



L'apothéose d'Arlequin

La Comédie-Italienne de Paris :
un théâtre de l'expérimentation
dramatique au XVIII^e siècle



Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.)

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

ISBN: 979-10-231-2567-2

Emanuele De Luca · Terpsichore à la Comédie-Italienne de Paris et les ballets de Jean-Baptiste-François Dehesse...

Fondée par des comédiens italiens sous le règne de Louis XIV et réouverte en 1716, sous la Régence, après une absence de dix-neuf ans, la Comédie-Italienne de Paris représente un cas unique dans le système rigide des théâtres parisiens sous l'Ancien Régime. Par rapport à la Comédie-Française et à l'Académie royale de musique, la Comédie-Italienne est un théâtre officiel, subventionné et protégé par le roi, mais dépourvu d'un privilège théâtral. Cette ambiguïté, loin de la contraindre, lui donne au contraire une liberté inattendue, liberté de sortir des règles classiques et d'occuper les espaces dramaturgiques laissés vides par les autres salles, prisonnières du cadre des monopoles. La Comédie-Italienne devient ainsi, à la fin du XVII^e siècle, mais surtout au cours du XVIII^e, le lieu le plus important de l'expérimentation théâtrale à Paris. À côté du répertoire italien à canevas, les Italiens proposent aussi des comédies françaises, de nouveaux genres et de nouvelles formes dramatiques, tels que la parodie, la comédie en vaudevilles, le ballet pantomime et la comédie mêlée d'ariettes. La Comédie-Italienne s'ouvre ainsi à la musique, à la danse, au chant, tout en gardant l'improvisation comme méthode de composition du répertoire italien et en privilégiant l'aspect visuel et spectaculaire de la production théâtrale. Elle propose, par ailleurs, un véritable terrain de discussion sur les théories du jeu d'acteur émergentes, celles qui se libèrent enfin des mailles de l'oratoire et de la poétique théâtrale et qui transposent sur un plan théorique les caractéristiques propres du jeu italien vis-à-vis du jeu français.

Le présent volume est l'aboutissement d'un long parcours de recherche pluriannuel sur la présence des Italiens à Paris. L'approche interdisciplinaire et pluridisciplinaire des contributions permet de mieux appréhender les éléments administratifs du théâtre, les liens avec la politique culturelle française et l'apport des comédiens, des dramaturges et des musiciens italiens et français de la Comédie-Italienne. Celle-ci est envisagée ainsi dans son ensemble, en tant que théâtre binational pluri-spectaculaire, redevable d'un système précis de fonctionnement artistique, corporatif et artisanal : la *commedia dell'arte* comme production spectaculaire propre au théâtre professionnel italien qui englobe des champs performatifs extrêmement variés en suivant le goût du public pour les nouveautés et en dialoguant avec la tradition théâtrale française. De Riccoboni à Veronese, de Marivaux à Goldoni, de Favart à Piis, de Duni à Grétry, de Lelio le fils à Diderot, le volume trace le cheminement unique de la Comédie-Italienne dans le paysage de la création théâtrale d'Ancien Régime.

Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.)

L'apothéose d'Arlequin

La Comédie-Italienne de Paris :
un théâtre de l'expérimentation
dramatique au XVIII^e siècle

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de l'Initiative Théâtre de l'Alliance Sorbonne
Université, du Priteps et de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses est un service général
de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2023

Couverture : Michaël BOSQUIER
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)/3 d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : +33 (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

TERPSICHORE À LA COMÉDIE-ITALIENNE DE PARIS
ET LES BALLETS DE JEAN-BAPTISTE-FRANÇOIS DEHESSÉ,
ENTRE RÉFÉRENCES POÉTIQUES ET ICONOGRAPHIQUES

Emanuele De Luca
Université Côte d'Azur – CTEL
ELCI – Sorbonne Université

Le développement de la danse est un enjeu et un apport majeur du spectacle des Italiens à Paris au cours du XVIII^e siècle¹. Elle accompagne les pièces à canevas, les comédies françaises, les parodies et les pièces de chant, et est souvent liée aux divertissements qui achèvent les spectacles ou se déroulent à l'intérieur de ces derniers. Si, à la fin du XVII^e siècle, les arts musicaux ont déjà une place importante au sein de l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne², la nouvelle compagnie guidée par Luigi Riccoboni compte, selon une typologie classique pour les troupes italiennes³, onze comédiens, tous experts à différents niveaux en musique, en chant et surtout en danse. Les divertissements sont réglés par les membres de la compagnie et Elena

- 1 Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* ». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, p.127-142 sq; *id.*, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, en ligne: <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6cof55391ab1>.
- 2 Voir Emanuele De Luca et Lucie Comparini, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 6, 2014, p.9-29, en ligne: <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>, et plus généralement: Stefano Tomassini, « *Commedia dell'Arte di Dance* », dans Christopher Balme, Piermario Vescovo et Daniele Vianello (dir.), *Commedia dell'Arte in context*, Cambridge, Cambridge UP, 2018, p.186-194; *id.*, « Sulla presenza della Commedia dell'Arte nella danza teatrale (XVII-XX secolo) », *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, n° 10, 2015, p.27-48, en ligne: <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/10/04.pdf>, et Corrado Pani, « *Tra Commedia dell'Arte e danza: le fiere* », dans Renzo Guardenti (dir.), *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2005, p.175-198.
- 3 Voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, *op.cit.* Voir ce même ouvrage pour la composition de la troupe entre 1716 et 1762.

Virginia Balletti, épouse du *capocomico*, est chargée des aspects chorégraphiques⁴. Elle peut compter sur l'Arlequin Tommaso Antonio Vicentini, acrobate et danseur, et sur sa propre cousine, Giovanna Rosa Benozzi, Silvia – ces derniers étant représentés en train de danser dans la gravure de Cars, d'après Lancret, pour le frontispice du *Je ne sais quoi* de Louis de Boissy en 1731.

Tous les nouveaux comédiens recrutés par la suite seront aussi danseurs (François Riccoboni, les fils et petits-fils de Vicentini, ceux des Sticotti, les Veronese à la fin des années 1730, et encore Antoine-Étienne Balletti, Jean-Baptiste-François Dehesse, Carlo Bertinazzi, Mme Favart), mais des danseurs *purs* seront également embauchés, comme Catherine Roland et certains fils de musiciens de la troupe⁵.

Au cours des années 1720, on assiste néanmoins à une sorte de spécialisation. Le rôle de créateur des divertissements et des ballets commence à être attribué à des personnes dont c'est l'occupation exclusive et qui ne sont pas des acteurs de la troupe : Louis Voisin, à partir de 1718, puis, surtout, François Robert Marcel, du moins jusqu'en 1736⁶.

Ce développement s'intègre, par ailleurs, dans la géographie théâtrale institutionnelle de Paris. L'Académie royale de musique reste le lieu naturellement destiné à l'exploitation des arts musicaux : elle est détentrice des dispositifs et des lettres patentes qui limitent fortement l'usage de musiciens et de danseurs à la Comédie-Française et à la Comédie-Italienne ; toutefois, les comédiens de la rive gauche et de la rue Mauconseil n'hésitent pas à contourner les règles avec des efforts financiers qui peuvent être exorbitants⁷. Les danseurs sont parfois payés beaucoup plus que les comédiens, même si c'est en termes de frais extraordinaires. À partir des années 1720 déjà, sous la direction de Luigi Riccoboni, les divertissements créés à l'Hôtel de Bourgogne atteignent une dimension comparable à ceux de l'Opéra, comme en a témoigné le spectacle scientifiquement informé *Une soirée à la Comédie-Italienne de Paris* représenté à la Galerie dorée de la

4 Voir l'article 4 du règlement du prince Antonio Farnese, rédigé avant le départ de la troupe d'Italie, où Riccoboni renonce à « une somme sûre pour la danse de sa femme » ; cité dans Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles* [Paris, Berger-Levrault et Cie, 1880], Genève, Slatkine Reprints, 1970, t. II, p. 232, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7670s?rk=42918;4>.

5 Voir ci-après.

6 Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 42 sq.

7 Voir Jacqueline Razgonnikoff, « Le prix des divertissements : poids du ballet dans le budget de la Comédie-Française au dix-huitième siècle », dans Martial Poirson (dir.), *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (xvii^e-xviii^e siècles)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 131-156. Voir aussi Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse : chorégraphe à la Comédie-Italienne et au théâtre des Petits Appartements de Madame de Pompadour », *Recherches sur la musique française classique*, n° 24, 1986, p. 142-191, ici p. 142-150, et l'article de Bertrand Porot dans ce volume, p. 237.

Banque de France le 16 décembre 2016, dans le cadre du colloque sur le tricentenaire de la Comédie-Italienne de Paris⁸.

Au cours des années 1730, 1740 et 1750, l'espace de Terpsichore ne cesse de grandir, tant au niveau des effectifs de la troupe que sur le plan esthétique et spectaculaire. Au milieu du siècle, François-Antoine Chevrier souligne la place occupée par le ballet dans le répertoire et dans les bénéfices de la Comédie-Italienne :

Le divertissement de la danse est presque devenu le seul fond de ce spectacle ; tout a été changé en ballets et on a compté jusqu'à trente danseurs sur un théâtre où il n'y a que douze acteurs, ou du moins douze personnes destinées à jouer la comédie [...]. Les auteurs, ou du moins la plupart d'entre eux, se sont prêtés au goût dominant, ils ont fait des pièces dont le succès était douteux pour amener des ballets dont la réussite était certaine ; flattés d'un succès momentané, ils ont dégradé la comédie (moi le premier) en substituant le bel esprit à l'intrigue, les détails aux situations et les danses au dénouement⁹.

Les ballets deviennent même les dénouements des comédies. Aux propos de Chevrier font écho ceux du marquis d'Argenson sur *Les Fées rivales*, pièce italienne en quatre actes de Carlo Antonio Veronese représentée en 1748 :

Les comédiens y ont fait beaucoup de dépense pour la beauté du spectacle, décorations, machines, habits, et surtout ballets. Cette troupe est régie par les Srs des Hesses [en réalité il n'y avait que Jean-Baptiste-François Dehesse], l'un d'eux grand compositeur de ballets et fort protégé aujourd'hui à la cour, de sorte que les nouvelles pièces ne sont destinées aujourd'hui qu'à des ballets¹⁰.

Les témoignages sont enfin corroborés par les chroniques de l'époque et par les registres de la Comédie-Italienne¹¹ entre 1750 et 1762. Selon le *Calendrier historique des théâtres*

8 Le spectacle a été conçu par Emanuele De Luca, Hubert Hazebroucq et Barbara Nestola en partenariat avec le Centre de musique baroque de Versailles, la Banque de France, Enrico Bonavera (Piccolo Teatro de Milan), la compagnie de danse Les Corps Éloquents dirigée par Hubert Hazebroucq, et l'orchestre Le Concert de la Loge, dirigé par Julien Chauvin : <https://www.youtube.com/watch?v=6Hyrzsp9Gyc> ; <https://archive.org/details/ProgrammeConcert16dec2016Comedieltalienne> ; <http://etudesitaliennes.hypotheses.org/5744>.

9 François-Antoine Chevrier, *Observations sur le théâtre*, Paris, Debure, 1755, p. 45-46.

10 René-Louis de Voyer, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre (ms. 3448-3455 de l'Arsenal)*, éd. Henri Lagrave, Genève, Institut et musée Voltaire, 1966, p. 678.

11 Ces registres des comptes sont conservés à la bibliothèque de l'Opéra de Paris et peuvent être consultés sur la plate-forme informatique RECITAL : <http://recital.univ-nantes.fr/#/>.

de Paris de 1751, cité par Nathalie Lecomte¹², en 1750 la proportion entre acteurs et danseurs est de vingt-trois pour dix-huit (sans compter que quelques acteurs savent aussi danser) et le nombre de danseurs ne cesse d'augmenter au cours des années 1750 et 1760 à l'intérieur de ce que l'on peut désormais appeler le corps de ballet de la Comédie-Italienne. Le *Mercur de France* de juillet 1751, au sujet du divertissement pantomime *Les Meuniers* de Dehesse, parle d'une huitième entrée qui commence par un pas de deux et se termine avec un ballet général de vingt-deux danseurs¹³.

Les états de la troupe en 1761 et 1762 selon les registres de la Comédie-Italienne nous permettent de visualiser la place de la danse et de vérifier que le nombre de danseurs est plus ou moins équivalent à celui des acteurs et chanteurs :

Tableau 1. Effectifs de la troupe de la Comédie-Italienne au 1^{er} avril 1761 (registre TH oc-43)¹⁴

État des effectifs		Musicalisation	
Acteurs et actrices sociétaires (dont également chanteurs)	17	23	23 comédiens
Acteurs et actrices à appointements (dont également chanteurs)	6		
Danseurs et danseuses (dont huit surnuméraires)	23 + 8 = 31	31	51 danseurs et musiciens
Musiciens de l'orchestre	20	20	
Machinistes et ouvriers (dont un balayeur et trois domestiques) + servants	13		
Receveurs, receveuses et ouvreuses des loges	14		
Personnes attachées non acteurs	9		
110 employés au total			

Ce qui émerge aussi est le poids de la composante musicale de la Comédie-Italienne au tournant des années 1760, dans le sens d'une *musicalisation* du répertoire, de plus en plus accentuée à partir des années 1750¹⁵. Ce processus est lié à l'embauche d'Egidio Romualdo Duni et de Charles-Simon Favart, aux stratégies entrepreneuriales de

12 Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse », art. cit., p. 149. Lecomte précise également l'état des danseurs pour les années 1753 et 1758, ainsi que leurs noms.

13 *Mercur de France*, juillet 1751, p. 191.

14 Le dépouillement général de ces registres est en cours et mené par le projet ANR CIRESEFI (Contrainte et intégration : pour une réévaluation des spectacles forains et italiens sous l'Ancien Régime), dirigé par Françoise Rubellin : <http://cethefi.org/ciresfi/doku.php>. Les références aux registres sont données dans le texte avec la cote TH oc entre parenthèses.

15 Voir Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2018 ; *id.*, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006.

Tableau 2. Effectifs de la troupe de la Comédie-Italienne au 1^{er} avril 1762 (registre TH OC-44)

État des effectifs	Musicalisation		
Acteurs et actrices sociétaires (dont également chanteurs)	21	26	26 comédiens
Acteurs et actrices à appointements (dont également chanteurs)	5		
Danseurs et danseuses	21	21	43 danseurs et musiciens
Musiciens de l'orchestre	22	22	
Machinistes et ouvriers (dont un balayeur et trois domestiques) + servants	14		
Receveurs, receveuses et ouvreuses des loges	15		
Personnes attachées non acteurs	10		
108 employés au total			

celui-ci avec Jean-Baptiste-François Dehesse, à l'appel de Carlo Goldoni en 1762 et au projet d'assainissement des comptes de la compagnie mené par le nouvel intendant des Menus-Plaisirs, Denis Pierre Jean Papillon de La Ferté.

257

DES DIVERTISSEMENTS AUX BALLETS-PANTOMIMES

Au cours du XVIII^e siècle, la Comédie-Italienne de Paris joue un rôle fondamental dans l'élaboration esthétique et poétique de la danse, qui tend vers son autonomie artistique¹⁶. C'est dans ce théâtre, aussi bien qu'aux foires, que la danse trouve un terrain d'expérimentations propice, tandis que l'Académie royale reste le temple de la belle danse, de la danse noble, protégée par un privilège qui se révèle toutefois une forte contrainte.

¹⁶ Sur la danse et sur son évolution au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, voir également Laura Aimò, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012; Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Roma/Bari, Laterza, 2019; *ead.*, « Le Lettres sur la danse di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative », *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, n° 9, avril 2011, en ligne (en anglais) : <https://www.actingarchives.it/en/essays/contents/101-noverre-s-lettres-sur-la-danse-the-inclusion-of-dance-among-the-imitative-arts.html>; Artur Michel, « The ballet d'action before Noverre », *Dance Index*, vol. 6, n° 3, 1947, p.50-71; Marina Nordera, « Scène théâtrale, scène mythologique, scène de genre : culture visuelle et jeux de miroirs dans la mise en représentation de la danse entre le XVI^e et le XVIII^e siècle », dans Martine Jullian (dir.), *Figures libres, figures imposées de la danse*, cat. exp. : Saint-Antoine-l'Abbaye, Musée départemental, 13 juin-19 septembre 2010, Grenoble, Conseil général de l'Isère, 2010, p.52-69; *ead.*, « La réduction de la danse en art (XV^e-XVIII^e siècle) », dans Pascal Dubourg-Glatigny et Hélène Verin (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 269-291.

En se détachant de la comédie dont elle est souvent l'ornement, la danse à la Comédie-Italienne cherche sa voie à travers la forme de la danse pure (la belle danse) et surtout de la danse expressive (la danse pantomime). Elle en vient à s'émanciper complètement au sens dramatique dans le ballet-pantomime, précurseur du ballet d'action, apte à représenter une histoire sans l'apport de la parole. Le processus est celui de la théâtralisation de la composition chorégraphique, pour adapter la comédie, et surtout la tragédie, au langage du mouvement, selon le dénominateur commun d'un art soumis au principe de l'imitation de la (belle) nature. Pour ce faire, il faut intégrer à la danse, en termes de mouvements mesurés, un récit qui transforme le mouvement codifié en acte et donc en action. Cette transformation est possible par le biais du geste qui, en s'associant aux mouvements purs, peut exprimer des actions, des sentiments (dans les différentes acceptions d'*affection*, de *mouvements de l'âme*, de *passions*, mais aussi de *jugement*, de *sensation*, d'*opinion*, de *compréhension* et de *sensibilité*¹⁷). La pantomime – qui est le pain quotidien des Comédiens-Italiens – intervient de façon privilégiée dans ce processus – cette pantomime que Diderot commente dans plusieurs de ses écrits théoriques (*Discours sur la poésie dramatique*) et dans ses *Entretiens* (1757) au sujet de la danse comme art imitatif et expressif. L'enjeu est, de plus en plus, d'intégrer d'une manière cohérente la danse et les ballets dans les opéras avec une expressivité majeure qui contrebalance la pure virtuosité des danseurs. Cette exigence a déjà été énoncée par Toussaint Rémond de Saint-Mard dans ses *Réflexions sur l'opéra* (1741¹⁸) et par Louis de Cahusac dans sa *Danse ancienne et moderne* (1754¹⁹) et, malgré les tentatives de Marie Sallé, elle n'aboutit – outre les résultats des Italiens – qu'avec l'œuvre pratique et théorique de Jean Georges Noverre.

L'année 1734 est une année significative dans ce parcours. Marie Sallé, danseuse acclamée de l'Opéra, qui a fait faire à la danse ses premiers pas vers une autonomie expressive et vers le ballet-pantomime, ne peut faire ses débuts à la Comédie-Italienne à cause du refus de M. de Maurepas, sur l'insistance de l'Académie royale de musique²⁰. Elle se transfère alors à Londres où elle entreprend sa réforme du costume de danse.

17 Voir à ce propos Émile Littré, s.v. « Sentiment », dans *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, t. IV, 1874, p. 1897-1898.

18 Toussaint Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, J. Neaulme, 1741 : voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 137-138.

19 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* [La Haye, J. Neaulme, 1754, t. III, p. 125-126], éd. Jean-Noël Laurenti, Nathalie Lecomte et Laura Naudeix, Paris, Desjonquères/CND, 2004, p. 225-226.

20 Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 56-57 sq; Émile Dacier, *Une danseuse de l'Opéra sous Louis XV. Mlle Sallé (1707-1756) d'après des documents inédits*, Paris, Plon/Nourrit, 1909.

Nièce de l'Arlequin forain Francisque Molin²¹, elle a débuté à l'Opéra-Comique en 1718 dans *Le Prince de Charizme* de Lesage et représente un lien direct, dans l'évolution du ballet, entre les foires, l'Hôtel de Bourgogne et l'Opéra.

En 1734, François Riccoboni danse (et probablement dessine lui-même) le premier ballet-pantomime de la Comédie-Italienne : *Pygmalion* (28 juin), sur une musique de Jean-Joseph Mouret, compositeur attiré de l'Hôtel de Bourgogne depuis 1718. Riccoboni se produit avec Catherine Roland, arrivée d'Italie avec son père, mais je suis persuadé qu'il avait envisagé d'interpréter *Pygmalion* avec Marie Sallé pour les débuts de celle-ci chez les Italiens²². Le jeune Lélío se consacre par la suite à gérer les divertissements et il devient le premier compositeur de ballets-pantomimes de la Comédie-Italienne, jusqu'en 1747. Dans les cinq ballets-pantomimes de sa composition²³, les sujets mythologiques l'emportent, mais il y a aussi des éléments allégoriques, comme dans *Les Muses rivales*, dansé le 17 septembre 1739 après la comédie *Les Talents à la mode* de Louis de Boissy. Ce ballet a la particularité de correspondre au dénouement de la comédie à laquelle il est rattaché, ce qui anticipe une tendance propre à Jean-Baptiste-François Dehesse (du moins pour son ballet *La Parenté d'Arlequin* et pour *Les Bûcherons*²⁴) et décline d'une autre manière l'exigence du lien entre ballets et opéras, exprimée par Diderot et par les autres théoriciens français. François Riccoboni prend sa retraite en 1749, mais sa compétence et son autorité en termes de danse se retrouvent dans les pages de son traité *L'Art du théâtre*²⁵.

Le plus important continuateur des expérimentations envisagées par Sallé et développées par François Riccoboni à la Comédie-Italienne est certainement Dehesse, qui débute en 1734. Auteur de pas moins de quatre-vingt-neuf chorégraphies entre 1738 et 1762²⁶, il s'est montré apte à poursuivre, à l'Hôtel de Bourgogne, le chemin ouvert par le ballet-pantomime et ce bien avant Noverre, lequel, avec son activité artistique et

21 Claude Parfaict et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. I, p. 207-209.

22 On parlait à l'époque, d'ailleurs, d'un mariage entre l'acteur-danseur et la danseuse : voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 56.

23 *Les Filets de Vulcain* (5 mai 1738), *Orphée* (12 décembre 1738), *Les Muses rivales* (17 septembre 1739), *Les Rendez-vous nocturnes* (28 mai 1740) et *Les Gondoliers vénitiens* (11 mars 1747) : voir *ibid.*, p. 215-220.

24 Voir à ce propos l'article de Paola Martinuzzi dans ce volume, p. 77.

25 Voir Emanuele De Luca, « *Una vita nell'Art du théâtre* », dans François Antoine Valentin Riccoboni, *L'Arte del teatro*, trad. et éd. Emanuele De Luca, Napoli, Acting Archives, coll. « I Libri di Acting Archives Review », 2015, p. 67-96, en ligne : <https://www.actingarchives.it/en/books/124-l-arte-del-teatro.html>.

26 Pour le détail, non exhaustif, voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, *op. cit.*

surtout théorique, éclipsera le rôle de Dehesse comme de beaucoup d'autres danseurs de la même époque. Dehesse n'a jamais mis par écrit ses réflexions théoriques sur la danse et sur ses productions, pas plus que François Riccoboni avant lui, mais il est un vrai protagoniste de la scène italo-française et européenne du XVIII^e siècle. Non seulement il sait s'imposer comme acteur et comme danseur et maître de ballet, non seulement il participe aux profonds changements administratifs et artistiques de la Comédie-Italienne, mais aussi, et peut-être surtout, il arrive à consolider et à développer le genre pantomime à l'Hôtel de Bourgogne, dans le contexte de la plus importante révolution esthétique du siècle.

JEAN-BAPTISTE-FRANÇOIS DEHESSÉ À LA COMÉDIE-ITALIENNE DE PARIS

260

Jean-Baptiste-François Dehesse débute à la Comédie-Italienne le 2 décembre 1734 dans *Le Petit-maître amoureux* de Jean-Antoine Romagnesi²⁷. Il est accepté comme acteur pour les rôles de valet, Suisse et ivrogne et dans ces rôles il arrive à obtenir des succès remarquables. Né en 1705 à La Haye en Hollande, il se forme comme acteur et comme danseur aux Pays-Bas et dans le Nord de la France. À Valenciennes, en particulier, il est sollicité à plusieurs reprises par les comédiens de la ville et s'impose également comme le maître à danser des jeunes filles de la bonne société locale. Parmi celles-ci, Marie-Madeleine Hamon devient son épouse et partage ses déplacements jusqu'en 1742, date à laquelle Dehesse, épris de Caterina Antonietta Vicentini, l'abandonne sous le prétexte que leur mariage est nul puisque non célébré selon l'usage hollandais. Caterina, fille de l'Arlequin de la Comédie-Italienne Tommaso Antonio Vicentini et de Margherita Rusca (Violette), est née à Venise en 1711 et a été accueillie à

27 Sur Jean-Baptiste-François Dehesse, sur les quelques éléments de sa biographie et sur son activité à la Comédie-Italienne, voir Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon, 1872, p. 482; Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. I, p. 153-180; Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters: Jean-Baptiste Dehesse and Franz Hilverding: "La Guinguette" and "Le Turc généreux" screen by G. de St. Aubin and Canaletto », *Gazette des beaux-arts*, mai 1945, p. 271-286; Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse », art. cit.; Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit. Sur l'activité du maître de ballet au théâtre des Petits Cabinets et au château de Bellevue, voir Émile Campardon, *Madame de Pompadour et la cour de Louis XV au milieu du XVIII^e siècle*, Paris, Plon, 1867; Adolphe Jullien, *La Comédie à la cour. Les théâtres de société royale pendant le siècle dernier. La duchesse du Maine et les grandes nuits de Sceaux. Madame de Pompadour et le théâtre des Petits Cabinets. Le théâtre de Marie-Antoinette à Trianon*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 139-247.

la Comédie-Italienne en 1726 pour jouer les amoureuses et les soubrettes dans les pièces françaises²⁸. Aux talents d'actrice, elle joint ceux de chanteuse et surtout de danseuse. Les nouveaux mariés jouissent bientôt d'une part entière à la Comédie-Italienne, jusqu'à leur retraite, en 1769 pour Dehesse, en 1760 pour son épouse.

En 1737 Dehesse signe ses premières productions chorégraphiques avec un divertissement-pantomime dansé à la suite de la pièce critique *L'Amour censeur des théâtres* (2 avril) de Jean-Antoine Romagnesi et Thomas L'Affichard²⁹. Dans cette première période, il collabore souvent avec François Riccoboni, comme dans le divertissement de *La Joie imprévue* de Marivaux (7 juillet 1738) ou dans celui des *Caprices du cœur et de l'esprit* de Louis-François Delisle de La Drevetière (25 juin 1739³⁰). À cette occasion, le *Mercur de France* rapporte l'entrée, vivement saluée, de deux sabotiers et de deux sabotières, dansée par Vincent-Jean Vicentini et ses sœurs, « les deux Dlls Thomassin³¹ ». Nombreux sont aussi les divertissements qu'il prépare seul pendant les années 1740 et, qu'il s'agisse d'œuvres en collaboration avec François Riccoboni ou d'œuvres autonomes, la musique est presque toujours composée par Adolphe-Benoît Blaise, basson de la Comédie-Italienne et nouveau compositeur attiré du théâtre après le départ de Mouret en 1737.

À partir de la fin des années 1740, l'activité choreutique de Dehesse semble s'imposer à l'attention du public et prendre le pas sur son activité d'acteur. En 1749, François Riccoboni abandonne la Comédie-Italienne et Dehesse demeure le maître de ballet incontesté de l'Hôtel de Bourgogne. Il poursuit la création de divertissements, mais augmente aussi la composition de ballets-pantomimes. Tandis que les créations de Riccoboni abordent, pour la plupart, des sujets liés à l'Antiquité classique, Dehesse se consacre plutôt à des sujets tantôt pastoraux et champêtres, tantôt exotiques ou plus simplement comiques, à la recherche d'un renouvellement de l'art de la danse, fondé sur les principes de la vraisemblance et de l'imitation de la nature. Ainsi, seuls *Ariane*

28 L'ordre de réception de Caterina, signé par le duc d'Aumont, est daté du 25 août 1726: AN, O¹ 848 40. Un ordre de début date du 27 décembre de la même année: AN, O¹ 848 41. Un ordre de paiement de part est daté du 19 mars 1727: AN, O¹ 848 42.

29 Voir Emanuele De Luca, *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, op. cit., p. 245.

30 Mais aussi pour le divertissement d'*Amadis*, 19 décembre 1740, et celui des *Deux Baziles ou le Roman* de Merville et Procope-Couteaux, le 22 mai 1743, magnifié ainsi par le *Mercur de France* (mai 1743, p. 1017): « Cette pièce, dont on parlera plus au long, est terminée par un des plus ingénieux divertissements qui aient été donnés au Théâtre italien, exécuté au mieux et généralement applaudi; les sieurs Riccoboni et Deshayes, ont composé les pas du ballet, et le sieur Blaise, basson et pensionnaire des Comédiens-Italiens, a composé les airs dansants et chantants du divertissement. »

31 *Mercur de France*, juillet 1729, p. 2236.

abandonnée par Thésée et secourue par Bacchus, un ballet-pantomime *sérieux* dansé avec succès le 25 février 1747, et *Acis et Galatée* (22 décembre 1753) présentent un argument mythologique. Dans cette décennie 1750, qui correspond à l'apogée de l'activité du maître, les sujets pastoraux et villageois l'emportent, parallèlement à la production d'opéras-comiques villageois de Charles-Simon Favart et conformément au nouveau goût de la seconde moitié du siècle³².

Le succès de Dehesse est confirmé par son recrutement en 1747 comme maître de ballet au théâtre des Petits Cabinets, que Madame de Pompadour, favorite du roi et passionnée par l'art dramatique et les divertissements, a fait aménager à Versailles. Il faut remarquer que la marquise, excellente danseuse, n'a pas choisi un danseur de l'Opéra, mais le maître de ballet de la Comédie-Italienne, reconnaissant ainsi ses grandes qualités et consacrant son succès et sa renommée. À Versailles, Dehesse règle les chorégraphies pour la marquise et réalise des spectacles pour le roi. Le *Recueil des comédies et ballets, représentés sur le théâtre des petits appartements pendant l'hiver de 1747 à 1748, (1748-1749, 1749-1750)*³³ rend compte de cette activité, qui se poursuit au château de Bellevue durant trois saisons encore, jusqu'en mars 1753.

Dans ce même cadre, Dehesse développe une activité pédagogique intense, non seulement pour diriger la troupe d'amateurs de la belle société, mais aussi en formant un nombre important de jeunes *petits-danseurs* (une vingtaine environ), âgés d'entre 9 et 12 ans, employés ensuite comme figurants ou comme protagonistes à l'Opéra ou dans ses divertissements et ses ballets-pantomimes pour les Italiens. Certains sont les enfants de membres de la Comédie-Italienne, tels Rosalie Astraudi et Catherine-Antoinette Foulquier (dite Catinon), filles de musiciens du théâtre, ou Guillaume Vicentini, Caterina Antonietta Vicentini et Giacomina « Camilla » Veronese, enfants d'acteurs venus d'Italie. Giacomina « Camilla » Veronese, en particulier, deviendra l'une des plus importantes actrices et danseuses du théâtre. Une gravure du Danois Horéolloy, d'après un dessin de Martin Marvie, la représente en train de danser avec un certain Dubois³⁴, dans la dernière entrée du ballet-pantomime *Les Enfants vengeurs*, joué à Fontainebleau en novembre 1746³⁵. Ce ballet de Pierre Sodi a déjà accompagné, avec

32 Voir Emanuele De Luca, « *Un uomo di qualche talento* », *op. cit.*, p. 221-233.

33 [Versailles], Imprimé par exprès commandement de Sa Majesté, 1747-1750, 3 vol.; les tomes II et III ont pour titre : *Divertissements du théâtre des petits appartements*.

34 *Ballet du prince de Salerne*, gravure d'Horéolloy d'après Martin Marvie, 1746, Oxford, Ashmolean Museum, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8409108h/f1.item.zoom>. Voir Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abgerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. VI, p. 85.

35 Voir *Mercur de France*, janvier 1747, p. 140 et Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », *art. cit.*, p. 277.

une contredanse finale de Dehesse, le nouveau canevas de Carlo Veronese *Le Prince de Salerne* (24 septembre 1746). Le 22 février 1749, dans une reprise, Guillaume Vicentini, âgé de 5 ans, petit-fils du grand Thomassin et neveu de Dehesse lui-même, fait ses débuts en dansant avec Catinon Foulquier³⁶. Nous les retrouvons aussi au château de Bellevue entre 1751 et 1753. En somme, Dehesse arrive à construire une passerelle entre la cour, le château de Bellevue, la Comédie-Italienne et l'Opéra, entre les théâtres d'amateurs et les théâtres institutionnels et professionnels, ce qui est aussi la preuve d'une intense activité pédagogique qui préfigure la transmission des savoirs pratiques³⁷.

Si l'on considère la place des ballets dans le répertoire du théâtre, aussi bien que les liens de Dehesse avec Versailles et Paris, on comprend mieux la phrase du marquis d'Argenson selon laquelle Dehesse est un « grand compositeur de ballets et fort protégé aujourd'hui à la cour, de sorte que les nouvelles pièces ne sont destinées aujourd'hui qu'à des ballets³⁸ ». Cette ampleur prise par les danses et la musique à l'Hôtel de Bourgogne, malgré le privilège de l'Opéra et les amendes continues, serait la raison de l'interdiction de chanter, de danser et de représenter des parodies qu'en 1745, les gentilshommes de la Chambre imposent aux Italiens, faisant suite aux plaintes de l'Académie royale de musique. En réalité, ce n'est que le genre de la parodie qui tend à disparaître à l'Hôtel de Bourgogne de 1745 jusqu'en 1751, tandis que le ballet et la musique, paradoxalement, continuent à proliférer. La Comédie-Italienne peut en effet compter sur les protections de Dehesse à la cour.

Dehesse est ainsi un important protagoniste du processus de *musicalisation* évoqué. De plus, en 1758, moyennant 14 000 livres, il s'associe – avec Jean-Pierre Moët, Jean-Benoist Coste de Champeron³⁹ et Charles-Simon Favart – à Julien Corbi, homme de lettres et entrepreneur des théâtres, auquel Jean Monnet a cédé la direction de l'Opéra-Comique. Le 4 janvier 1758 en effet, François Rebel et François Francœur, surintendants de la musique de la Chambre du roi et directeurs de l'Opéra, approuvent, par acte passé auprès du notaire René Baron, la cession de Monnet à Corbi et font à celui-ci un nouveau bail qui garantit le même privilège d'exploitation de l'Opéra-

36 Voir Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. VI, p. 85-86. Guillaume était fils de Vincent Vicentini, lui-même fils du célèbre Arlequin (p. 182).

37 Voir les débuts d'Hippolyte Clairon à la Comédie-Italienne de Paris en 1736 : elle eut des leçons « d'écriture, de danse, de musique et de langue italienne » (Emanuele De Luca, « Una vita nell'Art du théâtre », art. cit., p. 93).

38 René-Louis de Voyer, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. cit., p. 678.

39 Le premier est le fils d'un grand libraire parisien, le second, un conseiller de la troisième chambre des Enquêtes du Parlement de Paris.

Comique pendant les foires Saint-Germain et Saint-Laurent, à partir du 1^{er} janvier 1761 pour six années supplémentaires. Le 21 février 1762, auprès du même notaire Baron, Corbi cède ce droit à la Comédie-Italienne⁴⁰. Dans cette affaire, le rôle de Dehesse se révèle ainsi beaucoup plus important que celui d'un simple acteur-danseur et maître de ballet. Dans un véritable esprit d'entrepreneur, il tisse avec Favart et les autres associés la trame qui conduira la troupe des Comédiens-Italiens du roi au rachat du bail et du privilège.

Ce rôle de premier plan de Dehesse à la Comédie-Italienne est enfin confirmé par le fait que, malgré sa retraite obtenue par ordre du duc de Richelieu, premier gentilhomme de la Chambre, le 15 mars 1769⁴¹, avec une pension annuelle de 1 500 livres, il est chargé « dès la rentrée prochaine du théâtre, de la conduite des ballets en chef, des décorations et machines, des habillements des danseurs et danseuses, de leur engagement, ainsi que de ceux des différents gagistes », aussi bien que

[...] de l'inspection sur les postes, et ouvreuses de loges, de suivre la location des petites loges, le tout conjointement avec le comité. De venir prendre nos ordres dans les différents cas de service, et enfin de continuer à assister aux différentes assemblées pour y rendre compte des différentes opérations et y jouir en conséquence des droits de présence et lui avons accordé cinq mille livres de gages qui lui seront payés par le caissier de la Comédie indépendamment de la pension qui lui est acquise⁴².

C'est seulement le 1^{er} avril 1779 qu'il abandonne toutes ces charges, prenant ainsi définitivement sa retraite, cinquante-deux jours avant sa mort à l'âge de 74 ans.

LES BALLETS DE DEHESSÉ À LA COMÉDIE-ITALIENNE

Dans la production de Dehesse pour la Comédie-Italienne, on peut dénombrer pas moins de quatre-vingt-neuf compositions. Il est impossible de synthétiser et d'analyser ici toute cette production et tous les enjeux poétiques et esthétiques de celle-ci ; je me limiterai donc à donner quelques éléments, en vue d'une analyse plus approfondie à venir.

Ce corpus peut être divisé en divertissements – conçus pour terminer une pièce ou pour se décliner en forme d'intermèdes choreutiques (comme pour *Les Fées rivales* de

40 Voir Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, op. cit., t. II, p. 285-289.

41 Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse », art. cit., p. 156, d'après les registres de l'Opéra-Comique.

42 *Ibid.*

Veronese, par exemple, ou *Les Amants inquiets* de Favart) – et en pièces autonomes, selon la forme du ballet-pantomime qui entremêle danse et pantomime, avec parfois des vaudevilles.

Nous disposons de peu de sources. Pour les divertissements, le nom de Dehesse est souvent à peine mentionné par les chroniqueurs de l'époque. En ce qui concerne les ballets-pantomimes, si l'on s'en tient à la liste fixée par Nathalie Lecomte⁴³, seuls sept arguments ont fait l'objet d'une publication : *Le Pédant* (16 décembre 1750), *L'Opérateur chinois* (11 janvier 1749), *Les Quatre Âges en récréation* (4 mai 1750), *Les Bûcherons ou le Médecin de village* (17 juin 1750), *Les Vendanges troublées* (26 février 1751), *Les Meuniers* (22 juin 1751) et *Les Noces chinoises* (18 mars 1756), auxquels il faut ajouter les résumés de six autres ballets-pantomimes : *Les Vendangeurs* (22 février 1749), *Les Savoyards* (30 août 1749), *Les Amusements champêtres* (27 novembre 1749), *Le Mai* (18 juin 1751), *La Mascarade* (25 février 1754) et *Le Bal* (12 février 1755). Ces arguments et résumés témoignent globalement d'une même structure : ouverture, « scène d'exposition sans danse qui plonge le spectateur dans l'ambiance générale de l'œuvre⁴⁴ » ; sujet, « une succession de scènes ou entrées, mêlant pantomime et danse, s'enchaînent et développent une intrigue plus ou moins lâche⁴⁵ » ; final, « la dernière scène regroupe tous les personnages du ballet pour une contredanse générale⁴⁶ ».

Malgré le manque de sources et en s'appuyant uniquement sur les titres, on peut distinguer deux sous-catégories de ballets-pantomimes. Dans la première, la dimension symbolique, pittoresque, *couleur locale* ou exotique l'emporte sur le développement de l'intrigue. C'est le cas de divertissements qui font référence à la culture flamande ou à différentes nations comme *Les Tirolais* (19 janvier 1755) et *Les Matelots hollandais* (6 janvier 1756), mais aussi de ballets construits sur les thématiques de la pêche, des vendanges, de la chasse ou de la moisson : *Les Pêcheurs* (27 novembre 1749), *Les Amusements champêtres*, *Les Vendanges troublées* (26 février 1751), *Les Meuniers*. Sous un motif dominant, Dehesse développe un style de danse que les critiques de l'époque qualifient de *pittoresque*, comme le souligne Artur Michel : « *That each of De Hesse's ballets had its individual "picturesque" character, that is, a specific character of movement which was shared by all the dancers on the stage, so that their movements seemed to be part of a unified balanced, living painting with finely graduated tones*⁴⁷. » Chaque danseur représente donc une tonalité d'un même caractère, d'un mouvement

43 *Ibid.*, p. 156-157.

44 *Ibid.*, p. 161.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

47 Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », art. cit., p. 274.

qui participe au sens global et univoque du ballet et de son sujet pour la réalisation d'un vrai tableau. *Les Meuniers* sont un cas exemplaire : suivant le programme publié par le *Mercur de France*, la scène montre un moulin à vent sur la droite et un moulin à eau sur la gauche, devant lesquels les meuniers dansent huit entrées. La neuvième termine la pièce dans une contredanse où l'« on a tâché de rendre [...] les figures que produit la roue du moulin à eau, et celles des ailes du moulin à vent⁴⁸ », grâce à une multiplication des figurants (vingt-deux) mobilisés à la fin de l'entrée précédente⁴⁹. La cohérence plastique de la composition et des mouvements devait être frappante et éloquente, et les chroniqueurs de l'époque définissent à juste titre Dehesse comme le Téniers et le Watteau de la danse. Louis de Cahusac écrit ainsi : « Voyez que de jolis Téniers naissent chaque jour sous la main légère de Dehesse⁵⁰. »

266

La deuxième sous-catégorie est constituée par les ballets qui racontent d'une manière plus articulée une histoire, une intrigue, se détachant ainsi de l'esprit du simple divertissement et se rapprochant davantage de la comédie, comme *La Parenté* (26 octobre 1744), *Le Pédant* ou *L'Amour piqué par une abeille* (2 août 1753), ou d'un genre plus sérieux : *Ariane abandonnée*⁵¹, voire même de la tragédie : *Acis et Galatée*.

Dans ce deuxième sous-groupe, le système de références est d'ordre plus proprement poétique, lié aux genres théâtraux ; Dehesse arrive à transposer dans le langage de la danse-pantomime des sujets de comédie et une vraie tragédie, atteignant peut-être le sommet de son art avec *Le Pédant*⁵² et *Acis et Galatée*. Le premier ballet est divisé en treize scènes et représente une action archétypique dans la comédie, celle du pédant entiché de jeunes paysannes et victime des actions maladroites et bouffonnes du rustre Pierrot. Les élèves du maître pédant et les paysannes forment des couples d'amoureux,

48 *Mercur de France*, juillet 1751, p. 191.

49 Le premier pas de deux fut dansé par « M. Vicentini et Mlle Catinon. Second. M. Lepy et Mlle Durand. Troisième. M. Bouchet et Mlle Camille. Quatrième. M. Larivière et Mlle Favard [sic]. Figurants. MM. Rousseau, Gougis, Berterin, Barois, Marcadet, Lepy, cadet, Marcadet. Figurantes. Mlles Dehesse, Astraudy aînée, Thérèse, Astraudy cadette, Desmartins, Raymond, Chevrier » (*ibid.*).

50 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, éd. cit., p. 232.

51 Thomas-Simon Gueulette définit *Ariane abandonnée* comme « ballet-pantomime sérieux » : Thomas-Simon Gueulette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien au XVIII^e siècle*, éd. Jean-Émile Gueulette, Paris, Droz, 1938, p. 142.

52 *Le Pédant* fut représenté pour la première fois à Versailles au théâtre des Petits Cabinets le 5 février 1748. L'argument fait référence au ballet dansé à Versailles, dont le programme fut imprimé par la volonté du roi et reproduit dans Claude Parfaict, François Parfaict et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. VII, p. 641-649. Sur la soirée à la cour du 5 février 1748, voir Adolphe Jullien, *La Comédie à la cour*, op. cit., p. 174-179.

le tout dans une logique de multiplication qui permet les chorégraphies. Dehesse insère l'équivoque et l'échange de personnes et même des duos, complétés d'épisodes ridicules en forme de *lazzis* entre le pédant et Pierrot, qui rappellent les anciens *lazzis* de la comédie italienne entre le vieillard et le serviteur (*magnifico-zanni*). Dans d'autres pièces, les éléments comiques offrent une réinterprétation de la satire moliéresque contre les médecins : une scène des *Bûcherons ou le Médecin de village*, par exemple, montre des médecins et un chirurgien habillé en barbier se disputant sur la façon de soigner un blessé tombé d'un arbre :

Pressés par les femmes de donner un diagnostic, les médecins ne sont pas d'accord entre eux. Ils envoient chercher un chirurgien. Celui-ci arrive habillé en barbier. La consultation s'éternise, mais personne n'est du même avis : l'un ordonne une saignée, l'autre qu'on coupe un bras, le troisième qu'on ampute une jambe. Le ton monte. La femme du blessé s'oppose à toutes ces opérations. Le chirurgien, quant à lui, propose un traitement plus sympathique : il fait boire au blessé un verre du meilleur vin. Le bûcheron retrouve immédiatement toutes ses forces, et « fait par ses entrechats l'éloge du remède⁵³ ».

Acis et Galatée, malgré l'absence du programme du ballet, est de première importance, comme en témoigne le commentaire des frères Parfait :

C'est le ballet héroïque d'*Acis et Galatée* qu'on venait de reprendre à l'Opéra, réduit en ballet-pantomime, en un mot, c'est proprement une tragédie-pantomime, genre de spectacles qui indépendamment du mérite de l'ouvrage, ne pouvait manquer de faire fortune, par celui de l'invention, et par l'attrait de la nouveauté⁵⁴.

Le « ballet héroïque » mentionné est la pastorale héroïque de Jean-Galbert de Campistron, musique de Lully, déjà parodiée – peu avant le ballet de Dehesse – par Favart à la Comédie-Italienne, dans *Tircis et Doristée* (4 septembre 1752). Si nous interprétons bien les mots des Parfait, l'œuvre de Dehesse consiste à traduire toute la tragédie pastorale en danse-pantomime, vraisemblablement sans aucun usage de la parole. Cette construction est une nouveauté, du moins à Paris. La naissance du ballet d'action repose en effet sur la transposition d'une tragédie en forme pantomimique et dansée : c'est ce processus que tente d'initier à cette époque, à la cour de Vienne, Franz Anton Hilverding (1710-1768). Ce dernier transpose en forme choreutique des œuvres

53 Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse », art. cit., p. 168.

54 Claude Parfait, François Parfait et Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, op. cit., t. VII, p. 343.

tels que *Britannicus* de Racine, *Idoménée* de Crébillon ou *Alzire* de Voltaire, et essaie de transférer sur la scène, au moyen de la danse, le contenu poétique et humain des grands œuvres du théâtre. Hilverding lui-même compose par la suite un ballet autour des *Amours d'Acis et Galatée*, comme le fera Noverre dans les années 1770. Dans cette expérimentation qui témoigne du dynamisme créatif de la Comédie-Italienne au milieu du siècle, Dehesse se positionne comme un vrai précurseur du ballet d'action, suivant la voie ouverte par l'*Orphée* de François Riccoboni. Sur le plan de la réalisation scénique, Dehesse, comme avant lui Riccoboni, arrive à combiner les pas et les mouvements de danse avec les gestes pantomimiques et à transformer les danseurs en de véritables acteurs, comme l'indique le *Mercur de France* au sujet de la représentation des *Meuniers* : « Dehesse joint au talent très rare d'imaginer des ballets piquants, celui de créer en quelque sorte des acteurs ; il vient à bout de faire exprimer les idées les plus comiques par des danseurs et des danseuses, qui n'ont la plupart que peu d'usage du théâtre, et qui lui devront leur talent⁵⁵. »

268

LA GUINGUETTE ET LES ENJEUX D'UNE ICONOGRAPHIE DE LA DANSE

À côté du système de références poétiques des ballets de Dehesse, il en existe un second qu'il convient d'évoquer pour mieux comprendre les enjeux de son travail et des expérimentations de la Comédie-Italienne. Il s'agit d'un système de références d'ordre iconographique, qui englobe le processus de création novateur de Dehesse dans une nouvelle esthétique du tableau. En effet, et surtout en ce qui concerne les ballets de la première sous-catégorie, le rapprochement avec la peinture dans les témoignages de l'époque, et plus généralement le rapprochement entre la danse et la peinture, n'est pas anodin et mérite d'être isolé et étudié.

La réflexion sur le spectacle et l'esthétique au XVIII^e siècle empruntent leur vocabulaire à la peinture⁵⁶, d'autant plus pour la danse qui est en pleine quête d'autonomie représentative et artistique. D'un point de vue théorique, Charles Batteux, dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*⁵⁷, intègre la danse dans le système des arts imitatifs. Sous l'égide d'un *ut pictura poesis* horatien pleinement revitalisé, il appuie cet acquis sur les analogies de la danse avec la poésie, après avoir rapproché celle-ci de la peinture, ainsi que de la musique et de l'art du geste. La danse et la peinture partagent

55 *Mercur de France*, juillet 1751, p.188-189. Voir aussi Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. 1, p. 237.

56 Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998 et Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Collin, 2016.

57 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

la nécessité de représenter des actions et d'exprimer des sentiments à travers les figures du corps et leur disposition dans l'espace en forme de tableaux, qu'il s'agisse, pour la danse, de figurations mobiles – mais on parle aussi de succession de tableaux – ou, pour la peinture, de figurations immobiles. Sur le plateau de la Comédie-Italienne, cette idée semble avoir été transposée dans la pièce allégorique et d'actualité *Les Tableaux* de Charles-François Panard et Antonio Giovanni Sticotti (18 septembre 1747), qui reprend les principes élaborés par Batteux. Dans la scène 4, la peinture personnifiée dit ainsi : « [...] la musique, la danse / La poésie et l'éloquence / Doivent toutes savoir les règles du dessin, / Doivent toutes avoir la palette à la main, / Doivent toutes jamais ne s'appliquer qu'à peindre⁵⁸ ».

Il s'agit d'une pièce épisodique, selon un modèle assez commun à l'époque et à la Comédie-Italienne, où la Peinture reçoit différents personnages (l'un de ses élèves, la Miniature, le Génie de la musique, un Écolier de Terpsichore, Scapin peintre, la Poésie) afin de distribuer critiques ou louanges aux œuvres présentées au Salon de 1747 – événement qui est le motif et l'occasion de la pièce. Mais, prise au second degré, la notion de *tableau* employée dans le titre de Panard sert à désigner tout produit de tout art : le terme est utilisé par la Peinture pour qualifier la cantatille du Génie de la musique (scène 4 : « Vous m'offrez dans vos airs un tableau qui me flatte⁵⁹ »), autant que les vers prononcés par la Poésie (scène 7 : « Je vois dans ce tableau les traits du Militaire⁶⁰ »). Des formules comme « crayonnez-moi » (scène 7) ou « ce portrait est d'après nature », toujours adressées à la Poésie par la Peinture, relèvent de la même idée⁶¹. Le *tableau* devient ainsi le dénominateur commun de tous les arts, sous l'égide de l'unique principe qui les réunit, l'imitation de la nature ; ce phénomène révèle l'importance de l'image dans le processus esthétique du milieu du XVIII^e siècle, autant dans la création que dans la perception et la réception de l'œuvre d'art. Le raisonnement implicite, en effet, est que toute œuvre provoque une image, une vision, chez le spectateur (la Peinture de la pièce comme spectateur privilégié) par le biais des perceptions visuelles (peinture et danse), sonores (poésie, musique et chant) et plus généralement sensorielles. L'imagination et la pensée sont alors investies par cette image, même lorsqu'elle est absente aux yeux. Ainsi, dans les *Tableaux*, le principe de

58 Charles-François Panard, *Les Tableaux*, Paris, Veuve de Lormel, 1747, p. 14.

59 *Ibid.*, p. 15.

60 *Ibid.*, p. 27.

61 Sur la nouvelle esthétique du tableau au XVIII^e siècle, voir l'incontournable Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit. Voir aussi, plus généralement, Silvia De Min, *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano, Mimesis, 2017.

Batteux se marie à celui de l'image et du tableau : la Peinture est, en somme, à la fois protagoniste de la pièce et maîtresse de tous les beaux-arts.

Dans cette lignée théorique, le marquis d'Argenson s'exprime au sujet du ballet que Dehesse propose à la suite de cette même pièce de Panard :

L'exposition des tableaux au Salon du Louvre et dans la galerie adjacente, en 1747, a donné lieu à quantité de brochures et d'ouvrages, tant satiriques que louangeurs, mais surtout flatteurs ; [...] Des Hayes, l'acteur et le maître des ballets, a voulu principalement se signaler, il a fait ici le ballet le mieux dessiné et sentant le plus la peinture, les Albanes et les Watteaux qui ait paru sur le théâtre [...]. La pièce finit par un divertissement de danses et des chants que donne Terpsichore ; ce ballet très agréablement dessiné exprime une infidélité, une jalousie, un raccommodement, où les deux Coralline [Coraline et Camille Veronese] jouent mieux par leur agréable action que par leur parole qui n'est pas agréable dans le français. Le Sr Rochard [Raymond Rochard de Bouillac] chante aussi des airs fort agréables sur les tableaux, enfin tout fait tableau⁶².

Le ballet de Dehesse est « le mieux dessiné et sentant le plus la peinture » et, à Téniers et Watteau, d'Argenson associe « les Albanes » (Francesco Albani, dit l'Albane) dans l'Olympe des références iconographiques du maître de ballet, ou du moins de la réception de ses œuvres. Dans le cadre de cette nouvelle esthétique du tableau, la comparaison de la danse-pantomime avec la peinture, et celle des maîtres de ballets avec les peintres, n'a jamais été aussi pertinente que dans le cas de Dehesse, comme l'a souligné Artur Michel⁶³. Mais quel lien Dehesse entretient-il véritablement avec les peintres cités par les sources, et avec David Téniers le Jeune (1610-1690) en particulier ?

Il est tout à fait vraisemblable que Dehesse, Hollandais d'origine, soit séduit par l'allégresse naturelle et la simplicité rurale qui émanent des œuvres des peintres flamands, et qu'il cherche à traduire en danse ces images montrant une nature embellie et idyllique, relevant du nouveau goût champêtre et arcadien et d'une tendance à fuir la réalité, typiques de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, mais déjà caractéristiques de Watteau. Intéressons-nous au cas du ballet *La Guinguette*, représenté le 8 août 1750⁶⁴, qui reprend le sujet de la taverne, particulièrement répandu en Angleterre⁶⁵,

62 René-Louis de Voyer, marquis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. cit., p. 715.

63 Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », art. cit.

64 Le ballet fut repris les 24, 27, 28 et 29 août 1750, et plusieurs fois encore aux mois de septembre, novembre et décembre de la même année.

65 Voir Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », art. cit., p. 278.

mais fortement lié à l'iconographie de Téniers et des peintres nordiques⁶⁶. Nous n'avons pas de livret ou de programme imprimé concernant *La Guinguette*, mais il existe une gravure réalisée par Pierre-François Basan (1723-1797), graveur établi rue Saint-Jacques à Paris⁶⁷, dont un exemplaire est conservé au musée Carnavalet sous le numéro d'inventaire G.5135⁶⁸. La gravure est réalisée d'après un dessin de Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), peintre, dessinateur et graveur⁶⁹, et est accompagnée de la légende suivante :

La Guinguette, divertissement-pantomime, du Théâtre italien, composé par le Sr. De Hesse. Dédié à Monseigneur le duc de La Vallière pair et Grand fauconnier de France, chevalier des ordres du roi, brigadier de ses armées, gouverneur et Grand sénéchal de la province de Bourbonnais, et capitaine des chasses de la capitainerie royale de la Varenne du Louvre, par son très humble et très obéissant serviteur Basan⁷⁰.

La gravure n'est pas datée, mais le ballet fut dansé pour la première fois le 8 août 1750, donc l'image est certainement postérieure à cette date et antérieure à 1797, date de la mort du graveur. On peut en outre situer sa réalisation avant 1780, date de la mort de Louis-César de La Baume Le Blanc, duc de La Vallière, le dédicataire. Émile Dacier, enfin, témoigne qu'une estampe de *La Guinguette* figure dans le premier tome du *Recueil de cent estampes de sujets agréables* de Pierre-François Basan⁷¹. Ce tome n'est pas daté, souligne Dacier, mais le second porte la date de 1762, qui pourrait ainsi être la date *ante quem*, ce qui nous rapproche de la date d'exécution du ballet.

Si nous nous attardons sur l'image, nous pouvons isoler trois noyaux signifiants ou motifs sémantiques ; le premier (noyau musical) correspond à la partie centrale,

66 Voir Margret Klinge et Dietmar Lüdke (dir.), *David Téniers des Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*, cat. exp. : Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 5 novembre 2005-19 février 2006, Heidelberg, Kehrer, 2005, p. 142-149. Voir, par exemple, Pieter Brughel l'Ancien, maître de Téniers.

67 Sur l'importance des graveurs de la rue Saint-Jacques à Paris, déjà au xvii^e siècle, voir Renzo Guardenti, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie-Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990.

68 <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-guinguette#infos-principales>.

69 Sur Gabriel de Saint-Aubin, voir au minimum : Émile Dacier, *L'Œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin. Notice historique et catalogue raisonné*, Paris, Imprimerie nationale, 1914 ; *id.*, *Gabriel de Saint-Aubin. Peintre, dessinateur et graveur (1724-1780)*, Paris/Bruxelles, Van Oest, t. I, 1929, t. II, 1931. Je reviendrai dans un prochain article sur Saint-Aubin, son œuvre artistique et son rapport avec le théâtre et l'iconographie théâtrale.

70 <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-guinguette#infos-secondaires-detail>.

71 Émile Dacier, *L'Œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin*, *op. cit.*, p. 149.

l'espace musical à proprement parler, où deux musiciens jouent et où dansent en rond cinq couples : trois au premier plan et deux à l'arrière, munis de parasols. Tandis que les trois couples du premier plan sont absorbés par la danse, celui situé à l'arrière-plan et à la droite des musiciens semble introduire un élément dramatique⁷².

Le deuxième motif (noyau du banquet villageois) est à la droite de l'image : on y voit une table, auprès de laquelle un villageois achève de vider une bouteille, synthèse d'une allégresse festive, d'un banquet succulent qui a précédé les danses.

Le troisième motif, enfin (noyau des micro-scènes villageoises) est représenté par l'ensemble des maisons et de la guinguette qui encadrent la scène au fond et sur la droite de la gravure. Aux fenêtres, sur le pas des portes, dans la rue, des couples de villageois cherchent à s'associer à l'allégresse générale. Deux arbres et des arcs de verdure, qui laissent entrevoir un moulin dans le fond, ferment enfin, au centre et à gauche de l'image, l'espace du patio de la guinguette en fête.

272

La lecture de ces trois *moments* ou noyaux sémantiques nous permet d'imaginer le sujet principal du ballet : il s'agit du moment où un repas villageois se termine et où les invités se mettent à danser, activité interrompue par quelque accident. En comparant la gravure aux tableaux de Téniers le Jeune⁷³ ayant pour sujet des fêtes villageoises – tels que *Les Réjouissances flamandes*⁷⁴ – ou des guinguettes⁷⁵, on remarque que la gravure de Basan d'après Saint-Aubin se rapproche d'une manière évidente des œuvres du Hollandais, tant par le sujet – la fête villageoise – que dans la composition figurative, avec souvent la même structuration : une table où un banquet est en cours ou à peine terminé, un ou des musiciens installés sur un tonneau faisant office d'estrade et jouant de leur instrument, et des couples de villageois dansant ; des maisons encadrant la scène, et la présence d'autres villageois, contribuent à situer l'épisode dans un contexte de réjouissances rurales. Si, dans les tableaux de Téniers, les trois modules sont, le plus souvent, beaucoup plus développés que dans la gravure de Basan (voir par exemple *La Fête de village*⁷⁶, *Le Divertissement de paysans hollandais* et le *Petit lendemain de*

72 Voir Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », art. cit., p. 279.

73 Même s'il est classé dans l'école flamande, Téniers n'était pas flamand d'origine, mais wallon, c'est-à-dire français ; sa famille était originaire d'Ath : Roger Peyre, *David Téniers. Biographie critique*, Paris, H. Laurens, 1911, p. 16.

74 Nombre de reproductions de tableaux de Téniers sont publiées dans Margret Klinge et Dietmar Lüdke (dir.), *David Téniers des Jüngere 1610-1690, op. cit.* Voir également les gravures tirées de ces tableaux dans le recueil conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, EST 1001, p. 7 verso-[7.1 recto] pour *Les Réjouissances flamandes*.

75 Voir le *Retour de guinguette*, dans le même recueil, fol. 36 recto.

76 Gravure par Jacques-Philippe Le Bas, *ibid.*, fol. 6 verso-[6.1 recto].

*noce flamande*⁷⁷), ils atteignent une dimension exponentielle dans des œuvres comme la *Troisième* et la *Quatrième fête flamande* (cette dernière gravure étant dédiée à Mme de Pompadour⁷⁸). En revanche, dans *La Danse paysanne*, une œuvre de l'école de Téniers⁷⁹, les trois modules apparaissent dans une sorte de *reductio ad minima* des éléments constitutifs : sur un banc figurent les restes du repas ; quelques villageois curieux, une femme sur le pas de sa porte, regardent la danse, exécutée par un seul couple accompagné d'un unique musicien avec sa cornemuse – ce dernier toujours debout sur un tonneau. À ces éléments de la figuration s'ajoute, de dos, un homme occupé à se soulager, élément très fréquent dans les tableaux de Téniers et qui donne une touche de réalisme à ces épisodes de fête campagnarde ; ce motif récurrent peut même être perçu comme une sorte de signature du peintre, orientant son œuvre dans le sens d'une ironie grotesque⁸⁰.

Le dessin de Saint-Aubin et la gravure de Basan présentent donc un rapport étroit avec l'iconographie de Téniers. Même si nous n'avons de dates précises ni pour l'un ni pour l'autre, si l'on s'en tient à l'inscription en bas de la gravure de Basan, qui fait clairement référence au ballet de Dehesse à la Comédie-Italienne ; si l'on considère que Saint-Aubin, dessinateur, n'est pas étranger au monde du théâtre (il a par ailleurs réalisé un autre dessin, *Le Carnaval au Parnasse*, sur l'opéra-ballet éponyme de Louis Fuzelier, musique de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, gravé ensuite par le même Basan⁸¹) ; si l'on accepte l'idée que la gravure reprend d'une manière assez fidèle un moment du ballet, on peut alors effectivement corroborer le rapprochement entre le ballet et les tableaux du peintre hollandais, exprimé par les chroniqueurs cités, qui voient en Dehesse le Téniers de la danse.

Les jours de représentation de *La Guinguette*, les registres de la Comédie-Italienne indiquent « trois symphonistes dans la Guinguette⁸² » (troisième reprise du ballet, le 27 août 1750), « la sérénade, deux symphonistes⁸³ » (pour la deuxième reprise), et encore, le 28 août, « deux symphonistes pour la Guinguette⁸⁴ ». S'agirait-il de

77 Gravé par Surugue : *ibid.*, fol. 41 recto et 58 recto. Voir aussi dans le même recueil la gravure de la *Noce de village*, par Le Bas, *ibid.*, fol. 62 recto.

78 Voir les gravures de Le Bas, dans *ibid.*, fol. 8 verso-[8.1r recto verso] et fol. 9 verso-[9.1 recto].

79 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84302277>.

80 Sur le grotesque chez Téniers à l'école de Caillot, voir Roger Peyre, *David Téniers, op. cit.*

81 Voir Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », art. cit.

82 TH OC-32, fol. 68 recto.

83 TH OC-32, fol. 66 verso.

84 TH OC-32, fol. 68 verso. Même chose encore pour le 29 août (TH OC-32, fol. 69 recto) et pour toutes les reprises du ballet en septembre 1750.

deux musiciens gagistes appelés à jouer dans la scène villageoise les personnages des musiciens, et qui correspondraient aux deux musiciens perchés sur le tonneau que l'on voit dans la gravure de Basan ? Il est intéressant de remarquer que, sur la gravure, les musiciens jouent du violon et de la contrebasse, alors que dans les tableaux de Téniers c'est souvent la cornemuse qui est représentée, rarement en compagnie d'un instrument à cordes. Cette indication des registres et ce détail de la gravure sont-ils des indices supplémentaires de la fidélité de l'image au ballet dansé à la Comédie-Italienne ? La rusticité villageoise de Téniers est en revanche atténuée dans la gravure de Basan par une certaine finesse des personnages (l'homme au petit coin n'est d'ailleurs pas représenté), dont les gestes et les vêtements, empreints d'élégance, rappellent, plus que le style flamand, la manière de Saint-Aubin et, à travers ce dernier, certaines sublimations propres à l'art de Watteau, tant dans les mouvements que dans les expressions et costumes (je pense aux quadrilles, aux fêtes galantes, aux danses champêtres et contredanses, représentés par le peintre de Valenciennes). Les costumes des villageois sont des costumes modernes, qui suivent la mode du XVIII^e siècle, preuve d'une réélaboration du modèle iconographique dans le sens d'une actualisation, dans l'espace, dans le temps et dans la mode ; c'est l'ambiance idyllique de la vie champêtre, sous l'égide de la belle nature, qui est ici recherchée, davantage que la rusticité des villageois de Téniers. Si cette modernité des costumes nous incite à penser que la scène figurée est proche du ballet dansé à la Comédie-Italienne (tout en tenant compte des intermédiaires entre la scène du théâtre et la représentation figurée que sont le dessinateur et le graveur), elle nous fait aussi comprendre pourquoi Dehesse est également associé à Watteau dans les commentaires de l'époque. Après d'Argenson, Antoine d'Origny écrit encore, à la fin du siècle, au sujet d'une reprise de *Coraline magicienne* de 1754 : « Cet ingénieux compositeur a mérité d'être regardé tout à la fois comme le Téniers et le Watteau de la danse ; on était sûr de trouver la nature dans ses tableaux, et de l'y voir avec l'abondance de ses richesses et la variété de ses dons⁸⁵. » La gravure de Basan confirme ces aspects des productions de Dehesse mis en avant par les auteurs. Artur Michel voit en outre, dans la forte caractérisation des traits des visages et des gestes des villageois de la gravure, une référence à l'expressivité pantomimique des danseurs des ballets de Dehesse, attestée par les contemporains⁸⁶.

274

85 Antoine d'Origny, *Annales du Théâtre italien*, op. cit., t. I, p. 259.

86 Artur Michel, « Two great XVIII-century ballet masters », art. cit., p. 279.

LE MAÎTRE DE BALLETS ET LES TÉNIÈRES

Mais au-delà de cette question de la fidélité plus ou moins exacte de la gravure vis-à-vis du ballet, il convient de s'interroger sur la visibilité – à travers leur circulation – des œuvres de Téniers au XVIII^e siècle. Outre les gravures tirées des œuvres du peintre et vendues chez les graveurs parisiens Pierre-François Basan, Louis Surugue, Jacques-Philippe Le Bas, Louis-Simon Lempereur ou Pierre Chenu⁸⁷, l'iconographie de Téniers se répand par un autre canal, particulièrement intéressant puisqu'il touche au cœur même des lieux parisiens de sociabilité, et fait partie intégrante de la décoration intérieure des hôtels particuliers et des maisons des gens de condition. Il s'agit des tapisseries, dont un nombre important reproduit des scènes de la vie villageoise. Celles tirées des tableaux de Téniers sont tellement répandues qu'elles sont connues sous le nom de *ténières*⁸⁸. La production de tentures a connu un formidable essor en France dès la seconde moitié du XVII^e siècle, avec la création de la manufacture de Beauvais et celle de la manufacture royale des Gobelins, voulue par Louis XIV, réalisée par Colbert et dirigée par Charles Le Brun entre 1662 et 1690. Au cours du XVIII^e siècle, grâce aux innovations techniques, la tapisserie ornementale évolue vers une traduction littérale des modèles peints, réduisant le rôle créateur du tapissier au profit de celui du peintre. « Au XVIII^e siècle, sous la direction d'architectes dont le premier fut Robert de Cotte, l'influence des peintres alla grandissant, au préjudice de l'initiative que perdaient les lissiers. Les Coypel, J.-B. Oudry et F. Boucher ont été les principaux agents de cette évolution⁸⁹. » L'évolution de la tapisserie suit d'autre part celle de l'architecture intérieure des grandes demeures : « Les petits appartements remplacent les grands salons, les plafonds s'abaissent, l'éclairage intérieur s'adoucit. La tapisserie s'intègre dans la boiserie et son échelle en est tout à fait modifiée⁹⁰. » Les sujets changent, conformément au goût qui se fait jour sous la Régence

87 Voir le recueil conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, EST 1001.

88 Voir Jacqueline Boccador, « Les tapisseries à la Ténrière de la manufacture de Beauvais au XVII^e siècle », *L'Estampille*, n° 185, octobre 1985, p. 38-43 ; *Les Ténières. Tapisseries XVII^e-XVIII^e siècles. Scènes de la vie villageoise d'après David Téniers (1610-1690)*, cat. exp. : Angers, Abbatale du Ronceray, 27 juin-20 septembre 1987, Angers, Musées d'Angers, 1987 ; Margret Klinge et Dietmar Lüdke (dir.), *David Téniers des Jüngere 1610-1690*, *op. cit.*, p. 346-357.

89 Juliette Niclausse, « De la tapisserie décor à la tapisserie peinture : la manufacture royale des Gobelins », dans *ead.*, *Le Musée des Gobelins*, Paris, Éditions des bibliothèques nationales de France, 1939, p. 17-43, ici p. 17.

90 *Ead.*, « Les Gobelins et la Savonnerie », dans Georges Fontaine, P. Perret et Juliette Niclausse (dir.), *Trois siècles de tapisseries de Gobelins. Des origines à nos jours 1662-1946*, cat. exp. : Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 15 mars-12 mai 1946, Lausanne, Musée cantonal, 1946 (sans pagination).

et sous Louis XV : « La mythologie se fait aimable et les personnages s'amenuisent. Aux grands sujets solennels se substituent de gracieuses pastorales. Les sujets de fantaisie se mêlent aux compositions entachées d'exotisme⁹¹. » Une grande tapisserie de 3,87 m × 8,50 m, transposant un tableau de fête champêtre par Téniers, est reproduite dans le catalogue de l'exposition *David Téniers des Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*⁹². Les ténières étant très répandues, il ne fait aucun doute que Dehesse en a eu sous les yeux, dans les maisons nobles, à la cour, probablement dans les appartements de Mme de Pompadour ou dans les résidences royales : dans l'inventaire de Louis XIV du 22 avril 1692, cité par Jacqueline Boccador, on trouve par exemple : « Verdures et paysages à petits personnages, manière de Tannière [*sic*], basse-lice, fabrique de Beauvais, manufacture de Behagle⁹³. » Ces tapisseries, comme les gravures bien entendu, outre le fait qu'elles constituent une possible source d'inspiration pour le maître de ballet dans son processus de création, véhiculent l'iconographie des scènes de Téniers auprès du public et de la société de condition – comme par exemple le marquis d'Argenson, dédicataire de la gravure de la *Noce de village* par Jacques-Philippe Le Bas d'après Téniers⁹⁴. Il s'agit d'un système de références iconographiques partagé entre l'artiste et son public, souligné dans la même pièce *Les Tableaux* de Panard, ci-dessus évoquée, par ce passage dans lequel le Génie, après avoir chanté pour démontrer les capacités picturales de la musique et du chant, et après avoir reçu l'éloge de la Peinture, dit : « Et bien ! que dites-vous de cette cantatille ? / LA PEINTURE. – Que partout le Génie y brille. / LE GÉNIE. – N'est-il pas vrai qu'en ce tableau, / J'ai su répandre du Tenniere [*sic*] ? / LA PEINTURE. – Beaucoup, et même du Wateau [*sic*], / Unissons-nous et soyez mon confrère⁹⁵. »

L'œuvre de ces peintres fait donc aussi partie du système de références iconographiques du public de la Comédie-Italienne, qui fréquente également les Salons du Louvre comme, certainement, les chroniqueurs cités. Il s'agit de la même logique de relations intertextuelles, inter-référentielles, qui préside à la création et à la réception du tableau vivant créé par Antonio Collalto, Pantalón de la Comédie-Italienne, pour sa pièce

91 *Ibid.*

92 Margret Klinge et Dietmar Lüdke (dir.), *David Téniers des Jüngere 1610-1690, op. cit.*, p. 351.

93 Jacqueline Boccador, « Les tapisseries à la Ténière », art. cit., p. 40.

94 Voir le recueil conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, EST 1001, p. 62. Le marquis était en outre possesseur de plusieurs œuvres de Téniers, si l'on s'en tient à certaines légendes des gravures de ce même recueil, où l'on lit qu'elles ont été tirées des tableaux originaux qui faisaient partie de la collection du cabinet de « M. Marc René de Voyer, marquis d'Argenson » : c'est le cas, par exemple, de *La Fête de village* (EST 1001, fol. 6 verso-[7 recto]) et des *Réjouissances flamandes* (*ibid.*, fol. 7 verso-[7.1 recto]).

95 Charles-François Panard, *Les Tableaux, op. cit.*, scène IV, p. 17.

Les Noces d'Arlequin en 1761 – étudiée par Andrea Fabiano dans ce volume. Collalto reproduit sur scène (à quelques détails près) la peinture de Jean-Baptiste Greuze *L'Accordée de village*, exposée au Salon de 1761, et centre son spectacle « sur la dimension visuelle et spatiale [dans cette pièce d'une] grande modernité⁹⁶ ». Cette dimension visuelle du spectacle rapproche l'expérimentation de Collalto des ballets de Dehesse – ce dernier jouant le personnage du notaire dans le tableau vivant de Collalto – ; pour le premier, il s'agit de reproduire le tableau de Greuze qui s'anime dans une comédie parlée ; pour le second, il s'agit plutôt d'une référence plus ample à l'univers figuratif de Téniers, au filtre de Watteau et de la modernité, dans le cadre d'un ballet muet et pantomime.

De ce point de vue, l'établissement d'une parfaite correspondance entre la gravure de Basan et le ballet de *La Guinguette* exécuté sur scène perd de son importance ; la relation entre ballet et tableaux nous conduit plutôt à une question de fond plus générale. Au moment crucial du façonnement du nouveau genre du ballet-pantomime, Dehesse ne fait plus seulement appel, dans sa création, au système de références poétiques plus ou moins érudites de son public (celles des genres théâtraux, comme dans *Le Pédant* et *Acis et Galatée*), mais aussi au système de références iconographiques, en tenant compte autant du goût de l'époque pour la pastorale et pour les scènes champêtres, que du caractère reconnaissable des sujets eux-mêmes, traités en peinture, reproduits par la gravure, diffusés par la tapisserie et jusque sur les porcelaines. Il développe ainsi le côté visuel du spectacle choreutique, en remplaçant la poésie par la peinture au service de la reconnaissabilité et de la compréhension de ses ballets muets. Ce ne sont plus les mythes, les tragédies ou les *topoi* du comique connus qui fondent l'autonomie du ballet, mais sa construction esthétique, qui s'appuie sur des images et sur un système de références iconographiques répandues. *La Guinguette* est un cas d'étude exemplaire de ce phénomène, mais la même exploration pourrait être faite pour les autres ballets de Dehesse, y compris des ballets exotiques comme *L'Opérateur chinois* (11 janvier 1749), *Les Jardins chinois* (24 juin 1754) ou *Le Ballet turc et chinois* (12 juin 1755). Il suffit de penser à la passion pour les chinoiseries dans le Paris de la première moitié du XVIII^e siècle, passion « qui contamine les arts occidentaux, le ballet compris⁹⁷ », mais aussi les tentures, qui représentent des scènes orientales.

En gardant pour une prochaine étude ces pistes de réflexion, je reprends pour conclure les mots de Louis de Cahusac, qui adhère à l'esthétique de Batteux : « Tous les

96 Voir l'article d'Andrea Fabiano dans ce volume, p. 209.

97 Nathalie Lecomte, « Jean-Baptiste-François Dehesse », art. cit., p. 173. Voir aussi *ead.*, « L'exotisme dans le ballet : les chinoiseries au XVIII^e siècle », *La Recherche en danse*, n° 3, 1984, p. 25-41.

arts en général, ont pour objet l'imitation de la nature⁹⁸ », et prône la danse en action, visant son autonomie expressive. Il exhorte, emblématiquement, les jeunes talents qui embrassent la carrière théâtrale à étudier la nature, à approfondir l'art et à suivre « la multitude qui court en foule dans le Salon du Louvre ; mais ne regardez pas comme elle, sans voir. Recueillez-vous : apprenez à peindre, ou ne prétendez à aucune sorte de gloire⁹⁹ ». Il continue, se référant aux tableaux des Salons du Louvre : « Voilà les ressources sans nombre que les images fournissent au véritable talent. Plus la danse, comme la peinture, embrassera d'objets ; et plus elle aura des moyens fréquents de déployer les belles proportions, de les mettre dans des jours heureux, de leur imprimer le seul mouvement qui peut leur donner une sorte de vie¹⁰⁰. » De Cahusac met ainsi en opposition le danseur qui interprète la danse simple et celui qui s'adonne à la danse en action. Comme une conséquence inévitable, il termine par l'exemple de Jean-Baptiste-

278 François Dehesse : « On ne saurait faire qu'un seul tableau, de toutes les danses simples qu'a exécutées, pendant vingt ans, le meilleur danseur moderne. Voyez que de jolis Téniers naissent chaque jour sous la main légère de Dehesse¹⁰¹. »

Par ce basculement d'un système de références artistiques à un autre, de la poésie à la peinture, Dehesse interprète dans le ballet les transformations qui s'élaborent au milieu du XVIII^e siècle et qui relèvent de la nouvelle notion d'esthétique comme science de l'art et catégorie herméneutique. Dans ce basculement, il franchit un pas de plus dans le processus d'émancipation de la danse et de son langage particulier. Il se prive enfin définitivement de la parole (du texte littéraire) et s'affranchit du théâtre écrit, pour trouver de nouveaux fondements dans la peinture, *lato sensu*, à savoir dans le côté visuel de l'art vivant. Si François Riccoboni s'est encore maintenu dans une transposition des fables mythologiques connues pour ses ballets-pantomimes, Dehesse réinterroge et réinterprète la construction du ballet et son autonomie communicative, au sein de la nouvelle esthétique du tableau qui révolutionne le théâtre, le spectacle et leur statut au cours du XVIII^e siècle.

Cette opération est rendue possible par le génie du maître de ballet de la Comédie-Italienne aussi bien que par la présence de grands danseurs au sein de la troupe, et par le développement de la danse sur le plateau de l'Hôtel de Bourgogne, lieu des plus grandes expérimentations artistiques des XVII^e et XVIII^e siècles.

98 Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, éd. cit., p. 221.

99 *Ibid.*, p. 231.

100 *Ibid.*, p. 232.

101 *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES THÉÂTRALES

- ANSEAUME, Louis, *Le Tableau parlant, comédie-parade, en un acte et en vers, mêlée d'ariettes; représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du roi, le mercredi 20 septembre 1769. Par M. Anseaume. La musique est de M. Grétry*, Paris, Veuve Duchesne, 1769.
- AUTREAU, Jacques, *Panurge à marier ou la Coquetterie universelle*, comédie burlesque avec prologue et divertissement en trois actes, en prose, musique de Jean-Joseph Mouret (21 novembre 1720), dans Jacques Autreau, *Œuvres* [Paris, Briasson, 1749], Genève, Slatkine Reprints, 1973, t. II, p. 247-403.
- , *Le Naufrage du Port-à-l'Anglais ou les Nouvelles débarquées*, Paris, Briasson, 1732.
- BARBIER, Nicolas, *La Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du Grand Turc*, Constantinople, Ibrahim-Bek, 1703.
- BARONE, Domenico, *Partenio* [Napoli, Mosca, 1737], éd. Francesco Cotticelli, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n. 16, 2016, en ligne : <https://www.usc.gal/goldoni/upload/doc/domenicobarone-partenio-francescocotticelli-bp16-2016-11-22.pdf>.
- , *L'abbate*, Napoli, s.n., 1741.
- BARRÉ, Pierre-Yves et PIIS, Augustin de, *Cassandre astrologue ou le Préjugé de la sympathie*, Paris, Vente, Libraire des menus plaisirs du roi, 1781, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k555113v.r=cassandre%20astrologue?rk=21459;2>.
- BARRÉ, Pierre-Yves et RADET, Jean-Baptiste, *Les Docteurs modernes*, Paris, Brunet, 1784, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k841523?rk=64378;0>.
- BARRÉ, Pierre-Yves, RADET, Jean-Baptiste et DESFONTAINES, François-Georges, *Arlequin afficheur*, Paris, Brunet, 1792.
- , *Colombine mannequin*, dans Pierre-Marie-Michel Lepeintre-Desroches, *Suite du répertoire du théâtre français*, Paris, Veuve Dabo, 1822, t. I, vol. 68.
- BARRÉ, Pierre-Yves et LÉGER, François-Pierre-Auguste, *Le Sourd guéri ou les Tu et les vous*, Paris, Libraire du théâtre du Vaudeville et Imprimerie des droits de l'homme, 1794.
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Théâtre*, éd. Pascal Pia, Paris, Club français du livre, 1960.
- BIANCOLELLI, Pierre-François, *Nouveau Théâtre italien*, Paris, J. Édouard, 1712.
- , *Arlequin fille malgré lui*, 1713, Bibliothèque nationale de France, ms. f. fr. 9313.

- BLAISE, Adolphe, *Le Feu de la ville*, Paris, Prault, 1739, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, F-Pn (Musique), Vm7 358.
- BOISSY, Louis de, *Le Je ne sais quoi, comédie de Monsieur de Boissy. Représentée pour la première fois par les comédiens italiens, le 10 septembre 1731*, Paris, Prault, 1731.
- , *Les Talents du théâtre célébrés par les muses, dédiés aux amateurs des spectacles*, Paris, Mesnier, 1745.
- BOIZARD DE PONTEAU, Claude-Florimond et DOURDÉ, Raymond-Balthazar, *L'Œil du maître, nouveau balet pantomime*, Paris, Veuve Valleyre, 1742.
- BRACCIOLI, Grazio, *La gloria trionfante d'Amore*, Venise, Marino Rossetti, 1712.
- , *California*, Venise, Marino Rossetti, 1713.
- CAILHAVA D'ESTANDOUX, Jean-François, *Théâtre de M. Cailhava*, Paris, Veuve Duchesne, 1781-1782.
- DELISLE DE LA DREVETIÈRE, Louis-François, *Arlequin sauvage, Le Faucon et les oies de Boccace*, éd. David Trott, Montpellier, Espaces 34, 1996.
- DESORTES, Claude-François, *La Veuve coquette*, Paris, Briasson, 1732.
- DIDEROT, Denis, *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1757.
- , *Œuvres complètes*, éd. Jules Assézat, Paris, Garnier, t. X, 1876.
- DORAT, Claude-Joseph, *La Feinte par amour*, Paris, Delalain, 1773.
- DU FRESNY, Charles, *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, t. VI, p. 597-656, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1114121?rk=64378;0>.
- , *Les Fées ou les Contes de ma mère l'oie*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, t. VI, p. 659-682, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1114121?rk=64378;0>.
- , *L'Opéra de campagne*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa Majesté*, Amsterdam, Adrian Braakman, 1701, t. IV, p. 5-61, en ligne : <https://books.google.fr/books?id=fLz3tKAgBNIC&dq=th%C3%A9%C3%A2tre%20italien%20gherardi&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>.
- , *Les Chinois*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa Majesté*, Amsterdam, Adrian Braakman, 1701, t. IV, p. 163-209, en ligne : <https://books.google.fr/books?id=fLz3tKAgBNIC&dq=th%C3%A9%C3%A2tre%20italien%20gherardi&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>.
- FATOUVILLE, Anne Mauduit de, *Le Banqueroutier*, dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens*

- italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, t. I, p. 421-520, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1339588/f466.item>.
- , *Arlequin chevalier du soleil* [1685], dans Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Briasson, 1741, t. I, p. 217-245, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15164338/f263.item>.
- FAVART, Charles-Simon, FAVART, Justine, LOURDET DE SANTERRE, Jean-Baptiste et MARMONTEL, Jean-François, *Annette et Lubin*, Paris, Ballard, 1762.
- FENOUILLOT DE FALBAIRE, Charles-Georges, *Les Deux Avars*, Paris, Leduc, 1771.
- FUZELIER, *Les Malades du Parnasse*, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 9333.
- GHERARDI, Evaristo, *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, 6 vol.
- GOLDONI, Carlo, *Tutte le opere*, éd. Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1956-1964.
- , *I pettegolezzi delle donne*, éd. Paola Luciani, Venezia, Marsilio, 1994.
- , *Il matrimonio per concorso*, éd. Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 1999.
- , *Il filosofo inglese*, éd. Paola Roman, Venezia, Marsilio, 2000.
- , *Il genio buono e il genio cattivo*, éd. Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2006.
- , *Comédies choisies*, éd. Denis Fachard, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 2007.
- , *Scenari per la Comédie-Italienne*, éd. Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2017.
- GUEULLETTE, Thomas-Simon, *L'Amour précepteur*, Paris, Flahaut, 1726.
- GUILLEMAIN, Charles-Jacob, *Les Amours subits*, Archives départementales des Bouches-du-Rhône, L 480, an VII (1799).
- L'AFFICHARD, Thomas, *Les Effets du hasard*, Paris, Clousier, 1746.
- LANTIER, Étienne-François de, *Les Coquettes rivales*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Bertrand, 1837.
- LAUJON, Paul, *Œuvres choisies de P. Laujon*, Paris, Patris, 1811, t. I.
- LEGRAND, Marc-Antoine, *La Française italienne*, BIANCOLELLI, Pierre-François, ROMAGNESI, Jean-Antoine et FUZELIER, Louis, *L'Italienne française*, et ROMAGNESI, Jean-Antoine, *Le Retour de la tragédie française*, éd. Guillemette Marot et Tomoko Nakayama, Montpellier, Espaces 34, 2007.
- LESAGE, Alain-René et ORNEVAL, Jacques-Philippe d' (dir.), *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique*, [Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734, 9 vol.], Genève, Slatkine, 1968.
- MARIVAUX, Pierre de, *Théâtre complet*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993-1994, 2 vol.
- MOLIÈRE, *Œuvres de Monsieur de Molière*, Paris, Thierry, Barbin et Trabouillet, 1682, 6 vol.
- MOURET, Jean-Joseph, *Recueils des divertissements du nouveau Théâtre italien*, Paris, chez l'auteur/Le sieur Boivin/À la Comédie-Italienne, s.d. [privilegé de 1718], 6 vol.
- PANARD, Charles-François, *Les Tableaux*, Paris, Veuve de Lormel, 1747.

Les Parodies du nouveau Théâtre italien, Paris, Briasson, 1731, 3 vol. et 1738, 4 vol.

PIRON, Alexis, *Ceuvres complètes*, Paris, Lambert, 1776.

RICCOBONI, François-Antoine et RICCOBONI, Marie-Jeanne, *Les Caquets*, Paris, Ballard, 1761, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58012992/f4.item.texteImage>.

RICCOBONI, Luigi, *Nouveau Théâtre italien, ou Recueil général de toutes les pièces représentées par les comédiens de S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans, régent du royaume*, Paris, Coustelier, 1718.

—, *Le Nouveau Théâtre italien ou Recueil général des comédies représentées par les comédiens italiens ordinaires du roi*, Paris, Briasson, 1729, 8 vol.

—, *Il Liberale per forza/Le Libéral malgré lui, L'Italiano maritato a Parigi/L'Italian marié à Paris*, éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2008, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Faf9f58e62/9b03d8b4fecb08372c73e34c7471223866dd22a2>.

486

ROMAGNESI, Jean-Antoine et RICCOBONI, François, *Les Amusements à la mode*, Paris, Briasson, 1732.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Pygmalion*, suivi de *Arlequin marchand de poupées ou le Pygmalion moderne* de Charles-Jacob Guillemain, parodie, éd. Pauline Béauce, [Les Matelles], Espaces 34, coll. « Théâtre du XVIII^e siècle », 2012.

SAURIN, Bernard-Joseph, *Béverlei*, Paris, Delalain, 1784.

SAUVÉ DE LA NOUE, Jean-Baptiste, *La Coquette corrigée*, Paris, P. G. Lemercier, 1756.

VERONESE, Carlo Antonio, *Théâtre*, éd. Giovanna Sparacello, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2006, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F8b4210f2/1da73cfc666d7c16ef1c21e7a6fc714a49da4099>.

VIGÉE, Louis-Jean-Baptiste-Étienne, *La Fausse Coquette*, Paris, Prault, 1784.

VOISENON, Claude-Henri de Fusée de, *La Coquette fixée* [Paris, Jacques Clousier, 1746], dans *Ceuvres complètes de M. l'Abbé de Voisenon, de l'Académie française*, Paris, Moutard, 1781, 4 vol., t. I, p. 315-424

—, *La Coquette incorrigible*, dans *Ceuvres complètes de M. l'Abbé de Voisenon, de l'Académie française*, Paris, Moutard, 1781, 4 vol., t. II, p. 89-186.

DOCUMENTS D'ARCHIVES

Archives Départementales (AD) Bouches-du-Rhône, 305 E 114, f^o 84, acte notarié du 25 février 1717.

Archivio del Monte dei Paschi de Siena (AMPS), fonds Sansedoni, liasse 52, lettre d'Orazio Sansedoni à Francesco Sansedoni, Florence, 19 avril 1746.

AMPS, fondo Sansedoni, liasse 52, lettre d'Orazio Sansedoni à Giovanni Sansedoni, Florence, 11 juin 1746.

- AMPS, fondo Sansedoni, liasse 52, lettre d'Orazio Sansedoni à Giovanni Sansedoni, Florence, 27 octobre 1746, et réponse, Basciano, 30 octobre 1746.
- AMPS, fondo Sansedoni, liasse 6, c. 18v., « Inventario dei beni del palazzo Sansedoni a Siena ».
- Archives municipales de Marseille (AM), GG 201, lettre des échevins au parlement de Provence, 1728.
- AM, lettre des échevins de Marseille, 18 juillet 1724, GG 191.
- AM, GG 202, lettre de l'ingénieur Vaubrun au lieutenant général de police de Marseille, 30 août 1738.
- AM, GG 202, lettre à l'échevinage du 21 septembre 1748.
- AM, GG 203, lettre à l'échevinage du 27 juin 1750.
- AM, GG 201, lettre de Louis Mirepoix à l'échevinage, 21 octobre 1751 ; lettre d'Hébrard à l'échevinage, 22 avril 1758 ; lettre du duc de Villars à l'échevinage, 18 juin 1758.
- AM, GG 203, lettre du duc de Villars à l'échevinage, 18 mai 1758.
- AM, GG 202, lettre de l'échevinage, 21 juillet 1779.
- AM, GG 191, lettre des entrepreneurs Beaussier et Court au Parlement de Provence, 9 juin 1779, et réponse de l'échevinage marseillais.
- AM, 1 I 550, lettre d'Armand Vertheuil à la municipalité, 24 juin 1790.
- AM, GG 201, lettres aux échevins des 28 juillet 1728 et 24 juin 1729 ; lettre de l'intendant Lebret aux échevins, 26 juin 1728.
- AM, GG 202, lettres à l'échevinage, 3 septembre 1745 et 17 mai 1747.
- AM, GG 201, lettres du 19 juin 1747 et du 11 mars 1748 à l'échevinage.
- AM, GG 202, lettres du duc de Villars à l'échevinage, 23 février 1731, 7 mars 1762.
- AM, GG 204, lettres du duc de Villars à l'échevinage, 13 mai 1753.
- AM, GG 202, lettres du duc de Villars à l'échevinage, 26 mars 1755.
- AM, 1 D 23, registre des délibérations municipales, an VI, fasc. 129, 2 nivôse (22 décembre 1797).

SOURCES IMPRIMÉES ANCIENNES/OUVRAGES ANCIENS (Y COMPRIS DANS DES ÉDITIONS CRITIQUES MODERNES)

- ANDREINI, Giovan Battista, *La ferza. Ragionamento secondo. Contra l'accuse date alla commedia*, Nicolao Callemont, 1625, dans Ferruccio Marotti et Giovanna Romei, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 489–534.
- Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres, par une société de gens de lettres*, Paris, Babault, Capelle et Renand, Treuttel et Wurtz, Le Normant, 1808-1812.
- ARGENSON, René-Louis de Voyer, marquis d', *Notices sur les œuvres de théâtre (ms. 3448-3455 de l'Arsenal)*, [BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3455], éd. Henri Lagrave, Genève, Institut et musée Voltaire, 1966.

- BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France*, Londres, John Adamson, 1777-1789, t. XVI, 1781.
- BAILLY, Jean-Sylvain, LAVOISIER, Antoine-Laurent de, FRANKLIN, Benjamin, MAJALU, Michel-Joseph et ARCET, Jean d', *Rapport des commissaires chargés par le roi de l'examen du magnétisme animal*, Paris, Imprimerie royale, 1784, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6367286z>.
- BALLETTI, Elena, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo veneziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie francesi*, dans *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici* [Venezia, Cristoforo Zane, t. XIII, 1736, p. 495-510], éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2006, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F98afcf/7541fd7833bc19435b718fbb97a85296e098479>.
- BARTOLI, Francesco, *Notizie storiche de' comici italiani* [Padova, Conzatti, 1781-1782], éd. Giovanna Sparacello, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2010, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F2ada9566/0901c1203ef5f5ebbd4836443aac5bc26236f983>.
- BATTEUX, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.
- BERNADAU, Pierre, *Annales politiques, littéraires et statistiques de Bordeaux*, Bordeaux, Moreau, 1803.
- BLANCHET, Jean, *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, Paris, Lottin/Lambert/Duchesne, 1756.
- BOINDIN, Nicolas, *Lettres historiques à M. D*** sur la nouvelle Comédie-Italienne. Troisième lettre*, Paris, Pierre Prault, 1718.
- , *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719.
- CAHUSAC, Louis de, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* [La Haye, J. Neaulme, 1754, 3 vol.], éd. Jean-Noël Laurenti, Nathalie Lecomte et Laura Naudeix, Paris, Desjonquères/CND, 2004.
- CAILHAVA D'ESTANDOUX, Jean-François, *De l'art de la comédie, ou Détail raisonné des diverses parties de la comédie, et de ses différents genres, suivi d'un traité de l'imitation où l'on compare à leurs originaux les imitations de Molière et celles des Modernes. Le tout appuyé d'exemples tirés des meilleurs comiques de toutes les nations. Terminé par l'exposition des causes de la décadence du théâtre, et des moyens de le faire reflourir*, Paris, Didot aîné, 1772, 4 vol., en ligne : https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/cailhava_art-comedie-01_1772_orig.
- , « Mémoires historiques sur mes pièces », dans Jean-François Cailhava d'Estandoux, *Théâtre de M. Cailhava*, Paris, Veuve Duchesne, 1781, t. I, p. 10-98.
- , *De l'art de la comédie, nouvelle édition. Ouvrage dédié à Monsieur* [Paris, Ph. D. Pierres, 1786, 2 vol.], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- , *Essai sur la tradition théâtrale*, Paris, Charles Pougens, 1798.
- CECCHINI, Pier Maria, *Trattato sopra l'arte comica, cavato dall'opere di S. Tomaso, e da altri Santi. Aggiuntovi il modo di ben recitare*, Lyon, Iacomo Roussin, 1601.

- CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de, *Éloge de Molière. Discours qui a remporté le prix de l'Académie française en 1769. Par M. De Chamfort*, Paris, Veuve Regnard, 1769, en ligne : https://obvill.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/chamfort_eloque-moliere_1769.
- CHEVRIER, François-Antoine, *Observations sur le théâtre*, Paris, Debure, 1755.
- COSTANTINI, Angelo, *Vie de Scaramouche*, Paris, Barbin, 1695.
- DESBOULMIERS, Jean-Auguste Jullien, dit, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769* [Paris, Lacombe, 1769, 7 vol.], Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- DIDEROT, Denis, *CŒuvres*, t. IV, *Esthétique-Théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719], éd. Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993.
- DUMAS D'AIGUEBERRE, Jean, *Seconde Lettre du souffleur de la comédie de Rouen au garçon de caffè*, Paris, Tabarie, 1730.
- DUREY DE NOINVILLE, Jacques-Bernard et TRAVENOL, Louis, *Histoire du théâtre de l'Opéra*, Paris, Barbou, 1753.
- FAVART, Charles-Simon, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, éd. Antoine-Pierre-Charles Favart, Paris, Léopold Collin, 1808.
- GILDON, Charles, *The Life of Mr. Betterton*, London, Robert Gosling, 1710.
- GOLDONI, Carlo, *Il teatro comico. Memorie italiane*, éd. Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1983.
- , *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, éd. Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1992.
- , *Correspondance 1762-1793*, trad. et éd. Évelyne Donnarel, Paris, L'Harmattan, 2018.
- GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Mémoires ou Essais sur la musique* [Paris, Imprimerie de Monsieur, 1789], Paris, Imprimerie de la République, an V [1797].
- GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire*, t. III [1756], éd. Robert Grandroute, Ferney-Voltaire, Centre international des études du XVIII^e siècle, 2007.
- GRIMM, Friedrich Melchior et DIDEROT, Denis, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, t. III (1761-1764), Paris, Furne et Ladrange, 1829.
- GUEULLETTE, Thomas-Simon, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien au XVIII^e siècle*, éd. Jean-Émile Gueullette [Paris, Droz, 1938], Genève, Slatkine Reprints, 1976.
- IMBERT, M., nécrologie de Collé, *Mercure de France*, 7 février 1784, p. 19-20.
- LAENSBERGH, Mathieu, *Almanach supputé sur le méridien de Liège*, Liège, Duvivier-Sterpin, 1754, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k933500x.r=almanach%20laensberg?rk=21459;2>.
- LAMBRANZI, Gregorio, *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali / Neue und curieuse theatralische tanz-schul*, Nürnberg, Verlegts John Jacob Wolrab, 1716.

- LA PORTE, Joseph de et CLÉMENT, Jean Marie Bernard, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. III.
- LE GALLOIS DE GRIMAREST, Jean-Léonor, *Traité du récitatif*, Paris, Jacques Lefèvre/Pierre Ribou, 1707.
- MAIGNIEN, Edmond, *Les Artistes grenoblois*, Grenoble, Drevet, 1887.
- MANFREDI, Gianvito, *L'attore in scena. Discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, Vérone, Dionigi Ramanzini, 1746.
- MARTINELLI, Tristano, *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, comicorum de civitatis novalesis, corrigidor de la bonna lingua francese et latina, conduitier de comediens, connestable de messieurs les badaux de Paris, et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux*, s.l.n.d. [Lyon, 1600/1601], en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30027986h>).
- MÉNESTRIER, Claude-François, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682.
- 490 *Mercur de France* (paru sous le titre *Le Nouveau Mercur de 1717 à 1721*), en ligne : https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collap sing=disabled&query=%28dc.title%20all%20%22Mercur%20de%20France%22%29%20 and%20arkPress%20all%20%22cb328143171_date%22&rk=42918;4.
- MICHAUD, Louis-Gabriel (dir.), *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Desplaces, 1843-1865, 45 vol.
- ORIGNY, Antoine d', *Annales du Théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour* [Paris, Veuve Duchesne, 1788, 3 vol.], Genève, Slatkine Reprints, 1970, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8341r/f1.vertical.r=d'origny>.
- PARFAICT, Claude et PARFAICT, François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, 2 vol.
- , *Histoire de l'ancien Théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1697. Suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753 (deuxième édition : Paris, Rozet, 1767).
- PARFAICT, Claude, PARFAICT, François et GODIN D'ABGUERBE, Quentin, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, 6 vol. (deuxième édition : Paris, Rozet, 1767, 7 vol.).
- PERRUCCI, Andrea, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1699.
- POISSON, Jean, *Réflexions sur l'art de parler en public*, dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2001, p. 383-420.
- PRÉVOST, Abbé, *Manuel lexique ou Dictionnaire portatif des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le monde*, Paris, Didot, 1755.
- RÉMOND DE SAINT-MARD, Toussaint, *Réflexions sur l'opéra*, La Haye, J. Neaulme, 1741.
- RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, Pierre, *Le Comédien*, Paris, Desaint & Saillant/Vincent Fils, 1749.

RICCOBONI, François, *L'Art du théâtre, à Madame****, [Paris, C. F. Simon Fils/Giffart Fils, 1750], trad. it. et éd. Emanuele De Luca, Napoli, Acting Archives, coll. « I Libri di Acting Archives Review », 2015, p. 7-147, en ligne : <https://www.activingarchives.it/en/books/124-l-arte-del-teatro.html>.

RICCOBONI, Luigi, *Dissertation sur la tragédie moderne*, dans Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la tragédie moderne*, Paris, Imprimerie de Pierre Delormel, 1728, p. 247-319.

—, *Dell' arte rappresentativa* [Londra, s.n., 1728], éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2006, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F969cc663/2242dceo324ab979bd74bcf1d2b57ce80f693695>.

—, *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la tragédie moderne*, [Paris, Pierre Delormel, 1728 et Paris, Cailleau, 1731, 2 vol., en ligne : <https://books.google.it/books?id=HTUaAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&cf=false>], Bologne, Forini, 1969.

—, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736, en ligne : http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_observations.

—, *Pensées sur la déclamation*, Paris, Briasson/Delormel/Prault, 1738.

—, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la déclamation*, Paris, Guérin, 1738, en ligne : https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres.

—, *De la réformation du théâtre*, [Paris], s.n., 1743.

—, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, éd. Irène Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973.

RIPA, Cesare, *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs différentes, et des passions humaines*, éd. Jean Baudoin, Paris, Guillemot, 1644.

—, *Dictionnaire iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, éd. Virginie Bar et Dominique Brême, Dijon, Faton, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768.

SALOMONE, Mario, *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu. L'ordinamento scolastico dei collegi dei gesuiti (1599)*, Milano, Feltrinelli, 1979.

SAMOSATE, Lucien de, *De saltatione*, dans Lucien, trad. et éd. Nicolas Perrot d'Ablancourt, Paris, Augustin Courbé, 1654 (deuxième édition : Paris, Louis Billaine, 1664).

Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750), éd. Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2001.

TITON DU TILLET, Evrard, *Le Parnasse français*, Paris, Jean-Baptiste Coignard Fils, 1732.

TOURNEUX, Maurice, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, Paris, Garnier, t. VIII, 1879.

TUCCARO, Archange, *Trois dialogues de l'exercice de sauter, et voltiger en l'air*, Paris, Claude de Monstr'œil, 1599.

TEXTES CRITIQUES

MONOGRAPHIES

ABEL, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

AIMO, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012.

ALIVERTI, Maria Inès, *La Naissance de l'acteur moderne*, Paris, Gallimard, 1998.

492 AMAT, Adolphe, *Manuel du vaudevilliste. Manière de faire une pièce de théâtre, de la faire recevoir, jouer, réussir et prôner par les journaux*, éd. Henri Desbordes, Paris, Librairie théâtrale, 1861, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k210032d.r=Adolphe%20Amat%2C%20Manuel%20du%20Vaudevilliste?rk=42918;4>.

ATTINGER, Gustave, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français* [1950], Genève, Slatkine Reprints, 1993.

BALDASSARRI, Francesca, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano, Motta, 2002.

—, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR, 2013.

BENOIT, Marcelle, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992.

BERESFORD, Richard, *A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin*, London, The Trustees of the Wallace Collection, 1995.

BERGAMO, Mino, *L'Anatomie de l'âme. De François de Sales à Fénelon*, Grenoble, J. Millon, 1994.

BONNASSIES, Jules, *La Musique à la Comédie-Française*, Paris, Baur, 1874.

BOURQUI, Claude, *La Commedia dell'arte*, Paris, Armand Colin, 2011.

BRAZIER, Nicolas, *Chronique des petits théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour* [1837], Paris, Rouveyre et Leblond, 1883.

BRENNER, Clarence Dietz, *A bibliographical list of plays in the French language 1700-1789*, Berkeley, The Associated Students Store, 1947.

BRENNER, Clarence Dietz, *The Theatre italien, its repertory, 1716-1793*, Berkeley/Los Angeles, University of California press, 1961.

BROWN, Bruce Alan, *Gluck and the French Theater in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

BUSNELLI, Manlio, *Diderot et l'Italie. Reflets de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot. Avec des documents inédits et un essai bibliographique sur la fortune du grand encyclopédiste en Italie*, Paris, Champion, 1925.

CAMBIAGHI, Mariagabriella, *Teatro e metateatro in Italia tra barocco e Novecento*, Milano, CUEM, 2008.

- CAMPARDON, Émile, *Madame de Pompadour et la cour de Louis XV au milieu du XVIII^e siècle*, Paris, Plon, 1867.
- , *Les Spectacles de la Foire. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 vol.
- , *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles* [Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1880], Genève, Slatkine Reprints, 1970, 2 vol., en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7670s?rk=42918;4>.
- CAPPELLETTI, Salvatore, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna, Longo, 1986.
- CHARLTON, David, *Opera in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism*, Cambridge, Cambridge UP, 2013.
- COTTICELLI, Francesco et MAIONE, Paolo Giovanni, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1999.
- COURVILLE, Xavier de, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lélío*, Paris, Droz, t. I, *L'Expérience italienne (1676-1715)*, 1943, t. II, *L'Expérience française (1716-1731)*, 1945.
- , *Lélío. Premier historien de la Comédie-Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, Paris, Librairie théâtrale, 1958.
- , *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lélío chef de troupe en Italie (1676-1715)* [Paris, 1945], Paris, L'Arche, 1967.
- DACIER, Émile, *Une danseuse de l'Opéra sous Louis XV. Mlle Sallé (1707-1756) d'après des documents inédits*, Paris, Plon/Nourrit, 1909.
- , *L'Œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin. Notice historique et catalogue raisonné*, Paris, Imprimerie nationale, 1914.
- , *Gabriel de Saint-Aubin. Peintre, dessinateur et graveur (1724-1780)*, Paris/Bruxelles, Van Oest, 1929-1931.
- DE LUCA, Emanuele, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)/Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2011, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d730obe2848911f9e68c934cf26b6cof55391ab1>.
- , « *Un uomo di qualche talento* ». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015.
- DE MIN, Silvia, *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano, Mimesis, 2017.
- DEGAUQUE, Isabelle, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'Œdipe (1718) à Tancrède (1760)*, Paris, Champion, 2007.
- DEKONINCK, Ralph, *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005.
- DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

- DÉMORIS, René, *Lectures de « Les Fausses Confidences » de Marivaux. L'être et le paraître*, Paris, Belin, 1987.
- DI BELLA, Sarah, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2009.
- FABIANO, Andrea, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006.
- , *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2018.
- FERRONE, Siro, *La Commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* [1981], Genève, Droz, 1996.
- FORSANS, Ola, *Le Théâtre de Lelio. Étude du répertoire du nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.
- FOURNIER, Stéphanie, *Rire au théâtre à Paris à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.
- FRESE WITT, Mary Ann, *Metatheater and Modernity. Baroque and Neobaroque*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2012.
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1981.
- , *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.
- FUCHS, Max, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, 1944.
- , *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire*, Paris, CNRS éditions, 1986.
- FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence*, Paris, Droz, 2002.
- GAMBELLI, Delia, *Arlecchino a Parigi*, t. II, *Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1997.
- GOLDZINK, Jean, *Comique et comédie au siècle des lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GROUT, Donald Jay, *The Origins of the Opera-Comique*, thèse, Harvard University, Cambridge (Mass.), 1939.
- GUARDENTI, Renzo, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie-Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 vol.
- , *Le Fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle fiere Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995.
- HARRIS-WARRICK, Rebecca, *Dance and Drama in French Baroque Opera. A History*, Cambridge, Cambridge UP, 2016.
- HOSTIOU, Jeanne-Marie, *Les Miroirs de Thalie. Le théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

- JAL, Auguste, *Dictionnaire critique*, Paris, Plon, 1872.
- JOMARON, Jacqueline de (dir.), *Le Théâtre en France*, t. I, *Du Moyen Âge à 1789*, Paris, Armand Colin, 1988.
- JOUBE-GANVERT, Sophie, *Bérard et l'art du chant en France au XVIII^e siècle*, thèse, université Paris IV, 1984.
- JULLIEN, Adolphe, *La Comédie à la cour. Les théâtres de société royale pendant le siècle dernier. La duchesse du Maine et les grandes nuits de Sceaux. Madame de Pompadour et le théâtre des Petits Cabinets. Le théâtre de Marie-Antoinette à Trianon*, Paris, Firmin-Didot, 1885.
- KLEES, Heike, *Das Spiel in der Comédie-Italienne (1662-1729). Strukturen und Funktionen im Wandel*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.
- LAGRAVE, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.
- LAMAR WEAVER, Robert et WRIGHT WEAVER, Norma, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinator Inc., 1978.
- LE BLANC, Judith, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- , *Parodies d'opéras sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745). Annexes*, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Ff5ad9bd4/2cb25830c948f7fac433c537fe0ebdff32ef35a7>.
- LEFEBVRE, Léon, *Histoire du théâtre de Lille de ses origines à nos jours*, t. I, *Les Origines jusqu'au XVII^e siècle*, Lille, Impr. Lefebvre-Ducrocq, 1901.
- LEPEINTRE-DESROCHES, Pierre-Marie-Michel, « Précis historique et littéraire sur le vaudeville », dans Pierre-Marie-Michel Lepeintre-Desroches, *Suite du répertoire du théâtre français*, Paris, Veuve Dabo, 1822, t. I, vol. 68, p. 1-17, en ligne : <https://archive.org/details/suitedurpertoiro7comgoog/page/n10/mode/2up?q=%22precis+historique%22>.
- LINTILHAC, Eugène François Léon, *Histoire générale du théâtre en France* [Paris, Flammarion, 1904-1911], t. IV, *La Comédie. Dix-huitième siècle* [s.d.], Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- LOCATELLI, Stefano, « Dentro al testo », introduction à Scipione Maffei, *Merope*, éd. Stefano Locatelli, Pisa, ETS, 2008.
- LUCIANI, Paola, *Drammaturgie goldoniane*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2012.
- MAFFEI, Gian Luigi, *La casa fiorentina nella storia della città*, Venezia, Marsilio, 1990.
- MAMY, Sylvie, *Antonio Vivaldi*, Paris, Fayard, 2011.
- MARCHETTI, Marta, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Roma, Rubettino, 2016.
- MAROT MERCIER, Guillemette, *Paradoxes d'un type fixe. Colombine à Paris, 1716-1729*, thèse sous la dir. de Françoise Rubelin, université de Nantes, 2008.
- MARTINUZZI, Paola, *Le pièces par écriteaux nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007.
- MASER, Edward A., *Gian Domenico Ferretti*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1968.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens en France au XVII^e siècle*, Fasano/Paris, Schena/PUPS, 2002.

- MELDOLESI, Claudio, *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1969.
- , *Pensare l'attore*, éd. Laura Mariani, Mirella Schino et Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013.
- MÉLÈSE, Pierre, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris, Droz, 1934.
- MONTALBETTI, Michele, *La Déclamation théâtrale en France au XVIII^e siècle*, mémoire de D. E. S. sous la dir. de Jacques Scherer, Institut d'études théâtrales, université Paris 3, 1965.
- MOUREAU, François, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Collin, 2016.
- NESTOLA, Barbara, *L'Air italien sur la scène des théâtres parisiens (1687-1715). Répertoire, pratiques, interprètes*, Turnhout, Brepols, 2021.
- PAGNINI, Caterina, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748)*, Firenze, Le Lettere, 2017.
- PAPPACENA, Flavia, *La danza classica. Le origini*, Bari, Laterza, 2019.
- 496 POROT, Bertrand, « *Les Goûts réunis* ». *Les enjeux de la musique française aux XVII^e et XVIII^e siècles (poétique, écriture et réception)*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches sous la dir. de Raphaëlle Legrand, université Paris-Sorbonne, 2012.
- ROUGEMONT, Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle* [Paris, Champion, 1988], Genève, Slatkine Reprints, 1996.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.
- RUBELLIN, Françoise, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Champion, 1996.
- , *Lectures de Marivaux. La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Rennes, PUR, 2009.
- RUFFIER-MERAY-COUCOURDE, Jahiel, *Les Institutions théâtrale et lyrique en Provence et leurs rapports avec les théâtres privilégiés de Paris sous l'Ancien Régime et la Révolution (1669-1799)*, thèse sous la dir. de Norbert Rouland, université d'Aix-Marseille, 2009.
- SAKHOVSKAIA-PANKEEVA, Anastasia, *La Naissance des théâtres de la Foire. Influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, sous la dir. de Françoise Rubellin, université de Nantes, 2013, en ligne : <http://archive.bu.univ-nantes.fr/pollux/show.action?id=afe38d3b-f90d-45cf-970a-5bd308574ba1>.
- SALFI, Francesco, *Saggio storico critico della commedia italiana*, Paris, Baudry, 1829.
- SAND, Maurice, *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris, Michel Lévy frères, 1860, t. II, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6258704m?rk=42918;4>.
- SCHMITZ, Stefanie, *Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2015.
- SEGREST BRAZILL, Colt, *Métamorphoses burlesques. La fabrique de la parodie dans l'ancien Théâtre italien de Paris (1668-1697)*, thèse sous la dir. de Françoise Rubellin, université de Nantes, 2012.

- SELFRIDGE FIELD, Eleanor, *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford UP, 2007.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Marivaux et la mise en scène*, Paris, Desjonquères, 2013.
- SERVIEN, Michèle, *Madame Riccoboni. Vie et œuvre*, thèse de doctorat de troisième cycle sous la dir. de Paul Verniere, université Paris IV, 1973.
- SPANU, Silvia, *Le Répertoire et la dramaturgie de la Comédie-Italienne de Paris dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, thèse sous la dir. d'Andrea Fabiano, université Paris-Sorbonne, 2010.
- SPAZIANI, Marcello, *Don Giovanni dagli scenari dell'arte alla « Foire »*, Rome, Edizione di storia e letteratura, 1978.
- , *Gli Italiani alla « Foire »*. *Quattro studi con due appendici*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1982.
- TAVIANI, Ferdinando et SCHINO, Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La Casa Usher, 1982, (trad. Yves Liebert, Cazilhac, Bouffonneries, 1984).
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982.
- , *Le Théâtre et la cité. De Corneille à Kantor*, Bruxelles, AISS-IASPA, 1991.
- VALLAS, Léon, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688-1789)*, Lyon, P. Masson, 1932.
- VENARD, Michèle, *La Foire entre en scène*, préface de Georges Couton, Paris, Librairie théâtrale, 1985.
- VESCOVO, Piermario, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- VICENTINI, Claudio, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.
- VINTI, Claudio, *Jean-Antoine Romagnesi al « Théâtre Italien »*. *Gli esordi drammatici*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988.
- VIOLLIER, Renée, *Jean-Joseph Mouret. Le musicien des Grâces 1682-1738*, Paris, Floury, 1950.
- VOVELLE, Michel, *De la cave au grenier. Un itinéraire en Provence au XVIII^e siècle*, Québec, Fleury, 1980.
- WITZENETZ, Julia, *Le Théâtre français de Vienne (1752-1772)*, Szeged, Institut français de l'université, 1932.

OUVRAGES COLLECTIFS ET ARTICLES

- ALFONZETTI, Beatrice, « Riccoboni vs Lelio. Arlecchino o il teatro che non si trova », dans Michel Baridon et Norbert Jonard (dir.), *Arlequin et ses masques*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1992, p. 93-106.
- BARATIER, Édouard (dir.), *Histoire de Marseille*, Toulouse, Privat, 1973.
- BARNETT, Dene, « La vitesse de la déclamation au théâtre (XVII^e et XVIII^e siècles) », *XVII^e siècle*, n° 128, juillet-septembre 1980, p. 335-348.

- BEUCÉ, Pauline, « Évolution d'une querelle littéraire (1719-1731) : Fuzelier, La Motte et la parodie dramatique », *Cahiers du Gades*, n° 9, « Genres et querelles littéraires », dir. Pierre Servet et Marie-Hélène Servet, 2011, p. 281-305.
- BEURAIN, David, « Louis Vigée (1715-1767), maître-peintre de l'académie de Saint-Luc », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 130^e année, 2003, p. 109-134.
- BOCCADOR, Jacqueline, « Les tapisseries à la Ténrière de la manufacture de Beauvais au XVII^e siècle », *L'Estampille*, n° 185, octobre 1985, p. 38-43.
- BOURDIN, Philippe, « Les curiosités à la criée, ou les petits spectacles marseillais sous l'Empire », dans Pauline Beucé, Sandrine Dubouilh, Cyril Triolaire (dir.), *Les Espaces du spectacle vivant dans la ville. Permanences, mutations hybridité (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2021, p. 67-88.
- BRUNI, Stefano, « Anton Francesco Gori, Carlo Goldoni e *La famiglia dell'antiquario*. Una precisazione », *Symbolae Antiquariae*, n° 1, 2008, p. 11-69.
- CHAOUCHE, Sabine, HERLIN, Denis, et SERRE, Solveig (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École des chartes, 2012.
- CHARLTON, David, « Minuet-scenes in early opéra-comique », dans *French Opera 1730-1830: Meaning and Media*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 276-278 (d'abord publié dans Herbert Schneider [dir.], *Timbre und Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Hildesheim, Olms, 1999).
- , « Sodi's opera for Mme Favart: *Baiocco et Serpilla* », dans Andrea Fabiano (dir.), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2005, p. 205-218.
- COMPARINI, Lucie, « "L'auteur se méfia lui-même de son entreprise" : Goldoni choisi et traduit, du *Théâtre d'un inconnu* au *Choix des meilleures pièces du théâtre italien moderne* », *Revue des études italiennes*, n° 53-54, « Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité », dir. Andrea Fabiano, vol. 2, juillet-décembre 2007, p. 163-175.
- COMPARINI, Lucie (dir.), *Pamela européenne. Parcours d'une figure mythique dans l'Europe des Lumières*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2009.
- COURTINE, Jean-Jacques, « Le miroir de l'âme », dans Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Le Seuil, 2005, t. I, *De la Renaissance aux Lumières*, p. 303-309.
- DACIER, Émile, HÉROLD, Jacques et VUAFLART, Albert (dir.), *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*, Paris, Rousseau, 1922, t. I.
- DARTOIS-LAPEYRE, Françoise, « Le statut de la danseuse à l'ARM », *Annales de l'Association pour un centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles (ACRAS)*, n° 3, « Marie Sallé, danseuse du XVIII^e siècle », juin 2008, p. 7-20.
- DE LUCA, Emanuele, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École des chartes, 2012, p. 241-254.
- , « Comédie-Italienne versus Comédie-Française : la dispute du tragique et du comique au milieu du XVIII^e siècle », *Arrêt sur scène/Scene Focus*, n° 3, « Scènes de dispute », dir. Jeanne-

Marie Hostiou et Sophie Vasset, 2014, p. 63-78, en ligne : https://www.ircl.cnrs.fr/productions%20electroniques/arrêt_scene/3_2014/asf3_2014_deluca.pdf.

—, « Il *Théâtre Italien* (a cura) di Evaristo Gherardi », dans Javier Gutiérrez Carou (dir.), *Goldoni « avant la lettre ». Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015, p. 135-145.

—, « Pratiques parodiques et motifs spectaculaires : Phaéton à la Comédie-Italienne de Paris au XVIII^e siècle », dans Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, Montpellier, Espaces 34, 2015, p. 87-103.

—, « Diderot face au jeu des Italiens : entre pratique et théorie », dans Franck Salaün et Patrick Taïeb (dir.), *Musique et pantomime dans Le Neveu de Rameau*, Paris, Hermann, 2016, p. 151-171.

—, « Dalle *fourberies ai caquets*, processi di riscrittura riccoboniani alla Comédie-Italienne de Paris », dans Javier Gutiérrez Carou, Francesco Coticelli et Irina Freixeiro Ayo (dir.), *Goldoni « avant la lettre ». Drammaturgie e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2019, p. 93-104.

—, « La Comédie-Italienne et sa réunion à l'Opéra-comique de la Foire : la Comédie-Italienne (1716-1762) », dans Hervé Lacombe (dir.), *Histoire de l'opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Paris, Fayard, 2 vol., t. I, 2021, p. 529-532.

—, « *Lazzo* : enjeux poétiques et esthétiques d'un intraduisible italien au XVII^e siècle français », dans Anne Cayuela et Marc Vuillermoz (dir.), *Les Mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2017, p. 175-191.

—, « Luigi e François Riccoboni: Identità estetiche e articolazioni teoriche nel primo Settecento italo-francese », *Biblioteca Teatrale*, n.s. 127-128, « Generazioni a confronto. Eredità, persistenze, tradizioni e tradimenti sulla scena moderna e contemporanea », dir. Anna Barsotti, Erica Magris, Eva Marinai, juillet-décembre 2018, p. 81-98.

—, « La raison d'Ésope : théorie du jeu entre François Riccobini et Diderot », dans Renaud Bret-Vitoz, Sophie Marchand et Michel Delon (dir.), *Les Lumières du théâtre. Avec Pierre Frantz*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 167-173.

DE LUCA, Emanuele et COMPARINI, Lucie, « *Le Théâtre italien* di Evaristo Gherardi. Introduzione », dans Anne Mauduit de Fatouville, *La Précaution inutile*, éd. Lucie Comparini, Venezia, Lineadacqua, coll. « Biblioteca pregoldoniana », n° 6, 2014, p. 9-29, en ligne : <http://www.usc.es/goldoni/doc/fatouville-laprecautioninutile-luciecomparini-bibliotecapregoldoniana06pdf.pdf>.

DE LUCA, Emanuele et NESTOLA Barbara, « Parcours transversaux pour une relecture du spectacle parisien sous l'Ancien Régime », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 289, « Les théâtres parisiens sous l'Ancien Régime. Parcours transversaux », dir. Emanuele De Luca et Barbara Nestola, 1^{er} trimestre 2021, p. 5-14, en ligne : <https://sht.asso.fr/introduction-parcours-transversaux-pour-une-relecture-du-spectacle-parisien-sous-lancien-regime/>, p. 5-14.

DEGAUQUE, Isabelle (dir.), *Médée, un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe 1727-1749*, Montpellier, Espaces 34, 2008.

- DI BELLA, Sarah, « Pragmaticamente verso il teatro. Le lettere di Luigi Riccoboni a Lodovico Antonio Muratori », *Teatro e Storia*, n° 24, 2002-2003, p. 427-459.
- DI PROFIO, Alessandro et COLAS, Damien (dir.), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, t. I, *Les Pérégrinations d'un genre*, Wavre, Mardaga, 2009.
- DUBOIS-KERVAN, Geneviève, « L'acte de baptême de Silvia », *Dix-huitième siècle*, n° 35, « L'épicurisme des Lumières », dir. Anne Deneys-Tunney et Pierre-François Moreau, 2003, p. 537-542.
- EHRARD, Antoinette et EHRARD, Jean, « Diderot et Greuze : questions sur *L'Accordée de village* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 49, 2014, p. 31-53, en ligne : <http://journals.openedition.org/rde/5147>.
- FABIANO, Andrea, « Buone figliuole deviate, manipolate, tradotte: i libretti goldoniani a Parigi nel Settecento », *Problemi di critica goldoniana*, n° 14, juillet 2009, p. 207-220.
- , « La dramaturgie goldoniana alla Comédie-Italienne: spettacolarità e magia », dans Giulietta Bazoli et Maria Ghelfi (dir.), *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 261-270.
- , « Le théâtre musical à la Comédie-Italienne », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 225-238.
- , « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime dramatique : prologomènes et annotations », dans Pierre Frantz, Renaud Bret-Vitoz, Sophie Marchand, Marc Buffat, Juliette Fabre et al. (dir.), *Diderot : théâtre et musique*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- FISCHER, Gerhard et GREINER, Bernhard (dir.), *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- FRANCHIN, Matthieu et HAZEBROUCQ, Hubert, « Naissance d'une nouvelle forme de divertissement. Le finale à vaudeville à la Comédie-Française (1692-1697) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 289, « Les théâtres parisiens sous l'Ancien Régime. Parcours transversaux », dir. Emanuele De Luca et Barbara Nestola, 1^{er} trimestre 2021, p. 77-89.
- FRIGAU MANNING, Céline (dir.), *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVI^e-XXI^e siècle). Études en l'honneur de Françoise Decroisette*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- FUMAROLI, Marc, « Le corps éloquent : une somme d'*actio* et *pronuntiatio rhetorica* au XVII^e siècle. Les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620) », *XVII^e siècle*, n° 132, juillet-septembre 1981, p. 237-264.
- GABRIELLI, Fabio (dir.), *Palazzo Sansedoni*, Siena, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, 2004.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos (dir.), *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie*, 2010, en ligne : <https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/regards/metatheatre>.
- GALLE, Léon, « Un engagement d'artiste au théâtre de Lyon en 1710 », *La Revue du Lyonnais*, n° 28, 1899, p. 264-266.
- GEVREY, Françoise, « La Motte et les parodies », dans Emmanuelle Hénin (dir.), *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Louvain, Peeters, 2010, p. 303-316.

- GIARI, Luisa, « Le pari du *Choix des meilleures pièces du théâtre italien moderne* et le difficile rôle du répertoire italien à Paris », dans Camilla Cederna (dir.), *Le Théâtre italien en France à l'époque des Lumières. Entre attraction et dénégation*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2012, p. 53-69.
- GOODMAN, Jessica, « L'anonymat à la Comédie-Italienne : un enjeu ou un outil ? », *Littératures classiques*, n° 80, « L'anonymat de l'œuvre (XVI^e-XVIII^e siècle) », dir. Bérengère Parmentier, mai 2013, p. 123-134.
- GOUVENAIN, Louis de, « Le théâtre à Dijon », *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888.
- GROS DE GASQUET, Julie, « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », *XVII^e siècle*, n° 236, juillet-septembre 2007, p. 501-519.
- GROUT, Donald Jay, « Music of the Italian Theatre at Paris, 1682-97 », *Papers of the American Musicological Society*, 1941, p. 158-170.
- GUARDENTI, Renzo, « Per le vie della provincia. I comici italiani e *La Vengeance de Colombine* di Nicolas Barbier », *Biblioteca Teatrale*, n° 25, 1992, p. 1-36.
- GUCCINI, Gerardo, « Dall'Innamorato all'autore. Structure del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo », *Teatro e Storia*, vol. 3, octobre 1987, p. 251-293.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier (dir.), *Goldoni « avant la lettre ». Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, Lineadacqua, 2015.
- HÉNIN, Emmanuelle (dir.), *Les Querelles dramatiques en France à l'âge classique*, Louvain, Peeters, 2009.
- HERRY, Ginette, « Goldoni et le Théâtre-Italien de Paris. Extraits de lettres choisis », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 177, « Goldoni à Paris », 1^{er} trimestre 1993.
- HOSTIOU, Jeanne-Marie, « De la scène judiciaire à la scène théâtrale : l'année 1718 dans la querelle des théâtres », *Littératures classiques*, n° 81, « Le temps des querelles », dir. Jeanne-Marie Hostiou et Alain Viala, 2013, p. 107-118.
- , « "Le départ des Italiens" : circulation d'un motif en contexte de querelles (1694-1723) », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 289, « Les théâtres parisiens sous l'Ancien Régime. Parcours transversaux », dir. Emanuele De Luca et Barbara Nestola, 1^{er} trimestre 2021, p. 18-30.
- KLINGE, Margret et LÜDKE, Dietmar (dir.), *David Téniers des Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern*, cat. exp. : Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 5 novembre 2005-19 février 2006, Heidelberg, Kehrer, 2005.
- KOCH, Philip, « On Marivaux' Expression, "se donner la comédie" », *Romanic Review*, vol. 56, n° 1, 1965, p. 22-29.
- LA GORCE, Jérôme de, « *Le Collier de perles* et la musique de Pierre Beauchamps », dans Pierre Guillot et Louis Jambou (dir.), *Histoire, humanisme et hymnologie. Mélanges offerts au professeur Edith Weber*, Paris, PUPS, 1997, p. 99-107.
- LAGRAVE, Henri, « La pantomime à la Foire, au Théâtre-Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche historique du genre », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3-4, 1979, p. 408-430.

- LAGRAVE, Henri, MAZOUER, Charles et REGALDO, Marc (dir.), *La Vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, t. I, *Des origines à 1799*, Paris, CNRS éditions, 1985.
- LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre (dir.), *Faire l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974.
- LECOMTE, Nathalie, « L'exotisme dans le ballet : les chinoiseries au XVIII^e siècle », *La Recherche en danse*, n° 3, 1984, p. 25-41.
- , « Jean-Baptiste-François Dehesse, chorégraphe à la Comédie-Italienne et au théâtre des Petits Appartements de Madame de Pompadour », *Recherches sur la musique française classique*, vol. 24, 1986, p. 142-191.
- LEGRAND, Raphaëlle, « Justine Favart parodiste », dans Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, Montpellier, Espaces 34, 2015, p. 235-253.
- LINDGREN, Lowell, « Parisian patronage of Performers from the Royal Academy of Music (1719-28) », *Music & Letters*, vol. 58, n° 1, 1977, p. 4-28.
- LUCIANI, Gérard, « Le compagnie di teatro italiana in Francia nel XVIII secolo », *Quaderni di teatro*, n° 29, « Gli italiani a Parigi », dir. Mario Sperenzi, août 1985, p. 18-29.
- MAR CETTEAU-PAUL, Agnès, « *L'obstacle favorable* ou comment Louis XIV inventa l'opéra-comique », *Littératures classiques*, n° 21, « Théâtre et musique au XVII^e siècle », dir. Charles Mazouer, printemps 1994, p. 265-275.
- MARTIN, Christophe, « "Voir la nature en elle-même". Le dispositif expérimental dans *La Dispute* de Marivaux », *Coulisses. Revue de théâtre*, n° 34, octobre 2006, p. 139-152.
- , « Dramaturgies internes et manipulations implicites dans *La Surprise de l'amour*, *La Seconde Surprise de l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* », dans Pierre Frantz (dir.), *Jeux et surprises de l'amour*, Paris, PUPS, 2009, p. 53-71.
- MASER, Edward A., « The Harlequinades of Giovanni Battista Ferretti », *The Register of the Spencer Museum of Art, University of Kansas Lawrence*, n° 5, 1978, p. 16-35.
- MELDOLESI, Claudio, « Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese », dans Gerardo Guccini (dir.), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 243-264.
- MICHEL, Artur, « Two great XVIII century ballet masters: Jean-Baptiste Dehesse and Franz Hilverding: "La Guinguette" and "Le Turc généreux" screen by G. de St. Aubin and Canaletto », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1945, p. 271-286.
- , « The ballet d'action before Noverre », *Dance Index*, vol. 6, n° 3, 1947, p. 50-71.
- MOUREAU, François, « Watteau dans son temps », dans Margaret Morgan Grasselli et Pierre Rosenberg (dir.), *Watteau 1684-1721*, cat. exp. : Washington, National Gallery of Art, 17 juin-23 septembre 1984, Paris, Réunion des musées nationaux, 1984, p. 496-504.
- , « Lully en visite chez Arlequin : parodies italiennes avant 1697 », dans Herbert Schneider et Jérôme de La Gorce (dir.), *Jean-Baptiste Lully*, Laaber, Laaber Verlag, 1990, p. 235-250.
- , « Marivaux et le jeu italien », dans Pierre Frantz (dir.), *Jeux et surprises de l'amour*, Paris, PUPS, 2009, p. 15-32.

- NICLAUSSE, Juliette, « De la tapisserie décor à la tapisserie peinture : la manufacture royale des Gobelins », dans Juliette Niclausse (dir.), *Le Musée des Gobelins*, Paris, Éditions des bibliothèques nationales de France, 1939, p. 17-43.
- , « Les Gobelins et la Savonnerie », dans Georges Fontaine, P. Perret et Juliette Niclausse (dir.), *Trois siècles de tapisseries de Gobelins. Des origines à nos jours 1662-1946*, cat. exp. : Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 15 mars-12 mai 1946, Lausanne, Musée cantonal, 1946.
- NICOLLE, Pierre et CUSENIER, Simone, « Le dernier des grands Arlequins de la Comédie-Italienne de Paris : Carlo Bertinazzi, dit Carlin », *Revue des études italiennes*, vol. 24, 1978, p. 408-425.
- NORDERA, Marina, « La réduction de la danse en art (XV^e-XVIII^e siècle) », dans Pascal Dubourg-Glatigny et Hélène Verin (dir.), *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 269-291.
- , « Scène théâtrale, scène mythologique, scène de genre : culture visuelle et jeux de miroirs dans la mise en représentation de la danse entre le XVI^e et le XVIII^e siècle », dans Martine Jullian (dir.), *Figures libres, figures imposées de la danse*, cat. exp. : Saint-Antoine-l'Abbaye, Musée départemental, 13 juin-19 septembre 2010, Grenoble, Conseil général de l'Isère, 2010, p. 52-69.
- ORSINO, Margherita, « Les errances d'Arlequin. Pierre-François Biancolelli aux théâtres de la Foire entre 1708 et 1717 », dans Irène Mamczarz (dir.), *La Commedia dell'Arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 115-127.
- PANI, Corrado, « Tra Commedia dell'Arte e danza: le fiere », dans Renzo Guardenti (dir.), *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Rome, Bulzoni, 2005, p. 175-198.
- PAPPACENA, Flavia, « Le *Lettere sur la danse* di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative », *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, n° 9, avril 2011, en ligne (en anglais) : <https://www.actingarchives.it/en/essays/contents/101-noverre-s-lettere-sur-la-danse-the-inclusion-of-dance-among-the-imitative-arts.html>.
- PAUL, Agnès, « Les auteurs du théâtre de la Foire à Paris au XVIII^e siècle », *Bibliothèque de l'École des chartes*, vol. 141, n° 2, juillet-décembre 1983, p. 307-335.
- PITARRESI, Gaetano (dir.), *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, Reggio Calabria, Laruffa, 2001.
- PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle et QUÉRO, Dominique (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2005.
- POROT, Bertrand, « Noverre à l'Opéra-Comique : nouvelles perspectives et nouvelles découvertes (1743-1755) », *Musicorum*, n° 10, « Jean Georges Noverre (1727-1810). Un artiste européen au siècle des Lumières », 2011, p. 39-64.
- , « Watteau au spectacle : la danse sur les scènes parisiennes (1702-1721) », dans Valentine Toutain-Quittelier et Chris Rauseo (dir.), *Watteau au confluent des arts. Esthétiques de la grâce*, Rennes, PUR, 2014, p. 237-255.

- , « Rameau et les théâtres de la Foire : nouvelles perspectives », dans Sylvie Bouissou (dir.), *Rameau entre art et science*, Paris, École des chartes, 2016, p. 51-68.
- , « Lorsque les femmes inventent l'opéra-comique : les directions de Jeanne Godefroy et Catherine Baron au début du XVIII^e siècle » Vanves, 20-22 novembre 2015, *Polymatheia. Les cahiers des Journées de musiques anciennes*, n° 3, « Elles, musiques, féminité », 2016.
- , « Les finales musicaux au tournant du XVIII^e siècle : un partage artistique entre scènes officielles et scènes mineures », dans Marta Teixeira Anacleto (dir.), *Mineurs, minorités, marginalités au Grand Siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 269-281.
- PRAT, Louis-Antoine et ROSENBERG, Pierre (dir.), *Nicolas Poussin 1594-1665*, cat. exp. : Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 27 septembre 1994-2 janvier 1995, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « Le prix des divertissements : poids du ballet dans le budget de la Comédie-Française au dix-huitième siècle », dans Martial Poirson (dir.), *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 131-156.
- RITTAUD-HUTINET, Jacques, « Les comédiens-italiens pendant l'exil (1697-1716) », introduction à Pierre-François Biancoletti, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, éd. Georges Couton, Michel Pruner et Jacques Rittaud-Hutinet, Lyon, Centre d'études et de recherches théâtrales, université Lyon 2, 1977, p. 7-22.
- RIZZONI, Nathalie, « Un représentant pittoresque de Terpsichore : le maître à danser dans le théâtre français de la première moitié du XVIII^e siècle », dans Alain Montandon (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998, p. 207-222.
- , « Les spectacles de la Foire avant 1750 », dans Pierre Frantz et Sophie Marchand (dir.), *Le Théâtre français du XVIII^e siècle, histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009, p. 150-195.
- ROMAGNOLI, Sergio et TURCHI, Roberta (dir.), *Goldoni in Toscana*, Firenze, Cadmo, 1993.
- ROUGEMONT, Martine de, « La déclamation tragique en Europe au XVIII^e siècle », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3-4, 1979, p. 451-459.
- , « L'acteur et l'orateur : étapes d'un débat », *XVII^e siècle*, n° 132, juillet-septembre 1981, p. 329-333.
- ROUSSET, Jean, « Une dramaturge dans la comédie : la Flaminia de *La Double Inconstance* », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, vol. 41, n° 2, 1988.
- RUBELLIN, Françoise, « Trivelin, de l'ancien Théâtre-Italien à Marivaux : interaction du rôle, de l'acteur et de l'auteur », *Coulisses. Revue de théâtre*, n° 34, octobre 2006.
- , « Marie Sallé : du nouveau sur sa naissance (1709) et sur ses premiers rôles à la Foire », *Annales de l'Association pour un centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles (ACRAS)*, n° 3, « Marie Sallé, danseuse du XVIII^e siècle », juin 2008, p. 21-25.
- RUFFINI, Franco, « "Gens de lettres" e "gens de théâtre" : dell'attore nel Settecento », dans Massimo Colesanti, Luigi De Nardis, Ferruccio Marotti et Arnaldo Pizzorusso (dir.), *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, t. II, p. 569-595.

- SADLER, Graham, « The Paris Opera dancers in Rameau's day: a little-know inventory of 1738 », dans Jérôme de La Gorce (dir.), *Jean-Philippe Rameau*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987, p. 524-526.
- SGARD, Jean, « Rire français et rire italien dans *Les Plaisirs de La Tronche* (1711) », *Recherches et travaux*, n° 67, 2005, en ligne : <http://recherchestravail.org/index284.html>.
- SISI, Carlo et SPINELLI, Riccardo (dir.), *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, cat. exp. : Florence, Galleria degli Uffizi, 30 mai-30 septembre 2009, Firenze, Firenze Musei, 2009.
- SOTTILI, Fabio, « Le "Arlecchiniate" di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni », *Paragone*, n° 81, septembre 2008, p. 32-54.
- SPANU, Silvia, *La Mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie-Italienne (Th. Oc. 178) à la bibliothèque-musée de l'Opéra*, Paris, IRPME, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2007, p. 3, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F0a4bc914/a4f4d58dbe1692c9a1579f21c0294e3911094639>.
- , « Un théâtre d'acteurs dans un théâtre du roy : institutionnalisation et conservation de la dramaturgie italienne à la Comédie-Italienne », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre (dir.), *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris, École des chartes, 2012, p. 43-45.
- Les Téniers. Tapisseries XVII^e-XVIII^e siècles. Scènes de la vie villageoise d'après David Téniers (1610-1690)*, cat. exp. : Angers, Abbatale du Ronceray, 27 juin-20 septembre 1987, Angers, Musées d'Angers, 1987.
- TERRIER, Agnès et DRATWICKI, Alexandre (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010.
- « Les théâtres parisiens sous l'Ancien Régime. Parcours transversaux », numéro de la *Revue d'histoire du théâtre*, n° 289, dir. Emanuele De Luca et Barbara Nestola, 1^{er} trimestre 2021.
- TOMASSINI, Stefano, « Sulla presenza della Commedia dell'Arte nella danza teatrale (XVII-XX secolo) », *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, n° 10, 2015, p. 27-48, en ligne : <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/10/04.pdf>.
- , « Commedia dell'Arte di Dance », dans Christopher Balme, Piermario Vescovo et Daniele Vianello (dir.), *Commedia dell'Arte in context*, Cambridge, Cambridge UP, 2018, p. 186-194.
- VESCOVO, Piermario, « "J'avois grande envie d'aller à Naples". Goldoni, l'erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco », dans Antonia Lezza et Anna Scannapieco (dir.), *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, Napoli, Liguori, 2012, p. 63-82.
- , « Dei drammaturghi-concertatori : Diderot, Goldoni, Barone », dans Enrico Zucchi (dir.), « *Mai non mi diero i dei senza un equal disastro una ventura* ». *La "Merope" di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano/Udine, Mimesis, 2015, p. 131-148.
- VICENTINI, Claudio, « L'orizzonte dell'oratoria. Teoria della recitazione e dottrina dell'eloquenza nella cultura del Seicento », *Annali dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale*, Sezione romanza, vol. 46, n° 2, 2004, p. 303-335.
- ZAMBON, Rita, « Pantomima e danza alla Comédie Italienne : i lavori e le idee di Luigi e Francesco Riccoboni », *Nuova rivista musicale italiana*, vol. 43, n° 1, 2009, p. 32-44.

SOURCES ICONOGRAPHIQUES

ŒUVRES ORIGINALES

Série de seize *Arlequinades* : huiles sur toile de Giovanni Domenico Ferretti ; quatorze pièces mesurent 96 × 78 cm et deux 96 × 123 cm, collections de la Cassa di Risparmio di Firenze.

Série de quinze *Arlequinades* : huiles sur toile de Giovanni Domenico Ferretti ; treize pièces mesurent 98 × 78 cm et deux 97 × 127 cm, The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Floride.

L'Apothéose d'Arlequin : huile sur toile de Giovanni Domenico Ferretti [attribution], 310 × 155 cm, collection privée italienne.

Portrait de M. Carlin, comédien italien, habillé en Arlequin, pastel de Louis Vigée, 56,5 × 50 cm, Salon de l'academie de Saint-Luc, 1751, Vente Christie's, Londres, 2 juillet 1996, collection privée.

Une danse de la vie humaine, huile sur toile de Nicolas Poussin, 82,5 × 104 cm, Londres, The Wallace Collection.

GRAVURES

Ballet du prince de Salerne, gravure d'Horéolly d'après Martin Marvie, 1746, Oxford, Ashmolean Museum, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8409108h/fi.item.zoom>.

Farewell! A long Farewell, gravure de Robert Laurie, manière noire, 46,6 × 56,9 cm, d'après Thomas Parkinson, mars 1779. Une reproduction de l'exemplaire conservé au British Museum (Inv. Ee, 3.225) est visible en ligne : https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1902-1011-3027.

La Fête de village, Quatrième fête flamande, Les réjouissances flamandes, Retour de Guinguette, gravures de Jacques-Philippe Le Bas d'après David Téniers le Jeune, recueil conservé à la bibliothèque de l'Arsenal (Paris), EST 1001.

Habit d'Arlequin moderne, de la suite de dix-sept planches des *Costumes du théâtre italien*, gravées à l'eau-forte par le comte de Caylus (1692-1765), puis terminées au burin par François Joullain (1697-1778), d'après les dessins de Charles Coypel (1694-1752), dans Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, Paris, Pierre Delormel, 1728 ou Paris, André Cailleau, 1731 (voir l'« Explication des figures », dans l'édition de 1731, t. II, p. 307-320).

Pascariële, gravure de François Joullain, dans *Habillements et scènes comiques du théâtre italien. Soixante-douze planches*, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Rés. 926(4), fol. 46, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529638v/f53.item>.

Petit lendemain de nocé flamande, gravure de Surugue d'après David Téniers le Jeune, recueil conservé à la bibliothèque de l'Arsenal (Paris), EST 1001.

Scaramouche entrant au théâtre, gravure signée « Chez N. Bonnart à l'Aigle » (Nicolas Bonnart), XVII^e siècle, dans *Habillements et scènes comiques du théâtre italien. Soixante-douze planches*, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Rés. 926(4), en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10529638v/f14.item>.

INDEX

A

- Abbate* (*L*) 389-390.
- Abington, Frances 430.
- Acajou* 142.
- Accordée de village ou Un mariage, et l'instant où le père de l'accordée délivre la dot à son gendre* (*L*) 12, 217, 277.
- Acis, Polifemo e Galatea* 95, 96n.
- Acis et Galatée* 262, 266-268, 277.
- Acteurs de bonne foi* (*Les*) 125n, 126.
- Adeline, Mlle 320.
- Albani, Francesco 270.
- Albini, M. 337.
- Amants espagnols* (*Les*) 337.
- Amants inquiets* (*Les*) 169, 265, 288-289.
- Amat, Adolphe 327n.
- Amori di Titus empereur romain* (*Gli*) 116.
- Adieu des comédiens* (*Les*) 131.
- Agnès de Chaillot* 149n, 162.
- Alard, Charles 31.
- Albergati Capacelli, Francesco 63n, 107n, 189n, 193n, 396, 397n.
- Albergati, Luigi 104.
- Alborghetti, Pietro 93n.
- Albortini, Giovanna 95.
- Alceste* 134, 136, 140, 172.
- Allou, Gilles 39.
- Alzire* 268.
- Amadis* 261n.
- Amadis de Grèce* 171.
- Amadis le Cadet* 171.
- Amant Prothée* (*L*) 116, 117n, 164, 288.
- Amant statue* (*L*) 340.
- Amfiparnaso* (*L*) 48n.
- Amore paterno* (*L*) 192.
- Amour au théâtre italien* (*L*) 35-36.
- Amour censeur des théâtres* (*L*) 250, 261.
- Amour et la jalousie* (*L*) 250.
- Amour et la vérité* (*L*) 113.
- Amour impromptu* (*L*) 172.
- Amour piqué par une abeille* (*L*) 266.
- Amour précepteur* (*L*) 288n.
- Amours champêtres* (*Les*) 289.
- Amours d'Acis et Galatée* (*Les*) 268.
- Amours de Bastien et Bastienne* (*Les*) 171.
- Amours de Camille et d'Arlequin* (*Les*) 204.
- Amours de Titus empereur romain* (*Les*) 116.
- Amours de Vincennes* (*Les*) 164.
- Amours des dieux* (*Les*) 145n.
- Amours subits* (*Les*) 329-330, 341.
- Amusements à la mode* (*Les*) 285.
- Amusements champêtres* (*Les*) 85, 265.
- Anderlini, Pietro 414, 418, 422, 425n.
- Andreini, Giovan Battista 49, 115, 209, 343, 354.
- Annette et Lubin* 313n.
- Annibal* 120n.
- Anseume, Louis 9, 12, 171, 297, 300-302, 305n, 308, 311, 338, 340.
- Antioco* 94, 97.
- Arcadie enchantée* (*L*) 177.
- Arcagambis* 140.
- Arcet, Jean d' 488
- Argenson, René Louis de Voyer, marquis d' 69, 169, 255, 263, 270, 274, 276.
- Ariane abandonnée par Thésée et secourue par Bacchus* 261-264, 266.
- Arioste, Ludovico Ariosto, *dit en fr.* l' 57, 107.
- Aristophane 225.
- Aristote 47, 105, 110-111.

Arlequin afficheur 327n.
Arlequin Amadis 162-163.
Arlequin chevalier du soleil 78.
Arlequin cocu imaginaire 181.
Arlequin courtisan 107.
Arlequin cru fou, sultane et Mahomet 223-224,
 226, 229-231, 233-234.
Arlequin déserteur 65.
Arlequin empereur dans la Lune 22.
Arlequin Énée ou la Prise de Troie 81n.
Arlequin esprit follet 179.
Arlequin et Scapin morts vivants 177.
Arlequin fille malgré lui 80.
Arlequin génie 177, 180.
Arlequin gentilhomme par hasard 24-25.
Arlequin invisible 42.
Arlequin Mahomet ou le Cabriolet volant
 223-224, 226-227, 229, 234, 405.
Arlequin marchand de poupées 329.
Arlequin Mercure galant 41n.
Arlequin Persée 162.
Arlequin Phaëton 163.
Arlequin poli par l'amour 8, 113, 117-121, 126.
Arlequin Protée 116, 117n, 164
Arlequin roi de Serendib 42.
Arlequin Roland 163.
Arlequin sauvage 181-182.
Arlequin statue, enfant, perroquet 38.
Arlequin Thésée 263.
Arlequin Thétis 42.
Arlequin toujours Arlequin 140.
Arlequinades (Les) 16, 409-411, 413-414, 416-
 417, 419-420, 425, 427.
Armide 118, 138n, 157, 161, 173.
 Arnauld, abbé 298.
Art du théâtre à Madame *** 13-14, 83n, 259,
 263, 347-348, 354, 355n, 363n, 368n, 370n, 371,
 374-375, 376n, 378, 379n, 381.
Art poétique 106.
Artaserse 104.
 Astori, Ursula 10, 87, 92-100, 246, 285-286, 289.
 Austraui, Rosalie 262, 266n, 288-289.
Atys 100, 118, 120.
 Audibert, M. 341.

Audience du Temps (L') 138n, 144.
 Augustin (saint) 353n, 359.
 Aumont, Louis-Marie, duc d' 261n.
 Autreau, Jacques 8, 63-64, 66-68n, 73, 128, 143,
 240.
Avare (L') 185n.
Aventures de Zelinda et Lindoro (Les) 205n.

B

Baccelli, Rosa 208, 211, 213-214, 223.
 Bachaumont, Louis Petit de 210n.
Bague magique (La) 175, 181-183, 185, 189-190.
Baguette de Vulcain (La) 57, 238.
 Bailly, Jacques 138n.
 Bailly, Jean-Sylvain 322, 324.
Baiocco et Serpilla 294n.
Bajazet 119.
Bal (Le) 265.
Ballet turc et chinois 277.
 Balletti, Antoine-Étienne 197, 254.
 Balletti, Elena Virginia 66, 70, 104, 107-108,
 140, 163, 247, 251, 253-254, 379n.
 Balletti, Giuseppe 66.
 Balletti, Silvia *Voir* Benozzi, Giovanna Rosa.
Ballo della vita umana (Il) 428.
Banqueroutier (Le) 22, 66n, 116.
Banquet des sept sages (Le) 156.
Baquet de santé (Le) 314n, 319, 325, 326n.
 Barante, Claude-Ignace Brugière de 91.
Barbier paralytique (Le) 198.
 Barbier, Nicolas 18n, 23, 80.
 Barbieri, Niccolò 354.
 Barois, M. 266n.
 Baron (veuve) *Voir* Vondrebeck, Catherine.
Baron de Foeneste 77.
 Baron, Michel 378, 379n, 430.
 Baron, René 263-264.
 Barone, Domenico 14, 365n, 383-394, 396-397.
 Barré, Pierre-Yves 13, 173, 314-315, 319, 324,
 326-328, 338, 340.
 Barthélemy, Jean-Jacques 410.
 Bartoli, Francesco 424n.
 Bartolozzi, Francesco 409.
 Basan, Pierre-François 271-275, 277.

- Basselin, Olivier 313n.
 Batteux, Charles 82, 268-270, 277.
 Baune, dame de 129.
 Baurans, Pierre 294-295.
 Beaugéard, Ferréol 337, 340.
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de
 300-301, 329.
 Beaussier, M. 336, 337n.
 Beauvau-Craon, Charles-Juste de 336.
 Belloni, Antoine 19-20, 23, 29-30.
 Belsunce, Henri-François-Xavier de
 (évêque) 331.
 Benozzi, Giovanna Rosa 10, 22, 38, 66, 69-70,
 120, 122n, 163, 246, 254, 283-285, 290, 373.
 Bentivoglio, Luigi 104.
 Bérard, Jean-Antoine 10, 289, 291.
 Berger, François 168.
Bérénice 53, 116, 164.
 Bernadau, Pierre 31n.
 Bernard, Pierre-Joseph 166.
 Bernin, Gian Lorenzo Bernini, *dit en fr.* le
 428.
 Berterin, M. 266n.
 Bertin de La Doué, Toussaint 164.
 Bertinazzi, Carlo 12, 38-39, 84, 176-180, 188,
 198, 203, 216, 218, 224n, 226-228, 254, 335n,
 420.
 Bertrand, Alexandre 19.
 Bertrand, T. 38.
 Bianchi, P. 425.
 Biancolelli, Catherine 77, 284.
 Biancolelli, Charles-Alexandre 23.
 Biancolelli, Françoise 284.
 Biancolelli, Giuseppe Domenico 77n, 78-79,
 83, 131, 149n, 213, 420n.
 Biancolelli, Louis 63-64, 73-74.
 Biancolelli, Pierre-François 6, 9, 18n, 21-25,
 28-30, 32, 39, 66, 77, 79-80, 121n, 131-132, 134,
 136-137, 140n, 141, 143-145, 148-150, 157, 158n,
 161-164, 166, 170, 172, 244, 288, 292.
 Biancolelli, Thérèse 195n.
 Bibiena, Jean Galli de 198n.
 Bigottini, Francesco 178-180.
 Bissoni, Giovanni 122n.
 Blaise, Adolphe-Benoît 85, 163, 250, 261, 280,
 287, 292.
 Blanchet, Jean (abbé) 293.
 Bognoli, Mme 198.
 Boindin, Nicolas 93, 365-366, 377-378.
 Boismortier, Joseph Bodin de 289.
 Boissy, Louis de 7, 38, 58, 250n, 254, 259, 280,
 283n, 287n.
 Boizard de Ponteau, Claude-Florimond 83n,
 166.
Bon Frère (Le) 172.
Bon Ménage (Le) 180n.
 Bonaparte, Napoléon *Voir* Napoléon I^{er}.
 Bononcini, Giovanni 108.
 Bonnart, Jean-Baptiste-Henri 40.
 Bonnart, Nicolas 75, 508.
 Bonnart, Robert 40.
Bonne Fille (La) 223.
 Bonnel Du Valguier, de 199.
 Bonnet-Bonneville, M. 336.
 Bornet, M. 10, 290-291.
Bottega del caffè (La) 396.
 Boucher, François 275.
 Bouchet, M. 266n.
 Boudet, Roger 82, 250.
 Boufflers, Stanislas Jean de 336.
 Bouret, Étienne-Michel 298.
 Bourette, Charlotte 64.
Bourgeois gentilhomme (Le) 284.
Bourru bienfaisant (Le) 187, 204, 214, 400.
 Braccioli, Grazio 94, 96.
 Bréon, Jacques 19, 30.
 Briasson 170.
 Bridard de La Garde, Philippe 295.
 Brillant, Mlle 282.
 Brissart, Pierre 41.
 Brisse 337.
Britannico 104.
Britannicus 119, 268.
 Brizi, Arrigo 393.
 Brosses, Charles de 365-366, 369, 377-378.
Bûcherons ou le Médecin de village (Les) 259,
 265, 267.
 Buganzi, Anna 97.

Buona figliuola (La) 223.

Buona moglie (La) 199n.

Bussani, Giacomo Francesco 88, 94.

C

Cabriolet volant (Le) 223, 224n, 226n, 234, 405.

Cadet 6, 17-19, 29-30.

Cadet, Pierre 19.

Cadi dupé (Le) 283.

Cahusac, Louis de 82n, 258, 266, 277-278.

Cailhava d'Estandoux, Jean-François 12, 15, 196n, 211, 213-217, 223-226, 229-232, 234, 383, 399-406.

Caillot, Joseph 197-200, 273, 289, 310.

Cajo Marzio Coriolano 104.

Calderón de la Barca, Pedro 225.

Californie 94, 96, 98.

Callot, Jacques 39, 44.

Camille *Voir* Veronese, Giacomina Antonia.

Camille aubergiste 203.

Campielo (Il) 396.

Campioni, Giuseppe 423-424.

Campioni, M. 243.

Campistron, Jean Galbert de 267.

Campra, André 161, 284.

Cappelli, Giuseppe 95.

Caprices du cœur et de l'esprit (Les) 261.

Caquets (Les) 12, 192-200, 202, 204-205.

Caracciolo, Domenico 385.

Caravane du Caire (La) 338.

Carlin *Voir* Bertinazzi, Carlo.

Carline, Mlle 320.

Carnaval du Parnasse 273.

Carnaval et la Folie (Le) 157n, 164, 286.

Carolet, Denis 40, 166, 172.

Cars, Laurent 254, 283n.

Casanova, Giacomo 334.

Cassandra indovina 94-96.

Cassandre astrologue ou le Préjugé de sympathie 13, 314-315, 318n.

Cassiodore 253n.

Castellane, dame 331.

Castor le Cadet 172.

Castor et Pollux 166, 172.

Catinon *Voir* Foulquier, Catherine-Antoinette.

Catone 104.

Cattoli, Francesco 424-425.

Cattoli, Giacinto 423-425.

Cavaliere (Il) 389.

Caylus, Anne Claude Philippe de 410n, 420n.

Cecchini, Pier Maria 354, 366n, 374.

Cénie (La) 199.

Centaure (La) 49.

Cercle ou la Soirée à la mode (Le) 401n.

Chaconne d'Arlequin 77.

Champain, Stanislas 338.

Charles III, roi d'Espagne 385, 389.

Charles VI, roi de France 313.

Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de 402.

Champville *Voir* Du Bos, Gabriel-Éléonor-Hervé.

Charnois, Jean-Charles Levacher de 176.

Charpentier, Marc-Antoine 139.

Chenu, Pierre 275.

Chesterfield, Philip Dormer Stanhope, Lord 353.

Chevrier, Mlle 266n.

Chevrier, François-Antoine 255, 266n.

Chiari, Pietro 209.

Chinois (Les) 7, 49-50, 53, 55, 58, 88.

Choiseul, Étienne-François, duc de 298.

Ciavarelli, Luigi 188.

Cicéron 346.

Cid (Le) 53, 111.

Cinq âges d'Arlequin (Les) 221.

Clairon, Hippolyte 263n.

Clairval, Jean-Baptiste Guignard 305-306, 310.

Clark, John 413.

Clément, Jean Marie Bernard 150n.

Cochois, Michel 32.

Colasse, Pascal 169.

Colbert, Jean-Baptiste 275.

Collalto *Voir* Mattiuzzi, Antonio Cristoforo.

Collé, Charles 174, 300.

Collier de perles (Le) 281.

Colombine mannequin 328n, 483.

Colombine, avocat pour et contre 66n.
Comédien (Le) 14, 346.
Comédiens corsaires (Les) 138n, 140, 145.
Comédiens esclaves (Les) 140, 145.
Commedia in commedia (La) 115.
Compliments (Les) 292.
Compositions de rhétorique 44.
Contessa (La) 389.
Coquette corrigée (La) 61n, 63.
Coquette de village ou le Lot supposé (La) 63.
Coquette fixée (La) 64, 73-74.
Coquette incorrigible (La) 64, 73-74.
Coquette punie (La) 64, 74.
Coquette sans le savoir (La) 63.
Coquette trompée (La) 64, 74.
Coquettes rivales (Les) 64n.
 Coraline Voir Veronese, Anna Maria.
Coraline Arlequin et Arlequin Coraline 83-84.
Coraline esprit follet 177-178.
Coraline fée 177.
Coraline magicienne 177, 274.
 Coralli, Carlo 234.
 Corbi, Julien 263-264.
 Corneille, Pierre 50n, 111, 113, 121n, 124n, 157, 338, 341.
 Corneille, Thomas 118.
 Corradi, Giulio Cesare 94.
 Costantini, Angelo 36, 57, 75.
 Costantini, Anna 331n.
 Costantini, Antonio 178.
 Costantini, Giovan Battista 39, 77, 79, 149, 150n, 237n, 239n, 331n.
 Costantino, Costantini 237n.
 Coste de Champeron, Jean-Benoist 263.
 Cotta, Pietro 104.
 Courbon, Hector 28.
 Courbon, Jean 28.
Couronnes (Les) 288.
 Court, M. 337.
 Coppel, Charles-Antoine 44, 275, 420n.
 Crébillon, Prosper Jolyot de 150n, 192, 268.
 Crespi, Giuseppe Maria 409.
 Creutz, Gustaf Philippe, comte de 298.
Curieuses (Les) 205-206.

D _____
 D'Alembert, Jean Le Rond 334.
 Dalayrac, Nicolas 338, 340.
 Dalezze II, Andrea 99n.
Danaé 144.
Danaïus 280.
 Danchet, Antoine 284.
 Dancourt, Florent Carton, *dit* 69, 238.
 Daneret, Élisabeth 10, 87-90, 92, 99-100, 284.
Danse ancienne et moderne (La) 82n, 258, 266n, 278n.
Danse de la vie humaine (La) 428.
Danse paysanne 273.
Daphnis et Alcimadure 173.
Dardanus 166.
 Darmstadt, prince de 95, 96n.
 Defaussier, Mlle 28.
 De Cotte, Robert 275.
De l'art de la comédie 15, 196n, 211, 213n, 214n, 399-401, 403, 406.
 Dehesse, Jean-Baptiste-François 11, 84-88, 168-169, 197, 219, 235n, 244, 248, 250-251, 253-257, 259-268, 270, 273-274, 276-278, 286.
 Delagrance, M. 247.
 Delaplace, Antoine 23, 29.
 Delisle de La Drevetière, Louis-François 181-185, 240, 261, 280.
Dell'arte rappresentativa 13-14, 83n, 112, 344-346, 351-356, 360n, 361, 370n, 371, 374, 376, 381, 411n.
Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvvisa 344n, 374, 411n.
 Della Casa, Giovanni 344, 353n.
 Della Pagana, Giovanni 97.
Della perfetta poesia italiana 109, 354n.
 Demarne, Michel 40.
 Demartins, Mlle 266n.
Départ des comédiens italiens en 1697 35, 131, 144.
 Desbarres, Mathieu 331n.
 Desboulmiers, Jean-Auguste Jullien, *dit* 69n, 83n, 84n, 131n, 132-134, 136n, 137, 172n, 194, 205n, 213, 216, 281n, 285n, 292n.
 Desbrosses, Robert 85, 219.

- Descente de Mezzetin aux Enfers (La)* 65, 134n.
- Desfontaines, François-Georges 327, 328n, 338, 340.
- Desglan, Eulalie 197.
- Desgranges, François Cazeneuve, *dit* 22, 29, 32n.
- Desguerois, M. 149.
- Désolation des deux Comédies (La)* 117, 120n, 130-132, 134, 142-145.
- Desportes, Claude-François 64, 71-72n, 76.
- Destouches cadette, Mme 336.
- Destouches, André Cardinal, *dit* 138n, 144, 157n, 164, 172, 286.
- Deux Avides (Les)* 320.
- Deux Baziles ou le Roman* 261n.
- Deux Italiennes (Les)* 188.
- Deux Neuvaines (Les)* 337.
- Deux suites de menuets* 293.
- Devin du village (Le)* 171.
- Dictionnaire de musique* 379-383.
- Diderot, Denis 13-14, 81, 192-193, 199, 203n, 209n, 217-220, 224, 258-259, 298, 299n, 354, 365-369, 373, 377-378, 381, 383-390, 393-396, 404, 406.
- Di Domenico, Giovanni Paolo 95.
- Discorso della commedia all'improvviso* 108, 112
- Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies* 151-152, 158, 169.
- Discours sur la poésie dramatique* 15, 258, 365-368n, 389, 396.
- Discours sur la tragédie à l'occasion d'Ines de Castro* 147, 151-152.
- Discours sur l'origine et le caractère des parodies* 151.
- Dispute (La)* 126.
- Dissertation sur la tragédie moderne* 106n, 345n, 351n, 371n.
- Divertissement chinois (Le)* 250.
- Divertissement de paysans hollandais* 272.
- Divorce (Le)* 116.
- Docteurs modernes (Les)* 13, 314, 319, 320n, 325-326.
- Dolet, Charles 19, 29, 31-32.
- Dominique *Voir* Biancolelli, Pierre-François.
- Don Giovanni* 213n, 400.
- Don Micco* 283, 285n.
- Don Quichotte chez la duchesse* 289.
- Donne curieuse (Le)* 205.
- Donneau de Visé, Jean 69.
- Donnet, François 335.
- Donzellini, Alessandro 48n.
- Dorat, Claude-Joseph 63n.
- Double Inconstance (La)* 8, 113n, 122n, 124.
- Douré, Raymond-Balthazar 81n.
- Dréwillon, M. 332.
- Droit du seigneur (Le)* 338.
- Drouin, M. 282n.
- Drouillon, M. 282n.
- Dubarcelle, M. 117.
- Du Bos, Charles 119-120n.
- Du Bos, Gabriel-Éléonor-Hervé (*dit* Champville) 197, 219.
- Du Fresny, Charles 7, 47-50, 52-49, 63, 78, 88, 91, 131, 143, 238, 337.
- Dubois, M. 262.
- Duchemin, Marie 65.
- Duchesne, Marie-Antoinette 340.
- Duguet, Jea 428.
- Due comédie in comedia (Le)* 115.
- Dufresne, Mlle 337.
- Dumalgé, Mlle 219.
- Dumas d'Aigueberre, Jean 346.
- Dumenil, M. 332.
- Dumény, Antoine 30.
- Duni, Egidio 163, 171, 256, 303n.
- Dupe de lui-même (La)* 205n.
- Dupe vengeance (La)* 203.
- Duplessis, veuve 336.
- Durand, Mlle 266n.
- Durey de Noinville, Jacques-Bernard 238n.
- Duronceray, Justine 10, 163, 168, 171, 197, 199, 254, 266n, 282, 284, 286, 294-295, 313n.
- Duval, M. 247-250.

E

École des maris (L') 405.

Écossaise (L) 400.
Édouard et Émilie 340n.
Effets du hasard (Les) 282.
Éloge de Molière 402n.
Enfants vendangeurs (Les) 262.
Entretiens sur le Fils naturel 15, 258, 389, 394-395.
Épreuve (L) 126.
Ercole sul Termodonte 94, 97.
Éryphile 285n.
Essai sur la tradition théâtrale 15, 404-406.
Éventail (L) 11, 215-216, 396.
 Evrard, M. 292.

F

Fagan, Barthélemy-Christophe 282, 288.
 Fagioli, Giovan Battista 410-411.
 Fago, Nicolò 94-96n.
Fanchonnette Voir Jérôme et Fanchonnette.
Fanfale 288.
Farinette 172.
 Farnese, Antonio, prince de Parme 254n, 424n, 425-426.
 Fatouville, Anne Mauduit de, *dit* Nolant de 17n, 22, 41n, 48n, 54, 62n, 65n, 66n, 78, 87n, 116, 117n, 162n, 164, 192n, 211n, 237n, 253n.
Faucon et les oies de Bocace (Le) 182n.
Fausse Belle-mère (La) 28.
Fausse Coquette (La) 63-66, 73.
Fausse Foire (La) 144.
Fausse Ridicule (La) 282.
Fausse Suivante (La) 116, 125.
Fausse Confidences (Les) 126.
 Favart, Charles-Simon 9, 63-64, 72, 74, 85, 142, 163, 166-169, 171-173, 180, 195n, 246, 256, 262-265, 267, 284, 288-289, 293n, 295n, 313, 393n.
 Favart, Justine, Mme *Voir* Duronceray, Justine.
Fées ou les Contes de ma mère l'oie (Les) 7, 54, 91.
Fées rivales (Les) 177, 255, 264.
Feinte par amour (La) 63n.
 Fel, Marie 293.
Félix ou l'Enfant trouvé 340.
Femme jalouse (La) 107.
 Fénelon, François de Salignac de La Mothe-116, 359n.
 Fenouillot de Falbaire, Charles-Georges 320.
 Ferdinand III de Médicis, archiduc de Toscane 409.
 Ferdinand IV de Bourbon, roi de Naples 385.
 Ferrari, Giuseppe Ignazio 97.
 Ferretti, Giovanni Domenico 16, 407-416, 418, 420, 422, 425, 427-428, 430.
Ferza (La) 343.
Festin de pierre (Le) 213-214, 310n.
Fête de village (La) 272, 276n.
Fêtes basques villageoises (Les) 197.
Fêtes de Thalie (Les) 168, 171.
Fêtes grecques et romaines (Les) 144.
Fêtes vénitienes (Les) 284-285, 290.
Feu de la ville (Le) 287.
 Fielding, Henry 297.
Filets de Vulcain (Les) 83, 259n.
Fille crue garçon (La) 107.
Fille mal gardée (La) 171.
Fille, la veuve et la femme (La) 168-169.
Filosofo inglese (Il) 388, 391, 392n, 396.
Fils d'Arlequin perdu et retrouvé (Le) 177, 203, 221.
Fils naturel (Le) 219, 385, 388-389, 393-395.
 Fiorilli, Tiberio 5, 75.
 Flaminia *Voir* Balletti Elena, Virginia.
Flavio Anicio Olibrio 94.
 Florian, Jean-Pierre Claris de 180n, 338.
Foire des fées (La) 42, 43n.
Foire galante (La) 170.
Foire renaissance (La) 134, 136-137, 143.
Foire Saint-Germain (La) 57.
Folies amoureuses (Les) 280.
Folies de Coraline (Les) 180-181.
Folle raisonnable (La) 244, 288.
 Fonpré, Mme 33.
 Fontenelle, Bernard Le Bouyer de 169.
Force de l'amour (La) 330.
Force du naturel (La) 149.
Forza della virtù (La) 91.

Foulquier, Catherine-Antoinette
 (*dite* Catinon) 197, 262-263, 266n.
 Foulquier, Françoise-Suzanne 198.
 Fracanzani, Michelangelo 31.
Française italienne (La) 100, 140n.
 Francassani, Antoine 30.
 Francisque *Voir* Molin, François.
 Francœur, François 166, 263, 283.
 François de Sales (saint) 359n.
 Franklin, Benjamin 322.
 Fréron, Élie-Catherine 193-194, 295.
 Froment, Mme 335n.
Frutti delle moderne comédie et avisi a chi le recita 374n.
Funérailles de la Foire (Les) 117, 129-131, 133-134, 136-137, 143-144.
 Furetière, Antoine 79n.
 Fuzelier, Louis 9, 42, 43n, 65-66, 80, 81n, 121n, 132, 134, 137-140, 143-145, 147-148, 150-159, 161-162, 164, 166, 169-170, 273, 280n.

G

Galateo 343.
 Galiani, Ferdinando 385.
 Gallerati, Caterina 95.
 Galliani, Giuseppe 341.
 Gandini, Dionisio 178.
 Ganeau, Étienne 40.
 Garelli, Giovan Battista 423-424.
 Garnier, Louis 429n.
 Garrick, David 387, 430.
 Gaspari, Antonio 97.
 Gaubier de Barrault, Sulpice Edme 63, 72.
 Gautier, Pierre 68, 332.
Gémeaux (Les) 172.
Geneviève de Brabant 338.
Genio buono e il genio cattivo (Il) 175, 185.
 Geratoni, Giuseppe 17.
 Géraut-Laperrière 340n.
 Gesvres, duc de 167.
 Gherardi, Evaristo 6-7, 10-11, 17, 41-42, 47-51, 53-54, 56, 58n, 59, 62, 64-66, 77-78, 87-88, 90, 91n, 122, 142, 162, 192n, 211, 237, 253, 284, 369-371, 376, 379.

Gigli, Girolamo 410.
 Gildon, Charles 368n.
 Gillier, Jean-Claude 129, 137, 143, 144.
 Gillot, Claude 7, 37.
Giulio Cesare in Egitto 88, 90.
 Giuvo, Nicola 94.
Gloria trionfante d'Amore (La) 94, 96-97.
 Gluck, Christoph Willibald von 172n, 173, 338, 341.
 Godefroy, Jeanne (*dite* veuve Maurice) 19-20, 23n, 25-26, 30, 65, 149, 238, 240n.
 Godin d'Abgerber, Quentin 18n, 37n, 66n, 84n, 85n, 132, 144n, 158n, 244n, 246n, 247n, 249n, 262n, 263n, 266n, 267n, 286n, 288n, 290n, 291n, 294n.
 Goldoni, Carlo 11-12, 15, 17n, 41n, 48n, 62n, 78n, 88n, 101n, 107n, 110n, 162n, 163n, 175-181, 183, 185-189, 191-196, 198-199, 201-205, 207, 208-216, 221, 223, 237n, 256n, 257, 311n, 314n, 370n, 383n, 386n, 387-389, 391-393, 396-397, 400, 406, 410-411, 423-425.
Gondoliers vénitiens (Les) 259.
 Gondot, M. 172.
 Gonzague-Nevers, Ferdinand Charles, duc de Mantoue 424n.
 Gori, Anton Francesco 410-411, 418n, 429.
 Gori Pannilini, Porzia 418.
 Gougis, M. 266n.
 Gozzi, Carlo 63n, 209.
 Graffigny, Françoise de 199.
 Grenier, M. 338.
 Grétry, André-Ernest-Modeste 12, 161, 173, 297-300, 302-306, 308, 311, 320n, 338, 340-341.
 Greuze, Jean-Baptiste 12, 217-221, 277.
 Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois, sieur de 343.
 Grimm, Friedrich Melchior 61, 176, 203, 217, 283, 299n, 300, 302, 308.
Guerre (La) 204-205.
 Gueullette, Thomas-Simon 36, 68n, 69, 75, 92-93, 149n, 172, 266, 283n, 285, 288n, 289-290, 292, 301.
 Guillaurnol, le père 40.
 Guillemain, Charles Jacob 329, 330n, 341.

Guinguette (La) 260n, 268, 270-271, 273, 277.
Guyot de Merville, Michel 64, 72, 74, 261n,
288.

H

Haendel, Georg Friedrich 88, 95-96.
Hamoche, Jean-Baptiste 6, 32-33.
Hamon, Marie-Madeleine 260.
Harny de Guerville, Charles 171.
Hébrard, François 332, 333n.
Heinichen, Johann David 94, 96, 98.
Henri IV, roi de France 81.
Hercule filant 138n, 144, 147, 148, 157, 161.
Heureuse Erreur (L) 338.
Hilverding, Franz Anton 267-268.
Hippolyte et Aricie 166.
Histoire de Miss Jenny (L) 195.
Histoire du théâtre italien 44-45, 92n, 93n,
106, 107n, 345, 351n, 353-354, 360n, 370, 371n,
379n, 420n.
Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques
116.
Homme prudent (L) 205n.
Horace 106.
Horéolly 262.
Horiphesme 172.
Huit Mariannes (Les) 147-150.
Huquier, Jacques-Gabriel 40.
Huron (Le) 298.
Hus, François 332.
Hus-Desforges, Barthélemy 332.
Hyacinthe, Antoine 28n.

I

Idoménée 268.
Ifigenia in Tauri 104.
Île de la raison (L) 125.
Île des esclaves (L) 126.
Île des fous (L) 197.
Île des talents (L) 288.
Iliade 116-119.
Imbert, Barthélemy 174n.
Imer, Giuseppe 424.

Impromptu du Pont-Neuf (L) 43.
Indes chantantes (Les) 169.
Indes dansantes (Les) 288-289.
Inès de Castro 147, 149n, 151, 162.
Inganno fortunato (L) 36.
Ingénu (L) 298.
Institutio oratoria 344.
Ion 388n.
Iphigénie en Tauride 340.
Iroquois (Les) 197-198.
Isabelle Arlequin 282.
Ismène 289.
Issé 164, 172.
Italien marié à Paris (L) 106n, 107, 372n.
Italienne française (L) 140.

J

Jacob, Louis 35.
Jardinières fleuristes (Les) 198.
Jardins chinois (Les) 277.
Jélyotte, Pierre 293.
Je ne sais quoi (Le) 38, 58, 254, 280, 283n, 284,
286, 290-291.
Jephté 285n.
Jérôme et Fanchonnette 173.
Jeu de l'amour et du hasard (Le) 113n, 116,
123n.
Jeune Vieillard (Le) 137-139n, 141, 144.
Jeux olympiques (Les) 286, 291.
Joie imprévue (La) 261.
Joueur (Le) 283, 285, 290, 294.
Jollain, M. 40.
Jovien 82.
Joullain, François 44, 78n, 420n.
Jugement de Pâris (Le) 164.
Jumeaux (Les) 289.
Jumeaux de Bergame (Les) 180n, 338.

K

Kant, Emmanuel 385.

L

La *** 251n.

- L'Abbé 145.
 La Bruère, Charles-Antoine Le Clerc de 166.
 Lactance 353n.
 Laensbergh, Mathieu 315, 318n.
 L'Affichard, Thomas 261, 282.
 La Font, Joseph de 117, 129n, 143, 168, 171.
 La Fontaine, Jean de 298.
 La Grange-Chancel, François-Joseph de 286, 291.
 La Harpe, Jean-François de 173.
 Lalauze, Marc-Antoine 32.
 Lagrange 172.
 Lalande, Marie-Thérèse de 39.
 La Marre, abbé de 171.
 Lambert, Darchis 297.
 Lambert, Mme 19.
 Lambert, M. 19.
 Lambranzi, Gregorio 76, 79.
 La Montagne 77.
 La Motte, Antoine Houdar de 138n, 144, 147, 149n, 150-152, 157n, 161-162, 164, 171-172.
 Lancret, Nicolas 254, 283n.
 Lantier, Étienne-François de 64n.
 La Porte, Joseph de 150n.
 Larivière, M. 266n.
 La Rochefoucauld, Louise-Élisabeth-Nicole de 298.
 Laruelle, Mme 306n.
 Laruelle, Jean-Louis 306n.
 La Serre, Jean-Louis-Ignace de 154n, 166.
 La Tour, Mgr de 335n.
 La Tour, Maurice-Quentin de 38.
 Laujon, Pierre 168-169, 173, 293n.
 La Vallière, Louis-César de La Baume
 Le Blanc, duc de 271.
 Laurenti, Antonia Maria 97.
 Lavaux, Nicolas 293.
 Lavoisier, Antoine-Laurent de 322.
Léandre Hongre 301.
Léandre marchand d'Agnes 301.
 Le Bas, Jacques-Philippe 273n, 275-276.
 Lebron, dame 28.
 Le Brun, Charles 275.
 Le Chapelier, Isaac 164.
 Léger, François-Pierre-Auguste 37n, 327n, 328n.
 Lejeune, Jean-François 197.
 Legrand, Jean 331n.
 Legrand, Mlle 282.
 Legrand, Marc-Antoine 65, 100, 140, 144, 149n, 162, 246.
Lélio et Arlequin ravisseurs malheureux 107.
 Le Maire 163.
 Le Marquis, Étienne-Marie-Périne 300.
 Lempereur, Louis-Simon 275.
 Le Normant d'Étioles, Charles-Guillaume 64n, 300.
 Lepi, M. 266n.
 Lesage, Alain-René 7, 40-43, 80, 117, 129, 132, 134n, 137-141, 143-145, 167, 259, 330.
Lettre sur les sourds et les muets 81.
 Levesque de Bellegarde, Jean 149.
Libéral malgré lui (Le) 8, 103, 106n, 110, 372n.
 Liston, Robert 195n.
 Locatelli, Domenico 76n.
 Lodi, Silvia Maria 95, 96n.
 Longepierre, Hilaire-Bernard de 85.
 Lorraine, François-Étienne de 414.
 Lorraine, Louis Camille de 335
 Louis de France, comte de Provence *Voir*
 Louis XVIII.
 Louis XIV, roi de France 5, 7, 92, 239n, 275-276, 331n, 369, 429n.
 Louis XV, roi de France 276.
 Louis XVIII, roi de France 315.
 Lourdet de Santerre, Jean-Baptiste 171, 313n
 Lucien de Samosate 82n.
Lucile 298, 305.
 Lully, Jean-Baptiste 118-120, 137, 138n, 140-141, 157, 161-162, 168, 238, 267, 332, 338.
- M** _____
 Maffei, Scipione 104-105, 373.
 Maganox 19n, 23.
Mai (Le) 265, 280n.
 Maignien, Edmond 22n.
 Maine, Louise-Bénédicte de Bourbon,
 duchesse du 99, 260n, 289n.

- Maître en droit (Le)* 283.
 Majastre, Sieur 331.
Mal-Assortis ou Arlequin gouverneur (Les)
 143.
Malade imaginaire (Le) 139.
Malade par amour (Le) 205n.
Malades du Parnasse (Les) 150, 156.
 Malter, François-Antoine 248.
 Malter, François-Duval 248.
 Malter, François-Louis 248.
 Mancina, Luigi 98.
 Mancini, Francesco 94.
 Manelli, Pietro 295.
 Manfredi, Gianvito 413n.
 Manni, Antonio 95, 96n.
 Marcadet, M. 266n.
 Marcel, François Robert 248, 251, 254.
 Marchesini, Santa 95, 96n.
Mariage de Jocrisse (Le) 330.
Marianne 162.
 Marignan, Jean Denabre, *dit* 335.
 Marinette *Voir* Toscano, Angelica.
Mario fuggitivo 94-95.
 Marivaux, Pierre de 7-8, 113-114, 116-122, 123n,
 125-126, 261, 374, 386.
 Marmontel, Jean-François 217-218, 298, 313n,
 336, 401.
Marmotte (La) 284.
 Marsollier des Vivetières, Benoît-Joseph 338.
 Martello, Pier Jacopo 105.
 Martinelli, Tristano 44.
 Martini, Johann Paul Aegidius 338.
 Marvie, Martin 262.
 Mascara, Clara 21.
Mascarade (La) 265.
Matelots hollandais (Les) 265.
Matinée et la veillée villageoise (La) 338.
Matrimonio per concorso (Il) 188
 Mattiuzzi, Antonio Cristoforo (*dit* Collalto)
 12, 188, 208-211, 216-221, 276-277.
 Maurepas, Jean-Frédéric Phélypeaux,
 comte de 258.
 Maurice (veuve) *Voir* Jeanne
 Godefroy, Jeanne.
 Medebach, Girolamo 210-211.
Médée et Jason 158n, 172.
 Ménestrier, Claude-François 82n.
Mélomanie (La) 338.
Mélusine (La) 121n.
Menteur (Le) 205n.
Menuisier de Bagdad (Le) 329.
Méridienne (La) 280n.
Mérope 104.
 Merulla, Thomas 23.
 Meslé, M. 204-205.
 Mesmer, Franz-Anton 13, 321-322, 326.
Métamorphose d'Arlequin (Les) 178.
Métamorphoses de Melpomène et de Thalie
 (*Les*) 38.
Metaphysik der Sitten (Die) 385.
Meuniers (Les) 256, 265-266, 268.
 Michon, M. 28.
 Michu de Rochefort, Pierre 19-20, 29.
Mille et une nuits (Les) 226.
 Mirepoix, Louis 333n.
 Miti, Vittoria 424.
 Miti, Pompilio 423.
 Mocenigo III, Alvise 99n.
Mode (La) 280n.
 Moët, Jean-Pierre 263.
Molière 205n.
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *dit* 31, 41,
 108-109, 139, 159, 182, 184n, 310n, 338, 341,
 400-401, 403, 405-406.
Molière à la nouvelle salle ou les Audiences de
 Thalie 173.
 Molin (*ou* Moylin), François 30, 32, 139, 144-
 145, 259.
 Molin (*ou* Moylin), Marguerite 32.
 Mondonville, Jean-Joseph Cassanéa de 171,
 173, 273.
 Monnet, Jean 168, 263.
 Monsigny, Pierre-Alexandre 297, 306, 338, 340.
 Montéclair, Michel Pignolet de 285n.
 Morambert 172.
 Morel de Chédeville, Étienne 338.
 Morlaque, Nicolas Maroli, *dit* 331.
Mort d'Annibal (La) 113.

Moulin, M. 332.
Moulinghen, Mme 10, 282.
Moulinghen, Jean-Baptiste 163, 172.
Mouret, Jean-Joseph 10, 67, 69, 99, 128, 132-133, 143-145, 154n, 163, 168, 171, 235, 240, 249-250, 259, 261, 280-281, 283-287, 291.
Mozzi, Pietro 95.
Muratori, Lodovico Antonio 104, 107, 109, 353n, 354n, 373.
Mutio, Luigi 95, 374n, 411.
Muses rivales (Les) 259.

N

Napoléon I^{er}, empereur des Français 341.
Napoli Signorelli, Pietro 391.
Nattier, Jean-Marc 38.
Nauffrage du Port-à-l'Anglais ou les Nouvelles débarquées (Le) 8, 67n, 128, 143, 240.
Nègre aubergiste (Le) 330.
Négresse ou le Pouvoir de la reconnaissance (La) 340.
Nelli, Jacopo Angelo 410.
Nicolet, Jean-Baptiste 165.
Nicollet, Simon-Mathurin 65.
Nina ou la Folle par amour 338.
Niveaux (ou Nivault) 243.
Nivelon, Louis 25, 32n.
Nivernais, Louis-Jules Mancini-Mazarini, duc de 308.
Noblesse et Bourgeoisie 205n.
Noce de village (La) 273n, 276.
Noces chinoises (Les) 265.
Noces d'Arlequin (Les) 12, 216, 277.
Nougaret, Jean-Baptiste 172, 297n.
Nouveau Marié ou les Importuns (Le) 223.
Nouveau Théâtre Italien, Le 67n, 69n, 103, 106n, 132n, 143-145, 192n, 372n, 400n, 402n, 403n.
Nouveau Théâtre Italien (Biancolelli) 25n.
Nouvelle École des maris (La) 197-200.
Nouvelle Italie (La) 198n.
Nouvelle Troupe (La) 197
Nouvelles Métamorphoses d'Arlequin (Les) 178, 180.

Noverre, Jean Georges 168, 251, 257n, 258-259, 268.

O

Observations sur la comédie et sur le génie de Molière 15, 151, 161, 162n, 351n, 399, 400n, 402n.
Occasion (L') 140, 147
Octave *Voir* Costantini, Giovan Battista.
Œdipe 149n, 152, 162.
Œdipe travesti 149n, 162, 164.
Œuvres de Monsieur de Molière 41n.
Ombre de la Foire (L') 144.
Omphale 138n, 144, 161.
Oncle et le neveu (L') 337.
Opéra de campagne (L') 47, 78.
Opéra de province (L') 173.
Opérateur chinois (L') 265, 277.
Oracles (Les) 172.
Orefice, A. 94.
Origny, Antoine d' 66, 69, 136-137, 143n, 150n, 181, 234n, 268n, 274, 279, 280n, 282n, 283n, 291, 292n.
Orléans, Louis-Philippe 300.
Orléans, Philippe d' 5, 7, 92.
Orneval, Jacques-Philippe d' 7, 40-43, 117, 129, 132, 134n, 137-139, 140n, 143-145, 330.
Orphée 244n, 259n, 268.
Orsi, Giovan Gioseffo 104.
Oudry, Jean-Baptiste 275.

P

Padre per amore (Il) 199.
Paghetti, Pierre 6, 23, 25-26, 28n, 29, 32-33, 66, 150, 245n, 331n.
Pallavicini, Nicolò Maria 104.
Pamela nubile 199.
Panard, Charles-François 176, 269-270, 276, 282.
Panurge à marier ou la Coquetterie universelle 63-64, 67, 68n, 73.
Papillon de La Ferté, Denis Pierre Jean 207-208, 210, 212, 257.

- Paradisi, Agostino 188n, 189n.
Paradoxe sur le comédien 14, 383n, 384, 388-389.
Parenté d'Arlequin (La) 75, 84-85, 259.
 Parfait, Claude et François, *dit les frères* 18n, 19, 25, 30, 36-37, 56, 66, 69n, 75-76, 77n, 79n, 84n, 85n, 88n, 129, 132n, 144n, 150n, 158n, 176, 213, 235n, 237n, 239n, 243-244, 246n, 247, 249n, 250, 259n, 262n, 263n, 266n, 267, 282n, 286, 288n, 290-291, 294n.
 Pariati, Pietro 94.
Parodie (La) 147-148, 150-157.
Parodies du nouveau Théâtre italien (Les) 9, 132-133, 138, 147-148, 151, 155, 158, 161n, 169-171, 192n.
 Parvi, M. 168, 293n.
Partenio 384, 389, 393, 394n.
 Pasquariel *Voir* Tortoriti, Giuseppe.
Pasquin et Marforio, médecins des mœurs 54-56.
Pastorella al soglio (La) 94.
 Patrat, Joseph 338.
Pêcheurs (Les) 265.
 Pecorari, Giovan Battista 97.
Pédant (Le) 265-266, 277.
 Pellegrin, Simon-Joseph 136, 158n, 164, 166.
Pensées sur la déclamation (Les) 15-16, 351n.
Père de famille (Le) 192, 199, 205n, 384-385, 389.
Père prudent et équitable (Le) 113.
 Pergolèse, Giovanni Battista Pergolesi, *dit en fr.* 292, 295, 340.
 Perrot d'Ablancourt, Nicolas 82n.
 Perrucci, Andrea 344, 374, 381, 411.
 Petit, Mlle 335.
Petit lendemain de nocce flamande (Le) 273.
Petit-Maitre amoureux (Le) 248, 260.
Pétrine 172.
Pettegolezzi delle donne (I) 12, 192-193, 195-196, 199, 201-202, 205.
Phèdre 53, 119n, 129, 131.
 Philidor, François-André 297, 303, 306, 338.
 Philippe VII, roi d'Espagne 385.
 Picart, Bernard 40, 428.
 Piccinelli, Maria Anna 101n, 219, 295-296.
 Piccinni, Niccolò 338, 340-341.
 Pico della Mirandola, Francesco Maria 104.
 Pidansat de Mairobert, Mathieu-François 210.
 Piis, Augustin de 13, 173, 314-315, 327, 338.
Pirithoüs 154.
 Piron, Alexis 100, 147-148.
 Pitrot, Antoine-Bonaventure 88, 248, 251.
Plaisirs de La Tronche (Les) 18n, 25n, 148n.
 Platon 388n.
 Plaute 225.
Poétique 110.
Poétique française 401.
 Poilly, François de 40.
 Poinset, Antoine 297, 303, 401.
 Poisson, Jean 344-345.
 Poitiers, Michel 249, 251.
 Pollarolo, Carlo Francesco 91.
Polyphème 246.
 Pompadour, Jeanne-Antoinette, marquise de 82n, 235n, 254n, 262, 273, 276, 289, 301.
 Pontau, Claude-Florimond Boizard de 166.
 Porpora, Nicola 94.
 Poussin, Nicolas 407, 428.
Précaution inutile (La) 17n, 41n, 48n, 62n, 65, 78n, 87n, 162n, 192n, 211n, 237n, 253n.
 Prévile, Pierre-Louis Dubus, *dit* 387, 404.
 Prévost, Antoine François 299n.
Prince de Charizme (Le) 259.
Prince de Salerne (Le) 177-178, 263, 280.
Prince généreux (Le) 25.
Prince malade (Le) 291.
Prince travesti (Le) 125.
Printemps (Le) 338.
Procès des comédiens français et italiens (Le) 29.
Procès des théâtres (Le) 49, 132, 134, 142-143.
 Procope-Couteaux, Michel 261n.
Promenade de Rennes ou la Motte à Madame (La) 24n.
Promenade des Terreaux de Lyon (La) 21n, 25.
Psyché 118.
Putta onorata 199n.

Puvignée, Mlle 282.
Pygmalion 248-249, 259.
Pyrame et Thisbé 166, 172, 283.

Q

Quand parlera-t-elle ? 198.
Quatre Âges en récréation (Les) 265.
Quatre Arlequins (Les) 79.
Quatrième fête flamande 273.
Querelle des théâtres (La) 117, 128-129, 131, 136, 143.
Quinault, Philippe 69, 118-119, 137, 138n, 140-141, 162, 168, 173, 338.
Quinson, M. 245.
Quintilien 344, 346.

R

Racine, Jean 48n, 104, 111, 119n, 132n, 157, 164, 268, 338, 341.
Radet, Jean-Baptiste 13, 314, 319, 324, 326n, 327n, 328n, 340.
Raguenet, Jean-Baptiste 32-33.
Rameau, Jean-Philippe 166, 244n, 341.
Rampini, Giacomo 94, 97-100.
Rangoni, Lodovico 104.
Rapaccioli, Giovanni 95, 96n.
Rappel de la Foire à la vie (Le) 132, 134, 136-137, 144.
Raton et Rosette 171, 288-289.
Raymond, Mlle 266n.
Rebel, François 166, 263, 283.
Recueil des comédies et ballets 260.
Recueils des divertissements du nouveau Théâtre italien 99n, 235n, 281n, 283-287, 291n.
Réflexions critiques sur la poésie et la peinture 119-120n.
Réflexion sur l'art de parler en public 344.
Réflexions critiques et historiques sur les différents théâtres de l'Europe 351n.
Réflexions sur l'Opéra 258.
Réformation du théâtre (La) 352, 429.
Régal des dames (Le) 79.

Régiment de la Calotte (Le) 139, 144.
Regnard, Jean-François 49, 54, 57, 65, 88, 116, 134n, 238, 280, 338.
Réjouissances flamandes (Les) 272, 276n.
Rémond de Saint-Mard, Toussaint 258.
Rémond de Sainte-Albine, Pierre 13-14, 346-347, 354, 381, 383, 404.
Renaud, M. 30.
Rencontre des Opéras (La) 150.
Rendez-vous nocturnes (Les) 259n.
Retour de guinguette (Le) 272n.
Retour de la tragédie française (Le) 140n.
Revue des théâtres (La) 145.
Rhadamiste et Zénobie 150n.
Riccoboni, François-Antoine-Valentin 9-10, 13-14, 82-83, 145, 149n, 150n, 166, 172, 192-197, 197-199, 201, 202n, 205, 244, 248-251, 254, 259-261, 268, 278, 285n, 287, 292, 347-349, 354n, 355n, 363n, 366n, 368n, 371, 374-383, 383.
Riccoboni, Luigi Andrea 7-11, 13-15, 36, 44, 56, 59, 64-66, 80, 83, 87, 92-93, 99, 103-112, 117, 121n, 128, 131-132, 134, 136-137, 141, 143-145, 147, 149, 151, 158, 161-162, 164, 166, 169-170, 209-210, 235, 246-247, 253-254, 285, 338, 344-347, 351-361, 366n, 369-374, 376, 378-379, 381, 383, 399-400, 402n, 403, 405-406, 420n, 429.
Riccoboni, Marie-Jeanne 12, 192n, 194-195, 197, 201, 202n, 205.
Richardson, Samuel 199, 297.
Richelet, Pierre 153.
Richelieu, Louis-François-Armand de Vignerot Du Plessis, duc de 207, 213, 264.
Ripa, Cesare 419.
Rivarol, Antoine de 337.
Robinet, Charles 79.
Rochard de Bouillac, Charles-Raymond 10, 270, 284, 288, 292-296.
Rodogune 152.
Roland 141.
Roland, Catherine 249, 254, 259.
Rolando, Mme 340.
Romagnesi de Belmont, Charles-Virgile 19, 331n.

Romagnesi, Jean-Antoine 17, 39, 140n, 145, 149n, 150, 158n, 162, 163n, 166, 169, 172, 243, 248, 250, 260-261, 281n, 285n, 288, 292, 331n, 338.
 Romagnesi, Marco Antonio 17, 85n.
 Ronconi, Luca 215.
 Rosalie, Mlle 294.
Rosaure impératrice de Constantinople 76.
Rose et Colas 305.
 Rospigliosi, Giulio 428-429.
 Rozier, Mlle 28.
 Rousseau, M. 266n.
 Rousseau, Jean-Jacques 171, 295, 379-381.
 Rousseau, Pierre 63.
 Rubini, Francesco 424.
 Ruggieri, Ferdinando 418.
Rupture du carnaval et de la folie (La) 157n, 164.
 Rusca, Margherita 260.

S

Sablier, Charles 192.
 Sacco, Antonio 386n, 387.
 Sainctyon, M. de 144.
 Saint-Aubin, Gabriel de 260n, 271-274.
 Saint-Edme, Louis Gauthier de 25, 65-66, 129, 149, 239, 240n.
 Saint-Lambert, Jean-François de 336.
 Salfi, Francesco 383n.
 Salieri, Antonio 329.
Salinières ou la Promenade des fossés (Les) 18n, 28, 149n.
 Sallé, Étienne 31.
 Sallé, Marie 31n, 82, 245n, 249-250, 258-259.
 Saller, Alessandro 414, 418.
 Sallier, abbé 151.
 Salomon, Joseph-François 158n.
 Salomone, Mario 352.
Samson 172, 197, 281n, 338.
Samsonnet et Tonton 172.
 Sansedoni, Francesco 422.
 Sansedoni, Giovanni 414n, 418, 422, 427.
 Sansedoni, Orazio 414, 416, 418, 422, 425, 427-428.

Sansedoni, Ottavio 425, 427-428.
 Sanseverino, Aurora, duchesse de
 Laurenzano 94-96.
 Saracini, Tomaso 95.
 Sartorio, Antonio 88, 90.
 Saurin, Bernard-Joseph 228.
 Sauvé de La Noue, Jean-Baptiste 61n, 63.
 Savi, Elena 219.
Savoyards (Les) 265.
 Scala, Flaminio 209, 354.
 Scarron, Paul 225.
Scène de la comédie italienne : Arlequin et Riccoboni 36.
Scolastica (La) 107.
 Scotin, Jean-Baptiste 40.
Seconde lettre du souffleur de la Comédie de Rouen 346.
Seconde Surprise de l'amour (La) 123n.
 Sedaine, Michel-Jean 161, 173, 297, 338, 340.
 Selles, Christophe 19.
Serdeau des théâtres (Le) 147-148, 150, 152-156, 158.
Serva amorosa (La) 192.
Serva padrona (La) 292, 294-295.
Servante affectionnée (La) 205n.
Servante maîtresse (La) 197, 282-283, 294-296, 340.
Sesostri 104.
Sganarelle ou le Cocu imaginaire 182.
 Shakespeare, William 225, 298.
 Silvia Voir Benozzi, Giovanna Rosa.
 Sodi, Carlo 294.
 Sodi, Pietro 84, 86, 262.
Sofonisba 104.
Soirée des boulevards (La) 180.
 Soragna, Melli Lupi, prince de 97.
Sorcier (Le) 303, 306, 310.
Souhais (Les) 164.
Sourd guéri (Le) 328n.
 Stampiglia, Silvio 95, 98, 99n.
 Stanislavskij, Konstantin Sergeevič 387.
 Sticotti Orsola Voir Astori, Ursola.
 Sticotti, Antonio Giovanni 166, 172, 254, 269.
 Sticotti, Fabio 10, 92-93, 98-99, 289-290.

Storia critica de' teatri antichi e moderni 391.
Superstitieux (Les) 292.
Surugue, Louis 273n, 275.
Suite des Comédiens esclaves (La) 145.
Suivante généreuse (La) 192.
Supplément aux parodies du nouveau Théâtre italien 9, 170-171.
Surprise de l'amour (La) 113n, 117, 122-123, 124n, 150n.

T

Tableau parlant (Le) 12, 297-311, 340.
Tableaux (Les) 269, 276.
Talents à la mode (Les) 259, 280, 285, 287, 292.
Talents déplacés (Les) 288.
Tanara, Nicolò 104.
Tancrède 152.
Tarare 329.
Tarare régnant ou l'Île d'Ormus heureuse 329.
Tartuffe 159.
Télémaque 116.
Télémaque travesti 116.
Tempête amorosa 48n.
Tempesti, Domenico 95, 96n.
Temple du goût (Le) 243.
Téniers, dit le Jeune, David 11, 266, 270-278.
Térence 225.
Terodak, M. 282.
Tertullien 353n.
Tête à perruque (La) 300.
Thalie au nouveau théâtre 161, 173.
Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique (Le) 7, 40-43, 129n, 132n, 134n, 137n, 139n, 140n, 143-145.
Théâtre italien de Gherardi (Le) 6-7, 9-11, 17, 40-41, 47n, 48n, 50n, 54n, 58n, 62, 64n, 65, 78n, 87, 88n, 91n, 162, 211, 237n, 284n, 369n.
Théocrite 85.
Thésée 119, 168, 293.
Thétis et Pelée 169.
Théveneau, Pierre 10, 158, 285n, 286n, 287n, 290-292, 294.
Thomas d'Aquin (saint) 353n.

Thomassin Voir Vicentini,
Tommaso Antonio.
Timon le misanthrope 240.
Tircis et Doristée 172, 267, 289.
Tirolais (Les) 265.
Tito Manlio 104.
Titon Du Tillet, Evrard 429.
Titon et l'Aurore 171.
Titus 53.
Tombeau de Nostradamus (Le) 43.
Tonelli, Anna 295.
Torelli, Giacomo 76.
Tortoriti, Anne 21, 29, 331n.
Tortoriti, Bartolo 23.
Tortoriti, Giuseppe 6, 17, 18n, 19, 21-24, 29-30, 77, 80, 88.
Tortoriti, Jeanne-Jacquette 21-23, 25, 29.
Toscano, Angelica 19, 21-22, 88, 100.
Toscano, Gregorio 19.
Touvenelle, M. 88, 92, 99.
Traité du récitatif 343.
Trattato sopra l'arte comica 366n, 374.
Travenol, Louis 238n.
Trial, Antoine 306n.
Trial, Marie-Jeanne Milon 306n.
Tricarico, Nicola 97.
Trilogie d'Arlequin et de Camille (La) 185, 203, 205.
Trilogie de Zélinde et Lindor (La) 205.
Triomphe de l'amour (Le) 116, 126.
Triomphe de l'intérêt (Le) 280, 284, 286.
Triomphe de la Foire (Le) 134, 143n.
Trionfo di Partenope (Il) 98, 99n.
Troisième fête flamande 273.
Trudaine, Marie-Louise Micault de Courbeton de 298.
Tuccaro, Arcangelo 81.
Turc généreux (Le) 260n.

V

Vacca, Angelo 409.
Vadé, Jean-Joseph 171, 173, 303n.
Vallée de Montmorency ou les Amours villageoises (La) 85.

- Vallet, Jean 28.
 Valois d'Orville, Adrien-Joseph 293.
 Vecchi, Orazio 48.
 Vega, Lope de 225.
Vendanges (Les) 85.
Vendanges de Tempé (Les) 85.
Vendanges troublées (Les) 265.
Vendangeurs (Les) 265.
 Vendramin, Alvise 104.
 Vendramin, Antonio 423n, 424n.
 Vendramin, Francesco 104, 210, 423.
Vengeance de Colombine ou Arlequin beau-frère du grand Turc (La) 18n, 23, 80n.
Ventaglio (Il) 396.
Véritable Ami (Le) 192.
Vero amico (Il) 393.
 Veronese, Anna Maria (*dite* Coraline) 84, 176, 254, 270.
 Veronese, Carlo Antonio 11, 84, 175-178, 180, 181n, 186, 209, 254-255, 263, 265.
 Veronese, Giacomina Antonia (*dite* Camille) 176-177, 197-198, 200, 203, 218, 254, 262, 266n, 270.
 Vertheuil, Armand 340-341.
Veuve coquette (La) 64, 69, 70n, 74, 303n.
Veuve indécise (La) 171, 303n.
 Vicentini, Caterina Antonietta 10, 260, 262, 283-284, 286-288.
 Vicentini, Françoise-Sidonie 243, 244n, 288.
 Vicentini, Guillaume 262-263, 266n.
 Vicentini, Louise-Élisabeth-Charlotte 246, 288.
 Vicentini, Tommaso Antonio 36-38, 149, 244n, 254, 260, 263, 373.
 Vicentini, Vincent-Jean 261, 263n.
 Vigée, Louis 420-421.
 Vigée, Louis-Jean-Baptiste-Étienne 63n.
 Villars, Claude-Louis Hector de 331n.
 Villars, Honoré-Armand, duc de 331, 333n, 334-335.
 Villette, Marie-Thérèse 198, 296.
 Villot-Dufey 65.
 Vitalba, Antonio 424.
 Vivaldi, Antonio 96.
 Viviani, Croci 97.
 Voisenon, Claude-Henri de Fusée de 64, 72-74, 171.
 Voisin, Louis 11, 245, 246n, 247-248, 251, 254.
 Vondrebeck, Catherine (*dite* veuve Baron) 28, 65-66, 149, 239-240n.
 Voltaire, François-Marie Arouet, *dit* 149n, 152, 162, 171, 268, 285n, 297-298, 300, 334, 341, 400.
- W** _____
- Watteau, Jean-Antoine 7, 35-38, 45, 236n, 242n, 266, 270, 274, 277.
 Wilkinson, Robert 414.
 Whirsker 38.
- X** _____
- Xavery, Gerardus Josephus 413, 414n, 418n.
- Y** _____
- Yates, Mary Ann 430.
- Z** _____
- Zanuzzi, Francesco Antonio 188, 208, 219.
 Zeno, Apostolo 94, 104.
Zéphire et Fleurette 289.

TABLE DES MATIÈRES

introduction. La Comédie-italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique Emanuele De Luca & Andrea Fabiano.....	5
De l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne à la nouvelle : une parenthèse provinciale et foraine Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva	17
Iconographies de passage entre les deux Comédies-Italiennes et le théâtre de la Foire Renzo Guardenti	35
Le théâtre de Du Fresny dans le recueil d'Evaristo Gherardi : la satire métathéâtrale et ses échos au XVIII ^e siècle Stéphane Miglierina	47
Les scènes de coquettes, entre tradition et innovation (1708-1721) Camilla Maria Cederna.....	61
<i>La Parenté d'Arlequin</i> et les récits par signes. Danse et pantomime à la Comédie-Italienne et à la Foire Paola Martinuzzi.....	75
D'Élisabeth Daneret à Ursula Astori : la cantatrice dans la pratique musicale de l'ancienne et de la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne (1690-1730) Barbara Nestola	87
Luigi Riccoboni acteur et théoricien entre l'Italie et la France Beatrice Alfonzetti	103
Théâtre et métathéâtre dans les premières comédies pour la Comédie-Italienne de Marivaux Christophe Martin	113
Italiens <i>contre</i> Forains : promiscuités et rivalités Judith le Blanc	127

Écrire, jouer et voir des parodies dans les débuts de la nouvelle troupe de la Comédie-Italienne : ce que les parodies des années 1720 nous révèlent Isabelle Ligier-Degauque	147
Chronique d'un compagnonnage singulier : la parodie dramatique d'opéra à la Comédie-Italienne au XVIII ^e siècle Pauline Beaucé.....	161
Les canevas de magie à la Comédie-Italienne : métamorphoses et autres mutations magiques de Veronese à Goldoni Giovanna Sparacello.....	175
Goldoni italien et français. L'impact des adaptations françaises sur les projets goldoniens Lucie Comparini.....	187
528 Carlo Goldoni et les comédiens-auteurs à la Comédie-Italienne de Paris : rebuts d'un répertoire désuet ou fragments d'un trésor caché ? Andrea Fabiano.....	207
Les comédies italiennes de Cailhava : un projet dramatique expérimental Silvia Spanu Fremder.....	223
Musique et danse chez les Italiens dans la première moitié du XVIII ^e siècle Bertrand Porot	235
Terpsichore à la Comédie-Italienne de Paris et les ballets de Jean-Baptiste-François Dehesse, entre références poétiques et iconographiques Emanuele De Luca	253
Les chanteurs solistes de la Comédie-Italienne (1716-1752) David Charlton	279
<i>Le Tableau parlant</i> d'Anseume et Grétry (1769) : « la meilleure réponse que je pusse faire au public » Patrick Taieb.....	297
Le nouveau vaudeville à la Comédie-Italienne : continuité et renouvellement Stéphanie Fournier	313
Le théâtre italien à Marseille au XVIII ^e siècle Philippe Bourdin	329

La théorisation du jeu de l'acteur entre l'Italie et la France	
Claudio Vicentini	343
Luigi Riccoboni et une pédagogie de l'évitement. Notes sur <i>Dell'arte rappresentativa</i>	
Sarah Di Bella.....	351
L'ensemble. Des arts oratoires aux arts musicaux : enjeux pratiques et théoriques du jeu italien dans la France du XVIII ^e siècle	
Emanuele De Luca	363
Domenico Barone, <i>un fait décisif</i>	
Piermario Vescovo.....	383
Cailhava et le jeu d'acteur	
Paola Luciani	399
Le dernier défi d'Arlequin	
Maria Ines Aliverti	407
Annexes	
Silvia Spanu Fremder.....	431
Bibliographie.....	483
Sources iconographiques	507
Index.....	509
Table des matières	527

E-THEATRUM MUNDI

Collection dirigée par Julie Vatain-Corffdir & Sophie Marchand

La collection « e-Theatrum Mundi » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Sorbonne Université (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

DÉJÀ PARUS

Federal Theatre Project (1935-1939). Contexte & enjeux / context & issues
Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

American Dramaturgies for the 21st Century
Julie Vatain-Corffdir (ed.)

Une œuvre en dialogue. Le théâtre de Michel-Jean Sedaine
Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand & Marie-Cécile Schang-Norbely (dir.)

American Musicals
Stage and screen/L'écran et la scène
Anne Martina & Julie Vatain-Corffdir (dir.)

La Haine de Shakespeare
Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle (dir.)

La Scène en version originale
Julie Vatain-Corffdir (dir.)

