Théia
ISSN : 3074-5527
Éditeur : Université Lumière Lyon 2

3 | 2026
Histoire expérimentale et sensorialité

Les frontispices ou la fabrique d'un monument. *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique* de Lesage et d'Orneval (1721-1737)

Frontispieces, or the Construction of a Monument: Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-comique, *by Lesage and d'Orneval (1721-1737)*

Charline Granger

http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=565

DOI : 10.35562/theia.565

Référence électronique
Charline Granger, « Les frontispices ou la fabrique d'un monument. *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique* de Lesage et d'Orneval (1721-1737) », *Théia* [En ligne], 3 | 2026, mis en ligne le 18 novembre 2026, consulté le 25 novembre 2026. URL : http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=565

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

Les frontispices ou la fabrique d'un monument. *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique* de Lesage et d'Orneval (1721-1737)

Frontispieces, or the Construction of a Monument: Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-comique, *by Lesage and d'Orneval* (1721-1737)

Charline Granger

PLAN

Répertoires dramatiques : concurrences et circulations entre théâtres
Arlequin roi de Serendib : contradictions d'un frontispice
Le statut de l'image en question
Un monument à l'Opéra-Comique ?

TEXTE

Répertoires dramatiques : concurrences et circulations entre théâtres

1 Lorsque les dramaturges Lesage et d'Orneval commencent à faire paraître, en 1721, le *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique*, ils s'inscrivent *de facto* dans les pas de Gherardi [1], qui avait édité en 1694 un recueil du *Théâtre italien* [2]. Le théâtre italien est présent à Paris depuis 1660, date à laquelle une troupe de comédiens venue d'Italie et dirigée par Tiberio Fiorelli s'y installe, avant d'en être chassée par Louis XIV en 1697. Les Italiens reviendront ensuite dans la capitale en 1716, rappelés par le régent Philippe d'Orléans ; ils y resteront jusqu'à la fin du XVIIIe siècle [3]. Les théâtres de la foire et le théâtre italien n'ont pas, aux XVIIe et XVIIIe siècles, le même statut. Les premiers, installés au sein des foires parisiennes, notamment celles de Saint-Germain et de Saint-Laurent, sont des théâtres privés et saisonniers. Ils ne bénéficient d'aucune protection du roi, voire sont empêchés par l'institution royale à coup d'interdictions et de censure.

La Comédie-Italienne, elle, devient, dès la fin du XVIIe siècle, un théâtre officiel, protégé et subventionné par le roi.

2 Pourtant, le répertoire italien circule entre ces différents théâtres, surtout entre le renvoi des Italiens en 1697 et leur retour en 1716 : le recueil de Gherardi constitue en effet une source dramaturgique féconde pour les troupes foraines. La critique a récemment mis en avant les nombreux et complexes processus d'échanges (de répertoire, de procédés dramaturgiques, de personnages, mais aussi d'auteurs et de comédiens) entre les différents théâtres parisiens. Le recueil de Gherardi joue, dans ces circulations, un rôle important, puisqu'il scelle « la rencontre [...] entre les Comédiens-Italiens et des auteurs français [4] », d'autant plus facilitée par les transfuges qui, parmi les anciens comédiens italiens, rejoignent les troupes foraines [5]. À partir de la dernière décennie du XVIIe siècle, les théâtres de la foire et le théâtre italien ont un répertoire en partie commun, ce qui induit d'âpres et de durables rivalités économiques et esthétiques [6]. Au départ des Italiens, les troupes de comédiens français qui se produisent dans les foires Saint-Germain et Saint-Laurent récupèrent des canevas et des personnages issus des pièces italiennes, inventant ainsi un spectacle d'un nouveau type, l'« opéra-comique », qui désigne alors seulement un genre mêlant petite comédie, souvent d'inspiration italienne, et passages chantés en vaudeville. En 1714, à la tête d'une troupe foraine, la veuve Baron obtient un privilège pour son théâtre, appelé « Opéra-Comique » : l'expression désigne désormais aussi une institution de spectacles.

3 La recherche récente a montré que le théâtre italien se prévalait d'une ambition textuelle certaine, non réductible à de vagues trames d'action qui n'auraient occupé qu'une place adventice dans les spectacles [7]. Il faut souligner, toutefois, que la dramaturgie visuelle joue aussi, dans le théâtre italien comme dans les théâtres de la foire, un rôle très important. Pendant la représentation, d'abord, mais aussi à l'occasion de la publication. L'iconographie théâtrale a fait l'objet de nombreuses études, dont celle, fondatrice, de Martine de Rougemont, qui considère que ces illustrations constituent, pour les chercheurs, une voie privilégiée pour comprendre intimement la culture théâtrale. S'intéressant au statut de ces documents et à la méthodologie idoine pour les traiter, elle se pose en particulier la question de la fiabilité documentaire de l'image, étroitement liée au

contexte de production, à sa fonction et au public auquel elle est destinée, de sorte qu'« aucune image, quel que soit son propos affiché ou même sa légitimité [...] ne rend compte exactement d'un fait théâtral [8] ». Julie Anne Plax s'inscrit dans la même perspective : selon elle, toute image relevant de l'iconographie théâtrale est une construction arbitraire [9]. Aussi les illustrations qui figurent au sein de ces recueils, et qui constituent le seul support visuel destiné au lecteur, se substituent-elles, en un sens, au spectacle, sans pour autant être le reflet des représentations. Il faut ici nettement distinguer la fonction d'*illustration* du texte dramatique que jouent les frontispices avec celle de *document* qui rend compte des conditions effectives de la séance théâtrale : les frontispices ne documentent pas purement et simplement la représentation ; ils agrémentent d'images les recueils de pièces.

4 C'est donc dans cette perspective illustrative que le recueil du *Théâtre italien* de Gherardi est réédité et étoffé en 1700, soit quelques années à peine après la première édition. Entre ces deux publications, les comédiens italiens, partis de France, ont laissé un public orphelin, que les forains sauront en partie récupérer. Si la première édition de l'ouvrage de Gherardi, en 1694, ne comportait pas d'images, la seconde se dote d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, mais aussi d'un frontispice général. Ce schéma global sera repris par Lesage et d'Orneval pour leur propre recueil. Gherardi précise dans l'avertissement que le frontispice de l'ouvrage « donne une idée de la Comédie Italienne. Ce sont plusieurs petits Genies, qui après la retraitte des Italiens, se sont emparez de leur Theâtre, & y representent les actions principales de la plupart de ces Acteurs » [10]. Le contraste est fort lorsque, vingt plus tard, le *Théâtre de la Foire* de Lesage et d'Orneval offre au regard du lecteur un frontispice représentant un tombeau entouré de personnages éplorés. La facétieuse gaîté des génies de Gherardi laisse place à une scène de deuil et de déploration collective, en partie burlesque.

5 Il faut voir, dans cet écart entre les deux frontispices, une volonté assumée, de la part de Lesage et d'Orneval, de distinguer leur démarche de celle de leur prédécesseur. Le titre complet de l'anthologie indique que l'ouvrage contient « les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain & de S. Laurent ». L'emploi du passé composé est le premier indice qui fait signe vers le

tombeau gravé à la page précédente, indice que vient ensuite conforter la préface, dans laquelle les auteurs affichent, dès les premières lignes, leur intention de « laisser à l'avenir un monument qui fasse connoître les diverses formes sous lesquelles on a vû le Théâtre de la Foire »[11]. Le premier tome de ce recueil est publié en 1721, ce qui correspond à la date à laquelle rouvre l'Opéra-Comique (le théâtre et non le genre), interdit depuis l'été 1718 et seulement toléré en 1720. Il constitue donc, en quelque sorte, un tombeau pour des pièces qui appartiennent à un passé récent dont il faudrait conserver la mémoire, ou, à tout le moins, une fiction de tombeau, puisque de toute façon la Foire n'est pas morte et qu'elle ressuscite alors de ses cendres.

6 Contrairement à Gherardi qui met à l'honneur le jeu des comédiens dans l'avertissement et dans le frontispice, Lesage et d'Orneval promettent que l'intérêt dramatique des pièces présentées se suffira à lui-même :

> « [n]ous n'avons pas […] jugé à propos de faire imprimer toutes les Piéces qui ont réüssi sur la Scene de l'Opera Comique, celles, par exemple, qui ont dû tout leur succès au jeu des Acteurs, ou à des Balets brillans. Nous n'avons ôsé mettre au jour que les Piéces qui ont plû par le merite de leur propre fond »[12].

7 Cherchant à conférer à ce théâtre une dignité qui ne va pas de soi[13], parce qu'elle se veut indépendante du succès rencontré par les représentations, Lesage et d'Orneval suivent simultanément deux logiques différentes : une logique documentaire et une logique allégorique. Il ne s'agit pas de voir dans la première le reflet fidèle des conditions de représentation de l'époque, comme je l'ai dit, mais bien la *fabrique* d'un document. Les auteurs présentent (ou feignent de présenter) cette anthologie comme un témoignage de ce qu'était le genre de l'opéra-comique, en retraçant son histoire et les étapes de son élaboration, en mettant en valeur sa singularité dramaturgique et en recontextualisant les allusions à l'actualité contemporaine de la représentation par des notes explicatives. La seconde logique, la logique allégorique, elle, suppose d'extirper ce théâtre de la catégorie de la performance, éphémère, voire périssable, en exigeant du lecteur un décodage de l'image que l'on pourrait qualifier d'iconologique : elle nécessite une identification et une interprétation de codes

iconographiques qui font apparaître un sens auparavant implicite. J'aimerais ici montrer en quoi les frontispices jouent un rôle central dans l'articulation de ces deux logiques, potentiellement concurrentes et contradictoires, qui participent conjointement à bâtir une fiction de monument à la mémoire de la Foire. Avant d'en venir plus particulièrement à l'iconographie du deuil et de la mort présente dans le recueil, je montrerai comment s'articulent ces deux logiques à partir de l'exemple du frontispice introduisant *Arlequinroi de Serendib*. Les frontispices sont des estampes en taille-douce, œuvres du graveur François III Poilly, d'après des dessins de Jean-Henri-Baptiste Bonnart (1678-1726), dit Bonnart fils [14]. Ils constituent le seul élément nouveau de l'anthologie du *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique*, pour un lecteur qui aurait été un spectateur assidu des théâtres de la foire : celui-ci peut connaître chacune des pièces éditées dans cette anthologie pour les avoir vues représentées en leur temps et, le cas échéant, pour avoir apprécié leurs vaudevilles ; il ne peut, en revanche, avoir déjà vu l'appareil iconographique, ajouté spécialement pour la publication de cet ouvrage. Or, c'est précisément dans les gravures que réside la variable d'ajustement entre la logique documentaire et la logique allégorique, entre le souvenir ou l'imaginaire du spectateur et le décodage iconologique de l'image par le lecteur.

Arlequin roi de Serendib : contradictions d'un frontispice

8 *Arlequin roi de Serendib* est la toute première pièce de l'anthologie. Datée de 1713, elle relève de la première époque du genre de l'opéra-comique répertoriée par Lesage et d'Orneval, celle des pièces à écriteaux. Représentées dans les années 1710 en réponse à l'interdiction pour les forains de jouer comédies et tragédies, de parler et de chanter, elles consistent à faire chanter par le public, sur des airs connus, des paroles inscrites sur des écriteaux. Le frontispice qui précède le texte de la pièce montre ce qui pourrait être une place publique, pavée et close à l'arrière par un haut mur (fig. 1). Ce dernier est pourvu d'une vaste niche, au centre de l'image, dans laquelle se trouve une statue imposante. Le mur n'occupe pas tout l'arrière-plan puisqu'une partie de ciel est visible au-dessus. Tout en haut de

l'image se trouvent les deux pans d'un rideau, ainsi qu'un cadre qui est entouré de deux angelots et qui contient du texte.

Figure 1.



Frontispice d'*Arlequin, Roi de Serendib*, estampe en taille-douce, publié pour la première fois dans LESAGE Alain-René et D'ORNEVAL Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique*, Paris : Ganeau, 1721, t. 1, p. 1.

Crédit : Internet Archive, University of Ottawa

9 Plusieurs éléments, dans cette image, relèvent de ce que j'ai appelé la logique documentaire du frontispice. Celui-ci renseigne sur deux objets différents que j'étudierai successivement : d'une part, l'intrigue de la comédie et, d'autre part et en un sens, la représentation et ses conditions matérielles. D'abord, cette image apporte au lecteur des informations sur le contenu fictionnel de la pièce qu'il s'apprête à lire [15]. La présence des trois personnages principaux (Arlequin, Mezzetin, Pierrot) ainsi que le décor rendent compte du cadre dans lequel se déroule l'action dramatique. Cette dernière, censée se

dérouler « dans l'Isle de Serendib [16] », suit Arlequin, jeté par une tempête sur cette île régie par une singulière coutume : un étranger y est couronné roi chaque mois avant d'être sacrifié. Après son couronnement, Arlequin profite de sa vie de roi jusqu'à ce que ses amis Mezzetin et Pierrot, déguisés en prêtresses, le sauvent *in extremis*. La pièce se termine par leur fuite vers Paris, où ils célèbrent leur échappée. À partir de la scène 6 de l'acte II et jusqu'au dénouement, l'action se déroule dans la « Pagode ou Temple de l'Idole [17] », dont la porte s'ouvre à partir de la scène suivante : apparaît alors « l'Idole sur un Trône élevé de quatre à cinq marches. Les Sacrificateurs amenent la Victime, parée de guirlandes de fleurs [18] ». Ces indications, qui prennent la forme de didascalies, sont très probablement rédigées par Lesage et d'Orneval eux-mêmes à l'occasion de la publication de leur recueil. Elles concordent avec l'arrière-plan du frontispice et avec la manière dont y sont représentés Pierrot et Mezzetin en prêtresses. Arlequin est vêtu d'un costume oriental paré de guirlandes de fleurs ; Mezzetin, venu pour le sacrifier, porte à la main un couteau redoutable. Le texte contenu dans le cartouche constitue une citation exacte tirée de cette même dernière scène, où les trois personnages se reconnaissent mutuellement.

10 Cette gravure met en œuvre ce que Julie Anne Plax identifie comme étant les conventions scéniques devenues traditionnelles depuis les frontispices réalisés par François Chauveau : l'espace scénique est unifié et encadré, le distinguant ainsi de celui du spectateur. Ce frontispice ne documente pas seulement l'action dramatique et le cadre fictif dans lequel elle se déroule : conformément à la tradition que Chauveau a contribué à instituer [19], il montre aussi les conditions de représentation telles qu'elles auraient pu être ou telles qu'un lecteur peut les imaginer à partir de cette image. Pour Plax, ce type de représentation attire l'attention sur la nature construite et arbitraire de ce lecteur idéal du recueil qui est soumis au contrôle visuel des conventions. Comme le rappelle Guy Spielmann, « la majorité des spécialistes ne prête plus aux images le pouvoir de simplement refléter une quelconque "vérité" sur l'activité théâtrale [20] », puisque même les textes « ne sont pas le reflet fidèle de ce qui fut joué » et « que les éditeurs reconnaissent les avoir retouchés [21] ». Il ne s'agit donc pas de savoir si ce frontispice

représente fidèlement ou non le cadre dans lequel avait lieu la performance, mais plutôt de se demander dans quelle mesure les frontispices *se donnent pour* le tableau de ce qu'aurait pu être une performance type de cette pièce en 1713.

11 Au titre de trace des conditions de représentation que pourraient receler ces images, on remarque ainsi la présence sur le frontispice d'éléments de scène : les rideaux [22], qui l'encadrent traditionnellement, et l'écriteau, représentés en haut de l'image [23]. Selon Plax, la présence d'un cartouche contenant le titre de l'œuvre (ou, ici, une réplique de l'œuvre), entouré d'un pan de draperie en haut de la scène, est une des caractéristiques distinctives des frontispices du *Théâtre italien* de Gherardi et du *Théâtre de la Foire*. Ce drapé n'était pas destiné à être compris comme un véritable rideau de scène fonctionnel, mais revêtait une fonction iconique, constituant un simple rappel symbolique du contexte théâtral. Pourtant, dans une note qui se trouve au bas de la première page de la pièce, Lesage et d'Orneval précisent pour le lecteur néophyte que les écriteaux « étoient une espéce de Cartouche de toile roulée sur un bâton, & dans lequel étoit écrit en gros caractere le Couplet, avec le nom du Personnage qui auroit dû le chanter. L'Ecriteau descendoit du ceintre, & étoit porté par deux Enfans habillez en Amours, qui le tenoient en support [24] ». On peut s'interroger sur la véracité historique de cette description [25]. Mais, quoi qu'il en soit, cette explication, qui fait partie de l'appareil éditorial déployé par les deux auteurs pour recontextualiser les productions foraines présentées, ne recoupe que partiellement la représentation iconographique. En effet, on discerne bien sur l'image un cartouche roulé sur un bâton qui tombe des cintres, mais on a du mal à croire, étant donné sa rigidité manifeste, qu'il s'agisse bien de toile. Par ailleurs, les deux angelots qui le portent sont ici des « Enfans habillez en Amours », qui paraissent sous les traits de figures traditionnelles de l'iconographie classique, des *putti*. On voit bien que leur apparence correspond, par la quasi-nudité, le drapé du tissu, les cheveux bouclés et la présence d'ailes, à une rhétorique allégorique. Ils semblent bel et bien flotter dans l'air, ce qui rend impossible toute confusion avec de véritables enfants qui, employés par les forains, sont dévoués au maniement des écriteaux. La logique documentaire se voit donc dépassée par une autre logique qui met en question la fidélité de la représentation

iconographique aux conditions matérielles du spectacle. Dans la mesure où ces deux angelots ne peuvent pas être de vrais enfants et où l'écriteau représenté ressemble à un cartouche d'allégorie, l'image produite est le fruit d'une superposition de deux régimes de réalité concurrents : l'un pseudo-réaliste, qui permet de lire – au moins en partie – l'image comme la fabrication d'un document, et l'autre allégorique, qui arrache l'image au cadre particulier de la fiction dramatique et à la figuration des conditions de représentation en 1713. La gravure est partiellement et subtilement détournée de ce pour quoi elle se donne d'emblée, à savoir la représentation du dénouement d'*Arlequinroi de Serendib*. C'est une image superposant deux niveaux de lecture qui est présentée au lecteur, une image qu'un spectateur n'aurait pas pu contempler telle quelle, précisément parce qu'elle allie des éléments figuratifs réalistes, ou pouvant l'être (les « deux Enfans habillez en Amours »), à des éléments issus de l'iconographie allégorique (les *putti*).

12 En se trouvant à la croisée de la logique documentaire et de la logique allégorique, ce frontispice offre l'occasion aux forains d'interroger les modalités de la représentation elle-même. Puisque les frontispices sont, à défaut du spectacle, les seules images dont disposent les lecteurs du *Théâtre de la Foire*, ils relaient dans une certaine mesure le plaisir que le spectateur pouvait prendre à la performance en s'y substituant – dans une certaine mesure seulement, parce que le frontispice a bien une fonction d'illustration du texte, et non une fonction documentaire. Le choix de représenter le dénouement de la pièce n'est pas anodin. C'est la scène de reconnaissance finale : reposant sur un retournement subit de situation, elle permet à Arlequin d'échapper à la mort et résout le nœud de l'intrigue. Or, cette reconnaissance se produit grâce à l'aveu du roi de Serendib qui, répondant à une question du grand sacrificateur, déclare venir de Bergame. C'est là un indice suffisant pour que Mezzetin (sous le costume du grand sacrificateur) identifie dans ce soi-disant roi son fidèle complice Arlequin. Ce dernier, heureux d'avoir été reconnu et en passe d'être sauvé, confirme alors son identité : « [i]l montre sa culotte d'Arlequin [26] », comme l'indique la didascalie. C'est très précisément ce moment de révélation, où le personnage soulève la première couche de son costume (celui du roi de Serendib) pour laisser apparaître l'habit qu'il porte en dessous

(celui d'Arlequin), qui est figuré par le frontispice. Cette mise à distance de la fiction est accentuée par le texte qui se trouve dans le cartouche en haut du frontispice. Il s'agit des paroles qu'Arlequin chante sur l'air « Monsieur Lapalisse est mort », dans lequel il parle de lui à la troisième personne du singulier : « [r]econnoissez-le à ses pleurs, / Encor plus à sa culotte »[27]. Par le costume et par le langage, Arlequin se dépouille à cet instant de ses oripeaux de faux roi et revêt, ce faisant, sa véritable identité.

Le statut de l'image en question

13 Ces scènes de dévoilement sont assez fréquentes dans les frontispices de l'anthologie : on en trouve dans *Arlequin traitant* (fig. 2), *Arlequin, sultane favorite* (fig. 3) ou encore *Arlequin Colombine* (fig. 4).

Figure 2.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Frontispice d'*Arlequin traitant*, estampe en taille-douce, dans Lesage Alain-René et d'Orneval Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique*, Paris : Ganeau, 1721, t. 2, p. 132.

Crédit : F. Poilly / gallica/bnf.fr

Figure 3.



Frontispice d'*Arlequin, sultane favorite*, estampe en taille-douce, dans Lesage Alain-René et d'Orneval Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique*, Paris : Ganeau, 1721, t. 1, p. 176.

Crédit : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, licence NoC-NC 1.0

Figure 4.



Frontispice d'*Arlequin Colombine*, estampe en taille-douce, publié pour la première fois dans Lesage Alain-René et d'Orneval Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique*, Paris : Ganeau, 1721, t. 2, p. 97.

Crédit : Stépahane Lojkine / Utpictura18

14 Elles intéressent particulièrement Lesage et d'Orneval, parce qu'elles conjuguent leur intérêt avoué pour l'intrigue et le contenu fictionnel des pièces qu'ils présentent, tout en valorisant, en sourdine, le caractère spectaculaire de la performance grâce à la congruence ente texte et image. En se proposant de ne retenir que les pièces « qui ont plû par le merite de leur propre fond »[28], les auteurs du recueil ont pour objectif de mettre en valeur la construction dramatique des intrigues. Mais les scènes de dévoilement, du type de celle qui figure sur le frontispice d'*Arlequin roi de Serendib*, possèdent justement un précieux atout : celui de mettre en avant à la fois l'efficacité de l'intrigue et l'efficacité visuelle de la représentation. En laissant voir

au spectateur et au lecteur son costume d'Arlequin, ce dernier dévoile ce qu'il est irréductiblement : un type de comédie. L'illusion est ainsi rompue. Nous n'avons pas sous les yeux le roi de Serendib, mais Arlequin qui joue pour l'occasion au roi de Serendib : le prétexte fictionnel de la représentation est exhibé en tant que tel. Évidemment, le lecteur est complice de ce dévoilement qui n'en est pas vraiment un ; dès le départ, il sait qu'il d'agit bien d'Arlequin, puisque c'est ce qu'indique le titre de la pièce. Cette complicité fait partie intégrante du code de la représentation iconographique. Or, cette monstration du code qui régit la représentation (un personnage type jouant un autre personnage) est transposable au frontispice lui-même : nous n'avons pas tant sous les yeux une image de la représentation d'*Arlequinroi de Serendib* qu'une mise en scène de l'image elle-même. Ainsi, le rideau que l'on aperçoit en haut du frontispice appartient et n'appartient pas à la scène : il lui appartient si l'on interprète cet élément d'après une lecture documentaire – cette lecture est possible et valide. Mais il ne lui appartient pas si l'on considère qu'il découvre le frontispice en tant que scène, comme pour mettre en garde le lecteur contre l'illusion iconographique, transposition de l'illusion dramatique. En juxtaposant deux modes de représentation iconographique différents, voire opposés, les forains exhibent le caractère codifié de la représentation iconographique elle-même : irréductible à un seul mode de lecture, l'image résiste à toute interprétation qui serait trop hâtive ou trop tranchée. Les angelots sont un peu enfants, un peu *putti* ; le cadre est un peu écriteau, un peu cartouche allégorique. Ils sont peut-être même les deux en même temps, sans être complètement l'un ni complètement l'autre. Le lecteur est ainsi un double du spectateur postulé par le recueil : il est appelé à mettre en doute la représentation qui s'offre à lui en y croyant et en n'y croyant pas complètement. Ce faisant, l'image semble se mettre en scène elle-même : il y a une véritable mise en abyme de la représentation, par laquelle l'image ne représente pas seulement la scène de théâtre ni une scène particulière au sein de l'intrigue, mais questionne son propre statut figural. Mis en spectacle, l'acte de représentation devient source de jeu. Et c'est peut-être là que réside le plaisir du lecteur.

15 Le plaisir du lecteur, mais aussi l'éveil de son intelligence, définissent à eux deux la réception programmée par *Le Théâtre de la Foire*. Le

décodage des frontispices, qui implique de mettre en dialogue l'image et le texte pour dévoiler l'illusion, apparaît comme la condition de possibilité d'un jugement autorisé : en plaçant le lecteur dans une attitude critique, il sollicite sa sagacité tout en lui procurant du plaisir. Le jeu avec l'illusion, dont j'ai parlé plus haut, est rendu possible par le cadrage particulier de ces frontispices : cadrage de l'image, qui montre l'artifice en dévoilant le rideau de scène, et cadrage symbolique, qui donne un cadre de réception au public en déterminant une herméneutique de l'image. Le lecteur, en effet, se trouve dans une position centrale idéale. Contrairement au spectateur de théâtre qui n'est jamais bien placé parce que, nécessairement, la multitude des points de vue possibles sur la scène rend sa position dans la salle toujours imparfaite et sa vision inévitablement partielle, le lecteur qui regarde les frontispices ne pourrait pas occuper une meilleure position. Et ce, pour la simple raison que le frontispice est toute l'image : il n'y a rien à voir hors du cadre, il n'existe pas d'espace dissimulé à la vue. Cette position parfaite a fort à voir avec la position surplombante du prince, selon l'œil duquel s'organise toute la perspective idéale dans les scénographies à l'italienne (qui ne sont pas celles des théâtres de la foire), mais aussi avec celle du juge, dans laquelle Lesage et d'Orneval placent les lecteurs, censés « juger des pieces de l'Opera Comique [29] » à partir de l'anthologie : « qu'il nous soit permis d'en user avec vous comme une Partie dont on va juger le procès, en use avec ses Juges [30] », déclarent-ils dans la préface. Le juge n'est équitable que dans la mesure où il voit tout, embrasse tout, et où aucune partie des faits ne lui est cachée. Or, une telle constitution du lectorat en juge est le soubassement de l'ambition littéraire que les deux auteurs nourrissent pour leur théâtre. En effet, la lecture des pièces est considérée au moins depuis La Mesnardière comme un critère d'évaluation essentiel pour formuler un jugement juste : le brouhaha des salles de spectacle, la présence de cabales, l'échauffement collectif des esprits, mais aussi la séduction supposée inhérente à la performance des acteurs sont perçus comme des obstacles à la constitution d'un avis éclairé. L'éblouissement et l'excitation générale des esprits sont réputés nuire à l'exercice de la raison, si bien que l'on ne pourrait juger correctement d'une pièce que dans son cabinet de lecture, dont le calme permet à l'intelligence et au discernement de s'épanouir pleinement. Mais c'est là, évidemment, une exigence de

théoriciens du théâtre plus qu'une aspiration de dramaturges. Nombre d'auteurs forains, d'ailleurs, aiment à cultiver le jugement à chaud du spectateur, qui se voit souvent encouragé dans la manifestation directe de ses opinions [31]. C'est donc depuis une perspective renversée, eu égard à la réception que défendent traditionnellement les forains dans leur pratique théâtrale, que Lesage et d'Orneval programment la réception du *Théâtre de la Foire*. Non seulement il ne s'agit plus de juger à partir de la représentation, mais en outre cette dernière se voit suspectée de favoriser des pièces en dépit de la médiocrité de leur fond, grâce à l'art des comédiens. C'est bien un jugement de « réflexion [32] » qu'appellent de leurs vœux les deux auteurs : sans lui, les théâtres de la foire ne peuvent espérer rester dans les mémoires ni légitimer l'existence de ce « monument » qu'est censée constituer l'anthologie.

Un monument à l'Opéra-Comique ?

16 La dimension allégorique du frontispice, que j'ai tenté de faire apparaître, a partie liée avec ce que j'ai appelé l'ambition monumentale du recueil, sur laquelle il est temps de revenir. En prétendant « laisser à l'avenir un monument [33] » qui rende compte de ce que le théâtre de l'Opéra-Comique a été, Lesage et d'Orneval placent leur anthologie sous le signe du deuil, perspective que confirme le frontispice inaugural (fig. 5).

Figure 5.



Frontispice inaugural, estampe en taille-douce, dans LESAGE Alain-René et D'ORNEVAL Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique*, Paris : Ganeau, 1721, t. 1, n.p.

Crédit : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, licence NoC-NC 1.0

17 Or, une telle figuration n'est pas isolée, puisqu'on trouve dans les différents tomes de l'anthologie quelques pièces qui traitent de la mort de la Foire : c'est le cas des *Funérailles de la foire* et du *Rappel de la foire à la vie*, auxquelles il faut ajouter *La Fausse-foire*, dont le frontispice représente lui aussi un tombeau (fig. 6).

Figure 6.



Frontispice de *La Fausse-foire*, estampe en taille-douce, dans Lesage Alain-René et d'Orneval Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la foire, ou l'Opéra comique*, Paris : Ganeau, 1721, t. 4, p. 353.

Crédit : Munich, Bayerische Staatsbibliothek, licence NoC-NC 1.0

18 La citation latine qui figure sur le tombeau du frontispice général du recueil est tirée des *Métamorphoses* d'Ovide : « non illa loco nec origine gentis clara, sed arte, fuit », c'est-à-dire « elle n'était célèbre ni par son rang, ni par son origine familiale, mais par son art » [34]. Cette phrase, qui caractérise Arachné chez Ovide, est ici transposée à la foire. La citation dit certes la médiocrité de la naissance, mais, grâce à la mention de « l'art » et par le seul fait qu'elle est tirée d'Ovide, elle hisse l'opéra-comique au rang de genre supérieur, dans un clin d'œil amusé à un auteur et à une œuvre qui sont eux-mêmes des monuments classiques. On remarque des points communs entre le frontispice général du recueil et celui de *La Fausse-foire* : quoique le tombeau de l'estampe inaugurale soit plus imposant, l'effigie

accoudée sur le monument est dans les deux cas une femme, au chevet de laquelle on reconnaît les personnages italiens (notamment Arlequin, Scaramouche entièrement vêtu de noir, Mezzetin et Polichinelle avec sa bosse). Ces quelques pièces, qui distillent au long du recueil les représentations d'une Foire morte ou mourante, créent une véritable dramaturgie interne, et ce d'autant plus que les comédies sont classées par ordre chronologique : le lecteur qui lit cursivement l'anthologie est ainsi témoin des morts et des renaissances successives de la Foire, au gré des coups de boutoir plus ou moins violents que lui infligent les théâtres officiels que sont la Comédie-Française et la Comédie-Italienne [35]. Mais, si des interdictions et des censures ont régulièrement frappé les théâtres forains (ce que Lesage et d'Orneval s'attachent à souligner), la constitution de cette anthologie leur permet de reprendre en main le destin de l'Opéra-Comique, ou plutôt de mettre en scène cette reprise en main : à présent que ce dernier est bel et bien mort, à les en croire, il ne peut plus être écrasé par les théâtres concurrents. L'ennemi a gagné ; l'Opéra-Comique est terrassé. Mais voilà : il est mort… et il n'est pas mort, car Lesage et d'Orneval lui offrent une seconde vie par ce recueil. S'il doit perdurer, il perdurera dans les mémoires, malgré la Comédie-Française et la Comédie-Italienne, grâce aux arrêts favorables des lecteurs qui ne manqueront pas d'être éclairés et autorisés par le discernement, la raison et la justesse dont ils procéderont. Cet ultime sursaut, tel qu'il est présenté dans la préface, est destiné à devenir éternel : il doit tout aux jugements du public des lecteurs, désormais pleinement légitimes et durables, puisqu'ils ne sont plus le fruit de l'enthousiasme passager de spectateurs séduits par la chaleur éphémère de la performance. Cette visée sert un autre objectif, plus pragmatique et instrumental, puisqu'il s'agit aussi de profiter de la disparition (momentanée) de l'Opéra-Comique pour faire un coup éditorial. Il y a un vivier d'acheteurs potentiels, public frustré de ne plus avoir pu voir des spectacles produits par les Italiens, quelques années encore avant la publication du recueil, et nostalgique d'une période passée, celle de la première troupe italienne, partie en 1697. La fonction monumentale est d'autant plus efficace qu'il y a un vide en matière de production foraine, dont il s'agit de tirer profit sur le marché de l'édition. Le secteur de l'édition des œuvres théâtrales en général est alors particulièrement dynamique, en particulier pour les œuvres qui

comportent des illustrations et qui sont parfois de véritables objets de luxe. Ce mouvement accompagne l'importance croissante accordée au rôle du dramaturge et à l'établissement d'un texte faisant autorité : le théâtre de la foire profite de cette dynamique pour se tailler une place de choix.

19 En dotant, par le biais de la représentation allégorique, la Foire d'un corps et en donnant à voir le deuil des comédiens, les deux auteurs construisent une fiction de nostalgie, en partie burlesque, de cette première époque de l'Opéra-Comique. Le monument qu'ils édifient en son souvenir est ce tombeau allégorique, représenté par deux fois sur les frontispices. Plus encore : allégorie dans l'allégorie, le recueil lui-même se présente un peu comme un tombeau. L'ouvrir, c'est redonner vie à l'Opéra-Comique ; lire les pièces qui le composent, c'est participer à une commémoration. L'ouvrage semble être conçu dans le but de perfectionner la réputation du théâtre de la foire, comme si, pour redorer son blason, il fallait fabriquer une image inédite : celle d'une Foire morte. L'opéra-comique est ainsi hissé à la hauteur des genres nobles de la comédie et de la tragédie classiques, canonisés par l'histoire littéraire :

> « [n]ous ne prétendons point [...] soûtenir que nos Piéces sont parfaites dans leur genre. Quel Theâtre a jamais été dès son commencement ce qu'on l'a vû devenir dans la suite ? Qu'est-ce que c'étoit que les Tragedies & les Comedies Françoises avant Corneille & Moliere ? Mais si l'Opera Comique, quand on l'a fermé, n'étoit pas encore parvenu à son degré de perfection, il y tendoit du moins. On peut dire qu'il commençoit à interesser les honnêtes-gens, qui trouvoient dans ce Spectacle un ingenieux mêlange de tous les autres ensemble. Aussi n'a-t-il point fini faute de Spectateurs » [36].

20 Lesage et d'Orneval ont soin de prévenir toute réserve du public en soulignant que le genre de l'opéra-comique plaisait en son temps et qu'il a été brutalement interrompu dans sa progression. Pourtant, c'est plutôt à une parodie de commémoration que le lecteur a affaire. La parenté de la foire avec la tragédie est encore renforcée, dans le dispositif iconographique, par le fait que l'une des images topiques, par lesquelles est habituellement incarnée la tragédie dans les comédies métathéâtrales de la foire, est une Melpomène languissante, souffreteuse, au bord de la tombe [37]. Rattacher la foire à

cette image de la mort et du deuil est assurément un clin d'œil complice jeté aux lecteurs : c'est une manière burlesque de s'associer, par l'imaginaire, à la tragédie, tout en rappelant le rapport parodique que les forains entretiennent avec cette image. La Foire mourante, c'est la Foire qui joue la tragédienne. Le jugement avisé du lecteur doit lui permettre de voir que les personnages endeuillés exhibent leur travestissement, exactement comme Arlequin dans le frontispice d'*Arlequinroi de Serendib*. C'est par exemple le cas dans l'estampe qui précède les *Funérailles de la foire*. Quoiqu'elle représente des personnages éplorés, elle met elle-même à distance la tristesse et le deuil. Comme le précise Françoise Rubellin : « [s]i l'on considère [...] ce que l'on pourrait appeler la scénographie de la gravure, on observe que le sujet narratif est doublé d'une évocation parodique du célèbre rite funéraire de l'opéra Alceste de Quinault et Lully [38] ». En outre, « le personnage d'Arlequin, qui incarne l'Opéra, rend la tristesse générale invraisemblable. La parodie fait sourire : le zanni devient noble avec son casque à plumes, sa cape, sa cuirasse, son costume romain et ses doubles manchettes [39] ». Les personnages du frontispice, explicitement, voire grossièrement travestis, parodient les rites funéraires tels qu'ils pouvaient être représentés à l'Opéra et à la Comédie-Française.

21 On peut se demander, dès lors, si cette fiction de monument, quoiqu'elle semble procéder d'une posture d'humilité, ne révélerait pas en creux toute l'ambition que nourrissent d'Orneval et Lesage pour eux-mêmes. Comme ils sont les auteurs presque exclusifs (avec Fuzelier) de toutes les pièces contenues dans les tomes 1 à 9 [40], ce qu'ils ont soin de ne pas souligner et ce qui fait beaucoup relativiser la diversité des productions foraines présentées dans cette anthologie, la référence faite à Molière et à Racine n'est pas anodine. Si les théâtres concurrents n'avaient pas étouffé l'Opéra-Comique, les deux auteurs seraient peut-être, en 1721, à ce genre ce que Molière est à la comédie et Racine à la tragédie. Le monument que constitue ce recueil est peut-être élevé moins à la mémoire de l'Opéra-Comique qu'à celle des auteurs de l'anthologie eux-mêmes, qui mettent symboliquement en scène leur mort en tant qu'auteurs et organisent ainsi leur propre postérité. C'est sans doute encore plus le cas pour Lesage que pour d'Orneval, en conflit ouvert avec la Comédie-Française depuis que la compagnie a brutalement retiré *Turcaret* de

l'affiche en février 1709, après seulement sept représentations [41]. Lesage se tourne alors vers la foire, dont il devient un auteur à succès. Par la constitution de cette anthologie monumentale, il tient sa vengeance. Il empiète sur l'un des apanages traditionnels du répertoire élevé, à savoir l'impression de luxe, ordinairement réservée aux œuvres littéraires les plus reconnues, et – ultime pied de nez – se permet de surcroît de parodier encore, tout en finesse, par le dispositif iconographique lui-même, le grand genre [42].

*

22 En envisageant la double logique qui sous-tend les représentations iconographiques du *Théâtre de la Foire*, documentaire (avec toutes les réserves que ce terme appelle) et allégorique, j'ai été amenée à concevoir le frontispice comme le lieu privilégié où se cristallise l'intention monumentale revendiquée par Lesage et d'Orneval dans leur préface. Il ne pourrait y avoir de monument sans fabrication de ce qui se donne, au moins partiellement, pour la fabrique d'un document sur la genèse de l'opéra-comique : les frontispices ont ceci de commun avec les partitions des vaudevilles qui se trouvent rassemblées à la fin du recueil qu'ils constituent une mise en scène des traces de la dimension performancielle disparue de ces pièces. Mais il ne saurait non plus y avoir de monument sans la dimension allégorique de l'image, qui la libère d'une simple fonction illustrative : en définissant par l'image une éthique de réception et, surtout, en peignant la Foire sous les traits d'une femme morte ou mourante, Lesage et d'Orneval donnent chair à l'esprit du théâtre qu'ils commémorent.

23 Cette intention monumentale est pour le moins ambivalente. Car la construction de cette nostalgie est en partie un jeu : celui d'une Foire qui se met elle-même en scène, à l'instar de la Comédie-Française et des auteurs qui y sont vénérés, et qui n'attend que l'œil sagace du lecteur pour rire de ce qui ne serait que la représentation d'un deuil et le simulacre d'une déploration. Et cependant, le frontispice tente de classiciser ce théâtre : en cela, on pourrait dire que l'édition monumentale de l'opéra-comique prend ses distances avec l'esprit de la foire. Mais dans la mesure où elle s'attache à susciter un renouvellement de forces vitales par la célébration de la mort, dans

une sorte de perspective carnavalesque, tout en concurrençant le théâtre institutionnel sur son propre terrain, celui d'une édition prestigieuse, elle relève pleinement de la culture foraine. L'ambiguïté et l'indécidabilité propres à ce recueil, qui créent du jeu dans la réception en laissant à la discrétion du lecteur une interprétation ouverte, résident précisément dans cette dialectique entre tendances foraines et anti-foraines, relevant d'une culture marginale, en même temps assumée et regrettée.

NOTES

1 Cet article est issu d'une communication donnée à l'occasion du colloque « Représentation(s). Cultures visuelles des spectacles marginaux XVIIIe-XIXe s. », organisé par Valentina Ponzetto, Jennifer Ruimi et Camilla Murgia, 12-13 novembre 2020, Lausanne, en ligne.

2 Evaristo Gherardi, *Le theatre italien, ou Le recueil de toutes les scenes françoises qui ont esté joüées sur le theatre italien de l'Hostel de Bourgogne*, Paris, J.-B. Cusson & P. Wiite, 1700 [1694], https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1339588/f1.item.

3 Sur cette histoire, voir Catherine Ramond, *Le théâtre français de 1715 à 1757. Du classicisme aux Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2025, p. 17-24.

4 Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.), *L'apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIIIe siècle*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, p. 6.

5 Voir Anastasia Sakhnovskaia-Pankeeva, « De l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne à la nouvelle : une parenthèse provinciale et foraine », dans Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.), *op. cit.*, p. 17-33.

6 Voir Emanuele De Luca et Andrea Fabiano (dir.), *op. cit.*

7 Sur le rôle des auteurs et de l'auctorialité dans le théâtre italien, voir par exemple *ibid.*, p. 147-234.

8 Martine De Rougemont, « La théâtralité relève-t-elle du visible ? Questions sur l'illustration théâtrale », dans Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari (dir.), *European theatre iconography*, Rome, Bulzoni, 2002, p. 137. À noter que le premier article de Martine de Rougemont sur l'iconographie théâtrale date de 1981 : « Deux images d'un théâtre ou l'Image du Théâtre », *Quaderni di teatro*, n° 11, 1981, p. 51-66. Pour

une mise au point sur l'historiographie de l'iconographie théâtrale et les travaux fondateurs de Martine de Rougemont, Cesare Molinari et Robert Erenstein, voir Maria Inès Aliverti, « Chercheurs d'images », dans Gilles Declercq et Jean De Guardia (dir.), *Iconographie théâtrale et genres dramatiques : mélanges offerts à Martine de Rougemont*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

9 Julie Anne Plax, « Theatrical Imagery and Visual Conventions », dans Valérie Worth-Stylianou, Mark Bannister (dir.), *Actes du 2nd colloque Cesar (Spectacles sous l'Ancien Régime)*, 2006, https://cesar.huma-num.fr/cesar2/conferences/cesar_conference_2006/Plax_paper06.html (consulté le 25 avril 2021).

10 Evaristo Gherardi, *op. cit.*, « avertissement » [n.p.].

11 Alain-René Lesage, Jacques-Philippe d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra comique. Tome 1*, Paris, Ganeau, 1721, « préface des auteurs » [n.p.].

12 *Ibid.*, « préface des auteurs » [n.p.].

13 « Le seul titre de *Theâtre de la Foire* emporte une idée de bas & de grossier, qui prévient contre le Livre », *ibid.*

14 Voir Roger Portalis, *Les Dessinateurs d'illustration au dix-huitième siècle. Deuxième partie*, Paris, Damascène Morgand et Charles Fatout, 1877, p. 663.

15 Michael Hawcroft montre que l'histoire des frontispices de théâtre est marquée, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, par « une réduction substantielle de la place occupée par l'élément architectural et par les informations sur l'éditeur », ainsi que par « une proportionnelle augmentation de celle occupée par la représentation du sujet des pièces » (Michael Hawcroft, « Le théâtre français du XVIIe siècle et le livre illustré », dans Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier (dir.), *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVIe et XVIIe siècles*, Fasano/Paris, Schena editore/Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 320).

16 Alain-René Lesage, Jacques-Philippe d'Orneval, *op. cit.*, p. 2.

17 *Ibid.*, p. 38.

18 *Ibid.*, p. 40.

19 Sur la manière dont Chauveau rompt, dans ses éditions de théâtre, avec le frontispice comme représentation romanesque au profit d'une représentation scénique, voir Julie Anne Plax, *op. cit.* Que soient ici remerciées Pauline Beaucé et Françoise Rubellin pour cette référence

qu'elles m'ont indiquée. Cet article a bénéficié de leurs précieux conseils, ainsi que de ceux de Jennifer Ruimi, que je remercie chaleureusement aussi.

20 Guy Spielmann, « Problématique de l'iconographie des spectacles sous l'Ancien Régime : une étude de cas à partir des frontispices du *Théâtre de la Foire* (1721-37) », *Revue d'Histoire du théâtre*, nº 237, 2008, p. 77.

21 *Ibid.*, p. 78.

22 Sur les différentes lectures, iconiques ou illusionnistes, que l'on peut faire des représentations des rideaux dans les frontispices de l'anthologie de Gherardi et de celle de Lesage et d'Orneval, voir Julie Anne Plax, *op. cit.*

23 On note une différence importante dans la représentation des éléments de scène dans les frontispices entre le recueil de Gherardi et celui de Lesage et d'Orneval : dans l'édition du *Théâtre italien* publié en 1700, sont très souvent représentés les lustres garnis de bougies qui descendent des cintres, ce qui n'est pas le cas dans *Le Théâtre de la Foire*.

24 Alain-René Lesage, Jacques-Philippe D'Orneval, *op. cit.*, p. 3-4.

25 Beaucoup de zones d'ombre subsistent quant aux conditions de représentation réelles des pièces à écriteaux. Voir l'article de Pauline Beaucé, « Jouer le double jeu : pièces par écriteaux et autoparodies théâtrales au xviiie siècle en France », *Horizons/Théâtre*, nº 8-9, 2017, p. 42-53, https://doi.org/10.4000/ht.765.

26 Alain-René Lesage, Jacques-Philippe d'Orneval, *op. cit.*, p. 3-4.

27 *Ibid.*, p. 43.

28 *Ibid.*, « Préface des auteurs » [n.p.].

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 Je pense notamment aux genres du prologue et de la comédie de spectateurs, qui mettent fréquemment en scène des personnages de spectateurs commentant les pièces. Les compliments d'ouverture, prononcés par les comédiens avant le début de la représentation, appellent également souvent le public à juger et à manifester son opinion. Sur l'imaginaire du spectateur « thermomètre » du spectacle, dans les pièces foraines et italiennes, et notamment chez Fuzelier, Lesage et d'Orneval, je me permets de renvoyer à mes propres travaux, *L'Ennui du spectateur. Thermique du théâtre (1716-1788)*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 282-304.

32 « On […] a vû tant de mauvaises productions, tant d'obscenitez, que les Lecteurs pourroient d'abord n'être pas favorables à cet Ouvrage : mais la réflexion doit l'arracher au mépris, & détruire le préjugé » (Alain-René Lesage, Jacques-Philippe D'Orneval, *op. cit.*, « préface des auteurs » [n.p.]).

33 *Ibid.*

34 Ovide, *Les Métamorphoses*, VI, 7-8.

35 Sur le rôle que jouent les frontispices du *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique* dans la représentation de la foire aux prises avec les rivalités théâtrales de l'époque, voir Françoise Rubellin, « Images of theatrical rivalry : Form and function of the fair theater's engraved frontispieces », dans Jeffrey S. Ravel (dir.), *The CESAR/Clark Symposium*, 2008, https://cesar.huma-num.fr/cesar2/conferences/conference_2008/rubellin_08.html (consulté le 18 avril 2020).

36 Alain-René Lesage, Jacques-Philippe d'Orneval, *op. cit.*, « préface des auteurs » [n.p.].

37 Voir Charline Granger, *op. cit.*, p. 398-403.

38 « If we then consider what one could call the scenography of the engraving, we observe that the narrative topic is doubled by a parodic evocation of the famous funeral rite of the opera Alceste by Quinault and Lully » (Françoise Rubellin, *op. cit.*). Sauf mention contraire, les traductions sont de l'autrice.

39 « [T]he character of Arlequin, who incarnates the Opera, renders the general sadness unbelievable. The travesty makes one smile: the zanni becomes noble with his feathered helmet, his cape, his breastplate, his Roman costume, and his double cuffs » (*ibid.*).

40 Le dernier tome du *Théâtre de la Foire*, le tome X, est composé des pièces de Carolet.

41 La pièce ne sera reprise qu'en 1730 à la Comédie-Française.

42 Georges Forestier souligne que l'usage, à partir du xviie siècle, est de produire des frontispices de pièces lors de la fabrication de recueils collectifs d'un même auteur qui « a acquis suffisamment de notoriété pour être jugé digne d'une édition "monumentale", susceptible d'être transmise à la postérité » (Georges Forestier, « Du spectacle au texte : les pratiques d'impression du texte de théâtre au xviie siècle », dans Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier (dir.), *op. cit.*, p. 103).

RÉSUMÉS

Français

L'article analyse la fonction des frontispices dans le *Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique* publié par Lesage et d'Orneval entre 1721 et 1737, en montrant comment ces gravures participent à la construction d'une mémoire monumentale pour un théâtre alors non officiel. Au début du XVIIIe siècle, les théâtres forains, installés lors des foires parisiennes de Saint-Germain et Saint-Laurent, se distinguent de la Comédie-italienne, théâtre officiel protégé par le roi. Après l'expulsion des comédiens italiens en 1697, les troupes foraines récupèrent une partie de leur répertoire, donnant naissance à l'opéra-comique, un genre mêlant comédie et vaudevilles. Lorsque Lesage et d'Orneval publient leur anthologie en 1721, le théâtre de l'opéra-comique vient tout juste de rouvrir après trois ans d'interdiction.

Ces gravures, loin de se limiter à un rôle documentaire, participent à la construction d'une fiction monumentale pour un théâtre alors menacé. Ces images ne sont pas des documents au sens strict, mais des constructions qui se substituent au spectacle sans pour autant en être le reflet fidèle. Elles jouent un rôle central dans la volonté des auteurs de distinguer leur démarche de celle de Gherardi, dont le *Théâtre italien* (1694) mettait davantage en avant le jeu des comédiens. Lesage et d'Orneval, eux, cherchent à conférer une dignité littéraire à leur recueil en insistant sur la qualité intrinsèque des pièces, indépendamment de leur succès scénique. Les frontispices, réalisés par François III Poilly d'après les dessins de Jean-Henri-Baptiste Bonnart, articulent deux logiques : une logique documentaire, où les gravures prétendent représenter une fiction des conditions de représentation, et une logique allégorique, où elles interrogent le statut même du théâtre. Le frontispice général du recueil représente un tombeau entouré de personnages italiens en deuil, avec une citation d'Ovide qui élève l'opéra-comique au rang d'art noble. Cette imagerie funéraire, reprise dans des pièces comme *Les Funérailles de la Foire*, crée une dramaturgie interne où la Foire est à la fois morte et ressuscitée par le recueil. Les scènes de dévoilement, comme celle où Arlequin révèle sa culotte sous son costume de roi dans *Arlequin roi de Serendib*, soulignent le caractère construit du théâtre. Le lecteur est invité à décoder une double lecture, à la fois réaliste et symbolique. Lesage et d'Orneval transforment ainsi leur anthologie en un monument qui vise à légitimer l'Opéra-Comique, à concurrencer les théâtres officiels et à créer une postérité pour ce théâtre en s'inspirant des éditions monumentales réservées aux grands auteurs classiques.

Les frontispices ne se contentent pas d'illustrer les pièces : ils cristallisent une tension entre l'héritage forain, marqué par le jeu et l'éphémère, et l'ambition classique de monument et de postérité. Cette ambiguïté permet

aux auteurs de réconcilier deux mondes apparemment opposés, faisant du recueil un objet hybride, à la fois archive et œuvre littéraire. Les frontispices participent activement à la construction d'une identité pour l'opéra-comique, en en faisant un théâtre digne de mémoire et de postérité, tout en jouant avec les attentes du lecteur.

English

This article analyses the role of frontispieces in *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*, published by Lesage and d'Orneval between 1721 and 1737, demonstrating how these engravings contributed to the construction of a monumental memory for a theatre that was, at the time, unofficial. In the early 18th century, the fairground theatres, set up during the Parisian fairs of Saint-Germain and Saint-Laurent, stood apart from the Comédie-Italienne, the official theatre protected by the king. Following the expulsion of the Italian actors in 1697, the fairground troupes adopted part of their repertoire, giving rise to opéra-comique, a genre-blending comedy and vaudeville. When Lesage and d'Orneval published their anthology in 1721, the Théâtre de l'Opéra-Comique had only just reopened after a three-year ban. Far from being merely documentary in nature, these engravings contribute to the construction of a monumental fiction for a theatre then under threat. These images are not documents in the strict sense, but constructions that stand in for the performance without being a faithful reflection of it. They play a central role in the authors' desire to distinguish their approach from that of Gherardi, whose *Théâtre italien* (1694) placed greater emphasis on the actors' performances. Lesage and d'Orneval, for their part, sought to confer literary dignity on their collection by emphasising the intrinsic quality of the plays, regardless of their success on stage.

The frontispieces, created by François III Poilly based on drawings by Jean-Henri-Baptiste Bonnart, combine two approaches: a documentary approach, in which the engravings purport to depict a fictionalized account of the conditions of performance, and an allegorical approach, in which they question the very nature of theatre. The general frontispiece of the collection depicts a tomb surrounded by Italian figures in mourning, with a quotation from Ovid that elevates the opéra-comique to the rank of a noble art. This funerary imagery, repeated in plays such as Les Funérailles de la Foire, creates an internal dramaturgy in which the Foire is both dead and resurrected by the collection. Scenes of unveiling, such as the one where Arlequin reveals his breeches beneath his king's costume in *Arlequin roi de Serendib*, emphasize the constructed nature of theatre. The reader is invited to decipher a dual interpretation, both realistic and symbolic. Lesage and d'Orneval thus transform their anthology into a monument aimed at legitimizing the opéra-comique, competing with official theatres, and securing a lasting legacy for this form of theatre by drawing inspiration from the monumental editions reserved for the great classical authors. The frontispieces do more than simply illustrate the plays: they crystallize a tension between the fairground heritage – marked by playfulness and transience – and the classical ambition of monumentality and posterity.

This ambiguity allows the authors to reconcile two seemingly opposing worlds, making the collection a hybrid object, both an archive and a literary work. The frontispieces play an active role in constructing an identity for the opéra-comique, making it a theatre worthy of remembrance and posterity whilst playing on the reader's expectations.

INDEX

Mots-clés

frontispices, foire, opéra-comique, Comédie-italienne, iconographie théâtrale, Lesage (Alain-René), d'Orneval (Jacques-Philippe), Gherardi (Evaristo), allégorie, document

Keywords

frontispieces, fair, opéra-comique, Comédie-italienne, theatrical iconography, Lesage (Alain-René), d'Orneval (Jacques-Philippe), Gherardi (Evaristo), allegory, document

AUTEUR

Charline Granger
CNRS/IRCL
IDREF : https://www.idref.fr/249091968