Esme Winter-Froemel et Pauline Beaucé

Contacts linguistiques et humour verbal dans le théâtre comique français au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles

Résumé : Le plurilinguisme peut être considéré comme une source importante de l'humour verbal des comédies d'Ancien Régime (Ciccone 1975, 1980 ; Garapon 1957 ; Louvat-Molozay 2015). Cette contribution vise à étudier les contacts linguistiques dans une perspective interdisciplinaire, unissant des analyses linguistiques et littéraires. Nous analyserons des pièces de Molière et des comédies foraines pour déterminer quelles sont les différentes langues et idiomes qui entrent en contact et comment ces contacts se réalisent dans les pièces. Nous montrerons que les contacts linguistiques peuvent être agencés de différentes manières, qui incluent le *code-switching*/l'alternance codique entre différents personnages ou dans les énoncés de personnages individuels, les interférences et mélanges d'éléments de différentes langues ainsi que la création de nouvelles langues parodiant des stéréotypes linguistiques. De plus, nous nous intéresserons aux valeurs sociales attribuées aux différentes langues et à l'exploitation dramaturgique de ces dernières. Nous montrerons que les contacts linguistiques renouent avec certaines traditions de l'humour verbal, mais transgressent aussi partiellement les conventions linguistiques et dramaturgiques, de sorte que l'on peut affirmer que l'humour verbal basé sur le plurilinguisme dans le théâtre français de cette époque se caractérise par la mise en scène ludique de différences et de tensions linguistiques.

Mots clés : accent, alternance codique, Ancien Régime, contact linguistique, créativité verbale, interférence, *L'Amour maître de langue*, latin macaronique, Louis Fuzelier, Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, parodie, plurilinguisme, stéréotype, théâtre de la Foire

1 Introduction

Les contacts très intenses entre la langue française et italienne qui se mettent en place au XVI^e siècle sont un fait historique bien connu qui a également marqué le théâtre français d'Ancien Régime (voir Attinger 1950 ; Ciccone 1975, 1980 ; Garapon 1957 ; Vinti 1989a, 1989b ; Louvat-Molozay, dir. 2015), même si les éditions des pièces ne documentent qu'incomplètement l'importance de la

langue italienne sur scène. Or, les contacts linguistiques qui sont exploités dans les pièces à des fins comiques ne se limitent pas aux contacts de ces deux langues mais incluent encore des contacts avec le latin aussi bien qu'avec des langues régionales et des « patois » du français, ou encore d'autres mélanges linguistiques dont les jargons et les langues inventées, de sorte que l'on peut affirmer que le plurilinguisme représente une source importante de l'humour verbal des comédies de cette époque (Ciccone 1975).

Cela peut s'illustrer par la pièce de Molière *Monsieur de Pourceaugnac* (1670), dont les extraits suivants montrent la coexistence de six idiomes outre le français – à savoir le latin, l'italien, le flamand, le gascon, le picard et le suisse – au sein d'une seule pièce (précisons toutefois d'emblée qu'il serait plus exact de parler de contacts entre le français et des éléments provenant de ces différents idiomes ou de traits fonctionnant comme des stéréotypes de ces idiomes, voir 2.2 infra) :

SECOND MÉDECIN : [...] Je les approuve tous, *manibus et pedibus descendo in tuam sententiam*. Tout ce que j'y voudrais, c'est de faire les saignées et les purgations en nombre impair : *numero deus impari gaudet* [...] (I, 2)

LES DEUX MUSICIENS : *Bon di, bon di, bon di : / Non vi lasciate uccidere / Dal dolor malinconico. / Noi vi faremo ridere / Col nostro canto armonico* [...] (I, 10)

SBRIGANI [en marchand flamand] : Montsir, avec le vostre permissione, je suisse un trancher marchand flamane, qui voudrait bienne vous temantair un petit nouvel. (II, 3)

LUCETTE [feinte Gasconne] : Ah ! Tu es assy, et à la fy yeu te trobi après abé fait tant de passés. Podes-tu, scélérat, podes-tu souteni ma bisto ? (II, 7)

NÉRINE [en Picarde] : Ah ! Je n'en pis plus, je sis tout essoflée ! Ah ! finfaron, tu m'as bien fait courir, tu ne m'écaperas mie. Justice, justice ! Je boutte empêchement au mariage. Chés mon mery, Monsieur, et je veux faire pindre che bon pindard-là. (II, 8)

PREMIER SUISSE : Allons, dépêchons, camarade, ly faut allair tous deux nous à la Crève pour regarter un peu chousticier sti Monsiu de Porcegnac, qui l'a esté contané par ortonnance à l'estre pendu par son cou. (III, 3)

Dans cette contribution, des perspectives linguistiques et littéraires seront réunies pour analyser les formes et fonctions de ce plurilinguisme. Si l'exemple des pièces de Molière est éloquent, il n'est pas le seul permettant d'illustrer la variété des formes et des fonctions du plurilinguisme dans le théâtre français d'Ancien Régime. En effet, les comédies données sur les théâtres forains ou à la Comédie-Italienne, qui font également partie de notre corpus, sont tout aussi riches. Dans une première partie, nous situerons ce plurilinguisme dans le contexte historique et nous présenterons brièvement les langues les plus importantes avec lesquelles

le français entre en contact. Après avoir donné un aperçu de la situation du théâtre français au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, nous nous pencherons sur les usages traditionnels et transgressifs du plurilinguisme dans le théâtre. Dans la deuxième partie de cette contribution, nous proposerons une typologie des contacts linguistiques qui tiendra compte des différentes langues qui entrent en contact, des modalités de contact (emprunt, *code-switching* / alternance codique entre différents personnages ou dans les énoncés de personnages individuels, interférences et mélanges d'éléments de différentes langues, création de nouvelles langues parodiant des stéréotypes linguistiques) et des types d'humour verbal qui sont liés aux différentes formes de contact. Quant aux valeurs sociales attribuées aux langues et à l'exploitation dramaturgique de ces dernières, on constate l'importance considérable de certains facteurs externes comme les interdictions imposées aux théâtres de la Foire. De manière générale, on pourra affirmer que l'humour verbal basé sur le plurilinguisme dans le théâtre français au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles se caractérise par la mise en scène ludique des différences et tensions linguistiques.

2 Le contexte historique

2.1 Contacts linguistiques aux XVII^e et XVIII^e siècles

Pour pouvoir situer le plurilinguisme sur les scènes françaises aux XVII^e et XVIII^e siècles, il faut d'abord prendre connaissance des différentes langues et idiomes qui entrent en contact sur le territoire de la langue française à cette époque (voir Rey, Duval et Siouffi 2007 ; Klare 1998). Parmi ces langues et idiomes, il s'agit d'abord de variétés du français, qui incluent des variétés diastratiques ou sociolectes, et des variétés diatopiques ou dialectes, ainsi que des langues régionales. Pour l'époque qui nous concerne ici, il s'agit surtout de l'occitan et de ses variétés diatopiques, diffusés dans le domaine des parlers d'oc dans la partie méridionale du territoire de la France, du francoprovençal ou romand parlé dans la région autour de Lyon, et du breton, parlé dans la péninsule bretonne. Ensuite, pour la partie septentrionale de la France, le domaine des parlers d'oïl, il y a les différents dialectes d'oïl (le gallo, l'angevin, le poitevin, le saintongeais, le berrichon, le bourguignon, le champenois, le picard et le normand). De manière générale, ces langues et idiomes marquent une divergence par rapport à la normalisation progressive du français.

Outre ces différentes langues et idiomes historiquement ancrés dans le territoire de la France, le français entre également en contact avec d'autres

langues historiques, dont les plus importantes sont l'italien, l'espagnol, les langues du Nouveau monde et le latin (voir Winter-Froemel 2015). On constate d'emblée qu'il s'agit ici d'influences très hétérogènes et que les différentes langues véhiculent des effets stylistiques très différents.

Pour l'italien et le français, il y a des contacts intenses dès le XIII^e siècle dans le domaine politique et dans le domaine des arts. Ces contacts se renforcent pendant la Renaissance, où on constate une véritable passion pour l'Italie en France (pour les arts, la mode, etc.), qui est accompagnée par un grand prestige de la langue italienne. L'influence très forte de l'italien sur le français a également suscité des réactions critiques contre une prétendue « italomanie ».¹ Pour le théâtre, cela implique que les spectateurs ont en général de bonnes connaissances de l'italien (du moins des connaissances passives), ce qui donne la possibilité de parodier un langage « trop italien » pour obtenir des effets comiques. De plus, il faut mentionner ici les contacts intenses avec la tradition italienne de la *commedia dell'arte* du fait de l'invitation de troupes italiennes à la cour royale et sur les scènes françaises.

Une autre langue avec laquelle le français se trouve dans un contact permanent et intense, mais réalisé de manière tout à fait différente, est le latin (voir Schweickard 1991 ; Bork 2008). Cette langue représente à la fois le stratum auquel remontent toutes les langues romanes et un adstrat savant. Les influences de ce dernier type se réalisent à travers les textes écrits en latin, le latin étant ainsi surtout la langue des sciences et du droit, et il pourra également être employé dans le théâtre avec des effets spécifiques : il y aura ici la possibilité de parodier un langage (trop) savant ; de plus, il faut mentionner la tradition du latin macaronique, qui est une sorte de pseudo-latin, ou bien un mélange du français et du latin combinant des éléments du lexique français avec des désinences savantes latines et des mots fréquents du latin.

De plus, il y a également des contacts avec d'autres langues comme l'allemand, le néerlandais, l'espagnol, le portugais et les langues du Nouveau monde, qui signalent souvent un monde exotique. Les contacts avec ces dernières langues se limitent à des mots isolés et se passent souvent par l'intermédiaire de l'espagnol et du portugais. Soulignons encore que pour ces différentes langues, les spectateurs au théâtre n'auront en général que des connaissances très restreintes ; parfois, ces connaissances peuvent même se limiter à la connaissance de traits stéréotypés des différentes langues et idiomes. De plus, dans tous

¹ Voir par exemple les *Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé* d'Henri Estienne de 1578 ; pour une vue d'ensemble des contacts entre l'italien et le français, voir également Hope (1971).

les cas il ne s'agit pas nécessairement de connaissances actives, et des connaissances passives sont suffisantes pour exploiter les contacts et mélanges linguistiques à des fins comiques. Ainsi, comme on l'a déjà pu remarquer dans l'exemple de *Monsieur de Pourceaugnac* (voir l'introduction), ce n'est pas forcément un italien (ou gascon ou picard, etc.) tout à fait authentique ou « correct » d'un point de vue linguistique qui sera mis en scène, d'autant plus si les acteurs ne parlent pas les langues en question.

De plus, le théâtre (comme la littérature en général) va parfois encore plus loin en proposant des langues inventées qui sont des catégories spécifiquement « littéraires ».

2.2 Situation du théâtre français au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles

Le riche éventail de langues et idiomes en contact sur le territoire de la France se reflète dans le théâtre en langue régionale aussi bien que dans l'insertion de multiples langues dans le théâtre comique, où les mélanges linguistiques sont exploités à des fins humoristiques. Le théâtre français au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles se prête bien à l'exploration des différentes formes et usages du plurilinguisme puisque la politique culturelle qui se met en place dans le royaume à partir des années 1660 a un impact sur l'écriture dramatique. Au-delà du ludisme créatif, certains emplois linguistiques, comme la création de langues inventées, sont directement liés à l'organisation du système théâtral d'Ancien Régime. Louis XIV instaure une politique culturelle centralisée : sont créées des institutions qui possèdent un privilège, autrement dit, un monopole artistique propre. L'Académie de musique, créée en 1669, est seule autorisée à donner des représentations de théâtre lyrique. En 1680, c'est la création de la Comédie Française résultat de la fusion de plusieurs troupes parisiennes. À côté de ces deux théâtres, la Comédie-Italienne cantonnée aux pièces en italien avec ça et là des scènes françaises subsiste un temps, mais en 1697 elle est dissoute et le théâtre fermé sur ordre du Roi Louis XIV (voir Guardenti 1990).

On pourrait ainsi croire à une disparition de la langue italienne sur les scènes parisiennes à partir de la fin du XVII^e siècle et jusqu'au rappel, par le Régent en 1716, d'une troupe de comédiens et comédiennes italiens qui s'installeront dans l'Hôtel de Bourgogne. Il n'en est rien. Depuis le Moyen Âge, les Foires parisiennes et de province, grands marchés commerciaux, accueillent des spectacles itinérants. À partir de la fin du XVII^e siècle, les foires parisiennes s'organisent et deviennent des lieux où une activité théâtrale professionnelle et organisée voit le jour. Ce qu'on appelle les théâtres de la Foire de la fin du XVII^e siècle à la fin du

XVIII^e siècle n'est pas un théâtre de tréteaux : des théâtres en dur et des artistes variés (musiciens, chanteurs, danseurs) y officient et luttent pour avoir le droit de faire du spectacle de qualité quand bien même ils ne possèdent aucun privilège.

Résultent de ce système apparemment bicéphale (privilégié / non privilégié) une véritable vitalité de la création, notamment comique, et une écriture sous la contrainte pour les théâtres forains. Faisant valoir leur privilège, l'Académie royale de musique et la Comédie-Française interdiront aux acteurs et actrices forains de chanter ou de faire parler plus d'un personnage sur scène.

2.3 Le théâtre et les langues : tradition et transgression

L'univers théâtral au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles est ainsi en pleine mutation, et les contacts linguistiques déjà très présents chez Molière (ses pièces sont toujours représentées) sont multipliés au prorata du grand nombre de formes dramatiques comiques qui se développent dans les théâtres Forains, à la Comédie Italienne et à la Comédie Française (voir à ce sujet également Paringaux 2013).² Le plus grand vecteur de contacts linguistiques est la présence d'acteurs de langue maternelle étrangère, en l'occurrence d'acteurs italiens qui interprètent des types théâtraux (Colombine, Pantalon, Arlequin, etc.). Le second vecteur de ces contacts est l'usage des ethnotypes comiques : le gascon, le normand, etc.

Ainsi, on peut constater que la présence de différentes langues sur scène est un fait bien établi à l'époque qui nous intéresse ici, et que les différentes langues véhiculent des effets stylistiques particuliers. Par exemple, les formes dialectales et diastratiquement basses (p. ex. *j'avons*), caractérisant les couches inférieures de la société, sont employés par les personnages des servants, tandis que le langage de leurs maîtres est généralement caractérisé par l'absence de formes dia-topiquement ou diastratiquement marquées. À cela s'ajoute la langue italienne caractéristique de l'emploi des types fixes autant sur la scène de la Comédie Italienne que sur les scènes foraines. Un type comme le Dottore, savant pédant, emploie beaucoup de formes latines ou pseudo-latines. À nouveau, ces emplois renvoient à une tradition établie, à savoir celle du latin macaronique. On peut ainsi constater l'existence d'un humour verbal du plurilinguisme qui est lié à des traditions établies, et qui naît donc de l'accomplissement de certaines attentes.

² Nous ne traiterons pas ici du théâtre en langue régionale, toujours d'actualité (voir Louvat-Molozay 2015).

Mais on observe également des formes plus transgressives d'un plurilinguisme sur scène, jouant sur ces traditions et sur la rupture de certaines conventions. Ces emplois transgressifs sont en partie motivés par des facteurs externes bien concrets, comme les interdictions imposées aux théâtres de la Foire, notamment l'interdiction de parler sur scène, interdiction qui a été contournée en inventant des « non-langages » fantaisistes, mélangeant des éléments de différentes langues et ne correspondant ainsi à aucune langue existante, de sorte que l'interdiction imposée est respectée, mais était suffisamment transparente pour les spectateurs. Outre les traditions du plurilinguisme, on constate ainsi également un comique plus subversif, basé sur une véritable créativité verbale plurilingue (voir 3.5).

3 Les jeux du plurilinguisme : typologie des contacts linguistiques

3.1 Défis méthodologiques

Travailler sur les textes et sur les contacts linguistiques dans le théâtre comique au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles suppose de relever de multiples défis méthodologiques. Les textes dont nous disposons ne rendent qu'imparfaitement compte de la performance des acteurs, de leurs compétences linguistiques, des libertés qu'ils prenaient avec les textes, des accents et du comique involontaire. En outre, la documentation est incomplète : les textes, notamment les manuscrits des pièces, ne contiennent pas toujours toutes les informations. Dans le cas de l'italien, par exemple, Gherardi, qui est un compilateur de pièces données à l'Ancien Théâtre Italien, a omis beaucoup de parties écrites dans sa langue natale. Il faut noter enfin que la dimension sociale de l'emploi des différentes langues dans les pièces est complexe à saisir : les langues peuvent être employées dans un but de moquerie, mais aussi s'adresser à une catégorie du public et créer une connivence.

3.2 Emprunts

Pour établir une typologie des contacts linguistiques au théâtre français de l'époque qui nous intéresse, on peut d'abord se baser sur les modalités du contact. Ainsi, une première différence fondamentale est celle entre les emprunts et les phénomènes d'alternance codique (avec des transitions possibles entre ces

deux phénomènes). Pour les emprunts, il s'agit d'expressions qui sont créées dans une langue donnée en étant influencées par une autre langue, soit en copiant l'expression de la langue source (p. ex. it. *bravo* → fr. *brave / bravo*), ce qui correspond aux emprunts au sens étroit du terme, soit en créant un calque, c'est-à-dire une innovation analogique qui imite le modèle étranger (p. ex. it. *mettere in disgratia* → fr. *mettre en la disgrâce* ; voir Smith 1983 : 44). Ces expressions peuvent ensuite se diffuser et devenir conventionnelles, devenant de nouveaux éléments de cette langue d'accueil. La très grande majorité des emprunts se situe au niveau lexical, alors que les emprunts de structures syntaxiques sont bien plus rares (voir également Winter-Froemel 2009, 2015), et ce sont surtout les emprunts lexicaux au sens étroit du terme qui sont exploités dans les textes dramatiques étudiés ici.

La langue source la plus importante pour l'époque qui nous intéresse est l'italien (ou certains dialectes d'Italie), qui a exercé une très grande influence sur la langue française à partir du XVI^e siècle.³ Les emprunts lexicaux à l'italien et aux autres langues modernes sont souvent accompagnés de phénomènes d'intégration ou d'adaptation au système de la langue emprunteuse, ces intégrations pouvant se situer sur les niveaux phonique, graphique ou morphologique (voir p. ex. it. *pulitezza / politezza* → fr. *politesse*, it. *riuscita* → fr. *réussite* et l'adaptation du suffixe italien *-issimo / -issima* en fr. *-issime* ; voir également Winter-Froemel 2009, 2011). Néanmoins, l'intégration reste souvent incomplète, et les emprunts peuvent ainsi souvent être perçus comme des éléments marqués au sein de la langue emprunteuse. Ce caractère relativement marqué peut également être exploité à des fins comiques.

Cela se note aussi pour les emprunts savants au latin et au grec, qui représentent un cas particulier d'emprunt qui se base sur des sources écrites. En ce qui concerne le théâtre, les emprunts au latin s'observent surtout dans deux domaines particuliers, le droit (voir p. ex. le personnage du *Dottore* de la tradition de la *commedia dell'arte*) et la médecine. Ainsi, les médecins dans les pièces de Molière se caractérisent par exemple par leur langage peu compréhensible parsemé d'emprunts au gréco-latin (p. ex. *mélancolie hypocondriaque, atrabilaire, fuligine, diagnostic, physionomie, hypocondre, phthisie, apoplexie, manie, frénésie*,

³ Il y a environ 1000 italianismes qui sont introduits au cours du XVI^e siècle (p. ex. *artisan, balcon, ballet, burlesque, concert, costume, modèle, ambassade, caprice, carnaval, masque, politesse, travestie, attaquer, canon, soldat, risque* ; voir Klare 1998 : 3 ; Aschenberg 2011). Pour le XVII^e siècle, l'influence italienne baisse d'un point de vue quantitatif, mais reste néanmoins constante d'un point de vue lexical (voir p. ex. les emprunts de *attitude, bandit, réussite, salon, tartuffe* ; voir aussi Klare 1998 : 134) et particulièrement forte au domaine de la musique à cause de l'introduction de l'opéra italien en France par Mazarin.

phlébotomiser, cacochymie, désopiler, et cætera, etc. ; *Monsieur de Pourceaugnac*, I, 8).

3.3 Alternances codiques

Contrairement aux cas d'emprunts, dans l'alternance codique (angl. *code-switching*), la langue de l'énoncé change, de sorte que plusieurs langues sont combinées dans l'échange communicationnel. Pour les textes dramatiques, les phénomènes d'alternance codique sont très courants, surtout ceux du type interphrastique, dans lesquels l'alternance se réalise entre différentes phrases (voir les exemples de Molière cités dans l'introduction de cette contribution). De plus, les alternances peuvent se réaliser soit entre différents personnages, soit dans les énoncés de personnages individuels, qui adaptent par exemple leur façon de s'exprimer à leurs interlocuteurs respectifs.

La langue pour laquelle les phénomènes d'alternance codique sont les plus importants dans les pièces des XVII^e et XVIII^e siècles est certainement l'italien. Cette langue est présente dans une grande partie des pièces données à l'Ancien Théâtre Italien et dans les théâtres de la Foire jusque dans les années 1720. Pour illustrer l'importance de cette langue dans les pièces, on peut renvoyer à *L'Amour maître de langue* (1718), une pièce de Louis Fuzelier créée deux ans après le retour des Italiens à Paris (ms. BnF 9332, f^{os} 135–229).⁴ Seul le texte en français a été conservé, cependant, il y a des scènes entières qui étaient jouées en italien, ainsi que des scènes où l'italien et le français étaient employés côte à côte (dans ces derniers cas, on trouvera des indications du type « SCÈNE X, *en français* », et à l'intérieur de cette scène des indications du type « LA MARQUISE, *en italien* »). S'il n'y a pas d'indications explicites, on peut faire l'hypothèse de la langue utilisée dans les scènes à partir des personnages. Par exemple, on peut supposer que Zerbine, suivante française de la Marquise et Trivelin, valet français du Marquis, parlaient en français et que Violette, suivante italienne de la Marquise, Scaramouche, valet italien de la Marquise, et Arlequin, valet italien du Marquis parlaient en italien, même si ce n'est pas toujours indiqué de manière explicite.

⁴ Cette pièce a été présentée par Aurélie Rusterholtz et François Chaix dans une lecture-spectacle au théâtre de Trèves qui faisait partie du programme du colloque « The Dynamics of Word-play / La dynamique du jeu de mots ». Voir également l'interview avec les acteurs (ce volume), où ils commentent leur approche et leur vision du plurilinguisme et de l'humour verbal de cette pièce et dans d'autres pièces du répertoire forain.

Dans les scènes mixtes, les alternances codiques ne s'expliquent donc parfois pas par des paramètres situationnels ou comme des choix stylistiques intentionnels, mais de manière plus basique, par les compétences linguistiques des personnages et/ou des acteurs, c'est-à-dire, par leur(s) langue(s) maternelle(s). En même temps, il faut souligner que ces alternances codiques ne fonctionnent que grâce aux connaissances passives de l'autre langue (par les autres personnages sur scène aussi bien que par le public), et de manière plus générale, grâce à l'intercompréhension entre le français et l'italien. De plus, il faut noter que même si l'emploi de chaque langue s'explique ainsi de manière naturelle par l'origine des personnages fictifs, le fait de concevoir des pièces mettant en scène des alternances codiques très intenses représente un choix des auteurs des pièces, choix qui se situe évidemment dans le contexte historique particulier des contacts linguistiques de l'époque (voir la partie 2).

La **Fig. 1** donne une vue synoptique de la répartition des deux langues dans les différentes scènes de *L'Amour maître de langue* et montre ainsi, d'une part, l'importance de l'italien, et d'autre part, les alternances codiques entre les scènes et à l'intérieur des scènes (dans ce dernier cas, la langue « majoritaire », indiquée pour la scène, est mentionnée au premier rang ; les différentes nuances de gris symbolisent l'importance relative des deux langues, les tons plus foncés représentant une importance plus grande de l'italien).

ACTE I										
1 IT	2 IT	3 IT	4 IT	5 IT	6 IT	7 FR	8 FR	9 FR	10 FR/IT	11 FR
ACTE II										
1 FR	2 FR	3 FR	4 FR	5 FR	6 IT/FR	7 FR/IT	8 FR	9 FR	10 FR	11 FR
12 FR	13 FR	14 FR	15 FR	16 FR/IT						
ACTE III										
1 FR	2 FR	3 IT/FR	4 FR/IT	5 IT/FR	6 IT/FR	7 FR/IT	8 FR	9 FR/IT	10 FR	11 FR/IT

Fig. 1 : Répartition des langues dans la pièce de Fuzelier, *L'Amour maître de langue* (1718)

Un cas limite, pour lequel il paraît difficile de trancher s'il s'agit d'emprunts ou de cas d'alternance codique sont les exclamations du genre *Ohimè !*, qui apparaissent souvent dans les pièces à l'intérieur des répliques françaises : les textes dont nous disposons ne permettent pas d'évaluer si ces formes sont caractérisées par des adaptations à la prononciation du français ou si, par contre, on

devrait plutôt les considérer comme de véritables insertions en langue italienne.⁵ De plus, on peut imaginer que la réponse à cette question peut varier selon les acteurs individuels, selon leur origine (italienne ou française) et leurs connaissances respectives des deux langues.

Ce cas de figure se montre très fréquemment dans le théâtre en langue française dans l'emploi par Arlequin de termes italiens qui renvoient aux spécificités comiques de son type : les interjections de type « ahi » (pour *aïe*) ou d'autre illustrant sa couardise comme c'est le cas dans *Le Ravisser de sa femme* de Fuzelier :

Il le bâtonne.

ARLEQUIN

Vous vous méprenez ! Holà donc ! Aiuto !

LE BARON DE KERCOTERET

Cela t'apprendra ce que tu dois au baron de Kercoteret.

ARLEQUIN

Je ne l'oublierai sûrement pas.

LE BARON DE KERCOTERET

Et à mener poliment les Bas-Bretons.

(Fuzelier, *Le Ravisser de sa femme*, 1725, sc. 4)

L'humour naît ici de la bastonnade, du jeu d'Arlequin et de confrontation entre l'italien (*aiuto* ! 'à l'aide !') et le Baron de Kercoteret (*ker* 'lieu habité'), un breton qui ne parle pas breton sur scène mais qui a un nom basé sur un jeu de mots rappelant son origine.

Outre les alternances codiques entre le français et l'italien, on observe également dans d'autres pièces des alternances entre le français « standard » (correspondant essentiellement à la norme étant en train de s'établir) et d'autres variétés. Ces contacts se manifestent souvent chez Molière, et pour les illustrer, on peut revenir à l'exemple de *Monsieur de Pourceaugnac*, qui a déjà été évoqué dans l'introduction. Ici, on trouve également des imitations de variétés diatopiques du français (en l'occurrence, le picard) et de l'occitan (en l'occurrence, le gascon)⁶. Une scène qui condense le plurilinguisme réalisé par les alternances codiques est la huitième scène du deuxième acte, où il y a le dialogue entre

⁵ Voir également Poplack (1980, 2004), qui souligne la fréquence et l'importance de telles expressions exclamatives (*tags*) dans des contextes d'alternance codique, même pour des locuteurs n'ayant que de faibles connaissances de la langue en question.

⁶ Cette dernière langue apparaît également dans *L'Amour maître de langue* avec le personnage du Chevalier d'Egrefignac. Sur l'usage de l'occitan dans les scènes II, 7 et II, 8 de cette pièce, voir également Paringaux (2015).

Nérine, caractérisée comme picarde, et Lucette, caractérisée comme (feinte) gasconne (voir Dagnac 2015 ; Sauzet et Brun-Trigaud 2015). Leur dispute a lieu en présence d'Oronte et de Monsieur de Pourceaugnac, qui parlent tous les deux le français, ce qui renforce encore le caractère linguistiquement hétéroclite de la scène. De plus, la mise en scène de l'intercompréhension problématique (« que boulés-bous dire... ? » 'que voulez-vous dire... ?') augmente la force comique de cette scène :

NÉRINE : Ah ! je n'en pis plus, je sis tout essoflée ! Ah ! finfaron, tu m'as bien fait courir, tu ne m'écaperas mie. Justice, justice ! je boutte empêchement au mariage. Chés mon mery, Monsieur, et je veux faire pindre che bon pindard-là.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Encore !

ORONTE : Quel diable d'homme est-ce ci ?

LUCETTE : Et que boulés-bous dire, ambe bostre empachomen, et bostro pendarié ? Quaquel homo es bostre marit ?

NÉRINE : Oui, Medeme, et je sis sa femme.

LUCETTE : Aquo es faus, aquos yue que soun sa fenno ; et se deû estre pendut, aquo sera yeu que lou faray penda.

NÉRINE : Je n'entains mie che baragouin-là.

(Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, II, 8)

On constate ici une juxtaposition de mots et expressions qui sont quasiment équivalents d'un point de vue sémantique : Lucette reprend certains mots-clés de l'énoncé de Nérine en les « traduisant » en gascon (pic. *empêchement* – gasc. *empachomen*, pic. *mery* – gasc. *marit*, pic. *pindard* – gasc. *pendarié*).⁷ Le comique verbal de cette scène se base ainsi sur le procédé de la traduction ludique (Winter-Froemel 2016). Ensuite, Lucette reprend encore la réplique de Nérine, en renvoyant avec le pronom personnel de la première personne à elle-même, évidemment (voir aussi la mise en relief additionnelle : *yue que...*). Ainsi, le

⁷ Voir également les répliques suivantes, où les deux femmes reprennent chaque fois l'énoncé de l'autre en le transposant dans leur propre idiome (réfutant les propos de leur concurrente et insistant sur la vérité de leur propre propos) : « NÉRINE : Je vous dis que ch'est my, encore in coup, qui le sis. – LUCETTE : Et yeus bous sousteni yeu, qu'aquois yeu. – NÉRINE : Il y a quatre ans qu'il m'a éposée. – LUCETTE : Et yeu set ans y a que m'a preso per fenno. [...] Tout mon país lo sap. – NÉRINE : No ville en est témoin. – LUCETTE : Tout Pezenas a bist notre mariatge. – NÉRINE : Tout Chin-Quentin a assisté à no noce. – LUCETTE : Nou y a res de tan beritable. – NÉRINE : Il gn'y a rien de plus chertain. – LUCETTE : Gausos-tu dire lou contrari, valisquos ? – NÉRINE : Est-che que tu me démaintiras, méchaint homme ? [...] – LUCETTE : Quaign'impudensso ! Et coussy, miserable, nou te soubenes plus de la pauro Françon [...] ? – NÉRINE : Bayez un peu l'insolence. Quoy ? tu ne te souviens mie de chette pauvre ainfaïn, no petite Madelaine [...] ? » (II, 8).

parallélisme au niveau de la forme de son énoncé est accompagné par une très forte divergence au niveau sémantique : *je* [Nérine] *sis sa femme* – *yue* [Lucette] *que soun sa fenno*. Cette répétition a donc un effet comique, et la répétition – qui facilite la compréhension du dialogue pour les spectateurs – met également en relief certains traits stéréotypés des différents idiomes, ce qui renvoie déjà à notre catégorie suivante de types de contacts linguistiques. Pour le picard, on note le [ʃ] au lieu du [s] (*chés* [c'est]), le [k] qui apparaît au lieu du [ʃ], p. ex. *écaper* au lieu de *échapper*, une instabilité entre le [o] et le [u], p. ex. *essoflée*, la voyelle nasale [ã] remplacée par [ɛ̃], p. ex. *pindre* [pendre], et la réduction de la diphtongue [ɥi] en [i] (*pis* [puis], *sis* [suis]). Les traits qui caractérisent le langage de Nérine ne doivent toutefois pas être compris comme reflétant fidèlement la prononciation du picard à tous les égards. Il s'agit plutôt de certains traits saillants qui peuvent être exagérés pour obtenir un effet comique (voir également le [e] qui apparaît au lieu de [a] dans *mery* [mari], *medeme* [madame]).⁸

Pour le gascon, on note que les consonnes [b] et [v] ne sont pas distinguées, ce qui est signalé dans le texte écrit par l'orthographe (*boulés-bous* etc.), et le -o apparaissant en position atone (au lieu du e muet, qui est la seule voyelle post-tonique possible en français). Ce dernier trait peut se considérer comme étant très marqué, puisque la prononciation des mots diverge fortement des formes équivalentes françaises, p. ex. on trouve *fenno* au lieu de *femme*, *empachomen* au lieu de *empêchement*, *bostro* au lieu de *votre*, *homo* au lieu du fr. *homme*.

3.4 Accents ou interférences au niveau de la prononciation

Dans les accents étrangers, l'influence d'une autre langue ne se fait noter qu'au niveau de la prononciation. À nouveau, il s'agit ici d'un phénomène où il faut supposer que les textes des pièces qui nous sont parvenus ne documentent que très incomplètement (et pas tout à fait fidèlement) les représentations sur scène : on peut facilement imaginer que les acteurs pouvaient renforcer cette source du comique dans les représentations concrètes, selon leurs compétences linguistiques individuelles, le succès des prononciations auprès des spectateurs, etc.

Le jeu avec un accent étranger s'observe par exemple dans la pièce de Fuzelier, *Polichinelle maître d'école* (1744), une parodie d'opéra qui a été donnée à la Foire Saint-Laurent : ici, le personnage de l'amant suisse est caractérisé par son accent germanique, caractérisé par le dévoisement des consonnes sonores,

⁸ Garavini (1972 : 813) parle à cet égard de « formes hyperpatoises », p. ex. *ainfain* [enfant], *finfaron* [fanfaron], *méchaint* [méchant].

qui sont articulées comme des consonnes sourdes ([f] au lieu de [v], [p] au lieu de [b], [t] au lieu de [d], de sorte que *bien* devient *pien*, *dans* devient *tans* etc.), ce qui donne un effet comique immédiat :

AMANT SUISSE, à POLICHINELLE

Ma foi, montsir Polichinelle...

Air : *Reguingué*

Foutriez-**f**ous **p**ien **t**ans stijour

Me donner un ptit leçon **t**'amour [...]

(Fuzelier, *Polichinelle maître d'école*, 1744, sc. 2)

L'accent étranger peut en plus être exploité pour des jeux de mots additionnels, ce qui se note dans l'exemple cité pour la forme *voudriez-vous*, qui devient *foutriez-fous*, renvoyant ainsi au verbe *foutre* 'posséder sexuellement' et provoquant un effet comique immédiat par le caractère offensif de cette expression.

On peut également revenir ici sur les extraits de *Monsieur de Pourceaugnac*. Dans la réplique du Premier Suisse, la particularité la plus saillante de sa prononciation est également le dévoisement des consonnes sourdes (*Crève* / *Grève*, *regar-ter* / *regarder*, *chousticier* / *justicier*, *contané* / *condamné*, *ortonnonance* / *ordonnance*) ; en outre, on note plusieurs fautes syntaxiques (*tous deux nous*, qui l'a esté *contané*, à l'estre *pendu*), dont certaines peuvent s'analyser comme des interférences potentielles avec l'allemand (*tous deux* – *alle beide*) :

PREMIER SUISSE : Allons, dépêchons, camarade, ly faut allair tous deux nous à la Crève pour regarter un peu chousticier sti Monsiu de Porcegnac, qui l'a esté contané par ortonnonance à l'estre pendu par son cou. (Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, III, 3)

Ainsi, cet exemple montre comment les différentes formes de contacts linguistiques se chevauchent et se manifestent souvent simultanément. Cela est également le cas dans l'énoncé de Sbrigani, où on peut même constater un jeu au deuxième degré qui porte sur les accents et les interférences linguistiques : outre les interférences avec le flamand (*temantair* au lieu de *demander*), la véritable origine (italienne) de Sbrigani se trahit par des interférences qui ne s'expliquent qu'à partir de cette dernière langue. Cela est le cas pour *le vostre permissione*, où la syntaxe (article défini + possessif + substantif) correspond à celle de l'italien (*il vostro permesso* / *la vostra autorizzazione*, etc.) ; de même, la forme *permissione* pourrait se qualifier comme un pseudo-italianisme, ou bien, un mélange entre le français et l'italien, combinant le fr. *permission* et le suffixe it. *-ione* :

SBRIGANI [en marchand flamand] : Montsir, avec le vostre permissione, je suisse un trancher marchand flamane, qui voudrait bienne vous temantair un petit nouvel. (Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, II, 3)

Ces jeux plurilingues complexes renvoient déjà à notre dernière catégorie de types de contacts linguistiques.

3.5 Créativité verbale

La forme la plus extrême des contacts linguistiques dans les textes dramatiques s'observe dans les cas où les mélanges comportent des éléments de différentes sources, incluant différentes langues d'origine, mais aussi des éléments onomatopéiques ou des déformations ludiques de mots existants. Ces déformations sont souvent basées sur des structures de répétition, par exemple sur une reduplication de syllabes, sur des allitérations, ou bien, des répétitions de mots en remplaçant un pseudo-suffixe par un autre. Cela se note par exemple dans l'extrait suivant de la pièce *Arlequin roi des ogres* (représentée en 1720 à la Foire Saint Germain). Dans la langue des ogres, on trouve les formes *oüischmin* et *oüissin*, et cet énoncé énigmatique sera interprété dans un sens amiable par Arlequin, interprétation qui s'avère pourtant radicalement fausse.

ADARIO

Ils vous disent en langue Algonkine qu'ils vous aiment.

ARLEQUIN, *les saluant*

Je vous suis bien obligé mes enfants.

LES OGRES ET LES OGRESSES

Ni oüischmin ou oüissin.

ARLEQUIN

Ils me disent encore apparemment quelque douceur en langue Alcoquine.

ADARIO

Oui, vraiment, ils disent qu'ils veulent vous manger [...].

(*Arlequin roi des ogres*, sc. XIV)

L'utilisation du terme « langue Algonkine » renvoie au Nouveau Monde, à savoir à la langue parlée par le peuple autochtone des Algonquins dans la région du Québec et de l'Ontario. Ici, pourtant, il s'agit d'une langue inventée : l'objectif est l'exotisme, et il y aura un jeu sur la mauvaise compréhension d'Arlequin qui débouche sur un jeu de mots grivois (*alcoquine* pour *algonkine*) propre au type d'Arlequin.

L'emploi de langues fantaisistes et de mélanges complexes de différentes langues est souvent étroitement lié aux conditions externes imposées aux théâtres de la Foire (Beaucé 2015). Cela se note surtout, évidemment, pour l'interdiction de la parole : du moment où les théâtres forains n'avaient plus le droit de représenter des pièces dans lesquelles les personnages parlaient sur scène, ils

étaient obligés de trouver des recours possibles pour contourner cette interdiction extrême. Outre la technique d'employer des écriteaux, sur lesquels était écrit le texte qui devait alors être chanté par le public sur des airs connus, les théâtres recouraient également aux langues inventées, qui, comme nous l'avons déjà mentionné, respectaient également l'interdiction, du moins en apparence, dans la mesure où les acteurs ne parlaient aucune langue connue sur scène. Pour illustrer cela, on peut citer l'exemple de la pièce *Arlequin roi de Serendib*, une pièce à écriteaux représentée à la Foire Saint Germain en 1713 :

LE GR. SACRIFICATEUR, *lentement*.

Basileos, alifi, agogi, aformi.

LES SUIVANTS.

Basileos.

LE GR. SACRIFICATEUR, *plus vite*.

Bibli, bondromi, bebrofi.

LES SUIVANTS.

Basileos.

ARLEQUIN, *arrachant un poil de la barbe du Gr. Sacrificateur*.

Basileos.

LE GR. SACRIFICATEUR, *très vite*.

Mineo, milea, milini, maliski.

LES SUIVANTS.

Basileos.

ARLEQUIN, *lui passant la queue de loup sous le nez*.

Basileos.

[...]

LE GR. SACRIFICATEUR, *posant le turban royal sur la tête d'Arlequin*.

Tragizo, trapeza, porphyra, Kecaca.

LES SUIVANTS.

Kecaca.

LE GR. SACRIFICATEUR.

Porphyra, pisma, Kecaca.

LES SUIVANTS.

Kecaca.

Arlequin qui croit par ce dernier mot que le Grand Sacrificateur & ses suivants lui disent qu'il est de la cérémonie de se servir de son turban comme d'un pot de chambre, se met en devoir de leur obéir ; mais ils font tous un cri d'indignation. Le Grand Sacrificateur remet le turban sur la tête d'Arlequin. [...]

(*Arlequin roi de Serendib*, I, 6,
voir également Connon et Evans 1996 : 93–95)

Outre le texte qui était chanté par le public, on trouve quelques répliques prononcées par les personnages dans un langage qui combine onomatopées, déformations ludiques de mots existants et allusions à des éléments d'origine grecque, ou

bien des allusions plus profanes : la fin de la scène montre qu'Arlequin a mésinterprété la forme *Kecaca* en l'associant à la forme du langage enfantin fr. *caca*. Les éléments grecs sont en partie sémantiquement motivés : pour les spectateurs qui avaient certaines connaissances du grec, le mot *basileos* ('chef', 'roi') pouvait faciliter la compréhension du fait que la scène représente une sorte de couronnement d'Arlequin (voir également Connon et Evans 1996 : 356). D'autres formes, par contre, proviennent du domaine de la géométrie (*trapeza* / *trapèze*, *pisma* / *prisma* [?]) ou de la géologie (*porphyra* / *porphyre*). Ici, le caractère hétéroclite (et absurde) des listes parodiait des énoncés rituels peu compréhensibles et augmentait l'effet comique (voir également le fait que les Suivants répètent toujours de manière « aveugle » le dernier mot de l'énoncé du Grand Sacrificateur).

4 Conclusion

Les extraits qui ont été analysés dans cette contribution ont montré la diversité des langues et des influences linguistiques du théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles. À notre avis, on peut donc affirmer que le plurilinguisme représente un trait à la fois important et complexe du théâtre de l'époque, puisqu'il peut être exploité à des fins comiques, mais sous différentes formes. De plus, nous avons vu que les types de contacts linguistiques sont variés : il y a, entre autres, l'italien comme langue extra-nationale très prestigieuse, le latin et le grec comme langues des sciences et du droit, les langues de France et les variétés du français. Pour faire une synthèse des différentes formes de l'humour verbal qui sont exploitées, on peut se baser sur la typologie développée dans la contribution au forum de discussion qui ouvre le troisième volume de la collection « The Dynamics of Wordplay » (Winter-Froemel 2016). Cette typologie prévoit, outre les jeux de mots au sens étroit, les jeux sur les sons, les déformations ludiques, les réinterprétations ludiques, les innovations ludiques et les traductions ludiques. Toutes ces formes se manifestent également parmi les jeux plurilingues qui ont été analysés ici. Un exemple de la première catégorie serait le jeu sur *voudriez-vous* et le verbe *foutre* ; toutefois on peut constater que les jeux de mots au sens étroit du terme se manifestent plus fréquemment dans les passages en français (voir Beaucé 2015). Pour les jeux sur les sons, on peut penser aux listes du Grand Sacrificateur de la pièce d'*Arlequin roi de Serendib*, où s'enchaînent les allitérations ; pour les déformations ludiques, on peut penser aux accents et interférences au niveau de la prononciation qui ont été analysés dans la partie 3.4. La mésinterprétation de l'énoncé *Kecaca* par Arlequin pourrait se ranger parmi les réinterprétations ludiques, dans la mesure où l'auteur met en scène un malentendu qui est rendu

possible par la similarité formelle avec le mot *caca*. Pour les innovations ludiques, nous avons analysées les langues inventées et la tradition du latin macaronique. Pour les traductions ludiques enfin, où le comique naît de la juxtaposition de différentes modalités/de différents codes pour exprimer un certain contenu, on peut surtout penser aux pièces qui contiennent des alternances codiques et où les personnages reprennent souvent certains énoncés en les reformulant dans leur propre langue (voir l'exemple de Nérine et de Lucette de *Monsieur le Pourceaugnac*). Ajoutons encore que la technique de la traduction ludique peut être employée non seulement au niveau des énoncés, mais aussi dans des mots isolés, comme le montre la traduction du mot tout à fait courant fr. *rate* dans un (pseudo)latin difficile (*parenchyme splénique*) dans *Le Malade imaginaire* de Molière :

THOMAS DIAFOIRUS

Ce qui marque une intempérie dans le *parenchyme splénique*, c'est-à-dire, la *rate*.

(Molière, *Le Malade imaginaire*, II, 6)

Outre la complexité des formes de l'humour verbal plurilingue, on peut enfin constater que cet humour repose sur des enjeux de différents ordres : 1) le décodage primaire des énoncés et l'identification de messages additionnels, 2) les jeux de connivence/exclusion, 3) la communication entre les personnages, et celle avec les spectateurs des pièces. Cette complexité rejoint la question des contacts linguistiques en général : il s'agit d'abord de décoder les énoncés, c'est-à-dire d'identifier correctement les codes et les signes utilisés, mais il faut ensuite également tenir compte des messages additionnels véhiculés par les énoncés, et qui touchent souvent à la dimension sociale de la communication. Il y a ainsi également un jeu complexe de connivence ou d'exclusion sur scène ou entre scène et salle. La connivence se crée quand il y a décodage réussi, compréhension et donc plaisir ; l'exclusion se manifeste, par contre, lorsqu'un personnage ne saisit pas l'humour ou la langue, que d'autres se moquent de lui de concert avec le public. L'exclusion peut aussi concerner les spectateurs qui n'ont pas compris. Restent encore les allusions qui d'une langue à l'autre ou dans le cas d'un discours comique seront perçues ou non (par exemple, pour le comique, la parodie suppose une connaissance de la cible). Cette relativité de la perception humoristique n'empêche pas que les contacts linguistiques et ce plurilinguisme créent une atmosphère propre à l'équivoque et que même l'incompréhension devienne un outil au service du comique.

5 Références bibliographiques

Pièces citées

- Arlequin roi des ogres*. In *Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, t. IV. Paris : Ganeau, 1724.
Arlequin roi de Serendib. In *Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, t. I. Paris : Ganeau, 1721.
 Fuzelier, Louis, *L'Amour maître de langue*, ms. BnF, fr. 9332, f° 135–229.
 Fuzelier, Louis, *Le Ravisseur de sa femme*, 1725, ms. BnF, fr. 9335.
 Fuzelier, Louis, *Polichinelle maître d'école*, 1744, ms. BnF, fr. 9337.
 Molière, *Les Fourberies de Scapin*. *L'Amour médecin*. *Le Médecin malgré lui*. *Monsieur de Pourceaugnac*. Paris : Gallimard, 2012.
 Molière, *Le Malade imaginaire*. Théâtre choisi. Texte établi [...] par Maurice Rat. Paris : Garnier, 595–701.

Littérature secondaire

- Aschenberg, Heidi. 2011. The Renaissance and its impact on the languages of Europe. In Bernd Kortmann & Johan van der Auwera (éds.), *The Languages and Linguistics of Europe. A Comprehensive Guide*, 697–711. Berlin & Boston : De Gruyter.
- Attinger, Gustave. 1950. *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*. Paris : Librairie théâtrale.
- Beaucé, Pauline. 2015. Les jeux de mots dans le répertoire des théâtres de la Foire à Paris au XVIII^e siècle : de la publicité à la satire. In Esme Winter-Froemel & Angelika Zirker (éds.), *Enjeux du jeu de mots. Perspectives linguistiques et littéraires* (The Dynamics of Wordplay 2), 65–80. Berlin & Boston : De Gruyter.
- Bork, Hans Dieter. 2008. Sprachkontakte : Latein und Galloromania. In Gerhard Ernst, Martin-Dietrich Gleßgen, Christian Schmitt & Wolfgang Schweickard (éds.), *Romanische Sprachgeschichte / Histoire linguistique de la Romania*, vol. 2, 1582–1590. Berlin & New York : De Gruyter.
- Ciccone, Anthony A. 1975. *Molière : the Comedy of Language*. Diss., Buffalo, New York.
- Ciccone, Anthony A. 1980. *The Comedy of Language : Four farces by Molière*. Potomac : J. Porrúa Turanzas.
- Connon, Derek & George Evans (éds.). 1996. *Anthologie de pièces du théâtre de la Foire*. Royal Egham : Runnymede Books.
- Dagnac, Anne. 2015. Le picard de Nérine : moyen picard, picard moyen ? In Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Littératures classiques* 87(2), *Français et langues de France dans le théâtre du XVII^e siècle. Actes du colloque « Les scènes occitanes de Monsieur de Pourceaugnac », 6–7 décembre 2012, Université Paul Valéry – Montpellier III*. 135–148.
- Garapon, Robert. 1957. *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du MA à la fin du XVII^e siècle*. Paris : A. Colin.
- Garavini, Fausta. 1972. La fantaisie verbale et le mimétisme dialectal dans le théâtre de Molière. A propos de « Monsieur de Pourceaugnac ». *Revue d'Histoire littéraire de la France* 72(5/6). 806–820.
- Guardenti, Renzo. 1990. *Gli italiani a Parigi. La Comédie italienne (1660–1697) – Storia, pratica, scenica, iconografia*. Roma : Bulzoni.

- Hope, Thomas Edward 1971. *Lexical Borrowing in the Romance Languages. A Critical Study of Italianisms in French and Gallicisms in Italian from 1100 to 1900*. 2 vol. Oxford : Basil Blackwell.
- Klare, Johannes. 1998. *Französische Sprachgeschichte*. Stuttgart : Klett.
- Louvat-Molozay, Bénédicte. 2015. La représentation des langues de France dans la comédie parisienne des années 1660–1670. *Littératures classiques* 87(2), *Français et langues de France dans le théâtre du XVII^e siècle*. Actes du colloque « Les scènes occitanes de Monsieur de Pourceaugnac », 6–7 décembre 2012, Université Paul Valéry – Montpellier III. 81–92.
- Louvat-Molozay, Bénédicte (dir.). 2015. *Littératures classiques* 87(2), *Français et langues de France dans le théâtre du XVII^e siècle*. Actes du colloque « Les scènes occitanes de Monsieur de Pourceaugnac », 6–7 décembre 2012, Université Paul Valéry – Montpellier III.
- Paringaux, Céline. 2013. *Les autres langues en scène dans la comédie française (1650–1725)*. <http://www.theses.fr/2013ART00006>, dernière consultation le 26/06/2018.
- Paringaux, Céline. 2015. *Monsieur de Pourceaugnac*, acte II, scènes 7 et 8 : deux scènes occitanes dans un théâtre des langues. In Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Littératures classiques* 87(2), *Français et langues de France dans le théâtre du XVII^e siècle*. Actes du colloque « Les scènes occitanes de Monsieur de Pourceaugnac », 6–7 décembre 2012, Université Paul Valéry – Montpellier III. 93–105.
- Poplack, Shana. 1980. « Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español » : toward a typology of code-switching. *Linguistics* 18(7/8). 581–618.
- Poplack, Shana. 2004. Code-switching. In Ulrich Ammon, Norbert Dittmar, Klaus J. Mattheier & Peter Trudgill (éds.), *Sociolinguistics / Soziolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society / Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*, 589–596. 2^e éd. Berlin : De Gruyter.
- Rey, Alain, Frédéric Duval & Gilles Siouffi. 2007. *Mille ans de langue française : histoire d'une passion*. Paris : Perrin.
- Rivara, Annie. 1996. *Masques italiens et comédie moderne*. Marivaux – La Double Inconstance, Le Jeu de l'Amour et du Hasard. Orléans : Paradigme.
- Sauzet, Patrick & Guylaine Brun-Trigaud. 2015. La Lucette de Monsieur de Pourceaugnac : « feinte Gasconne », vrai occitan. In Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Littératures classiques* 87(2), *Français et langues de France dans le théâtre du XVII^e siècle*. Actes du colloque « Les scènes occitanes de Monsieur de Pourceaugnac », 6–7 décembre 2012, Université Paul Valéry – Montpellier III. 107–134.
- Schweickard, Wolfgang. 1991. Zweitsprache und Kulturadstrat : Funktionen des Lateins in der europäischen Sprachentwicklung. In Günter Holtus & Johannes Kramer (éds.), *Das zweisprachige Individuum und die Mehrsprachigkeit in der Gesellschaft*. Wilhelm Theodor Elwert zum 85. Geburtstag, 113–124. Stuttgart : Steiner.
- Smith, Pauline M. 1983. Le redoublement de termes et les emprunts linguistiques dans la traduction en France au XVI^e siècle : Henri Estienne et François de Belleforest. *Revue de linguistique romane* 47. 37–58.
- Vinti, Claudio. 1989a. Itinerari del comico in Francia. La tradizione italiana nel teatro della Foire. In Claudio Vinti (dir.), *Alla Foire e dintorni – Saggi di drammaturgia foraine* (Quaderni di cultura francese 24), 13–48. Roma : Edizioni di storia e letteratura.
- Vinti, Claudio. 1989b. Il teatro della Foire : un caso di cosmopolitismo linguistico nel primo Settecento. In Claudio Vinti (dir.), *Alla Foire e dintorni – Saggi di drammaturgia foraine* (Quaderni di cultura francese 24), 89–112. Roma : Edizioni di storia e letteratura.

- Winter-Froemel, Esme. 2009. Les emprunts linguistiques – enjeux théoriques et perspectives nouvelles. *Neologica* 3. 79–122.
- Winter-Froemel, Esme. 2011. *Entlehnung in der Kommunikation und im Sprachwandel. Theorie und Analysen zum Französischen* (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 360). Berlin & Boston : De Gruyter.
- Winter-Froemel, Esme. 2015. Le français en contact avec d'autres langues. In Claudia Polzin-Haumann & Wolfgang Schweickard (éds.), *Manuel de linguistique française* (Manuals of Romance Linguistics 8), 401–431. Berlin & Boston : De Gruyter.
- Winter-Froemel, Esme. 2016. Approaching Wordplay. In Sebastian Knospe, Alexander Onysko & Maik Goth (éds.), *Crossing Languages to Play with Words. Multidisciplinary Perspectives* (The Dynamics of Wordplay 3), 11–46. Berlin & Boston : De Gruyter.