



# L'apothéose d'Arlequin

La Comédie-Italienne de Paris :  
un théâtre de l'expérimentation  
dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle



Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.)

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

ISBN: 979-10-231-2574-0

Emanuele De Luca - L'ensemble. Des arts oratoires aux arts musicaux: enjeux pratiques et théoriques du jeu italien...

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<sup>e</sup> siècle, mais surtout au cours du XVIII<sup>e</sup>, 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<sup>e</sup> 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](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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

L'ENSEMBLE. DES ARTS ORATOIRES AUX ARTS MUSICAUX :  
ENJEUX PRATIQUES ET THÉORIQUES DU JEU ITALIEN  
DANS LA FRANCE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

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

Penser le jeu d'acteur signifie se concentrer sur les différents aspects d'un art qui se traduit dans la voix et les gestes d'un comédien, pris individuellement et dans son incarnation d'un texte dramatique. C'est selon ces critères qu'est habituellement pensé et analysé l'art du comédien au cours du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup>, dans cette période où le jeu et la théorie le concernant sont entièrement englobés dans l'art oratoire et dans les règles de l'*actio* rhétorique. L'assimilation de l'acteur avec l'orateur, et du théâtre avec le barreau et le pupitre, comme lieux voués à la parole éloquente, est perçue comme une évidence<sup>1</sup>. À une époque où la mise en scène, dans son acception

1 À ce sujet, voir la revue *xvii<sup>e</sup> siècle*, n° 132, juillet-septembre 1981, et en particulier l'article de Marc Fumaroli, « Le corps éloquent : une somme d'*actio* et *pronuntiatio rhetorica* au xvii<sup>e</sup> siècle. Les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620) », p. 237-264, et celui de Martine de Rougemont, « L'acteur et l'orateur : étapes d'un débat », p. 329-333. Voir également Dene Barnett, « La vitesse de la déclamation au théâtre (xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles) », *xvii<sup>e</sup> siècle*, n° 128, juillet-septembre 1980, p. 335-348 ; Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001 ; *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 ; Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Paris, Droz, 2002 ; Claudio Vicentini, « 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 romana, vol. 46, n° 2, 2004, p. 303-335 ; *id.*, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venise, Marsilio, 2012, p. 114-160 ; Julie Gros de Gasquet, « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », *xvii<sup>e</sup> siècle*, n° 236, juillet-septembre 2007, p. 501-519 ; 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. 7-147, en ligne : <https://www.actingarchives.it/en/books/124-l-arte-del-teatro.html> (voir plus spécialement p. 31-43) ; voir enfin l'article de Claudio Vicentini dans ce volume, p. 345. Les réflexions contenues dans le présent article ont aussi été développées grâce aux échanges lors du séminaire de recherche « Déclamation, chant et danse en France aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles : niveaux, lieux de performance, courants et filiations » (Versailles, Tours et Montpellier, 2014,

actuelle, et le rôle que nous attribuons aujourd'hui au metteur en scène n'existent pas encore<sup>2</sup>, peu d'attention semble être consacrée dans les réflexions théoriques à la relation *entre* les acteurs qui jouent, comme si l'art du jeu se réduisait à l'espace et au temps d'une seule personne. Il faut attendre le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle pour que les exigences de l'illusion scénique obligent à prendre davantage en compte le domaine de la représentation théâtrale et à libérer le spectacle du maillage poétique et des structures textuelles.

Pour ma part, je souhaite mener une réflexion sur l'espace et sur le temps de cette représentation au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, où le rapport qui doit s'instaurer entre plusieurs acteurs en scène, pendant leur jeu, isole et détermine la fonction du comédien au sein des arts de la parole. Cette fonction se voue, vis-à-vis des spectateurs, à une esthétique de l'illusion et de la vraisemblance scénique propre au théâtre, et relève d'enjeux particuliers par rapport aux arts oratoires. Ce rapport d'ensemble harmonique et coordonné est un trait caractéristique du jeu des Comédiens-Italiens à Paris, et se développe également sur un plan théorique. Il s'affirme comme un important élément d'opposition entre le jeu de ces derniers et celui de leurs rivaux français, qui du fait de leur art déclamatoire sont davantage engagés dans des formes et des codes stylisés, hérités du XVII<sup>e</sup> siècle, que dans la réalisation d'un ensemble où le jeu de chaque acteur serait illuminé et mis en valeur par celui de ses camarades<sup>3</sup>. Cette opposition s'affirmant avec force à partir de 1716, à la réouverture de l'Hôtel de Bourgogne, quelle est alors la particularité du jeu des Italiens, et comment se révèle-t-elle dans la pratique, aussi bien que dans la réflexion théorique ? Dans quelle mesure, enfin, cette confrontation pourrait-elle influencer le développement du jeu français tout au long du siècle (n'oublions pas que la Comédie-Italienne et la Comédie-Française sont situées à quelques centaines de mètres l'une de l'autre) ?

---

<https://cesr.cnrs.fr/node/454>), dirigé par Jean-Noël Laurenti et Bénédicte Louvat que je tiens ici à remercier tout particulièrement.

- 2 Sur la problématique de la notion de mise en scène et l'inexistence de cette notion au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* [Paris, Champion, 1988], Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 133-154.
- 3 Sur le jeu des acteurs en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Michele Montalbetti, *La Déclamation théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, mémoire de D.E. S. sous la dir. de Jacques Scherer, institut d'études théâtrales, université Paris 3, 1965; Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, op.cit.*, particulièrement p. 109-172; *ead.*, « La déclamation tragique en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3-4, 1979, p. 451-459.

En 1718, Nicolas Boindin, se référant au jeu des Italiens, note : « Ces gens-là [...] soit qu'ils parlent ou ne parlent pas, tant qu'on les voit sur la scène ils sont *toujours en action*<sup>4</sup>. » Il poursuit :

[...] *sans s'abandonner à des distractions* qui n'ont aucun rapport à ce qu'on dit et à ce qu'ils doivent penser : défaut de plusieurs acteurs et actrices qu'on regarde comme excellents, à qui il arrive souvent qu'après qu'ils ont cessé de parler, *ils ne prennent plus de part à tout ce qui se passe devant eux, et n'écoutent tout au plus que les derniers mots* qui leur doivent servir de réplique : conduite qui produit un très mauvais effet, et *qu'on ne peut reprocher à nos comédiens italiens*<sup>5</sup>.

L'attention des Comédiens-Italiens envers leurs partenaires de scène, dans un jeu qui fait en quelque sorte abstraction du public, constitue une particularité que les auteurs, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, soulignent de façon récurrente ; on en trouve mention, quarante ans après Boindin, dans les réflexions de Diderot (1758), amateur de paradoxes :

Un paradoxe dont peu de personnes sentiront le vrai, et qui révoltera les autres (mais que vous importe à vous et à moi ? Premièrement dire la vérité, voilà notre devise) ; c'est que dans les pièces italiennes, nos comédiens italiens jouent avec *plus de liberté que nos comédiens français ; ils font moins de cas du spectateur*. Il y a cent moments où il en est tout à fait oublié. On trouve dans leur *action* je ne sais quoi d'original et d'aisé, qui me plaît et qui plairait à tout le monde, sans les insipides discours et l'intrigue absurde qui le défigurent. À travers leur folie, je vois des gens en gaieté qui cherchent à s'amuser, et qui s'abandonnent à toute la fougue de leur *imagination* ; et j'aime mieux cette ivresse, *que le raide, le pesant et l'empesé*<sup>6</sup>.

En dépit de son jugement négatif sur les pièces italiennes (il se réfère aux pièces à canevas jouées à l'Hôtel de Bourgogne), Diderot établit dans ce passage du *Discours sur la poésie dramatique* une nette opposition entre le jeu italien, et le jeu affecté et artificiel des Comédiens-Français – opposition suggérée de façon implicite dans la chronique de Boindin<sup>7</sup>. Ceci est encore confirmé par ce témoignage du président Charles de Brosses lors de son voyage en Italie entre 1739 et 1740 :

4 Nicolas Boindin, *Lettres historiques à M. D\*\*\* sur la nouvelle Comédie-Italienne. Troisième lettre*, Paris, Pierre Prault, 1718, p. 5. Je souligne.

5 *Ibid.* Je souligne.

6 Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, t. X, éd. Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet, Paris, Hermann, 1979, p. 408. Je souligne.

7 Sur Diderot, les Italiens, la pantomime et le jeu d'ensemble, en référence au débat Diderot-Barone, voir Andrea Fabiano, « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime

Le geste et l'inflexion de la voix se marient toujours avec le propos de théâtre ; les acteurs vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux. Cette action est tout autrement naturelle, a un tout autre air de vérité que de voir, comme aux Français, quatre ou cinq acteurs rangés à la file sur une ligne comme un bas-relief, au-devant du théâtre, débitant leur dialogue, chacun à leur tour<sup>8</sup>.

Les différences entre le jeu italien et le jeu français, pendant toute la première moitié du siècle, semblent ainsi constituer un leitmotiv sous la plume des témoins français. Les atouts du jeu italien, qui s'agisse d'acteurs jouant en Italie (de Brosses) ou d'expatriés établis en France (Boindin, Diderot), seraient une action continue et vive, des gestes et inflexions de voix toujours propres à l'action, une concentration sur la scène, ainsi qu'une attention portée à la scène et aux autres acteurs-personnages, qui imprime à l'ensemble du jeu une marque de vraisemblance, laquelle présuppose (et préfigure) un quatrième mur avant la lettre – ce quatrième mur profilé par Diderot dans ce même *Discours sur la poésie dramatique*<sup>9</sup>. L'acteur italien, enfin, serait doté d'une imagination propre, mariant la concentration à un concert d'ensemble réglé sur les bases d'une dynamique d'action et de réaction entre les différents acteurs sur une même scène. Le terme *action* traduit bien la particularité de ce jeu théâtral dans lequel l'ensemble du corps est mis à contribution, quand le jeu des Français repose uniquement sur le parler (« débitant leur dialogue, chacun à leur tour »), surtout dans le domaine tragique, où le discours prédomine sur l'action, la déclamation sur le jeu. Tout cela contribuerait à

---

dramatique : prolégomènes 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. Voir également l'article de Piermario Vescovo dans ce volume, p. 385 et Emanuele De Luca, « 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.

8 Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, Perrin, 1885, t. II, p. 309. Je souligne.

9 Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 61-71. La notion de quatrième mur apparaît néanmoins chez les Italiens, tant dans les ouvrages théoriques de Luigi Riccoboni et de François Riccoboni, sur lesquels nous reviendrons, que par exemple, au XVII<sup>e</sup> siècle déjà, dans l'œuvre de Pier Maria Cecchini, l'un des plus célèbres comédiens italiens entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVII<sup>e</sup> ; ainsi dans son *Trattato sopra l'arte comica, cavato dall'opere di S. Tomaso, e da altri Santi. Aggiuntovi il modo di ben recitare*, Lione, Iacomo Roussin, 1601, p. 23-24 : « L'acteur ne doit jamais parler avec le peuple [...] et avec le public, car ceci est un défaut à la fois très important et très rarement corrigé » (« *Dee il recitante non parlare col popolo [...] e mai con gli ascoltanti, che questo è difetto così grande, quanto non corretto da molti* ».) Je traduis.



rendre le jeu des Italiens naturel et vivant – comme s'ils étaient « chez eux » –, un jeu où l'on fait « moins de cas du spectateur », réalisé par des acteurs qui ne s'abandonnent pas à des distractions, et restent concentrés sur le propos de la pièce.

Martine de Rougemont, rejoignant les critiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, et traitant du jeu muet, souligne comment, « au début du siècle, les Comédiens-Français, et surtout les tragédiens, ignorent cette forme de jeu qui n'entre pas dans les grandes conventions ; ils jouent pour le public plus que pour le partenaire, qu'en général ils ne regardent pas, exécutant leurs solos ou tout au plus des duos, entre lesquels ils sortent du personnage<sup>10</sup> ».

Le mot *conventions* ici employé s'oppose aux termes *naturel* et *liberté* que l'on trouve chez Diderot au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais sur quoi reposent ce prétendu naturel et cette liberté des Italiens ? Pour Martine de Rougemont, c'est la technique de l'improvisation qui est à la source de ce naturel ; ses implications constitueraient l'un des fondements de l'attention que l'acteur italien accorde (ou doit accorder) à son ou ses partenaires sur scène. L'accord entre les acteurs sur le plateau, accord nécessaire à l'illusion scénique, sera pris en compte par les Français plus tard dans le siècle :

Chez les Italiens, la nécessité d'enchaîner les improvisations oblige au contraire chaque acteur à rester attentif aux autres. Leur exemple et celui des acteurs anglais influencent peut-être les Français ; en tout cas le souci d'un accord entre les acteurs qui se trouvent ensemble sur scène progresse en France à travers le XVIII<sup>e</sup> siècle, lentement mais sûrement<sup>11</sup>.

L'entraînement et l'habitude de l'improvisation nourriront l'imagination des Italiens<sup>12</sup>. Diderot, toujours dans son *Discours*, souscrit à cette idée en soulignant

<sup>10</sup> Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 120.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> La notion d'*improvvisazione* est une notion fondamentale du théâtre professionnel italien entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. En renvoyant à la bibliographie la plus accréditée dans ce domaine (dont, au moins, les travaux de Ludovico Zorzi, Ferdinando Taviani, Ferruccio Marotti, Siro Ferrone, Cesare Molinari, Roberto Tessari, Renzo Guardenti, mais aussi les récents travaux de Claude Bourqui), je me limite à souligner, sous l'autorité de Ferdinando Taviani, un point important, à savoir que parler d'*improvvisazione* ne veut pas dire, paradoxalement, que le texte joué par les acteurs n'existait pas, mais seulement qu'il n'était pas écrit. Il paraissait à l'impromptu dans le spectacle, dans la relation des répertoires mnémoniques que chaque acteur possédait. Pour définir cette notion d'improvisation et mieux la saisir, il faut comprendre que le texte « paraissait à l'impromptu, mais n'était pas improvisé » (Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le Secret de la commedia dell'arte. La mémoire des compagnies italiennes aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, trad. Yves Liebert, Cazilhac, Bouffonneries, 1984, p. 295 ; je souligne),

clairement cet enjeu de l'improvisation chez les Italiens : « Mais ils improvisent – dit-il – : le rôle qu'ils font ne leur a point été dicté. » / Je m'en aperçois bien. » Diderot oppose cette technique au jeu des mêmes acteurs dans une pièce écrite :

« Et si vous voulez les voir aussi mesurés, aussi compassés, et plus froids que d'autres, donnez-leur une pièce écrite ». J'avoue qu'ils ne sont plus eux : mais qui les en empêche ? Les choses qu'ils ont apprises ne leur sont-elles pas aussi intimes à la quatrième représentation, que s'ils les avaient imaginées ? « Non. L'impromptu a un caractère que la chose préparée ne prendra jamais ». Je le veux. Néanmoins ce qui surtout les symétrise, les empèse et les engourdit, c'est qu'ils jouent d'imitation ; qu'ils ont un autre théâtre et d'autres acteurs en vue. Que font-ils donc ? Ils s'arrangent en rond ; ils arrivent à pas comptés et mesurés ; ils quêtent des applaudissements ; ils sortent de l'action ; ils s'adressent au parterre ; ils lui parlent, et ils deviennent maussades et faux<sup>13</sup>.

Les Italiens reviennent ici à un jeu empesé, parce qu'ils imitent le jeu d'autres acteurs, s'éloignant ainsi de la vérité et de l'illusion théâtrale<sup>14</sup>. Ce n'est pas parce qu'ils jouent

---

d'où il s'ensuit que les compagnies professionnelles italiennes ne refusent pas « la suprématie et la position centrale du texte, mais la suprématie et la position centrale du texte écrit, du livre » (*ibid.*). À ce sujet, il faut encore citer Taviani, pour souligner les problèmes d'ordre méthodologique que pose toute approche du théâtre professionnel italien : « Si ce problème concret [*lié à la présence/absence du texte*] n'est pas vu dans toute sa complexité, on dévie alors vers l'abstraction simpliste d'un théâtre qui – refusant le texte dramatique – devient dans notre esprit un théâtre qui privilégie le geste sur la parole, un théâtre du corps ou de la théâtralité pure. Ces équivoques courent au fil des associations arbitraires des mots : elles remplissent les histoires du théâtre de lieux communs, de fantômes sans aucune racine historique, et se nourrissent d'une mauvaise lecture des documents » (*ibid.*). Ces considérations doivent nous pousser à revoir notre façon de penser la dramaturgie. Je renvoie plus généralement à *ibid.*, p. 283-301. Sur l'importance de l'improvisation italienne en opposition au jeu *par cœur* des Français, comme déclencheur des polémiques théoriques au XVIII<sup>e</sup> siècle sur la sensibilité ou la non-sensibilité de l'acteur dans son jeu, voir l'article de Claudio Vicentini dans ce volume, p. 345.

13 Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, éd. cit., p. 408-409.

14 Dans un domaine très proche, concernant l'imitation, François Riccoboni, dans son *Art du théâtre, à Madame*<sup>\*\*\*</sup>, Paris, C. F. Simon Fils/Giffart Fils, 1750, p. 17-18, condamnait en principe l'imitation du jeu d'autres acteurs : « On fait encore plus mal en s'efforçant d'imiter la voix personnelle d'un autre acteur. L'imitation de ceux qui nous ont précédés est funeste. C'est d'abord un fort petit mérite de jouer comme un autre, et rien ne peut être digne de louanges que celui qui se montre original. Mais le plus grand mal est que nous ne pouvons jamais imiter que les défauts de notre modèle. » Charles Gildon, en Angleterre, tient des propos de même teneur dans *The Life of Mr. Betterton*, London, Robert Gosling, 1710, p. 55-56 (voir Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione*, *op. cit.*, p. 152).

une pièce écrite que leur jeu s'engourdit (« qui les en empêche ? Les choses qu'ils ont apprises ne leur sont-elles pas aussi intimes à la quatrième représentation, que s'ils les avaient imaginées ? »), mais parce qu'ils imitent les Comédiens-Français en se disposant en rond (le *bas-relief* du président de Brosses), en quête de applaudissements, en sortant de l'action, en s'adressant au parterre. Il s'agit alors d'une critique aux *Romains*, plutôt qu'aux Italiens. Dans ce passage, la démarcation très nette entre le jeu des Italiens dans les pièces à l'improvisation représentées à l'Hôtel de Bourgogne, et celui des rivaux de la Comédie-Française, au lieu de se réduire, se creuse au contraire davantage.

Avant Diderot, à la charnière du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, les Comédiens-Italiens eux-mêmes ont célébré l'imagination de l'acteur en la reliant à la technique de l'*improvvisazione* dans des termes manifestant la pleine conscience qu'ils ont de leurs propres instruments artistiques et de leur propre identité esthétique. Evaristo Gherardi, ancien comédien à la cour du Roi-Soleil et prédécesseur de Luigi Riccoboni à l'Hôtel de Bourgogne, écrit déjà à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle au sujet de l'*improvvisazione* et des qualités des Comédiens-Italiens, opposant le jeu à l'improvisation au jeu d'un rôle entièrement rédigé et appris par cœur, et reprenant les notions d'*action* et d'*imagination* :

Les comédiens italiens n'apprennent rien par cœur, et [...] il leur suffit pour jouer une comédie, d'en avoir vu le sujet un moment avant que d'aller sur le théâtre. Aussi, la plus grande beauté de leurs pièces est *inséparable de l'action*, le succès de leurs comédies dépendant absolument des acteurs, qui leur donnent plus ou moins d'agrément, *selon qu'ils ont plus ou moins d'esprit*, et selon la situation bonne ou mauvaise où ils se trouvent en jouant. C'est cette nécessité de jouer sur le champ, qui fait qu'on a tant de peine à remplacer un bon comédien italien, lorsque malheureusement il vient à manquer. Il n'y a personne qui ne puisse apprendre par cœur, et réciter sur le théâtre ce qu'il aura appris : mais il faut tout autre chose pour le comédien italien. Qui dit *bon comédien italien*, dit un homme qui a du fond, qui joue plus d'*imagination* que de mémoire, qui compose en jouant tout ce qu'il dit, *qui sait seconder celui avec qui il se trouve sur le théâtre ; c'est-à-dire, qu'il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade*, qu'il entre sur le champ dans tout le jeu et dans tous les mouvements que l'autre lui demande d'une manière à faire croire à tout le monde qu'ils étaient déjà concertés<sup>15</sup>.

15 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, avertissement, t. I, p. [i]. Je souligne. Sur Gherardi et son recueil, voir le travail éditorial en cours au sein du projet de recherche ARPREGO (Archivio del teatro pregoldoniano), <http://www.usc.es/>

Les mots de Gherardi sur l'imagination et sur un accord harmonique fondé sur la technique de l'*improvvisazione* mettent en lumière la capacité des acteurs à marier si bien leurs paroles et leurs actions avec celles de leurs camarades, qu'ils font croire « qu'ils étaient déjà concertés ». La beauté de leurs pièces ne dépend pas non plus des atouts d'un texte rédigé et préexistant (quand on parle de pièces à canevas, il s'agit de pièces pour lesquelles nous n'avons pas de texte dont les répliques seraient entièrement rédigées), par rapport auquel les acteurs se poseraient dans un rôle d'intermédiaire entre l'auteur et le spectateur. Elle est liée exclusivement et inséparablement à l'action qui se développe « sur le champ », dans le moment même de la représentation, c'est à dire à une sorte d'écriture scénique de la pièce, de dramaturgie créée par les comédiens au moment où ils jouent. Ce qui implique la définition d'une notion d'auctorialité qui échappe à toute écriture préalable, et qui est, en revanche, liée au plateau, au texte performé, joué par les acteurs. La beauté de la pièce dépend ainsi de la grammaire et de la syntaxe propres au jeu des comédiens, devenus auteurs : leurs mots, leurs gestes, bien sûr, et donc leur prononciation et leur maintien, mais aussi leur accord réciproque fondé sur une sorte de *consecutio temporum et scenarum*.

370

Les concepts exprimés par Gherardi résonnent, une trentaine d'années plus tard, dans l'*Histoire du théâtre italien* (Paris, 1728) de Luigi Riccoboni, où le *capocomico*, installé en France depuis douze ans, lie explicitement le jeu à l'impromptu à une récitation plus vive et plus naturelle. Il s'appuie sur la conviction (par ailleurs communément admise) selon laquelle le meilleur acteur, celui qui est capable de jouer le plus naturellement possible, est celui qui ressent ce qu'il joue<sup>16</sup> ; mais il souligne aussi les inconvénients que le jeu à l'impromptu peut impliquer :

L'acteur qui joue à l'impromptu joue *plus vivement et plus naturellement* que celui qui joue un rôle appris : *on sent mieux, et par conséquent on dit mieux ce que l'on produit que ce que l'on emprunte des autres* par les secours de la mémoire ; mais ces avantages de la comédie jouée à l'impromptu sont achetés par bien des inconvénients ; elle suppose des acteurs ingénieux, elle les suppose même à peu près égaux en talents, car le malheur de

---

goldoni/ et Emanuele De Luca, « 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.

16 Voir Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2006, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F969cc663/2242dce0324ab979bd74bcf1d2b57ce80f693695> ; Sarah Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2009 ; Emanuele De Luca, « Una vita nell'Art du théâtre », art. cit., p. 43-66, et Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione*, op. cit.

l'impromptu est que *le jeu du meilleur acteur dépend absolument de celui avec lequel il dialogue* ; s'il se trouve avec un acteur qui ne sache pas saisir avec précision le moment de la réplique, ou qu'il l'interrompe mal à propos, son discours languit, ou la vivacité de ses pensées sera étouffée. La figure, la mémoire, la voix, le sentiment même ne suffisent donc pas au comédien qui veut jouer à l'impromptu, il ne peut exceller s'il n'a une *imagination* vive et fertile, une grande facilité de s'exprimer, s'il ne possède toutes les délicatesses de la langue, et s'il n'a acquis toutes les connaissances nécessaires aux *différentes situations où son rôle le place*. Quelle éducation ne faut-il pas pour former un tel acteur et ceux qui sont destinés à cette profession ne trouvent-ils pas mille obstacles à une excellente éducation<sup>17</sup>.

Tant chez Gherardi que chez Riccoboni, le jeu fondé sur l'improvisation se fait donc le principe d'un équilibre impliquant (et entraînant) l'imagination des acteurs – cette étincelle créatrice qui semble étrangère, du moins dans les sources citées, au jeu des Français –, mais ce n'est pas la seule condition nécessaire pour la construction de l'illusion théâtrale. La capacité qu'ont les acteurs de s'harmoniser entre eux est tout aussi indispensable, c'est peut-être même la condition principale, dans cette visée vers l'unique point de fuite de tout effort théâtral et spectaculaire que sont la vraisemblance et la crédibilité scénique. C'est la même exigence qui s'impose de plus en plus en France au long du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui semble être implicitement réclamée dans les témoignages des contemporains, opposant les Italiens aux Français. L'illusion théâtrale, ainsi que la vraisemblance, demandent une opération active de la part de l'acteur, qui l'éloigne de sa fonction de simple diseur d'un texte, pour le pousser vers le domaine de la création (« on sent mieux [...] ce que l'on produit »). L'acteur, alors, n'est plus un simple médiateur entre un auteur, un texte, et le public (« ce que l'on emprunte des autres par les secours de la mémoire »), mais devient lui-même l'auteur d'un *hic et nunc* qui se produit au moment même de l'exécution scénique. Si cet aspect se lie, au XVIII<sup>e</sup> siècle, au développement d'une nouvelle vision de l'acteur en tant qu'artiste créateur, et de son art qui se libère de plus en plus des mailles de l'art oratoire, il ne me semble pas surprenant que l'autonomie artistique de l'acteur surgisse alors comme thèse plus ou moins implicite dans les traités sur l'art de l'acteur écrits d'abord par des Comédiens-Italiens, Luigi (*Dell'arte rappresentativa*, 1728) et François Riccoboni (*L'Art du théâtre*, 1750). Ils ont tous deux été formés selon une

17 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. 61-63 (je souligne).

tradition professionnelle et un marché théâtral fondés sur un système productif moins contraint par les exigences poétiques des textes et, spécifiquement, par les contraintes d'un alexandrin parfois encombrant en termes de jeu, si l'on se réfère au milieu classique français. Cette fonction de création acto-auctorale est donc favorisée chez les Italiens par le jeu dans les pièces à canevas, par les implications et les enjeux de l'improvisation, par un processus productif, enfin, engendré et enraciné en amont dans un système théâtral, voire même anthropologique, qui n'est pas celui des Français<sup>18</sup>.

Il faut néanmoins garder à l'esprit que le théâtre à l'improvisation ne correspond pas forcément à un théâtre anti-littéraire<sup>19</sup> et que les Comédiens-Italiens ne jouent pas que des pièces à l'improvisation. Ils sont au contraire capables de parcourir toutes les formes et tous les genres théâtraux de l'époque, y compris le théâtre érudit et littéraire.

18 À ce sujet, et sur le rôle de l'acteur, Luigi Riccoboni s'était déjà exprimé à l'égard des enjeux de l'improvisation dans la préface au *Libéral malgré lui* (*Le Nouveau Théâtre italien*, Paris, Coustelier, 1718, t. I, p. 13-15). Voir Luigi Riccoboni, *Il Liberale per forza/Le Libéral malgré lui, L'Italiano maritato a Parigi/L'Italien marié à Paris*, éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2008, p. 29, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F9f58e62/9b03d8b4feeb08372c73e34c7471223866dd22a2>. « Nos scènes jouées à l'improvisation, et sans préparation, ne peuvent être mises en parallèle avec les autres qui sont toutes remplies d'esprit et de sentiments, avantage que nous ne pouvons avoir aussi facilement dans la comédie italienne produite sur la scène, comme au hasard, et sans avoir été méditée ni travaillée dans le cabinet pendant un temps considérable. Je connais combien on doit blâmer cet usage introduit en Italie depuis un siècle, de faire jouer quelque pièce de théâtre que ce soit par acteurs qui parlent à l'improvisation, puisque cet usage devient infiniment fatigant pour l'acteur, lorsqu'il veut s'appliquer sérieusement à sa profession, et met quelquefois une bonne comédie en danger, lorsque le comédien n'ayant pas l'esprit libre, ou se portant mal, ne peut remplir parfaitement son rôle. Mais il n'est plus possible de remédier à ce désordre qui est maintenant trop enraciné ; et si lorsque j'étais en Italie j'ai pensé à y travailler, j'abandonne aujourd'hui entièrement un pareil dessein, voyant que non seulement cette manière de jouer a plu à Paris ; mais qu'elle a même donné quelque réputation à notre théâtre. » (*Ibid.*, p. 29.) Riccoboni écrit plus loin, concernant les pièces qu'il publiait : « On ne trouvera ici que le sujet de ces comédies, non pas tel que nous l'exposons derrière notre théâtre, pour apprendre aux acteurs le temps auquel ils doivent entrer et sortir, puisqu'il servirait fort peu aux lecteurs pour lesquels il serait trop abrégé. On le trouvera étendu avec soin, avec l'exposition des motifs particuliers, de chaque scène que l'acteur manie à sa façon sur le théâtre, suivant sa capacité plus ou moins grande, ou même suivant la disposition dans laquelle son esprit et son corps sont ce jour-là ; car la bonne ou la mauvaise santé de l'acteur, sa bonne ou sa mauvaise humeur peuvent rendre la comédie moins faible, et quelquefois plus agréable mais dans l'un et dans l'autre cas, elle est toujours d'un grand travail pour lui, surtout lorsqu'il ne perd jamais de vue ce qu'il doit au public qui l'écoute. » (*Ibid.*, p. 35.)

19 La possibilité de conférer à un spectacle un niveau littéraire, malgré le manque de pièces rédigées, dépendait des capacités des comédiens et de leur répertoire mnémonique ; voir Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Le Secret de la commedia dell'arte*, op. cit.

En a déjà témoigné, en Italie, l'activité de la troupe de Luigi Riccoboni, troupe qui a su participer au processus de réforme entamé par les savants de la péninsule (dont Lodovico Antonio Muratori et Scipione Maffei) afin de renouveler le théâtre italien au sein du rationalisme de l'Arcadia<sup>20</sup>. Ce processus s'inscrivait dans la nécessité de retrouver un théâtre plus authentique, et l'expérience française y était critiquée à cause de ses dérives poétiques – telle, pour n'en citer qu'un exemple, l'encombrante présence de galanteries dans les tragédies – mais également, en ce qui concerne la représentation, en raison de son jeu d'acteur fondé sur une déclamation fortement rythmée et sur une gestualité qui suivait, surtout dans le tragique, des codes représentatifs préétablis et endurcis par une longue tradition<sup>21</sup>. L'ensemble de cette réforme, tant du point de vue de la poétique que de la pratique scénique, était élaboré au nom de la vraisemblance et de l'illusion, qui (re)devenaient la mesure nécessaire du renouvellement du théâtre contre la tragi-comédie espagnole et le spectaculaire baroque, ainsi que contre la grossièreté et le manque de culture de certains comédiens professionnels. L'entraînement à la technique de l'improvisation, en termes d'imagination et de coordination, s'unit alors à des exigences claires, poétiques et esthétiques, propres aux savants italiens et aux acteurs guidés par Luigi Riccoboni, entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup>. Ainsi, en dépit de ce qu'écrivit Diderot en 1758 (à une époque où les pièces françaises représentées à la Comédie-Italienne sont par ailleurs de plus en plus jouées par des acteurs français), reste le sentiment que cet entraînement ne pouvait pas ne pas influencer la représentation de pièces entièrement rédigées, celles que le *capocomico* proposait en Italie, mais aussi celles qui sont jouées en France, tant en italien qu'en français<sup>22</sup>. Ce qui expliquerait d'autre part les commentaires enthousiastes sur le jeu simple et naturel de Tommaso Vicentini (Arlequin) ou de Giovanna Rosa Benozzi (Silvia) dans

20 Voir au moins Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio*, t. 1, *L'Expérience italienne (1676-1715)*, Paris, Droz, 1943; Salvatore Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna, Longo, 1986; Stefano Locatelli, «Dentro al testo», introduction à Scipione Maffei, *Merope*, éd. Stefano Locatelli, Pisa, ETS, 2008, p.9-87; voir enfin l'article de Beatrice Alfonzetti dans ce volume, p. 105.

21 Comme le souligne Sarah Di Bella, «le sujet de l'artifice dans la déclamation française était un *topos* de la théorie italienne de la réforme du théâtre: Maffei y consacre un long passage de son *Istoria*, et Muratori s'y arrête aussi dans son traité» (*L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, op. cit., p.277). Voir également l'article du même auteur dans ce volume.

22 Sur le répertoire de la Comédie-Italienne, voir Emanuele De Luca, *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>.

les pièces de Marivaux. Autrement dit, cette imagination créatrice et cette capacité d'établir une dynamique d'action-réaction devaient contribuer tant à l'élaboration du jeu sur scène d'un seul acteur, qu'à la composition de la scène entre plusieurs acteurs jouant ensemble, indépendamment de la forme de la pièce jouée – à l'impromptu ou préméditée. Les habiletés techniques de l'acteur italien (improvisation, écoute, voix, gestes, pantomime...) doivent ainsi se plier à une exigence esthétique où la vraisemblance et l'illusion théâtrale sous-tendent des principes enracinés dans la tradition pratique et professionnelle des comédiens et déjà pleinement élaborés sur le plan théorique dans le traité de Luigi Riccoboni (*Dell'arte rappresentativa*), ainsi que dans l'ouvrage homonyme d'Andrea Perrucci<sup>23</sup> et, en remontant plus loin encore dans le temps, dans ceux de l'acteur Pier Maria Cecchini au début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>.

## LA MÉCANIQUE DE L'ENSEMBLE

En France, ces principes trouvent en 1750 un nouveau développement grâce à François Antoine Valentin Riccoboni qui, s'alignant sur la tradition pratico-théorique de ses ancêtres, en reprend les aspects fondamentaux dans son *Art du théâtre* et en dévoile le processus technique qui établit les rapports d'action-réaction entre plusieurs acteurs afin d'en expliquer les aspects mécaniques. François est comédien, il joue en italien, à l'impromptu, et en français dans des pièces entièrement rédigées. Il est aussi danseur, chanteur, auteur dramatique, maître de ballet et théoricien<sup>25</sup>. À l'instar de son père, avec lequel il partage les mêmes principes esthétiques<sup>26</sup>, il propose une réflexion qui est le résultat de son expérience et de sa pratique de comédien-auteur<sup>27</sup>.

23 Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Nap[oli], Michele Luigi Mutio, 1699; voir l'édition bilingue italien-anglais: *id.*, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso/A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation*, éd. Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck et Thomas F. Heck, Lanham/Toronto/Plymouth, Scarecrow Press, 2007. Voir également Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione*, *op. cit.*, p. 131-137.

24 Pier Maria Cecchini, *Trattato sopra l'arte comica*, *op. cit.*; *id.*, *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita*, Padova, Guareschi, 1628.

25 Pour tout ce qui concerne François Riccoboni, 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.

26 Voir Emanuele De Luca, « Luigi e François Riccoboni: Identità estetiche e articolazioni teoriche nel primo Settecento italo-francese », *Biblioteca Teatrale*, n.s., 127-128 (juillet-décembre 2018), p. 81-98.

27 « La matière que j'ai traitée, écrit François, faisant depuis vingt-cinq ans ma principale occupation, elle m'est devenue assez familière pour que je puisse aisément faire connaître les fondements sur lesquels mes principes sont établis » (François Riccoboni,



Prônant la nécessité de l'enchaînement des tons et de la cohérence des gestes entre les acteurs, François Riccoboni consacre un chapitre entier de son *Art du théâtre* au jeu d'ensemble<sup>28</sup>. Il ne se limite pas à énoncer la règle selon laquelle l'harmonie et l'accord doivent régner entre l'ensemble des acteurs, mais il arrive à éclaircir le processus d'enchaînement des sons et des gestes – et donc des actions – qui produisent cette harmonie sur le plateau. L'ensemble correspond à « l'union qui doit se trouver dans le jeu, et dans le récit de tous ceux qui se trouvent en même temps sur la scène<sup>29</sup> ». Il s'agit de trouver un équilibre et une harmonie de groupe fondés sur un processus d'action-réaction. C'est un travail qui demande « beaucoup d'oreille et de possession du théâtre<sup>30</sup> », et qui lie les acteurs entre eux, malgré la différence des caractères et la variété des situations : il s'agit d'« un certain rapport qui les empêche d'être discordants à l'oreille, ni aux yeux du spectateur<sup>31</sup> ». On parle, en tout premier lieu, d'une expérience confiée à l'organe auditif : « Voici de quelle manière l'oreille conduit les comédiens à cet ensemble dont je veux parler<sup>32</sup> ». L'acteur doit saisir le ton par lequel celui qui parle avant lui achève sa phrase et « commencer du même ton dont l'autre vient de finir<sup>33</sup> ». Cela indépendamment du fait que l'acteur qui arrête de parler termine sa réplique dans le ton approprié à la circonstance ou non. Il revient à l'acteur qui enchaîne de moduler sa propre voix à partir de ce ton, pour l'amener au ton nécessaire à l'expression du sens de sa propre réplique, par degré et rapidement : « Si l'on se trouve avec quelqu'un, qui sortant du ton convenable, nous laisse bien loin de celui d'où nous devons naturellement partir, rien ne nous dispense de prendre son ton, quelque mauvais qu'il puisse être ; mais par des degrés imperceptibles et rapides, il faut ramener l'oreille au ton que la chose demande<sup>34</sup>. »

Si les acteurs qui se trouvent sur scène ont le même talent, ils créeront facilement l'ensemble, puisque chacun à son tour atteindra, à la fin de sa réplique, le ton de celle qui doit la suivre<sup>35</sup>. François souligne l'importance d'une sorte de flux continu et

---

*Lettre de M. Riccoboni fils, à Monsieur\*\*\* au sujet de L'Art du Théâtre*, s.l.n.d., p. 4 ; voir *id.*, *L'Art du théâtre. Suivi d'une lettre de M. Riccoboni fils, à Monsieur\*\*\* au sujet de L'Art du Théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 2012, p. 4. Sur les aspects de la transposition théorique de son expérience et de sa pratique artistique, voir Emanuele De Luca, « Una vita nell'Art du théâtre », art. cit., p. 7-147.

28 François Riccoboni, *L'Art du théâtre, à Madame\*\*\**, *op. cit.*, p. 79-82.

29 *Ibid.*, p. 79.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 80.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

cohérent de tonalités, fondé sur l'enchaînement des tons de la voix, pour créer une harmonie et une cohérence d'ensemble qui mettent en valeur l'action en termes de vérité représentative. L'habileté des comédiens à suivre ce flux implique la même nécessité déjà prônée par Luigi Riccoboni et Evaristo Gherardi : les acteurs italiens doivent posséder le même talent dans l'improvisation, pour que l'un se coordonne harmoniquement à l'autre. François Riccoboni, toutefois, ne considère pas seulement le cas de l'Italien capable d'un jeu à l'improvisu, mais celui du comédien en général.

De la même manière, les mouvements de tous les acteurs sur la scène doivent avoir une cohérence qui corresponde à celle du flux des intonations. De l'auditif, on passe ainsi au visuel. Chaque acteur doit examiner la position dans laquelle il se trouve par rapport aux autres. Les gestes et les mouvements de l'un seront alors le produit des mouvements et des gestes des autres :

On doit trouver dans les gestes et les mouvements de tous les acteurs la même correspondance, que dans les tons de leur voix. [...] Que chacun examine en quelle position il se trouve vis-à-vis des autres. Si dans sa place il doit montrer de la supériorité ou du respect, s'il lui convient d'envisager audacieusement celui qui parle, ou d'éviter la rencontre de ses yeux, et suivant l'occurrence que les mouvements de l'un produisent ceux de l'autre, et que tous se maintiennent exactement dans la situation où la scène doit les mettre<sup>36</sup>.

Pour de tels rapports, une attention « fort naturelle<sup>37</sup> » est nécessaire ; c'est la « *somma attenzione*<sup>38</sup> » que Luigi Riccoboni souhaitait dans *Dell'arte rappresentativa* afin de rendre le jeu plus vivant et plus vrai. François critique ainsi les acteurs « qui demeurent toujours immobiles quand ils sont en silence, et qui n'agissent que lorsqu'ils ont à parler<sup>39</sup> » ou « ceux qui d'un air désœuvré portent leurs regards de côté et d'autre<sup>40</sup> ». Ceux-ci « ne sauraient parvenir à cet ensemble ; au contraire ils y

36 *Ibid.*, p. 80-81.

37 *Ibid.*, p. 81.

38 « Tu devras donc écouter avec la plus grande attention celui qui propose, ou qui répond, si tu l'as interrogé, ou si tu comptes le faire [*sic*, mais c'est plutôt : si tu es interrogé] ; / Et selon que ce que tu entends se révèle chose adverse ou propice à ton penchant, tu dois montrer sur ton visage une impression âpre, ou bien joyeuse » (« *Con somma attenzione dunque dovrà / Ascoltar chi proponga, o chi risponda, / Se avrài interrogato, o se il sarai ; / E se avversa al tuo genio, o pur seconda / Sarà la cosa udita, dei nel volto / Mostrare impressione aspra, o gioconda* » ; Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, éd. Valentina Gallo, p. 78 ; trad. : Sarah Di Bella, dans *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, *op. cit.*, p. 547).

39 François Riccoboni, *L'Art du théâtre, à Madame\*\*\**, *op. cit.*, p. 81.

40 *Ibid.*

nuisent par leur indolence. Tous les acteurs doivent concourir à augmenter la force de l'expression de celui qui parle ; et lorsqu'ils y prennent part aux yeux du spectateur, ils aident fortement à le séduire<sup>41</sup> ». Reprenant implicitement la notion du quatrième mur, François Riccoboni souligne qu'ils doivent toujours porter une grande attention à la scène, aux discours et actions des autres comédiens, et non pas à la salle :

Une continuelle attention à la scène est la qualité la plus avantageuse que puisse avoir un acteur. Elle rend son jeu si plein et si lié, qu'elle seule soutenue d'une médiocre intelligence, a fait quelquefois une grande réputation à des comédiens très défectueux d'ailleurs. La distraction au contraire est un si grand défaut, que le seul air désoccupé rend un acteur insupportable<sup>42</sup>.

Cette attention à la scène, formulée ici en lien avec le jeu de l'acteur dans un but pédagogique, devient un postulat esthétique et se rapproche des remarques de Boindin, du président de Brosses et de Diderot, élaborées du point de vue de la réception du spectateur. Le travail de groupe ainsi conçu tend alors vers la création d'une parfaite illusion qui tient compte de la circonstance dans laquelle les acteurs se trouvent plongés, des hiérarchies mêmes des différents rôles et personnages impliqués, de leurs rapports sociaux et de leurs nécessités expressives. François définit un langage de relations, d'actions et de réactions, d'un *concert(at)o* qui doit s'établir entre les différents acteurs sur scène ; une vraie syntaxe du jeu qui ne se limite pas exclusivement au domaine de l'auditif, de la parole, mais qui s'élargit à celui du visuel, c'est-à-dire du geste :

Il faut que plusieurs acteurs, qui ordinairement ont chacun un caractère différent, et dont la situation n'est jamais la même, conservent dans leur jeu *un certain rapport* qui les empêche d'être discordants à l'oreille, ni aux yeux du spectateur. On peut les comparer à des musiciens qui chantent un morceau à plusieurs parties ; chacun articule des sons différents, mais tous ensemble ne forment qu'une même harmonie<sup>43</sup>.

Au-delà des capacités personnelles de chaque acteur, en termes de déclinaisons de gestes et d'intonations, pour l'incarnation d'un texte et d'un rôle, l'attention, fondée sur des bases pratiques, qui se pose comme urgence théorique, correspond à ce « certain rapport » qui empêche les acteurs d'être discordants à l'oreille et aux yeux des spectateurs. C'est un rapport qui doit investir chaque acteur sur scène et en même temps dépasser l'action individuelle de chacun à l'avantage d'une valeur

41 *Ibid.*, p. 81-82.

42 *Ibid.*, p. 63-64.

43 *Ibid.*, p. 79-80.

harmonique d'ensemble, extra-personnelle : *entre* acteur et acteur, *entre* personnage et personnage. Pour atteindre ce rapport, il est nécessaire que les comédiens portent leur attention à la scène et aux partenaires, et qu'ils ne s'adressent jamais à la salle en sortant du jeu et en franchissant la limite du quatrième mur. Autrement dit, ils doivent éviter de créer des rapports extra-scéniques entre acteur et spectateur, deux entités qui paradoxalement ne doivent jamais, pour créer l'illusion théâtrale, se joindre ; à cette condition, les expressions, les passions, les sens pourront se transmettre du plateau à la salle. En somme, les comédiens doivent jouer comme « chez eux » (selon l'expression du président de Brosses), faisant abstraction du public et s'abandonnant à leur imagination. Principes que Diderot reprend et développe ensuite dans ses réflexions théoriques et esthétiques<sup>44</sup>.

378

Ce discours permet peut-être de mieux comprendre la sensation exprimée par les chroniqueurs français dont les témoignages ouvrent cette étude. Et si les extraits cités de Boindin, de Brosses et Diderot relèvent d'une perception liée à la réception, pour François, ce ne sont que les praticiens, les opérateurs actifs de ce mécanisme, qui peuvent connaître cette technique fondée sur l'action et la réaction, sur l'enchaînement et l'harmonisation des sons et des gestes. C'est une habileté qui se perfectionne avec la pratique, avec le raffinement de l'oreille et de la capacité d'écoute (« beaucoup d'oreille et de possession du théâtre »). Ce raffinement, qui s'enracine et trouve sa sève dans le jeu italien, à l'aide de l'*improvvisazione*, n'est pas moins nécessaire lorsqu'il s'agit de jouer une pièce apprise par cœur. De ce point de vue, même si les Comédiens-Français sont en général critiqués dans *L'Art du théâtre*, les signes d'une nouvelle approche du jeu semblent se manifester au cours des années 1720. François Riccoboni cite Michel Baron, qui est capable de développer ce rapport d'action-réaction et de flux d'intonations : « C'est une des règles que l'*observateur* ne sait pas, et qu'il a même de la peine à concevoir. Je n'en suis point l'inventeur ; M. Baron la pratiquait scrupuleusement, tous les bons comédiens la savent, les mauvais l'ignorent et ne sont discordants que par-là<sup>45</sup>. »

Ce même Baron aurait déclaré avoir appris un jeu plus simple et naturel, c'est-à-dire moins déclamé et plus développé du point de vue de la gestuelle, des Italiens de la compagnie de Luigi Riccoboni, particulièrement dans le domaine tragique<sup>46</sup>. Cet

44 Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 61-62.

45 François Riccoboni, *Lettre de M. Riccoboni fils, à Monsieur\*\*\**, dans id., *L'Art du théâtre. Suivi d'une lettre de M. Riccoboni fils, à Monsieur\*\*\* au sujet de L'Art du Théâtre*, op. cit., p. 26.

46 « M. Baron m'a dit, la première et la seule fois que j'aie conversé avec lui, qu'il avait pris cette manière de déclamer sans s'écarter de la nature, après avoir écouté la troupe

acteur a été acclamé par le *capocomico* pour son jeu comique<sup>47</sup>, et il aurait pu réformer la déclamation et le jeu des Français, si un « mal trop enraciné<sup>48</sup> » et peut-être aussi son âge avancé ne l'en avaient finalement empêché.

Dans un autre registre, un dernier élément reste à souligner : l'originalité de l'approche de l'acteur théoricien dans le panorama de la réflexion européenne sur le jeu d'acteur. Pour expliquer la nécessité de l'harmonie entre les acteurs, François Riccoboni fait appel à la musique : « On peut les comparer à des musiciens qui chantent un morceau à plusieurs parties, dit-il ; chacun articule des sons différents, mais tous ensemble ne forment qu'une même harmonie. » Ce rapprochement avec l'univers musical est déjà patent dans l'usage que Riccoboni fait du mot *ensemble*. L'ensemble des comédiens trouve une correspondance singulière avec le travail des chanteurs en produisant un *concertato* polyphonique où les voix, mais aussi les gestes, se marient et se coordonnent entre eux. À cet égard, les mots de François, et la notion qu'ils expriment, correspondent de façon étonnante avec l'explication de l'*ensemble* que donne Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*, où l'on entend aussi résonner, bien que de loin, les idées de Luigi Riccoboni et de Gherardi à l'égard des comédiens :

---

italienne qui depuis quatre ans est revenue à Paris. C'est un grand honneur pour ces comédiens italiens, et d'autant plus grand qu'il n'est mérité par aucun de nous » (« *Monsieur Baron mi ha detto la prima volta e la sola che ho avuta seco conversazione ch'egli aveva presa quella maniera di declamare senza scostarsi dalla natura dopo che aveva sentita la truppa italiana, che già sono quattr'anni è ritornata in Parigi. È questo un grande onore per questi italiani comici, e tanto è più grande quanto non vi è alcuno di noi che lo meriti* » ; Elena Balletti, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo viniziano, 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, p. 9, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fa98afcf/7541fd7833be19435be718fbb97a85296e098479> ; trad. : Xavier de Courville, dans *id.*, *Lélio. Premier historien de la Comédie-Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, Paris, Librairie théâtrale, 1958, p. 238). De façon plus générale, voir sur ce sujet Xavier de Courville, *Lélio*, *op. cit.*, p. 229-255.

47 Luigi Riccoboni, « Réponse à la lettre de Monsieur Rousseau », dans *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine, avec des extraits, et examens critiques de plusieurs tragédies, et comédies italiennes, auxquels on a joint une explication des figures, avec une lettre de M. Rousseau, et la réponse de l'auteur*, Paris, André Cailleau, 1731, t. II, p. xxxii-xlvi, ici p. xxxvii-xxxviii. La situation est tout autre pour ce qui est du registre tragique ; dans ce cas, ni Elena Balletti (dans sa *Lettera*) ni Luigi Riccoboni ne rapprochent le jeu de Michel Baron de celui des Italiens. L'acteur français n'aurait par ailleurs jamais vu jouer de vraies tragédies par la troupe de la Comédie-Italienne.

48 François Riccoboni, *L'Art du théâtre, à Madame\*\*\**, *op. cit.*, p. 23.

Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles et avec le tout, parce que c'est un sens qu'on lui donne rarement en musique. Ce n'est guère qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorsque les concertants sont si parfaitement d'accord, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, et que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit sur la partition. *L'ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractère particulier, et la liaison avec le tout ; soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des mouvements, soit pour saisir le moment et les nuances des *forts* et des *doux* ; soit enfin pour ajouter aux ornements marqués, ceux qui sont si nécessairement supposés par l'auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la musique qu'ils exécutent, et qu'ils s'entendent entre eux : car il serait impossible de mettre un parfait *ensemble* dans un concert de sourds, ni dans une musique dont le style serait parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. En général, plus le style, les périodes, les phrases, la mélodie et l'harmonie ont de caractère, plus l'ensemble est facile à saisir ; parce que la même idée imprimée vivement dans tous les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la musique ne dit rien, et qu'on n'y sent qu'une suite des notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa partie, et l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la musique française n'est jamais *ensemble*<sup>49</sup>.

François Riccoboni ne se limite donc pas au simple énoncé concernant la nécessité du jeu d'ensemble, mais il va jusqu'à éclairer le processus technique qui en est à la base, à travers la description des enchaînements des tons et des gestes des acteurs et à l'aide de la musique. Il en universalise les principes pour toute forme de jeu, tant à l'impromptu que pour un rôle appris par cœur. Ce faisant, il s'oppose à la déclamation française, surtout dans le tragique, déclamation fortement codifiée qui privilégie plutôt les aspects métriques de l'alexandrin que les exigences de vraisemblance et de transmission du sens ; un « art – selon Martine de Rougemont – éminemment musical [mais] un art de solistes plutôt que concertant<sup>50</sup> ».

En conclusion, nous pouvons dire que l'exercice professionnel de l'improvisation participe chez les Italiens à la réalisation d'un jeu perçu comme plus *naturel* (on serait tenté de dire *réel*), voué à l'illusion théâtrale. Celui-ci est lié à l'importance attribuée

49 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 200-201.

50 Martine de Rougemont, « La déclamation tragique en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 453.

à la représentation, par rapport à laquelle l'ensemble joue un rôle fondamental, impliquant l'attention de chaque acteur aux autres et leur concentration sur scène. La notion d'ensemble, relue à travers un filtre musical, n'est rien d'autre que le produit de l'esthétique du jeu italien, issue de ce *concert(at)o* d'acteurs comme technique propre et même nécessaire à l'*improvvisazione*.

Cette attention à l'harmonie du groupe permet de déplacer l'axe de toute discussion sur l'art de l'acteur, pris individuellement, vers l'ensemble des acteurs sur scène, et d'identifier un art qui ne repose plus seulement sur les talents de l'un, mais aussi sur le rapport extra-personnel entre les acteurs. L'art de l'acteur s'éloigne ainsi de celui de l'orateur, lequel ne prévoit pas de partenaires, mais se fonde sur le monologue d'une seule personne. L'attention au jeu d'ensemble souligne une distinction nette entre une *actio* rhétorique et une *actio* dramatique, qui ne peut pas se limiter à la diction d'un texte plus ou moins animé, plus ou moins incarné par un seul acteur. L'art de l'acteur (du *comédien*, comme l'écrira encore en France, de façon emblématique, Rémond de Sainte-Albine entre 1747 et 1749) devient auprès des Italiens un art de la représentation (« *Dell'arte rappresentativa* », selon les termes d'Andrea Perrucci et Luigi Riccoboni), un *art du théâtre*, comme chez François Riccoboni, art fondé sur une nouvelle conscience du principe de relations. Il n'est plus seulement question de l'espace et du temps d'un seul acteur, mais également de l'espace et – surtout – du temps de l'ensemble, des proportions et des rythmes qui gèrent les distances et les rapprochements spatiaux et temporels entre plusieurs acteurs sur la scène : un aspect qui semble être un fondement des exigences techniques et esthétiques du jeu italien.

Si l'art oratoire est ainsi dépouillé de son privilège d'être la grille régulatrice du jeu d'acteur, la musique, dans ses enjeux et ses nécessités, se prête à donner une nouvelle clé de lecture au travail théâtral. Ce n'est plus la pure sonorité du vers et de son rythme qui est recherchée, mais le sens des mots et des actions, amplifié par la valeur expressive que confère le sens de l'ensemble. En lien avec ce que Rousseau proposait dans son article du *Dictionnaire de musique*, il s'agit d'un niveau extra-personnel du jeu, en termes d'harmonie et d'accords. On peut dire que, dans le parcours de renouvellement du jeu au XVIII<sup>e</sup> siècle, les arts musicaux deviennent protagonistes également dans la gestion du corps et de la voix d'un seul acteur<sup>51</sup>. L'*exemplum* italien, depuis 1716, ainsi que les enjeux d'une réflexion théorique faite par les comédiens-théoriciens, pénètrent fortement dans la conscience des observateurs de l'époque et imprègnent le regard que Diderot pose sur la réalité théâtrale contemporaine et sur les principes esthétiques de la représentation théâtrale en France. En ce sens, l'*ensemble* joue, dans la

51 Voir Emanuele De Luca, « Una vita nell'Art du théâtre », art. cit., p. 67-97.

pratique et la théorie du jeu de l'acteur, le même rôle que le *tableau* dans la composition spectaculaire<sup>52</sup>. Des contraintes du texte littéraire et de la poétique théâtrale, on passe ainsi au cours du siècle au spectacle conçu comme un objet propre, ayant ses propres règles, qui s'émancipe de l'art oratoire et se rapproche de la musique (sur le plan auditif) et de la peinture (sur le plan visuel). C'est l'un des enjeux majeurs de l'expérience des Italiens à Paris au siècle des Lumières.

---

52 Voir mon article dans ce volume, p. 255.



## 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 DREVIÈRE, 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'Italien marié à Paris*, éd. Valentina Gallo, Paris, IRPMF, coll. « Les savoirs des acteurs italiens », 2008, en ligne : <https://api.nakala.fr/data/11280%2F9f58e62/9b03d8b4fecb08372c73e34c7471223866dd22a2>.

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<sup>e</sup> 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<sup>o</sup> 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, fonds 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, MAJAULT, 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%2F2ada9566/0901c1203ef5f5ebbd4836a43aac5bc26236f983>.
- 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](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](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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 Mercure* 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%22cb32814317r\\_date%22&rk=42918;4](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%22cb32814317r_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](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](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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>ie</sup>, 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1944.
- , *La Vie théâtrale en province au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 128, juillet-septembre 1980, p. 335-348.

- BEAUCÉ, 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<sup>e</sup> année, 2003, p. 109-134.
- BOCCADOR, Jacqueline, « Les tapisseries à la Ténrière de la manufacture de Beauvais au XVII<sup>e</sup> 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 Beaucé, Sandrine Dubouilh, Cyril Triolaire (dir.), *Les Espaces du spectacle vivant dans la ville. Permanences, mutations hybridité (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 Vigarelo (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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (ACRAS)*, n° 3, « Marie Sallé, danseuse du XVIII<sup>e</sup> siècle », juin 2008, p. 7-20.
- DE LUCA, Emanuele, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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](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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle français », dans Anne Cayuela et Marc Vuillermoz (dir.), *Les Mots et les choses du théâtre. France, Italie, Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> 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-KERVIRAN, 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<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> trimestre 2021, p. 77-89.
- FRIGAU MANNING, Céline (dir.), *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle. Les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620) », *XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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. Strutture 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<sup>er</sup> 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<sup>er</sup> 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<sup>e</sup> 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 italiane 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3-4, 1979, p. 451-459.
- , « L'acteur et l'orateur : étapes d'un débat », *XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (ACRAS)*, n° 3, « Marie Sallé, danseuse du XVIII<sup>e</sup> 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-known 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<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> 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 romana, 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](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<sup>e</sup> 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.  
 Beaugard, 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<sup>er</sup>.  
 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.

*California* 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 sur 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 vénitiennes (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 comedie 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.  
 Galliari, 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'Abgerberbe, 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<sup>er</sup>, 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 nocé 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.  
*Tancrede* 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 <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> 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
<b>528</b> 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 <sup>e</sup> 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 Taïeb.....	297
Le nouveau vaudeville à la Comédie-Italienne : continuité et renouvellement Stéphanie Fournier .....	313
Le théâtre italien à Marseille au XVIII <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> 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.)

