

Espaços teatrais na Paris do Século XVII. Do Jeu de Paume de la Perle ao Teatro do Palais Royal: revisando a cartografia de Molière (1643-1673)

EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA¹

Texto completo:

Como afirma Roger Chartier, a história se baseia nas escolhas e aproximações que o historiador opera conferindo um sentido inédito à interpretação dos documentos "qu'il arrache au silence des archives". Há uma grande tentação do historiador querer apagar as diferenças entre lógicas heteronômicas mas que são de certa maneira articuladas, bem como as diferenças entre as lógicas dos enunciados e aquelas que realmente comandam os gestos e as condutas. (cf. CHARTIER, 2009:8)². Para investigar as relações entre os espaços teatrais parisienses nos setecentos, a cidade e a sociedade, uma das fontes é a contribuição de Molière para a história do teatro, que me levou a estudar muitas das incontáveis fontes secundárias, acrescidas de documentação de época, muitas vezes tendenciosa e fundamentada no princípio da inveja e da intriga.

Descobrir que nossa principal fonte primária, o periódico *Le Mercure Galant*, editado pelo nouveliste Donneau de Visé³, reportava as notícias do jornal de maneira a atingir a obra de Molière, foi um dos impasses desta parte da pesquisa. Além de publicar manuscritos falsos e verdadeiros, este editor, que foi autor de várias peças, algumas em co-autoria com Corneille. Publicava notícias sobre política, guerras e dos divertimentos da corte e estava engajado na Querela entre *Anciens et Modernes* (FORESTIER, 2011) Por outro lado e outras fontes de época como o *Registro de La Grange*, espécie de herdeiro de Molière na Troupe du Roy, como a *Histoire du Theatre Français* dos Frères Parfaict (1745-1749), pelos escritos de Chapuzzeau (1674), antigo

¹ Evelyn Furquim Werneck Lima é pós doutora em Artes e História Social (Paris X e EHESS). Professora associada II da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisadora 1-C do CNPq e Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ

² "Au bord de la falaise"era uma imagem de Michel de Certeau que caracterizava o trabalho de Foucault. ela designa lucidamente as tentativas que colocam no eixo de suas atividades as relações que existem entre o discurso e as práticas sociais. A proposta de trabalho é difícil, instável e situada na beira do vazio.(Cf. Chartier, 2009: 8)

³ Donneau de Visé. *Le Mercure Galant. Paris* :. A Paris, chez Theodore Girard, dans la grande salle du Palais, du coste de la cour des Aydes, à l'Envie. (consultei os anos de 1672-1674 e 1677-1680).

ator da companhia, sabe-se que o autor-ator ocupou um espaço especial trabalhando com sua trupe nos anos 1640 nos antigos Jeux de Paume – galpões com dimensões similares às das quadras de tênis -, tanto na margem direita quanto na margem esquerda do Rio Sena, antes de passar à Sala do Petit Bourbon, a convite de Luiz XIV, já em 1658. Para aprofundar este estudo procurei entender as interações e as redes sociais que se existiam no campo do teatro na Paris de meados do século XVII.

No decorrer do século XVII o contexto político, econômico e cultural é particularmente favorável à aristocracia e à alta burguesia, em especial a partir dos anos 1630, quando o Cardeal de Richelieu começa a apoiar as artes cênicas. O desenvolvimento literário e artístico sustentado pela monarquia cria condições favoráveis para o desenvolvimento da atividade teatral. Louis XIII oficializa o nascimento de um teatro regular e profissional quando em 29 de dezembro de 1629, concede pensão aos atores que atuavam no Hôtel de Bourgogne. E Luiz XIV, aficionado das artes cênicas, vai apoiar todas as atividades artísticas em seu longo reinado. Como afirma Lough, os períodos áureos de Corneille entre 1630 e 1648 e de Molière entre 1658 e sua morte levaram uma multidão de parisienses ao teatro (LOUGH, 1972: 45).

O objetivo deste artigo é investigar a arquitetura dos lugares teatrais utilizados por Molière em Paris. Sabemos que grande parte de suas representações ocorreu nos teatros muitas vezes improvisados nos galpões dos *jeux de paume*, nos teatros públicos parisienses ou nos grandes castelos frequentados pela corte, onde a trupe ia “rendre visite”. Buscou-se empreender de um lado « la description des perceptions, des représentations et des rationalités des acteurs et, de autre, l’indentification des interdépendances méconnues qui, tout ensemble bornent et informent leurs stratégies », conforme sugere Chartier quando se refere à microstoria (CHARTIER, 2009: 11). Como meu objeto de estudo é o edifício teatral e sua relação com a cidade e com a sociedade, pretendo interpretar as representações da arquitetura e suas descrições detalhadas e o mais rigorosas possíveis, apesar de constatar a exiguidade de fontes - que muitas vezes não são ingênuas. Tentarei entender que "dès que les documents ne sont plus considérés seulement pour les informations qu'ils fournissent, mais sont aussi étudiés en eux-mêmes, dans leurs organisations discursive et matérielle, leur conditions de productions, leurs utilisations stratégiques »(CHARTIER: 2009: 14). Verifiquei que: (i) os mapas consultados para identificar o local dos teatros refletiam o desejo de

grandeza dos soberanos e nem todos indicam os lotes ocupados pelos referidos teatros; (ii) as gravuras de época apresentam distorções criativas que dificultam a apreensão da realidade; (iii) algumas críticas à arquitetura são indevidas, quando se relativizam as condições técnicas da época; (iv) o periódico que investiguei até o momento era dirigido e escrito por um autor que invejava Molière e que segundo o estudioso Georges Forestier deve ter plagiado “Le Cocu imaginaire”⁴. Logo temos que reinterpretar as afirmações do articulista, não podendo acreditar integralmente na veracidade das mesmas.

No campo da arquitetura teatral constatei que, ao contrário da Itália, que atravessou um longo período de evolução no desenho da sala de espetáculo a partir de Andrea Palladio, a arquitetura teatral francesa no século XVII privilegia como espaço cênico ideal os locais pré-existentes usados para o jogo de paume. Tratava-se de um galpão onde tanto os nobres quanto a burguesia praticavam um jogo similar ao atual jogo de tennis, porém pegando a bola com a palma da mão. Frabetti explica o que é o Jeu de paume e descreve detalhadamente o espaço construtivo e as transformações sofridas pelo jogo (FRABETTI, 2009: 196). Os galpões, com cerca de 33m de profundidade por uma largura de 18 m, com galerias sobrepostas para os espectadores instaladas no sentido da largura e do comprimento da sala, delimitavam um *parterre* para os que não podiam pagar e ficavam em pé. A atividade teatral em Paris concentrava-se essencialmente nas regiões do les Halles, nos arredores da Ponte Neuf e da Feira de Saint-Germain, e segundo Claude Loupiac “suscite la naissance d’une architecture théâtrale spécifiquement française à partir d’influences italiennes” (LOUPIAC, 1999: 46)

Segundo Frabetti, estas instalações foram inicialmente utilizadas para representar os mistérios medievais e ela cita o Teatro do Hotel de Bougogne como um jogo de paume, mas, era na verdade, um edifício adaptado no antigo castelo dos Bourbons pertencente à Confraria e não à sociedade civil como eram os galpões de jogos⁵. O espaço retangular francês diferia em muito do espaço dos pátios dos palácios italianos (cortiles) que eram mais quadrangulares e se prestavam melhor às festas medievais. Também era bastante

⁴ O assunto foi objeto de discussão do Seminário realizado na Sorbonne em 10 de março de 2011.

⁵ Um dos primeiros Jeux de Paume utilizados como teatro foi o de Berthaud, (em que endereço?) onde a companhia de Montdory, que acabara de chegar da província, representa com sucesso a primeira peça de Corneille: *Mélie*

diferente do anfiteatro elizabetano que apresenta uma matriz clássico-vitruviana. A persistência da sala de espetáculo francesa com balcões ao longo das três paredes do retângulo da planta, tanto nos *jeux de paume*, quanto nos teatros públicos transformados como o do Marais e o do Hotel de Bourgnone, durou mais por mais de quarenta anos, mantendo-se a mesma distribuição das galerias e camarotes laterais e de fundo, formando rigorosos angulos retos e acompanhando as paredes da edificação. Quando o cardeal de Richelieu, amante das artes italianas, constrói seu primeiro teatro e, anos depois, o reorganiza com a ajuda do arquiteto Lemercier (1641), ainda mantém o modelo francês para o então teatro do Palais Cardinal. Após sua morte o palácio ficou como herança para o rei Luiz XIV, adquirindo o nome de Teatro do Palais Royal.

1- l'illustre Théâtre (Tripot de la Perle, Jeu de paume da Croix Noire, jeu de paume da croix blanche) – o exílio

Em 30 de junho de 1643, Molière - ainda Jean Baptiste Poquelin, sem o nome artístico - instalou-se com outros atores, provavelmente no Tripot de la Perle, situado na rua de mesmo nome, em pleno Marais, na mesma rua onde habitava Molière naquela ocasião. Porém, o que consta dos documentos (CHAPPUZEAU, 1674) é que em 1º de janeiro 1644, sob a proteção do duque de Orleans a trupe mudou-se para o Jeu de Paume des Mestayers, rua des Fossés-de-Nesle (atual rua Mazarine 12 e 14) A ida do duque para a guerra ocasionou um golpe fatal e o retorno financeiro das apresentações do teatro foi muito ruim. A trupe decidiu se mudar para a margem direita e instalou-se no Jeu de Paume de la Croix Noire, no terreno hoje ocupado pelo imóvel número 32 do Quai des Célestins. Segundo documento publicado por Soulié, dos arquivos da Comédie Française, em 20 de dezembro de 1644, segundo o que consta no "Marché passé entre Antoine Girault et les comédiens de l'illustre theatre", Molière pede ao Mestre carpinteiro para transportar seu Illustre Teatro do Jeu de Paume des Metayers para o Jeu de Paume da Croix Noire, "sis rue de Barrés, près du Couvent Ave Maria, et ayant issue sur le quai des Ormes, (au port Saint Paul)". Este carpinteiro deveria:

" démonter les loges, portes, barrieres et tout le bois formant l'ancienne salle, à la remonter dans la nouvelle, y faire deux rangs de loges " de la façon de celles du Marais", " les ais du plafond et devant desquelles loges seront a double joints; remonter le théâtre audit jeu de la Croix -Noire et y faire la quantité des loges telles et

semblables qu'elles sont à présent audit jeu des Metayers; lesdites loges garnies des sièges et barres comme elles sont à présent" et, faire rétablir le jeu de paume des Métayers a son état primitif. Le tout devait estre terminé le 8 janvier 1645. (doc. XVI apud SOULIÉ, 1863: 183 e 184)

Inaugurado em 8 janeiro de 1645, o teatro teve inúmeros insucessos de bilheteria que levaram a trupe a múltiplas dívidas, Molière ficou preso três noites no Grand Chatêlet e retornou para outro jeu de paume, o Croix Blanche, situado na rue de Buci em Saint Germain, igualmente mal sucedido. Entre 1646 e 1653, Molière viajou para o interior apresentando-se em Lyon, Bordeaux, Languedoc, entre outras regiões da província (cf La Grange, 1682). Em 1653 a trupe Molière-Béjart ficou sob a proteção do príncipe de Conti, irmão do rei, denominado Monsieur. Estes sete anos de exílio prepararam Molière para ser « à la fois un directeur habile et un guide intelligent ». (BONNASSIES, 1874: 6-7). Apresentou-se então a grande oportunidade quando Les Comédiens de Monsieur entusiasmaram o rei, que ofereceu à Trupe de Monsieur a sala de espetáculos do Petit Bourbon⁶.

2 - Dividindo o palco com os Comédiens Italiens: o Teatro do Petit Bourbon

Situado entre os bens do oficial da Coroa Jean de Bourbon confiscados em 1527, o castelo situado na rua das Poulies próximo ao Louvre, passou naquela ocasião ao domínio do rei Francisco I. Após a demolição parcial sobraram uma capela e uma sala retangular de treze metros por setenta metros que era utilizada como sala de festas do antigo palácio.

Em 1577, o salão foi reformado para abrigar *il Gélosi*, que após algumas desavenças com os Confrères de la Passion, partiram para a Itália. Outras trupes italianas ocuparam o mesmo teatro mas, depois da morte de Luis XIII, sob o ministro Mazarin, os novos *il Gélosi* se instalaram na sala (1645). Foi no Teatro do Petit Bourbon que, em 1650, foi encenada a peça *Andromède* de Pierre Corneille, e, em agosto de 1653 – desta vez com a contratação do arquiteto Giacomo Torelli, foram introduzidas na França as “pièces à

⁶ Representa-se *Nicomède* de Corneille e logo após Molière pede em discurso convincente o direito de representar sua peça *Docteur Amoureux*. Como afirma Bonassies « Cette petite pièce obtient un vif succès, et, le soir même, vaut aux nouveaux comédiens l'autorisation de rester à Paris, de jouer alternativement sur le théâtre du Petit Bourbon et de s'intituler Troupe de Monsieur, frère unique du Roi (Bonnasies, 1874 :7).

machines” espetaculares que maravilharam o público parisiense. Em 1658, quando Molière retornou à capital, protegido por Monsieur, o irmão de Luis XIV, passou a compartilhar a sala do Petit Bourbon com os Comediantes Italianos, atuando nas segundas feiras, terças feira, quinta feira e sábados, que eram os dias alternativos para a atividade teatral.

3- Tempos de glória: o Palais -Royal

Em outubro de 1660, a trupe teve que deixar o Petit Bourbon cuja grande sala iria ser demolida para dar lugar à colunata do novo Louvre projetada pelo arquiteto Perrault. Desprevidado, Molière se dirige ao Rei, que acaba cedendo a sala do Palais Royal, antigo teatro de Richelieu, construído pelo arquiteto Lemercier , inaugurado em 1641 com a peça *Mirame* de Desmarets, Apesar das rivalidades e intrigas entre as trupes de Monsieur e a do Hotel de Bourgogne, em 20 de janeiro 1661, Molière estreia no palco do Palais Royal, que sofreria duas reformas expressivas no período em estudo: a de 1660 e a de 1673.

Saval fornece uma descrição minuciosa do teatro que Richelieu e seu arquiteto se esforçaram por transformar. Apesar do espaço exíguo, inserido que era o teatro em uma das salas do palácio, o autor afirma que no primeiro projeto executado "la scène était élevée a un des bouts, et le reste occupé par 27 degrés de pierre qui montaient mollement et insensiblement, et qui étaient terminés par une espèce de portique, ou trois grandes arches" (SAVAL, 1724). No entanto, esta disposição original não foi mantida por muito tempo pois quando Molière ali se instalou, vindo do Petit Bourbon, em 1660, empreendeu uma grande reforma. Demoliu uma parte das arquibancadas de pedra para criar um *parterre* e os camarotes, além de aumentar o nível do palco. (DERHAUF-HOLSBOER, 1960: 31).

Foi neste palco que o ator-autor encenou a maior parte de suas peças⁷. Em agosto de 1665, Luis XIV, tentando reduzir o efeito das injúrias tentando atacar Molière, pede a seu irmão para ele próprio ser o novo patrocinador do grupo e assim garantir sua

⁷ As peças de Molière encenadas no Palais Royal foram: *L'École des Femmes* (1662), *Le Misanthrope* (1666), *Le Médecin malgré lui* (1666), *L'Amphitryon* (1668), *Les Fourberies de Scapin* (1671), *Les Femmes Savantes* (1672) et *Le Malade imaginaire*(1673).

aprovação ao trabalho da Troupe de Monsieur que passa a se chamar “la Troupe du Roi”.

Paralelamente, o rei o convida constantemente para exhibir suas criações nos castelos de Chambord, Versailles, Saint Germain en Laye, conforme relata La Grange na edição das *Oeuvres* de Molière, publicadas em 1682, com prefácio e observações daquele que foi o herdeiro de Molière⁸. Nos jardins ou nos salões, os espetáculos eram grandiosos como atestam as descrições de época. Além das peças de autores convidados havia o esplendor de espetáculos de música e teatro. Andre Félibien assim descreve a iluminação de um espetáculo na gruta de Thétis en Versailles:

« Sept grand lustres pendaient sur le devant du théâtre qui était avancé au devant de 3 portes de la grotte (...) Elle était éclairé d'une quantité de girandolles de cristal posées sur les guéridons d'or et d'azur, et d'une infinité d'autres lumières qu'ont avait mises sur les corniches et sur toutes les autres saillies »(FELIBIEN, 1689 : 405).

Quanto à segunda reforma do Palais Royal, iniciada em 15 de março de 1671, foram feitas algumas obras de melhorias conforme relatado por La Grange que explicita a necessidade destas reformas não apenas por causa do mau estado da arquitetura, mas também pela necessidade da introdução de espaços para a maquinaria das atuais *pièces à machines*.

“Aux deux rangs de loges, on en ajouta un troisième. Auparavant, il n'y avait, pour séparer la salle de la couverture de l'édifice, qu'une toile bleue tendue par des cordages : on fit un plafond. La scène réparée à la hâte en 1660, le fut, cette fois, complètement et on la rendit « propre pour des machines ». On fit également tous les ouvrages nécessaires en peinture, tapisserie et menuiserie. Le nombre des violons fut aussi porté à douze, et les musiciens, qui n'avaient consenti à se tenir que dans une loge grillée, voulurent bien se costumer et paraître, sur le théâtre, à visage découvert ».
(Registre de La Grange, pp. 124-125)

Ainda na mesma reforma, de março de 1671, Molière et os Comediantes Italianos decidiram, além de acrescentar mais um nível de camarotes, modificar ainda o forro do

⁸ Apesar de não haver menção explícita no Privilège para a publicação das *Oeuvres* de M de Molière, ou seja na autoria do Prefácio e na reunião das obras completas publicadas em 8 volumes em 1682, fica bastante claro que La Grange, além de ter deixado um registro das atividades da trupe após a morte de Molière também foi o responsável pela organização e do prefácio, escrito pouco depois da fundação da Comédie Française com a reunião das trupes do Teatro Guénégaud e do Hôtel de Bourgogne.

teto, e refazer todas as pinturas e ornamentos⁹. A última reforma importante do século XVII foi em 1674, quando, após a morte de Molière, Lulli modificou o projeto com a participação de Carlo Vingarani que dirigiu as obras realizadas com o projeto de Moreau e reproduzidas e comentadas por Blondel. A sala de espetáculos, que até então tinha os balcões e camarotes mantendo a forma retangular francesa, foi arredondada no fundo, como previsto pelos teóricos da arquitetura teatral italiana e com a concordância de Blondel, para o qual “l’intérieur de la salle de ces sortes d’édifices devrait être de forme circulaire ou elliptique, de préférence à celle oblique qu’on leur a donnée jusqu’à présent”. E ele continua a crítica afirmando que a linha curva deveria reinar sobre todos os planos da sala de espetáculo – disposição arquitetural que seria quase uma regra no século seguinte.

Blondel, tal como Vingarani, considera que a parte superior da sala, ou seja a linha dos balcões e camarotes « devrait être décrite par une courbe surbaissée, et non terminée par un plafond; les angles droits de forme que celui-ci n’interrompent que trop souvent la repercussion des sons de la voix et des instruments. »(BLONDEL, 1756 : 265) As duas plantas gravadas por Mariette e publicadas em *Architecture Française* demonstram que a curva dos balcões já estava presente naquele projeto.

Em 1777, a capacidade do teatro era de 1306 pessoas, assim distribuídas: parquet: 104 pessoas,

parterre: 600 pessoas , amfiteatro: 90pessoas; primeiros camarotes e balcão nobre: 168 pessoas; 2os e 3os camarotes: 344 pessoas (ROUBO, 1777: 51).

4. A Troupe assume o Guénégaud e garante a formação da Comédie Française

Com a morte de Molière, o rei decidiu unificar as duas trupes: a “troupe du roy” com a trupe do teatro do Marais. Vale lembrar que, naquela ocasião difícil para a trupe, Lulli diretor da Academia Royale de Musique decidiu pedir ao rei para ocupar o teatro do Palais Royal. Era fato que o compositor estava descontente com o Jeu de Paume du Becquet, na rua Vaugirard, onde instalou sua ópera. É possível que Lulli tenha desistido de manter a academia no antigo *jeu de paume* porque a rua Vaugirard não era bem

⁹ A obra de restauro e modificação ficou em 1989 livres e 10 sols e os comediantes italianos contribuíram com a metade, segundo La Grange.

próxima da corte, ficando numa área que até então era periférica e afastada do poder. Outro motivo, certamente, seria porque indo com seus músicos e cantores para o Palais Royal, não pagaria aluguel. (Clarke, 1998, p. 19.). La Grange e os demais atores da trupe ficam desalojados. Após muita luta, conseguem alugar o Jeu de Paume de la Bouteille (rue Fossés de Nesle- atual rue Mazarine), na rive gauche e o transformam no Theatre Guénégaud.

O edifício que foi sucessivamente Jeu de Paume de la Bouteille, Academia de Música e depois Théâtre Guénégaud ficava no Faubourg Saint Germain, na margem esquerda do Sena. Saint Germain era um faubourg afastado (subúrbio) para além das muralhas medievais demolidas para a expansão urbana, incluindo estes novos subúrbios. Era um bairro onde a aristocracia convivia com a burguesia.(RANUM, 1973). Parece que era também um bairro para divertimentos com muitos *jeux de paume*, locais onde além do jogo de bola com a mão espalmada, também se jogava cartas e bilhar. Havia também muitas estalagens para viajantes, visto que era um espaço urbano muito procurado pelos estrangeiros e contava com duas feiras animadas (Saint Germain e Saint Laurent). que funcionavam entre o mes de fevereiro e o domingo de Palmas. Conclui-se que era um excelente local para atrair espectadores¹⁰.

Não cabe aqui analisar a arquitetura deste edifício teatral visto que o recorte deste artigo foi de 1641 a 1673, privilegiando os *jeux de paumes* e teatros públicos utilizados por Molière ainda em vida. Conforme constatado nesta pesquisa, a Troupe de Molière foi o embrião da Comédie Française, em que pesem as discordâncias de alguns eruditos contra esta afirmativa, pois acreditam que a troupe do Hotel do Marais foi mais famosa e alguns de seus melhores atores migraram para a companhia de Molière.

Bibliografia

BLONDEL, Jacques-François. *L'Architecture Française*. Paris: Charles Antoine Jombert. 1752.

BONNASSIES, Jules. *La Comédie Française. Histoire Administrative (1658-1757)* Paris: Didier et Cie Libraires-Editeurs, 1874.

CHAPPUZEAU, Samuel. *Le théâtre français divisé en trois livres*. Lyon: Michel Meyer ,1674.

¹⁰ O abade Michel de Pure sugeria a variedade de programas para atrair os viajantes que estivessem em Paris(PURE, 1668:175).

- CHARTIER, Roger. *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris: Albin Michel, 2009.
- CLARKE, Jan. *The Guénégaud Theatre in Paris (673-1680)*. Lewinston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1998. Vol. 1.
- DERHAUF-HOLSBOER, Wilma. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris- 1600-1673*, Paris : Nizet, 1960.
- FELIBIEN, André. *Récueil des descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits par le Roi*. Paris : La Veuve de Sebastien Marbre–Carmoisy. 1689.
- FRABETTI, Alessandra. « Dallo jeu de paume alla sala teatrale ». In : BARICCHI, Walter; de la GORCE, Jérôme. *Gaspere & Carlo Vigarini, Dalla corte degli Este à quella de Luigi XIV*. Centre de Recherche du Château de Versailles, Silvana Editoriale, 2009, p. 196-204.
- Les Oeuvres de M. de Molière*, revues, corrigées et augmentées – préface par La Grange. Paris : Chez Deny Thierry, Claude Barbin, Pierre Trabouillet, 1682.
- LOUGH, John. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth centuries*. London: Oxford University Press. 1972 (first edition 1957)
- LOUPIAC, Claude. *The théâtre du Marais*. In: ANDIA, Beatrice. *Paris et ses Théâtres. Architectures et décors*. Paris: Action Artistique de la Ville de Paris/ Bibliothèque Nationale de France, 1999, p. 46-52.
- PARFAICT, François. *Histoire du Théâtre Français depuis son origine jusqu'à présent avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, un catalogue exact de leurs oeuvres et les notes historiques et critiques*. 1745-1749. 12 vol
- PURE, Michel de. *Idée des spectacles anciens et nouveaux*. Paris : Brunet, 1668.
- RANUM, Orest. *Les parisiens au XVII siècle*. Paris : Armand Colin, 1973.
- ROUBO. *Traité de la construction des theatres et des machines theatrales*. Paris : Cellot et Jombert fils jeune, 1777, 1ere partie.
- SAVAL, *Histoire et recherches des antiquités de Paris*. Paris: C. Mouette, 1724, 3 volumes.
- SOULIÉ, Eudore. *Recherches sur Molière et sa famille*. Paris: Hachette, 1863.