stoskopff, *Les Quatre Éléments* ou *L'Hiver*, on trouve également un ustensile en cuivre à l'arrière-plan à gauche. Une sorte de casserole sur pied sur laquelle est posée un plat contenant un cochon lardé. L'intérêt de cet ustensile réside dans la matière dans laquelle il est réalisé : le cuivre. En effet, l'iconographie des ustensiles en cuivre est d'une relative abondance dans les natures mortes de la France de l'Ancien Régime : chaudrons, casseroles, marmites sont des objets figurés fréquemment et qui sont aussi utilisés fréquemment dans les cuisines. Cependant, au-delà de l'existence et de l'utilisation de ces ustensiles en cuivre, leur représentation est sans doute marquée par une volonté artistique. En effet, l'ustensile reflète une lumière, permettant ainsi des effets de contraste. Dans sa *Grande nature morte à la tête de veau*, Stoskopff représente un chaudron, debout, dans lequel se reflète la lumière. Il est frappé par l'éclairage latéral tandis qu'une grande partie du reste de la composition est plongée dans la pénombre. Thomas Mather dans sa *Nature morte aux poissons* utilise le même principe lumineux.

Ces effets de lumière se retrouvent également dans d'autres œuvres plus tardives. On peut le voir dans le tableau de Michel-Honoré Bounieu intitulé *Les apprêts du pot-au-feu*¹² dans lequel une lumière vient éclairer la marmite plus spécifiquement sur le couvercle au-dessus de l'anse. Ce tableau est également intéressant car, sur cette marmite, se reflète visiblement le morceau de viande servant à la préparation du plat.

Dans *L'écureuse* et *La ratisseuse* de Chardin, malgré une moins grande attention portée aux détails (caractéristique stylistique dans la quasi-totalité de l'œuvre de Chardin), le jeu de lumière sur les ustensiles de cuisine est visible. On remarque d'ailleurs que, comme pour les personnages, Chardin montre une volonté de représenter les ustensiles d'une réalité quotidienne pour eux-mêmes sans qu'un message symbolique ou religieux ne soit présent derrière leur représentation.

Dans son tableau intitulé *Chaudron de cuivre rouge étamé, poivrière, trois œufs et poêlon posés sur une table*¹³, Chardin représente un chaudron de cuivre aussi frappé par la lumière. Cependant, l'effet n'est pas le même que dans les œuvres précédentes où on avait une mise en valeur de l'ustensile par ces jeux de lumière. Chardin, dans cette nature morte a une touche plus vive, qui n'est pas posée en aplat, et où chaque élément de la composition est diffusé dans la totalité de son tableau. Dans les différentes œuvres figurant des ustensiles, on assiste donc à des variations picturales de l'objet qui participent aux changements de mises en scène et procèdent d'une représentation plus artistique qu'interprétative.

Le taille de ces objets en cuivre diffère (plus ou moins haute ou large) mais leur forme ne varie pas. Il n'y a donc pas d'évolution visible dans l'iconographie des ustensiles en cuivre les plus courants (chaudrons, poêles, poêlons). Les chaudrons de Stoskopff ne sont pas différents de ceux de Chardin, marquant ainsi une recherche moins importante pour les objets de cuisine non visibles des convives que pour les objets de table, qui eux le sont. Le seul changement tient dans le traitement de ces objets. À l'inverse de Chardin, les peintres du Grand Siècle s'intéressent davantage à ce qu'on pourrait appeler la « qualité lumineuse » de ces ustensiles en cuivre. Ils se servent de cette lumière qui frappe les objets ; l'éclairage se reflète et tranche ainsi avec le fond souvent sombre des natures mortes.

12. Michel-Honoré Bounieu, *Les apprêts du pot-au-feu*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 64x81 cm, Paris, musée du Louvre.

13. Jean-Siméon Chardin, *Chaudron de cuivre rouge étamé, poivrière, trois œufs et poêlon posés sur une table*, 1734-1735, huile sur bois, 17x21 cm, Paris, musée du Louvre.

Les peintres des XVII^e et XVIII^e siècles, entre scènes de genre et natures mortes, n'illustrent que peu de gestes. Tenant d'ailleurs plus de la nature morte que de la scène de genre, les personnages représentés sont comme figés dans le temps et dans l'espace dans une attitude méditative et contemplative. Cependant, une évolution est notable dans l'interprétation de cette attitude. Dans la première moitié du XVII^e siècle, durant laquelle les peintures de Bouillon et Stoskopff ont été représentées, on note une interprétation symbolique, allégorique voire religieuse des figurations tandis que les œuvres de Chardin du XVIII^e siècle présentent une interprétation plus dirigée vers une certaine réalité quotidienne vécue par les personnes qu'il figure.

Les ustensiles représentés dans les natures mortes et scènes de genre des XVII^e et XVIII^e siècles sont beaucoup plus variés que les gestes culinaires figurés dans ces mêmes œuvres. Pour une plus grande précision dans la nature des objets représentés, il serait intéressant de procéder à des comparaisons avec les données archéologiques. En l'état actuel des recherches, on peut noter que les objets figurés correspondent bien aux objets utilisés mais le choix des ustensiles représentés dans l'iconographie est dû à une volonté stylistique des artistes.

Les gestes culinaires et les ustensiles de cuisines illustrés en peinture le sont dans les scènes de genre et de natures mortes, ce qui donne lieu à des représentations mêlant vie quotidienne, expérimentations artistique et symbolique. Elles montrent donc comment, par le biais de la religion et d'une volonté allégorique ou artistique, les gestes culinaires et des ustensiles de cuisine donnent lieu à une interprétation différente, filtrant par là même la représentation de la réalité.

Résumé

L'iconographie culinaire est abondante en France sous l'Ancien Régime et les repas sont souvent représentés. Repas fastueux, repas d'apparat, repas plus intimistes jalonnent ces deux siècles. Mais au-delà de ces repas, qu'en est-il plus précisément de la préparation sans laquelle les mets ne pourraient pas être consommés ? Qu'apprend-on de l'iconographie des intérieurs de cuisine et d'office ? Les scènes de genre et natures mortes choisies pour cette étude sont confrontées aux sources contemporaines afin de dresser, de façon globale, les ustensiles de cuisine utilisés et les gestes réalisés par les personnes travaillant dans les cuisines. On note ainsi la dichotomie existante dans les supports iconographiques utilisés mais aussi les aspects représentés de façon privilégiée et les raisons de ces choix ainsi que la façon dont ces éléments influent sur un travestissement d'une réalité quotidienne.

Bibliographie concise

KRIKORIAN Sandrine, *Les Rois à table. Iconographie, gastronomie et pratiques des repas officiels de Louis XIII à Louis XVI*, Aix-en-Provence, PUP, collection Le Temps de l'Histoire, 2011.

KRIKORIAN Sandrine, *Études d'iconographie culinaire et conviviale dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles : pratiques et manières de table, objets de table, goûts et représentations*, thèse de doctorat, 2007, (dir.) Martine VASSELIN.

SALVI Claudia, *D'après nature. La nature morte en France au XVII^e siècle*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2000.

ROSENBERG Pierre (dir.), *Chardin*, catalogue de l'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 234.

Illustrations

Michel-Honoré BOUNIEU, *Les apprêts du pot-au-feu*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 64x81 cm, Paris, musée du Louvre.

Michel BOUILLON, *Intérieur de cuisine chez Marthe et Marie*, première moitié du XVII^e siècle, huile sur toile, 144,5x233 cm, collection particulière.

Jean-Siméon CHARDIN, *L'écureuse* dit aussi *la Récureuse*, huile sur toile, 47x38 cm, Washington, The Corcoran Gallery of Art.

Jean-Siméon CHARDIN, *La ratisseuse*, 1738 huile sur toile, 46x37,5 cm, Washington, National Gallery of Art.

François HABERT, *Carpe, quartier de viande, poêle et baquet*, 1643, Paris, collection GD.

Illustrations

Sébastien STOSKOPFF, *Les Quatre Éléments ou L'Hiver*, vers 1633, huile sur toile, 116x188 cm, Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre Dame.



Sébastien STOSKOPFF, *Nature morte au pain, à la carpe, au baquet et au pot de terre*, vers 1625-1630, huile sur toile, 78x115 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.

