



**HAL**  
open science

# La Lucette de Monsieur de Pourceaugnac : “ Feinte gasconne ”, vrai occitan

Patrick Sauzet, Guylaine Brun-Trigaud

► **To cite this version:**

Patrick Sauzet, Guylaine Brun-Trigaud. La Lucette de Monsieur de Pourceaugnac : “ Feinte gasconne ”, vrai occitan. Littératures classiques, 2015. hal-02275774v2

**HAL Id: hal-02275774**

**<https://hal.science/hal-02275774v2>**

Submitted on 3 Sep 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **La Lucette de *Monsieur de Pourceaugnac* : « Feinte gasconne », vrai occitan\***

**Patrick SAUZET**

CLLE-ERSS - Cognition, Langues, Langage, Ergonomie UMR 5263 – UT2J / CNRS)

**Guylaine BRUN-TRIGAUD**

BCL - Bases, Corpus, Langage UMR 7320 - UNS / CNRS)

L'apprentissage et la pratique d'une langue par ceux dont elle n'est pas la forme linguistique maternelle est un bon indice de son prestige. Louis-Jean Calvet en a fait la base d'une classification hiérarchique, qu'il désigne sous le nom de « modèle gravitationnel » et qui va aujourd'hui de l'anglais, langue « hypercentrale » que tout le monde apprend, aux idiomes que tout le monde délaisse, en passant par toute une gamme de langues dont l'apprentissage se propose ou s'impose comme plus utile ou prestigieux que les usages natifs<sup>1</sup>. L'occitan dans son âge classique, au sommet de son prestige, c'est-à-dire au XII<sup>e</sup> siècle, a été appris et pratiqué par des non-natifs. En témoignent les grammaires dont cette langue a été pourvue dès cette époque, bien avant les autres langues européennes modernes<sup>2</sup>. On sait qu'un peu plus tard Dante connaissait assez l'occitan pour composer en cette langue deux strophes de la *Divine comédie*. En revanche l'occitan des temps modernes, l'occitan diglossique est une langue qu'on n'apprend pas. *Lo patés s'apren pas se sap*<sup>3</sup> est une formule par laquelle il arrive que les locuteurs natifs expriment ce statut. Il a fallu attendre le XIX<sup>e</sup> siècle et le mouvement renaissantiste, la *Respelida* félibréenne et ses suites, pour voir de nouveau des étrangers apprendre et pratiquer l'occitan : Lucien Bonaparte-Wyse, félibre, ou Alan Ward, écrivain occitan du XX<sup>e</sup> siècle.

Depuis Montaigne, bien qu'il se défende d'avoir jamais pratiqué cette langue, on ne compte pas les occitanophones qui écrivent le français. Des francophones vivant en pays d'oc ont bien entendu fini par apprendre l'occitan, pour vivre dans une société où il était, récemment encore la pratique orale dominante ou du moins majoritaire. Certains l'ont fait avec curiosité comme Claude Odde de Triors<sup>4</sup> ou Anne Rulman (1582-1632)<sup>5</sup>. Plus naturellement encore, les enfants de ce dernier pratiquent l'occitan au grand dam de leur père chez qui l'intérêt érudit pour la « langue du pays » n'efface pas le sens de la distinction sociale<sup>6</sup>. Racine aurait fini par apprendre l'occitan s'il avait dû séjourner plus longtemps à Uzès. Si l'apprentissage de commodité a dû être aussi banal que l'était la pratique orale de la langue, l'utilisation écrite de l'occitan par des non natifs est une rareté dans cette rareté que constitue déjà l'usage écrit

---

\* La version courte de cet article a été publiée sous le même titre in *Littératures classiques*, 2015, 107-134.

<sup>1</sup> Louis-Jean Calvet, *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon, 1999.

<sup>2</sup> John H. Marshall, *The Donatz Proensals of Uc Faidit*, London, Oxford University Press, 1969, John H. Marshall, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*. London, New York : Oxford University Press, cii, 1972.

<sup>3</sup> « Le patois ne s'apprend pas, il se sait ». Pour une discussion [sur ce point, voir](#) Patrick Sauzet, « Écarts entre compétence et pratique » dans G. Kremnitz (dir.), *Histoire sociale des langues de France*, Rennes, PUR, 2013.

<sup>4</sup> Voir Jean-Baptiste Noulet éd., *Les joyeuses recherches de la langue tolosaine (1578) par Claude Odde de Triors*, Toulouse : Privat, 1892.

<sup>5</sup> Voir, malgré ses défauts, l'édition de Pierre Trinquier *Anne Rulman Recherches sur la langue du Pays d'Anne (1627)*, [Puèglaurenc] : Institut d'études occitanes, 2001.

<sup>6</sup> Robert Sauzet, « Anne Rulman et la tentation de la langue du pays » *Lengas*, n° 29, 1991, p. 127-131.

de l'occitan, même par un locuteur natif. Odde de Triors ou Anne de Rulman tiennent plutôt un discours sur l'occitan qu'ils ne sont auteurs en cette langue et ils citent la langue plus qu'ils ne l'écrivent. Ne serait-ce donc que comme exemple rare de l'emploi de la langue par un étranger, les scènes 7 et 8 de l'acte II de *Monsieur de Pourceaugnac* où le personnage occitanophone de Lucette est central méritent l'attention<sup>7</sup>.

Lucette nous dit-on d'abord est une « feinte gasconne. »<sup>8</sup> On peut tirer de « feinte » des conclusions opposées. Soit on estime que la fiction autorise la plus grande approximation, personne n'étant là pour contrôler. Soit au contraire on conclut que si on peut feindre d'être gasconne c'est que l'on peut apprendre le gascon, que c'est tout compte fait une langue assez repérable à travers ses diverses modalités pour qu'un non locuteur puisse estimer l'avoir acquise et la pratiquer. Lucette ou Molière.

Lucette donc feint de parler gascon et de ne parler que cette langue. Si elle savait parler français, bien ou mal, elle s'adresserait dans cette langue à Oronte et Pourceaugnac. En dénonçant Pourceaugnac comme bigame imminent, outre le crime qu'elle lui impute et la pendaison qui peut s'ensuivre, Lucette remet en question son statut linguistique et son statut social. La prétendue Piscénoise fait sonner sur scène une forme plus méridionale de la langue que Pourceaugnac s'abstient de parler (puisqu'il est limousin et que son nom en -ac proclame son appartenance au *Pays d'Adieu-siatz*). Elle est un retour de refoulé linguistique et pour les instigateurs de la machination, qui ont jeté cette feinte gasconne en travers de sa route, un renvoi de Pourceaugnac à la Province. C'est un aussi un renvoi à un niveau plus bas que le rang de gentilhomme où il prétend. Si elle n'est sans doute pas exactement une femme du peuple, nous y reviendrons, Lucette n'est pas une grande dame. S'il a pu la séduire et l'épouser Pourceaugnac doit être de même extraction modeste.

Robert Jouanny, dans une note à son édition du théâtre de Molière<sup>9</sup> a soutenu la thèse de l'inauthenticité de l'occitan de ces scènes. « Lucette, écrit Jouanny, débite toutes ces tirades avec brio, ne détachant que des mots jalons qui, proches du français, sont intelligibles aux spectateurs. Le reste du *cliquetis* crée simplement l'exotisme voulu. Même remarque pour le pseudo-picard de Nérine. »

La question de l'authenticité de l'occitan utilisé dans *Monsieur de Pourceaugnac* peut apparaître comme un mince enjeu d'érudition. Qu'importe que sur une scène parisienne on ait parlé un occitan plus ou moins véritable ? Dans la forme de langue employée l'enjeu est en fait de saisir ce que pouvait être alors son statut. Soit il s'agissait d'évoquer une pratique strictement locale et qui du coup pouvait bien être n'importe quoi en l'absence justement de ce contrôle local, puisque la scène est à Paris et le théâtre à Chambord. Soit la pièce mobilisait, sans l'exhiber ni la revendiquer, mais parce qu'elle était une dimension implicite

---

<sup>7</sup> Cette contribution s'inscrit dans la suite d'une première réflexion sur l'occitan de Molière : Patrick Sauzet, « Les scènes occitanes de *Monsieur de Pourceaugnac* » dans Claude Alranq (dir.), *Molière et les pays d'oc*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 147-177.

<sup>8</sup> La liste des personnages dit « feinte gasconne » alors que la didascalie liminaire de la scène dit « contrefaisant la Languedocienne ». Les deux termes ne sont pas incompatibles et Boissier de Sauvages utilise l'un et l'autre pour évoquer la langue dont il fait le dictionnaire. Les Languedociens eux-mêmes ont appelé leur langue « gascon » à Béziers, où un *soldat gascon* dans le théâtre des *Caritats* est de la ville et parle sa langue, à Montpellier aussi, où Daniel Sage qualifie de *gascons* les enfants des chambrières de la ville. Lucette est dite « feinte Languedocienne » au point où elle va parler et évoquer Pézenas. Mais dans la liste des acteurs, on peut voir la spécification d'une compétence attendue de l'actrice qui tiendra le rôle : savoir parler « gascon » pour feindre la gasconne.

<sup>9</sup> Robert Jouanny éd. *Œuvres complètes de Molière*. Paris : Garnier, 1962 p. 903, note 1448.

mais claire pour tous de la situation linguistique, une forme reconnaissable et intelligible par une partie du public réuni à la Cour, d'une autre langue, de l'autre langue par excellence dans le Royaume. Cette autre langue n'a certes pas le prestige et l'élaboration du français en passe de devenir un temps ce que Calvet aurait appelé la langue « hypercentrale », mais ne laisse pas d'être perçue comme une langue, malgré des pratiques écrites instables, une désignation fluctuante et une variation dialectale qui signe plus la faiblesse du statut que l'absence d'unité.

Pour soutenir la thèse qu'à travers Lucette Molière met en scène une langue, il importe d'examiner les indices apparents d'inauthenticité que sont le peu de spécificité graphique de l'occitan de Molière, sa francisation lexicale et grammaticale, son incohérence dialectale. Ces points ont été discutés déjà ailleurs<sup>10</sup>. Nous les rappellerons en précisant l'analyse des gallicismes qu'emploie Lucette et la localisation de l'occitan de Molière.

## 1. Graphie de l'occitan

Le texte des répliques de Lucette ne tranche pas graphiquement avec l'ensemble du texte de la pièce. En cela il est conforme avec l'usage des auteurs occitans du temps. Au XVIIe siècle les usages graphiques indigènes de l'occitan sont perdus depuis un siècle et demi. Il n'en subsiste que des traces comme la notation « tg » de l'affriquée [tʃ] que l'on trouve dans « mariatge » ou « persounatge ». Globalement l'occitan des temps modernes s'écrit au moyen des solutions graphiques du français. Considérons deux points significatifs : les finales atones et le bétacisme. Le français n'a qu'une voyelle finale atone, l'*-e* dit *muet*. Cet *-e* est effectivement silencieux (sauf contrainte phonotactique) dans le français comme on le parle dans son domaine d'usage natif. En français du Pays d'oc on le prononce au XVIIe siècle comme la voyelle féminine atone occitane, soit le plus souvent [o]<sup>11</sup>. L'occitan oppose plusieurs voyelles post-toniques, notamment [-e] et [-o]. Selon les textes, ou selon les mots dans un même texte, ils sont écrits selon leur timbre, soit « -e » (voire « -é ») et « -o » respectivement, ou indistinctement « -e », selon leur absence d'accent. Les éditions de Pourceaugnac notent plutôt par « -o » et « -e » distincts, avec quelques inconséquences (généralisation de « -e »).

On nomme « bétacisme » l'absence de différenciation phonologique entre /v/ et /b/. Elle affecte largement le sud-ouest occitan. La carte 7 en annexe donne une idée de son extension en ajoutant à la zone grisée tout l'espace occitan situé à l'ouest. L'absence de distinction phonologique s'accompagne d'une réalisation souvent intermédiaire entre [v] et [b], soit [β], spirante bilabiale.<sup>12</sup> Dans le français à la gasconne des capitans de théâtre cette neutralisation soit est renvoyée, sans être notée, au savoir faire de l'acteur, soit notée par une inversion de v et de b qui enregistre l'indécision phonétique : « *Jé beaux, cadédis ! lé faire mourir sous les coups de vâton* ». <sup>13</sup> Dans les textes occitans, on ne trouve pas ce genre d'inversion, mais l'usage uniforme de « b » ou une notation aléatoire. Molière suit le premier usage. Le seul

---

<sup>10</sup> Patrick Sauzet, *art. cit.*

<sup>11</sup> Yves-Charles Morin cite le Toulousain Gratien du Pont, pour qui au XVIe siècle la bonne prononciation de l'*-e* post-tonique en français est [o], soit celle d'*-a* final féminin en occitan. Morin établit une prononciation semblable dans le français de Marseille. Voir Y.-Ch. Morin « Acquiring the vowel system of a cognate language: The role of substrate and spelling in the development of the French spoken in Marseille during the sixteenth century » in Fernando Sanchez Miret (ed.) *Romanística sin complejos* Homenaje a Carmen Pensado, Bern etc., Peter Lang, p. 438.

<sup>12</sup> Jean Doujat décrit fort exactement le « b à la gasconne », voir Jean Doujat *Grammaire espagnole abrégée dédiée à Mlle d'Estampes de Valencey*, Paris, A. Somerville, 1644.

<sup>13</sup> Les fourberies de Scapin, III, 2 (noter l'interjection « cadédis » atténuation de *cap de Dieu* 'tête Dieu' et l'enregistrement de la prononciation « lé » [le] absente de la notation autonome de l'occitan.

« v » du rôle de Lucette est dans le mot « valisco » qui est aussi le seul mot « ethnotypique » de Lucette et figurerait fort bien dans une tirade de français à la gasconne.<sup>14</sup> En fin de compte la graphie ne guide pas la prononciation et cela suppose que le lecteur passe dans un autre système qu'il est censé connaître. Par là elle est l'indice que Molière mobilise bien une autre langue, fonctionnant comme telle, plutôt qu'il ne tente d'évoquer la musique d'une parole.

## 2. Le lexique de Lucette : *maridar* mais *mariatge*

Après graphie, la francisation lexicale est une autre raison de suspecter l'occitan de Molière. Commençons par un concept central dans la pièce et dans la scène. Lucette parle bien de *se maridar* 'se marier', et accuse Pourceaugnac de vouloir *se remaridar* 'se remarier', mais elle n'emploie que le substantif *mariatge* :

Lou trayté me quitet très ans après, sul preteste de quelques affayrés que l'apelabon dins soun País, & despey noun ay resçaupt quaso de noubelo; may dins lou tens qui soungabi lou mens, m'an dounat abist, que begnio dins aquesto Bilo, per se **remarida** danbé uno autro joüena Fillo, que sous Parens ly an proucurado, sensse saupré res de sou[n] prumié **mariatge**.

L'emploi de *mariatge* pourrait passer pour une concession lexicale tendant à aligner, pour la scène, le lexique occitan sur le français, à créer une langue hybride de circonstance. Un coup d'œil trop rapide aux dictionnaires occitans peut conforter cette vue. Louis Alibert, selon son option normative ne donne que *maridatge*<sup>15</sup> et c'est cette forme aussi que Mistral place en tête de son article.<sup>16</sup> En fait, loin d'être un bricolage scénique de circonstance, le couple lexical hétérogène *maridar* / *mariatge* appartient bien à la langue du lieu et du temps. Pour le lieu, l'*Atlas linguistique de la France*<sup>17</sup> est clair. La **carte 1** (selon ALF 817) montre que les formes du type *maridar*, avec conservation du *-d-* intervocalique, sont bien là où on les attend : dans l'ensemble domaine occitan, sauf le nord-est alpin, où la chute de *-d-* intervocalique est générale. En ces pays on dit aussi *fea* pour *feda* 'brebis', *chantaa* pour *cantada* 'chantée' etc. En revanche la forme nominale *mariatge*, sans *-d-*, occupe une aire large en domaine occitan, couvrant tout l'est du domaine linguistique sauf deux îlots. La forme indigène, *maridatge* ne résiste qu'en Gascogne, Périgord et Limousin comme le montre la **carte 2** (selon ALF 817). Paradoxalement à l'époque des enquêtes de l'ALF, Béziers et Pézenas sont dans un des îlots où la forme *maridatge* est conservée (ou reconstituée). En revanche *mariatge* est la forme de Toulouse et d'autres points du trajet de Molière en Languedoc.

La non-coïncidence des deux aires relève d'une explication sociolinguistique. La forme verbale représente l'effet non perturbé des lois phonétiques. La diffusion de la forme nominale *mariatge* résulte de son association à l'institution et par là au français, langue dominante. C'est le nom du mariage, le nom *mariage*, qui figure dans la liste des sacrements qu'enseigne le catéchisme. Celui-ci est souvent enseigné en occitan mais par traduction à

<sup>14</sup> L'expression « quabalisquo » fait le pivot entre l'occitan de Colombine et le français à la gasconne d'Arlequin dans *Colombine avocat pour et contre* (II, 3) de Fatouville.

<sup>15</sup> Voir Louis Alibert, *Dictionnaire occitan-français, sur la base des parlers languedociens*. (DOF) Toulouse: Institut d'Estudis Occitans, 1965, s.v.

<sup>16</sup> Voir Frédéric Mistral, *Lou tresor dóu Felibrige*, Aix-en-Provence, Remondet-Aubin, 1882-1886, s.v.

<sup>17</sup> L'*Atlas linguistique de la France* (en abrégé ALF) a été réalisé par Jules Gilliéron sur la base d'enquêtes directes menées entre 1897 et 1901 par Edmond Edmont sur les parlers locaux romans de France et des pays limitrophe où le français est ou était langue d'éducation. Nous utilisons intensément l'ALF ci-dessous pour discuter de la localisation de l'occitan de Lucette.

partir du texte français<sup>18</sup>. Dans un des rares catéchismes rédigés en occitan (bilingue en fait), celui du Diocèse de Cahors, on trouve les formes « mariagé » et « moriagé » (la dernière plus intégrée à la phonétique locale), mais « se moridou » (*se maridon* ‘se marient’)<sup>19</sup>. On remarque que dans le même catéchisme, le nom du baptême est aussi un gallicisme « boptême » (la forme occitane classique est *batisme*) tandis que le verbe pour *baptiser* est conservé dans sa forme idiomatique : *batejar* (participe passé *batejat* « botejat »)<sup>20</sup>.

Si les dictionnaires modernes négligent la forme *mariatge* en tant que gallicisme, Mistral en donne un grand nombre d’attestations. Il donne aussi des dérivés comme *mariatjar* (« MARIAJA, MARIATJA : traiter ou négocier un mariage ») qui attestent de sa vitalité. Le dictionnaire rouergat de Vayssier (1879), totalement descriptif, ne donne que « moriatge » à côté de « morida ».<sup>21</sup> En remontant dans le temps, Boissier de Sauvages ne donne que *maridar*, assorti d’un commentaire sur les conséquences grammaticales du rôle du prêtre selon les diverses confessions chrétiennes, mais ne donne pas le terme *mariatge*. C’est l’effet de l’intérêt exclusif porté par Sauvages à la différence linguistique, avec le double objectif de manifester la spécificité de la langue d’oc (que comme Molière, cet auteur alésien appelle à l’occasion « gascon ») et de corriger le français de ses compatriotes. Terme calqué du français, *mariatge* ne mérite pas d’être enregistré. Le dictionnaire languedocien anonyme récemment découvert par Claire Torreilles et François Pugnière, qui ont montré que c’est une source importante du deuxième dictionnaire de Sauvage<sup>22</sup>, donne bien, lui, la forme qu’il note « mariagê » en précisant qu’elle peut être tri- ou quadrisyllabique<sup>23</sup>.

Déjà au XVI<sup>e</sup> siècle en Provence, Bellaud (1543-1588) utilise *maridar*, mais « mariagy », avec une forme locale du suffixe *e*.<sup>24</sup> Pèire Godolin (1580-1649), auteur occitan de Toulouse<sup>25</sup>, présente la même distribution lexicale (*son bèl mariatge, se marida*)<sup>26</sup> que l’on trouve abondamment aussi dans le théâtre de Béziers<sup>27</sup>: « Yeou trovi lou *Mariatge*, Fort doux à ma fantasié »<sup>28</sup>, « Lou *mariatge* es un abus Se non contas pas de quibus »<sup>29</sup>. Mais la forme

<sup>18</sup> Voir sur cette question Joan Batista Seguin « A prepaus d’un catequisme occitan e de la catequès en occitan » *Lengas* 4, 1978, 57-68, Jean Eygun *Au risque de Babel: le texte religieux occitan de 1600 à 1850*, Bordeaux : Association d’étude du texte occitan, 2002, Jean François Courouau *Moun lengatge bèl. Les choix linguistiques minoritaires en France*, Paris, Droz, 2008, p. 20.

<sup>19</sup> Voir Patrick Ferté 1978 Un catéchisme bilingue du XVIII<sup>e</sup> siècle (diocèse de Cahors). *Lengas* 4, p. 36. On trouve toute fois *maridatge* à l’écrit comme à l’oral (carte 2) dans l’espace strictement gascon, ainsi dans le catéchisme d’Oléron (Joseph de Revol, *Catechisme a l’usadge deu diocèse d’Aulourou*, Bayonne, Cluseaux, [1783]) ou chez Jean-Géraud d’Astros (*L’Ascolo deou chrestian idiot, ou Petit cathachisme gascon heyt en rithme*. Toulouso, Boudo, 1645). A Toulouse Barthélémy Amilha dans son *Tableu de la bido del parfet crestia* etc. Toulouso : Per Jean Boudo & J. Jaques Boudo, 1673, emploie *maridatge* p. 54, mais *mariatge* p. 298 et à la table des matières.

<sup>20</sup> Ferté 1978, art. cit. p. 28.

<sup>21</sup> Voir. Aimé Vayssier, *Dictionnaire patois-français du département de l’Aveyron*. Rodez : (s.n.). 1879, s.v.

<sup>22</sup> Claire Torreilles, « Un dictionnaire savant de la langue occitane à l’âge classique » (communication au 139<sup>e</sup> Congrès du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques (CTHS), Nîmes 5-10 mai, 2014).

<sup>23</sup> Je dois aux inventeurs du dictionnaire d’avoir pu consulter cet article. Qu’ils en soient remerciés.

<sup>24</sup> Voir. Silvan Chabaud (ed.) *Obros & rimos : sonnets et autres rimes de la prison de Louis Bellaud de la Bellaudière*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2011.

<sup>25</sup> Voir Philippe Gardy *Histoire et anthologie de la littérature occitane II: l’âge du baroque (1520-1789)*. Montpellier : Presses du Languedoc, 1997, p 83-89 en particulier.

<sup>26</sup> Pièce 12 (Titre) et pièce 17d, 4 in Philippe Gardy ed. 1984 *Pèire Godolin Le ramelet Mondin*. Ais: Edisud, 240p.

<sup>27</sup> Pour cette production théâtrale attestée de 1615 à 1657, cf. Gardy *op.cit.* (1997) 141-159 et ici même l’article de Ph. G. Les textes sont cités selon les éditions originales mais peuvent être lu dans le Bulletin de la *Societe archeologique de Beziers. Supplement a la douzieme livraison*. Beziers, imp. Vve Millet, 1858.

<sup>28</sup> *Las aventuras de Gazeta* v. 900

<sup>29</sup> *Coquinatge*) v. 417

verbale est toujours *maridar* : « Vous cal vous *atabé* marida amb'Alimon ». <sup>30</sup> Il serait facile de multiplier les exemples. En faisant dire à Lucette *mariatge* et (*re*)*maridar*, Molière s'inscrit donc dans l'usage diglossique mais constant de la langue d'oc orale et écrite de son temps et des lieux qu'il a fréquentés.

De même, aujourd'hui, pour un occitanophone cultivé la forme « fermer » pour 'fermer' sonne comme l'occitanisation hâtive d'un mot français <sup>31</sup>, l'occitan ne manquant pas lexèmes originaux pour exprimer cette notion (*barrar*, *tampar*, *tancar*, *sarrar*). Le hasard nous livre d'ailleurs une réaction occitaniste à l'emploi populaire de *fermar*. Dans ce qui est pourtant un plaidoyer contre le purisme, Eric Fraj entendant cette forme, chez un voisin en conclut que même les locuteurs natifs peuvent se tromper. <sup>32</sup> Comme pour *mariatge*, Alibert se dispense de donner la forme <sup>33</sup> mais elle est dans le dictionnaire de Mistral. <sup>34</sup> Ce même Mistral se garde toutefois de l'employer dans ses œuvres, bien qu'elle soit celle de toute la basse vallée du Rhône en rive gauche. On serait en peine de trouver une citation d'occitan moderne contenant le mot alors que d'autres gallicismes sont utilisés pour afficher une langue authentique, apprise loin des livres. <sup>35</sup> On voit par la **carte 3** (d'après ALF 554) que « fermer » est la forme (au moins une forme) vernaculaire présente dans l'aire de déplacement de Molière, forme de Toulouse comme de Pézenas notamment.

On trouve parmi les formes d'origine française des propos de Lucette des gallicismes installés dans la langue. C'est le cas *de moièn* (« pr'aquel moüyen » par ce moyen) toujours courant en occitan moderne, dans la locution *tachar moièn*, du français populaire « tâcher moyen », au sens de 's'efforcer de'. C'est le cas de *mechant* (« lou plus méchant des Hommes »), abondamment attesté au sens de « mauvais » dans l'espace occitan par l'ALF (carte 826). La forme moderne dominante, toujours selon l'ALF est *michant* par influence de la consonne palatale, mais on trouve *mechant* chez Daniel Sage (« Un *mechant* mout de testamén » <sup>36</sup> ou encore chez Jean de Cabanne. <sup>37</sup> Très répandue est aussi la forme *ama* pour *arma* 'âme' « moun amo ». Cette forme est entrée en occitan en tant que forme du registre religieux, comme *mariage* ou *batème*. Elle n'est pas toutefois établie sans partage au XVII<sup>e</sup> siècle : on trouve bien « amo » chez Sage <sup>38</sup>, mais le théâtre de *Caritats* présente la forme classique *arma*, et c'est cette même forme qu'utilise le catéchisme de Cahors : « nous lavo l'*armo* del peccat original ». <sup>39</sup>

Deux registres concentrent les gallicismes : les insultes et le registre élevé. L'utilisation comme terme d'insulte de mots français a paru à Jouanny, partiellement suivi par Fausta Garavini, un indice fort d'inauthenticité, l'insulte étant un bastion supposé d'authenticité

---

<sup>30</sup> Dans la pièce justement dite (en français) : *Les Mariages Rabillez* (c'est-à-dire 'raccomodés') Michaille, *Les Mariages Rabillez. Pastorale*, Béziers, Martel et Claverie, 1647, v. 353.

<sup>31</sup> Dans la précédente étude, déjà citée, de l'occitan de Molière, j'avais aussi supposé une négligence ou un oubli, dix ans après son départ du Languedoc. (Sauzet, art. cit.)

<sup>32</sup> Eric Fraj *Quin Occitan per deman ? Lengatge e democracia*, Pau, Reclams, 2013, p. 119.

<sup>33</sup> Alibert op.cit. s.v.

<sup>34</sup> Mistral op.cit. s.v.

<sup>35</sup> Voir Robèrt Lafont « Nivèls de lenga e de lengatges dins l'escrich occitan, Introduccion a una estilistica d'òc » *Obradors* 1, 1969 7-21, *Obradors*2, 1969, 5-19.

<sup>36</sup> Voir Aubert des Ménils (ed.) 1874 *Les folies de Daniel Sage de Montpellier*. Montpellier, Coulet (Société des Bibliophiles Languedociens), p. 78.

<sup>37</sup> Gardy, Philippe 1982 Un Conteur provençal au XVIII<sup>e</sup> siècle, Jean de Cabanes *suivi de Vingt contes de Jean de Cabanes*, Aix-en-Provence : Édisud, 2 v. 111.

<sup>38</sup> Daniel Sage in Aubert des Ménils op.cit., p. 84.

<sup>39</sup> Patrick Ferté op.cit. p. 36

lexicale.<sup>40</sup> En fait l'insulte participe de l'évaluation sociale et est particulièrement ouverte à l'emprunt qui permet aussi le renouvellement, sans lequel l'insulte perd sa force. S'il est sûrement scéniquement bienvenu à Chambord que « scelerat », « infame » (trois fois), « impudent », « miserable » soient des lexèmes français, leur usage ne surprendrait pas dans la bouche d'un personnage du *Théâtre de Béziers*. Plaidant en occitan, devant des francophones, son droit de mère abandonnée, Lucette ne peut qu'emprunter ses insultes au registre élevé, au français. De même elle demande à Pourceaugnac s'il n'a pas « *honte* de [l]'injuria » (plutôt que *vergonha*). Les insultes de Lucette sont très francisées parce qu'elles relèvent du registre haut. Le recours à ce registre est aussi la clé de nombre de gallicismes de son propos, qui lui fait dire par exemple « presentoment » plutôt que *ara* pour 'maintenant'. Évoquant les entreprises de séduction de son mari prétendu, Lucette dessine ironiquement un portrait de Pourceaugnac en anti-Don Juan. Provincial appliqué, venu conclure à Paris un mariage comme une affaire, il se voit accuser d'être « un épouseur à toutes mains » pour parler comme Sganarelle.<sup>41</sup> « Quel diable d'Homme est-ce cy ? » s'interroge Oronte comme Sganarelle s'écriera « Quel homme, quel homme ! ».

Pour peindre et confondre Pourceaugnac séducteur Lucette lui rappelle « tous charmes & tas trounpariés », puis elle évoque « sas mignardisos ». Si *charme* semble absent du *Théâtre de Béziers*, le verbe *charmar* y est fréquent : « Phylis se ta beutat à quicon que me *charme* Se tous els ravissens ouu embrizat mon arme ». <sup>42</sup> On y trouve aussi les *mignardises* au même sens de 'délicates attentions amoureuses' que dans les paroles de Lucette : « Ou bé, cal n'aurio pas aymat sas mignardises ? » <sup>43</sup>.

Les calques du français qui donnent un ton élevé au discours de Lucette sont des mots en vogue comme « en diligensso » pour 'rapidement'. On trouve aussi bon nombre de formulations abstraites ou généralisantes : « Impudent, n'as pas honte de m'injuria alloc d'estre confus day reproches secrets que ta conssiensso te deu fayre ? ». Ici le ton de Lucette s'approche de celui d'un prédicateur. L'ampleur oratoire et les gallicismes se déploient dans les épithètes : « mourtéles doulous », « perfidos acciûs », « tendressso paternello ». La première au moins de ces associations est un véritable cliché de style, dont l'occurrence la plus connue est dans la bouche de Chimène<sup>44</sup>.

Face à l'ampleur verbale de Lucette, le propos de Pourceaugnac reste pauvre, plat et inefficace. L'intervention de Lucette est une véritable prise de pouvoir linguistique : son occitan occupe la scène, réduisant Pourceaugnac au silence, conquérant Oronte et entraînant dans son sillage l'écho plus humble, mais tout aussi vigoureux, de Nérine. À côté d'une francisation largement commune à l'occitan élevé du temps et qui n'a pas été inventée pour la circonstance comme on a pu le voir, l'occitan de Lucette est idiomatique. L'emploi exact des démonstratifs *aqueste*, déictique (« *aquesto* Bilo ») et *aquel* anaphorique (« *aquel* criminel mariatge ») l'atteste bien. On évoquera plus loin d'autres faits d'authenticité linguistique au terme de la discussion de la localisation de l'occitan de Lucette. On peut même relever que

<sup>40</sup> Jouanny loc.cit.Fausta Garavini 1972 La fantaisie verbale et le mimétisme dialectal dans le théâtre de Molière: À propos de Monsieur de Pourceaugnac *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, p. 806-20.

<sup>41</sup> *Dom Juan* I, 1.

<sup>42</sup> *Las Aventuros de Gazetto*, v. 156, in *Seconde partie du Triomphe de Beziars au Jour de l'Ascension*, Beziars, Jean Martel, 1644.

<sup>43</sup> *Histoire mémorable sur le duel d'Isabels et Cloris*, v.529 *ibid*.

<sup>44</sup> *Le Cid* III, 4. Anne-Marie Perrin-Naffakh étudie cette combinaison figée et relève l'opposition entre « mortelle douleur » à valeur hyperbolique et « douleur mortelle » où l'adjectif a le sens littéral Anne-Marie Perrin-Naffakh *Le cliché de style en français moderne*, Thèse Bordeaux III 1985, p.95.



Molière fait préférer à Lucette la préposition *sense* (comme chez Godolin) plutôt que la forme *sans*, semblable à la forme française<sup>45</sup> et qui serait celle de Béziers ou de Pézenas.

L'occitan authentique de Lucette n'utilise pas ou peu de marqueurs de couleur locale. Alors que les gascons francophones parsèment volontiers leur discours de *cap de Dieu* ou se retirent sur un *adiou-siatz*, Lucette se contente de *valisca*.<sup>46</sup> Si le personnage de Lucette a une dimension ethnotypique, c'est par l'abondance de son verbe, défaut qu'elle rachète par la noblesse de sa cause (prétendue). Loin d'incarner l'apparence et le faux semblant qui depuis le Baron de Faeneste<sup>47</sup> est le lot des Gascons en littérature et au théâtre, la feinte Gasconne ou la prétendue Languedocienne campe une figure d'innocence et de sincérité que souligne son usage de sa langue propre.

### 3. D'où vient l'occitan de Molière ?

Pour une langue sans standard établi, authenticité se confond volontiers avec localisation. Celui qui parle occitan parle nécessairement l'occitan de quelque part. Si donc l'occitan de Lucette est une forme authentique, il doit être possible de le localiser. À Pézenas comme a tenté de le faire, en l'amendant, Adelphe Espagne<sup>48</sup>, où ailleurs, en acceptant que Molière ou un comparse ait donné pour piscénois un occitan d'ailleurs. Une observation précise des formes utilisées dans les répliques de Lucette conduit à une conclusion ambiguë du point de vue de la localisation. D'un côté l'occitan de Lucette comporte des éléments qui renvoient à des aires géographiques disjointes. D'un autre côté tous ces éléments proviennent de la zone que Molière a parcourue lors de ses séjours en Languedoc.

Voici selon C.E.J. Caldicott le parcours languedocien de Molière, de Toulouse à Montpellier :

- 1647 Toulouse, Albi. « L'Illustre Théâtre » est réclamé par le Lieutenant général d'Aubijoux pour des « Entrées ».
- 1648 Carcassonne ( ?) [Nantes en avril] Réunion des États de Languedoc (arrivée anticipée fin 1647).
- 1649 Toulouse, Montpellier ( ?) [Poitiers en novembre] Entrée du comte de Roure à Toulouse Inauguration des États
- 1650 Narbonne, Pézenas ; arrivée fin 1649 ouverture des États
- 1651 Carcassonne ? [Paris avril 1651]
- 1653 Pézenas, Montpellier (États du Languedoc et *La grange des prés* (Conti)
- 1654 Montpellier [Lyon, Dijon été] Montpellier États. Alternance Lyon (été) / Montpellier (hiver)
- 1655 Montpellier *Ballet des incompatibles*
- 1656 Pézenas Narbonne (mai). Inauguration des États en novembre 1655
- 1657 Béziers. Molière quitte le Languedoc ; réunion des États ; création du *Dépit amoureux*...

---

<sup>45</sup> Sans pour autant être un emprunt (cf. Patrick Sauzet *Geografia linguistica e etimologia: sens e sans* en occitan in Brun-Trigaud et alii ed. *La leçon des dialectes*. Hommages à Jean-Philippe Dalbera, 2013, 337-350)

<sup>46</sup> Terme d'imprécation, variante d'*avalisca* ! : 'puisses-tu disparaître !'. 'Au diable !' donc.

<sup>47</sup> Théodore Agrippa d'Aubigné, 1630 *Les aventures du baron de Faeneste*. Au Dezert, [s.n.], 1630.

<sup>48</sup> Adelphe Espagne « Des formes provençales dans Molière. » *Revue des langues romanes* 2.2, 1876, 70-88. S'il a eu le tort de vouloir ramener l'occitan de Lucette à celui de Pézenas, Adelphe Espagne a eu le mérite d'insister sur l'authenticité de cette langue et de déplorer la persistance d'édiction en édition d'erreurs manifestes dans le texte occitan.

1669 (6 octobre) Chambord Représentation de *Monsieur de Pourceaugnac*  
1670 Paris Première édition de *Monsieur de Pourceaugnac* (Ribou).<sup>49</sup>

Ce parcours, avec les initiales des villes étapes est porté sur les cartes linguistiques données en annexe.<sup>50</sup> Ces cartes sont établies à partir de *l'Atlas linguistique de la France* déjà mentionné (note 17). Bien entendu, les données de l'ALF ne coïncident pas nécessairement avec la situation linguistique qui régnait deux siècles et demi plus tôt. De fait on observe des évolutions et des diffusions. On les évoquera à l'occasion, notamment en croisant les données de l'ALF avec des textes occitans contemporains de Molière et qu'il a pu lire: l'œuvre de Père Godolin de Toulouse et les pièces du *Théâtre de Béziers*, ou théâtre de *Caritats* déjà évoqués.

Un certain nombre de formes localisent globalement la langue du rôle de Lucette. Le parcours languedocien de Molière s'inscrit dans l'aire de leur usage. En totalité ou presque car souvent Montpellier reste en dehors, mais Pézenas d'un côté et Toulouse de l'autre s'y inscrivent. Laisant de côté Montpellier comme les passages de Molière dans d'autres lieux du Pays d'Oc, nous concentrerons l'analyse sur un parcours qui va de Toulouse à l'ouest jusqu'à Pézenas à l'est.

Les cartes 4, 5, 6 et 7 présentent des faits linguistiques où le parcours languedocien de Molière (sans Montpellier donc) se trouve bien cadré. La forme *plan* [pla] au sens de 'bien', présente aussi dans l'ouest gascon, est typique de l'espace languedocien et c'est celle qu'utilise Lucette (carte 4). Lucette emploie pour 'oser' une forme *gausar*, au lieu *ausar*, méridionale et occidentale, mais utilisée jusqu'à Béziers et Pézenas inclusivement (carte 5). La forme *vòli* 'je veux', réalisée [bòli], atteste le bétacisme commun aux parlers du parcours de Molière et la désinence *-i* de première personne. À l'est immédiat de la zone représentée sur la **carte 6**, on trouve à la première personne du singulier des formes du type *vòle* (la désinence *-i* réapparaît en Provence maritime où *vòli* se prononce [v'òli], [vw'èli]...). La forme « bibio » *viviá* 'vivait' (**carte 7**) illustre aussi le bétacisme languedocien et la réalisation en [jɔ] de la désinence d'imparfait *-iá*, entre le provençal qui prononce [je] et le gascon qui la réduit à *-è* [ɛ].

La forme phonétique [ 'ɛls] pour 'yeux' cerne assez bien aussi l'espace des trajets de Molière (**carte 8**). C'est la forme de Godolin comme celle des *Caritats*. Elle résulte de la réduction de la diphtongue [ɥɛ] dans la forme *uèlhs*. À Montpellier, on aurait *uòlhs* [j'òls] qu'emploie le contemporain Daniel Sage : « O bel *iol* moun fioc & moun astre !<sup>51</sup> ».

Si les formes évoquées jusqu'ici englobent le parcours de Molière en Languedoc, d'autres sont propres à sa partie occidentale. C'est le cas de l'adverbe « acy » (*ací* [asi]) pour 'ici', qui plus à l'est commencerait par une diphtongue (*aici*) (**carte 9**). Forme toulousaine dans l'ALF, *ací* l'est déjà au XVII<sup>e</sup> siècle. L'adverbe est fréquent chez Godolin, à la rime ou pour ouvrir une *Epitaphe* : « Açy jay », « Açí repauso<sup>52</sup> ». De même, la forme *joena*, qu'emploie Lucette pour dire 'jeune', ne se trouve qu'à Toulouse sur le parcours de Molière (**carte 10**). On la trouve souvent ainsi que ses dérivés chez Godolin qui évoque sa *joena mestressa*.<sup>53</sup> Plus à

<sup>49</sup> C.E.J. Caldicott « Les séjours de Molière en Languedoc » *Revue d'histoire littéraire de la France* 87, 6, 1987, 994-1014.

<sup>50</sup> A : Albi ; T : Toulouse, C : Carcassonne, B : Béziers, P : Pézenas, M : Montpellier.

<sup>51</sup> Daniel Sage in Aubert des Ménils 3 v.85.

<sup>52</sup> 'ici gît, ici repose' *Le Ramelet* 16 e, 17,b,2 in Philippe Gardy *op.cit.* 1984.

<sup>53</sup> *Le Ramelet* 19, 51 « Beutat fantasiada » in Philippe Gardy *op.cit.* 1984

l'est la forme est *jove*. Dans le théâtre de Béziers il est question par exemple d'« une *jouve* maridade<sup>54</sup> ».

D'autres formes, tout en renvoyant au haut Languedoc, ne sont pas confinées à sa partie la plus occidentale. C'est le cas de l'adverbe interrogatif « coussy » (*cośsi* 'comment'), forme du centre du domaine occitan, mais limitée au languedocien occidental où elle dépasse toutefois largement Toulouse vers l'est (**carte 11**). Plus à l'est la forme est *coma* [k'umɔ], à l'ouest on trouve *quinh* ou *com*. La forme *prumièr*, opposée d'une part à des formes ayant une autre voyelle radicale (*e* ou *o* [u]), d'autre part à la forme gasconne *prumèr*, est aussi une forme de l'ouest languedocien qui contourne les lieux les plus orientaux du séjour de Molière (**carte 12**). La réalisation [m'a] de la forme *man* 'main' a une distribution géographique semblable pour la zone qui nous intéresse : on y trouve l'ouest du séjour de Molière, mais ni Béziers ni Pézenas (**carte 13**). La réalisation centrale [m'a] s'oppose à [m'ɔ] au nord, à [m'ɑ̃] ou [mɑ̃] à l'est comme à l'ouest. Toutefois la forme avec nasale a dû progresser en Bas Languedoc depuis le temps de Molière. Si « man » est bien la forme montpelliéraine de Sage, le *Théâtre de Béziers* présente en règle générale la même forme « ma » que Molière emploie.

Lucette emploie deux formes pour dire 'je suis' : « soun » *som* et « souy » *soi*. Nous reviendrons plus loin sur le polymorphisme interne au rôle. Dans le cas présent, les deux formes sont du Languedoc occidental. *Som* est la forme de Godolin. *Soi* qui dans l'ALF appartient à l'ouest de l'Aude apparaît dans le théâtre de Béziers à côté de la forme « sioy » *siái*, subjonctif transféré à l'indicatif (**carte 14**). La forme de l'article défini contracté avec la préposition *de*, *del* ('du' *de* + *lo*), est aussi une forme de l'occitan central (**carte 5**). Elle présente en effet un -l final conservé que les périphéries de l'occitan ont tendance à vocaliser (*deu*, *dau*...). Elle présente aussi un vocalisme [e] qui en Bas Languedoc est remplacé par [a] dans cette forme (*dal*) dans doute par un effet de croisement morphologique avec la forme contractée *al* ('au' de *a* + *lo*). Sur le parcours de Molière seule Toulouse dans l'état linguistique de l'ALF présente la forme *del*. Mais *del* est la forme du théâtre de *Caritats* à Béziers et on peut supposer que *dal* a progressé depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Nous reparlerons de cette forme à propos des cas de polymorphisme. À Montpellier en revanche Sage utilise déjà *dau* (avec -a- et vocalisation d'-l).

À côté de ces formes qui ancrent le rôle de Lucette dans l'ouest du domaine languedocien, d'autres formes le rattachent à l'Est, au Bas Languedoc. C'est le cas assez emblématiquement du pronom tonique de première personne qui n'apparaît que sous la forme « yeu », *ieu*, et non sous la forme toulousaine *jo* [ʒu] que Molière aurait notée « jou » (**carte 16**). Il faut tempérer la remarque par la prise en compte de la diachronie : *jo* est une forme évoluée de *ieu* et a progressé. Godolin d'ailleurs présente une distribution complémentaire : *jo* après voyelle ou semi-voyelle, *ieu* après consonne et à l'initiale.

La forme de présent d'indicatif *ai* en face de *èi* est plus nettement d'est que *ieu* (**carte 17**), et dans le cas d'espèce il est probable que *ai* soit la forme qui progresse diachroniquement. Cette forme n'est pas géographiquement conciliable avec les formes typiques d'ouest comme « acy » ou « joueno ». Tout aussi irréductiblement d'est est la forme *nautres*, réduction de *nosautres* concurrente et exclusive de la réduction occidentale *nosaus* (**carte 18**). Godolin utilise *nosaus* tandis que le théâtre de Béziers fait alterner la forme pleine *nosautres* et la même forme réduite qu'utilise Lucette *nautres*. Même penchant à l'est pour la forme « counoÿsse » *conóisser* 'connaître' (**carte 19**). L'aire de *conóisser* que donne l'ALF a dû se

---

<sup>54</sup> Histoire de Pepezuc, v. 585, in *L'antiquité du triomphe de Besiers au jour de l'Ascension*, Besiers, Jean Martel, 1628.

réduire : c'est celle qu'utilise le théâtre de *Caritats* alors que Godolin ne présente que des forme avec le vocalisme e (*conéisser*).

Carte 19 « de non me pas counouÿsse » *de non me pas conóisser* 'de ne pas me connaître' (*conóisser vs conéisser*)

La forme *faire* [f'ajre] qu'utilise Lucette est d'est aussi selon l'ALF (carte 20). Le « Théâtre de Béziers » utilise concurremment *far* et *faire*, maintenant une dualité ancienne dans la langue et qui remonte au latin tardif (FACERE, \*FARE). On trouve notamment la séquence *far faire* 'faire faire' (par exemple "Car autremen per lous foussats Voullio *fa fayre* Caritats"<sup>55</sup>). Godolin quant à lui utilise exclusivement *far*. L'infinifits *saupre* 'savoir' est encore une forme orientale (carte 21), une forme en tous cas qui exclut la zone toulousaine du Languedoc. La forme dominante du *Théâtre de Béziers* est *saupre* (mais la forme *saber*, conservatrice, est aussi présente). La même remarque vaut pour *veire* 'voir' (carte 22), constant aussi dans le *Théâtre de Béziers* sous une graphie « veyre », par opposition à la forme occidentale *véser* [b'eze] que donne l'ALF, confirmée au XVIIe siècle par l'usage de Godolin.

La désinence du prétérit oppose un ouest toulousain en *-èc* et un est bas-languedocien ou règne *-èt* (Carte 23). La zone de *-èt* se prolonge à l'est en une zone où le t final ne se réalise plus : on ne représente sur la carte que la zone où l'on avait phonétiquement [et] quand furent menées les enquêtes de l'ALF. Lucette emploie trois prétérits de ce type : *auguet* 'il eut', *m'oubligèt* 'il m'obligea' et *me quitèt* 'me quitta'. Les deux dernière formes représentent une correction de l'édition originale, correction que n'ont jamais faite les éditeurs modernes peu soucieux de supposer au texte occitan une vérité linguistique permettant de le corriger. On n'émende pas un cliquetis. L'édition Lagrange donne deux forme en *-el* (« m'oubligel », « me quittel ») qui ne correspondent à rien de possible en domaine occitan. La forme « auget » atteste la finale *-èt*, et l'erreur d'un prote qui ignore l'occitan et manque la barre du t explique aisément l'erreur<sup>56</sup>. Les prétérits en *-èt* sont les formes anciennes et modernes du Bas Languedoc et notamment de Béziers ou de Pézenas.

La forme *auguèt* a toutefois des chances d'être un monstre. Un monstre ou plutôt une potentialité dialectale non attestée. La désinence *-èt* se trouve ajoutée à un allomorphe *augu-* du radical du verbe *aver* 'avoir'. Le même radical est utilisé plus loin pour former un subjonctif imparfait (« m'auguessos »), ce qui exclut l'inadvertance. Les parlers qui ont la désinence *-èt* l'ajoutent à un radical *agu-* (*aguèt*), ou parfois *ag-* (*agèt*). Le radical *aug-* est attesté en Gascogne où l'ALF donne *augoi* 'j'eus' (ALF 96) qui implique une troisième personne *augó* ou *augoc*. Godolin a *aguèc* sur le même radical que la forme *aguèt* orientale. Il présente toutefois une forme *diugut* pour *degut* où l'on repère le même processus qui a conduit à former *augoc* en gascon ou *auguèt* chez Molière.

Il arrive enfin que Lucette utilise deux formes synonymes, une d'est et une d'ouest. C'est le cas pour *ambe* (d'est) (« ambe bostre empachomen ») et *dambe* d'ouest (« dambé sas mignardisos »). L'ALF ne le montrerait pas parce que la forme *ambe* et sa variante *ame* on progressé vers l'ouest. Mais *damb(e)* est chez Godolin quand le *Théâtre de Béziers* a *ambe*.

<sup>55</sup>. « Colere ou Furieuse Indignation de Pepesuc », v. 387 in *Seconde partie du Triomphe de Beziens au jour de l'Ascension*, Beziens : Jean Martel, 1644.

<sup>56</sup> Une autre erreur « \*caso de nouvello » pour « cap de nouvello » (*cap de novèla* 'aucune nouvelle') s'explique aussi assez bien comme une fausse lecture sur un manuscrit portant « p » pris pour « s » longue suivie de « o ».

Pour la deuxième personne du singulier du verbe être Lucette dit une fois *ès* (« tu *es* acy » : on remarque la cohérence occidentale du syntagme) et une fois *siás* (« nou *sios* pas dins la darniero confusiu »). Les textes du temps s'accordent avec l'ALF, Godolin a *ès* et le théâtre biterrois *siás* (carte 24). Notons en passant que cela montre que la substitution du subjonctif à l'indicatif a commencé par la deuxième personne : Lucette comme le *Théâtre de Béziers* a *siás* 'tu es' mais *soi* 'je suis'.

Un autre polymorphisme apparaît avec la forme « day ». Cette forme est extrêmement intéressante. Elle note une réalisation de l'article défini pluriel contracté avec la préposition *de* : *dals* en graphie moderne, prononcé [das]. Le singulier correspondant est *dal* alors qu'on a vu la forme *del* utilisée par Lucette. La réalisation notée « day » est une forme de phonétique syntactique devant consonne « douce » (autre que les occlusives sourdes). En règle générale ces formes ne se notent pas. On n'en trouve que des attestations très marginales dans le « Théâtre de Béziers »<sup>57</sup>. L'emploi de « day » suppose que le rôle de Lucette a été écrit pour partie sur la base d'une connaissance orale de la langue.

La langue du rôle de Lucette est compatible avec l'hypothèse d'une écriture par Molière lui-même. L'assise globale des formes rencontrées correspond à la zone principale de séjour de Molière en Pays d'oc. On peut supposer un apport de formes toulousaines, par la lecture de Godolin, et de forme biterroises issues du théâtre de *Caritats*, lu ou entendu. La langue est composite comme le parcours de celui qui l'écrit. Parfois aussi comme l'usage du lieu qui pouvait hésiter entre *del* et *dal*. C'est une langue sans doute entendue, d'où la notation du *sandhi* « day » et probablement pratiquée oralement. L'emploi judicieux des démonstratif *aqueste* et *aquel* qui n'a pas son pendant exact en français soutient cette idée. En un sens la création des formes *auguèt*, *auguèssa* plaide aussi pour une compétence active de locuteur qui généralise au verbe *aver* 'avoir' une formule morphologique que la langue connaît dans des formes comme *plouguèt* [plɔwɣɛt] (à coté de *ploguèt*, cf. ALF 1036) et qui consiste à conserver devant l'infixe vélaire du prétérit la consonne ou semi-voyelle finale du radical du présent. C'est une sorte de simplification qui suppose une compétence non native, mais active de la langue.

La recherche de l'authenticité dans l'adéquation stricte à un parler local dès qu'il s'agit d'occitan est un réflexe de philologue nourri de dialectologie. Elle ne correspond pas à l'appréhension spontanée de la langue par un contemporain de Molière, ni par un locuteur natif de toute époque. Gaston Tuaille, par ailleurs grand dialectologue et auteur d'atlas linguistique, relève qu'il y a une certaine circularité dans les démarches de ses confrères (et il ne s'en exclut pas)<sup>58</sup>. Le bon témoin qui permettra d'établir la pratique d'un lieu est le témoin sédentaire, né et ayant vécu dans le lieu et si possible marié dans ce même lieu avec une compatriote. Méthodologiquement ce choix est excellent. Il vaut mieux que les sujets ne bougent pas pour que la photo soit nette. Mais il ne faut pas confondre la trame stable que l'on repère par cette méthode avec la réalité totale de la langue. Les voyageurs, les horsains et ceux qui se marient hors de leur village font aussi la langue et la société. La diversité de l'occitan appris par Molière aurait pu être aussi celle d'un locuteur natif ayant quelque peu voyagé en Pays d'oc.

---

<sup>57</sup> On trouve « Yeu lay vous donne de bon cor », 'Moi je vous les donne' (scil. 'mes armes'), avec « lay » pour « las » attendu. (*Histoire de Pepesuc*, v. 901 *op.cit.*). L'homophonie avec l'adverbe *lai* 'là' qui en occitan peut occuper la même place dans le groupe clitique que le pronom personnel a pu dans ce cas favoriser la notation.

<sup>58</sup> Voir Gaston Tuaille, *Comportements de recherche en dialectologie française*, Paris, CNRS, 1976, p. 81

Le *Théâtre de Béziers* fournit d'ailleurs des exemples de diversité de formes proches de ce que l'on trouve dans le rôle de Lucette. Certes ces textes n'ont pas un auteur unique, mais ils sont issus d'une même ville et étaient joués devant un public qui parlait quotidiennement et souvent exclusivement la langue. Or on trouve dans ce corpus *saupre* et *saber*, « niech » *nuèch* et « neyt » *nuèit*... La variation de l'occitan des *Caritats* reste à étudier dans le détail, mais son ampleur est comparable à celle du rôle de Lucette<sup>59</sup>. L'occitan de Molière peut donc être considéré comme authentique et fonctionnel sans être localisable comme celui d'un point d'Atlas linguistique.

#### 4. L'occitan vu de Paris et le statut de la langue

Le théâtre peut être une épreuve de vérité linguistique. C'est le cas du théâtre des *Caritats* à Béziers où l'occitan, en tant qu'il apparaît d'abord sur scène et sur une scène qui s'offre à tous échappe à la problématique du choix linguistique et à ses conséquences stylistique. Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, ceux qui écrivent en occitan pourraient toujours écrire en français (et souvent d'ailleurs le font aussi). Écrire en occitan est donc un choix. Philippe Gardy a insisté sur ce point<sup>60</sup> et Jean-François Courouau en a fait le fil conducteur de son inventaire systématique du texte écrit dans des formes linguistique autre que le français entre 1490 et 1660<sup>61</sup>. On peut ensuite proposer une typologie des raisons de ce choix : exploitation d'une veine burlesque ou carnavalesque qui lie l'occitan à un registre stylistique ou au contraire tentative pour illustrer la langue choisie et en rehausser le prestige par l'écriture même.

En pays d'oc, le théâtre parce qu'il est oral et quand il s'adresse à tous échappe à la problématique du choix et relève d'un compromis linguistique : il faut construire une performance linguistique bilingue acceptable par le corps social réuni. À Paris ou à Chambord, Molière ne connaît pas les mêmes contraintes, mais le théâtre reste un révélateur de la situation linguistique. Rien n'oblige à mettre en scène une Gasconne. Mais s'il y a une Gasconne sur scène, il y a dans la salle assez de Gascons et le gascon est assez connu de tous pour ne pas pouvoir être arbitraire ou fantaisiste comme le turc du *Bourgeois gentilhomme*. Et pour tous, la présence et le rôle du gascon doivent s'accommoder de la perception reçue du statut de cette langue.

C'est l'occasion d'évoquer à côté des deux scènes de M. de Pourceaugnac qui nous occupent le corpus (réduit) de la présence de l'occitan sur la scène parisienne dans la suite immédiate de la pièce de Molière. Trois autres pièces de théâtre françaises écrites dans la seconde moitié de XVII<sup>e</sup> siècle comportent des rôles en occitan : *Le Volontaire* de Rosimond, *Arlequin Misanthrope* de Biancolleli et *Colombine, Avocat pour et contre* de Fatouville<sup>62</sup>. Dans ces trois pièces ce sont des femmes qui parlent occitan et ne parlent qu'occitan.

Dans *Le Volontaire*, deux provençales, Mélite et Bélise, accompagnées de leur suivantes, Claudine et Rosette, venues à Paris pour un procès, se rendent masquées au domicile d'Acaste pour tirer vengeance de lui, qui a promis par écrit le mariage à l'une comme à l'autre. Dans

<sup>59</sup> Pour l'occitan des autres textes du corpus français, les provençales du *Volontaire* que l'on évoquera plus loin ont un provençal aixois assez cohérent. Colombine chez Fatouville et les gasconnes chez Biancolleli parlent un « gascon » aussi composite que celui de Lucette. Malgré la graphie calamiteuse de l'*Arlequin misanthrope*, chargée de consonnes adventices arbitraires, on peut repérer du toulousain un peu gasconnant « aunour » *aunor* 'honneur', mais mêlé formes orientales : « nautres » ou « pecaire » !

<sup>60</sup> Voir notamment l'introduction de Philippe Gardy *Histoire et anthologie de la littérature occitane II: l'âge du baroque (1520-1789)*. Montpellier : Presses du Languedoc, 1997, 251 p.

<sup>61</sup> Jean François Courouau *op. cit.* 2008 (en particulier p. 15 sqq. ou la question du choix est évoquée).

<sup>62</sup> Merci à Bénédicte Louvat qui a repéré ces textes et nous les a communiqués.

l'*Arlequin misanthrope*, Arlequin rencontre deux Gasconnes avec qui il engage une conversation dans laquelle il tente de les séduire mais qui se perd en quiproquo sur divers mots occitans (*còr* 'cœur' pris pour *corps*, *se trufa* 'il se moque' pris pour la promesse de truffes etc.). Enfin dans *Colombine avocat pour et contre de Fatouville*, Colombine contrefait un moment l'hôtesse gasconne d'une auberge et soutient avec Arlequin, qui répond en français (ironiquement gasconné un moment), une conversation où elle ne parle qu'occitan jusqu'au moment où elle se démasque.

Un premier trait commun à toutes ces Occitanes, gasconnes ou provençales, est l'unilinguisme, fictif bien sûr quand Lucette ou Colombine jouent les gasconnes. Cet unilinguisme féminin enregistre la réalité linguistique : dans la société occitane les femmes sont plus unilingues que les hommes que leur contact avec le pouvoir et avec les armes conduit plus souvent à apprendre le français. Les *franchimands*, les occitanophones qui s'essayaient mal ou bien au français, sont des hommes et typiquement des militaires<sup>63</sup>. Sur scène, le Gascon parle français avec un accent gascon (et force jurons) alors que la Gasconne ne parle qu'occitan. Notons par ailleurs que toutes ces unilingues réelles ou prétendues se trouvent très naturellement à Paris. La récurrence de la situation suggère qu'on peut bien voyager « en France » comme on disait en ce temps, en ne parlant que gascon, et même y tenir auberge pour des compatriotes.

On dispose pour certaines de ces occitanophones de quelques indications sur leur statut social. Colombine donc se prétend aubergiste. Deux des Aixoises appartiennent assurément à la bonne société : elles ont des suivantes et viennent plaider des affaires à Paris. Le statut des deux Gasconnes errantes est plus incertain. Le ton sur lequel elles s'adressent à Arlequin et réciproquement la familiarité dont il use envers elles en fait plutôt des femmes du peuple. Qu'en est-il de Lucette ? Évidemment son identité est empruntée, mais une identité empruntée doit être une identité plausible. Il faut plus de vraisemblance au mensonge qu'à la vérité. Lucette prétend avoir fait le voyage de Paris avec ses enfants et le mariage à Pézenas est censé avoir eu un certain faste (« Tout Pezenas a bist nostre mariatge »). On pourrait être tenté de voir un signe de basse extraction dans la formule « Qu'est-ce que veut cette femme-là ? » qu'utilise Pourceaugnac. Mais outre que ce dernier n'est pas nécessairement très bienveillant envers Lucette la même formule ou presque, sans bienveillance non plus mais sans jugement social assurément, est dans la bouche de Célimène à propos d'Arsinoé : « Que me veut cette femme ? ». Les dictionnaires du temps (Furetière, Académie) ne mentionnent pas en français (à la différence de l'occitan médiéval) une valeur 'femme du peuple' associée à *femme* (*femna*) par opposition à *dame* (*domna*). Le personnage que joue Lucette n'est donc assurément pas celui d'une dame du rang où prétend le gentilhomme Léonard de Pourceaugnac, mais il ne se situe pas non plus dans le bas peuple. Une Lucette « vraie Gasconne » serait issue de la bourgeoisie respectable de sa petite ville.

Il y a des indications de la présence de l'occitan dans les classes aisées de la société. Rappelons l'œuvre théâtrale de l'agenais Francés de Corteta (1586-1667) où l'aristocratie parle occitan, selon un choix sans doute volontariste, dans son affichage du moins<sup>64</sup>. Auguste Brun relève l'usage du provençal dans la bourgeoisie et la noblesse notamment chez les

---

<sup>63</sup> Pour la notion de *franchimand*, voir initialement Philippe Gardy « Le retour du Francitan » *Lengas* 1, 1977, 79-103, voir aussi Patrick Sauzet « Écarts entre compétence et pratique » in Georg Kremnitz ed. *Histoire sociale des langues de France*, Rennes, Presses Universitaires, 2013, 117-125 où sont données plus de références.

<sup>64</sup> Aurélie Lassaque (ed.) 2012 L'œuvre théâtrale de François de Cortète (1586-1667). Edition critique (Thèse Montpellier 3, sous la direction de Philippe Gardy), 2012.

femmes au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>65</sup>. Les aixoises de Rosimond confirment sa description. Au XVII<sup>e</sup> siècle Boissier de Sauvages dit du languedocien, que bien qu'il « passe déjà cher quelques personnes pour un jargon & porte communément quoique fort improprement le nom de patois, c'est cependant encore le langage du peuple mais même celui des honnêtes gens élevés dans cette Province<sup>66</sup> ». À Nîmes à la même époque Jean François Dieudonné Maucombe affirme que « L'ancienne langue romane (a été conservée) jusque chez les gens de bel air<sup>67</sup> ».

Dans les quatre pièces où elle apparaît, l'occitanophonie des femmes se relie à la séduction. Séduction qu'exercent ces Gasconnes (ou Provençales) et en retour, ou en non retour, promesses de mariage non tenues ou rompues de séducteurs peu scrupuleux. Lucette se dit victime d'un Pourceaugnac qui l'aurait épousée comme Don Juan promet de le faire à Mathurine et à Charlotte, dont le langage, qui relève un usage populaire d'oïl, souligne la distance sociale. Les provençales du *Volontaire* sont aussi à la poursuite d'un séducteur qu'elles veulent châtier. Arlequin de l'*Arlequin misanthrope*, tente en vain de dialoguer avec les deux Gasconnes qu'il rencontre, tentative que les quiproquos font tourner court. À la fin il les met en garde dans un vaudeville qu'il leur chante :

Troubarés prou fringaires, abé  
Mas guere d'espousaires.<sup>68</sup>

Enfin c'est en protectrice d'une jeune fille trompée par des promesses fallacieuse de mariage que se pose Colombine quand elle se prétend gasconne et hôtesse d'auberge. Et cette jeune fille n'est autre qu'elle-même.

Andres Kristol a souligné comment le personnage de Lucette n'est en rien ridicule<sup>69</sup>. Ce n'est pas l'usage de l'occitan qui fait rire mais l'embarras où l'arrivée de Lucette plonge Pourceaugnac. Non seulement elle n'est pas ridicule, mais l'efficacité de la scène où elle intervient veut qu'elle soit touchante, voire séduisante. Elle gagne l'attention et la sympathie d'Oronte qui l'écoute malgré l'effort que lui demande la distance linguistique.

Arlequin entendant parler et chanter les deux Gasconnes qu'il croise tente de lier la conversation avec elles. Il évoque « des minois Gascons comme le vôtre » pour lesquels « on ne [le] trouvera jamais Normand ». La distance linguistique redouble l'altérité sexuelle et accroît la séduction du fait même qu'elle rend la communication difficile. Comme les paysannes de Dom Juan quoiqu'à un moindre degré, les femmes qui parlent gascon ou provençal attestent d'une pratique linguistique qui n'est pas celle de la meilleure société, du vrai gentilhomme qu'est Dom Juan ou de celui que prétend être Pourceaugnac.

Langue qui tout en étant langue du peuple est compatible avec un statut social honorable, l'occitan n'est pas non plus totalement dépourvu de prestige linguistique. Une des gasconne que rencontre Arlequin chante et son chant est un agrément du spectacle. Arlequin lui-même ignore la langue, mais connaît un vaudeville en gascon qu'il chante. Pour minoritaire que soit

---

<sup>65</sup> Auguste Brun, *La Langue française en Provence de Louis XIV au Félibrige*, p. 9 et suivantes

<sup>66</sup> Voir le discours préliminaire in Pierre-Augustin Boissier de Sauvages, *Dictionnaire languedocien-français ...* Nîmes, Michel Gaude, 1756

<sup>67</sup> Jean François Dieudonné Maucombe, *Histoire abrégée de la ville de Nîmes...* Amsterdam : [s.n], 1767, 200 p., cité par Henri Michel « Nîmes et son histoire à l'époque moderne » *Annales du Midi*: revue de la France méridionale 221, 1998, p. 41-56, p. 53)

<sup>68</sup> 'Des galants vous en trouverez, oh oui ! mai prêts à vous épouser, bien peu.'

<sup>69</sup> Andres Kristol, « Textes littéraires et sociolinguistique historique, quelque es réflexions méthodologiques », dans Aquino Weber *et alii* (dir.), *Sociolinguistique historique du domaine galloroman, enjeux et méthodologie*, 2009, p. 25-81.



le choix de ceux qui l'écrivent, l'existence d'une production littéraire en occitan ne peut pas être ignorée. Le style élevé de Lucette est l'écho de cette potentialité reconnue. Boissier de Sauvages encore, oppose le prestige de la langue romane médiévale (totalement absent pour le coup des perspectives de Molière ou des autres pièces française ou l'on parle occitan) à l'état de dégradation où est tombé le languedocien, tombé aux yeux des Parisiens « dans la classe des jargons » et tout au plus des jargons agréables ». Ce statut de « jargon agréable » s'il constitue une reconnaissance bien insuffisante pour le patriote languedocien qu'est Boissier de Sauvages comme pour un félibre ou un occitaniste d'aujourd'hui, signale la conservation d'une forme de prestige mineur, d'une capacité esthétique. « Jargon agréable » avec l'émotion en plus ne conviendrait pas mal pour définir le statut de la langue de Lucette.

Il y a de l'agrément dans le gascon et les Gasconnes ne manquent pas de charme, ni les Provençales. La séduction est un trait commun, avec l'unilinguisme, aux Gasconnes du théâtre français. Comment se relie la langue et la séduction ? À Paris le gascon est à la marge de la société. Sa pratique est plus affaire d'exotisme que de pouvoir linguistique. C'est en français et dans le français que se joue la distinction. Du coup le gascon bénéficie de ce qu'on peut appeler un effet de *franc parler* (paradoxalement !). Le franc-parler est une notion avancée par Pierre Bourdieu pour désigner un usage où la distinction linguistique est suspendue<sup>70</sup>. C'est une notion un peu mystérieuse ou magique dans la mesure où Pierre Bourdieu affirme par ailleurs l'universalité du marché linguistique dont les évaluations pèsent sur le plus intime de nos échanges. On peut comprendre l'existence de ce hors-marché, du franc-parler dans le cadre d'une analyse mimétique de la diglossie : la pratique populaire massive de l'occitan s'est maintenue par censure de l'accès à la distinction linguistique. En retour cette pratique qui renonce (qui doit renoncer) à la distinction apparaît délivrée de tension qu'impliqua la recherche de cette distinction. Ce qui est l'essence du franc-parler. Interdite de prestige la pratique de l'occitan apparaît comme un paradis linguistique<sup>71</sup>.

Il y a quelque chose de cette séduction du franc-parler, du paradis linguistique dans l'unilinguisme des Gasconnes. Leur jargon agréable affiche une plénitude tranquille, hors des contraintes qu'impose le français en tant que langue où se joue l'évaluation sociale et culturelle. Pourceaugnac repart pour Limoges, mais Lucette, la feinte gasconne, laisse flotter derrière elle le charme de l'autre langue. C'est la force de son rôle, et une lumière dans une pièce sombre.

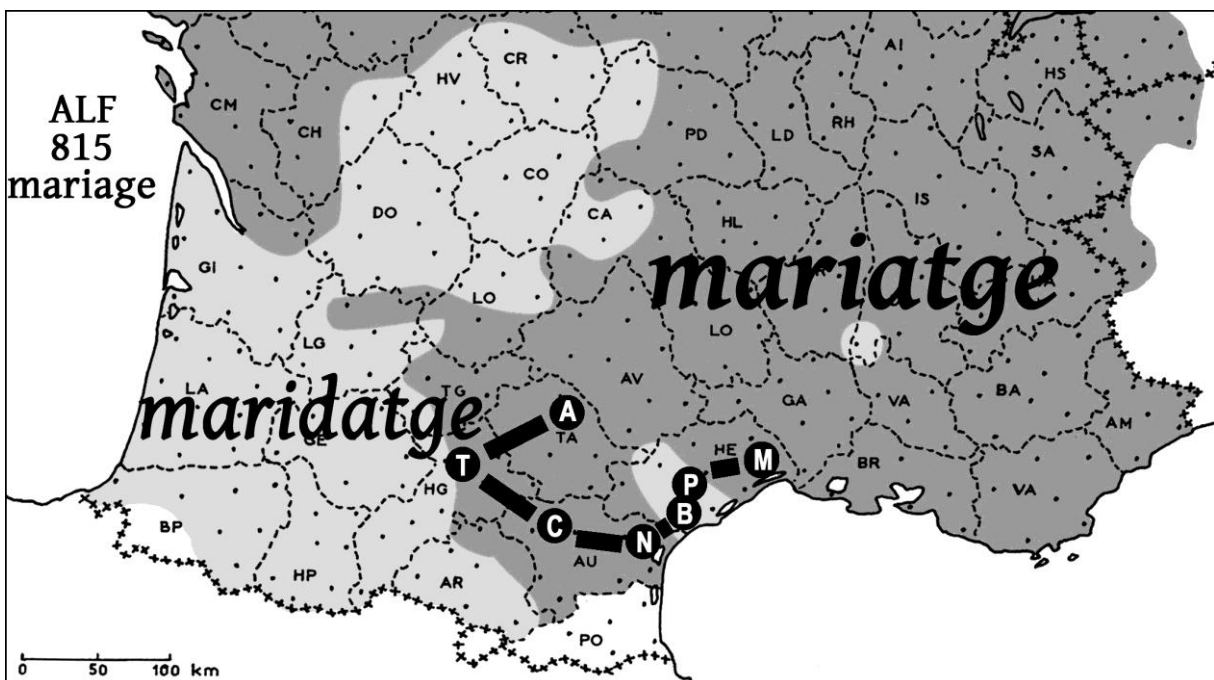
---

<sup>70</sup> Pierre Bourdieu *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, 244 p.

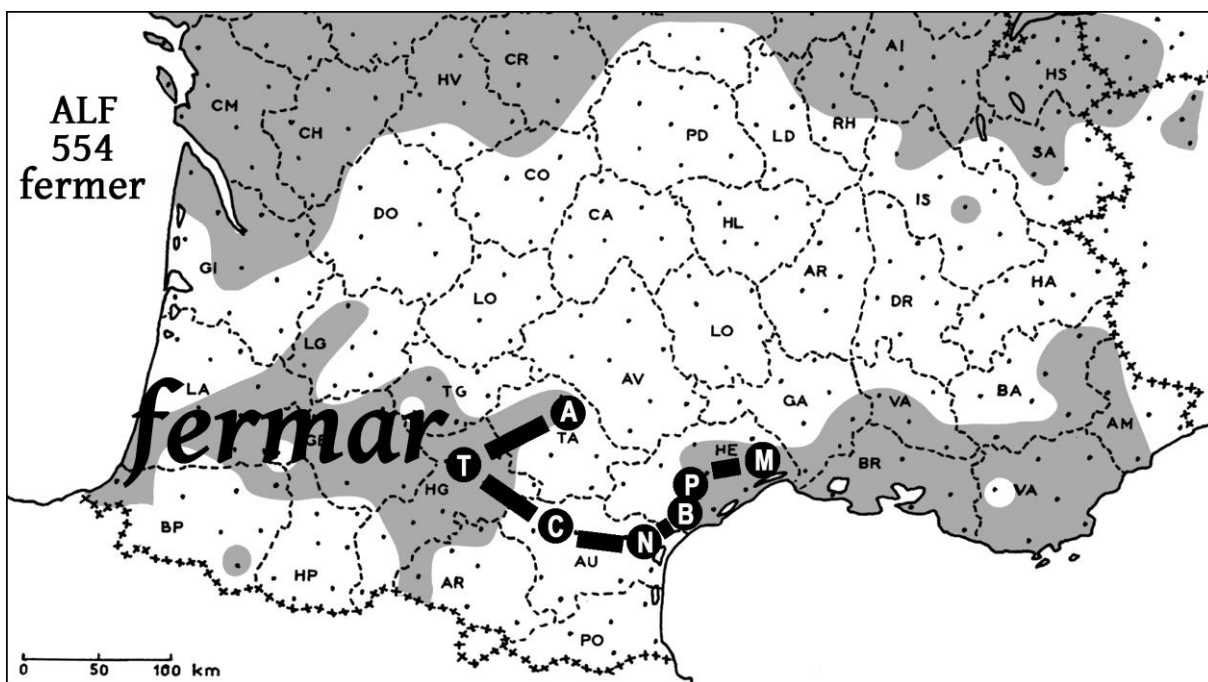
<sup>71</sup> Pour un développement de cette analyse voir Patrick Sauzet, « Paradis et parité ou De la coquetterie linguistique », *La Bretagne linguistique* 10, 1996, p 349-370.



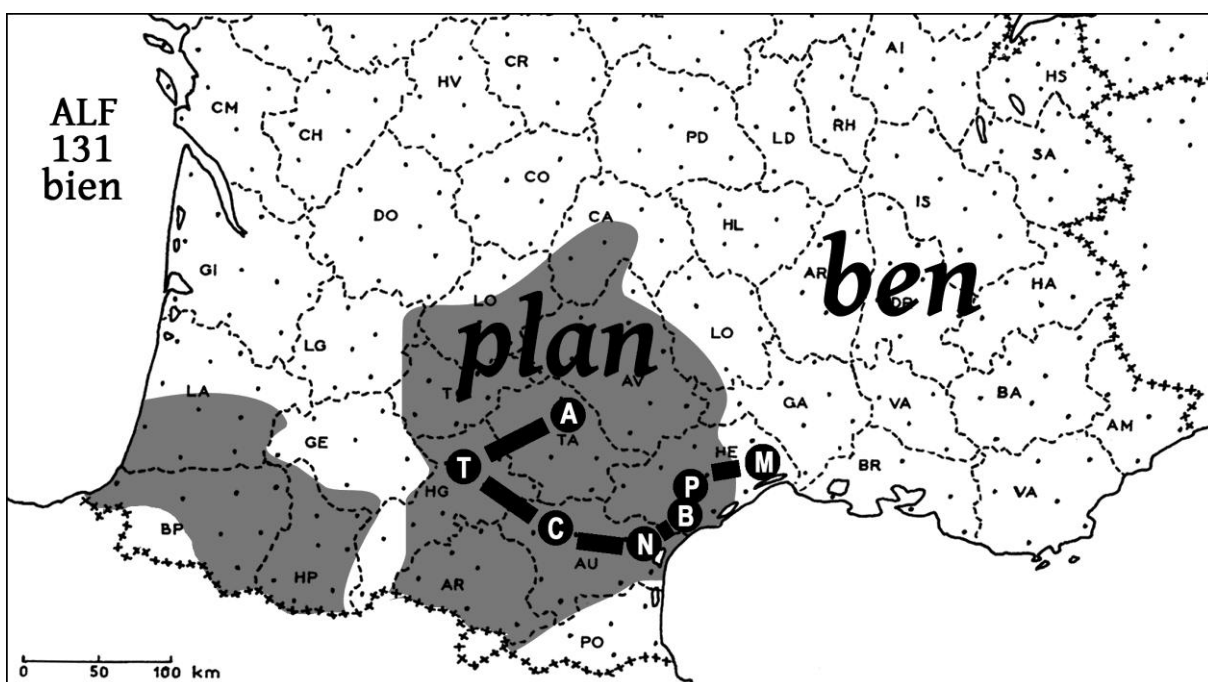
Carte 1 « per se remarida » *maridar* selon ALF 817 (En pointillé les limites du domaine occitan.)



Carte 2 «soun prumié mariatge » *mariatge* selon ALF 815



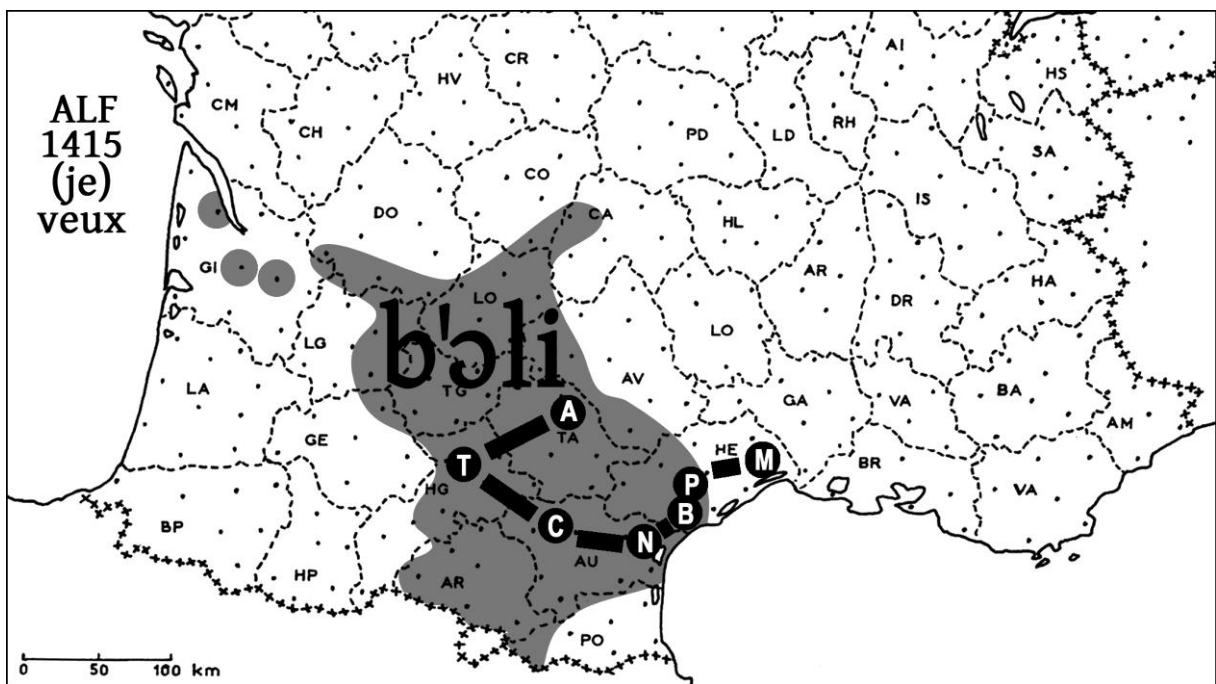
Carte 3 : « ferma l'aureillo » fermer pour « fermer » en domaine d'oc



Carte 4 « commo sap ta pla fayre » coma sap tan plan faire 'comme il sait si bien faire' ('bien': plan / ben)



Carte 5 « gausos tu dire lou contrari » *gausas tu dire lo contrari* 'oses-tu dire le contraire' ('oser': *gausar / ausar*)

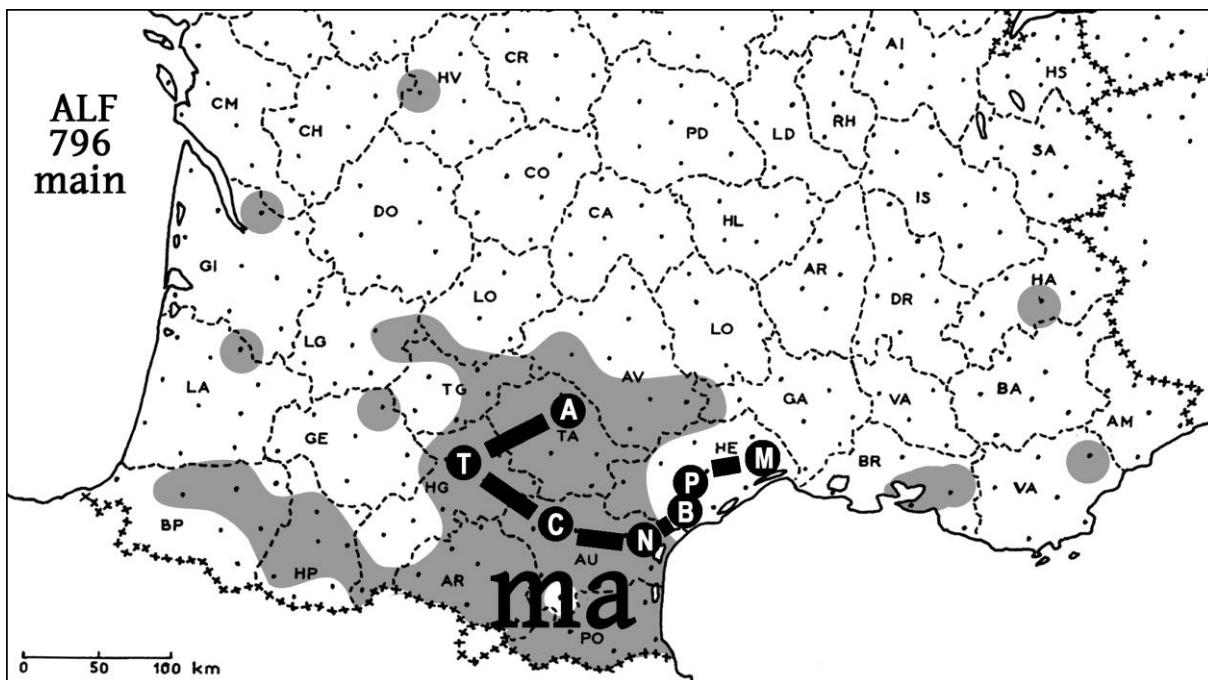


Carte 6 « te boli faire penja » *te v'oli far penjar* 'je veux te faire pendre' (*v'oli* vs *v'òle*, *que voi*)

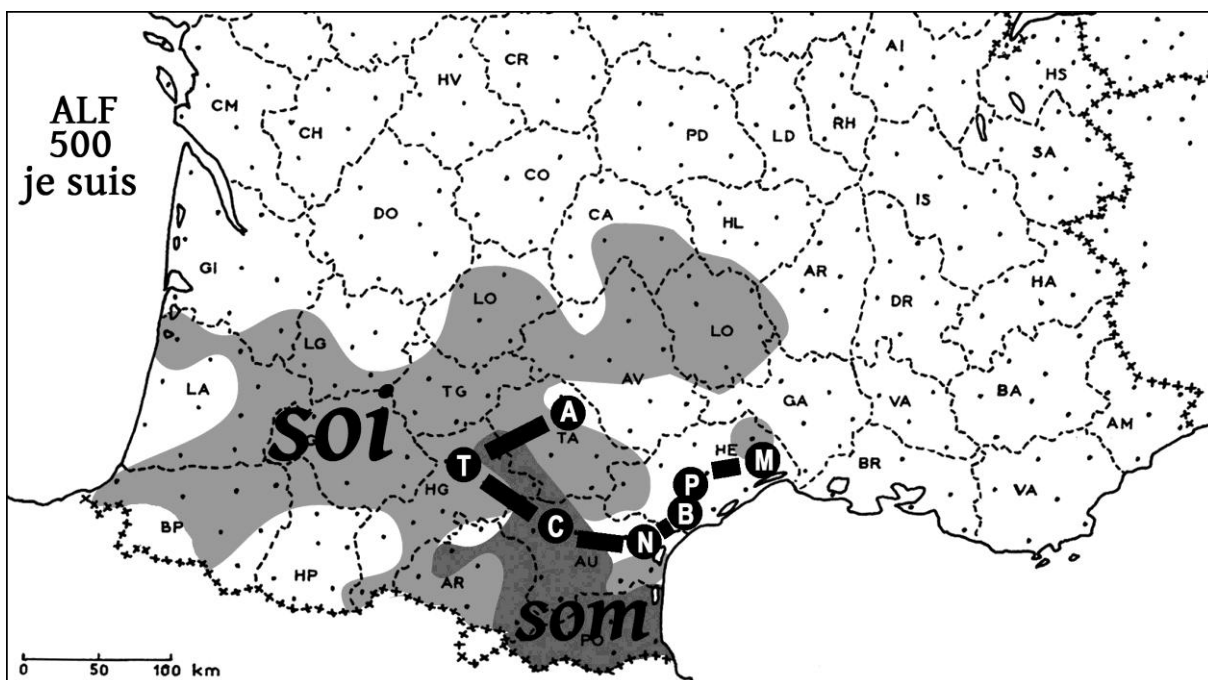








Carte 13 « douna la ma per l'espousa » donar la man per l'esposar 'donner la main pour l'épouser' (man: [ma] vs [mə], [man]...)

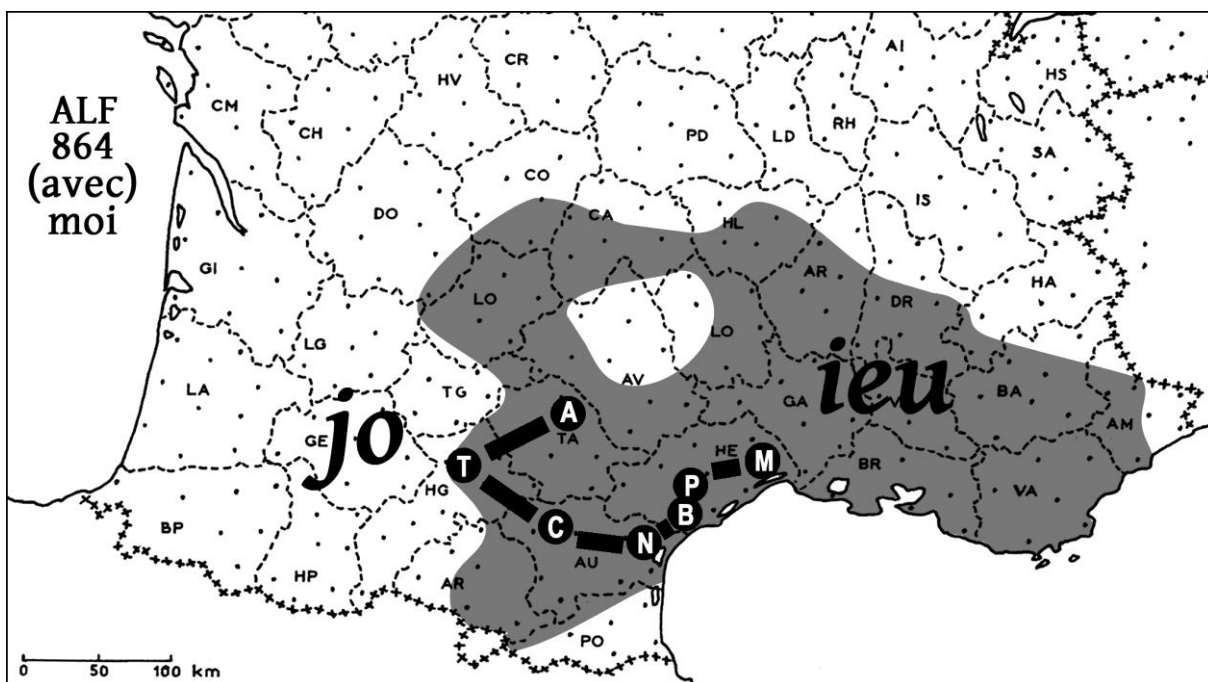


Carte 14 « me soi rendudo », « yeu que soun sa Fenno » me soi renduda, ieu som sa femna 'je me suis rendue', 'je suis sa femme' ('je suis': soi /som)

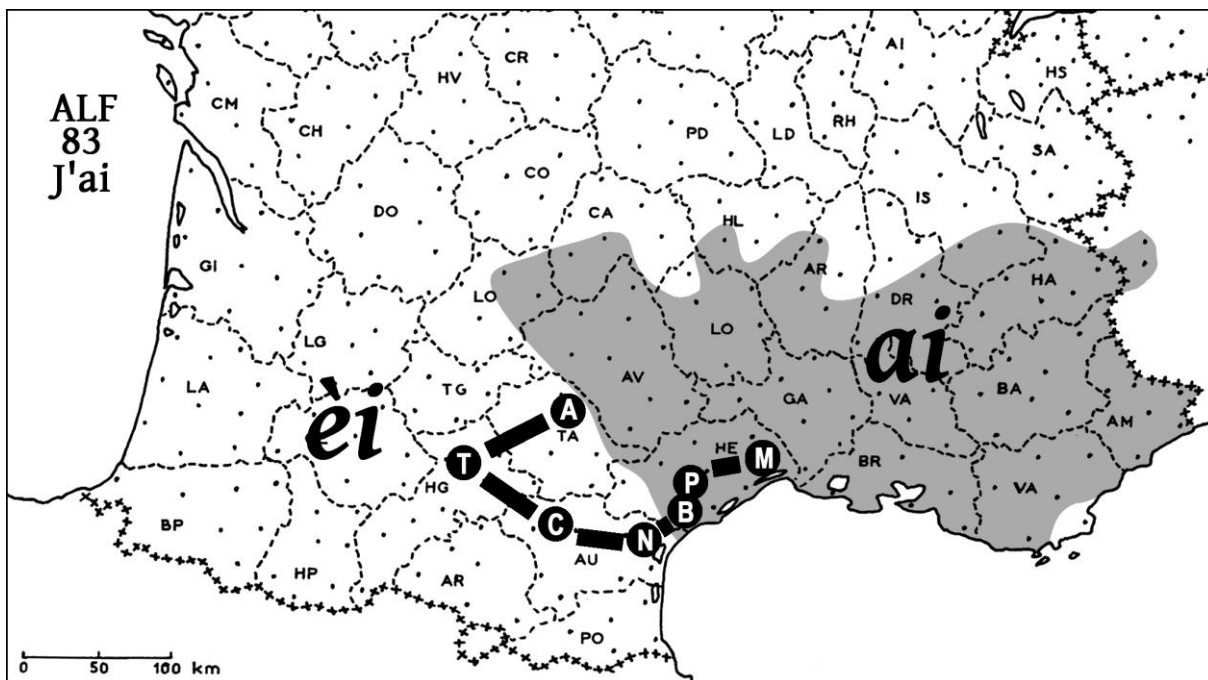




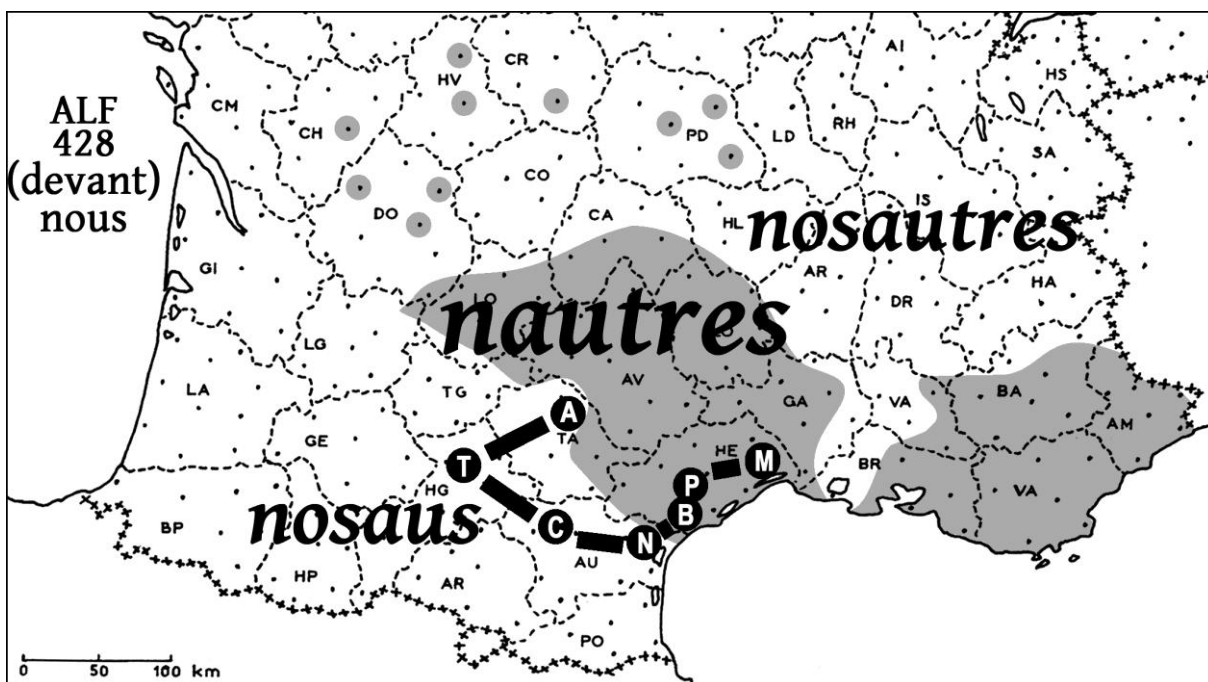
Carte 15 « del paure Jeanet » del paure Janet ‘du pauvre Jeannot’ (del / dal, dau, deu...)



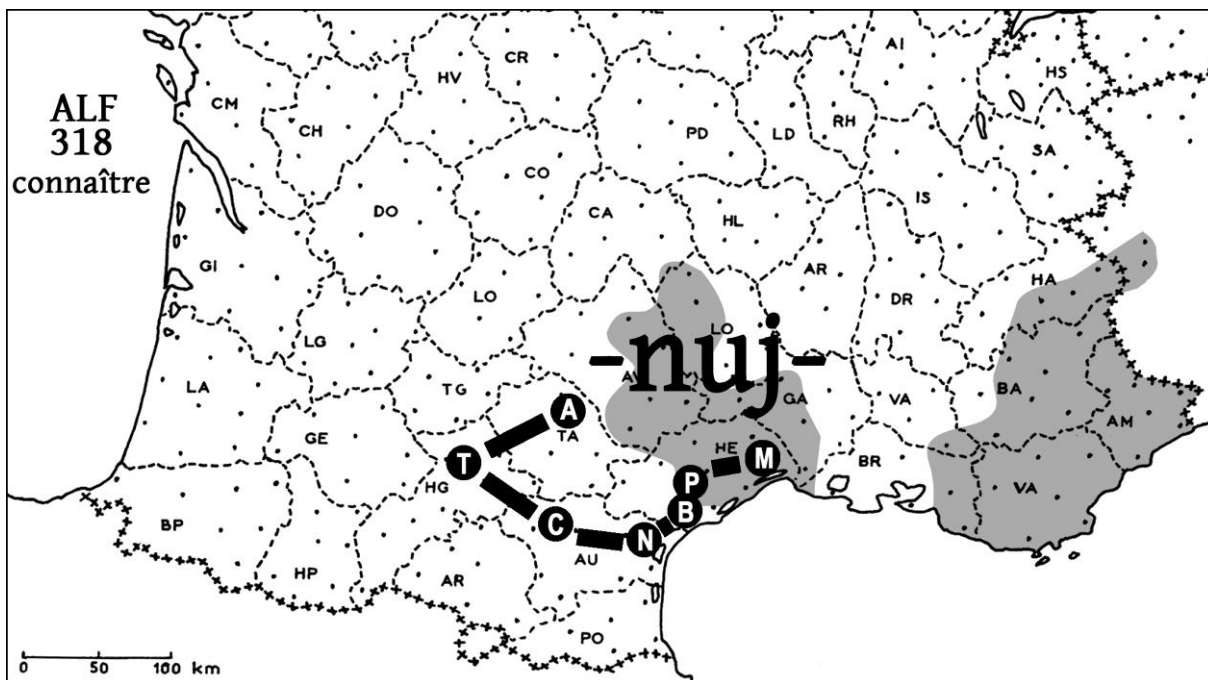
Carte 16 « Yeu ay tout quitat » .... (‘moi’ ieu [jew]~[iw] vs jo [ʒu])



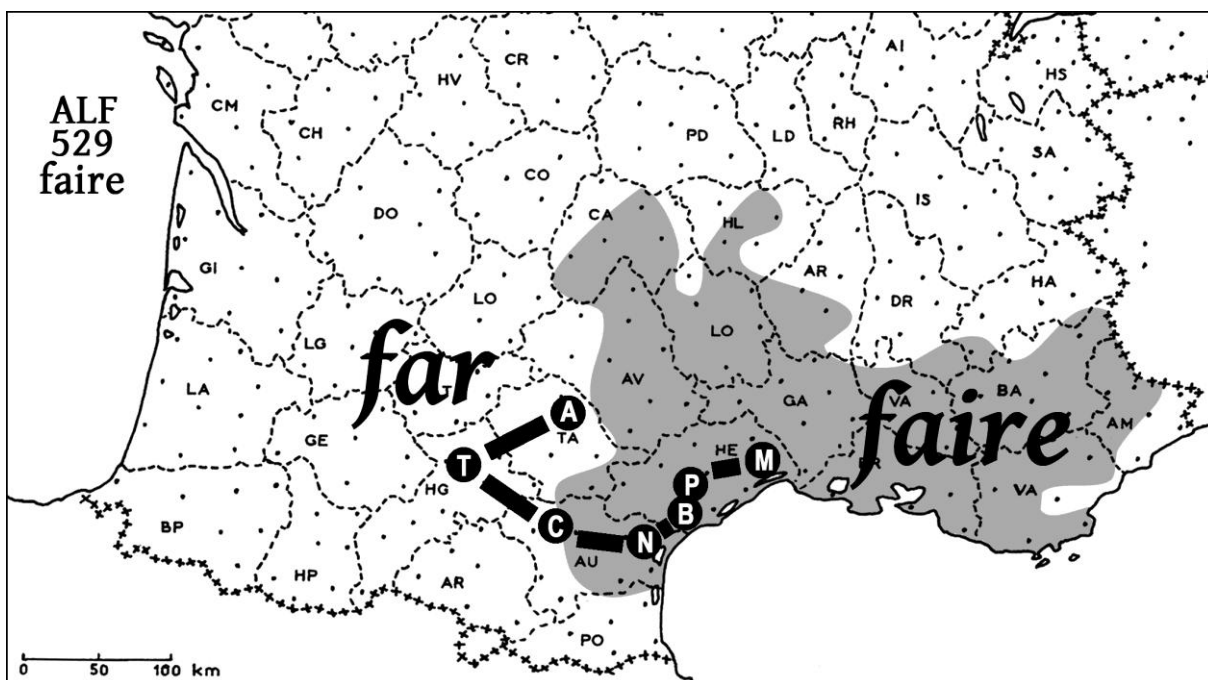
Carte 17 « Yeu ay tout quitat » ieu ai tot quitat ‘j’ai tout quitté’ (‘j’ai’ : ai vs èi)



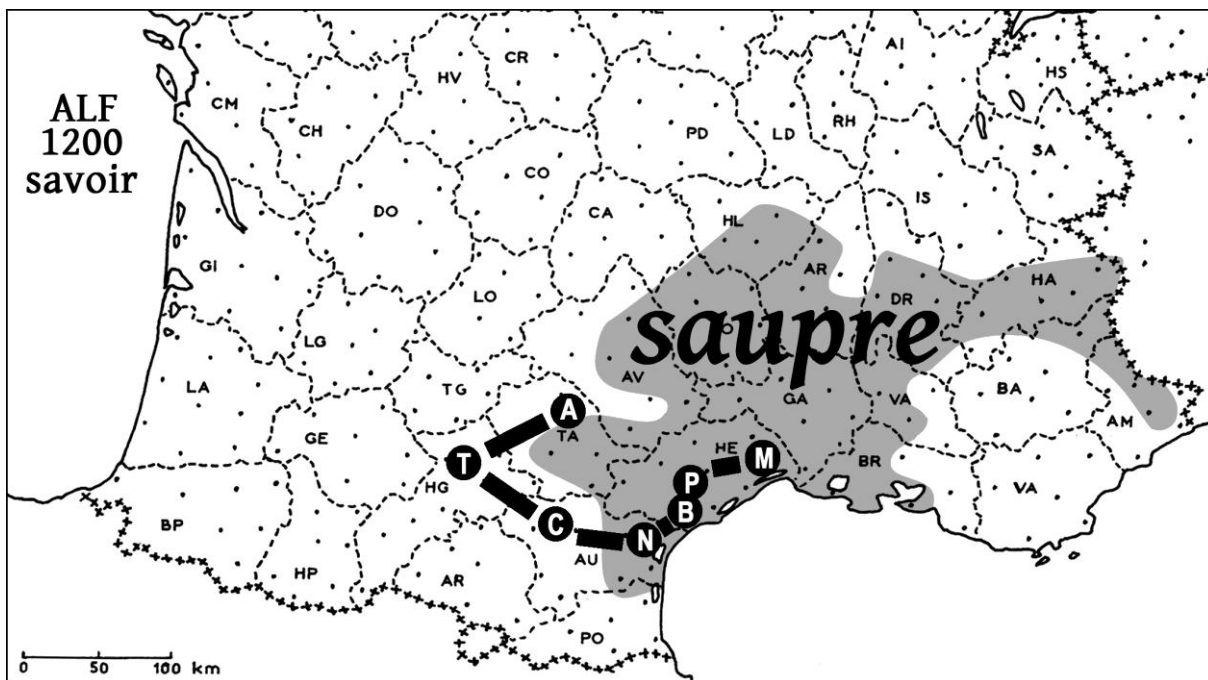
Carte 18 « la duretad qu'el a per nautres » la duretad qu'el a per n'autres 'la duretad qu'il a pour nous' ('nous': nautres vs nosautres, nosaus)



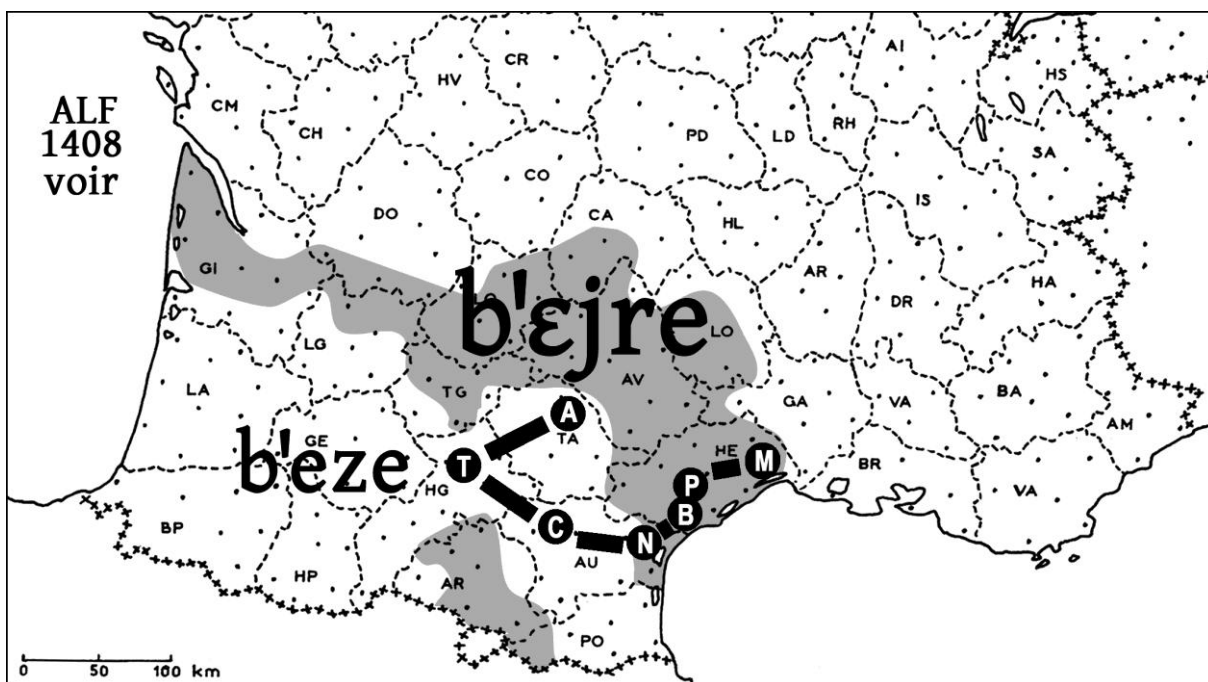
Carte 19 « de non me pas counoïysse » de non me pas conoïsser ‘de ne pas me connaître’ (conôïsser vs conéïsser)



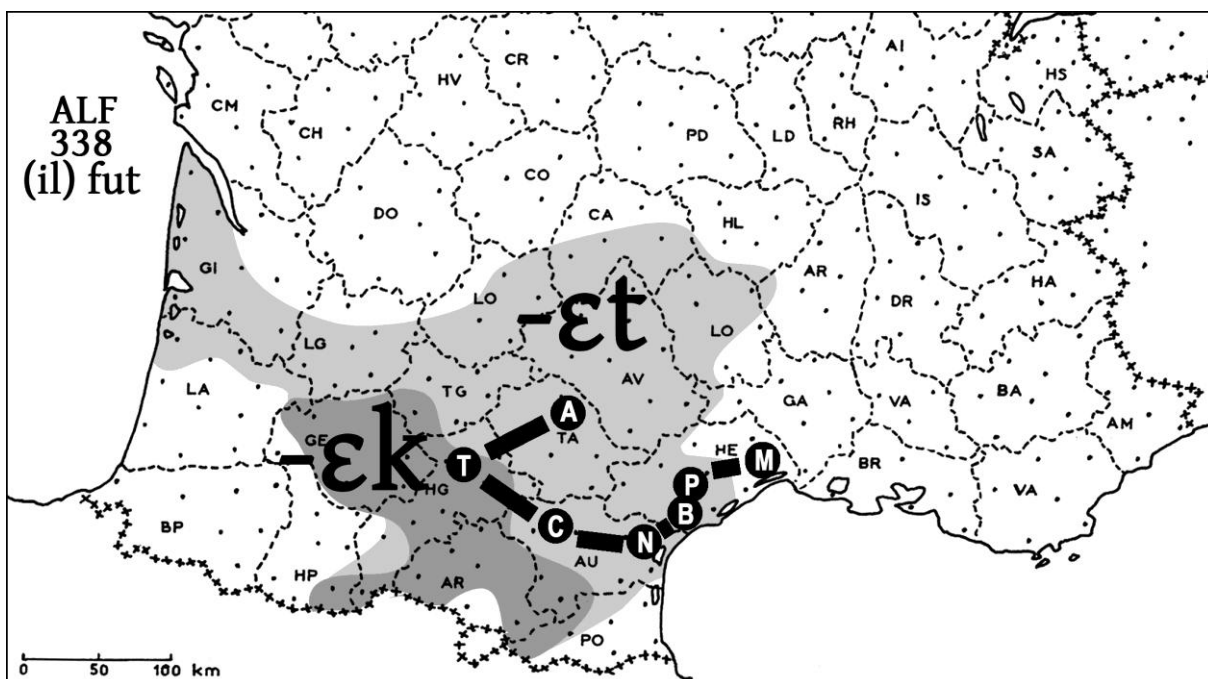
Carte 20 « te deu fayre » te deu faire ‘doit te faire’ (‘faire’: faire / far)



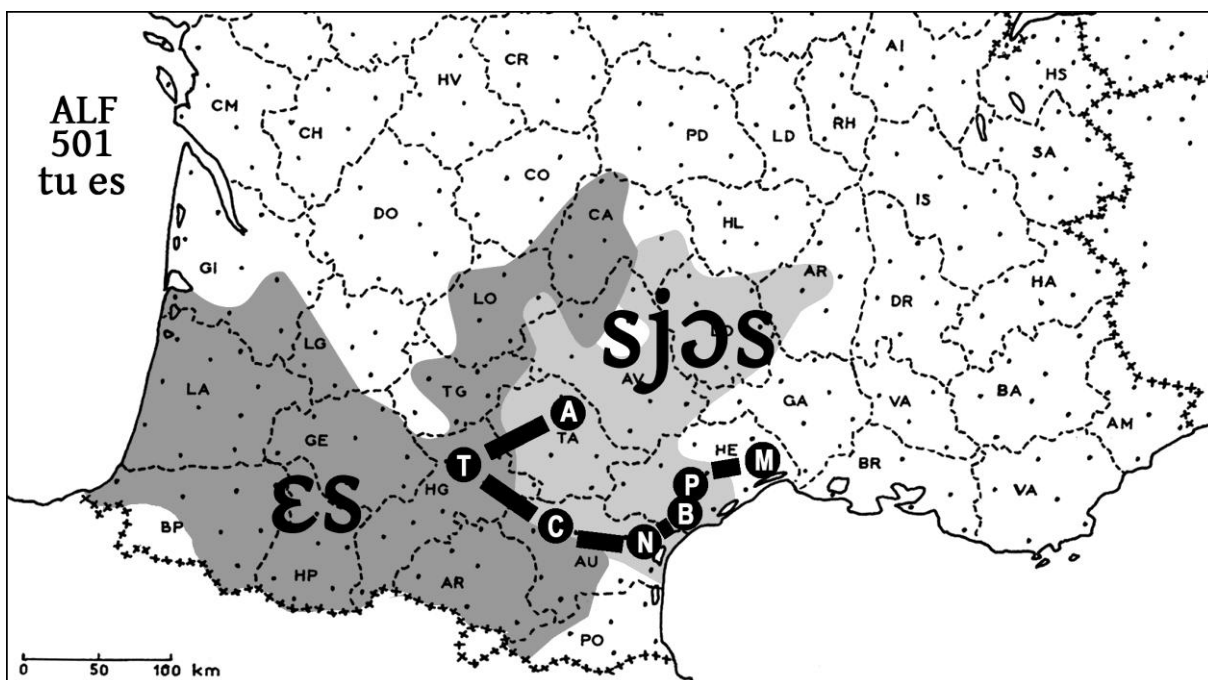
Carte 21 « sense saupre » sense saupre ‘sans savoir’ (‘savoir’: saupre vs saber)



Carte 22 « beyre un Marit cruel » veire un marit cruèl ‘voir un mari cruel’ (‘voir’: veire [b'ejre] vs véser [b'eze], et [v'ejre] à l'est)



Carte 23 « Lou trayté me quitet » lo traite me quitèt ‘le traitre me quitta’ (désinence de prétérit 3 p. sg.: -èt vs -èc)



Carte 24 « ah tu ès acy » et « non sios pas dins la darnièra confusiu » *a tu ès acy, non siás pas dins la darnièra confusio* ‘ah tu ès ici’, ‘tu n’es pas dans la dernière confusion’ (‘tu es’: ès vs siás [sjəs])