



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

## STUDI E RICERCHE

MOMUS AT THE FAIRS AND THE EARLY *BOULEVARD* THEATRES:

PARODY IN FRENCH PLAYS FROM THE ANCIEN *RÉGIME*

TO THE RESTORATION PERIOD

Elena Mazzoleni

novembre 2016

ELENA MAZZOLENI

## **Momus at the Fairs and the Early Boulevard Theatres: Parody in French Plays from the Ancien Régime to the Restoration Period**

The parodies of French operas and tragedies performed, between the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, on the Parisian stages excluded from the official acting system, such as those at fairs and in the early *boulevard* theatres, have a highly experimental character. Their primary focus is spectator involvement, the *mise-en-scène*, the promotion of the actor's body, meta-theatrical aspects and, at least to some degree, "theatre direction". Thanks to a flexible and diversified offering, the popular theatres succeeded both to fascinate a wide and varied audience and to inspire 20<sup>th</sup> century drama theory, including in its most contemporary expression, namely Performance Studies. Let us think about realism, the main feature of director Jean-Joséph Vadé's *poissard* genre, as exemplified by *La Fileuse* (1752), a parody of La Motte's opera *Omphale* (1701) (III. 1-2).

Since ancient times, literary, theatrical and visual imaginary has tied the actor's mask to his or her identity.<sup>1</sup> Disguising means either

---

<sup>1</sup> During the *Ancien Régime* period, social and individual life is a sort of collective *mise-en-scène*: everyone plays a role. At the French court, travesty is a way of complying with the *bienséances* laws. In this context, of course, a very close relationship exists between one's identity and one's mask. *Dom Juan ou le festin de pierre* (1682) by Molière could be a case in point. In the third act (scene 1), Sganarelle dresses up as a doctor and people, presuming he is indeed a doctor, ask him for medical advice. To Dom Juan's surprise, the valet is able to suggest some good treatments. Travesty gives the figure a new identity and new authority to speak.



III. 1  
 Vue de la nouvelle décoration de la Foire de Saint-Germain, 1763, Cambridge MA, Harvard Theatre Collection.

taking on clothing of the opposite gender or social condition; or twisting other people's thoughts. Here lie the foundations of parody, which are essentially based on a mechanism of subversion. The entry *parodie* in Diderot and d'Alembert's *Encyclopédie* (1751-1780) states:

*Parodie*, *παρωδία*, *parodus*, se dit aussi plus proprement d'une plaisanterie poétique, qui consiste à appliquer certains vers d'un sujet à un autre pour tourner ce dernier en ridicule, ou à travestir le sérieux en burlesque, en affectant de conserver autant qu'il est possible les mêmes rimes, les mêmes mots, & les mêmes cadences (Anonymus 1751: 73-74).

Parody, then, is a kind of "travesty": when we parody a work, we dress it up with grotesque verses while respecting its rhymes, words and general tone. The association between parody and travesty – which was definitively formalised in the 17<sup>th</sup> century by



III. 2  
 Expropriation des théâtres du boulevard du Temple pour la formation de la place Château d'Eau, 1860, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Paul Scarron's *Virgile travesti* (1648-1653), a model for French burlesque – remains at the core of the modern critical debate on the subject. Indeed, in *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (1982), Gérard Genette uses the expression «travesti burlesque» (Genette 1982: 12). In this view, parody is a remake, a comic "dress" to be worn as one pleases. In the 18<sup>th</sup> century, historiography and literary criticism came to describe it as an ambiguous and shameful genre, precisely on account of its lack of independence.

If we leaf through Gustave Lanson's well-known essay *La Parodie dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle* (1895), we are struck by the remarkable influence exerted by parody on 18<sup>th</sup> century French tragedies and operas. Quinault and Lully's *Persée* (1682) and Quinault and Piccinni's *Roland* (1686) feature at least ten official parodies; Quinault's *Atys* (1676), six; La Motte's *Omphale* (1701) and Fontenelle's *Thetis et Pelée* (1765), five. Nor should we forget



## III. 3

Louis Jacob, *Départ des Comédiens Italiens en 1697*, 1729, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Voltaire, whose tragedies – especially *Artemire* (1720), *Zaïre* (1732) and *Mérope* (1743) – include a most impressive series of parodies. What we have is clearly a satirical *mise en abyme* that displays a complex nature, due to the ephemeral character of theatrical works, and a remarkable diffusion, which came to fill the playbills of the official theatres, namely the Comédie-Française and the Académie Royale de Musique. The day after the première (24 March 1732) of Quinault's *Amadis de Gaule*, its satirical version *Polichinelle Amadis* by Carolet was immediately brought to the stage; less than a month after the first staging (21 December 1730) of Lully's *Phaeton*, Carolet wrote *Le Cocher maladroit*; finally,

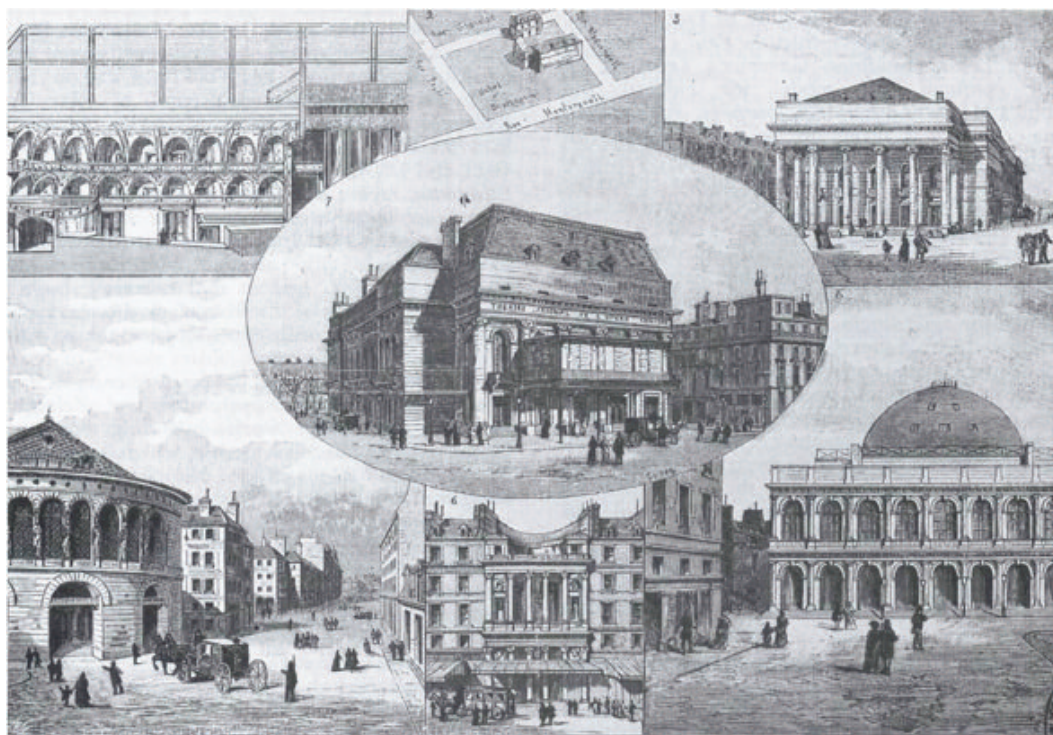
Fuzelier's *La Bague magique* (1754) was staged twelve days before the play it targeted, La Motte's *Le Talisman*, simply on the basis of the announcement of its forthcoming première.

This play of mirrors is mainly caused by the competition between subsidized theatres and secondary ones. After all, theatre events essentially exist in a social, historical and economic context. It is not by chance that, in France, the theatrical parody flourished during the last years of the *ancien Théâtre Italien* and then eclipsed in 1697, when the Italian troupes were expelled, only to make its comeback as one of the most popular genres following their return to Paris in 1716 (Ill. 3). Parody is the result of a strategy of adaptation to the Parisian socio-cultural context developed by the *Commedia dell'Arte* troupes after their final establishment, in 1660. In “La Pantomime, une structure poétique et dramatique” (2005), Marisa Verna renders the significance of the conflicts between the institutional and the popular stages:

[...] l'ancien démêlé [...] oppose les troupes établies à demeure aux compagnies d'acrobates, lesquelles n'avaient pas le droit de parler et devaient se borner à des spectacles de saut et de danse sans pouvoir utiliser le dialogue ni parfois représenter aucune scène de sens suivi. Deux types différents de théâtre s'opposent dans ce conflit: un théâtre basé sur un texte et sur le dialogue – et d'où le geste est de plus en plus exclu – et un théâtre dont le principal langage est celui du corps, pour simplifier beaucoup un théâtre ‘cultivé’ et un théâtre ‘populaire’ (Verna 2005: 96).

The Italian actors, who were extremely eager to increase their appeal, succeeded in turning an adverse situation into a chance for dramaturgical renewal. Take Pier Francesco Biancolelli, the son of the legendary 17<sup>th</sup> century Harlequin: after a remarkable career in the provinces and at fair theatres in Paris, he composed some works that became master-pieces of parody, like *Œdipe travesti*





III. 4

Theaters of the Opéra-Comique: 1. Salle de la Foire Saint-Laurent; 2. Hôtel de Bourgogne; 3. Salle Favart (1); 4. Salle Feydeau; 5. Salle Ventadour; 6. Salle de la Bourse; 7. Salle Favart (2), in *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. III, Macmillan, London, 1883-1992.

(1719) and *Agnès de Chaillot* (1723).

The Italian satirical works have three distinctive features, which became essential for the upcoming theatre: a meta-theatrical setting, mockery of mythological characters and topics – let us think of *Arlequin Jason ou la Toison d'or comique* (1684) and *La Naissance d'Amadis* (1684) – and special attention to the *mise-en-scène* and special effects. With regard to this last aspect, the first scene of Nolant de Fatouville's *Arlequin Mercure Galant* (1681) is a case in point. The god Mercury is mocked: he appears in a comic guise as Harlequin riding Jupiter's eagle, which is actually a turkey.

In the following century, these tendencies are fixed in autonomous

and experimental theatrical forms that are brought first to the *Foire* and the Opéra-Comique, and then to the *boulevard* stages as street entertainment: e.g. parades, puppet-shows and pantomimes (III. 4). At the beginning of the 18<sup>th</sup> century, after the abolition of the *ancienne Comédie-Italienne*, the Saint-Germain and Saint-Laurent fair-booths absorb Italian dramaturgy, while redefining it in the light of their instable and fragmentary context. Carolet, d'Orneval, Fuzelier and Lesage do not slavishly refer to their targets, but sign plays with an original content and a distinctive style. These authors show a huge awareness both of the socio-political effects of parody and of its creative potential. Fuzelier even parodies his own

travesties: the ballet *Fêtes grecques et romaines* (1723) is followed by two satirical versions, *Les Saturnales* and *Le Debris des Saturnales*. After its first appearances at the Parisian fairs, namely with Fuzelier's *Pierrot Roland* (1709) (a travesty of Marmontel and Piccinni's *Roland*), parody goes through all the phases of the dispute between regular theatres and *petits théâtres*, which shelter a large number of performers struggling to obtain licenses. Satirical travesty, like all other dramatic expedients, hangs over all the key developments, such as the issuing of parliamentary decrees and the demolition of the fair-booths. Nathalie Rizzoni's view on the fair dramaturgy could not be more relevant:

À la Foire [...], les auteurs décochent avec malice et acharnement des traits redoublés contre l'Olympe : ils se gaussent de la prétendue exemplarité des dieux et des héros [...] les acculent à endosser toutes les turpitudes de la misérable condition humaine, actionnant ainsi des ressorts dramatiques simples et efficaces pour provoquer le rire des spectateurs, tout en exposant [...] une critique sociale et esthétique des valeurs ambiantes (Rizzoni 2000: 308).

As a means for dramaturgical regeneration capable of inspiring successful street shows, parody is not only an alternative, but a reaction to the royal cultural system. Lesage's *Arlequin Thétis* (1713), a farcical take on Fontenelle and Colasse's *Thétis et Pélée* (1712), d'Orneval, Fuzelier and Lesage's *Pierrot Romulus* (1722), a travesty of La Motte's *Romulus* (1722), are just two examples amongst others. In these cases, the grotesque twisting on mythological events is built on popular couplets calling for the audience's intervention. In Lesage's comedy, Jupiter appears on the stage *en travesti* as Harlequin; Neptune as a fish-seller conquering Thetis; and Scaramouche and two Gilles as mermaids inviting the spectators to sing with them. Nevertheless, parody is not restricted to mythology, but extends to the real world, satirizing the actors of the Comédie-Française. In the stage directions for the seventh



Ill. 5  
Jean Daullé, *Portrait de Marie Justine Benoist Duronceray, madame Favart en pied*, 1754, Paris, Bibliothèque nationale de France.

scene, we read: « On jouë la ritournelle de l'Opéra, pendant que Thétis le mouchoir à la main fait le tour du théâtre, à l'imitation de l'Actrice de l'Opéra [Mlle Journet] » (Lesage 1721: 45).

Charles Favart was the director of the Opéra-Comique from 1743 to 1746, and the author of many parodies,<sup>2</sup> including namely *Les Amours de Bastien et Bastide*, a travesty of Rousseau's *Le Divin du village* (1768-80) and the model for Mozart's *Singspiel Bastien und Bastienne* (1768) (Ill. 5). His play *La Parodie au Parnase* (1759)

<sup>2</sup> Charles Favart wrote many plays with his wife, the actress Marie Justine Benoist Duronceray (Justine Favart), who contributed to revolutionizing the use of stage costumes. She usually adapted her costumes to suit the characters she had to play.





III. 6

Boulevard du Temple, le Théâtre de Nicolet d'après une vue d'optique de 1755, 1860, Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

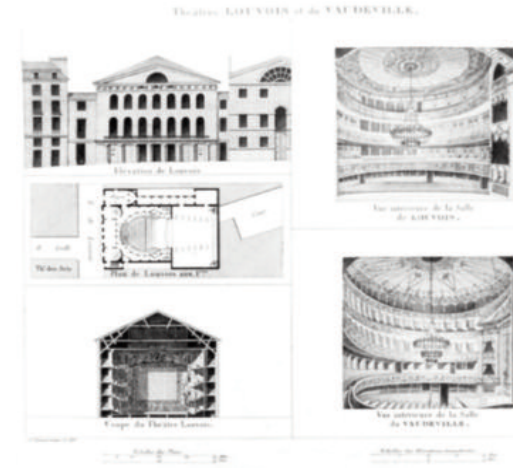
has two targets: Alexandre-Guillaume Mouslier de Moissy's comedy *La Nouvelle École des femmes* (1758) and Théodore de Riupeirous' tragedy *Hypermnestre* (1704). Leaving aside the author's allusions to these conventional works, I would like to focus on his awareness of the creative nature of parody. The personification of parody, appointed judge of the literary works, enters the Parnassus, where Apollo questions her:

APOLLO :

Pourquoi as-tu quitté le Théâtre Italien ?

LA PARODIE :

Je commençois très fort à m'ennuyer là ... [...] Vous sçavez que je suis comme les Médecins : quoique les intentions de ces Messieurs soient les meilleurs du monde, et qu'ils aient pour but la guérison, cependant ils ne vivent que des infirmités de leurs malades (Favart 1760 : 4).



III. 7

Alexis Donnet, *Théâtre de Louvois, Théâtre du Vaudeville*, in *Architectonographie des théâtres* (Mathias, Paris, 1837), Dublin, Trinity College.

In 1759, by which time Parisian fair-booths have started moving to the *boulevards*, parody still constitutes a response to marginality addressed to the authorities. Works reacting against academic erudition, the trends dictated by the newly founded theatrical reviews and the supporters of romantic drama – hostile to hybrid dialogues, acrobatics, dances, songs and vaudevilles – include *Roméo et Paquette*, attributed to Carrière-Doisin or Jean-Baptiste Radet and performed at Carnival of Venice in 1772; *Le Roi lu*, probably written by Jean-Baptiste Desprès, Pierre-Germain Pariseau and Jean-François Ducis and performed somewhere in the streets of Paris in 1783; *Turelure ou le Cahos perpetuel* by Des-tival de Braban and Mayeur de St-Paul, staged at the Théâtre des Grands-Danseurs du Roi de Nicolet (since 1789 Gaîté) in 1787; and, finally, Eugène Lauzanne's *Harnali*, performed at the Théâtre Vaudeville in 1830 (III. 6-7-8-9-10-11).

The plot of *Roméo et Paquette* – which does not really stick to its



## III. 8

Theatre costume plate for *La Belle Écaillère* by Théaulon and Gabriel (Théâtre des Grands Danseurs du Roi-Théâtre de la Gaîté, 1836), in *Costumes de théâtre XIX<sup>e</sup> siècle divers: soixante-dix-huit maquettes de costumes* (Hauteceur Martinet, Paris, 1807-1862), Paris, Bibliothèque nationale de France.



## III. 9

Theatre costume plate for *La Belle Tourneuse* by Jean-François Bayard and Edmond Rochefort, (Théâtre du Vaudeville, 1841), in *Costumes de théâtre XIX<sup>e</sup> siècle divers: soixante-dix-huit maquettes de costumes* (Hauteceur Martinet, Paris, 1807-1862), Paris, Bibliothèque nationale de France.





## III. 10

Theatre costume plate for *D'Aubign* by Duport, Ancelot and Laborie, (Théâtre du Vaudeville, 1836), in *Costumes de théâtre XIX<sup>e</sup> siècle divers: soixante-dix-huit maquettes de costumes* (Hautecœur Martinet, Paris, 1807-1862), Paris, Bibliothèque nationale de France.



## III. 11

Theatre costume plate for *Le Tourlourou* by Charles Varin, Paul de Kock and Desvergers, (Théâtre du Vaudeville, 1837), in *Costumes de théâtre XIX<sup>e</sup> siècle divers: soixante-dix-huit maquettes de costumes* (Hautecœur Martinet, Paris, 1807-1862), Paris, Bibliothèque nationale de France.

targets, i.e. Shakespeare's *Romeo and Juliet* and its adaptation by Jean-François Ducis – subverts the two lovers' plan, especially in the epilogue: instead of killing themselves, Roméo and Paquette prefer to remain alive and sing some popular couplets. Similarly, the parody *Le Roi lu* only draws upon certain aspects of the Shakespearian *King Lear* and mocks its characters, particularly King Lear himself. In scene 13 the king states:

*L'orage recommence ; le Roi paroît dans le fond ; il tient un parapluie dont ne se sert pas.*

[...] Un Monarque imbécile, errant, persécuté,  
 Dépouillé de son trône et de sa majesté,  
 Jouet des aquilons conjurés sur sa tête,  
 Égaré dans un bois où siffle la tempête  
 Dans l'ombre des rameaux aux éclaires paroissant,  
 Doit sur les cœurs émus faire un effet puissant  
 (Desprès, Pariseau and Ducis (?) 1783: 17).

The author of *Roméo et Paquette*, with his interventions, attests to the originality and independence of parody. Take the detailed instructions for the fifth act, which orient the performance and the setting according to a spirit that foreshadows modern stage directing:

Le Théâtre représente un immense jardin de Guinguette. Au milieu de la grande allée, qui est environnée d'une palissade de la hauteur de quatre pieds, on a dressé une table de sept à huit mille couverts \*...\* Dans le cas que les théâtres sur lesquels on jouera certainement cette Parodie, ne seroient pas assez grands pour contenir autant de convives, il sera essentiel de les faire agrandir, attendu que les points d'optique et les perspectives sont très-bel et très-bon effet dans le Siècle actuel, qui est un des meilleurs possibles, surtout pour les tragédies (Carrière-Doisin or Radet (?) 1773 : 84).

On the other hand, it is worth focusing on the author's considerations regarding the meaning of his satirical work. In the preface we read:

Pour les [the spectators] convaincre que le génie du Poète est semblable au caméléon, qui fait jouer aux yeux mille couleurs, sans en avoir positivement aucune en lui-même, je parierai dix Louis que je travestirois, d'un bout à l'autre, la Tragédie de Roméo en Vers burlesques. [...] J'ai voulu prouver que l'esprit prend toutes sortes de caractères et de formes (Carrière-Doisin or Radet (?) 1773: I-II).

The postface even attacks Ducis, who is judged a shameful author because he is responsible of many Shakespearean adaptations, like the tragedy *Othello, ou le More de Venise* (1792):

J'ai employé des Vers de *Roméo et Juliette*, afin de mieux confondre le noble et le burlesque, et former cette cacophonie qui ne manque jamais son effet, lorsqu'un ouvrage de cette nature est lu dans son vrai genre. Quelquefois je me suis aussi servi des mêmes constructions de phrases que celles dont se sert M. D. De certains termes dont la propriété est déplacée ; cela moins pour critiquer, que parce qu'il est plus facile de se mettre à table au coup de sonnette que de se charger du soin de la servir. [...] Pour moi que je suis franc et de bonne humeur, je dirai tout en riant, que lorsque M. Ducis voudra tirer un sujet de son propre fond, qu'il aura assez de confiance en son génie, pour ne point l'asservir à traduire et à exhumer des monstres étrangers ; il nous donnera d'excellentes Tragédies. Il peut se mériter autant d'honneur sur la Scène Française, qu'il est digne de l'estime de tous les honnêtes gens. *Amen* (Carrière-Doisin or Radet (?) 1773: 96).

*Turelure ou le Cahos perpétuel* is one of the five parodies of *Tarare* (1787) by Beaumarchais and Salieri. The *parade* begins with the encounter between Mme De l'imaginative (Nature in the opera) and M. Toutfeu (Jupiter). Their union engenders the perfidious king

Picard (Atar) and the brave soldier Turelure (Tarare). At the core of this parody lie the identity exchanges, especially those concerning the servant Fifi, Figaro's double:

TOUTFEU :

Il en faut faire un Figaro, nous lui donnerons seulement une autre dénomination pour avoir l'air d'offrir au public un personnage neuf mais bas, flatteur par intérêt, bon ami par tempérament, intrigant par nécessité, spirituel par caractère : ce sera toujours Figaro sous le nom de Fifi ! (Destival de Braban and Mayeur de St. Paul 1787: 2).

Destival de Braban and Mayeur de St-Paul's aim is not so much to ridicule Picard, as to target the tragic genre, in such a way as to expose the heated competition between popular and "high" stages. In the first act (scene 8), referring to the *Foire*, Picard and Fifi satirize official plays:

PICARD :

Allons, il faut finir par un coup d'éclat, voici le moment... Tiens-mois bien le sabre que je me le passe à travers de mon corps.

FIFI :

Non pas s'il vous plaît ! vous finirez comme un opéra... Qu'on apporte la prison... Donnez-vous la peine d'entrer là dedans et restez-là maintenant. Il est grand, nous le ferons voir à la Foire. Vla le tyran, vla le tyran ! [...]

FIFI :

C'était bien la peine de nous interrompre pour cela ! Ce que nous avons de mieux à faire est d'aller souper. Heureusement pour nous que notre spectacle n'a pas duré trois heures et demie comme chez notre frère aîné (Destival de Braban and Mayeur de St. Paul 1787: 4).

The characters also make some ironic comments on their tragic counterparts by means of meta-theatrical interventions. In the

second act (scene 2), Turelure states: « Si nous avions un bon machiniste, il ferait sombre sans savoir pourquoi, je ne te reconnaitrais pas et je voudrais te poignarder, mais sauvons cette invraisemblance, nous en faisons assez. [...] Pour ajouter à l'intérêt de mon rôle, faisons ici une action gigantesque... » (Destival de Braban and Mayeur de St. Paul 1787: 14). And once again, in the third act (scene 12), the awareness of the experimental nature of street entertainment is made absolutely clear:

TOUTFEU :

Mais ma commère, c'est un chaos que votre pièce.

DE L'IMAGINATIVE :

Oui, vraiment, c'était mon dessein. Le titre est *Le Chaos perpétuel*: chaos par ci, chaos par là, tout est chaos, et l'on sort de là la tête toute cahotée.

TOUTFEU :

Vous n'avez pas manqué votre coup et quelle induction voulez-vous en tirer ?

DE L'IMAGINATIVE :

Que la grandeur de l'homme n'est que dans son caractère.

TOUTFEU :

Il y a mille ans qu'on sait ça.

DE L'IMAGINATIVE :

Oui, mais ma façon de l'apprendre sera toute neuve. Ces messieurs vont surprendre [...], de mon côté un transparent non, sur lequel on lira en lettre d'or : *Homme, ta grandeur*.

TOUTFEU :

Fi donc, cela ressemble aux anciens écriteaux de la Foire, [...] dans l'enfance de l'opéra-comique (Destival de Braban and Mayeur de St. Paul 1787: 48-49).

Lauzanne's *Harnali*, a parody of the well-known *Hernani* (1830) by Hugo, expresses the full potential of parody. First, the characters satirize the romantic drama theory that Hugo had expounded,



three years before, in his *Préface à Cromwell* (1827), especially the rejection of the classical unities (e.g. time). In the fourth tableau (scene 5), Charlot (Don Carlos in Hugo's play) declares with great pomp:

À la bonne heure, au moins, la pièce est plus complète.  
 Eh bien ! voyez un peu, s'il n'eût pas dit son mot,  
 L'action finissait trois quart-d'heure plus tôt ;  
 Et quel tort ! terminer une action futile,  
 Par un gai mariage, ainsi qu'un vaudeville...  
 (*D'un ton solennel*) Mais ce mot admirable est là, comme un crochet,  
 Qui suspend l'avenir au passé... qui bronchait.  
*L'orchestre joue l'air : Gai ! gai ! mariez-vous*  
 (Lauzanne 1830: 49).

Charlot, who would like to become a *régisseur de théâtre*, steals into the house of Quasifol (Doña Sol in the target play), with whom he is secretly in love. In the first tableau (scene 2), once he is in the girl's room, he thinks about the best place to hide:

Moi, je suis un tragique,  
 Je ne dois pas agir ainsi qu'un bas-comique.  
 Si j'aillais me blottir au fond de ce buffet,  
 Cela pourrait produire un excellent effet...  
 Mais non ! il vaut bien mieux me cacher dans l'armoire,  
 Le moyen est plus neuf, si j'en crois ma mémoire ;  
 Jamais on n'y songea... oui, c'est un nouveau tour  
 (Lauzanne 1830: 5).

Quasifol is in love with Harnali, but she is engaged to her uncle, Duke Comilva (Don Ruy Gomez de Silva). Persuaded of Harnali's death, Quasifol marries Comilva. During the celebration, a pilgrim asks for shelter at Duke's castle. However, the foreigner despairs at the presence of the bride and reveals his true identity: he is the bandit Harnali. The duke decides to host and protect him anyway.

So, Harnali swears devotion to Comilva, giving him his horn. When the duke sounds it, he will kill himself:

Harnali, *lui donne un petit cor de chasse d'enfant, qu'il porte depuis le commencement de la pièce.*  
 Tenez, prenez ce cor de chasse...  
 C'est un moyen peut-être un tant soit peu cocasse,  
 Ridicule, bouffon... n'importe ! vous jouerez  
 Le premier air venu, celui que vous voudrez...  
 J'avale à votre premier son de ritournelle,  
 Je vous fais éteignoir, et je me fais chandelle.  
 Êtes-vous satisfait ?  
 (Lauzanne 1830: 37).

Meanwhile, Charlot, by now emperor (the Holy Roman Emperor Charles V), gives up fighting against the conspirators, Comilva and Harnali, and announces Quasifol and Harnali's marriage. The latter, nevertheless, reveals a further identity: he is John of Aragon – which becomes Jean l'Estragon in Lauzanne's parody. While, following Hugo's *pièce*, the duke recalls Harnali to his destiny by playing the horn, the bandit refuses to commit suicide. After all, as Comilva remarks:

Nous ne devons pas, nous, jouer la tragédie...  
 Et prenant à rebours les moyens de succès,  
 Faire pleurer ici les rieurs des Français. (*Ils se relèvent.*)  
 (*L'orchestre joue l'air : Il faut rire, rire, et toujours rire*)  
 (Lauzanne 1830: 60).

While tided to tragedies and operas that were well-known to a wide and diverse audience, the parodies staged at the Parisian fairs and at the early *boulevard* theatres show a high degree of autonomy from a stylistic and thematic perspective. They operate on four different levels – the socio-political, the literary, the theatrical

and the visual – and shape the audience's tastes by dictating a new kind of dramaturgy: one focused, first of all, on spectator involvement, but also on the actor's body, on stylistic and thematic mechanisms of self-reflection and, as previously mentioned, on some "pre-stage direction" arrangements. In an *opéra-comique* by Alexis Piron, *L'Antre de Trophonius* (performed at Francisque's fair-booth of the Saint Germain fair in 1722), Mercury, who personifies the literary review *Mercure galant*, comments with Harlequin upon the recent puppet-show *Pierrot Romulus* by Lesage, Fuzelier and d'Orneval, a parody of La Motte's *Romulus* staged the same year at the Saint Germain fair: « ARLEQUIN : Quel maudit genre de farce est-ce là ? Comment l'appelle-t-on ? MERCURE : Parodie ; le laboratoire ouvert aux petits esprits malins qui n'ont d'autres talents que celui de savoir gâter et défigurer les belles choses. » (Piron 2011: 62). At the fair and at the early *boulevard* theatres, Momus does not make a "travesty" of classical works, as much as disfigure them.

### BIBLIOGRAPHY

- ANONYMOUS (1751), *Parodie*, in D. Diderot and J.-B. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, Faulcher, Neufchatel, vol. XII, pp. 73-74.
- CARRIERE-DOISIN or RADET J.-B. (?) (1773), *Roméo et Paquette. Parodie en cinq actes en vers*, Ravenel, Paris.
- CRAVERI B. (2009), *La conversazione come teatro*, in S. Carandini (edited by), *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Bulzoni Editore, Roma, pp. 219-233.
- DESPRES J.-B., PARISEAU P.-G. and DUCIS J.-F. (?) (1783), *Le Roi lu en un acte en vers*, Brunet, Paris.
- DESTIVAL BRABAN de and MAYEUR ST. PAUL de (1787), *Turelure ou le Cahos perpetuel. Parade avec un prologue*, (BnF, ms. NAF 3006). Available also on the website: <http://www.theaville.org/kite-site/index.php> (consulted on 22 September 2016).
- FAVART C. (1760), *La Parodie au Parnase. Opéra-comique en un acte*, Duchesne, Paris.
- FAVART C. and DURONCERAY M. J. (1809), *Théâtre choisi de Favart*, Léopold Collin, Paris, 3 voll.
- Id. (1843), *Œuvres de M. et Mme Favart*, L. Gozlan (edited by), Didier, Paris.
- GENETTE G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- GUARDENTI R. (2011), "Motivi parodici dall'Ancien Théâtre Italien alla Foire", *Biblioteca teatrale*, n. 97-98, pp. 245-264.
- Id. (2012), *Drammaturgia e guerriglie teatrali dall'Ancien Théâtre Italien alla Foire*, in *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, Turchini Edizioni, Napoli, pp. 87-102.
- LANSON G. (1979), *La Parodie dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Slak-tine, Genève.
- LAUZANNE E. (1830), *Harnali. Parodie en cinq tableaux*, Bezou, Paris.
- LESAGE A.-R. (1721), *Arlequin Thétis*, in A. R. Lesage and J.-P. d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra Comique*, Ganeau, Paris.

- PIRON A. (2011), *L'Antre de Trophonius*, D. Connon (edited by), Modern Humanities Research Association, Cambridge.
- POUGIN A. (1922), *Madame Favart. Étude théâtrale (1727-1772)*, Fischbacher, Paris.
- RIZZONI N. (2000), *Peste soit de l'Hélicon... ou Apollon et sa clique au Théâtre de la Foire dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in D. Bertrand and V. Gély-Ghedira (edited by), *Rire des dieux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 307-319.
- SAINT-SIMON (1987), *Mémoires*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, vol. VII, pp. 1983-1988.
- TROTT D. (2000), *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle: jeux, écritures, regards*, Éditions Espace 34, Montpellier.
- Id. (2005), *Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Menant S. and Quéro D. (edited by), *Parodie et série*, PUPS, Paris.
- VERNA M. (2005), "La Pantomime, une structure poétique et dramatique", *L'Analisi linguistica e letteraria*, n. 13, pp. 93-130.
- Id. (2006), "La Pantomime entre Symbolisme et Naturalisme", *L'Analisi linguistica e letteraria*, n. 14, pp. 325-346.