

Université de Montréal

*Peinture et comédie : Les scènes de théâtre de  
Cornelis Troost (1696-1750)*

par

Julie Cadotte

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade  
de Maître ès arts (M.A.)  
en histoire de l'art

Octobre, 2012

© Julie Cadotte, 2012

**Identification du jury**

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et sciences

*Peinture et comédie : Les scènes de théâtre de  
Cornelis Troost (1696-1750)*

Mémoire présenté par

Julie Cadotte

Todd Porterfield, Président-rapporteur  
Luís de Moura Sobral, Directeur de recherche  
Denis Ribouillault, Membre du jury

## Résumé

Le présent mémoire porte sur l'un des peintres néerlandais les plus connus de son époque, Cornelis Troost (1696-1750). Celui-ci tire son succès du traitement et de l'originalité de ses sujets dans la confection de ses scènes de théâtre, dont cinq sont abordées ici. Troost fut lui-même acteur de profession avant de se consacrer au métier de peintre. Tout comme les œuvres de Troost, l'art hollandais du XVIIIe siècle est un sujet rarement abordé en histoire de l'art. Plusieurs éléments historiques des Pays-Bas, notamment certains des bouleversements politiques, sont indispensables afin d'acquérir une meilleure compréhension des œuvres théâtrales de Troost.

Dans ses scènes de théâtre, Troost embrasse le côté théâtral de celles-ci. Ses œuvres portent le même titre que les pièces desquelles elles sont tirées. De plus, Troost introduit ses personnages de près et cette particularité met l'accent sur les émotions des personnages et sur l'action. Un parallèle est tracé avec Jan Steen et Gérard De Lairesse, eux-mêmes des artistes hollandais s'inspirant du théâtre. La narration dans les œuvres de Troost est également un point important afin de bien comprendre ses scènes de théâtre.

**Mots clés** : Cornelis Troost, théâtre, scènes de théâtre, Pays-Bas, art hollandais du XVIIIe siècle, narration.

## **Abstract**

This master's thesis focuses on one of the most famous Dutch painters of his time, Cornelis Troost (1696-1750). Troost's success derives from the originality of his subjects in the theatrical scenes he depicts five of which are discussed here. Troost himself was a professional actor before devoting himself to the art of painting. Dutch art of the eighteenth century is a topic rarely discussed in art history. Several elements of Netherlandish history, including political changes, are essential in order to acquire a better understanding of Troost's theatrical work.

Troost embraces the theatrical source. His works of art bear the same title as the plays from which they are drawn. Troost puts the emphasis on his characters, and this feature helps to put the focus on the emotions of the characters and the action. A parallel is made with Jan Steen and Gerard De Lairesse, other Dutch artists who were inspired by the theatrical world. The narrative aspect in the works of Troost is also an important aspect which needs to be approached in order to understand his theater scenes.

**Key words:** Cornelis Troost, theater, theater scenes, Netherlands, dutch art of the eighteenth century, narration.

## Table des matières

<b>Identification du jury</b> .....	<b>i</b>
<b>Résumé</b> .....	<b>ii</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>iii</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>iv</b>
<b>Liste des figures</b> .....	<b>vi</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>ix</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
État de la question .....	3
Problématique et méthodologie .....	7
Cadre théorique .....	7
Présentation des chapitres .....	10
<b>1. Le théâtre aux Pays-Bas</b> .....	<b>12</b>
1.1 La tradition théâtrale .....	13
1.2 Le théâtre d’Amsterdam au XVIIIe siècle .....	28
1.3 Cornelis Troost.....	33
<b>2. Les scènes de théâtre de Cornelis Troost</b> .....	<b>44</b>
2.1 <i>Pefroen et la tête d’agneau</i> .....	46
2.2 <i>Scène du Tartuffe</i> .....	53
2.3 <i>La découverte de Jan Claazs</i> .....	58
2.4 <i>Prétendue Vertu exposée: la découverte de Volkert dans le panier à linge</i> .....	64
2.5 <i>Le mariage de Kloris et Roosje</i> .....	68

<b>3. La question de la narration .....</b>	<b>72</b>
3.1 Le traitement théâtral en représentation picturale .....	75
3.1.1 Jan Steen .....	77
3.1.2 Gérard De Lairesse .....	80
3.2 Les adaptations de pièces étrangères .....	84
3.3 L'aspect comique dans les œuvres de Cornelis Troost.....	86
3.4 La narration dans les œuvres de Cornelis Troost.....	88
<b>Conclusion .....</b>	<b>94</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>100</b>
<b>Illustrations.....</b>	<b>107</b>

## Liste des Figures

Figure 1.1 : Willem Isaaksz. Swanenburch d'après David Vinckboons, *Préparatifs pour une représentation en plein air par des Rhétoriciens à une fête de village* (détail), v. 1608, gravure, Atlas Van Stolk, Rotterdam.

Figure 1.2 : Jan Steen, *Les Rhétoriciens*, 1665-68, huile sur toile, 86 x 100 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, inv. No. 1366.

Figure 1.3: Cornelis Troost, *Autoportrait*, 1739, huile sur toile, 103 X 83 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. No. Sk-a-4225.

Figure 1.4: Adriaan Van der Laan d'après Hendrick de Leth, *Décor de théâtre d'Amsterdam avec « Le nouveau portal de la Cour » peint par Cornelis Troost*, 1738, eau forte et gravure, Theater Instituut Nederland, Amsterdam, inv. No. TL 1-4.

Figure 1.5: Jan Punt d'après P. Van Liender, *Décor pour le théâtre d'Amsterdam pour "Le Nouveau Jardin*, n.d. eau fort et gravure.

Figure 1.6: Jan Punt, *Autoportrait en Achille*, 1770, Tooneelmuseum, Amsterdam.

Figure 2.1: Cornelis Troost, *Pefroen et la tête d'agneau*, 1739, pastel et pinceau en couleurs sur papier, 63,0 X 50,5 cm, Mauritshuis, La Haye, inv. No. 185.

Figure 2.2: Jan Steen, *Le bourgeois de Delft et sa fille*, 1655, huile sur toile, 82.5 x 68.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. No. SK-A-4981.

Figure 2.3: Charles Lebrun, *La Crainte*, 1698.

Figure 2.4: Cornelis Troost, *Pefroen et la tête d'agneau*, 1740, pinceau gouache et aquarelle sur papier, 27,3 X 26,9 cm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, inv. No. 1909:9.

Figure 2.5: Cornelis Troost, *Scène de Tartuffe*, n.d., pastel, 60,5 X 48 cm, collection privée.

Figure 2.6: D'après François Boucher, *Le Tartuffe ou L'imposteur*, n.d., gravure sur papier, Nationalmuseum, Stockholm, Inv. No. NMG 924/1874.

Figure 2.7: Peter Paul Rubens, *L'Adoration des bergers*, 1619, huile sur panneau, 32,5 X 24,0 cm, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, inv. No. L1.

Figure 2.8: Jean-Antoine Watteau, *L'embarquement pour l'île de Cythère* (détail), 1717, huile sur toile, 129 X 194 cm, Louvre, Paris, inv. No. 8525.

Figure 2.9: Gabriël Metsu, *La visite à la chambre d'enfant*, 1661, huile sur toile, 77,5 X 81,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, inv. No. 17.190.20.

Figure 2.10: Cornelis Troost, *La découverte de Jan Claazs*, 1738, pastel et gouache sur papier, 60,5 X 49,0 cm, Mauritshuis, La Haye, inv. No. 182.

Figure 2.11: *Le combat pour la culotte ou l'histoire de Klaas et Griet* (détail), vers 1800, gravure sur bois, 210 X 15 cm, Amsterdam, Cabinet des estampes, Collection Waller.

Figure 2.12: Cornelis Troost, *Prétendue Vertu exposée: la découverte de Volkert dans le panier à linge*, 1739, pastel et gouache sur papier, 60,5 X 49,0 cm, Mauritshuis, La Haye, inv. No 179.

Figure 2.13: William Hogarth, *L'Héritier*, 1733, huile sur toile, 62,5 × 75 cm, Sir John Soane's Museum, Londres.

Figure 2.14: Cornelis Troost, *Le mariage de Kloris et Roosje*, n.d., pastel et gouache sur papier, 64 X 83 cm, Mauritshuis, La Haye, inv. No 193.

Figure 2.15: David Teniers le jeune, *Fête Champêtre*, 1647, huile sur toile, 75 X 112 cm, Musée National du Prado, Madrid, inv. No P01786.

Figure 3.1: Masaccio, *Le Tribut de St-Pierre*, 1426-1427, fresque, 255 X 598 cm, Chapelle Brancacci, Santa Maria Del Carmine, Florence.

Figure 3.2 : Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie*, v.1638-1640, huile sur toile, 8.5 x 12.1 cm, Louvre, Paris, inv. No 7300.

Figure 3.3 : Gérard De Lairese, [*Qui facile credit facile decipitur. Die licht geloost wort licht bedrogen*] *premier acte de Julfus*, n.d., gravure sur papier, 16.5 X 13 cm, Tate Britain, Londres, inv. No T11555.

Figure 3.4 : Gérard De Lairese, [*Amantium irae amoris integratio est. Lieven mogen kyven, maer moeten Lieven blyven*] *deuxième acte de Julfus*, n.d., gravure sur papier, 16.6 X 12.9 cm, Tate Britain, Londres, inv. No T11554.

Figure 3.5: Gérard De Lairese, [*Corruptio unius generatio alterius. Des eenen druck, des anderen geluck*] *troisième acte de Julfus*, n.d., gravure sur papier, 16.4 X 12.6 cm, Tate Britain, Londres, inv. No T11551.

Figure 3.6: Pierre Brissart, *L'Imposteur [Tartuffe]*, édition de 1682, gravure, BNF, Paris, inv. No. RES-YF-3155.

Figure 3.7: Jacob Houbraken d'après Cornelis Troost, *Tartuffe, ou l'hypocrisie séducteur*, circa 1750-1780, gravure, 2,96 X. 2,44 cm, Musée Boijmans van Beuningen, Rotterdam, DB 3761 (HP).

Figure 3.8: Anonyme, *L'histoire de Kloris et Roosje*, d'après une pièce de théâtre de 1707. Huit gravures sur bois, 7 X 13 cm, Collection Van Kuyck, Haarlem.

## Remerciements

J'aimerais d'abord souligner la contribution sans failles de ma sœur Véronique Armstrong-Cadotte, qui en plus de ses nombreuses relectures et de ses commentaires rigoureux, a su une fois de plus confirmer que ma vie ne serait pas la même sans sa présence ensoleillée.

À mon copain Raphaël Van der Heyden, qui a vécu l'élaboration de ce mémoire autant que moi, en ne cessant de croire en moi et en mes idées. Son amour m'a encouragée à repousser mes propres limites.

À mes parents... mon père, Michel Cadotte, témoin de mes nombreuses heures passées devant mon ordinateur.

À Luís de Moura Sobral, directeur dont l'enthousiasme et l'assiduité n'ont jamais fait défaut.

À Louise Vigneault, qui a démontré une confiance en mes capacités si honnête que je n'ai eu d'autres choix que d'y croire moi-même.

À tous mes amis, mais spécialement à Mélanie Laberge, Catherine Leblanc, Marjolaine Poirier, Camille Ricard et Daniela Vogel. Sans vous, le processus et le résultat ne seraient pas les mêmes. Vous avez démontré un intérêt constant pour ce projet et ce, du début à la fin.

À Jeanette Biondi, pour sa franchise et son excellent jugement.

À Jan van der Heyden qui, avec son sens de l'humour exceptionnel et ses encouragements, m'a confirmé cette chance inouïe que j'ai de faire partie d'une famille si extraordinaire.

## Introduction

L'un des peintres néerlandais le plus connus de son époque, Cornelis Troost (1696-1750) tire son succès du traitement et de l'originalité de ses sujets. Portraits de groupe, scènes intérieures et extérieures ainsi que portraits individuels ont contribué à faire sa renommée. Les œuvres dont il sera question dans le présent mémoire sont ses scènes de théâtre, c'est-à-dire des images tirées de pièces de théâtre, plus précisément celles écrites au XVIIIe siècle. Plusieurs de ses compositions ne sont pas datées, mais, selon toute vraisemblance, la majorité de ses œuvres daterait d'entre 1730 et la fin des années 1740. Il est important de mentionner que Troost lui-même fut acteur de profession avant de se consacrer au métier de peintre, ce qui a sans aucun doute influencé sa façon d'aborder son genre pictural. Il utilise un type de pastel unique, qu'il a lui-même produit, ayant un effet lumineux sur la couleur et sur la légèreté de la touche.

L'art hollandais du XVIIIe siècle est un sujet rarement abordé en histoire de l'art et les représentations de scènes de théâtre le sont encore moins. En effet, le XVIIIe et sa production artistique suscitent un tel engouement que la période suivante semble éprouver une difficulté à égaler ou du moins à se renouveler de manière authentique. Van Bunge, dans une encyclopédie sur les Lumières, mentionne que cette notion est nouvelle pour les Pays-Bas, que l'historiographie hollandaise se préoccupait tellement avec le siècle d'or que le XVIIIe siècle fut considéré comme une pauvre réflexion de la gloire passée (Van Bunge 2003 : 163). Elizabeth Boskamp, auteure d'un mémoire sur Troost, ajoute que la période suivant le siècle d'or néerlandais est reconnue pour son déclin artistique. Dans sa thèse ayant comme sujet les représentations théâtrales de Troost, elle

affirme : « The century which followed this brilliant period has often been characterized as a period of decline in energy, spirit of enterprise, and in prestige» (Boskamp 1976 : 1). Selon elle, les œuvres du XVIIIe offrent moins d'originalité ou du moins de caractère, que le siècle précédent. Malgré le fait que Troost soit considéré comme l'artiste hollandais le plus populaire de son temps, sa réussite demeure aujourd'hui mal connue, à l'instar d'ailleurs de l'époque dans laquelle il a évolué. Il n'en demeure pas moins qu'il constitue un sujet fort passionnant à explorer.

Dans leur ouvrage sur l'art et l'architecture hollandais, Rosenberg et Slive mentionnent qu'au XVIIIe siècle, le nombre d'artistes actifs ne diminue pas de façon considérable en comparaison au siècle précédent, mais que les changements se situent dans l'appauvrissement de la qualité de leur production. Les auteurs affirment que, malgré la forte renommée de certains artistes, aucun d'eux n'a pu se distinguer de façon exceptionnelle. Ils réfèrent ainsi à Jacob de Wit (1695-1754) et Cornelis Troost : « [...], who are justly ranked as the foremost eighteenth-century Dutch artists, stand out as personalities, but their works look provincial when hung alongside those by their great European contemporaries » (Rosenberg et Slive 1966 : 207) De son côté, Fuchs, dans son livre sur l'art hollandais, se révèle plus élogieux et affirme, à propos de Troost, qu'il s'agit : « by far the most original and versatile artist of his age » (Fuchs 1978 : 144).

L'aspect général des œuvres de Troost n'est pas unique en son genre. Il sera question dans le présent mémoire d'avancer l'interprétation d'éléments moralisateurs dans ses œuvres. Sheila Muller, dans son encyclopédie sur l'art hollandais, qualifie l'intention de Troost comme étant «light-stepping and mild» (Muller 1997 : 393) ; nous

tenterons de démontrer que Troost poursuit d'autres objectifs qu'uniquement la beauté de ses œuvres. L'histoire de l'art a catalogué Troost comme étant le « Hogarth hollandais », en référence à l'artiste anglais William Hogarth (1697-1764), peut-être en raison de leur contemporanéité, du fait qu'ils composent des scènes de genre et qu'ils ont tous deux produit des œuvres à thématique théâtrale (Rosenberg et Slive 1966 : 213). La critique d'ordre moral dans les œuvres de l'artiste anglais, comme dans sa série *Le mariage à la mode* (c.1743), est explicite. La satire de certains comportements humains peu élogieux est exprimée de façon plus évidente dans ces œuvres, alors que Troost fait généralement preuve d'un peu plus de subtilité. Certains auteurs l'ont d'ailleurs comparé avec le peintre français Jean-Antoine Watteau (1684-1721), en utilisant pour Troost le sobriquet de « Watteau hollandais ». Cette association est compréhensible lorsqu'on compare l'aspect général des œuvres de ces deux artistes, particulièrement pour ce qui est des costumes et du traitement assez léger des couleurs. Par contre, le contexte culturel dans lequel évolue Troost est différent de celui de Watteau. Aussi, les attentes envers ces peintres ainsi que leurs intentions personnelles ne sont pas les mêmes.

### État de la question

Lorsqu'il est question d'aborder les œuvres de théâtre de Cornelis Troost, plusieurs écrits constituent des incontournables qui permettent de bien saisir l'essentiel de ce que l'histoire de l'art retient de cet artiste.

La source la plus ancienne concernant Troost est l'ouvrage de Johan Van Gool. Il est intitulé *De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen: waer in de levens- en kunstbedryven der tans levende en reets overleedene schilders, die van Houbraken, noch eenig ander schryver, zyn aengeteekend, verhaelt worden*<sup>1</sup>, et date de 1751. Van Gool ayant vécu à la même époque que Troost, ses écrits constituent une source de première main puisqu'il a reçu ses informations directement de l'artiste. Cet ouvrage est donc surtout utile pour ce qui est des éléments biographiques de l'artiste. Dans son livre consacré à Van Gool, Lyckle De Vries mentionne comment ce dernier a écrit un ouvrage sur le modèle de Giorgio Vasari, en tentant d'amasser des informations factuelles à propos de chaque artiste (De Vries 1990 : 274). Selon le même auteur, Van Gool est un bon critique d'art, fiable et émettant des descriptions très justes.

Le livre de 1947 de Jan Knoef, intitulé *Cornelis Troost ... Met vijf en vijftig afbeeldingen*<sup>2</sup>, se concentre suffisamment sur les représentations théâtrales de Troost pour être une source d'importance pour notre étude. Pour Knoef, la présence de Troost est très significative dans l'art du XVIIIe siècle néerlandais. Selon lui, il se révèle le « Hogarth des Pays-Bas ». Knoef affirme que Troost accentue ce qui compte le plus en art, soit le sujet lui-même plutôt que la façon de le traiter. Ce point est d'ailleurs mis de l'avant dans le troisième chapitre. L'artiste posséderait également une force d'expression le rapprochant de certains peintres français, dans la mesure où l'on pourrait le considérer comme un disciple de Jean-Antoine Watteau ou de Claude Gillot (1673-1722).

---

<sup>1</sup> Traduction libre : *Le nouveau recueil des artistes et des peintres néerlandais liés au théâtre: passés et encore vivants ou des artistes décédés, qui ni [Arthur] Houbraken, ni aucun autre écrivain, n'a enregistré ou encore toléré dans l'histoire.*

<sup>2</sup> Traduction libre : *Cornelis Troost ... Avec cinquante-cinq images.*

D'ailleurs, ce dernier serait celui qui a introduit la tradition de la peinture de théâtre en France. Toujours selon Knoef, c'est au XIXe siècle, avec l'arrivée du romantisme et du réalisme, que Troost tomba dans l'oubli. L'auteur rapporte également que Troost ne semble pas avoir grandement influencé ses successeurs, mais qu'il demeure toutefois très populaire en raison de son originalité.

Écrite en 1973, la monographie de Jan Wolter Niemeijer, simplement nommée *Cornelis Troost (1696-1750)*, rassemble la totalité des œuvres de l'artiste. Cet imposant ouvrage synthétise un très grand nombre des écrits plus anciens. Le texte se divise en onze chapitres, et aborde, entre autres, la formation de Troost, ses portraits et, ce qui nous intéresse particulièrement ici, son travail relié au théâtre. Niemeijer mentionne plusieurs détails forts originaux concernant notamment les acteurs populaires du théâtre d'Amsterdam et leurs commanditaires, lesquels sembleraient être les mêmes personnes qui désiraient se procurer les scènes de théâtre de Troost. Il y est également question de ses influences, incluant la *commedia dell'arte* italienne et les peintres français, tels que Watteau et Nicolas Lancret (1690-1743). Il s'agit d'un excellent ouvrage de référence. Sutton, historien et critique d'art, mentionne d'ailleurs dans son article que cet auteur est un pionnier qui a aidé la population hollandaise à accepter l'existence d'un art florissant local au XVIIIe siècle (Sutton 1980 : 191).

La thèse d'Elisabeth Hendrika Petronella Boskamp, *Cornelis Troost : illustrations derived from contemporary Dutch comedies*, porte sur les scènes de théâtre de l'artiste. On y retrouve des descriptions justes, rapportant certains détails présents dans les œuvres,

ainsi qu'un grand nombre d'images (malheureusement en noir et blanc). Les explications des récits des pièces de théâtre ayant inspiré les œuvres de Troost sont très pertinentes. On retrouve peu d'analyse ou de théorie au sujet des peintures, mais Boskamp soutient que l'individualité de chacun des personnages est toujours très affirmée. Elle amène également l'idée que Troost a de l'expérience en art décoratif en raison des commandes pour le théâtre d'Amsterdam. L'excellence de l'imagination de l'artiste est donc présente, mais ses forces demeurent, pour l'auteur, sur les plans de l'observation et du traitement des expressions des personnages.

L'ouvrage le plus récent consacré à Troost, daté de 1993, s'intitule *Cornelis Troost en het theater : tonelen van de 18e eeuw*<sup>3</sup>. Il s'agit d'un catalogue d'exposition rassemblant des écrits de plusieurs auteurs. Il fut édité par Edwin Buijsen, avec notamment la collaboration de Jan Wolter Niemeijer. Buijsen, également commissaire de l'exposition, met de l'avant dans ses écrits le style personnel de Troost, sa grande imagination et sa maîtrise du pastel. Selon lui, la relation que Troost entretenait avec le milieu théâtral d'Amsterdam lui donne une sensibilité dans son approche et dans la conception de ses peintures, très populaires à l'époque. Ce catalogue rassemble plusieurs œuvres de Troost, dont certains croquis, et les commente individuellement. On y retrouve également un bon nombre de références, nonobstant la vulgarisation visant à rendre les textes faciles d'approche.

---

<sup>3</sup> Traduction libre : *Cornelis Troost et le théâtre: scènes du XVIIIe siècle*  
Traduction officielle : *Cornelis Troost and the theater of his time*

## Problématique et méthodologie

L'objectif du présent mémoire est d'approfondir l'étude de cinq œuvres théâtrales de Troost dans une analyse descriptive de la composition, incluant la disposition des personnages, leur expression, la décoration des différentes scènes et le décor. Pour ce faire, il est impératif de définir l'impact de l'histoire du théâtre néerlandais sur la production artistique de Troost, tout comme l'influence des pièces françaises du XVII<sup>e</sup> siècle. La relation de Troost avec le monde du théâtre est un aspect considérable de sa production artistique étudiée ici. Nous aborderons de façon plus précise les images conçues par Troost, qui semblent tirées de son imaginaire personnel plutôt que de la représentation théâtrale à laquelle l'artiste aurait pu assister lui-même. Nous ferons par la suite un parallèle avec la tradition picturale de représentations de théâtre néerlandaises, notamment à l'aide d'exemples de Gérard De Lairesse (1640-1711) et de Jan Steen (1625-1679), pour ensuite élaborer sur les types de narration que Troost utilise.

## Cadre théorique

Les écrits suivants sont pertinents lorsqu'il est question d'élaborer certains points précis de la culture hollandaise. Ils portent en général sur le siècle d'or, mais présentent des arguments qui permettent d'établir une méthodologie centrée sur l'étude de l'image. Il s'agit de *Questions of meaning : theme and motif in Dutch seventeenth-century painting* (2000) de E. De Jongh, de *L'embarras de richesses : une interprétation de la culture hollandaise au siècle d'or* (1991) de Simon Schama. *Discours, récit, image* (1989) d'Aron Kibédi Varga, précisément le troisième chapitre, présente différentes

façons de transposer la littérature en images. Pour ce qui est de *Picturing performance : the iconography of the performing arts in concept and practice* (1999) de Thomas F. Heck, il amène directement une méthode portant sur une analyse iconographique de représentation de spectacle, incluant le théâtre.

De Jongh aborde le XVII<sup>e</sup> siècle avec des arguments qui demeurent pertinents pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans le chapitre intitulé *To instruct and delight*. Il y est question d'hypothèses concernant les intentions des artistes dans les compositions dites de genre. Ce terme englobe plusieurs particularités de représentation et, bien qu'introduit récemment, il désigne de nombreuses caractéristiques pouvant être également décelées dans les œuvres de Troost. L'auteur aborde des points intéressants quant aux moyens pris par les artistes afin de présenter une certaine moralité. De Jongh aborde également l'iconologie (particulièrement celle présentée par Cesare Ripa (1560-1622)), les écrits de Jacob Cats (1577-1660), célèbre poète de l'époque ainsi que des théories de Gérard De Lairesse (1640-1711), dont il sera également question dans le troisième chapitre. Bien que les interrogations concernant le réalisme des œuvres hollandaises du XVII<sup>e</sup> siècle aient souvent été traitées, De Jongh explique clairement comment ces qualificatifs doivent être abordés avec réserve en les mettant en contexte avec des œuvres. On y retrouve également un chapitre sur le motif du balai, présent dans plusieurs images représentant un intérieur domestique dans la période du siècle d'or. Il s'agit également d'un motif que traite Troost dans une des œuvres étudiées dont il sera question ultérieurement.

L'ouvrage de Schama, concentré sur la culture des Pays-Bas du XVII<sup>e</sup> siècle, relate notamment l'urbanisme d'Amsterdam et les événements qui menèrent à la création des Pays-Bas. Bien que l'auteur traite le sujet de façon subjective (ce fait étant vérifiable à la simple lecture du titre), ses explications de l'influence française sur le théâtre et le comportement des Hollandais en société sont très pertinentes pour le présent mémoire. Les liens effectués entre les événements politiques, l'économie et les représentations artistiques amènent des précisions enrichissantes pour notre analyse. Comme Schama le mentionne lui-même, on retrouve dans l'art visuel hollandais des sens cachés pouvant être analysés à l'aide d'une lecture iconographique. Ces œuvres nous transmettent de l'information sur la culture hollandaise, particulièrement celle des grandes agglomérations. Schama utilise plusieurs outils pertinents à l'étude de la culture hollandaise, tels que l'histoire des mentalités, l'imagerie populaire, les gravures, les livres d'emblèmes, les peintures et les récits de voyageurs et de visiteurs étrangers.

Par ailleurs, Varga relate fidèlement, à l'aide d'exemples précis en histoire de l'art, plusieurs procédés permettant de rendre en images des histoires écrites. Le troisième chapitre se concentre sur l'étude de différents effets communicatifs en prenant l'image comme point de départ d'analyse. Varga rassemble certains auteurs ayant traité de positions différentes face à la question de temps et d'espace dans une œuvre visuelle. On y aborde plus précisément les outils du spectateur permettant de donner un sens aux images, le rôle de l'émotion suscitée lors de l'observation d'images, à savoir si l'émotion est généralement présente et plus persuasive que la rationalité. Les œuvres étudiées dans

le présent mémoire présentant un récit; Varga propose des pistes d'analyse afin de nous permettre de bien saisir en quoi consiste sa narratologie visuelle.

En ce qui a trait au livre de Thomas F. Heck, il s'agit d'essais écrits par plusieurs auteurs concernant différents aspects de la lecture iconographique. Dans le cadre de notre mémoire, l'ouvrage d'Heck demeure plus précis que les livres d'Erwin Panofsky (1892-1968), historien d'art reconnu pour ses théories iconographiques, puisqu'il privilégie une approche théorique centrée spécialement sur les représentations de performance en art. Il résume et vulgarise les arguments importants de Panofsky en y ajoutant des notions et des hypothèses plus spécialisées pour notre sujet. Il s'agit donc d'un outil primordial pour une recherche sur les représentations théâtrales néerlandaises. L'ouvrage inclut une analyse d'une œuvre de Rembrandt qui s'apparente grandement à la méthode que le présent mémoire se propose d'employer. Heck aborde d'ailleurs rapidement une œuvre de Troost, permettant d'enrichir aussi notre approche.

### Présentation des chapitres

Afin de mieux situer et approfondir les cinq œuvres théâtrales de Cornelis Troost, notre premier chapitre propose de jeter un bref regard sur la place du théâtre aux Pays-Bas, pour ensuite résumer succinctement la carrière artistique de l'artiste. Cette partie traitera des débuts des manifestations théâtrales au Moyen-Âge, puis de l'évolution de cette pratique jusqu'au XVIIe et XVIIIe siècle. Une attention particulière sera portée sur cette dernière époque puisqu'il s'agit de l'univers dans lequel Cornelis Troost évolua.

L'artiste amstellodamois n'ignore évidemment pas la tradition de sa région et conjugue son art avec plusieurs contraintes, par exemple les commanditaires. Nous aborderons l'importance de son implication au sein du théâtre d'Amsterdam, sa carrière d'acteur et de dessinateur de scénographie pour enfin élaborer davantage au deuxième chapitre sur ses représentations de scènes de théâtre. Plus précisément, il sera question des œuvres suivantes : *Pefroen et la tête d'agneau*, *Scène du Tartuffe*, *La découverte de Jan Klaazs*, *Prétendue Vertu exposée: la découverte de Volkert dans le panier à linge*. Le troisième et dernier chapitre se concentre sur la question de la narration en peinture et sur la manière de transmettre une histoire en image en respectant l'intégrité du récit original. Afin d'approfondir la tradition influençant Troost, il y sera question de Jan Steen (1625-1679) et de Gérard De Lairesse (1640-1711), deux artistes antérieurs à Troost pour qui le théâtre occupait une place prépondérante dans leur production artistique.

## 1. Le théâtre aux Pays-Bas

Depuis le tout début du Moyen-Âge, le théâtre aux Pays-Bas occupe une place importante au sein de la société. Ce domaine fut prisé des spectateurs hollandais avant même que d'autres puissances, telles la France ou l'Angleterre, aient leur propre théâtre officiel. Au sujet de l'Angleterre, Habermas mentionne dans son livre comment « le théâtre populaire est complètement inexistant. À l'époque de Charles II, il n'y avait à Londres qu'un seul théâtre, lequel se trouvait sous le patronage de la Cour [...] » (Habermas 1978 : 49). Considérant le fait que Charles II fut roi d'Angleterre au début des années 1660, il en ressort que le développement du théâtre a débuté beaucoup plus tôt aux Pays-Bas en comparaison à d'autres puissances étrangères. C'est par la suite avec une ouverture sur des cultures différentes que le théâtre néerlandais sera en mesure d'exister avec envergure à l'époque de Cornelis Troost.

Il sera question dans ce chapitre de la tradition théâtrale, c'est-à-dire des moyens par lesquels les artistes ont amené dans leur culture ce moyen d'expression. La place de la politique et de la religion au sein de la population a une grande influence en ce qui a trait aux goûts des spectateurs. En témoigne le fait que le début de présentations publiques de textes avait comme thème principal la religion. Si cette dernière constitue un incontournable, l'intention du message transmis varie selon les artistes impliqués. Certains sont en sa faveur et s'emploient à propager leurs valeurs alors que d'autres désirent afficher leur désaccord de façon plus subtile, par exemple, dans une comédie.

Chaque période a relevé ses défis et a participé à sa façon à l'évolution de ce moyen d'expression qu'est le théâtre. L'histoire politique des Pays-Bas est remplie de conflits sur le plan de divergences d'opinions sur la religion, entremêlée de la gouvernance de la région ainsi que sur les délimitations de ses frontières. Il sera ici question de s'intéresser aux événements majeurs ayant eu un impact sur la culture de l'époque. L'importance de la littérature des autres pays, particulièrement la France, dans l'évolution des publications de pièces de théâtre et des représentations en public sera abordée dans cette section.

### 1.1 La tradition théâtrale

En premier lieu, établissons une définition du théâtre. Bismuth, dans son livre sur l'histoire du théâtre, émet la définition suivante : « C'est une activité sociale, qui émane de la cité et réunit ses membres, le temps d'un spectacle organisé à l'avance » (Bismuth 2005 : 9). Dans la tradition néerlandaise, le théâtre a assuré plusieurs fonctions, notamment lors des fêtes publiques. Un groupe joue un rôle important lors de ces événements : les rhétoriciens. Comme il est mentionné dans l'encyclopédie de Sheila Muller, ils consistent en un regroupement d'artistes se réunissant en formant ainsi des chambres de rhétorique (Muller 1997 : 329). Ils organisent d'ailleurs souvent des fêtes de village, comme le témoigne la gravure de Swanenburch (Figure 1.1). Cette image présente les types de déguisements qui seront dans la présentation; un soldat, un masque d'animal, un couple royal, un moine, des fermiers ainsi que des gens qui portent l'enseigne d'une chambre de rhétorique non identifiée (Brandt 1993 : 362). Plusieurs

occasions donnent lieu à ce genre de festivités; les concours d'archers ou l'entrée de royauté dans les grandes villes en sont des exemples. On retrouve également une participation théâtrale lors des *scènes vivantes* lesquelles consistent en des présentations publiques typiquement hollandaises, mélangeant acteurs, poésie et décors peints, et véhiculant essentiellement des messages à connotations politiques. Puisque de telles traditions débutèrent avant la construction d'un établissement destiné aux représentations publiques, les célébrations les entourant se déroulèrent dans les rues des villages. Cette tradition confirme l'aspect très humain et dédié au peuple de la tradition théâtrale hollandaise. Ces *scènes vivantes* étaient généralement présentées lors de célébrations religieuses, telles que Pâques et le Nouvel An, ou lors de procession soulignant des événements politiques importants, comme ce fut le cas lors de la signature de la paix avec l'Espagne, en 1609 (Brandt 1993 : 365).

La ville d'Amsterdam devient rapidement un endroit prisé pour le développement d'un lieu fixe des représentations théâtrales. La construction du premier théâtre hollandais dit « de ville » débute en 1637 (Brandt 1993 : 348). C'est à partir de l'année suivante qu'il est plus facile de comprendre la nature des textes présentés puisque le tout se déroule dans un environnement fixe, immuable. Cependant, les premières descriptions des représentations connues tarderont à être publiées; elles le seront seulement à partir du XVIIIe siècle (Erenstein 1996 : 205). L'arrivée d'un théâtre à Amsterdam soulève des questions sur son rôle dans la société ainsi que des modifications qu'il entraîne au sein de la littérature néerlandaise.

La société « Nil Volentibus Arduum », fondée en 1669, consiste en une société de l'art inspirée du modèle de l'Académie française de Paris (Erenstein 1996 : 263), amenant un cadre plus rigide de la forme et du fond du théâtre. Plus précisément, les membres se questionnent sur les méthodes de représentation des décors de théâtre et des accessoires; ils influent par le fait même sur le rôle social que doivent revêtir les pièces jouées, favorisant celles comportant une forte valeur morale. Ce changement explique le goût marqué des membres de la société pour les pièces françaises, qui respectent bien ces critères. Si le genre de la tragédie est à même d'occuper ces fonctions sociales dans le théâtre hollandais, le présent mémoire se penchera davantage sur la comédie, puisqu'il s'agissait d'un genre particulièrement prisé par Cornelis Troost.

### Les débuts du théâtre au Moyen-Âge

Au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle, les Pays-Bas, particulièrement la Flandre, représentent une nation très forte du point de vue politique (Bauwens 1921 : 17). Donc, à la période médiévale, les frontières dites néerlandaises changent fréquemment, mais il importe surtout de retenir que la région est divisée en plusieurs provinces. D'ailleurs, à ce sujet, De Voogd, auteur d'un livre sur l'histoire des Pays-Bas, ajoute que le Moyen-Âge a vu naître plusieurs provinces néerlandaises bien puissantes, comme le duché de Brabant (De Voogd 2003 : 40-41). Les mouvances politiques des provinces se poursuivent durant tout le Moyen-Âge. Le même auteur affirme « Au XIV<sup>e</sup> siècle, la Hollande faisait figure de puissance notable sur l'échiquier européen, comme le démontra le mariage des deux filles

de Guillaume II avec les plus grands partis d'alors, en l'occurrence l'Empereur et le roi d'Angleterre » (De Voogd 2003 : 43).

La religion occupe une place importante; en témoigne le fait qu'une part non négligeable de la littérature porte sur la vie des Saints (Bauwens 1921 : 19). Dans le reste de l'Europe, le thème principal des débuts théâtraux consiste également en la religion, mais ce fait se remarque particulièrement dans cette région, tel que l'affirme Bauwens. Celui-ci avance d'ailleurs l'hypothèse que les Pays-Bas présentent une avance marquée sur le plan intellectuel. « Il y eu donc de bonne heure une littérature en Flandre, ainsi qu'à la cour des puissants ducs de Brabant » (Bauwens 1921 : 17). Étudier l'histoire de la littérature néerlandaise mène au constat selon lequel le théâtre occupe une place différente de la transmission d'histoire par écrit. Stouten dit à ce sujet : « Aussi, il existe des formes artistiques d'expression verbale très importantes totalement indépendantes du livre » (Stouten 1999 : 14). L'auteur fait allusion aux manifestations publiques se tenant à même les rues toutes les semaines et profondément ancrées dans la vie quotidienne. Il affirme :

Les occasions en sont les multiples fêtes religieuses et autres jours fériés. Les processions, fêtes foraines, marchés annuels, fêtes de quartier, festivals d'arbalétriers et de rhétoriciens, ainsi que les festivités de célébration des saints patrons des nombreuses corporations professionnelles et d'amateurs envahissent alors la ville (Stouten 1999 : 73).

N'oublions pas que ces fêtes jouent un rôle important sur le plan politique. Des échanges survenant à ces occasions entre les personnes politiques influentes et le reste du peuple émanent des indications précises en ce qui a trait aux besoins et devoirs de la

communauté. Il s'agit de rapprochements entre ces structures sociales rappelant, dans une atmosphère festive, que chacun a un rôle à jouer et que l'équilibre dépend de tout un chacun. Ces fêtes sont souvent organisées par des regroupements précis, comme des confréries religieuses ou la milice locale. Stouten mentionne à leur sujet : « Ce sont ces associations qui organisent les cortèges et les représentations, *tableaux vivants* placés sur des chars le long de la route, et pièces de théâtre entièrement jouées en chemin ou à l'issue du cortège » (Stouten 1999 : 75). Van der Stighelen explique de façon précise ce en quoi consistent les *tableaux vivants* :

*Vertoningen* were theatrical scenes without dialogue created by costumed actors who posed either in an immobile 'living image' (tableau vivant), or a brief pantomime. These were often explained by a brief text that was displayed on a painted placard or banderole, or declaimed from offstage by another actor (Van der Stighelen 2010 : 205).

Ces événements publics jouent un rôle important dans la communauté jusqu'à la formation des « Rederijkers » (signifiant rhétoriciens), dont il sera question ultérieurement, mais ces groupes se juxtaposent aux *tableaux vivants* jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

Vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, cette région disposait d'un large éventail de poésie dite épique, écrite dans un dialecte néerlandais se rapprochant du flamand (Stouten 1999 : 26). C'est également à cette période qu'un intérêt certain pour la France se développe. L'influence de ce pays se perçoit déjà au Moyen-Âge, comme il en est question dans le livre de Bauwens. Il indique à quel point la culture française influence celle de la région du nord. (Bauwens 1921 : 25). Cet ascendant se confirme notamment dans la littérature,

comme le souligne Stouten : « Les Pays-Bas ont aussi été le berceau de très nombreuses traductions et adaptations en moyen néerlandais de la littérature chevaleresque française » (Stouten 1999 : 27). Cela explique comment cette évolution, plus précisément l'intégration de la langue française, aura des répercussions jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, où l'on tentera de modifier cette façon de faire, non sans peine, puisqu'avec les années, elle s'incrusterà de façon toujours plus profonde.

Le Moyen-Âge vit naître un phénomène important; les rhétoriciens, une société qui marquera la culture des Pays-Bas pour de nombreuses années, dont les plus anciennes remontent à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle (Bauwens 1921 : 23). Autre fait intéressant; ces chambres de rhétorique débutent dans les provinces où la langue néerlandaise est la plus répandue, c'est-à-dire dans la Flandre et le Brabant (Strietman et Happé 2006 : 2). C'est donc paradoxalement que ces chambres ont introduit beaucoup de mots français dans la langue néerlandaise. (Fransen 1925 : 7)

Fransen mentionne, dans son livre portant sur les comédiens français aux Pays-Bas, à propos des chambres de rhétorique : « Presque toutes les villes hollandaises d'importance et plusieurs villages même, possédaient leur chambre de rhétorique. Amsterdam en avait trois, « de Bloeyende Eglentier » (l'Églantier fleuri), « 't Wit Lavendel » (la blanche fleur de Lavande) et « de Brabantsche Kamer » (la chambre brabançonne) » (Fransen 1925 : 14). La participation des rhétoriciens aux fêtes était pour eux l'occasion de démontrer l'étendue de leurs talents, que ce soit au niveau de la comédie ou de la tragédie. Les rhétoriciens demeurent un sujet de représentation

récurrent en histoire de l'art hollandais, comme le démontre le fait que Jan Steen aime bien les représenter (Figure 1.2), comme l'aborde le livre de Strietman et Happé ;« By the beginning of the sixteenth century every town and quite a few villages had one or more Chambers and their participation in urban culture was taken for granted [...] » (Strietman et Happé 2006 : 2).

### Les changements à la Renaissance

Vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, les Pays-Bas se trouvent plongés dans une crise politique. Avec la Réforme protestante, la tension monte au sein de cette région déjà bien chancelante. Bien que les Pays-Bas soient reconnus pour la tolérance religieuse qui y prévaut, beaucoup de bouleversements y sont survenus auxquels les gens ont dû s'adapter, non sans peine. Comme il en est question dans l'ouvrage de Federinov et de Docquier, Charles Quint (1500-1558), au pouvoir à l'époque, voit son règne bouleversé par les efforts des Protestants et cela modifie considérablement la place de la religion au sein de la population (Federinov et Docquier 2008 : 61). D'autres bouleversements politiques auront une influence sur la pratique théâtrale. En effet, la Conquête d'Anvers par les Espagnols en 1585 amène une importante vague d'immigration vers le nord. On retrouve donc dans cette région des marchands, des intellectuels et des artistes. Ces arrivées provoquent une relance économique et culturelle aux Pays-Bas, particulièrement à Amsterdam.

Brandt mentionne dans son livre que :

The New Dutch companies also travelled to neighbouring regions such as Germany and the Baltics countries; they were especially successful in Sweden. At the same time the professional actors gradually replaced the Rhetoricians in the Dutch cities. The repertoire was modernised as well and in 1638 the Amsterdam 'Schouwburg' opened, the first permanently municipal theatre of the Netherlands (Brandt 1993 : 338).

En effet, c'est à partir de ce moment que le rôle d'acteur commence réellement à être perçu comme un métier professionnel et que l'influence des rhétoriciens se fait vraiment sentir sur les amateurs locaux (Brandt 1993 : 337). Les chambres de rhétorique sont au XVIe siècle un facteur essentiel de la vie publique aux Pays-Bas.

C'est donc dire que ces années marquent l'évolution du théâtre dans cette région en donnant un nouveau souffle aux acteurs hollandais qui, en voyageant davantage, ouvrent leurs horizons sur les pratiques théâtrales à l'extérieur de leur pays. La population, quant à elle, demeure néanmoins bien ancrée à la religion. Bauwens mentionne que « [...] les écrivains néerlandais abordent de préférence des sujets bibliques et le nom de Dieu est rarement absent de leurs œuvres. Le Hollandais, épris de liberté et aimant à être maître chez lui, devait naturellement accueillir avec enthousiasme la Réforme qui lui permettait de s'arranger une religion à sa guise » (Bauwens 1921 : 26).

Vers la fin du XVIe siècle, l'influence qu'a le théâtre sur la ville d'Amsterdam se concrétise et cette montée a un important impact sur la société néerlandaise. Bauwens compare le Amsterdam de l'époque au Paris du début du XXe siècle, en le qualifiant de « [...] centre intellectuel, où se faisaient et se défaisaient les réputations, où le génie et le

talent recevaient leur consécration, où l'on s'essayait à tous les genres littéraires» (Bauwens 1921 : 37). Pour ce qui est de la littérature, les théories dramatiques se trouvent encore à un stade peu développé, dans la mesure où les situations ne sont pas toujours en continuité et ne mènent pas nécessairement à une fin logique en lien avec ces scènes présentées. Selon Brandt, dans son livre sur l'histoire du théâtre hollandais, la littérature de la Renaissance aux Pays-Bas est exprimée sous une forme rhétorique et démontre une certaine vérité morale (Brandt 1993 : 395). Israël, dans ses écrits sur les Lumières, affirme également qu'après 1572, la Hollande fut la province la plus puissante sur plusieurs plans, notamment la politique, l'économie de même que la culture (Israel 1995 : 9). En 1585, dans le sud des Pays-Bas, se déroule une révolte contre les Espagnols qui mène à une tentative d'abolissement des chambres de rhétorique, puisque nombreux sont ceux qui composent des pièces engagées à nature révolutionnaire. Artistes et intellectuels se sauvent vers le nord et leur présence permet non seulement l'établissement d'autres chambres, mais aide aussi à donner un effet revitalisant sur la vie culturelle dans la jeune République (Brandt 1993 : 345).

### L'ampleur du siècle d'or

Le XVIIe siècle aux Pays-Bas est sans aucun doute la période de gloire. Schama mentionne que :

Tandis que les autres villes s'épuisaient en guerres étrangères et domestiques « à travers le fracas et le tonnerre du canon », Amsterdam avait prospéré. Ce n'était que justice, car elle avait depuis toujours ouvert grand ses portes pour donner refuge aux persécutés et opprimés des États voisins (Schama 1991 : 406).

Cette époque voit évoluer les plus grands artistes qui feront la renommée de la région, tels que Rembrandt (1606-1669), Vermeer (1632-1675), Jan Steen (1625-1679) ou encore Frans Hals (1582/3-1666). Alors que les arts visuels témoignent de la grandeur de la culture des Pays-Bas, ce vif intérêt pour l'art de ce temps aura un effet néfaste sur le XVIIIe siècle. En effet, Haven affirme que « De grote vraag naar schilderkunst in de vroege zeventiende eeuw had geleid tot een overproductie, waardoor de markt nog tot ver in de achttiende eeuw verzadigd bleef door het aanbod van oudere werken<sup>4</sup> » ( Haven 2008 : 31). C'est d'ailleurs en raison de ce phénomène que les Pays-Bas au XVIIIe siècle s'inspireront de façon plus affirmée des autres pays. Par contre, l'importance du théâtre au sein de la population ne diminue pas au XVIIe. En effet, le théâtre des rhétoriciens est très populaire pendant le XVIIe siècle.

Le théâtre d'Amsterdam occupe une place privilégiée au sein de la communauté de l'époque. Il est très près du peuple et rassembleur pour plusieurs types d'artistes ; poètes, illustrateurs, musiciens... Il est le premier théâtre officiel de Hollande et est utilisé pour des représentations en public dès l'année suivant sa construction, en 1637. Cette période correspond au début de la diminution de popularité des chambres de rhétorique (Brandt 1993 : 349). Le modèle architectural du théâtre est celui dessiné par Jacob Van Campen, et on le nomme souvent selon le nom de son architecte. La décoration fut exécutée à l'aide d'artistes, notamment sur le plan du type de décor présenté sur la scène. Van der Stighelen ajoute au sujet des toiles de fond : « Backdrops could create either a continuous setting, or each could be separately decorated for

---

<sup>4</sup> Traduction libre : Au début du XVIIe siècle, la forte demande pour les peintures avait mené à une surproduction, où le marché, jusque dans le XVIIIe siècle, a été saturé par l'offre d'œuvres plus anciennes.

multiple scenes within the play or for *tableaux vivants* and pantomimes » (Van der Stighelen 2010 : 204).

La première pièce jouée au théâtre s'intitule *Gysbreght de Aemstel* et sera interprétée pour la première fois le 3 janvier 1638 (Erenstein 1996 : 204). Il s'agit d'un drame patriotique, genre associé à la tragédie, où l'histoire raconte l'effondrement de la cité médiévale d'Amsterdam. Les spectateurs les plus cultivés de l'époque peuvent deviner le lien entre les événements racontés et la chute de Troie contre les Grecs (Erenstein 1996 : 205). On retrouve dans cette pièce la présence d'un *tableau vivant*. La présence de cette pratique démontre la solidité de la continuité de la tradition théâtrale. Certaines allusions à la religion dans la pièce ne plaisent pas aux calvinistes, ce qui n'empêche pas la pièce d'être présentée annuellement, à quelques exceptions, de 1641 à 1968 (Erenstein 1996 : 204). Les institutions religieuses de l'époque n'approuvent pas vraiment le métier d'acteur, dénonçant les sujets abordés par les pièces, particulièrement en raison de la mauvaise image de la religion qui s'en dégage généralement (Brandt 1993 : 400).

Jusqu'en 1665, année de reconstruction du théâtre, cent quatre-vingt-cinq pièces sont jouées ; le tiers de ces pièces sont des comédies (Erenstein 1996 : 208). Tel que précédemment mentionné, le théâtre est près de la société et cette proximité influence la programmation présentée. On retrouve donc un mélange de tragédie, de comédie, de farce, de chanson et de danse (Niemeijer 1973 : 137). D'ailleurs, la démolition du théâtre en 1664 est attribuable au peu d'espace qu'il offre, le théâtre de Van Campen ne

convenant plus à l'afflux de spectateurs. Il devait également s'adapter à ce que l'on considérait être le goût moderne, l'inspiration italienne ne pouvant être ignorée (Erenstein 1996 : 259), notamment pour ce qui est de la composition de la scène. La présence d'un proscenium, c'est-à-dire une avant-scène où les acteurs pouvaient jouer et circuler, était maintenant de mise. On y retrouve donc dorénavant : « een toneel met perspectivisch beschilderde zijschermen (coulissen) en achterdoek, die dankzij een ingenieus systeem van kabels, katrollen, en gewichten snel verwisselbaar waren in het zicht van het publiek<sup>5</sup> » (Erenstein 1996 : 260).

Cela rend dorénavant possible la réalisation d'une panoplie de nouveaux effets scéniques, notamment pour ce qui est des objets pouvant « voler ou flotter » dans le milieu de la scène. Le système de poulies permet en effet de soutenir des objets dans les airs. Cette technologie mène par contre à un évènement dramatique ; lors d'une représentation le 11 mai 1772, une lumière prend feu et tout le théâtre part en fumée. Ce dramatique évènement est interprété par les Protestants à leur avantage, c'est-à-dire contre le théâtre. En effet, ils affirment que le feu est le résultat de la volonté du Dieu tout-puissant (Brandt 1993 : 414).

Un autre phénomène débute vers la fin du XVIIe siècle ; le milieu littéraire hollandais se concentre de plus en plus autour du théâtre d'Amsterdam (Bauwens 1921 : 39). Cela concorde avec les débuts de la société « Nil Volentibus Arduum », dont fait partie l'artiste Gérard De Laïresse; il en sera plus précisément question dans le dernier

---

<sup>5</sup> Traduction libre : une scène avec une perspective peinte sur l'écran principal, la toile de fond et sur les écrans latéraux, soutenus grâce à un ingénieux système de cordes, poulies et de poids, rapidement remplaçables.

chapitre. Il s'agit d'ailleurs de l'un des nombreux artistes qui exécutent les décors et les accessoires du théâtre d'Amsterdam. Tel que mentionné, « Nil Volentibus Arduum » consiste en une société de l'art que les bourgeois et les Stathouders (chefs de provinces) des Pays-Bas admirent énormément (Erenstein 1996 : 263). Il ne s'agit pas du seul regroupement démontrant un intérêt pour la poésie et les autres arts, puisqu'à l'époque, la culture occupe une place prépondérante dans le quotidien de la population. Cependant, il est sans nul doute le plus considéré de son époque. Son apport principal est d'ailleurs l'implantation du drame français (Bauwens 1921 : 40).

De Voogd ajoute que la considération pour la langue néerlandaise a diminué au profit de la langue française à ce moment. Il mentionne dans son livre : « La langue [néerlandaise] elle-même fut épurée de ses expressions populaires et de ses savoureuses rudesses par la Société « Nil Volentibus Arduum » [...] qui prit comme modèle le classicisme français » (De Voogd 1992 : 137). La société encourage donc l'intégration d'écrits d'auteurs français, tels que Racine et Corneille, à la littérature locale, ce qui amène par le fait même une structure plus précise à la conception de l'art du théâtre. Ainsi, on compose des écrits théoriques, mais ces derniers seront publiés uniquement en 1765. Les gens de « Nil Volentibus Arduum » donnent des conférences portant sur des sujets tels que l'histoire du théâtre, la structure des pièces et des drames, qui se doivent d'éveiller les passions (Erenstein 1996 : 269). Plus précisément, Fransen donne des exemples de règles précises que le théâtre doit respecter :

L'auteur d'une pièce doit observer la loi des trois unités. Le drame doit avoir un dénouement naturel; les actions secondaires doivent mener toutes au dénouement. Le nombre des personnages d'une tragédie ne doit pas dépasser huit ou neuf. Il faut se servir rarement du monologue et éviter les

apartés. [...] Il doit y avoir cinq actes; les scènes doivent être bien reliées entre elles (Fransen 1925 : 19).

D'ailleurs, pour ce qui est de la littérature, les pièces les plus populaires sont les comédies, particulièrement celles en provenance de la France. À cette période, la cour des Princes d'Orange intègre volontiers le style français dans plusieurs aspects de son quotidien (Muller 1997 : xiii). Toujours selon la même source, l'influence importante de la France s'explique entre autres par l'invasion de l'armée de Louis XIV à la fin du XVIIe siècle.

On retrouve donc beaucoup de traductions hollandaises, d'auteurs et de poètes populaires de ce pays, par exemple Molière (1622-1673) ou Pierre Corneille (1606-1684). Le poète hollandais le plus estimé de ce temps est Thomas Asselijn (1620- 1701). Certaines pièces d'Asselijn font d'ailleurs l'objet de représentations de scènes de théâtre exécutées par Troost. L'humour des pièces de théâtre françaises est considéré plus raffiné que l'humour hollandais. Cela est appuyé par le fait que les traductions de pièces étrangères sont préférées aux pièces hollandaises. Les intentions derrière les représentations hollandaises sont surtout d'élever l'âme de ceux qui y assistent (Niemeijer 1973 : 137). Les versions traduites en hollandais peuvent même aller jusqu'à modifier le dénouement d'une pièce afin de la rendre plus moralisatrice. Il sera ultérieurement question de la pièce *Pefroen et la tête d'agneau*, qui est un exemple d'une telle adaptation. En effet, Buijsen mentionne que « While a French poet occasionally allowed evil to triumph, the Dutch author must educate his public by severely punishing all vice » (Buijsen 1993 : 70).

Malgré le fait que les pièces françaises sont très populaires à l'époque, on retrouve un certain manque d'ouverture face à la présence d'étrangers dans le théâtre d'Amsterdam. En effet, Fransen mentionne dans son ouvrage à quel point la présence de comédiens étrangers peut nuire aux revenus du théâtre: « On comprend que les Régents aient fait de leur mieux pour augmenter le rendement du théâtre, et cela explique pourquoi ils ont toujours essayé d'empêcher les comédiens étrangers de jouer au Théâtre National ou dans la ville » (Fransen 1925 : 14). L'influence française provient plus des visites des membres de « Nil Volentibus Arduum » à Paris, que de la présence d'acteurs français sur les planches du théâtre d'Amsterdam. Fransen ajoute néanmoins que : « En Hollande, comme partout, les troupes françaises sont au XVIIe siècle en majorité » (Fransen 1925 : 37).

C'est donc dire que le goût des Régents et des Stadhouders pour les créations françaises est incontestable, comme c'est également le cas ailleurs en Europe, chaque monarque désirant par exemple son propre Versailles. Les dits Régents et Stadhouders financent des troupes françaises à leur cour de La Haye, particulièrement entre 1625 et 1650. Ceci confère à ces dernières un statut social important, puisqu'il s'agit de l'influence du Roi Soleil, admiré à l'époque par les différentes cours à travers toute l'Europe. Cependant, on favorise la présence d'acteurs locaux jouant des pièces françaises que les comédiens français eux-mêmes. Une chose est certaine, cependant : l'influence de la France ne fera qu'augmenter au cours des années suivantes.

## 1.2 Le théâtre d'Amsterdam au XVIIIe siècle

Si les précédentes sections ont surtout abordé l'évolution du théâtre aux Pays-Bas depuis le Moyen-Âge, les suivantes se pencheront sur le théâtre à l'époque de Cornelis Troost. Mais pour ce faire, il est pertinent de se pencher sur la vie politique et sur le marché de l'art qui prévalent à l'époque. Politiquement parlant, la République est gouvernée par Guillaume III de la maison d'Orange, qui devient également roi d'Angleterre en 1689. Il décède en 1702 sans laisser d'héritier, sans mentionner les fluctuations qu'occasionne la Guerre de la Succession d'Espagne de 1702-1747 (Van Bunge 2003 : 164-165). Le XVIIIe siècle n'est pas une période de stabilité pour cette région et est considéré comme une époque en déclin. Cela aura un impact sur le théâtre. Lenstra reprend dans son article sur la vie au XVIIIe siècle en Hollande, un commentaire d'un visiteur, présent aux Pays-Bas à cette époque :

[...] the Dutch are the best seamen and shipbuilders in the world, their books are the most informative, their language has been brought to perfection, no people in Europe is more literary. The only respect in which the Dutch fall short of the ideal is in the political system (Lenstra 1972 : 424).

Cette lacune sur le plan politique entraîne des répercussions sur la culture, en plus de la saturation du marché, dont il a été question plus tôt. En effet, l'organisation déficiente au sein de l'état appauvrit le citoyen des villes. Ce dernier doit donc redoubler d'effort pour subvenir aux besoins de sa famille. Il voit également d'un mauvais œil les riches marchands, ces derniers cherchant la protection de la Maison d'Orange. (Lenstra 1972 : 425). À ce sujet, Mook ajoute, dans son livre sur les familles hollandaises aux

XVIIe et XVIIIe siècle : « Although the Dutch maintained their wealth, they lost much of their vitality, their creative energy, their daring spirit which was so characteristic of them in the previous century » (Mook 1977 : 37). Aussi, elle mentionne que, malgré la baisse d'originalité qui les caractérise, un désir de création habite les Hollandais et ils participent à créer et à partager de nouvelles idées avec les pays les entourant (Mook 1977 : 39).

On assiste également à l'urbanisation du pays. Beaucoup d'habitants de la région s'établissent dans les villes, de sorte que la majorité de la population est maintenant urbanisée. Van Bunge mentionne à ce sujet; « By the early eighteenth century, the Republic had become a highly urbanized and remarkably liberate nation » (Van Bunge 2003 : 164). Les villes deviennent donc un élément important de la culture de cette période, ce qui permet à une bonne partie de la population de renouveler leurs intérêts vers de nouveaux enjeux. Van Bunge ajoute : « [...] Amsterdam Rotterdam, and The Hague continued to prosper until the 1780s » ( Van Bunge 2003 : 164).

Pour ce qui est du développement du théâtre à Amsterdam, cette urbanisation ne nuit pas à la popularité du théâtre. Cependant certains changements s'opèrent tout de même pour ce qui est de l'esthétique des œuvres visuelles hollandaises. Comme il en a été question plus tôt, il est de plus en plus difficile d'ignorer l'importante influence artistique française. Les œuvres du XVIIIe siècle hollandais présentent donc un mélange original de plusieurs influences.

Aussi, une nouvelle mode prend de l'ampleur : celle de la peinture de scènes de théâtre. Brandt en fait état dans son livre : « Moreover, there was a market for scenic

illustrations: especially in the eighteenth century a large number of theatrical drawings and engravings was produced, unparalleled for their accuracy and therefore an invaluable source for Dutch stage history» (Brandt 1993 : 339). Par ailleurs, plusieurs artistes de talent s'investissent également dans la production de décor de théâtre. Comme il sera question dans le prochain chapitre, Cornelis Troost s'est appliqué à l'exécution de ce genres d'œuvres.

### Les commanditaires

Au XVIIIe siècle, la tradition de financer la troupe de théâtre d'Amsterdam à l'aide de commanditaires se poursuit, assurant ainsi sa longévité. Plus précisément, le théâtre est administré par six gouverneurs qui redistribuent les profits du théâtre auprès de deux organismes de charité (Buijsen 1993 : 21). Du temps de Troost, on retrouve deux commanditaires principaux. Il s'agit de Jacob Voordaagh, responsable de la maison des aînés à qui on doit la découverte de Jan Punt (1711-1779), un célèbre acteur du théâtre d'Amsterdam dont il sera question ultérieurement. Le second commanditaire est Balthazar Huydecoper, qui est responsable de l'orphelinat (Niemeijer 1973 : 136). C'est grâce aux archives de cet établissement que le répertoire presque entier du théâtre de 1638 à 1754 est aujourd'hui disponible (Erenstein 1996 : 204). La participation de l'administration du théâtre à l'économie de la ville n'est pas une réalité nouvelle. Le fait que les profits du théâtre aident les aînés et l'orphelinat devient partie intégrale d'une tradition typiquement hollandaise qui se poursuit jusqu'à la fin du XVIIIe siècle (Brandt 1993 : 348).

Mais plusieurs questions concernant les peintures de théâtre, comme celles de Troost, se posent. À quelles fins l'artiste a-t-il représenté en image certaines scènes des pièces de théâtre importantes d'Amsterdam de l'époque? S'agit-il de pièces de théâtre que l'artiste avait personnellement envie de représenter ou de commandes spécifiques de la part des commanditaires du théâtre? Dans ce dernier cas, qui désire posséder des œuvres présentant l'interaction entre les personnages joués par des acteurs de l'époque? Ce qui suit consistera entre autres à une tentative de réponse à ces questions.

### Les acteurs

L'acteur le plus important de sa génération est sans aucun doute Jan Punt (1711-1779), qui sera au sommet de sa gloire de 1730 à 1760. Ce succès est sans doute attribuable au fait que le drame est à la mode à l'époque, style dans lequel Punt excelle (Niemeijer 1973 : 136). Cornelis Troost a interprété lui-même certains rôles des pièces dont il présentera plus tard une version peinte. Comme il a déjà été mentionné, une particularité de Troost qui rend son œuvre si unique est le fait qu'il a lui-même été acteur de profession de 1717-1720, puis de 1721 à 1724 (Knolle 1996 : 365). C'est une carrière qu'il décide d'abandonner au profit d'une nouvelle voie artistique (Buijsen 1993 : 20). Il est mentionné dans la monographie de Niemeijer que Troost n'était pas particulièrement populaire comme acteur. Sur le plan financier, l'aide de sa famille et de sa belle-famille est nécessaire à son train de vie (Niemeijer 1973 : 131). Fait intéressant, Troost excelle particulièrement en comédie, genre dans lequel il se sent plus libre, et il se montre moins talentueux dans le drame, où le talent de Jan Punt est le plus flagrant (Niemeijer 1973 :

136). Ce talent d'acteur pour la comédie n'est sans doute pas étranger à la propension qu'a Troost à représenter ce genre plutôt que des tragédies. À la suite de sa carrière d'acteur, Troost reçoit plusieurs commandes afin d'illustrer, parfois en peinture à l'huile, parfois en pastel, des pièces de théâtre qui sont à l'occasion présentées à Amsterdam.

Les acteurs du temps ne recevaient pas un énorme salaire, avec pour conséquence que plusieurs exerçaient d'autres professions afin de subvenir à leurs besoins. Par exemple, Jan Punt était aussi graveur (Niemeijer 1973 : 137). Monétairement, Troost n'a jamais réussi à vivre confortablement, car il touchait des revenus moins élevés que ses contemporains. Par exemple, Jan Maurits Quinkhard (1688-1772) (le principal rival de Troost) ou encore Jacob de Wit (1695-1754) recevaient un salaire annuel quatre fois plus élevé que Troost (Niemeijer 1973 : 131).

### La comédie

Comme il a été mentionné précédemment, le théâtre d'Amsterdam présente des pièces s'adressant à toutes les sphères de la société. Il offre donc des représentations qui respectent les goûts de la majorité. Les apports des règles de « Nil Volentibus Arduum » impliquent que les personnages dans les comédies sont rassemblés en des catégories précises. Il est possible de voir des ressemblances entre ces types de personnages et la *commedia dell'arte* italienne, ce qui n'est pas un hasard. En effet, depuis le XVIIe siècle, la France démontre un intérêt marqué pour les troupes de comédiens italiens. Leur présence ne manque pas d'influencer les poètes français desquels les écrivains hollandais s'inspirent. Comme l'explique Niemeijer, les pièces d'Andries Pels (1631-1681) poète et

écrivain pour le théâtre d'Amsterdam, contiennent les types de personnages à la mode : « the Roman hero, the young girl in love, the villain, etc. » (Nieimeijer 1973 : 137). Mais la tradition hollandaise contient déjà ses propres personnages, comme « the elderly suitor, the deceived husband, the cheeky servant girl [...] » (Nieimeijer 1973 : 137). Comme il en sera question ultérieurement, les œuvres de Cornelis Troost présentent donc ces types de personnages, non seulement dans le contexte narratif des événements dictés par les auteurs, mais également en prenant certaines libertés rendant les images uniques.

### 1.3 Cornelis Troost

Cornelis Troost est né entre 1696 et 1697 d'un père orfèvre. Van Gool mentionne dans son ouvrage que sa date de naissance est le 8 octobre 1697, mais selon Niemeijer, il semblerait que son baptême fut enregistré en 1696 (Niemeijer 1973 : 131). Puisque les écrits les plus récents utilisent 1696, nous retiendrons donc cette date. À son décès en 1750, Troost fut enterré dans la Nieuwe Kerk d'Amsterdam, ce qui reflète sa notoriété; cette église est à l'époque un monument historique à l'importance capitale de la ville d'Amsterdam. Le talent artistique de Troost se manifeste par ses multiples occupations. Il fut notamment acteur, peintre, dessinateur et graveur. Troost a également produit plusieurs genres d'œuvres visuelles, comme des scènes d'histoire, biblique ou encore mythologique (Knolle 1996 : 366).

Comme dit précédemment, on mentionne souvent une originalité distincte dans les œuvres de Troost, mais cette affirmation n'est que très rarement bien appuyée. Il est

donc pertinent d'aborder ici le médium unique qu'il utilise. Bien qu'il ait exécuté quelques œuvres à l'huile, Troost employait une technique qu'on pourrait qualifier de mixte, qui contient en grande partie du pastel, son médium de prédilection, consistant en une invention personnelle. Pour les œuvres dont il sera question dans le présent mémoire, Troost procède généralement de la façon suivante; il fait un dessin préliminaire à l'aide de craie et par la suite, emplit ces traits de gouache ou d'aquarelle, d'où l'appellation imprécise de sa technique (Boskamp 1974 : 12). Le pastel spécial de Troost s'associe plutôt au crayon, alors que parfois, d'autres types ressemblent plus à la peinture à l'huile. Il demeure néanmoins que le crayon est le plus utilisé des deux en Hollande, ayant été importé de la France aux environs de 1660 (Boskamp 1974 : 12). Troost a d'ailleurs excellé dans ce médium, mais on ne trouve pas d'artistes hollandais qui semblent avoir voulu poursuivre sa technique, plus précisément de représenter des scènes de théâtre au pastel. Sutton mentionne à propos de Troost « his use of gouache permitted him to secure a more effective theatrical illusion, showing a particular delight in white wall surfaces with the shadows of such objects as brooms or brushes [...] » (Sutton 1980 : 193). Cette virtuosité du médium de Troost sera mentionnée dans l'analyse de *La découverte de Jan Claazs*, au chapitre suivant.

La carrière de peintre de Troost a cependant débuté de façon traditionnelle, avec la pratique du portrait. Bien qu'il ait étudié sous Arnold Boonen (1669-1729) de 1710 à 1720, son apprentissage fut par la suite plutôt autodidacte, à l'aide de copies d'artistes du siècle précédent, comme Anthony Van Dyck (1599-1641), Pierre Paul Rubens (1577-1640), ou encore Jan Steen (Knolle 1996 : 365). Ce dernier occupe d'ailleurs une place

particulière dans l'analyse des œuvres de Troost, dont il sera question plus précisément au dernier chapitre. Il est important de comprendre que l'apport de Troost ne se résume pas qu'aux arts visuels. Sa participation au théâtre d'Amsterdam est partie intégrante de son apprentissage et a de plus influencé ses œuvres et sa vie personnelle. Il est donc pertinent d'élaborer sur le rôle de Troost en lien avec le théâtre. Ce rapport se démontre sur trois plans : suite à son travail d'acteur, il exécute plusieurs types de portraits, pour ensuite se concentrer sur les dessins des décors du théâtre d'Amsterdam et finalement, semble s'inspirer de ce qu'il observe afin de choisir les sujets de ces œuvres picturales (Buijsen 1993 : 20).

#### Cornelis Troost et le théâtre d'Amsterdam

Né et ayant vécu toute sa vie à Amsterdam, Troost est très près de la communauté artistique de sa ville. Il connaît personnellement non seulement les acteurs, mais aussi les gens qui subventionnent la troupe de théâtre, peut-être ceux qui lui commanderont des œuvres. Niemeijer mentionne dans son ouvrage: «Troost himself was already quite at home in the theatrical world, which was always to remain so dear to him, for he appears in the Amsterdam theater accounts as an actor in 1718 » (Niemeijer 1973 : 131).

Il reflète dans son travail la vie et les couleurs du centre de la vie sociale et culturelle des Pays-Bas (Niemeijer 1972 : 392). Malgré ces caractéristiques pittoresques, Troost ne semble pas avoir inspiré d'autres peintres sensibles à poursuivre sa tradition. Buijsen affirme dans son ouvrage que la période de Troost n'a pas eu d'impact marquant

sur l'évolution artistique des années suivantes (Buijsen 1993 : 11). En effet, on connaît seulement l'existence d'un élève nommé Jakob Buys (1724-1801) ainsi que de la fille de Troost, Sara, qui démontra un talent pour le dessin dès son plus jeune âge et deviendra par le fait même une élève de son père, et gagna sa vie avec des commandes de portraits au pastel (Niemeijer 1973 : 131). Il demeure néanmoins que Troost est unique parmi les artistes hollandais du XVIIIe siècle (Niemeijer 1973 : 147). Boskamp ajoute que Troost a réussi à laisser une impression précise de son époque. Elle écrit:

In addition to his being a master of pastel and gouache and of oil, Troost is probably the most outstanding representative of his period because he left such a telling record of his time and contemporaries. This he put forward with an incisive observation and in a swift and witty manner (Boskamp 1974 : 7).

#### Cornelis Troost : peintre de portraits

La popularité de Troost comme peintre a débuté avec des portraits. Il n'a pas uniquement exécuté des portraits individuels, mais également de groupe comme le confirme sa première commande privée des « Inspectors of the Collegium Medicum at Amsterdam » (Niemeijer 1973 : 138). Il est mentionné dans le livre de Buijsen que Troost aurait consulté des dessins préparatoires de Rembrandt (1606-1669), particulièrement pour ce qui est de portraits de groupe de larges dimensions. Il exécuta également des « Conversation pieces », représentant souvent des scènes de famille dans un environnement intime. Ce type d'œuvre représente une importante partie de la tradition européenne du XVIIIe siècle. Buijsen affirme : « While it might be somewhat far-fetched to call Troost the creator of the Dutch conversation piece, it should be noted that he

immediately took the lead when this intimate, domestic portrait form became fashionable in Holland » (Buijsen 1993 : 15). Troost transforma ce genre afin de l'adapter plus à son style personnel et ainsi créer des œuvres dont le résultat s'apparente à des scènes de genre typiquement hollandaises.

D'après Niemeijer: « Troost had a natural talent for the amusing and the anecdotal and knew exactly how to create the right atmosphere » (Niemeijer 1973 : 134). Il connut donc un certain succès avec ses portraits. Selon Buijsen, ils lui permirent de développer ses habiletés créatives (Buijsen 1993 : 15). Toujours selon la même source, il en exécuta de plusieurs formats, de plusieurs types (de buste ou entier) de sujets variés, par exemple de gens riches et scolarisés, d'amateurs d'art, de femmes élégantes ou encore d'hommes militaires joviaux. Il semble affectionner représenter ses propres filles en image. Buijsen ajoute « And Troost's portraits of children leave little room for doubt whether a patron could have chosen a better painter » (Buijsen 1993 : 15).

Troost s'est également représenté lui-même dans plusieurs autoportraits, notamment celui de forme ovale datant de 1739 (Figure 1.3). La présence du rideau dans l'image appartient bel et bien à une tradition dans le portrait, il est donc infructueux de faire le lien avec l'expérience théâtrale de Troost. On peut par contre affirmer que l'artiste met bien en évidence sa fonction d'artiste, puisque son image se situe dans un cadre. Il s'agit donc d'une œuvre dans une œuvre, ce qui donne encore plus d'importance à son autoportrait dans le tableau. La présence des pinceaux, d'un dessin sur papier bleu et d'une palette contenant des pigments déposés devant son effigie témoigne une fois de plus de sa profession de peintre. On peut également reconnaître une certaine notoriété par

son vêtement à la fois sombre et sobre (gilet noir, cravate blanche avec jabot, avec la main gauche enfouie dans un pli de son manteau), manifestant aussi la noblesse de son art. Le tout est appuyé d'une attitude très solennelle. Le piédestal sur lequel est déposée la palette semble de marbre, tout comme le mur derrière, ce qui fait évoquer une impression de solidité, de durabilité et de prospérité.

Cornelis Troost : dessinateur de scénographie

*Décor de théâtre d'Amsterdam avec « Le nouveau portail de la Cour » peint par Cornelis Troost* (Figure 1.4) est une gravure d'Adriaan Van der Laan, inspirée d'Hendrik de Leth d'après une peinture de Cornelis Troost, ayant comme sujet une scène pour le théâtre d'Amsterdam. Il s'agit là d'un exemple représentatif du travail qu'effectuait Troost. On aperçoit donc une scène intérieure très précise, avec les principaux éléments théâtraux, comme les spectateurs, les acteurs et le décor. Comme Niemeijer le mentionne dans sa monographie, nous avons des commentaires positifs des contemporains de Troost à propos de ses dessins de scénographie (Niemeijer 1973 : 140). Niemeijer aborde le commentaire d'un comédien italien n'ayant pas vu le théâtre d'Amsterdam lui-même, mais seulement les images de Troost. Ce comédien affirme combien, selon lui, le théâtre d'Amsterdam est un des plus beaux de tout l'Europe (Niemeijer 1973 : 46). Ceci en dit long sur l'effet que les œuvres de Troost donnent sur les gens qui les regardent.

Les dessins de scénographie sont destinés à aider les gens impliqués dans l'organisation d'une pièce pour qu'ils puissent mieux visualiser les décors. Selon

Niemeijer, l'importance de ce genre d'œuvre n'est pas à négliger. Il écrit : « Scenery was of course the first importance. In Amsterdam, to which most of our information relates, much attention was paid to stage sets from the very beginning » (Niemeijer 1979 : 510). Beaucoup d'artistes ont participé à ce genre d'illustrations, dans lequel ils doivent comprendre et bien représenter la perspective. L'acteur, dessinateur et graveur Jan Punt en a aussi exécuté. D'ailleurs, son décor de théâtre pour la pièce *Le Nouveau Jardin* (Figure 1.5) en est un exemple pour une scène se déroulant à l'extérieur. On y voit d'ailleurs des éléments appartenant à un jardin, comme des arbres, des fontaines et une pergola au centre. On remarque dans les deux images un point de fuite central au fond de la scène. Cependant, dans l'image de Troost, il est possible d'apercevoir les spectateurs au premier plan ainsi que les murs autour de la scène, ce qui nous donne l'impression d'être dans la salle, de bien visualiser le théâtre lui-même et l'effet que le décor peut avoir sur les spectateurs. Les acteurs eux-mêmes ne sont pas très détaillés. L'image de Troost semble donc donner plus d'indications techniques sur l'intérieur du théâtre, les dimensions, le décor (non pas uniquement de la pièce, mais du théâtre lui-même), les colonnes de type corinthien, l'éclairage, les différentes statues...

L'image de Punt met l'accent sur le décor en tant que tel ainsi que sur les acteurs. D'ailleurs, le personnage de droite ressemble à Punt lui-même, comme on peut le constater en observant son *Autoportrait en Achille* (Figure 1.6). Cela signifie que l'artiste se représente lui-même, ce qui n'est pas le cas de Troost. On peut donc conclure que les intentions des deux artistes sont différentes. On peut avancer l'hypothèse que Punt se représente dans cette œuvre dans un but d'autovalorisation de son talent d'acteur. Heck

ajoute à ce sujet : « Punt, however, fashioned this engraving for his own generation and posterity as a monument to immortalize the greatest role in his career [...] » (Heck 1999 : 145). Troost semble plus centré sur le décor lui-même. On pourrait par contre avancer que Troost utilise son autoportrait de 1739 pour occuper cette fonction, c'est-à-dire d'élever le métier de peintre.

### Cornelis Troost : peintre de scènes de théâtre

Ce qui distingue particulièrement Troost de ses contemporains, de provenance hollandaise ou non, ce sont ses représentations de scènes de théâtre. Selon Niemeijer, c'est son style qui le différencie des autres et cela se traduit dans ses illustrations de théâtre (Niemeijer 1973 : 138). Celles-ci se trouvent vraiment au cœur de l'œuvre de l'artiste, lui confèrent un caractère particulier et original, et ce, pour plusieurs raisons, notamment en ce qui concerne l'aspect joyeux des œuvres de Troost (Slive, et Rosenberg 1995 : 207).

Il est mentionné dans plusieurs ouvrages que Troost était parfois désigné comme étant le « Hogarth hollandais ». Ce qualificatif nécessite quelques nuances. En effet, on retrouve dans les œuvres de Troost un aspect humoristique, comparativement aux allusions morales évidentes dans les œuvres d'Hogarth. Par ailleurs, comme Fuchs l'explique dans son ouvrage, les sujets de Troost sont souvent tirés de la comédie, démontrant une approche typique du goût de l'époque en lien avec le rococo français et cela s'exprime particulièrement par la couleur (Fuchs 1978 : 144). En les comparant avec

certaines œuvres françaises, on constate que Troost utilise des couleurs plus vives que dans la tradition hollandaise. C'est fort probablement une des raisons principales qui explique le surnom du « Watteau hollandais ». Il est cependant intéressant de souligner une différence majeure entre ces deux artistes face au traitement des sujets. Dans son ouvrage sur l'art du XVIIIe siècle, Fosca mentionne que :

Thus, unlike his predecessors and most of his contemporaries, Watteau did not usually start off with a clearly-defined subject in mind. [...]. [He] could not bring himself to illustrate any definite event or to crystallize his inspiration in a set subject. He preferred to keep his subject, or rather his theme, indefinite and vague so as to allow the utmost freedom to the emotional responses of the spectator (Fosca 1952 : 22-23).

Nous comprenons donc par cette citation que le point de départ des deux artistes n'est pas le même face à l'affirmation du sujet théâtral. Troost représente clairement et consciemment des actions et des personnages d'une pièce précise et l'œuvre porte même le nom de cette pièce. Watteau, de son côté, préfère rester évasif sur les sources en nommant ses peintures de la même façon. Fosca ajoute à ce sujet : « Thus the titles of his pictures are interchangeable, *The Pleasure of Summer* could just as well be called *The Charms of Life* » (Fosca 1952 : 23).

Buijsen mentionne également que l'inspiration des scènes de théâtre provient sans doute du fait qu'il assistait aux pièces, plutôt que de s'inspirer des versions écrites (Buijsen 1993 : 23). Nous reviendrons sur cette question dans le troisième chapitre portant sur la narration en arts visuels. On peut également affirmer que Troost cherchait son inspiration ailleurs que dans la pièce elle-même, tant sur les plans de la composition, du décor et de la physionomie des acteurs. Pour ce qui est de la représentation

d'intérieurs domestiques dans les œuvres de Troost, il est possible d'avancer l'hypothèse que, généralement, la population hollandaise porte une importance majeure à leur accomplissement personnel, et c'est ce que Troost représente (Slive, et Rosenberg 1995 : 213). On entend par là les possessions, c'est-à-dire les objets de valeur que le bourgeois moyen parvient à se procurer. On voit d'ailleurs dans l'image de *La découverte de Jan Claasz* plusieurs éléments décoratifs, comme il sera question ultérieurement.

Les destinataires de ces œuvres d'inspiration théâtrale ne sont pas clairement établis. Boskamp mentionne qu'on ne peut affirmer avec certitude qu'elles sont des commandes (Boskamp 1674 : 14). Mais il est difficile de simplement avancer l'hypothèse qu'elles semblent plutôt être le résultat d'un choix de l'artiste. Boskamp émet aussi la possibilité qu'une certaine partie de la population n'avait peut-être pas les moyens d'assister aux représentations du théâtre d'Amsterdam et donc, désirait posséder une œuvre reflétant cet univers. (Boskamp 1674 : 14). Il semblerait également, selon la même source, que les collectionneurs appréciaient les œuvres théâtrales de Troost. Encore de nos jours, certaines des œuvres de Troost se trouvent dans les collections particulières, par exemple *Scène de Tartuffe*, qui sera étudiée dans le deuxième chapitre. Aussi, certaines œuvres se retrouvent dans les musées. Le Mauritshuis de La Haye en possède un nombre important, alors que d'autres œuvres sont au Rijksmuseum d'Amsterdam, dans des musées d'Haarlem ou de Rotterdam.

D'ailleurs, au moment de sa mort, Troost n'a pas laissé une large quantité d'œuvres. Boskamp amène donc l'hypothèse que ses œuvres étaient probablement des commandes (Boskamp 1974 : 15). Il demeure la possibilité que les œuvres de Troost se

soient bien vendues, mais comme il a été mentionné précédemment, Troost ne fut pas bien riche de son vivant. Aussi, comme le mentionne Jonckheere dans son article, le marché de l'art de l'époque n'encourageait pas vraiment les artistes contemporains, préférant plutôt les maîtres du siècle d'or. L'article souligne que les artistes les plus populaires au XVIIe siècle sont tous déjà décédés. Ainsi, les gens sont prêts à payer cher pour les maîtres du siècle précédent, alors que les artistes toujours actifs n'ont que très peu de revenus (Jonckheere 2011 : 103). L'hypothèse des commandes demeurent donc, à nos yeux, la plus plausible.

## 2. Les œuvres théâtrales de Cornelis Troost

Ce chapitre porte sur l'analyse de cinq œuvres de Troost, soit *Pefroen et la tête d'agneau*, *Scène du Tartuffe*, *La découverte de Jan Claazs*, *Prétendue Vertu exposée: la découverte de Volkert dans le panier à linge* et *Le mariage de Kloris et Roosje*. Ces images relatent des situations vécues par les personnages dans le cadre des histoires les mettant en scène. En premier lieu, ce chapitre se concentre sur la description de ces pièces de théâtre, ce qui inclut leur provenance, à savoir s'il s'agit de pièces écrites par un Hollandais ou d'une traduction de pièce étrangère. En second lieu, l'attention est portée sur les événements mis en scène par ces pièces, sur les personnages et les péripéties les confrontant. En troisième lieu, nous nous pencherons sur la composition des œuvres de Troost, exécutées avec une minutie particulière. Cela inclut la disposition des personnages, les couleurs, l'endroit où se déroule la scène - s'il s'agit d'une représentation intérieure ou extérieure - ainsi que les éléments présents dans le décor. Afin d'approfondir l'analyse, il est également pertinent de comparer certains aspects des œuvres de Troost avec d'autres images de façon à établir de possibles liens et de mieux saisir le cheminement de Troost dans l'élaboration de ses compositions.

Le point de vue du spectateur dans ces œuvres mérite également d'être abordé. En effet, il ne reflète pas ce qu'est une représentation théâtrale, le cadre étant rapproché et l'observateur voyant la scène de très près. Certains éléments rappelant l'idée des arts de la scène, tels que des rideaux disposés de part et d'autre de l'œuvre, sont également absents des œuvres étudiées ici. L'effet de grandeur que peut inspirer la représentation

d'une pièce de théâtre plus conventionnelle est donc délaissé au profit d'une impression d'intimité. Ce point soulève un aspect précis des œuvres de Troost. Il est en effet fort probable que les spectateurs assistant à l'une de ces pièces de théâtre soient imprégnés de ce sentiment de théâtralité. L'effet des tableaux est à l'opposé de ce qu'implique ce concept. Cette réalité met en relief l'importance de l'espace dans les œuvres de Troost.

Les œuvres de Troost apportent un point de proximité, comme si aucun obstacle ne se trouvait entre elles et l'observateur, ce qui n'est habituellement pas le cas au théâtre. Dans les œuvres faisant l'objet du présent chapitre, nous verrons que l'angle de traitement de la scène permet également de bien voir les expressions des personnages et de bien saisir leur attitude ; cette appréhension est des plus pertinentes pour une bonne compréhension de ce qui s'y passe.

Il importe aussi d'ajouter que ces scènes s'apparentent à des scènes de genre du siècle précédent. Dans le recueil de De Jongh, il est mentionné que le terme « genre », apparu à la fin du XIXe siècle, est associé à des images prises dans la vie de tous les jours et représentant des situations telles qu'elles se seraient déroulées, et ce, même si nous savons aujourd'hui que ces œuvres étaient composées dans le studio du peintre (De Jongh 2000 : 85). L'aspect plutôt réaliste des œuvres laisse croire à l'intention de l'artiste de représenter son quotidien, alors que certains ajouts volontaires montrent la volonté d'amplifier une certaine moralité ou un aspect comique. C'est le cas des œuvres de Jan Steen, dont il sera question dans le troisième chapitre. Pour l'instant, concentrons-nous sur l'aspect général et la description des cinq œuvres de Troost.

## 2.1 *Pefroen et la tête d'agneau*

Cette scène de *Pefroen et la tête d'agneau* (1739) (Figure 2.1) est tirée de la pièce de théâtre du même nom et est exécutée au pastel et à la gouache. L'inspiration provient de la pièce française *Lubin ou le sot vengé* [sic], publiée en 1661 (Laporte 1967 : 141) et traduite en néerlandais six ans plus tard. L'histoire raconte celle de Lubin, personnage principal, qui est maltraité par sa femme et qui réussit, moyennant quelques coups de bâton, à retrouver le pouvoir sur sa maison (Laporte 1967 : 141). Comme il en a été question dans le premier chapitre, il est aisé de comprendre pourquoi la morale de cette pièce française eut l'heur de susciter l'intérêt du public hollandais. L'auteur de la pièce est Raymond Poisson (v.1633-1690), surnommé Belleroche par sa troupe de théâtre. Il est un contemporain de Molière et partage avec lui certains points communs, dont celui d'être à la fois auteur dramatique et acteur au théâtre. Notons que Belleroche est négligé par la postérité (Buijsen 1993 : 70), et ce, peut-être en raison du manque d'originalité de ses pièces; le succès foudroyant de Molière ne l'aidant sûrement en rien.

Cette pièce évolue autour de trois personnages principaux, dont les noms changent selon les traductions. Le protagoniste, nommé Pefroen, vit des problèmes conjugaux avec sa conjointe Lizzie. Cette dernière entretient notamment une relation intime avec son propre cousin, prénommé Ritsaart (Buijsen 1993 : 70). Dans la scène représentée par Troost, nous comprenons que Lizzie a envoyé son mari se procurer une tête d'agneau au boucher. Nous sommes donc au moment du retour de Pefroen. Lizzie lui demande de retourner une fois de plus chez le boucher afin d'échanger la pièce de viande, ce qui lui permettra de poursuivre cet interlude avec son amant. Selon Buijsen, Pefroen

est affligé à l'idée de rebrousser chemin en direction du boucher, de peur que ce dernier refuse l'échange (Buijsen 1993 : 70), ou parce qu'il se doute de quelque chose sous son toit. Lorsque nous observons l'image, il est également possible d'y voir une inquiétude face à ce deuxième départ, Pefroen se doutant peut-être de la mauvaise situation dans laquelle il se trouve.

La scène est composée des trois personnages précédemment nommés; Lizzie et Ritsaart, sur le palier d'une maison, et Pefroen au bas des deux marches. Il semble que les événements se déroulent devant la maison que partagent Pefroen et Lizzie, même si ce n'est pas ce qui ressort de la disposition des personnages. Seuls le palier, une partie de la porte d'entrée et le mur avant sont visibles. Une partie du pavé indique que la scène se déroule dans une rue dans laquelle se trouvent plusieurs arbres. À l'arrière, il y a un autre chemin perpendiculaire qui semble être un canal, comme on en retrouve beaucoup dans la ville d'Amsterdam. Tout au fond de la toile, des bâtiments s'élèvent au-dessus des arbres.

Un examen attentif de l'arrière-scène permet de constater une ressemblance avec un type de décor que Troost connaît bien. En effet, tel que le mentionne Buijsen dans son livre, ce type de décor était représenté par Troost dans ses œuvres scénographiques pour le théâtre d'Amsterdam (Buijsen 1993 : 70). Dans l'œuvre de Troost, on voit également le côté d'une grande porte située sur la gauche de l'image, mais l'angle empêche le spectateur de voir ce qui se trouve de l'autre côté. On peut conclure que la scène se déroule devant la porte d'entrée du couple plutôt singulier que forment Pefroen et Lizzie.

Il est question dans l'ouvrage d'Heck de comment la façade de la maison ne ressemble pas à celle que l'on retrouve à l'époque à Amsterdam. Il explique cet aspect comme suit : « The façade does, however, bear a resemblance to one of the stock settings of the Amsterdam Theater at the time, namely the “Italian Street” » (Heck 1999 : 142). Ce type de décor ressemble également à l'arrière-plan représenté par Jan Steen dans son œuvre *Le bourgeois de Delft et sa fille* (Figure 2.2). Il en est de même pour le ciel, nuageux dans ces deux œuvres. Il s'agit en effet d'un élément souvent bien présent dans les paysages hollandais du siècle d'or. Comme il a été mentionné au début du présent chapitre, on peut comprendre dans l'œuvre de Steen une intention « réaliste » de représenter les personnages comme ils l'étaient à l'époque. Cependant, la composition est tirée de l'imaginaire de l'artiste puisque s'y retrouvent des éléments traditionnels de la culture hollandaise; le ciel en étant un exemple. La majeure différence entre ces deux œuvres réside dans l'interaction entre les personnages et dans la façon de les représenter, puisque les décors se ressemblent beaucoup.

Les costumes amplifient l'effet dramatique des événements de la pièce. Pefroen est représenté vêtu de vieux vêtements défraîchis de couleurs ternes. De plus, bien qu'il ne soit pas un domestique, il porte un tablier, une pièce de vêtement propre aux serviteurs et non aux plus nantis. Même ses chaussures et son chapeau semblent grandement usés. Sa femme, quant à elle, est vêtue d'une robe très luxueuse. La texture de sa toilette est très détaillée et les reflets des différentes couleurs sont bien mis en évidence, ce qui laisse croire qu'il s'agit d'une étoffe de bonne qualité et très couteuse. Son amant est également habillé de façon aristocratique, l'associant encore plus à Lizzie et dissociant une fois de plus Pefroen.

Les costumes masculins sont, quant à eux, sensiblement les mêmes; le soulier court sous la cheville, un bas au tissu très mince couvrant la jambe, une redingote couvrant les cuisses et arrivant tout juste sous le genou, le veston boutonné près des poignets et le long du torse, ainsi que le foulard autour du cou. Cependant, Pefroen offre une version bien pauvre du même type d'habillement, appuyant l'hypothèse selon laquelle il est le personnage dont on se moque à ce moment de l'histoire. Sa perruque ressemble à celle de Rissart, mais il est évident que les deux coiffures ne bénéficient pas du même soin. À propos de la perruque, il est intéressant d'ajouter qu'il s'agit d'un accessoire de costume très important pour un comédien, faisant ainsi référence au monde théâtral. Dans le dictionnaire encyclopédique du théâtre, il est mentionné que « La perruque étant autrefois une quasi-obligation, les grands théâtres avaient presque tous leurs perruquiers » (Corvin 1995 : 697). En plus d'être un élément de mode de l'époque, la perruque peut également faire référence au monde théâtral. Au sujet des costumes, Boskamp avance le fait que les personnages sont vêtus à la mode de l'époque où fut jouée la pièce au théâtre d'Amsterdam. Elle avance: « Troost painted his characters in contemporary fashion as they undoubtedly appeared on the stage as well » (Boskamp 1974 : 60). À ce sujet, Troost se différencie de deux artistes importants; Poussin et Watteau. En effet, Fosca écrit : « It matters little that Poussin's figures are half-naked or clad in floating draperies while Watteau's wear the traditional costumes of the Italian players [...] » (Fosca 1952 : 31).

On comprend donc que les costumes à la mode de Troost ajoutent à la ressemblance de ses œuvres avec le théâtre d'Amsterdam, puisqu'il s'agit vraiment de

reproduire les costumes de l'époque où la pièce a joué, non pas d'ajouter la noblesse des drapées ou l'influence italienne sur le théâtre d'Amsterdam. Comme il a été mentionné dans l'introduction, Gillot est l'artiste qui a introduit le répertoire théâtral comme source d'inspiration de la peinture en France. Il a cependant fait pour une raison propre à son pays. Fosca écrit :

What was the origin of this fashion for theatrical subjects launched by Gillot? Probably, like the rage for all things Turkish and Chinese, for the exotic and the eccentric, it was due to a reaction against the austerity enjoined by the aging monarch, Louis XIV. Masquerades, fancy-dress balls anything that offered an escape from the daily round was eagerly welcome by a public in revolt against the humdrum (Fosca 1952 : 35).

Nous l'avons vu et compris dans le premier chapitre, les conditions politiques ainsi que le développement du théâtre modifient considérablement la place de cet art au sein de la ville d'Amsterdam.

Les visages des personnages dans cette scène n'ont pas tous été représentés de la même façon par Troost. Ainsi, on peut facilement remarquer que Pefroen a des traits très différents de ceux des deux autres personnages. Il est dessiné avec un nez joufflu et une expression très peu élégante, ces traits ne donnant pas l'impression que sa personnalité est des plus agréables. On peut donc établir un lien avec la théorie de la physiognomonie, très populaire pendant le XVIIe siècle aux Pays-Bas. Cette approche consiste à donner des traits animaux à un personnage, révélant ainsi que celui-ci possède certaines caractéristiques typiques de cet animal. Plusieurs pays d'Europe ont popularisé cette théorie. Par exemple, en Angleterre, un religieux anglican nommé Joseph Hall, publia *Characters of Vertues and Vices* en 1608. En France, ce fut Charles Lebrun qui popularisa cette conception, avec sa conférence sur le *Traité des passions* à l'Académie

Royale de peinture de Paris en 1668. René Descartes, philosophe célèbre qui passa une partie de sa vie en Hollande, reprend aussi certains points de Lebrun dans ses travaux (Van der Stighelen 2010 : 17). Niemeijer ajoute également avec certitude que Troost s'est inspiré de ce traité de Lebrun (Niemeijer 1979 : 511).

Dans l'image de *Pefroen et la tête d'agneau*, Pefroen présente des caractéristiques expliquées par Charles Lebrun pour ce qui est de l'émotion de la crainte (Figure 2.3) : « [...] le mouvement de la crainte s'exprime par le fonrcil [*sourcil*] un peu élevé du côté du nez, la prunelle étincelante & dans un mouvement inquiet, située dans le milieu de l'œil, la bouche ouverte, se retirant en arrière, & plus ouverte par les côtés que par le milieu [...] » (Lebrun 1982 : 18). La position des sourcils, c'est-à-dire « [...] avec cet angle [qui] tombe sur le nez, cela marque la stupidité & l'imbécilité comme aux Anes [sic] & aux Moutons [...] » (Lebrun 1982 : 46). Comme un agneau est un jeune mouton, il est possible d'affirmer que Troost a représenté le visage de Pefroen en lien avec cet animal, ce qui explique ses traits particuliers. Les traits de Lizzie et de Ritsaart sont, quant à eux, similaires, particulièrement pour ce qui est de leur nez et de leur expression, laquelle est condescendante envers Pefroen. Le visage de Lizzie est principalement sévère.

Buijsen mentionne qu'un an après cette version de *Pefroen et la tête d'agneau*, Troost en crée une nouvelle version de son œuvre et en modifie sa composition. Pefroen nous apparaît maintenant avec un dessin de tête de bœuf au-dessus de lui. L'animal cornu fait le lien direct avec l'infidélité de sa femme (Buijsen 1993 : 70) (Figure 2.4). En effet, représenter des cornes en haut de la tête de Pefroen ne met que plus encore l'accent sur le

fait que Pefroen est trompé, comme le dit le vieil adage hollandais : « The man is being crowned by the women with horns » (Boskamp 1974 : 63). Cette version laisse place à moins de subtilité quant aux agissements des personnages. On peut donc avancer que la Figure 2.1 présente plus de finesse en représentant Pefroen de cette façon, puisque les agissements des personnages suffisent pour nous permettre de comprendre ce qui se passe.

Un autre point différent entre ces deux images est la position de Lizzie et Ritsaart par rapport à Pefroen. Lizzie est bien appuyée sur l'épaule de Ritsaart, l'amant se trouvant alors entre le mari et la femme. La version principale, ici celle de 1739, est d'autant plus cruelle puisque Lizzie semble encore plus autoritaire et condescendante envers son mari, l'affrontant directement sans la présence de son amant entre son mari et elle. La présence de Ritsaart ne donne pas le même effet dans les deux images. Dans celle de 1740, il a une attitude très fière, le bras autour de la taille de sa cousine, l'autre dans la poche de son pantalon. Dans celle de 1739, il est plutôt effacé derrière son amante, elle prenant l'initiative du mauvais traitement de Pefroen. Dans les deux œuvres, Lizzie pointe un doigt. Dans l'image principale analysée ici, elle montre un doigt plutôt accusateur à son mari, alors que dans la version de 1740, elle semble pointer l'affiche du bœuf, soulignant le fait que Pefroen est cocu. D'ailleurs, Pefroen tient un mouchoir dans les deux images; dans la version de 1740, il le porte à son visage, afin d'essuyer une larme. Le choix de Troost pour la version de 1739 est de dessiner le mouchoir plus bas, afin de mettre en valeur l'expression de son visage, qui représente ainsi moins de tristesse, mais plus de contrariété.

Ainsi, dans l'œuvre *Pefroen et la tête d'agneau*, Troost met en image non seulement une pièce de théâtre, mais des détails de la tradition théâtrale, tels le décor et les costumes. L'expression des personnages ajoute à l'aspect dynamique de l'image, particulièrement l'attitude fière de Lizzie, amplifiée par le fait qu'elle est représentée au milieu de la composition. Troost s'inspire également des théories de Charles LeBrun qui portent sur les expressions des visages et sur la ressemblance avec des animaux, l'artiste mettant en lien certains traits de caractère avec la physionomie faciale.

## 2.2 Scène du Tartuffe

Cette image (Figure 2.5) de Troost est tirée d'un récit ayant connu une plus grande popularité que les autres œuvres abordées dans ce mémoire. Elle tire son origine d'une pièce du même nom, *Tartuffe*, de l'auteur français Jean-Baptiste Poquelin, plus connu sous le nom de Molière. Cette pièce obtint beaucoup de succès du vivant de l'auteur. Ses pièces furent traduites en plusieurs langues, dont le néerlandais. De nombreux éléments présents dans le *Tartuffe* ont contribué à en faire un succès retentissant dans l'Amsterdam du XVIIe siècle. La thématique de l'hypocrisie n'est pas à négliger dans cette réussite. Les comédies françaises sont en effet souvent axées sur ce thème. Pour l'Église, protestante ou catholique, l'hypocrisie est un vice dangereux dans la mesure où il est considéré comme une fausse dévotion envers la religion.

La pièce du Tartuffe est présentée pour la première fois en 1664 au Petit Palais Royal et en présence du plus noble des spectateurs, le roi Louis XIV en personne. Suite à cette représentation, l'œuvre de Molière fut censurée pendant cinq années complètes par

le roi en raison de passages moqueurs envers un membre du clergé, offense très grave à l'époque dans ce pays.

L'histoire raconte les agissements du personnage principal, nommé Tartuffe, faux dévot. Ses agissements entraînent une comparaison avec les membres du clergé. Tartuffe visite régulièrement la riche famille d'Orgon dans l'objectif bien peu glorieux de séduire son épouse, Elmire. Cette dernière est la première à réaliser les intentions impures de Tartuffe. Elle tente de convaincre son mari qu'il n'est pas aussi pieux qu'il paraît l'être. Devant le refus de son mari de la croire, elle organise un stratagème visant à lui démontrer que Tartuffe n'est pas un homme de confiance. Elle convie donc Tartuffe à une rencontre alors que son mari est caché sous une table près d'elle. Comme prévu, Tartuffe profite de cet entretien pour lui confesser ses sentiments. La subtilité du personnage caché sous la table peut être considérée comme une caractéristique représentative du travail de Troost dans le sens où certains détails intéressants, aidant à la compréhension, ne sont pas toujours si visibles au premier coup d'œil. Cette composition met en valeur l'attitude de tricherie de Tartuffe et toute la scène se concentre sur ce mauvais comportement.

Comme le *Tartuffe* est une œuvre qui connaît un vif succès; une panoplie de différentes versions de cette histoire voit le jour. Quelques images méritent une analyse plus approfondie dans un but de comparaison. La première, soit celle du peintre français François Boucher (1703-1770), est inspirée de l'édition imprimée en 1741 (Figure 2.6). L'influence de Boucher est mentionnée dans certains ouvrages, comme dans le livre de Niemeijer, où il est écrit : « Troost was also impressed by Boucher's illustrations to an

edition of the works of Molière published in 1734 [...] » (Niemeijer 1976 : 141). L'image de Troost semble par contre plus élaborée et claire que celle de Boucher. Dans le travail de ce dernier, nous notons que le personnage féminin, Elmire, se trouve au centre de la composition. Il semblerait que l'expression des personnages n'est pas la priorité dans cette image de Boucher. En fait, il est plutôt ardu de bien cerner les actions représentées dans cette scène. Comme l'image de Boucher est une gravure, sa fonction principale est d'illustrer un épisode de l'histoire de Molière. L'intention est différente du *Tartuffe* de Troost.

En effet, les compositions de Troost ne sont pas destinées à être publiées dans un livre, mais visent fort probablement à répondre à des commandes précises de représentations de pièces de théâtre. Ce point, en plus de la différence de médium, permet plus de liberté à Troost, notamment quant à l'utilisation de couleurs. Par exemple, dans l'image de Boucher, les costumes représentés semblent luxueux, mais n'aident pas à l'identification des personnages. Cependant, *Tartuffe* semble se cacher derrière Elmire puisqu'Orgon paraît contrarié. Une fois de plus, on constate la robe agitée d'Elmire et de son visage regardant vers le haut indiquent qu'il se passe quelque chose d'anormal.

Dans l'œuvre de Troost, les personnages affichent une expression moins dramatique que dans celle de Boucher. L'émotion du visage d'Elmire semble froide, mais l'attitude fière de *Tartuffe* est dominante. L'étude de la tradition de la représentation humoristique dans la culture hollandaise du siècle d'or permet d'établir un lien avec l'œuvre de Troost; nous y reviendrons dans le prochain chapitre. Le visage de *Tartuffe* est en effet bien singulier; le profil permet néanmoins d'apercevoir son nez bien pointu.

Tout comme dans ses portraits, Troost accorde une attention primordiale à la personnalité de ses personnages. On peut donc deviner, d'après les traits de Tartuffe, que son caractère n'est pas des plus agréables.

Pour ce qui est de la position de Tartuffe, elle ressemble à une scène d'adoration, thème courant de l'art religieux. C'est également un thème important en histoire de l'art et se définit comme suit :

L'adoration, en tant qu'acte religieux, implique que l'on reconnaisse la supériorité d'un être tout-puissant auquel on se soumet et dont on doit reconnaître le caractère divin. C'est une pratique qui rassemble toutes les formes d'expression basées sur la prière ainsi que les attitudes gestuelles et corporelles qui accompagnent la prière (prosternation, révérence, acclamation offrande) (Barral i Altet 2003 : 43).

L'expression corporelle de Tartuffe, genou déposé par terre et bras ouverts vers le haut, témoigne bien de l'admiration, voire de l'adoration, qu'il éprouve envers la demoiselle devant lui. À des fins de comparaison, prenons l'exemple du peintre flamand Pierre Paul Rubens, *l'Adoration des Bergers* (Figure 2.7). Rubens a pu lui-même trouver son inspiration chez d'autres artistes avant lui, mais ce qui est important ici est le fait que Troost ne pouvait quant à lui ignorer cette tradition. Le Tartuffe est bien entendu un sujet profane, mais on ne peut ignorer la présence de ce thème religieux dans cette œuvre de Molière. Aussi, le fait d'utiliser une tradition religieuse connue élève la scène à un niveau supérieur et accentue, par le fait même, la gravité du comportement de Tartuffe en lien avec l'Église.

En ce qui concerne le personnage d'Elmire, il est en plusieurs points comparables à un personnage féminin évoluant dans une œuvre d'Antoine Watteau, soit un détail de

*L'Embarquement pour l'île de Cythère* (Figure 2.8). Cette comparaison met en valeur l'aspect de séduction d'Elmire, qui prend son rôle très au sérieux et tente de mettre Tartuffe en confiance afin d'assurer le succès de son plan. D'une certaine façon, Elmire incarne aussi le thème de l'hypocrisie, ses gestes ne reflétant pas ce qu'elle pense vraiment.

Le soin qu'apporte Troost aux détails de cette scène est capital. Comme dans les autres œuvres, la scène se déroule dans un environnement d'apparence confortable. Troost accorde une attention considérable aux panneaux muraux derrière les personnages. Ce qui ressemble à un cadre de miroir est présent à la droite de la composition. De plus, un portrait de style antique, placé dans un médaillon et entouré de feuillages, est visible à l'arrière. Alors qu'il s'agit d'une décoration trop simple pour le style rococo, ce décor demeure classique et symétrique.

Un autre élément d'une indéniable pertinence est la présence de la nappe sous laquelle se cache Orgon; non seulement sert-elle à camoufler le personnage, mais son traitement est en outre typiquement hollandais du XVIIe siècle. Une comparaison avec une œuvre de ce siècle, soit *La visite à la chambre d'enfant*, de Metsu, (Figure 2.9), met en évidence certaines similitudes dans les motifs. Comme l'image de *Tartuffe* n'est disponible qu'en noir et blanc, il est impossible de vérifier si les teintes vont dans le même sens. Ce n'est cependant pas une coïncidence si les deux nappes se ressemblent, et il y a fort à parier que l'importance accordée à la tradition par Troost se manifeste jusque dans les détails en lien avec les arts décoratifs.

La texture de la robe d'Elmire et l'apparence luxueuse des tissus sont d'autant plus mises de l'avant lorsque comparées aux vêtements noirs de Tartuffe. Les tons clairs et foncés sont mis en opposition au bien et au mal. Tout comme Lizzie dans *Pefroen et la tête d'agneau*, la robe d'Elmire est d'apparence luxueuse. La coupe est bien définie et la qualité du tissu est bien évidente. Par contre, l'habillement de Tartuffe, qui ressemble à une tenue ecclésiastique, souligne la gravité de son mauvais comportement. Ses agissements ne concordent pas avec ses vêtements et la scène tourne définitivement autour de ce fait.

Bref, cette image tirée d'une pièce plus connue que les autres abordées ici met en évidence les mauvais comportements du personnage éponyme. En comparant cette œuvre avec d'autres représentant la même histoire, on voit que l'intention de Troost n'est pas d'illustrer un livre, mais bien de mettre en évidence les expressions des personnages. Troost reprend également une position précise, celle de l'adoration, ainsi que des éléments décoratifs bien connus de l'imagerie hollandaise.

### 2.3 *La découverte de Jan Claazs*

Cette œuvre (Figure 2.10) est exécutée au pastel et à la gouache. Il s'agit d'une scène tirée de la pièce *Jan Claazs, ou la servante camouflée : La découverte de Jan Claasz* de Thomas Asselijn (1620-1701), écrite en 1680 et présentée pour la première fois

à Amsterdam en 1682 (Boskamp 1974 : 45). La date de production de ce pastel est 1738<sup>6</sup>. Cette pièce n'est pas en une adaptation de pièce étrangère, mais une histoire bel et bien hollandaise écrite par un des auteurs de cette région les plus prolifiques de son temps.

Cette pièce de théâtre raconte l'histoire de Saartje, jeune femme issue d'une famille bourgeoise bien nantie que ses parents désirent marier. Cependant, elle est amoureuse de Jan Claasz qui a une mauvaise réputation à cause de ses nombreuses fréquentations sentimentales. Deux Quakers (des gens appartenant à la "Religious Society of Friends ") se présentent puisqu'ils désirent marier Saartje. Après que l'un d'eux se soit proposé officiellement, la réponse de Saartje est pour le moins directe : «Regarding your request and that which you proposed to me so well-mannered, you wanted my decision, and therefore I let you know here and now that you better forget about visiting here again » (Boskamp 1974 : 50).

La façon dont s'y prennent Saartje et Jan pour parvenir à leurs fins s'avère plutôt originale. Puisqu'un poste de servante est disponible dans la maison de Saartje, Jan se déguise en femme et se retrouve au service de la famille, recevant même le mandat de la mère de Saartje de protéger la vertu de celle-ci pendant la nuit. Le lendemain, lorsque Jan est en retard pour le travail, son excuse est pour le moins ambiguë : « Saartje tossed about so much during the night that I was delayed » (Buijsen 1993 : 58). Lorsque les parents réalisent la supercherie, ils n'ont d'autres choix que de permettre le mariage entre les

---

<sup>6</sup> Il serait pertinent ici de préciser que cette pièce fut présentée à Amsterdam à plusieurs reprises sur une période de temps étendue, puisque que Cornelis Troost, né en 1696, l'a probablement joué le temps de sa carrière d'acteur ou aurait du moins assisté à une représentation lui-même.

deux amoureux. On comprend pourquoi cette pièce a bien plu au public hollandais de l'époque et du siècle suivant.

La composition met en scène plusieurs personnages. Saartje fait semblant de s'évanouir et se repose sur la chaise, avec un sourire de satisfaction évocateur et des yeux mielleux en direction de son amoureux. Le regard de ce dernier et le fait qu'il semble diriger ses yeux vers un point stratégique du corset déboutonné de son amante démontrent que les personnages n'agissent pas de façon parfaitement noble. Saartje, par son attitude, crée une diversion afin d'éviter que les autres protagonistes ne portent attention à Jan. Peut-être vient-il tout juste de briser de la vaisselle ou de renverser un seau suite à son démasquement? En ce qui a trait aux autres personnages, il appert que Saartje est entourée de trois personnes pouvant être identifiées comme étant sa mère et deux servantes. Une de ces femmes tente d'aider Saartje, en lui offrant un liquide dans un contenant de verre, fort probablement de l'alcool.

De l'autre côté de la scène, le père gronde Jan, qui est toujours déguisé en servante. Ce costume fait référence non seulement à un autre métier ou classe sociale, mais également à une personne du sexe opposé. Le camouflage est l'un des stratagèmes souvent utilisés par les personnages dans les comédies de l'époque afin de masquer la vérité.

La composition montre un plafond à poutres, un plancher de bois, une armoire aux motifs très détaillés avec de la vaisselle en porcelaine posée sur le dessus, laquelle ressemble à la porcelaine de Delft à la mode en Hollande au XVIIe siècle, et un portrait

d'une dame vêtue à la mode hollandaise du XVIIIe. En haut de la porte est accroché un tableau et, de l'autre côté, se trouve une décoration tronquée produisant l'illusion d'une continuité de la scène au-delà du cadre. Une porte entrouverte occupe d'ailleurs la même fonction que le cadre tronqué. Tous ces éléments ne correspondent pas particulièrement à une scène de pièce de théâtre. L'attention que porte Troost à la quantité d'accessoires et aux détails semble appuyer l'hypothèse voulant qu'il adapte la pièce de théâtre afin de rendre son œuvre visuellement intéressante en elle-même.

On peut également remarquer deux balais, l'un étant en position diagonale et appuyé sur le meuble au fond de la scène, et l'autre près d'un seau d'eau renversé au sol. Le talent de Troost pour les ombres d'objets, souligné par Sutton, prend ici tout son sens (Sutton 1980 : 193). En effet, sous le balai situé au sol, un effet de profondeur ajoute du réalisme à l'image. La maîtrise qu'a Troost de la technique du pastel permet cette transparence. Au-delà du talent de Troost, la présence du balai confère un aspect comique à cette scène. En effet, dans le livre de De Jongh sont soulignées les nombreuses présences de balais dans les œuvres hollandaises du XVIIIe siècle (De Jongh 2000 : 194). Schama appuie quant à lui la théorie selon laquelle le balai représente une certaine moralité. Il abonde dans le sens des écrits de Jacob Cats que nous avons précédemment abordé, « De même que le foyer était censé nettoyer le monde extérieur de ses impuretés avant de lui laisser franchir le seuil, l'épouse était son principal agent de purification et sa blanchisseuse morale aussi bien que mondaine » (Schama 1991 : 528). Il est évident que, dans *Jan Claazs*, il s'agit d'une scène où le balai a une raison d'être, mais où il est quand

même possible de voir un côté comique puisqu'il ne s'agit pas d'une scène très « morale ».

Le plafond de bois renforce l'idée que la scène se déroule dans un domicile privé. Cependant, nous savons qu'il ne s'agit pas d'un intérieur de maison, mais bien d'un décor de théâtre. Dans *The Dictionary of art*, il est question d'un élément important qui résume bien ce point dans la *La découverte de Jan Claazs*. Dans la section consacrée à Troost, il est écrit « Troost placed his sitters in an everyday setting, such as a domestic interior, a town, inn or country house, which gives them the appearance of 17<sup>th</sup>-century genre scenes rather than contemporary stage sets» (Knolle 1996 : 366). De plus, dans l'histoire de l'imagerie hollandaise, les scènes de cuisine constituent également une tradition.

On remarque dans le livre de De Meyer des images narratives du XVII<sup>e</sup> siècle, dont une qui montre des ressemblances avec *La découverte de Jan Claazs*. Il s'agit d'un détail d'une œuvre racontant d'autres épisodes, celles de *Le combat pour la culotte ou l'histoire de Klaas et Griet* (Figure 2.11). Cette image confirme l'affirmation voulant que la représentation des personnes dans une cuisine fasse partie d'une tradition établie aux Pays-Bas. En effet, les deux images présentent des similitudes sur le plan du décor à l'arrière des personnages, telles que le plafond et l'armoire de cuisine. Les thèmes de la dispute et de la courtoisie sont également présents dans plusieurs comédies populaires au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, comme il en a été question dans le premier chapitre. Malgré les différences entre ces deux images, l'atmosphère qui s'en dégage est semblable.

Tout comme les autres œuvres de Troost, le point de vue utilisé est rapproché de l'action, mais cette image ressemble beaucoup à un moment qu'il serait possible de voir au théâtre si nous étions des spectateurs de l'époque. La composition est très chargée et présente de nombreux personnages. De plus, la porte et le tableau tronqué constituent des indices de l'existence d'autres espaces que celui représenté, comme c'est le cas lorsque nous assistons à une pièce au théâtre. Le plafond de bois impose cependant une limite importante puisqu'il ferme la composition, mais pas de façon à bloquer la « présence » des spectateurs. Le point de vue rapproché peut être associé à une proximité des spectateurs, mais la présence du plancher ainsi que le point de vue très frontal - et non pas en contre-plongée - contrecarrent cette possibilité. Le cadrage est très serré, mais le spectateur n'est pas interpellé par les personnages, aucun d'entre eux n'ayant le regard dirigé vers lui. On retrouve même certains personnages de profil lesquels ne viennent pas attirer l'attention du spectateur.

L'habillement des personnages, à l'exception de celui de Saartje et de sa famille, révèle leur fonction de serviteurs. En effet, tout comme pour Pefroen, la présence du tablier n'est pas un hasard. La majorité des personnages porte un bonnet, à l'exception de Saartje et de son père. On retrouve plusieurs couleurs vives, dont le bleu du tablier d'un des personnages féminins, du corset de Saartje et de ses souliers, très délicats.

Cette œuvre de Troost met en évidence l'interaction des personnages dans un milieu domestique hollandais, avec comme détail intéressant la présence du balai. Sa présence dans l'œuvre a une signification morale selon certains auteurs. La représentation de nombreux personnages donne un aspect très chargé à cette image et augmente l'effet

visant à rapprocher le point de vue des spectateurs. Cela souligne une fois de plus l'originalité des œuvres de Troost et la difficulté de le classer dans un genre précis.

#### 2.4 *Prétendue Vertu exposée: la découverte de Volkert dans le panier à linge*

Ce pastel (Figure 2.12) date de 1739 et est aujourd'hui exposé au Mauritshuis de La Haye. Comme il a été mentionné plus tôt, il arrive souvent que Troost produise plusieurs versions d'une même pièce, comme c'est le cas ici. Aussi, il s'agit d'une image tirée d'une série de quatre pastels (Buijsen 1993 : 48). Par contre, cette scène, comme les autres présentées ici, accorde la même importance aux détails aidant à la compréhension de l'histoire. La pièce, intitulée *La Prétendue Vertu exposée*, est écrite par David Lingelbach en 1687 et est jouée pratiquement tous les ans alors que Troost était lui-même acteur à Amsterdam (Buijsen 1993 : 44). Une fois de plus, il ne s'agit pas d'une adaptation, mais bien d'une histoire d'inspiration hollandaise mettant en scène les personnages classiques des comédies de cette époque.

Le récit concerne un épisode d'infidélité, ce qui constitue l'un des points communs avec *Pefroen et la tête d'agneau*. Cette pièce raconte l'histoire du marchand Filibert et de sa femme Geertruy. Alors que Filibert quitte la demeure familiale pour aller faire des courses, son serviteur Joris l'avise de l'infidélité de sa femme avec un cousin nommé Volkert. Filibert et son serviteur Joris se déguisent donc en musiciens et se rendent à l'endroit où Geertruy a rendez-vous avec Volkert, soit dans une maison de jeu. Une coïncidence vient alors s'ajouter au portrait. Une servante, Bely, entretient également une relation amoureuse avec un homme nommé Dirk et tous deux ne désirent

pas plus être découverts que Geertruy et Volkert. Dirk, caché dans un placard, est le premier découvert par Filibert. Geertruy se croit tirée d'affaire, mais Dirk dénonce la présence de Volkert dans le panier à linge. Le moment précis présenté dans l'œuvre de Troost est celui de la découverte de Volkert (Buijsen 1993 : 48).

Plusieurs personnages sont représentés dans cette scène. Parmi eux, l'amant de la servante. Il se trouve tout près d'un placard dont la porte ouverte signifie que la présence de Dirk a déjà été dévoilée. On le voit d'ailleurs à la droite de la composition, buvant le contenu d'une bouteille de vin. Filibert et Geertruy sont au centre de la composition, le premier à l'expression très sévère et la deuxième semblant demander pardon à genou. Le personnage de Geertruy ressemble à une figure que l'on retrouve dans d'autres peintures, notamment dans une autre scène de cette même série, mais aussi dans la première image de la série d'Hogarth, *A Rake's Progress*, intitulée *The Heir* (Figure 2.13). Alors que, dans l'image du peintre anglais, la servante ressent peut-être une réelle peine, Geertruy, dans l'œuvre de Troost, ne semble pas si éprouvée par la situation. Boskamp décrit Geertruy comme suit : « kneeling tearfully in front of her husband and pulling his coat [...] » (Boskamp 1974 : 67). Au contraire de ce qu'avance cette auteure, elle ne semble verser aucune larme dans l'image qui nous concerne. Il s'agit là d'un signe d'hypocrisie, thème déjà abordé dans la *Scène de Tartuffe*. D'ailleurs, l'atmosphère de *The Heir* et de *Prétendue Vertu exposée* est semblable, mais l'image de Troost est moins chaotique

Cette image de Troost est d'ailleurs bien différente des autres analysées quant à son éclairage, sa composition et le fait qu'il s'agisse d'une image tirée d'une série. Le fait que les événements semblent se dérouler tard dans la nuit et que la scène soit plongée

dans l'obscurité ajoute à un climat de désordre et d'affolement. Il n'y a que deux sources de lumière qui soient présentes, soit deux chandelles, l'une à l'avant et l'autre à l'arrière, laquelle éclaire d'ailleurs le visage du cousin de Filibert, Volkert. La composition permet d'appuyer le titre, c'est-à-dire qu'il s'agit du moment où l'un des deux hommes présents, l'un deux étant très certainement Joris, pointe du doigt l'homme découvert dans le panier.

Rappelant à la fois l'histoire et la composition de *Jan Claazs*, *Prétendue Vertu exposée: la découverte de Volkert dans le panier à linge* présente un décor avec plusieurs éléments décoratifs, comme des meubles, une lance surmontée d'une carabine, un cadre contenant une image ressemblant à un paysage marin. Sur le dessus du placard où s'était caché Dirk, on peut également voir un buste et un globe terrestre. À gauche de la composition, on devine une image au-dessus d'une autre armoire. On peut aussi remarquer le plafond de bois, qui ressemble à celui présenté dans *Jan Claazs*.

Pour ce qui est des détails entourant les personnages, cette œuvre de Troost est peut-être moins réussie que les autres précédemment abordées. En effet, les actions de la scène sont plus confuses que les autres et l'ensemble y est un peu moins harmonieux. Les traits de visage des hommes se ressemblent énormément et laissent moins de place à l'unicité de chacun des personnages. Ils ont tous le nez bien pointu et l'éclairage ne permet pas de bien les différencier. Cependant, il est facile de constater le talent de Troost pour la transparence, ce que nous avons souligné précédemment. Le fait que le fond soit sombre permet très bien d'apprécier les effets de blancs transparents. Le

personnage à l'avant-plan, Geertruy, est bien mis en évidence par les différences de couleurs.

Fait intéressant, alors que la pièce relate que les personnages de Filibert et de Joris se présentent à la maison de jeu déguisés en musiciens, Troost les présente plutôt habillés à la mode contemporaine, avec les chapeaux comme ceux de Ritssart dans *Pefroen et la tête d'agneau*. Les vêtements noirs et austères des hommes ajoutent à l'effet dramatique de la scène. Geertruy est vêtue de vêtements et d'un bonnet qu'on pourrait considérer comme quotidien et non comme un atour de soirée. Elle n'est pas habillée de façon aussi élégante qu'Elmire dans *Pefroen et la tête d'agneau*. Alors que toutes deux sont vêtues pour rencontrer leur amant, Geertruy devait prétendre tricoter en l'absence de son mari, ce qui explique le port du bonnet. Sa robe est néanmoins représentée avec une étoffe à reflets chatoyants.

Tirée d'une série, cette œuvre présente une histoire d'infidélité et de liaison amoureuse. On y voit plusieurs personnages, comme dans *La découverte de Jan Claazs* et plusieurs actions se déroulent en même temps. Une fois de plus, Troost fait référence à d'autres œuvres, s'inspirant ici d'une image d'Hogarth. La scène se déroule également dans un intérieur domestique typiquement hollandais, dans lequel il est possible de distinguer la touche spécial de Troost dans le traitement des effets lumineux.

## 2.5 *Le mariage de Kloris et Roosje*

Cette image (Figure 2.14), non datée, représente une scène de la farce du même nom. Il s'agit d'une de plusieurs versions de la même scène contenant certaines différences. Écrite par Dirk Buysero en 1688, il s'agit d'une histoire inspirée d'une pastoral (Buijsen 1993 : 50). De Meyer ajoute au sujet de la récurrence de la pièce à Amsterdam : « Depuis 1748, le jeu de Kloris et Roosje fut présenté à Amsterdam chaque année à l'occasion des fêtes du Nouvel-An, spectacle offert gracieusement au public par le conseil municipal » (De Meyer 1970 : 117). Dekker mentionne: «Laughter was associated with major festivities that were often associated with the religious calendar [...] » (Dekker 2001 : 145). D'ailleurs, Buijsen ajoute que cette pièce est généralement jouée à la suite de *Gysbreght de Aemstel*, dont il a été question dans le premier chapitre, puisqu'il s'agit de la première pièce jouée au théâtre d'Amsterdam. On peut donc ici considérer que le récit de Kloris et Roosje est très important dans la tradition visuelle et théâtrale des Pays-Bas.

Comme son titre l'indique, il s'agit d'un moment de la journée du mariage entre Kloris et Roosje où les invités dansent. La célébration se tient à la campagne, avec les villageois dansant autour des nouveaux mariés. Selon Buijsen, la scène se déroule devant la ferme du père de Kloris, Thomas, alors que son fils vient d'unir sa destinée à la jolie Roosje (Buijsen 1993 : 52). La pièce tourne autour des affaires des parents de Kloris, des différends qu'ils éprouvent, et se déroule tout juste avant le jour de l'an (Buijsen 1993 : 50). Cela explique sans doute le fait qu'elle est jouée au théâtre lors de cette période de l'année. Cette dernière porte une attention particulière à la musique et à la danse, les dialogues étant relayés au second plan.

Une fois de plus, si on ignore que l'inspiration est une pièce de théâtre, ce pastel présente de bonnes ressemblances avec une scène de genre. Cette version présente un point de vue plus rapproché que les autres et montre donc les mêmes caractéristiques que les autres œuvres étudiées ici. On y voit le jeune couple, heureux, dansant au centre de la scène. À la gauche se trouvent deux musiciens en action, ce qui confirme l'importance de la musique dans cette pièce de théâtre. Vers le centre, les villageois assistent à la scène et, à la droite, un homme semble faire un discours. Vers le bas, une femme remplit un seau à partir d'un baril, contenant fort probablement de la bière.

La présence d'un personnage lisant un document est fort intéressante. Dans d'autres compositions de cette même histoire, il n'apparaît pas. Il s'agit du choix de Troost de l'intégrer dans l'image 2.12. Il est d'ailleurs bien mis en évidence à l'avant de la composition. Ce procédé n'est pas propre à Troost, puisque Jan Steen a aussi ajouté ce genre de détail. D'ailleurs, en observant la Figure 1.2, on aperçoit également ce personnage qui semble lire un manuscrit à voix haute. Selon Buijsen, il s'agit d'une tradition du XVIIe siècle d'ajouter un poète de village dans les compositions (Buijsen 1993 : 52). Dans l'œuvre de Troost, on pourrait également émettre l'hypothèse que la présence d'un poète comme celui-ci met en évidence le fait qu'il s'agit d'une pièce de théâtre provenant d'une source pastorale, dont le but est de faire passer un message précis. On pourrait aussi affirmer que ce personnage est en lien avec les rhétoriciens, abordés au premier chapitre. En effet, dans la Figure 1.2 de Steen, on y voit une fête avec les rhétoriciens, donc plusieurs types d'artistes. La figure féminine au premier plan se fait courtiser par un homme, ce qui évoque un aspect comique. Le personnage concentré sur son manuscrit est donc plus sérieux, travaillant probablement sur ses projets, même si

Steen a certainement une intention moqueuse derrière la représentation de ce personnage. Dans l'œuvre de Troost, il montre également un certain sérieux, mais étant seul sur son estrade, on sent un certain ridicule puisque les personnages à l'avant ne semblent pas l'écouter, d'autres sont occupés aussi occupés à danser.

L'ambiance de la scène reflète les fêtes de campagne flamande et hollandaise, comme le mentionne Buijsen (Buijsen 1993 : 50). Si l'on observe l'œuvre du flamand David Teniers le jeune (1610-1690), nommée *Fête Champêtre* (Figure 2.15), on reconnaît en effet l'ambiance des fêtes de campagne flamande. L'œuvre de Teniers offre un point de vue très général, plutôt axé sur le village en entier. Pour ce qui est de Troost, il s'agit de mettre l'accent sur les personnages représentés, puisque le but est de dessiner une scène de théâtre et donc d'exprimer le déroulement des activités précises. L'arrière de la scène dans l'œuvre de Troost contient des décorations suspendues entre les arbres pour souligner l'heureux événement dans ce petit village. Le personnage féminin près des barils de bière ajoute à l'ambiance déjà festive. Le champ à la gauche de l'image amplifie l'impression qu'il s'agit d'une fête de campagne.

Les costumes des personnages augmentent l'effet festif de la scène. Roosje est vêtue d'une jolie jupe rose (la seule de cette couleur) et porte un foulard très élégant autour du cou. Son chapeau de paille confirme l'aspect campagnard de la scène. La mode semble être la même que dans *Pefroen et la tête d'agneau*. Les couleurs terres dominent, laissant croire que ceux qui assistent au mariage ne sont pas tous très riches. On comprend par contre que la mode demeure constante dans toutes les œuvres de Troost. Les redingotes, les bas au-dessus des genoux, les chapeaux, sont tous dans le même style.

Cette œuvre présente une scène extérieure inspirée des fêtes flamandes du siècle précédent. Les costumes et l'interaction entre les personnages ajoutent à l'aspect festif de la scène. On y retrouve également un lien avec la tradition des rhétoriciens.

C'est donc dire que chacune de ces images présentent des pistes d'analyse intéressantes afin d'établir des liens avec l'imagerie hollandaise traditionnelle. Troost ne néglige pas les détails référant au monde théâtral ou faisant référence à un message moral précis. L'expression de ses personnages ainsi que leur interaction enrichissent le dynamisme des images, aidé par le point de vue rapproché du spectateur. Troost demeure inspiré de théories populaires. Certains de ses personnages sont positionnés de façon à faire référence à d'autres images connues. Les éléments décoratifs sont typiques de la tradition hollandaise, tout comme les décors dans lesquels les personnages nous apparaissent. Une chose demeure certaine, les œuvres de Troost sont difficiles à classer comme appartenant à un genre unique.

### 3. La question de la narration

Représenter une narration par image est un processus pouvant se réaliser de nombreuses façons. Selon les époques, les artistes et les régions, plusieurs procédés picturaux ont été mis de l'avant afin de raconter une histoire. À ce sujet, la contribution de Cesare Ripa doit être soulignée, mais s'il ne s'agit pas de narration en soi, mais d'une base d'étude de l'image. Heck explique dans le premier chapitre de son livre : « The earliest two editions of Ripa's *Iconologia*, a book of nothing if not verbal images, certainly legitimize such an understanding of the term's meaning » (Heck 1999 : 10). En effet, Ripa constitue souvent le point de départ qui permet de reconnaître des allégories en plus d'être une source d'inspiration pour beaucoup d'artistes. Varga a une autre façon d'expliquer la narration lorsqu'il s'agit de mettre un récit en image. Il écrit qu'il s'agit du « [...] défi d'arracher l'image à l'espace qui fige et de l'intégrer dans le mouvement suggéré par l'écoulement temporel » (Varga 1989 : 92). Selon lui, il faut situer ce qui se déroule dans une image sans introduire une notion de temps ou un moment précis.

Voici donc un rapide survol des procédés utilisés par les artistes depuis le Moyen-Âge. Sixten Ringbom, dans son article sur la narration, mentionne la méthode employée à cette période afin de relater des épisodes bibliques. À l'époque, une même image pouvait très bien présenter une juxtaposition du même personnage (Ringbom 1989 : 36). Cette technique est utilisée jusqu'au début de la Renaissance. Même si elle semble unie, l'image peut très bien représenter plusieurs moments dans ce même cadre. C'est le cas de l'œuvre de Masaccio (1401-1428) intitulée *Le Tribut de St-Pierre* (Figure 3.1). Dans cette image, on aperçoit le personnage de St-Pierre à trois reprises, exécutant

trois actions différentes à trois moments distincts. Ce procédé présente donc une série, mais en une seule et même image. L'arrière-plan des œuvres joue également un rôle. En effet, Masaccio, dans son œuvre, ne divise pas les actions de façon concrète, ces dernières sont en fait toutes représentées sur le même arrière-plan uniforme.

Une variante peut être apportée à ce moyen de diviser les actions dans l'image par l'utilisation d'éléments architecturaux séparant les différentes actions. Cela permet de faciliter la dissociation des épisodes. Kibédi Varga explique :

À côté de la répétition pure et simple de la même figure, il existe des procédés répétitifs plus subtils qui concilient un peu mieux la suggestion d'une séquence narrative et les exigences éventuelles d'un «réalisme» naissant. Au lieu d'utiliser un espace unique, [...] le peintre peut diviser l'espace selon un plan architectural permettant de situer les scènes consécutives du récit dans diverses pièces d'une même demeure (Kibédi Varga 1989 : 103).

Un même genre de procédé est exploité dans un des monuments les plus populaires en Italie, c'est-à-dire le plafond de la Chapelle Sixtine. Dans le chapitre de Becker dédié à l'art narratif, il est mentionné que, dans cette œuvre magistrale, Michel-Ange (1475-1564) utilise ce que l'on nomme la forme épisodique afin de pour raconter les neuf histoires de la Genèse en les séparant en scènes différentes (Becker 1996 : 521).

Cette méthode est par contre devenue désuète avec le temps. En effet, les artistes ont développé un souci de vraisemblance de l'image; dès lors, le fait de mettre en scène plusieurs fois le même personnage, avec un arrière-plan uni ou divisé par des éléments architecturaux, allait à l'encontre de leur recherche d'expression. L'utilisation de textes écrits fut un autre moyen d'aider à la compréhension du récit. Ringbom souligne le fait

qu'il fut un moment où l'utilisation de textes sortant de la bouche des protagonistes était un signe d'incompétence (Ringbom 1989 : 40).

Cependant, il mentionne que Nicolas Poussin (1594-1665) a fait bon usage de l'écriture dans l'image, comme en témoigne son œuvre *Les Bergers d'Arcadie* (v. 1638-1640) (Figure 3.2). Dans cette œuvre, un berger indique à ses compagnons l'écriture sur le tombeau, faisant ainsi ressortir que cette œuvre porte sur des réflexions sur la vie et la mort, et ce, au moment même où les personnages réfléchissent sur le même sujet. Ringbom ajoute : « The facial expressions retain only a faint trace of the joy the company had share before coming upon this tomb monument » (Ringbom 1989 : 40). Ce moyen d'employer le texte est original; il était même, toujours selon la même source, une contradiction fondamentale de la doctrine académique de la représentation visuelle puisqu'il s'agit d'une utilisation de texte sans expliquer les actions de la scène ou exprimer un dialogue.

Dans la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle, on a commencé à miser sur les gestes et expressions des visages, à comprendre les événements sans la parole et à reconnaître des épisodes historiques de façon « classique ». À ce sujet, Ringbom écrit : « [...] attention was instead shifted to the expression of the emotions accompanying these acts » (Ringbom 1989 : 47). Le traité de Lebrun, publié pour la première fois en 1698 en français, est d'autant plus influent dans l'évolution de la narration en peinture.

Varga ajoute face aux intentions des représentations : « Une image unique ou une série cohérente d'images peuvent en effet fonctionner dans une situation épideictique et

avoir été créées dans le but d'éveiller l'admiration et l'enthousiasme des spectateurs à l'égard de la personne ou de la chose représentée » (Varga 1989 : 95). Plusieurs œuvres occupent cette fonction et l'utilisation de la série est souvent très pertinente dans cet objectif. Hogarth, pour sa part, a déjà mentionné qu'il désirait que ses images soient lues comme des livres (Fosca 1952 : 44).

Varga regroupe les enjeux de la narration sous trois catégories :

[...] celle du temps (le texte et l'image ont-ils été conçus simultanément ou successivement, éventuellement à des époques différentes?), celle de la quantité (texte unique ou recueil, tableau unique ou série, les deux consacrés au même «sujet») et celle de la forme (formes conjointes comme dans le cas des calligrammes et de la poésie visuelle, formes disjointes comme pour l'emblème et la bande dessinée) (Varga 1989 : 93).

Nous nous pencherons donc sur les moyens qu'utilise Troost pour conjurer ces catégories. D'abord, nous regarderons le fait de représenter des scènes théâtrales. Nous ferons ensuite le lien avec deux autres artistes, Jan Steen et Gérard De Lairesse, puis nous nous concentrerons sur les adaptations de pièces étrangères, sur l'aspect comique et la narration dans les œuvres de Troost.

### 3.1 Le traitement théâtral en représentation picturale

Une toile ayant une scène de théâtre pour sujet n'est pas une nouveauté introduite par Cornelis Troost. D'autres œuvres témoignent d'un aspect théâtral dans la composition. Niemeijer mentionne que même *La Ronde de nuit* (1642) de Rembrandt présente à l'arrière-plan une scène de théâtre (Niemeijer 1979 : 507). L'auteur ajoute que cet intérêt de Rembrandt n'en est pas un isolé, mais fait plutôt partie du contexte

historique. Le rapport entre Troost et le théâtre est très évident, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Cependant, dans l'œuvre de Rembrandt, le titre indique un sujet autre qu'une pièce de théâtre et les personnes représentées ne sont pas des gens de ce milieu. L'utilisation du sujet théâtral n'est pas la même. La liberté qu'ont les artistes du XVIIIe a un impact direct sur le traitement des éléments picturaux qui composent les œuvres, par exemple la position des personnages et leur façon d'agir. Troost revivifie donc l'esthétique de ce genre puisqu'il en modifie la présentation habituelle.

Muller affirme à propos de Troost : « Typical for the eighteenth century is the conversation piece, but the subject most associated with Troost is theatre. In the seventeenth century, theatre scenes were chosen only incidentally as a subject; Troost takes the subject to great fruition » (Muller 1997 : 393). L'auteure voit donc un apport dans les œuvres théâtrales de Troost, un aspect différent dans le traitement du sujet. Tel que le mentionne Niemeijer, Troost a vraiment su accomplir une transition entre la « conversation piece » du siècle précédent et une représentation d'un intérieur domestique confortable typique hollandais (Niemeijer 1972 : 394). Il en ressort qu'il amène une nouvelle façon de représenter des pièces de théâtre en les intégrant dans un autre univers, si cher au XVIIe siècle hollandais. Heck ajoute un point intéressant au sujet du traitement théâtral de Troost : « Unlike seventeenth-century painters, Troost referred in an extremely subtle manner to theatrical practice ». Niemeijer ajoute également que les œuvres théâtrales de Troost sont un changement radical de la tradition. Il mentionne :

True, in his work theatrical scenes are still depicted against a domestic interior, a contemporary townscape, an inn or a country house, instead of on an actual stage with wings and scenery. In this respect Troost follows tradition, but his scenes are nevertheless taken directly from the

Schouwburg repertoire: not necessarily with the aid of the printed text, but in recollection of actual performances (Niemeijer 1979 : 508).

En effet, les œuvres de Troost ne suivent pas le déroulement des événements selon la pièce. En outre, rien n'indique que les événements présents dans l'image se déroulent dans un théâtre. Les personnages sont exposés de très près, aucun rideau n'est visible sur les côtés et on retrouve souvent la présence d'un plafond. Il est intéressant de souligner que Troost ne recherche pas la figuration exacte des acteurs eux-mêmes. Par exemple, Jan Punt, n'est pas dans les œuvres de Troost, et ce, malgré le fait qu'il interprétait souvent des rôles principaux dans les comédies de l'époque. Le souci de Troost est donc plutôt d'utiliser les traits de visage à des fins artistiques plutôt que par souci de ressemblance aux acteurs. C'est ce que nous avons vu dans l'œuvre de *Pefroen et la tête d'agneau*, où le visage de Pefroen fait référence à une expression précise de Lebrun. Dans les autres œuvres en général, Troost représente ses visages de façon très semblable, s'associant donc à son style de représentation personnel.

### 3.1.1 Jan Steen

On mentionne souvent que Troost est inspiré par Jan Steen, mais il importe de comprendre dans quelles mesures les deux artistes se comparent ou se distinguent. Une différence des plus évidentes entre Troost et Steen est le rapport aux rideaux. Contrairement à Troost, Jan Steen en représente dans ses scènes théâtrales, comme c'est le cas dans la figure 1.2. Ils sont par contre intégrés à la composition, dans le sens où ils se situent à côté d'une fenêtre. Néanmoins, malgré la justification de leur présence, il s'agit d'un choix de l'artiste de les ajouter à sa composition. À propos de la fonction des

rideaux dans les œuvres de Jan Steen, Heppner mentionne que leur présence est parfois non justifiée:

[...] at times they are completely or partly drawn up, and in other cases they hang down low. In some pictures they come between the scene and the spectator, in others they serve to drape the back wall of the stage with their sweeping folds (Heppner 1939 : 31).

Dans l'image 1.2, on voit un cas de rideau entre le spectateur et les personnages. Il n'occupe pas un grand espace dans la toile, mais sa présence ne passe pas inaperçue. Heppner écrit que cette œuvre, « [...] shows us from close at hand the guild brethren in their meeting-place » (Heppner 1939 : 25-26) L'influence des rhétoriciens, de loin ou de très près, sur le travail de Jan Steen n'est plus à prouver. Peut-être ce dernier était-il lui-même impliqué dans une société théâtrale, mais aucun signe n'indique qu'il était membre d'une chambre de rhétorique (Chapman 1996 : 56). À propos du travail de Jan Steen, Heppner affirme : « since similar pictures of Rederijkers so frequently occur, it is justifiable to suppose that they often commissioned Jan Steen to paint the subject. Such representations of poetical entertainment would please a patron of "rhetorique" [...] » (Heppner 1939 : 31). La présence du personnage lisant un manuscrit dans l'image 1.2 abonde dans ce sens.

Le premier chapitre de l'ouvrage intitulé *Jan Steen, painter and storyteller* aborde la question de la compréhension de l'humour dans les œuvres de cet artiste en lien avec son contexte historique. Il est dit : « [...] it can hardly be doubted that his scenes bear a certain relation to daily life in the seventeenth century, with all its morals and customs, and with all kinds of traditional ideas » (Chapman 1996 : 39). Nous avons vu *Le*

*bourgeois de Delft et sa fille* à la Figure 2.2, mais il ne s'agit pas du style d'œuvre typique affectionné par Steen, c'est-à-dire un portrait; celui-ci préfère en effet se concentrer sur des peintures narratives (Chapman 1996 : 41). Westermann ajoute d'ailleurs que l'humour de Steen provient fondamentalement de ses choix de thèmes (Westermann 1997b : 141). Il semblait aimer les scènes d'auberges, présentant de nombreux personnages et détails suggérant des comportements dévergondés. À ce sujet, il est mentionné par la même source : « The reality effect of comic texts and paintings was essential to comedy's joint functions of entertaining and teaching, its charge of presenting a mirror of life, but paradoxically of life as it should not be lived » (Chapman 1996 : 60). De plus, Steen utilise des thématiques sérieuses de la vie courante qui s'appliquent également à la comédie, comme la sexualité féminine, le besoin de mariages justes sur les plans financiers et sociaux ainsi que la censure de l'adultère (Westermann 1997b : 141). Ce sont également ces thématiques que Troost représente avec son style personnel.

Afin de mettre en valeur un côté comique, Steen utilise plusieurs procédés de représentation. Il joue avec les rôles féminins, leur conférant une apparence de pouvoir en exploitant la posture, la gestuelle reliée à la séduction de même que les classes sociales (Chapman 1996 : 60). Il s'agit d'une technique exploitée par d'autres artistes avant lui, mais Steen applique particulièrement les règles l'encadrant. Le personnage féminin à l'avant de la composition dans l'œuvre *Les Rhétoriciens* en est un excellent exemple. Elle semble rejeter le personnage devant, le tenir à distance avec ses bras, mais le sourire qu'elle affiche en direction du spectateur est des plus évocateurs. Dans cette même

image, on constate que Steen représente le personnage féminin nous regardant avec un sourire; il s'agit d'une méthode pour faire comprendre l'aspect comique aux spectateurs. Chapman ajoute: « The direct address to the audience issued by Steen's maiden was a traditional feature of rederijker performance, in monologues and dialogues » (Chapman 1996 : 60).

Dans cette image, on peut remarquer les différences entre les costumes, lesquelles se voient notamment dans les chapeaux des hommes à l'arrière-plan. L'un de ces chapeaux ressemble même à une couronne, ce qui amène également un aspect comique. Le désordre est aussi évident dans cette image, tant dans la disposition des personnages que dans le peu d'éléments de décoration présents. On voit notamment un tableau à l'arrière qui est représenté très incliné. Heppner ajoute au sujet de la décoration: « A pitcher and tankard of wine, generally acknowledged as the attributes of the Rederijkers, are hung on a branch outside the window as additional emblems » (Heppner 1939 : 26). Il en est de même pour les fleurs qui décorent la pièce.

### 3.1.2 Gérard De Lairesse

Gérard De Lairesse (1640-1711) présente quelques similarités avec Cornelis Troost tant du point de vue de sa carrière artistique que de son intérêt pour le théâtre et de l'influence exercée par Charles Lebrun (Nieimeijer 1979 : 511). Tout comme Troost, sa popularité semble avoir duré le temps de sa carrière active pour ensuite connaître un déclin. En outre, De Lairesse doit s'adapter aux transformations de son époque. Le

mécénat de Guillaume III lui permet de bien vivre de son art, mais son apport s'étend au-delà de ces commandes officielles. En effet, l'artiste fait preuve d'un intérêt marqué pour le monde du théâtre et publie par ailleurs plusieurs ouvrages; le plus connu est *Groot Schilderboek* (1707), lequel est en accord avec les convictions de « Nil Volentibus Arduum ». À ce sujet, De Vries mentionne:

In some respects, however, his writings are different from other theories of art. One of the reasons for this was the close contact the artist had with the society *Nil Volentibus Arduum*, founded in 1669. In 1676 and possibly for some time after, its regular meetings were held in De Lairese's house without the painter being a member himself (De Vries 1998 : 7).

Les membres de ce groupe vouent un intérêt majeur à une réforme du théâtre d'Amsterdam (De Vries 1998 : 7). De Lairese, exprime à la fois des idées de changements non seulement sur le théâtre, mais aussi sur la peinture. Dans son ouvrage *Groot Schilderboek*, il mentionne la problématique de la narration en peinture et propose une solution intéressante. Ringbom commente dans son article comment le classicisme de De Lairese marie les unités de temps avec l'action principale. Il mentionne : « [...] He brought the discussion of abstract principles down to a practical level » (Ringbom 1989 : 48).

Un autre point commun avec Troost est le fait que De Lairese fut amené à dessiner des décors pour le théâtre d'Amsterdam. Cependant, les gravures de De Lairese ne ressemblent pas à la scène de ce théâtre, bien qu'une certaine attention soit portée à l'origine même de l'image. Comme l'explique De Vries dans son livre: «It is amusing to note that the cord that holds the satyr's mask in place is visible at the back of his head» (De Vries 1998 : 173). Ce détail met en valeur la nature théâtrale de l'œuvre, mais de

Vries semble plutôt croire que certaines des gravures de De Lairese semblent plus destinées à illustrer un livre qu'à rappeler un moment exact d'une scène de théâtre (De Vries 1998 : 173).

Suite à sa carrière de peintre, De Lairese se voue à l'écriture. Dans *Het Groot Schilderboek*, il applique plusieurs règles sur le plan de la représentation visuelle, comme pour ce qui est des unités d'espace. Comme le mentionne De Vries dans son ouvrage sur cet artiste : « Since De Lairese wants all paintings to work illusionistically, he instructs us to regard the small painting as showing figures at a great distance from the spectator; the large figures in the big painting are understood to be much closer » (De Vries 1998 : 140).

Sur plusieurs aspects, Troost s'inspire de De Lairese, mais il s'en distancie également à d'autres occasions. Un exemple est le fait que ces deux artistes louent la méthode de Lebrun (De Vries 1998 : 184). Il est mentionné dans le catalogue du Mauritshuis au sujet de De Lairese : « His work is characterised by a love of objects from mythology, an academic, non-naturalistic approach to his subjects, and a bright palette » (Ploeg 2006 : 174) Prenons comme exemple une série de gravures, illustrations d'une pièce de théâtre écrite par Andries Pels (1631-1681), intitulée *Julfus* (Figure 3.3-3.5).

La pertinence de ces œuvres dans le cadre actuel repose sur la ressemblance entre l'histoire de cette pièce et celles abordées ultérieurement de Troost. En effet, il s'agit

d'une comédie où «Gelukkige gekken behoeven geen wijsheit<sup>7</sup>» (Vries 1998 : 171). Sur le plan de la narration, De Lairesse a choisi la série, c'est-à-dire une œuvre par acte. En effet, on constate alors une action principale par œuvre, ce qui permet au spectateur de comprendre exactement de quel épisode il s'agit, mais ce dernier a besoin de toutes les images pour comprendre l'histoire.

Dans le premier acte, le personnage de Julfus est chargé d'une mission secrète, mais une difficulté inattendue se présente; ses vêtements disparaissent subitement (Figure 3.3). Le décor comporte plusieurs éléments architecturaux, ainsi qu'une arche indiquant une profondeur. La gestuelle des personnages est théâtrale. Pour quiconque connaît l'histoire, il est facile de deviner de quel moment il s'agit. Dans le deuxième acte, il s'agit de la réconciliation des deux couples impliqués (Figure 3.4). Cette illustration est un peu plus difficile à déchiffrer que la première. Il semble régner une certaine confusion sur le plan des événements présentés. De Vries affirme que, dans cet acte, nous retrouvons deux couples qui se chicanent et se réconcilient. Cependant, les gestes des personnages ne témoignent pas vraiment de tels événements. L'arrière-plan présente une similitude avec celui du premier acte, mais ne semble pas être exactement le même endroit. Dans le troisième acte (Figure 3.5), on aperçoit Julfus, dansant dans la forêt, en compagnie d'un ours et d'un satyre.

On note dans les images les règles qu'aborde l'artiste dans son livre. Dans la figure 3.4, on voit que les personnages se trouvent en ordre d'importance, celui situé à l'avant étant plus important dans l'histoire que ceux à l'arrière. Pour ce qui est des

---

<sup>7</sup> Traduction de Lyckle De Vries : Happy fools have no need for wisdom

expressions des personnages, De Lairese ne leur accorde pas la même attention que Troost. Il est également intéressant d'ajouter le fait que De Lairese ne représente pas l'arrière-plan comme un décor du théâtre d'Amsterdam, mais fait d'autres liens avec le théâtre. La corde retenant le masque du satyre sur le visage de l'acteur et l'allusion au costume de Julfus, (typique de l'idiot dans les représentations théâtrales) sont des exemples de la présence certaine du monde théâtral dans les œuvres de De Lairese. De plus, ce dernier ne présente pas des peintures dont le sujet est une pièce tirée du répertoire du théâtre d'Amsterdam. Il s'agit donc ici de différences majeures entre ces deux artistes face au traitement du sujet théâtral dans leurs images.

### 3.2 Les adaptations de pièces étrangères

Nous avons précédemment abordé l'image de Troost tirée de l'histoire écrite par Molière, *Tartuffe*. Suite à la description faite au chapitre précédant, nous nous pencherons sur les détails présents entre les œuvres françaises et hollandaises, soit ce qu'un artiste hollandais peut ajouter à une représentation d'histoire française. Dans l'arrière-plan de l'œuvre de Troost (Figure 2.5), nous retrouvons deux lances, ce que nous ne voyons pas dans les versions françaises. La présence d'armes blanches peut être interprétée comme une représentation du courage, de la défense et de la protection. Sur la table, on peut voir un objet s'apparentant à une cloche. Il existe une gravure de Jacob Houbraken, appartenant à la collection du musée Boijmans van Beuningen à Rotterdam en Hollande, qui s'inspire d'une version du *Tartuffe* de Cornelis Troost (Figure 3.7). Il semble qu'Houbraken a modifié la composition de l'œuvre, ou qu'il s'est inspiré d'une autre version du *Tartuffe*, comme en témoignent les différences entre sa version et celle de

Troost. Cependant, la gravure du dit musée montre certains détails avec plus de clarté, notamment qu'il s'agit bel et bien d'une clochette sur la table. Comme l'histoire se déroule dans un milieu domestique, la présence de la cloche ne peut être expliquée que par le souci du détail de Troost d'ajouter un élément de composition narrative. Sa présence peut également rappeler sa fonction, c'est-à-dire appeler une femme de chambre.

On retrouve également une horloge dans l'œuvre inspirée de Boucher (Figure 2.6). Dans les autres images, c'est plutôt un portrait qui se retrouve à l'arrière-plan. Il est difficile d'affirmer qu'il s'agit de la tradition hollandaise d'inclure un portrait, puisque Brissart l'a aussi fait. L'image de Boucher montre des chandelles, mais pas celles de Troost et d'Houbraken, comme si ceux-ci les avaient remplacées par la cloche. À ce sujet, Heck ajoute qu'il y a un sens à modifier l'arrière-plan d'une œuvre par le choix des objets, la raison d'être de ces derniers allant au-delà de la simple représentation. Heck mentionne: « The meaning of an image is not always limited to the story it illustrates » (Heck 1999 : 54).

Le décor dans *Prétendue Vertu exposée: la découverte de Volkert dans le panier à linge* peut être comparé à celui présenté dans le *Tartuffe* de Troost. Les armes présentes au fond de la composition sont encore plus mises en évidence que dans *Tartuffe*. On retrouve un mousquet vers le haut du mur du fond, appuyé sur des crochets qui semblent également supporter une lance, placée sous le mousquet.

Passons du décor adapté par les Hollandais aux changements sur le dénouement. Il importe de mentionner que, dans *Pefroen et la tête d'agneau*, la fin varie selon la langue. Dans la version française, Buijsen explique « At the end of the play Pefroen's neighbour gives him a 'piece of wood with wondrous power', which he uses to trash his wife » (Buijsen 1993 : 70). Les pièces de théâtre françaises se permettent parfois de terminer sur une note peu exemplaire pour le public. Buijsen écrit à ce sujet : « While a French poet occasionally allowed evil to triumph, the Dutch author must educate his public by severely punishing all vice » (Buijsen 1993 : 70). On comprend donc que la fin hollandaise doit être plus douce et morale que la française, laquelle suggère le comportement violent d'un mari envers sa femme. C'est d'ailleurs la même fin qui attend le personnage de Lizzie dans la première version de *Lubin ou le sot vangé* [sic]. Suivant le récit de la pièce, l'expression de Lizzie exprime une certaine supériorité, en plus de son geste de main, très réprobateur, qui lui coutera très cher.

### 3.3 L'aspect comique dans les œuvres de Cornelis Troost

De Laïresse et Steen ont tous deux été influencés par le théâtre d'Amsterdam. Par contre, pour ce qui est du traitement humoristique des personnages, Troost se rapproche plus de Steen que de De Laïresse. Comme le signale Heppner, De Laïresse, collaborant avec le théâtre d'Amsterdam, représente des scènes de la même façon qu'elles auraient pu être jouées à l'époque, tout en manifestant un souci de noblesse propre à son «classicisme» (Heppner 1939 : 31). Steen, et par la suite Troost, présentent plutôt un souci de réalisme et portent une attention moins marquée à la noblesse des personnages.

Dekker, dans son livre sur l'humour au siècle d'or hollandais, mentionne « The tradition of humour in painting was continued in the first half of the eighteenth century by Cornelis Troost [...] » (Dekker 2001 : 44). Dans la section de son dictionnaire sur l'art dédiée à Troost, il est mentionné qu'il s'inspire de Jan Steen (Knolle 1996 : 365). Niemeijer commente à ce sujet en affirmant: « While it would be wrong to overestimate his indebtedness to Steen, it is obvious that he shared both his enjoyment of free and easy bohemian company and his feeling for the intimacy of Dutch family life [...] » (Niemeijer 1973 : 141). Westermann qualifie même Troost d'héritier humoristique de Jan Steen (Westermann 1997a : 168).

Niemeijer mentionne dans sa monographie qu'il est possible de voir comment Troost réussit à se distancier des générations d'artistes précédentes. Il a notamment développé son style personnel en utilisant des couleurs luxuriantes, une touche audacieuse ainsi que des personnages à la pose et à l'expression animée (Niemeijer 1971 : 133).

Le moment choisi dans *Le mariage de Kloris et Roosje* est le détail cocasse que Buijsen ne manque pas de soulever au sujet des nouveaux mariés. Les personnages dansent avec un plaisir évident. Cependant, Roosje remonte légèrement sa robe alors que Kloris place subtilement son pied sous la jupe de sa nouvelle femme (Buijsen 1993 : 52). C'est un détail qui, en ajoutant cette particularité comique, rend bien la légèreté de la pièce.

Dans *Pefroen et la tête d'agneau* tout comme dans *La découverte de Jan Claazs*, Troost utilise un moyen déjà exploité par Steen, c'est-à-dire de jouer, à l'aide de costume, sur les classes sociales. Bien que les personnages de Pefroen et de Jan Claazs ne soient pas des serviteurs, ils sont pourtant représentés comme tels. Les vêtements de Pefroen sont imaginés par Troost lui-même puisque le récit n'exige pas qu'il soit vêtu pauvrement. Pour ce qui est de Jan Claazs, il se doit d'être vêtu en servante - non seulement en serviteur, mais en servante. Ces deux éléments ajoutent au traitement de l'aspect comique dans l'œuvre et font partie d'une tradition néerlandaise (Chapman 1996 : 60).

#### 3.4 La narration dans les œuvres de Cornelis Troost

Cornelis Troost utilise la narration d'une façon originale dans ses œuvres. Au sujet de la narration aux Pays-Bas, De Meyer mentionne que :

C'est au XVIIIe siècle que l'imagerie [populaire] hollandaise atteint son apogée. [...] La plus importante innovation dans l'imagerie hollandaise du XVIIe siècle fut l'apparition de l'image narrative. La plus ancienne estampe narrative qui a été conservée nous raconte, en 36 petits tableaux la malheureuse histoire d'une servante et de son mari criminel, le méchant Slenderinck (De Meyer 1970 : 113).

Troost n'a pas choisi de représenter plusieurs images afin de nous faire comprendre les différents événements d'une histoire, mais plutôt de les inclure en une seule image. Commençons par nous pencher sur *Scène de Tartuffe* (Figure 2.3). Elle représente un moment important du déroulement de la pièce puisqu'il s'agit de l'apogée

des événements émotifs et l'ultime représentation de l'hypocrisie. Il est donc intéressant de comparer cette œuvre à deux versions antérieures du même épisode.

Une des premières images en est une inspirée de l'édition illustrée de Chauveau, réalisée par Pierre Brissart et gravée par J. Sauvé, intitulée *L'Imposteur* (Figure 3.6). La même composition est utilisée dans les éditions de 1669, 1673 et 1682, années de l'édition ici présentée. L'œuvre expose le moment où Tartuffe réalise qu'il s'est fait coincer par Elmire puisque son mari, caché sous la table, a tout entendu de leur conversation. L'illustration de Brissart s'accorde parfaitement bien avec l'histoire telle qu'écrite par Molière. Orgon, de sa cachette, apparaît au moment où Tartuffe est piégé. Les personnages sont représentés les mains dans les airs, l'accent étant par le fait même mis sur la gestuelle très théâtrale de l'image. Un autre élément vient appuyer cette interprétation; Elmire pointe son mari afin de mettre sa présence en valeur dans la scène, révélant ainsi à Tartuffe la présence de son mari. Cette présentation facilite la compréhension des lecteurs quant au déroulement des événements de cette scène. Les expressions des visages ne sont pas des plus détaillées, l'accent étant davantage mis sur les gestes des personnages, leur costume et le décor les entourant.

Une comparaison entre l'œuvre de Troost et les autres images met certaines différences en valeur. Pour ce qui est de la disposition des personnages, la présence d'Orgon sous la table n'est pas des plus évidentes au premier coup d'œil. Elmire et Tartuffe semblent plutôt constituer les rôles principaux de cette scène. Bien que cette œuvre respecte la narration du *Tartuffe*, elle ne représente pas le même moment que les œuvres de Brissart et de Boucher, puisque les personnages ne sont pas dans les mêmes

positions. Les autres représentations se situent au moment même où Tartuffe découvre l'astuce. Le moment dépeint dans le pastel de Troost semble antérieur, soit avant que Tartuffe ne réalise qu'il a été trompé. C'est ce qui explique l'atmosphère et l'apparence plus calmes que celles retrouvées dans les autres œuvres. Au sujet de la comédie, Dekker mentionne : « Laughter is often provoked when something is made visible that is supposed to remain out of sight » (Dekker 2001 : 106). Cela exprime très bien l'aspect humoristique dans l'œuvre. Orgon, sous la table, est visible pour le spectateur, mais pas pour Tartuffe et c'est ce que Troost choisit de représenter. Heck mentionne aussi la chose suivante : « The next moment in the story is not depicted simultaneously with the main scene, but its advent is indicated » (Heck 1999 : 46).

Pour ce qui est de *Pefroen et la tête d'agneau*, Troost utilise une autre stratégie, c'est-à-dire que la disposition des personnages ne correspond pas exactement pas à ce que la pièce raconte. La composition est donc tirée de l'imagination de l'artiste. En effet, lors de la scène de la dispute entre Lizzie et Pefroen, la présence de Ritsaart dans l'image est saugrenue et n'est pas un élément fidèle au contenu du livre ou de la pièce. C'est ce qu'affirme Heck lorsqu'il qualifie la méthode de Troost de « presenting and juxtaposing images » (Heck 1999 : 141). Ce moment ne fait pas partie de la version écrite de cette pièce. Il s'agit d'une stratégie visuelle de la part de Troost afin de mettre l'accent sur l'effet dramatique qu'occasionne le rapprochement du mari et de l'amant dans une même image. Boskamp résume très bien cette idée en mentionnant: « What Troost has captured in his depiction therefore is the spirit of the play in a nutshell » (Boskamp 1974 : 60). Cornelis Troost crée un mélange de plusieurs scènes de la même histoire afin de présenter un raccourci narratif de la pièce. Heck ajoute : « Coupling Pefroen's humiliation with

Lizzie's adultery – compressing time, as it were, Troost brilliantly captures the essence of the story » (Heck 1999 : 142).

Il manipule ainsi les règles de l'espace et du temps de la représentation théâtrale. Autrement dit, Troost rassemble plusieurs scènes en une afin de présenter en une seule et même image un condensé de la problématique de la pièce; il joue par le fait même avec la temporalité de la pièce. Comme le dit Buijsen dans son catalogue, « Troost deviates from the literal text by introducing Ritsaart, the slick lover, into the scene. By coupling Pefroen's humiliation with Lizzie's adultery he brilliantly captures the essence of the story » (Buijsen 1993 : 70). Troost met en scène des éléments de plusieurs moments de la pièce en une seule image, c'est-à-dire en ce que Boskamp qualifie de « nutshell », représentant ainsi ce qui permet de reconnaître de quelle pièce de théâtre il s'agit, comme la relation tumultueuse entre Pefroen et sa femme sous un angle plus évident que dans la version écrite de la pièce.

Un autre point d'importance est le fait qu'il exécute plusieurs versions de la même histoire; comme dans l'exemple précédemment discuté, *Pefroen et la tête d'agneau* en est un exemple. On peut croire que Troost tente de se renouveler au sein des histoires, que, même si le sujet demeure le même, il essaie plusieurs moyens d'amener des différences entre ses propres images, laissant ainsi croire que ses oeuvres consistent vraiment en des commandes.

Aussi, Troost a choisi de représenter la pièce en une seule image plutôt que de la représenter en série. En observant cette suite d'images (Figure 3.8) du XVIIIe siècle dont

la date exacte est inconnue, on remarque une autre façon de traiter le sujet du mariage de Kloris et Roosje. Dans cette série de huit épisodes, on représente une action par image, dont l'arrière-plan est toujours le même. L'aspect festif est reflété par les décorations suspendues entre les demeures de chaque côté. Les personnages sont bien présents, mais leur expression n'est pas mise de l'avant. Il y a donc une utilisation différente de la narration quand on compare cette série à l'œuvre de Troost. Cette dernière raconte néanmoins une histoire. Troost semble privilégier certains détails, dont les personnages qui dansent, ce qui rend l'image agréable à l'œil en dégageant une atmosphère festive. Il est toutefois possible d'affirmer que la compréhension du récit n'est pas la même dans l'image de Troost, mettant en évidence un moment de l'histoire plutôt qu'une numération des actions. Ce qui ajoute un autre point amenant à croire que Troost compose des œuvres à la demande de commanditaires.

Parmi les cinq œuvres abordées au chapitre précédent, une seule fait partie d'une série; il s'agit de *Prétendue Vertu exposée: la découverte de Volkert dans le panier à linge*. Cependant, on retrouve, comme dans les autres, plusieurs moments de l'histoire dans une même image. Comme abordée précédemment, l'image nous montre un placard dont la porte est déjà ouverte, ce qui indique que Dirk a déjà été dévoilé au grand jour. Malgré l'utilisation de la série, Troost ne se restreint pas à une action par image. Le traitement de cette œuvre correspond donc parfaitement à la narration présentée dans ses autres tableaux.

Dans *La découverte de Jan Claazs*, le traitement de la narration est un peu différent des autres œuvres. Troost ne présente pas plusieurs moments de la pièce en une

seule image, mais plutôt différentes interactions entre les personnages. Le père de Saartje dispute Jan Claasz, mais celui-ci n'en tient pas vraiment compte, puisqu'il concentre toute son attention sur sa douce. Le personnage du père est d'ailleurs représenté à l'arrière, comme De Laïresse le fait quand il dispose ses personnages en ordre d'importance. On comprend alors que la scène est centrée sur les personnages de Jan et de Saartje par leur disposition, puisque ce sont les deux seuls personnages à l'avant dans la composition. La porte entrouverte ainsi que le seau venant tout juste d'être renversé jouent sur la spontanéité des événements, mais sans créer de confusion, comme c'est par exemple le cas dans *Les Rhétoriciens* (Figure 1.2) de Steen ou *L'Héritier* (Figure 2.13) d'Hogarth.

## Conclusion

Dans un siècle lors duquel il est difficile de laisser sa marque, Cornelis Troost produit un art reflétant à la fois son époque et ses intérêts personnels. Le théâtre joue un rôle primordial dans la vie et les œuvres de cet artiste peu connu et se manifeste par un art dont l'aspect général est très soigné. Les comparaisons avec Hogarth et Watteau se font dans une certaine mesure mais, pour ces artistes de différentes régions, le rapport à la scène n'est pas le même.

Plusieurs éléments de l'histoire des Pays-Bas, notamment certains bouleversements politiques, sont indispensables à un niveau de compréhension plus profond des œuvres de Troost. Ces changements, tant ceux en lien avec les religions et croyances que ceux relevant des diverses allégeances politiques, ont amené une ouverture sur les autres cultures. En effet, ils ont entraîné le déplacement de groupes de personnes, ce qui a eu entre autres conséquences des mélanges culturels et des répercussions sur le monde du spectacle. La société « Nil Volentibus Arduum », en collaboration avec le théâtre d'Amsterdam, précise certaines règles dans les représentations théâtrales et suscite un intérêt pour la langue française, ce qui amène donc un répertoire français à ce lieu hollandais.

Cornelis Troost, lui-même acteur de profession au théâtre d'Amsterdam avant de se diriger vers le métier de peintre, demeure très près de cet univers d'émotions. Cette sensibilité à ce milieu le suit dans son changement de carrière. Bien qu'il ait exécuté plusieurs genres de peintures, tels que des portraits, des portraits de groupe, des dessins

de scénographie, ses scènes de théâtres, parmi lesquelles cinq sont abordées dans le présent mémoire, demeurent d'un intérêt majeur.

Dans ces scènes, de nombreuses particularités de Cornelis Troost sont reconnaissables. Il est intéressant de rappeler l'utilisation d'un médium, le pastel, né d'une invention personnelle. En outre, dans ses œuvres, Troost assume le côté théâtral, c'est-à-dire qu'il ne cherche pas à camoufler le rapport à la scène. En effet, d'autres artistes s'inspirent d'une composition théâtrale, mais mettent en scène un sujet autre qu'une pièce précise. D'ailleurs, Troost nomme ses œuvres d'après le titre exact de la pièce et dépeint même les décors utilisés sur les planches d'Amsterdam, ce qui laisse supposer que Troost effectue ces scènes dans le but de répondre à des commandes. Bien que les noms de ceux qui lui auraient demandé des œuvres théâtrales demeurent inconnus, il est possible de croire que les multiples versions de ses œuvres sont peintes dans le but de répondre à une requête. Le besoin de se renouveler est donc présent, puisque des différences notables se constatent dans les différentes versions.

Lors de l'étude des cinq œuvres, nous avons soulevé plusieurs points, notamment le point de vue du spectateur. En effet, Troost introduit ses personnages de très près, c'est-à-dire qu'ils occupent la majeure partie de l'image. Cette particularité met l'emphase sur les émotions des personnages et sur les activités qui se déroulent dans la scène. Ce point de vue diminue l'aspect grandiose du spectacle et donne une impression plus intime des événements; il également en relief les actions de la pièce.

Dans *Pefroen et la tête d'agneau*, certains éléments sont mis en évidence. Troost évoque le théâtre d'Amsterdam en utilisant un décor reconnaissable. L'étude de cette image ramène également l'aspect important de la littérature française dans l'élaboration du répertoire hollandais. Mais ce qui est primordial lors de l'étude de cette œuvre, c'est certainement le raccourci narratif qu'elle contient. En effet, comme nous l'avons vu, cette image reproduit pratiquement la pièce en entier, et non seulement une seule scène. Les détails ne sont pas futiles et Troost a également porté une attention particulière en vêtissant ses personnages à la mode contemporaine ainsi qu'en dessinant certains traits de visages en accord avec des théories connues de l'époque.

Dans la *Scène du Tartuffe*, l'influence française est encore plus évidente en raison de l'immense popularité de la pièce et de son auteur, Molière. La thématique, soit une moquerie de la religion, n'est pas sans importance. Cette peinture rassemble plusieurs points marquants dans l'histoire des Pays-Bas, plus précisément les différends religieux. Le parallèle avec Watteau abonde dans ce sens en mettant de l'avant la figure d'adoration. Cette mise en évidence rappelle les conventions du XVIIe siècle et permet de constater des différences avec cet artiste français, notamment pour ce qui est du déroulement des actions présentées dans les images ainsi que les expressions des personnages. L'image de Troost fait bien ressortir l'inspiration hollandaise des détails de cette comédie française.

Pour ce qui est de *La découverte de Jan Claazs*, la thématique comique est rendue dans le cadre d'un intérieur de maison privée, comme en témoignent les meubles, la

vaisselle ainsi que le plafond de bois. On retrouve même un balai, qui, en plus d'induire un aspect moralisateur, fait aussi le lien avec la scène de ménage qui s'y déroule. Cette scène s'associe à la tradition de l'imagerie populaire hollandaise avec les scènes de la vie de tous les jours, mais elle s'accompagne également d'une touche humoristique tirée d'un répertoire théâtral.

La scène intitulée *Prétendue Vertu exposée: la découverte de Volkert dans le panier à linge* transmet dans une image une histoire d'infidélité incluant bon nombre de personnages. Cette image inclut des divergences avec les autres étudiées ici, notamment pour l'éclairage, qui est plus sombre que dans les autres images. Il s'agit également d'une œuvre tirée d'une série, la seule exposée dans le présent mémoire. On retrouve néanmoins un raccourci narratif, c'est-à-dire plusieurs moments de la pièce dans une même image. Le décor et les costumes, ainsi que la présence du bonnet de Geertruy, sont des preuves de l'attention que Troost porte aux détails.

Finalement, dans *Le mariage de Kloris et Roosje*, nous assistons à une fête traditionnelle d'inspiration flamande, comme en témoigne la comparaison avec une œuvre de ce genre. Cette image établit également un lien avec les traditions festives des Pays-Bas; par exemple le jour de l'an, qui rappelle les cérémonies religieuses ainsi que les *scènes vivantes*. On retrouve également un certain héritage de la tradition des rhétoriciens. Représentée précédemment dans une œuvre de Jan Steen, la présence d'un personnage en train de lire en est un signe. Introduite dans un décor extérieur, cette fête met en évidence les personnages principaux, avec un côté coquin plutôt subtil.

En ce qui concerne le troisième et dernier chapitre, il y a été question d'élaborer la question de la narration. Un bref résumé de plusieurs procédés nous a permis de mieux comprendre les particularités du travail de Troost sur l'utilisation du sujet théâtral. En effet, Troost ne préconise pas l'utilisation de la série, mais tente plutôt de montrer plus qu'une action en une seule image. S'y trouvent donc des personnages qui n'interagissent pas ensemble dans la version écrite de la pièce de théâtre. Troost demeure par contre très précis sur ses sujets exploités, c'est-à-dire qu'il assume pleinement le côté théâtral en nommant les œuvres selon le titre de la pièce, contrairement à Watteau, qui choisit volontairement de rester vague sur ses titres et sur ce qui se déroule dans ses images.

Des comparaisons à Steen et à De Lairese ont également permis de mieux comprendre en quoi Troost s'en éloigne ou s'en inspire selon les cas. Avec Steen, on voit que la thématique théâtrale n'est pas employée de la même façon chez les deux artistes; Steen utilise des éléments empruntés au monde théâtral, tels que des rideaux, mais le titre des peintures n'est pas centré sur une pièce précise. Le côté comique est sans aucun doute un apport important de Steen dans les œuvres de Troost, particulièrement l'utilisation des personnages féminins à des fins comiques ainsi que la présence de rhétoriciens. Troost préserve par contre un côté plus subtil face à la représentation de la comédie.

Du côté de De Lairese, il s'agit plutôt de l'influence du répertoire français sur celui d'Amsterdam, en lien avec la société « Nil Volentibus Arduum », à laquelle De Lairese a activement participé. Le rapport entre cet artiste et le théâtre n'est pas à ignorer et ressemble d'ailleurs au parcours de Troost. Vers la fin de sa carrière, De Lairese

publie un livre portant sur les règles précises de composition, notamment dans le cadre de la série, sur l'élaboration de l'action, ainsi que sur les sources devant être préconisées pour inspirer les images. Cependant, Troost demeure fidèle à lui-même en n'adoptant pas l'aspect noble des personnages de De Lairese mais en privilégiant un certain « réalisme » plus dynamique.

Cornelis Troost a su mettre en valeur le répertoire théâtral de son époque. À travers des œuvres dont l'esthétique est bien de son temps, il a su démontrer un lien avec la tradition théâtrale de son pays. Même si l'histoire de l'art contemporaine n'aborde que peu son art, l'étude de ses œuvres révèle des pistes d'analyse intéressantes. Le présent mémoire a tenté de démontrer que, dans ses scènes de théâtre, Troost a su composer des images dont la narration est proposée de façon originale tout en assumant la source théâtrale et en accentuant le sujet lui-même. Il a présenté des œuvres à sa façon toute personnelle, œuvres qui ne correspondent donc pas à une catégorie de classification précise. Avec la plus grande discrétion, il a composé des œuvres uniques ayant fait de lui un artiste captivant à étudier.

## Bibliographie

### 1. Cornelis Troost

Boskamp, Elisabeth Hendrika Petronella (1974). *Cornelis Troost : illustrations derived from contemporary Dutch comedies*: George Washington University.

Buijsen, Edwin (1993). *Cornelis Troost en het theater : tonelen van de 18e eeuw*. Zwolle: Waanders.

De Jongh, E. (1972). « Review: [Cornelis Troost, 1696-1750 by J. W. Niemeijer] », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 6, n° 1, p. 76-80.

Ebbinge Wubben, Johan Conrad, et Museum Boijmans-van Beuningen (1946). *Cornelis Troost en zijn tijd. Schilderijen en pastellen, teekeningen, beeldhouwwerken meubèlen, aardewerk, porcelein, zilver. Van 27 juli tot 15 september 1946. Onder auspicien van de Stichting Museum Boymans*. Rotterdam: [s.n.].

Grijzenhout, F. (1993). *Cornelis Troost : NELRI*. Bloemendaal: H. J. W. Becht.

Knoef, Jan (1947). *Cornelis Troost ... Met vijf en vijftig afbeeldingen*. Amsterdam: H.J.W. Becht.

Knolle, P. (1996), « Troost, Cornelis », Jane Shoaf Turner, *The Dictionary of Art*, 31, New York: Grove's Dictionaries, p. 365-367.

Mandle, Roger (1974). « Review: Cornelis Troost, 1696-1750 by J. W. Niemeijer », *Master Drawings*, vol. 12, n° 3, p. 289-291.

Niemeijer, Jan Wolter (1997). « A previously-unpublished inventory of the Ploos van Amstel collection, with previously-unknown works of Cornelis Troost », *Oud Holland*, vol. 111, n° 1, p. 54-65.

Niemeijer, Jan Wolter (1973). *Cornelis Troost, 1696-1750*. Assen : Van Gorcum.

Van Gool, Johan (1750). *De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen: waer in de levens- en kunstbedryven der tans levende en reets overleedene schilders, die van Houbraken, noch eenig ander schryver, zyn aengeteekend, verhaelt worden*. La Haye: imprimé pour l'auteur.

Ver Huell, Alexander (1873). *C. Troost en zijn werken*. Arnhem, Amsterdam [printed].

## 2. Bibliographie générale

Alcoy, Rosa (2003), « Adoration », sous la direction de Xavier Barral i Altet, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 43-46.

Alpers, Svetlana (1990). *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard.

Banks, Oliver Talcott (1977). *Watteau and the north : studies in the Dutch and Flemish baroque influences on French rococo painting*. New York: Garland Pub.

Bauwens, Johannes (1921). *La tragédie française et le théâtre hollandais au dix-septième siècle. 1. partie: L'influence de Corneille*, Amsterdam: A.H. Kruyt.

Bedaux, Jan Baptist (1990). *The reality of symbols : studies in the iconology of Netherlandish art 1400-1800*. s'Gravenhage: G. Schwartz/SDU.

Becker, Randy R.. (1996), « Narrative art: Western world: Late medieval and later», Jane Shoaf Turner, *The Dictionary of Art*, 22, New York: Grove's Dictionaries, p. 521-523.

Bismuth, Hervé (2005). *Histoire du théâtre européen de l'antiquité au XIXe siècle*. Paris: H. Champion, Coll. « Unichamp-essentiel, 17 ».

Brandt, George W., et Wiebe Hogendoorn (1993). *German and Dutch theatre, 1600-1848*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Brown, Christopher (1984). *La peinture de genre hollandaise au XVIIIe siècle : images d'un monde révolu*. Paris: De Bussy : Vilo.

Chapman, H. Perry et coll. (1996). *Jan Steen, painter and storyteller*. [catalogue d'exposition], Washington, D.C. New Haven, Conn. ; London: National Gallery of Art ; Yale University Press.

Clément, Murielle Lucie (2011). *La fabuleuse histoire d'Amsterdam et des Pays-Bas*. Monaco: Rocher.

Conisbee, Philip, et Center for Advanced Study in the Visual Arts (U.S.) (2007). *French genre painting in the eighteenth century*. [catalogue d'exposition], Washington, DC: National Gallery of Art.

Corvin, Michel (1995). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas.

Couty, Daniel, Alain Rey, et Robert Abirached (2003). *Le théâtre*. Paris: Larousse.

De Jongh, E. (1984). « [sans titre] », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 14, n° 1, p. 51-59.

De Jongh, E., et M. Hoyle (2000). *Questions of meaning : theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*. Leiden: Primavera.

Dekker, Rudolf (2001). *Humour in Dutch culture of the Golden Age*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York: Palgrave.

De Meyer, Maurits (1970). *Imagerie populaire des Pays-Bas: Belgique, Hollande*. Milan: Electa.

De Voogd, Christophe (2003). *Histoire de Pays-Bas : des origines à nos jours*. Paris: Fayard.

De Vries, Lyckle (1990). *Diamante gedenkzuilen en leerzaeme voorbeelden : een bespreking Johan van Gools Nieuwe Schouburg*. Groningen: Egbert Forsten.

De Vries, Lyckle (1998). *Gerard de Lairesse : an artist between stage and studio*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Erenstein, R. L. (1996). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden : tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Federinov, Bertrand, et Gilles Docquier (2008). *Marie de Hongrie : politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas : actes du colloque tenu au Musée royal de Mariemont les 11 et 12 novembre 2005*. Morlanwelz; [Le Kremlin-Bicêtre]: Musée royal de Mariemont ; [diff. Belles lettres].

Fosca, François (1952). *The eighteenth century: Watteau to Tiepolo*. Traduit du français par Stuart Gilbert, New York : Skira.

Fransen, J. (1925). *Les comédiens français en Hollande au XVIIe et au XVIIIe siècles*. Paris: Champion.

Freedberg, David, Jan De Vries et J. Paul Getty Center for the History of Art and the Humanities. (1991). *Art in history, history in art : studies in seventeenth-century Dutch culture*. Santa Monica, CA Chicago, Ill.: Getty Center for the History of Art and the Humanities ; Distributed by the University of Chicago Press, Coll. « Issues & debates ».

Fuchs, Rudolf Herman (1978). *Dutch painting*. London: Thames and Hudson, Coll. « World of art ».

Habermas, Jürgen (1978). *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris: Payot.

Hammacher, Abraham Marie, et Renilde van den Brande Hammacher (1971). *L'art dans les Flandres et en Hollande*. Montréal: Grolier.

Hartnoll, Phyllis (1983). *The Oxford companion to the theatre*. Oxford Oxfordshire ; Toronto: Oxford University Press.

Haven, Kornee van der (2008). *Achter de schermen van het stadstoneel : theaterbedrijf en toneelpolemiek in Amsterdam en Hamburg 1675-1750*. Zutphen: Walburg Pers.

Heck, Thomas F., R. L. et al. Erenstein (1999). *Picturing performance : the iconography of the performing arts in concept and practice*. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press.

Heppner, Albert (1939). « The Popular Theatre of the Rederijkers in the Work of Jan Steen and His Contemporaries », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 3, n° 1/2, p. 22-48.

Hoffmann, Edith (1965). « Dutch Conversation Pieces at the Museum Willet Holthuysen », *The Burlington Magazine*, vol. 107, n° 745, p. 215-216.

Hollander, Martha (2002). *An entrance for the eyes : space and meaning in seventeenth-century Dutch art*. Berkeley: University of California Press.

Israel, Jonathan (2003), « The Early Dutch enlightenment as a factor in the wider european enlightenment », Wiep van Bunge, *The Early enlightenment in the Dutch Republic, 1650-1750 : selected papers of a conference, held at the Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 22-23 March 2001*, Leiden ; Boston: Brill's studies in intellectual history, p. 215-230.

Jonckheere, Koenraad et Filip Vermeyleen (2011). « A world of deception and deceit? Jacob Campo Weyerman and the eighteenth-century art market », *Simiolus*, vol. 35, 1/2, p. 100-113.

Kaufmann, Thomas DaCosta et Dominique Allart (2002). *L'art flamand et hollandais : Belgique et Pays-Bas, 1520-1914*. Paris: Citadelles & Mazenod, Coll. « Art et les grandes civilisations, 32. ».

Kibédi Varga, Aron (1989). *Discours, récit, image*. Liège: P. Mardaga, Coll. « Philosophie et langage ».

Krumenacker, Yves et Olivier Christin (2010). *Entre calvinistes et catholiques les relations religieuses entre la France et les Pays-Bas du Nord, XVIe-XVIIIe siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Kunzle, David (1966). « Plagiaries-by-Memory of the Rake's Progress and the Genesis of Hogarth's Second Picture Story », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 29, p. 311-348

Laclotte, Michel, Jean-Pierre Cuzin, et Arnauld Pierre (2003). *Dictionnaire de la peinture*. Paris: Larousse, Coll. « Les grands dictionnaires culturels ».

Laporte, Joseph de et Sébastien Roch Nicolas Chamfort (1967). *Dictionnaire dramatique; contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques*. Genève, : Slatkine Reprints.

Le Bihan, Olivier et Musée des beaux-arts (Bordeaux France) (1990). *L'or et l'ombre : Catalogue critique et raisonné des peintures hollandaises du dix-septième et du dix-huitième siècles, conservées au Musée des beaux-arts de Bordeaux*. Bordeaux: Musée des beaux-arts.

Le Brun, Charles (1982). *Méthode pour apprendre à dessiner les passions : proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*. Hildesheim: Olms. [1698].

Lecaldano, Paolo, et Rijksmuseum (Pays-Bas) (1973). *The Rijksmuseum of Amsterdam and its paintings*. New York: Arco.

Lenstra, K. G. (1972). « Life in Eighteenth-century Holland », *Apollo*, vol. 96, Novembre, p. 424-427.

Lombard, Jean (2001). *Peinture et société dans les Pays-Bas du XVIIème siècle*. Paris; Montréal; Budapest; Torino: Harmattan.

Loos, Wiepke, Guido Jansen et Wouter Kloek (1995). *The age of elegance paintings from the Rijksmuseum in Amsterdam : 1700-1800*. [catalogue d'exposition]. Zwolle, Amsterdam: Waanders, Rijksmuseum.

Molière (2008). *Le Tartuffe*. Préparé par Bénédicte Louvat, Paris: Flammarion. [1664].

Mook, Bertha (1977). *The Dutch family in the 17th and 18th centuries : an explorative-descriptive study*. Ottawa: University of Ottawa Press.

Moureau, François (2011). *Le goût italien dans la France rocaille : théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne.

Moureau, François, et Margaret Morgan Grasselli (1987). *Antoine Watteau, 1684-1721 : le peintre, son temps et sa légende*. Paris: Champion.

Muizelaar, Klaske et Derek Phillips (2003). *Picturing men and women in the Dutch Golden Age : paintings and people in historical perspective*. New Haven: Yale University Press.

Muller, Sheila D. (1997). *Dutch art : an encyclopedia*. New York: Garland Pub., Coll. « Garland reference library of the humanities, 1021 ».

Niemeijer, Jan Wolter (1972). « Dutch Painting in the Eighteenth Century », *Apollo*, vol. 96, n° November, p. 386-395.

Niemeijer, Jan Wolter (1979). « Pictures and Plays Painters and the Stage in Eighteenth-century Holland », *Apollo*, vol. 110, n° December, p. 507-512.

Porter, Roy (1990). *The Enlightenment*. Basingstoke: Macmillan, Coll. « Studies in European history ».

Ringbom, Sixten (1989). « Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 52, p. 34-51.

Rosenberg, Jakob, Seymour Slive, et Engelbert Hendrik ter Kuile (1966). *Dutch art and architecture, 1600 to 1800*. Baltimore: Penguin Books.

Schama, Simon (1991). *L'embarras de richesses : une interprétation de la culture hollandaise au siècle d'or*. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris: Gallimard.

Smith, David R. (1987). « Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth-Century Dutch Painting », *The Art Bulletin*, vol. 69, n° 3, p. 407-430.

Stouten, Hanna et coll. (1999). *Histoire de la littérature néerlandaise : Pays-Bas et Flandre*. Paris: Fayard.

Strietman, Elsa et Peter Happé (2006). *Urban theatre in the Low Countries, 1400-1625*. Turnhout; Abingdon: Brepols ; Marston [distributor].

Sutton, Denys (1980). « Fantasy and Illusion », *Apollo*, vol. 112, p. 185-197.

Vanhaelen, Angela (2003). *Comic print and theatre in early modern Amsterdam : gender, childhood, and the city*. Burlington, VT: Ashgate, Coll. « Studies in performance and early modern drama ».

Van Bunge, Wiep (2003), « Netherlands », Alan Charles Kors, *Encyclopedia of the Enlightenment*, 3, Oxford ; Toronto: Oxford University Press, p. 163-169.

Van der Ploeg, Peter, et Quentin Buvelot (2006). *Royal Picture Gallery Mauritshuis : a princely collection*. The Hague; Zwolle: Royal Picture Gallery Mauritshuis ; Waanders.

Van der Stighelen, Katlijne, Hannelore Magnus et Bert Watteeuw (2010). *Pokerfaced : Flemish and Dutch Baroque faces unveiled*. Turnhout: Brepols.

Waterhouse, E. K. (1957). « Review: [untitled] », *The Burlington Magazine*, vol. 99, n° 654, p. 320-321.

Westermann, Mariët (1997a). *The amusements of Jan Steen : comic painting in the seventeenth century*. Zwolle: Waanders, Coll. « Studies in Netherlandish art and cultural history ».

Westermann, Mariët (1997b), « How was Jan Steen Funny? Strategies and Functions of Comic Painting in the Seventeenth Century », Jan N. Bremmer et Herman Roodenburg (ed.), *A Cultural history of humour : from antiquity to the present day*, Cambridge, Mass.: Polity Press, p. 134-178.

## Illustrations

### Figure 1.1

Willem Isaaksz. Swanenburch d'après David Vinckboons, *Préparatifs pour une représentation en plein air par des Rhétoriciens à une fête de village* (détail), v. 1608, gravure, Atlas Van Stolk, Rotterdam., *Entrée Royale à Anvers*, 1599.

Brandt, George W., et Wiebe Hogendoorn (1993). *German and Dutch theatre, 1600-1848*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, p.363.

**Figure 1.2**

Jan Steen, *Les Rhétoriciens*, 1665-68, huile sur toile, 86 x 100 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, inv. No. 1366.

Friends of art, [En ligne], <http://www.friendsofart.net/en/art/jan-steen/the-rhetoricians---in-liefde-vrij>. Consulté le 24 avril 2012.

**Figure 1.3**

Cornelis Troost, *Autoportrait*, 1739, huile sur toile, 103 X 83 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. No. Sk-a-4225.

Rijksmuseum, [En ligne], <http://www.rijksmuseum.nl/images/aria/sk/z/sk-a-4225.z>. Consulté le 20 avril 2012.

**Figure 1.4**

Adriaan Van der Laan d'après Hendrick de Leth, *Décor de théâtre d'Amsterdam avec « Le nouveau portal de la Cour » peint par Cornelis Troost, 1738*, eau forte et gravure, Theater Instituut Nederland, Amsterdam, inv. No. TL 1-4.

Buijsen, Edwin. (1993). *Cornelis Troost en het theater : tonelen van de 18e eeuw*. Zwolle Waanders, p.21.

**Figure 1.5**

Jan Punt d'après P. Van Liender, *Décor pour le théâtre d'Amsterdam pour "Le Nouveau Jardin"*, n.d. eau fort et gravure.

Niemeijer, Jan Wolter (1973). *Cornelis Troost, 1696-1750*. Assen (Pays-Bas): Van Gorcum & Co, p.54.

**Figure 1.6**

Jan Punt, *Autoportrait en Achille*, 1770, Tooneelmuseum, Amsterdam.

Erenstein, R. L. (1996). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden : tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p.343.

**Figure 2.1**

Cornelis Troost, *Pefroen et la tête d'agneau*, 1739, pastel et pinceau en couleurs sur papier, 63,0 X 50,5 cm, Mauritshuis, La Haye, inv. No. 185.

Buijsen, Edwin. (1993). *Cornelis Troost en het theater : tonelen van de 18e eeuw*. Zwolle : Waanders, p. 71.

**Figure 2.2**

Jan Steen, *Le bourgeois de Delft et sa fille*, 1655, huile sur toile, 82.5 x 68.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. No. SK-A-4981.

Rijksmuseum, [En ligne],

<http://www.rijksmuseum.nl/zoeken/search.jsp?query=Jan%20Steen&lang=nl&start=0&focus=pages>. Consulté le 9 octobre 2011.

**Figure 2.3**

Charles Lebrun, *La Crainte*, 1698.

Le Brun, Charles (1982). *Méthode pour apprendre à dessiner les passions : proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*. Hildesheim: Olms, Fig. 18.

**Figure 2.4**

Cornelis Troost, *Pefroen et la tête d'agneau*, 1740, pinceau gouache et aquarelle sur papier, 27,3 X 26,9 cm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, inv. No. 1909:9.

Buijsen, Edwin. (1993). *Cornelis Troost en het theater : tonelen van de 18e eeuw*. Zwolle : Waanders, p. 70.

**Figure 2.5**

Cornelis Troost, *Scène de Tartuffe*, n.d, pastel, 60,5 X 48 cm, collection privée.

Niemeijer, Jan Wolter (1973). *Cornelis Troost, 1696-1750*. Assen (Pays-Bas) : Van Gorcum & Co., p.117.

**Figure 2.6**

D'après François Boucher, *Le Tartuffe ou L'imposteur*, n.d., gravure sur papier, Nationalmuseum, Stockholm, Inv. No. NMG 924/1874.

Nationalmuseum [En ligne],

<http://collection.nationalmuseum.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=95503&viewType=detailView>. Consulté le 24 juillet 2012.

**Figure 2.7**

Peter Paul Rubens, *L'Adoration des bergers*, 1619, huile sur panneau, 32,5 X 24,0 cm, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, inv. No. L1.

Oronoz [En ligne],

<http://www.oronoz.com/album/show-midres.php?referencia=116964.jpg>. Consulté le 13 juin 2012.

**Figure 2.8**

Jean-Antoine Watteau, *L'embarquement pour l'île de Cythère* (détail), 1717, huile sur toile, 129 X 194 cm, Louvre, Paris, inv. No. 8525.

Musée du Louvre [En ligne], <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/pilgrimage-cythera>. Consulté le 24 juin 2012.

**Figure 2.9**

Gabriël Metsu, *La visite à la chambre d'enfant*, 1661, huile sur toile, 77,5 X 81,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, inv. No. 17.190.20.

Metropolitan Museum of Art [En ligne], <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001518>. Consulté le 18 février 2011.

**Figure 2.10**

Cornelis Troost, *La découverte de Jan Claazs*, 1738, pastel et gouache sur papier, 60,5 X 49,0 cm, Mauritshuis, La Haye, inv. No. 182.

Buijsen, Edwin. (1993). *Cornelis Troost en het theater : tonelen van de 18e eeuw*. Zwolle : Waanders, p. 58.

**Figure 2.11**

*Le combat pour la culotte ou l'histoire de Klaas et Griet* (détail), vers 1800, gravure sur bois, 210 X15 cm, Amsterdam, Cabinet des estampes, Collection Waller.

Meyer, Maurits de (1970). *Imagerie populaire des Pays-Bas: Belgique, Hollande*. Milan: Electa, p.123.

**Figure 2.12**

Cornelis Troost, *Prétendue Vertu exposée: la découverte de Volkert dans le panier à linge*, 1739, pastel et gouache sur papier, 60,5 X 49,0 cm, Mauritshuis, La Haye, inv. No 179.

Buijsen, Edwin. (1993). *Cornelis Troost en het theater : tonelen van de 18e eeuw*. Zwolle : Waanders, p. 47.

**Figure 2.13**

William Hogarth, *L'Héritier*, 1733, huile sur toile, 62,5 × 75 cm, Sir John Soane's Museum, Londres.

Sir John Soane's Museum [En ligne],

[http://www.soane.org/collections\\_legacy/the\\_soane\\_hogarths/rakes\\_progress/](http://www.soane.org/collections_legacy/the_soane_hogarths/rakes_progress/) Consulté le 24 juin 2012.

**Figure 2.14**

Cornelis Troost, *Le mariage de Kloris et Roosje*, n.d., pastel et gouache sur papier, 64 X 83 cm, Mauritshuis, La Haye, inv. No 193.

Buijsen, Edwin. (1993). *Cornelis Troost en het theater : tonelen van de 18e eeuw*. Zwolle : Waanders, p. 53.

**Figure 2.15**

David Teniers le jeune, *Fête Champêtre*, 1647, huile sur toile, 75 X 112 cm, Musée National du Prado, Madrid, inv. No P01786.

Museo National Del Prado [En ligne],  
<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/fiesta-campestre/> Consulté le 28 juillet 2012.

**Figure 3.1**

Masaccio, *Le Tribut de St-Pierre*, 1426-1427, fresque, 255 X 598 cm, Chapelle Brancacci, Santa Maria Del Carmine, Florence.

Art in Tuscany [En ligne],

<http://www.casasantapia.com/art/masaccio/brancaccichapel.htm>, Consulté le 28 juillet 2012

**Figure 3.2**

Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie*, v.1638-1640, huile sur toile, 8.5 x 12.1 cm, Louvre, Paris, inv. No 7300.

Louvre, [En ligne],

[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=2143&langue=fr](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2143&langue=fr)

Consulté le 28 juillet 2012.

**Figure 3.3**

Gérard De Lairese, [*Qui facile credit facile decipitur. Die licht geloost wort licht bedrogen*] *premier acte de Julfus*, n.d., gravure sur papier, 16.5 X 13 cm, Tate Britain, Londres, inv. No T11555.

Vries, Lyckle de. (1998). Gerard de Lairese : an artist between stage and studio. Amsterdam: Amsterdam University Press, p.172.

**Figure 3.4**

Gérard De Lairesse, [*Amantium irae amoris integratio est. Lieven mogen kyven, maer moeten Lieven blyven*] *deuxième acte de Julfus*, n.d., gravure sur papier, 16.6 X 12.9 cm, Tate Britain, Londres, inv. No T11554.

Vries, Lyckle de. (1998). Gerard de Lairesse : an artist between stage and studio. Amsterdam: Amsterdam University Press, p.172.

**Figure 3.5**

Gérard De Lairesse, [*Corruptio unius generatio alterius. Des eenen druck, des anderen geluck*] troisième acte de *Julfus*, n.d., gravure sur papier, 16.4 X 12.6 cm, Tate Britain, Londres, inv. No T11551.

Vries, Lyckle de. (1998). Gerard de Lairesse : an artist between stage and studio. Amsterdam: Amsterdam University Press, p.172.

**Figure 3.6**

Pierre Brissart, *L'Imposteur [Tartuffe]*, édition de 1682, gravure, BNF, Paris, inv. No. RES-YF-3155.

Société d'études pluridisciplinaires du dix-septième siècle français, [En ligne], <http://se17.bowdoin.edu/files/KhadraouiSimeonImage1.jpg>. Consulté le 18 février 2011.

**Figure 3.7**

Jacob Houbraken d'après Cornelis Troost, *Tartuffe, ou l'hypocrisie séducteur*, circa 1750-1780, gravure, 2,96 X. 2,44 cm, Musée Boijmans van Beuningen, Rotterdam, DB 3761 (HP).

Musée Boijmans van Beuningen, [En ligne], [http://alma.boijmans.nl/nl/object/OB%203761%20\(PK\)/?ro\\_page=2](http://alma.boijmans.nl/nl/object/OB%203761%20(PK)/?ro_page=2). Consulté le 14 décembre 2011.

**Figure 3.8**

Anonyme, *L'histoire de Kloris et Roosje*, d'après une pièce de théâtre de 1707. Huit gravures sur bois, 7 X 13 cm, Collection Van Kuyck, Haarlem.

De Meyer, Maurits. (1970). *Imagerie populaire des Pays-Bas: Belgique, Hollande*. Milan: Electa, p.154.