



La Scène
en Version
Originale



Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Appliquant à la scène théâtrale un concept cinématographique, cet ouvrage s'interroge sur les modalités des spectacles non traduits, présentés au public dans toute l'étrangeté de leurs gestes et de leurs voix d'origine. Alors que fleurissent les travaux consacrés à la traduction théâtrale, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques (PRITEPS) a choisi de se pencher, avec ce volume, sur le phénomène inverse : celui d'un théâtre joué pour une salle dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant cette altérité comme part de l'expérience esthétique. Des troupes italiennes conviées dans toutes les cours d'Europe aux comédiens chinois reçus pour les expositions universelles, les cas d'études abondent, invitant à explorer le fonctionnement, la réception et l'influence de ces spectacles.

Délibérément interdisciplinaire, cet ouvrage collectif croise les pratiques, les langues et les approches pour enrichir la réflexion théorique par la comparaison. À partir d'exemples très divers – spectacles en langue exotique ou régionale, scènes historiques ou création contemporaine – les articles interrogent la transmission du spectacle au-delà des mots. Découverte de l'Autre, élitisme culturel, ou voyeurisme de l'étrange ? Perception ancrée dans la musicalité de la langue, ou dans la gesticulation des corps ? Les textes réunis ici analysent aussi bien la spécificité des spectacles en version originale que les institutions qui les accueillent, la sociologie des publics, et les choix de surtitrage. Ils dessinent, au fil de l'analyse, l'image d'une expérience théâtrale aussi fertile que déconcertante, enracinée dans le sensible, et concentrant toute l'attention sur la puissance du rythme, la délicatesse du geste et la résonance de la voix.

Julie Vatain-Corffdir (dir.)

La scène en version originale



Ouvrage publié avec le concours de
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015
isbn : 979-10-231-0244-4

Couverture : Michaël Bosquier
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS
Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

pups@paris-sorbonne.fr
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

AVANT-PROPOS

Julie Vatain-Corfdir

Si l'art théâtral est celui de la parole incarnée, qu'advient-il de cette parole en terre étrangère ? Comme en témoignage, dès le xvii^e siècle, la présence de comédiens italiens dans plusieurs capitales européennes, l'itinérance est inscrite dans l'histoire du théâtre mondial, dans la vie des troupes et la carrière des acteurs. Il convient donc de s'interroger sur le spectacle comme objet exporté, dans ses modalités changeantes comme dans sa réception. C'est ce qu'a souhaité faire ici, dans le cadre de ses travaux à la croisée des scènes, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Paris-Sorbonne (PRITEPS). À l'heure où de nombreuses publications se penchent sur les difficultés et les bonheurs de la traduction théâtrale, ce volume choisit de se consacrer à l'expérience inverse : celle du théâtre en version originale, joué pour un public dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant l'altérité linguistique comme part de l'expérience esthétique.

La création contemporaine abonde en mises en scènes multilingues et multiculturelles, affirmant l'« étrangéisation » du théâtre comme clé d'une perception renouvelée, mais l'histoire montre que ces pratiques s'appuient sur une tradition vieille de plusieurs siècles. Des comédiens français invités par Catherine de Russie aux acteurs anglais qu'accueille l'Odéon en 1827, des tournées de Sarah Bernhardt en Amérique du Nord à celles de Louis Jovet en Amérique du Sud, des applaudissements reçus par les comédiens-danseurs japonais à l'exposition universelle de 1900 aux succès en langue japonaise de Simon McBurney ou de Claude Régy, le théâtre aime à faire entendre la musique d'une autre langue, à explorer la transmission du spectacle au-delà des mots.

Une enquête sur ce phénomène exige de s'intéresser non seulement à la spécificité des spectacles qui voyagent, mais aussi aux institutions qui les accueillent, aux publics auxquels ils se destinent, et aux effets qu'ils produisent. Si les barrières langagières peuvent en effet provoquer la méfiance des spectateurs, incitant les artistes à les rassurer par la distribution de synopsis ou la mise en place de surtitres, elles permettent également de placer l'art théâtral sous une autre lumière. L'altérité linguistique concentre l'attention sur le langage scénique, sur l'expressivité du geste, sur le rythme et la musicalité de la déclamation, éduquant le public à une forme de réception ancrée dans le sensible plus que dans le discours. La question de l'équilibre entre sens et

sonorité suggère d'ailleurs une comparaison avec l'opéra, car la langue étrangère n'est pas perçue de la même manière par les spectateurs lorsqu'elle est parlée ou chantée. Les spectacles venus d'ailleurs enrichissent, enchantent ou déconcertent la réception, de même qu'ils influencent les pratiques de la scène « d'accueil », qui se renouvelle au contact de dictionnements inaccoutumés et de nouvelles cultures du geste. Faire entendre une pièce en version originale, c'est croiser à la fois les langues et les traditions théâtrales, et raviver l'art dramatique en le dépouillant du verbe pour mettre l'accent sur le corps et la voix.

6 L'approche de ce volume consiste à mettre en regard des pratiques et des langues diverses, de manière à enrichir le questionnement théorique par la comparaison. Le vaste éventail d'exemples abordés par les articles a suggéré un ordre de présentation à la fois chronologique et thématique, selon les sections. La chronologie s'impose en effet pour étudier les origines européennes du phénomène, à savoir les pratiques voyageuses des comédiens italiens, ces précurseurs de l'exportation des spectacles et de la bigarrure linguistique. Le premier volet s'y consacre, avec trois articles qui étudient successivement la présence italienne sur les scènes parisiennes aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'agit là d'analyser la saveur du bilinguisme franco-italien et son effet sur le public ([Charles Mazouer](#)), la place du geste et de l'agilité corporelle dans un théâtre improvisé fondé sur le jeu physique ([Charles Mazouer](#), [Alessia Gennari](#)), et plus généralement de mettre en doute l'idée de barrière linguistique conçue comme un obstacle. La question de l'institutionnalisation de ce théâtre et de sa perception dans les sources contemporaines mérite également d'être étudiée ([Sandrine Blondet](#), [Alessia Gennari](#)), ainsi que le statut des comédiens, indépendants ou placés sous le patronage des Grands ([Sandrine Blondet](#)).

Après cette mise en perspective des premières pratiques du genre, une deuxième section se tourne vers le surgissement de la langue « autre » comme principe de création théâtrale. C'est ici un regroupement thématique qui permet de mettre en regard des cas d'études variés, de la langue régionale à la langue exotique. Les scènes en occitan de *Monsieur de Pourceaugnac* et la pastorale languedocienne de Mondonville invitent ainsi à s'interroger sur le choix de la langue occitane : sa portée, son accessibilité, et sa valeur théâtrale ([Bénédicte Louvat-Molozay](#)). Le rapport du spectateur aux sonorités d'une autre langue est également analysé à travers *l'Électre* de Sophocle, retransmise en grec à la télévision britannique avec un succès inattendu qui souligne la suprématie de l'intensité émotive et de la musicalité du jeu ([Amanda Wrigley](#)). L'exemple des comédiens chinois sur la scène française permet ensuite d'apprécier la façon dont les spectacles éduquent le regard du public, sortant progressivement des confins d'un exotisme bizarre pour devenir un art apprécié ([Shih-Lung Lo](#)). Ces exemples divers

et révélateurs posent avec acuité la question de la déclamation autre, et présentent diverses facettes des dispositifs de compréhension mis en place pour le public.

Un troisième volet se consacre à la fortune de la langue française sur les scènes étrangères. La Russie en offre plusieurs exemples, qu'il s'agisse des proverbes dramatiques écrits en français par Catherine II et sa cour ([Valentina Ponzetto](#)) ou de troupes françaises invitées à Saint-Petersbourg au fil du XIX^e siècle ([Pascale Melani](#)). Les questions qui se posent alors ont trait non seulement aux textes joués en langue étrangère, mais aussi à tout l'univers culturel qu'ils véhiculent, aux modes françaises – qu'elles soient littéraires ou vestimentaires – et à la sociologie du public. Ce dernier point intéresse également le phénomène méconnu du « Théâtre français d'Amérique », troupe française implantée à New York avant même l'arrivée de Jacques Copeau, avec pour public privilégié une élite culturelle qui fait grand cas de ses affiliations européennes ([Mechele Leon](#)).

La dernière section du volume se tourne vers les pratiques linguistiques et les métissages de la scène contemporaine. Depuis la fin du XX^e siècle, les créations internationales, le travail sur le sur-titrage et les spectacles présentés en versions multiples sont particulièrement à l'honneur. La reconnaissance dont jouit actuellement le théâtre espagnol alternatif permet de s'interroger sur les modalités de sa réception, sur son influence et sur l'adaptation des spectacles aux lieux où ils sont présentés ([Béatrice Bottin](#)). Plus rare, la production d'une même mise en scène en plusieurs langues engage une réflexion sur la valeur et le fonctionnement de ce choix esthétique, et sur ses conséquences en termes de rapport au public et d'efficacité de la mise en scène ([Anaïs Bonnier](#)). L'exemple d'un metteur en scène proposant ses spectacles tantôt en traduction, tantôt en langue étrangère, invite enfin à une analyse du jeu de l'artiste avec sa réception, entre distanciation et connivence ([Suzanne Fernandez](#)). À travers cette mosaïque de cas d'études sous-tendus par une réflexion théorique, c'est donc un travail approfondi sur le spectacle de l'Autre, dans ses modalités linguistiques et sonores comme dans son exotisme gestuel, que propose ce volume.

THÉÂTRE ET OCCITAN À LA COUR DE FRANCE
(XVII^e-XVIII^e SIÈCLES) : DE MONSIEUR DE POURCEAUGNAC
À DAPHNIS ET ALCIMADURE

Bénédicte Louvat-Molozay

Le 29 octobre 1754 était donné à Fontainebleau, devant Louis XV et la cour, un opéra dont la musique et le livret avaient été composés par Mondonville et qui portait le titre de *Daphnis et Alcimadure*. C'était là un spectacle parmi la quinzaine de tragédies, comédies, tragédies en musique et fragments de ballets, pour l'essentiel des reprises, donnés par les acteurs, chanteurs et danseurs des institutions théâtrales parisiennes pendant ce séjour. La singularité de l'œuvre de Mondonville, une pastorale en musique, tenait à la langue dans laquelle elle était chantée, à savoir l'occitan. Dans sa correspondance, le baron de Grimm souligne l'originalité du phénomène : « L'opéra languedocien qu'on a joué à Fontainebleau devant le Roi est, dans les Arts, un de ces phénomènes singuliers qu'il ne faut pas laisser échapper. Il a pour titre : *Daphnis et Alcimadure*, pastorale languedocienne¹. »

L'opéra connut un succès considérable : donné une seconde fois à Fontainebleau le 6 novembre, il fut ensuite représenté à l'Académie royale de musique à partir du mois de janvier 1755 et la dizaine d'éditions² dont il fit l'objet atteste de sa popularité. Auteur du livret et de la musique, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville avait, semble-t-il, emprunté ce sujet à La Fontaine³ ; l'intrigue, extrêmement simple chez le fabuliste (le berger Daphnis aime en vain la bergère Alcimadure ; désespéré, il se suicide après avoir légué à la jeune fille son héritage, ses troupeaux et ses chiens), n'est guère plus compliquée chez Mondonville. Le compositeur se contenta de modifier le dénouement

- 1 Lettre datée du 15 novembre 1754 (Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris, Furne et Ladrangé, t. I [1753-1756], 1824, p. 218).
- 2 Elles sont répertoriées et analysées par Jean Eygun (*Repertòri deu teatre occitan. 1550-1800*, Bordeaux, Association d'estudis dels tèxtes occitans, 2003, p. 103-106, et « De la chanson à l'opéra : usages de l'occitan dans les œuvres musicales du XVI^e au XVIII^e siècle », dans Geneviève Hasenohr [dir.], *Les Langues du sud entre érosion et émergence*, Paris, Éditions du CTHS, 2004, p. 161-162). Jean-Christophe Maillard a recensé pour sa part sept exemplaires de la partition dans les bibliothèques toulousaines, « fait absolument unique pour les œuvres lyriques du XVIII^e siècle » (« La musique à Toulouse au XVIII^e siècle : un art officiel et ses déviations », dans Jacques Gourc, et François Pic [dir.], *Toulouse à la croisée des cultures*, Pau, Association internationale d'études occitanes, 1998, t. II, p. 783).
- 3 Il s'agit de la fable 24 du livre XII (1685), intitulée « Daphnis et Alcimadure. Imitation de Théocrite ».

(la mort effective de Daphnis est transformée en fausse mort et Alcimadure finit par céder aux instances du berger) et d'ajouter un troisième personnage : Jeanet, frère d'Alcimadure, qui joue essentiellement le rôle d'adjuvant de Daphnis et prend en charge sinon véritablement le comique, du moins les développements non galants⁴.

Rien dans l'agencement des faits et le traitement des personnages, non plus que dans la structure de l'opéra (trois actes précédés par un prologue et ponctués chacun par un divertissement mêlant chants du chœur et danses), que les spectateurs n'aient lu, vu et entendu un grand nombre de fois. En revanche, c'était là le premier opéra en occitan qui fût jamais donné à Paris ou, en l'occurrence, à la cour. Non qu'il n'existât pas d'opéra occitan, ni que les spectateurs parisiens n'aient jamais eu l'occasion d'entendre, chantés ou parlés, des vers ou de la prose en langue d'oc. Mais c'était la première fois qu'il leur était donné d'entendre une œuvre entière dans cette langue.

40

Si l'on s'en tient à la période moderne, il faut rappeler qu'il y eut, en terre occitanophone, et notamment autour des foyers provençaux et bas-languedociens (Aix et Marseille d'un côté, Béziers et Montpellier de l'autre), un théâtre exclusivement composé en langue d'oc ou mêlant à l'occasion français et occitan. Le corpus le plus important est constitué par ce que l'on nomme le « Théâtre de Béziers », soit un ensemble de 24 pièces publiées à Béziers par l'imprimeur Jean Martel entre 1628 et 1657 et représentées entre le début des années 1610 et le début des années 1650 lors des fêtes de l'Ascension⁵. Extérieures à ce corpus, deux pièces portent en outre le titre générique d'« opéra » : l'*Opera de Frontignan* de Nicolas Fizes, daté de 1679, et une œuvre rigoureusement contemporaine de *Daphnis et Alcimadure*, à savoir l'*Opera d'Aubais* (1755) de l'abbé Jean-Baptiste Fabre, l'un des principaux auteurs d'expression occitane du XVIII^e siècle⁶. Faute de lecteurs (les locuteurs natifs sont rarement lecteurs),

4 Notamment l'organisation d'une battue pour capturer un loup (II, 1) finalement pris par Daphnis (II, 4) et l'évocation des combats militaires (II, 3), où Jeanet chante « *Rés n'és tan bé, ni tan grand qu'un armado / Quand per Louis és coumandado* » (« Rien n'est si beau, ni si grand qu'une armée / Quand par Louis elle est commandée ») ; Mondonville, *Daphnis & Alcimadure*, Pastorale languedocienne, Représentée devant le Roi à Fontainebleau, le [blanc] Octobre 1754, dans *Spectacles donnés à Fontainebleau pendant le Séjour de leurs MAJESTÉS en l'Année 1754*, Paris, Ballard, s.d., p. 22).

5 Sur ce corpus, voir Philippe Gardy, « Le "Théâtre de Béziers" ou "Teatre de Caritats" : état des connaissances, problèmes et perspectives de recherche », dans Carmen Alèn Garabato (dir.), *Béziers ville occitane ?*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2007, p. 69-90. Il existe également une importante tradition théâtrale en provençal, comme en témoignent les œuvres de Zerbin et de Brueys (voir Étienne Fuzelier, « Le Théâtre en Langue d'Oc au XVII^e siècle », dans Yves Giraud [dir.], *La Vie théâtrale dans les provinces du Midi*, Tübingen/Paris, Günter Narr/Jean-Michel Place, 1980, p. 106-113).

6 Il est entre autres l'auteur de *Jean l'ont-pris*, texte narratif auquel Emmanuel Le Roy Ladurie a consacré *L'Argent, l'amour et la mort en pays d'oc* (Paris, Le Seuil, 1980).

faute d'ailleurs d'avoir accédé à l'imprimé dans un certain nombre de cas (les deux *Opera* sont des œuvres manuscrites), et parce qu'il est composé pour des circonstances particulières (carnaval à Aix, fêtes des Caritats à Béziers), le théâtre occitan demeure confiné dans son territoire linguistique. Ce qui ne signifie pas qu'il n'a pas eu de lecteurs et plus encore de spectateurs non occitanophones : il est notamment possible que Molière ait assisté à des représentations en langue du pays, à Béziers (on venait de tout le Languedoc pour assister aux Caritats) ou ailleurs⁷.

Rien ne permet pourtant d'affirmer que ce théâtre, pour autant qu'il y ait eu accès, ait influencé les créations moliéresques, pas même pour le rôle occitan de Lucette dans *Monsieur de Pourceaugnac*⁸. En l'état actuel de nos connaissances, on peut considérer que cette comédie-ballet représentée à Chambord en 1669 est, pour la période moderne encore une fois, la première œuvre dramatique composée pour des spectateurs parisiens qui fasse place à un occitan fonctionnant comme une vraie langue et non à une simple gasconnisation du français⁹. Avant *Monsieur de Pourceaugnac*, on trouve en effet, sur la scène parisienne, un certain nombre de Gascons, notamment sous l'espèce du capitain ou plus justement du matamore gascon. C'est à ce type qu'appartient le Matamore de *L'Illusion comique* (1636) de Corneille, que la liste des personnages présente comme « capitain gascon », quoique sa qualité linguistique de gascon ne transparaisse que dans l'utilisation du juron « Cadediou » (équivalent du français « tètebleu »). À partir des années 1660, le personnage du Gascon se caractérise également par sa langue, comme on le voit dans plusieurs pièces de Poisson représentées à la ville ou à la cour, notamment *L'Après-Souper des Auberges* (1665) ou, à sa suite, chez Molière lui-même, dans le « Dialogue des gens qui en musique demandent des livrets » qui forme la première entrée du « Ballet des Nations » du *Bourgeois gentilhomme* (1670) et dans la célèbre scène du sac (III, 2) des *Fourberies de Scapin* (1671). La couleur gasconne de ces différents rôles tient moins à des particularités lexicales (à l'exception de quelques jurons) qu'à des traits de prononciation : substitution systématique de *b* à *v* et parfois de *v* à *b*, *j* prononcé *i*, ouverture des *o* (prononcé *ou*), comme il apparaît dans ce passage

- 7 Sur cette question, voir notamment Jacqueline Marty, « Quelques emprunts de Molière au Théâtre de Béziers : le canevas de *Monsieur de Pourceaugnac* », *Revue des langues romanes*, 1975, 1^{er} fascicule, p. 50-61.
- 8 Pour une synthèse sur le sujet, voir Philippe Gardy et Jean-François Courouau, « Molière et le "Théâtre de Béziers" : état de la question », *Littératures classiques*, 2015, n°87 (« Français et langues de France dans le théâtre du xvii^e siècle »), p. 175-189.
- 9 Voir 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. 147-150 et « La Lucette de *Monsieur de Pourceaugnac* : "Feinte gasconne", vrai occitan », *Littératures classiques*, 2015, n°87, *op. cit.*, p. 107-134.

extrait de *L'Après-Souper des Auberges* de Poisson : « Cadedis ye bois vien que bou ne l'estes pas / Yentillhoume, & de bous ye fais fort peu de cas¹⁰ ».

La signification politique de ce traitement linguistique des rôles de Gascon est la suivante : les Gascons, et plus généralement les provinciaux, déforment la langue française. Et c'est ce qui permet à Poisson, qui introduit aux côtés d'un Gascon et d'un Normand, un Flamand et une vicomtesse grasseyante, de placer sur le même plan des provinciaux, des étrangers et des personnages souffrant d'un défaut physiologique de prononciation. Pour les spectateurs en tout cas, tous ces personnages parlent français, les uns correctement, les autres non, sans que l'intelligibilité globale du texte soit menacée. Qu'en est-il lorsque les dramaturges insèrent d'authentiques fragments de langues dite régionales et, en l'occurrence, d'occitan ?

42 Dans *Monsieur de Pourceaugnac* en effet, Molière compose, fait composer ou emprunte deux scènes en occitan, ou plus exactement, un dialogue entre un personnage s'exprimant en occitan et des personnages s'exprimant en français (II, 7), avant que n'entre en scène (II, 8) un nouveau personnage s'exprimant pour sa part en picard. Précisons ici que, à l'échelle de la pièce, ces deux scènes n'ont rien de particulièrement étonnant : *Monsieur de Pourceaugnac* est une comédie des langues, dans laquelle on entend, dans l'ordre, des fragments de latin et de grec, de l'italien, du français prononcé à la flamande, de l'occitan et du picard, puis une imitation de l'accent suisse allemand. C'est-à-dire tout à la fois des langues étrangères ou des imitations de langue étrangère et des langues de France.

À partir des années 1670 et dans le sillage de Molière, le théâtre parisien fait ensuite ponctuellement place à des scènes en occitan¹¹. C'est le cas en 1676 dans une séquence du *Volontaire* de Rosimond, comédien-poète qui, à la mort de Molière, suivit ses anciens compagnons pour former avec les acteurs du Marais la troupe du Guénégaud, pour laquelle *Le Volontaire* fut composé. C'est le cas encore à la Comédie-Italienne, pour deux pièces au moins, *Colombine avocat pour et contre* de Fatouville et *Arlequin misanthrope* de Biancolelli – respectivement créées en 1685 et 1696.

Que comprenaient les spectateurs parisiens de ces répliques en langue d'oc ? En l'absence de témoignages ou de développements consacrés à la question linguistique dans les comptes rendus de spectacles contemporains, on s'appuiera sur deux

10 Raymond Poisson, *L'Après-Souper des Auberges*, Paris, Guillaume Quinet, 1665, p. 24. Voir Bénédicte Louvat-Molozay, « La représentation des langues de France dans la comédie parisienne des années 1660-1670 », *Littératures classiques*, 2015, n° 87, *op. cit.*, p. 81-92.

11 Voir les recensements effectués par Jacqueline Marty (« Conflits linguistiques et ethnotypes occitans dans le théâtre français du XVII^e siècle », *Lengas*, n° 1, 1977, p. 41-60) et Jean Eygun (*Repertòri deu teatre occitan. 1550-1800*, *op. cit.*, p. 183-198).

types de documents : les rares témoignages relatifs à la perception de l'occitan par un auditeur parisien ou à tout le moins né au nord de la Loire ; les phénomènes d'intercompréhension ou, à l'inverse, de mécompréhension que les pièces mettent elles-mêmes en scène. Au sein de la première catégorie, on retiendra le témoignage de Racine qui, arrivé à Uzès, écrit à La Fontaine en 1661 :

J'avais commencé dès Lyon à ne plus guère entendre le langage du pays, et à n'être plus intelligible moi-même. [...] Néanmoins je commence à m'apercevoir que c'est un langage mêlé d'espagnol et d'italien ; et comme j'entends assez bien ces deux langues, j'y ai quelquefois recours pour entendre les autres, et pour me faire entendre¹².

Au moment où Molière compose *Monsieur de Pourceaugnac*, l'occitan n'est apparemment guère intelligible comme tel au nord de la Loire ; plus encore, il est perçu comme une langue étrangère et c'est, paradoxalement, parce qu'il est perçu comme tel qu'il peut être en partie compris par des auditeurs familiers des deux autres grandes langues méditerranéennes que sont, avec le français, l'italien et l'espagnol. Le fait n'est pas sans importance, on va le voir, pour comprendre le succès de *Daphnis et Alcimadure* quelque quatre-vingt cinq ans après la création de *Monsieur de Pourceaugnac*.

Si, dans les faits, l'occitan que parlent les locuteurs natifs n'est plus immédiatement intelligible aux locuteurs du Nord, les dramaturges qui le font parler à certains de leurs personnages ne soulignent que rarement ce caractère. Mieux : chez Molière, Rosimond et Fatouville, les personnages francophones comprennent sans difficulté les propos des personnages occitanophones, à preuve la réplique d'Oronte, parisien, après avoir entendu la tirade de la feinte gasconne reprochant à Pourceaugnac de l'avoir abandonnée après l'avoir épousée à Pézenas :

LUCETTE. — ... *yeu nou serio pas reduito à fayré lou tristé persounatgé qu'yeu fave presentomen ; à beyre un Marit cruel mespresa touto l'ardou qu'yeu ay per el, et me lascia sensse cap de pietat abandonado à las mourtièles doulous que yeu resseny de sas perfidos acciús.*

ORONTE. — Je ne saurais m'empêcher de pleurer¹³.

12 Racine, Lettre à La Fontaine datée du 11 novembre 1661 (Racine, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picart, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966, p. 401-402). Il n'est pas exclu qu'il y ait dans ce récit une part de mise en scène et que l'influence du modèle tout littéraire des *Tristes* d'Ovide, que Racine cite dans une lettre du mois de décembre 1661 ait joué un rôle important (« Je suis en danger d'oublier bientôt le peu de français que je sais : je le désapprends tous les jours, et je ne parle tantôt plus que le langage de ce pays [...]. *Ipse mihi videor jam didicisse latine ; / Nam didicti getique sarmaticeque loqui* [Ovide, *Tristes*, V, 12 : Il me semble que j'ai déjà désappris à parler latin, car j'ai appris à parler gète et sarmate] » [*ibid.*, p. 410-411]).

13 « [...] je ne serais pas réduite à faire le triste personnage que je fais présentement, à voir un mari cruel mépriser toute l'ardeur que j'ai pour lui et me laisser sans une once de pitié abandonnée

Il est vrai que dans la séquence moliéresque, le jeu des acteurs devait contribuer à l'intelligibilité du propos, mais il ne saurait l'expliquer seul et ne saurait non plus expliquer le fait que Molière n'ait pas voulu souligner l'altérité linguistique par des procédés de malentendus, ce qu'il ne fait que lorsque les locutrices picarde et occitane dialoguent seule à seule :

LUCETTE. – *Aquo es faus, aquos yeu que soun sa Fenno; et se deù estre pendut, aquo sera yeu que lou faray penda.*

NÉRINE. – *Je n'entains mie che baragoin-là*¹⁴.

Ce n'est que dans *Arlequin misanthrope* que l'utilisation de l'occitan brouille la communication entre les personnages, ce dont l'auteur tire une série d'effets comiques, comme dans cet échange :

44

2[°] GASCONNE. – *Ab peccaire, que bous rasounats pla* [que vous raisonnez bien].

ARLEQUIN. – Oh oüi fort bien, je raisonne au plat.

2[°] GASCONNE. – *Ab, Mossu, nou disi pas accor* [je ne dis pas cela].

ARLEQUIN. – Je ne paye pas mon écot, qui vous a dit cela ?

2[°] GASCONNE. – *Cousino cresi que se truffo* [je crois qu'il se moque].

ARLEQUIN. – Comment des truffes, est-ce que vous m'en apporterez¹⁵ ?

Au regard de ces différents exemples, le cas de *Daphnis et Alcimadure* présente trois singularités : il relève tout d'abord du genre et du style sérieux, alors que tous nos exemples précédents provenaient du théâtre comique ; sauf dans le prologue, l'occitan y est la seule langue utilisée, ce qui élimine *de facto* les problèmes d'intercompréhension à l'intérieur de la fiction ; la langue n'y est pas parlée mais chantée. Ce n'était pas tout à fait la première fois, puisque la première entrée des *Fêtes de Thalie*, opéra-ballet de Jean-Joseph Mouret créé en 1714 était intitulée « **La Provençale** » et comprenait, au milieu d'un ensemble en français, un air en occitan chanté par « une provençale et le chœur » dont le livret proposait une traduction :

Vonte que la Beauta s'esconde,

L'Amour saou ben leou la trouva,

Son la gau l'ame dou monde

aux mortelles douleurs que j'ai ressenties de ses perfides actions.» (Molière, *Monsieur de Pourceaugnac* [1670], dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II, p. 235.)

14 « LUCETTE. – C'est faux, c'est moi qui suis sa femme ; et s'il doit être pendu, ce sera moi qui le ferai pendre. / NÉRINE. – Je ne comprends pas ce baragouin-là. » (*Ibid.*, p. 236.)

15 *Arlequin misanthrope*, Paris, Henry Lambin, 1697, II, 7, p. 41. Je traduis.

Per s'uni toutei dous son fa.

SENS DES PAROLES.

Quelque part que la Beauté se cache,
L'amour sait bientôt la trouver :
Ils sont la joye & l'âme du monde,
Ils sont faits pour s'unir tous deux¹⁶.

La première question que pose la représentation à la cour de France de *Daphnis et Alcimadure. Pastorale languedocienne* est celle de sa raison d'être. Quels sont les éléments qui peuvent expliquer qu'un compositeur certes d'origine languedocienne (puisqu'il est né à Narbonne) mais parfaitement intégré dans les institutions musicales parisiennes fasse le choix de l'occitan pour le livret d'un opéra ? Quels sont ceux, par ailleurs, qui peuvent expliquer le succès, notable, que rencontra l'œuvre à Fontainebleau puis à Paris ? Il semble en réalité que le milieu des années 1750 soit favorable à l'usage de l'occitan comme possible langue d'une œuvre lyrique pour deux raisons. Tout d'abord, deux des chanteurs les plus en vue de l'Académie royale de musique sont, comme Mondonville lui-même, méridionaux. Il s'agit de M. Jéliotte, né dans les environs de Pau, et de Mlle Fel, originaire de Toulouse, auxquels il faut ajouter M. Latour, également toulousain¹⁷. L'origine méridionale des chanteurs de l'Académie royale de musique n'était d'ailleurs pas une nouveauté : on sait que pour former la toute première Académie d'opéras, Sourdéac et Champeron puisèrent dans plusieurs chapitres languedociens et que certains de ces musiciens poursuivirent leur carrière sous Lully¹⁸. Mais avant Mondonville, personne n'avait eu l'idée de solliciter leurs compétences linguistiques. Le *Mercur de France* en fait l'un des atouts de l'opéra :

Alcimadure et [...] Daphnis ont été rendus par Mlle Fel et Mr Jeliote. Ils sont si supérieurs l'un et l'autre, lorsqu'ils chantent le François, qu'il est aisé de juger du charme

16 Jean-Joseph Mouret, « La Provençale », nouvelle entrée ajoutée aux *Festes de Thalie*, Paris, Jean-Christophe Ballard, 1722, p. 13 et 14 (l'air comporte une deuxième strophe).

17 C'est à M. Jéliotte et à M^{lle} Fel que sont confiés les rôles principaux de deux des opéras repris ou créés en même temps que *Daphnis et Alcimadure* (*Thésée* de Lully et Quinault et *Anacréon* de Rameau et Cahuzac).

18 Voir Charles Nuitter et Ernest Thoinan, *Les Origines de l'opéra français*, Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}, 1886 ainsi que Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay, « Chanter sur la scène professionnelle parisienne dans la seconde moitié du xvii^e siècle : de l'identité sociale à l'identité vocale », dans Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Les Sons du théâtre. Angleterre et France (xvi^e-xviii^e siècle). Éléments d'une histoire de l'écoute*, Rennes, PUR, 2013, p. 291, 297 et 300.

de leur voix, de la finesse de leur expression, de la perfection de leurs traits, en rendant le langage du pays riant auquel nous devons leur naissance¹⁹...

Par ailleurs, et peut-être surtout, la création de *Daphnis et Alcimadure* s'inscrit dans le contexte de la Querelle des Bouffons dont l'enjeu majeur est, on le sait, la question de la langue la plus apte à être mise en musique. Mondonville avait été choisi pour être le champion de la musique française et l'on avait opposé en 1752 son opéra de *Titon et l'Aurore* à *La Serva padrona* (1733) de Pergolèse. En faisant, deux ans plus tard, le choix de l'occitan, il s'inscrit dans un entre-deux linguistique : sans aller jusqu'à l'italien, il choisit d'écrire dans une des plus anciennes langues de France, qui est aussi réputée, comme l'italien, pour sa musicalité intrinsèque, ce que lui reconnaissent même les défenseurs de la musique italienne, à l'instar de Grimm et de l'auteur anonyme du

46 *Manuscrit de Munich* que cite Roberte Machard :

[...] le Poème Gascon dont les paroles et la musique sont de Mr de Mondonville [...] est une pastorale composée des débris de quelques chansons du pays de l'auteur, et de quelques petits airs de l'ancienne Musique Italienne, relevés d'accompagnements et de simphonies dans le gout moderne. C'est à quoi se réduit le mérite de cet opera qu'on a pompeusement annoncé dans les *mercures* du mois de décembre pour être d'un genre tout à fait nouveau. On a ratifié ici les applaudissemens qu'il a reçus à Fontainebleau ; ce qui n'arrive pas toujours... Les partisans de la musique françoise qui ne défendent plus le terrain qu'en se battant en retraite, s'applaudissent fort de l'opéra gascon, et les admirateurs de la musique italienne s'en réjouissent à leur tour. Les premiers parce que l'ouvrage est d'un Patriote, et les autres parce qu'il se rapproche du goût italien, et qu'un jargon moins connu ici que la langue toscanne [*sic*], n'a pas nui autant qu'on l'avoit cru à une musique qu'on a jugée bonne de part et d'autre par des raisons bien différentes²⁰.

19 *Mercur de France*, décembre 1754, cité par Roberte Machard, *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, virtuose, compositeur et chef d'orchestre*, Béziers, CIDO, 1980, p. 88-89. À propos de la reprise de 1768, Grimm écrit encore : « L'Académie royale de musique a donné, le 10 de ce mois, *Daphnis et Alcimadure*, pastorale languedocienne, qui fut jouée en 1754 pour la première fois et en patois languedocien. Jéliote et mademoiselle Fel, qui étaient alors au théâtre, étaient tous les deux de Gascogne, et pouvaient l'exécuter dans leur patois qui est joli ; aujourd'hui on a été obligé de la mettre en français, parce que M. Legros et madame Larrivée n'auraient pu la chanter en patois. » (Grimm, *Correspondance littéraire*, op. cit., t. V [1766-1768], 1829, p. 445.)

20 *Manuscrit de Munich*, janvier 1755, fol. 18-20, cité par Roberte Machard, *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville*, op. cit., p. 90. Pour Jean-Christophe Maillard, Mondonville « apportait une solution inédite à la polémique en proposant une œuvre tout à la fois française et écrite dans une langue qui, sans être italienne, répondait aux besoins de musicalité soulignés entre autres par Jean-Jacques Rousseau » (« La musique à Toulouse au XVIII^e siècle », art. cit., p. 783).

C'est surtout ce que Mondonville souligne dans l'Avvertissement qu'il place en tête du livret. Il y rappelle l'ancienneté et la primauté de la langue occitane en évoquant les Troubadours et en reprenant, comme le font au même moment plusieurs grammairiens ou lexicographes languedociens ou provençaux, les arguments formulés pour la première fois par Caseneuve²¹ au milieu du siècle précédent et identifiant, comme lui, langue toulousaine (ou languedocien) et provençal :

On sait en général quelle fut l'origine et quels ont été les progrès de l'ancienne Langue Provençale. Formée dans nos Provinces Méridionales, des débris de la Langue Romaine, elle y fleurit en peu de temps, et c'est de là que dès le neuvième et le dixième siècle, elle s'était répandue dans plusieurs Cours de l'Europe. Cette célébrité la fit accueillir partout où l'on se piquait alors de politesse, elle la dut à ses Poètes et surtout à l'usage qu'ils firent de la Rime dont ils ont été les Inventeurs. Notre Langue Toulousaine est à quelques changements près la même que cet ancien Provençal. On y trouve avec le même génie et les mêmes tours, cette douceur et cette naïveté tendre qui se prête si bien à l'expression du sentiment. Je l'ai crue par ces raisons favorable à la Musique, et c'est dans cette vue que j'ose en offrir un essai [...] ²².

De fait, *Daphnis et Alcimadure* est conçu comme un hommage non seulement à la langue mais aussi à la culture et à la littérature du pays : en témoignent notamment plusieurs emprunts lexicaux au poète Père Godolin²³ dont les premières œuvres, datées de 1617 pour les plus anciennes d'entre elles, furent constamment rééditées aux xvii^e et xviii^e siècles (et au-delà) et constituèrent une référence majeure pour la littérature d'expression occitane. En témoigne surtout l'insertion d'un « air du pays » dans le divertissement du premier acte, lequel fait également place aux instruments traditionnels que sont le tambourin et le flûtet. Conformément aux principes définis par Mondonville à la fin de son Avvertissement et sur lesquels je reviens à la fin du présent article, le texte de l'air est accompagné d'une traduction des mots jugés les plus difficiles :

21 Pierre de Caseneuve, *Le Franc-Alléu de la province de Languedoc établi et défendu*, Toulouse, J. Boude, 1645. Voir Jean Stéfanini, *Un provençaliste marseillais. L'abbé Féraud (1725-1807)*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1969, p. 250-258.

22 Mondonville, *Daphnis et Alcimadure*, *op. cit.*, n.p.

23 On trouvera une liste de ces emprunts dans la préface de l'édition de *Daphnis et Alcimadure* par Jean Larzac (*Mondovila Dafnis e Alcimadura seguit de l'Operà de Frontinhan de Micolau Fizes*, Montpellier, Institut d'Études occitanes, 1981, p. 18). Dans l'édition de 1716 des *Œuvres* de Godolin, on pouvait trouver ces éléments de généalogie linguistique : « L'ancienne langue provençale se forma du debris de la Romaine premierement dans la Gaule Narbonnaise, d'où elle se répandit dans les Provinces voisines et se rendit si florissante qu'au neuvième et dixieme siecle elle fut le langage des cours de plusieurs Princes de l'Europe » (cité par Jean Stéfanini, *Un provençaliste marseillais*, *op. cit.*, p. 250).

Jolie Bergere
Poulido Pastourélo,
 Perle des amours
Perléto das amours;
De la Roso noubélo,
Esfaçats las coulours;
 pourquoi êtes si
Perqué séets bous tan bélo?
 moi si
E'yéu tan amourous!
 Jolie Bergere
Poulido Pastourélo,
 Perle des amours
Perléto das amours;
 quoi que vous me soyez
Ben que me sias cruélo,
 Je n'aimerai
*Yéu n'yamaréy que bous*²⁴.

En réalité, *Daphnis et Alcimadure* apparaît comme une œuvre à la croisée des traditions et des aires culturelles et linguistiques : l'ancrage languedocien est en effet fortement contrebalancé par l'allégeance marquée aux pratiques musicales parisiennes et surtout italiennes, une telle conformité aux usages de la musique savante constituant assurément une condition pour toucher un public parisien étranger à la langue et à la culture languedociennes. C'est ce qui apparaît dans un air très virtuose d'Alcimadure²⁵ qui multiplie les vocalises et ornements, quelques scènes avant le pittoresque « air du pays ».

Il reste à aborder un dernier point, déjà évoqué à propos des comédies françaises mêlées d'occitan : celui de la compréhension des paroles chantées en occitan par un public non occitanophone. La langue de *Daphnis et Alcimadure* est une langue généralement simple, tant par son lexique que par ses structures syntaxiques. Elle est assez aisément compréhensible par un auditeur ou, on va y revenir, par un lecteur non

²⁴ I, 5 (Mondonville, *Daphnis & Alcimadure*, *op. cit.*, p. 15). L'œuvre dans sa présentation d'origine est disponible en ligne : [texte](#) et [partition](#).

²⁵ Voir le [texte](#) et la [partition](#).

occitanophone parce qu'elle est émaillée de nombreux gallicismes : outre des mots empruntés tels quels au français, on trouve en effet de nombreuses formes issues de la simple occitanisation du français en lieu et place de leur forme languedocienne ou provençale authentique – *comben* au lieu de *cossí* (combien), *ajota* pour *ajusta* (ajoute), *cachat* pour *escondut*, *esclòre* pour *espelir* (éclore)²⁶... C'est également le cas de l'occitan de Lucette dans *Monsieur de Pourceaugnac*, ce qui s'explique à la fois par le souci de produire un texte intelligible, par la maîtrise peut-être relative de la langue par Mondonville, devenu un musicien parisien, et surtout par Molière, mais aussi et surtout par le fait que l'occitan de l'époque moderne, parce qu'il est en train de perdre son statut de langue et d'être ravalé au rang de dialecte, voire de « patois », connaît un phénomène de diglossie interne : le registre élevé est très marqué par les gallicismes, sa syntaxe calquée sur celle du français, quand le registre moyen et surtout bas est le plus pur linguistiquement.

À la couleur au fond très française du languedocien de *Daphnis et Alcimadure*, il faut ajouter l'usage de procédés musicaux susceptibles, localement, d'en éclairer le sens, telles que les onomatopées et l'harmonie imitative qui accompagnent la description des combats guerriers à laquelle se livre Jeanet²⁷. Peut-être plus encore que par ces caractéristiques linguistiques et musicales, l'intelligibilité de la pastorale de Mondonville est assurée sans doute par le jeu des chanteurs, à qui sont confiées des actions muettes (combat de Daphnis contre un loup, offrandes à Daphnis pour célébrer sa victoire), ou une gestuelle explicitant le sens (souvent simple) du texte (ainsi le refrain « *frapén dal pé baten la man*²⁸ » du divertissement du deuxième acte). Enfin, l'intrigue de l'œuvre et les situations dramatiques qu'elle met en série sont, on l'a dit, parfaitement connues du public, qui n'a assurément pas besoin de comprendre le sens précis des paroles chantées. C'est là une des qualités reconnues depuis les débuts de l'opéra au genre pastoral, comme l'avait bien compris Perrin, librettiste de la *Pastorale d'Issy* mise en musique par Cambert et représentée un siècle auparavant (1659)²⁹.

Mais l'intelligibilité du texte est surtout assurée par le dispositif éditorial très original retenu par Mondonville pour le livret, qui était distribué aux spectateurs et qu'ils pouvaient donc consulter à leur guise tout au long du spectacle. À l'Avertissement, placé non en tête de l'ensemble du livret mais de sa seule partie occitane (après le

26 L'ensemble de ces formes a été relevé par Jean Larzac et Serge de Panat (Jean Larzac, *Mondovila Dafnis e Alcimadura*, op. cit., p. 18 et Serge de Panat, « *Daphnis et Alcimadure* ou la pastorale languedocienne », *Revue des Pyrénées*, Toulouse, 2^e trimestre 1912, p. 145).

27 Voir la [partition](#).

28 « Frappons du pied, battons de la main » (Mondonville, *Daphnis & Alcimadure*, op. cit., p. 31).

29 Voir Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, p. 441-475.

prologue donc), succède en effet un bref vade-mecum à visée pratique, dans lequel sont présentées les principales particularités de prononciation de la langue occitane, avec un système de correspondance :

Pour entendre plus facilement les Paroles Languedociennes, il faut :

1° Terminer en *e*, ou en *er*, la plupart des mots terminés en *a*, ou en *at*. Par exemple : *libertat*, traduisez liberté [...].

3° L'*o* doit se changer en *é* muet. *Noubélo* : lisez nouvelle. [...]

4° Terminer en *ée*, les mots terminés en *ado*. *Armado*, armée. [...]

On trouvera au-dessus de chaque vers, la traduction des mots les plus difficiles.

50 Cette traduction, partielle, en petits caractères placés systématiquement au-dessus du vers en occitan, dans le texte du livret comme dans la partition, est l'une des singularités les plus frappantes de l'ouvrage. Avant *Daphnis et Alcimadure*, on connaît un seul autre cas de traduction, disposé autrement : celui de l'air de « La Provençale », traduit strophe par strophe dans le livret³⁰. Le dispositif ne semble pas, en tout cas, avoir d'équivalent à l'époque pour d'autres langues, à commencer par l'italien.

Pour originaux qu'ils soient dans l'histoire de la musique et du livret d'opéra, les propos liminaires de Mondonville sur l'occitan, le vade-mecum et l'auto-traduction, font écho à ce que les historiens de la langue disent du milieu et de la seconde moitié du XVIII^e siècle, période où les langues régionales commencent à reculer comme langues véhiculaires mais font l'objet d'un intérêt nouveau de la part d'érudits ou d'amateurs, qui cherchent à en comprendre les origines et, déjà, à en conserver les particularités. L'enquête de l'abbé Grégoire viendra, à la fin du siècle, parachever ce mouvement, comme l'ont montré Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel dans *Une politique de la langue*³¹. Et l'on peut se demander si, en 1754 déjà, la cour de France ne se donne pas le plaisir presque muséal d'une forme d'exotisme, ce qui n'est sans doute pas le cas en 1669, lorsque Molière donne à Chambord son *Pourceaugnac*.

Quelle fut la destinée de *Daphnis et Alcimadure* après 1755 ? L'engouement parisien, qui ne fut en réalité que celui d'une partie des Parisiens, fut de courte durée. Dès 1768, l'œuvre est traduite en français pour une série de reprises, pour deux raisons essentielles : le fait que les deux rôles principaux étaient confiés alors à Monsieur Legros et Madame

³⁰ Voir note 15.

³¹ Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 2002.

L'arrivée, qui « n'auraient pu chanter en patois [la pastorale languedocienne]³² » et la nécessité de contenter des spectateurs qui ne comprenaient pas le « patois », comme l'indique la livraison du *Mercure de France* qui lui est consacrée³³.

En territoire occitanophone en revanche, l'opéra de Mondonville devint une œuvre-étendard, au xviii^e siècle bien sûr, où elle fut reprise de nombreuses fois à Toulouse et à Montpellier³⁴, mais aussi au-delà, puisqu'elle fut redécouverte par le Félibrige à la fin du xix^e siècle et remise à l'honneur en 1980, dans le cadre du festival de Radio France à Montpellier³⁵. L'année suivante, Georges Frêche, alors simple maire de la ville, signait un avant-propos militant, placé en tête d'une nouvelle édition du livret, où il mettait en relation la reprise de l'opéra de Mondonville en terre occitanophone avec les débuts de la signalisation bilingue et le succès de l'immersion linguistique favorisée par les écoles dites les calandrettes :

Dins l'endrechièira que traçava lo restabliment dau nom occitan de nòstras carrièiras a costat de son nom francés, la represa de l'operà occitan de Mondonvila, après dos sègles de proscriccion a l'aficha, marca a quinte ponch nòstra Municipalitat entend prene au seriós la signatura unanima que donèt a la peticion de l'I.E.O. per l'occitan lenga nacionala a costat dau francés.

[...] me sembla pas ni inversemblable, ni injuriós per l'unitat nacionala, que l'occitan deman siáque parlat a costat dau francés per la generacion de nòstres enfants, emai dels enfants qu'aculhirà, coma totjorn o sachèt faire, nòstre tèrra d'òc. L'obertura de « Calandretas » n'ès lo gatge, coma Dafnis la promessa³⁶.

Dans la direction qu'indiquait le rétablissement du nom occitan de nos rues à côté de leur nom français, la reprise de l'opéra occitan de Mondonville, après deux siècles de proscription à l'affiche, indique à quel point notre municipalité entend prendre au sérieux la signature unanime que reçut la pétition de l'Institut d'Études Occitanes pour l'occitan comme langue nationale à côté du français.

[...] il ne me semble ni invraisemblable, ni injurieux pour l'unité nationale, que l'occitan soit demain parlé à côté du français par la génération de nos enfants, mais aussi

32 Grimm, *Correspondance littéraire*, op. cit., t. V, p. 445.

33 Voir Roberte Machard, *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville*, op. cit., p. 135.

34 Voir Jean-Christophe Maillard, « La musique à Toulouse au xviii^e siècle », art. cit., p. 783 et Jean Eygun, « De la chanson à l'opéra », art. cit., p. 162-165.

35 Un enregistrement discographique en a été tiré (Orchestre et chœurs du théâtre de Montpellier, dir. Louis Bertholon, Ventadorn, 2 disques 33 tours, 1982).

36 Jean Larzac, *Mondonvila Dafnis e Alcimadura seguit de l'Operà de Frontinhan de Micolau Fizes*, op. cit., p. 9-10. Je traduis.

des enfants qu'accueillera, comme elle l'a toujours fait, notre terre d'òc. L'ouverture des « Calandrettes » en est le gage, comme *Daphnis* la promesse.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Arlequin misanthrope, Paris, Henry Lambin, 1697.

[FATOUVILLE], *Colombine avocat pour et contre*, dans *Le Théâtre italien de Gherardi ou le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes Françaises jouées par les Comédiens italiens du Roy...*, 5^e édition, Amsterdam, Michel Charles Le Cene, 1721, t. I.

52

[GRIMM], *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris, Furne et Ladrangé, t. I [1753-1756], 1824, t. V [1766-1768], 1829.

MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac* [1670], dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2010.

MONDONVILLE, *Daphnis et Alcimadure*, Pastorale languedocienne, Représentée devant le Roi à Fontainebleau, le [blanc] Octobre 1754, dans *Spectacles donnés à Fontainebleau pendant le Séjour de leurs MAJESTÉS en l'Année 1754*, Paris, Ballard, s.d.

[LARZAC, Jean], *Mondovila Dafnis e Alcimadura seguit de l'Operà de Frontinhan de Micolau Fizes*, éd. Joan Larzac, Montpellier, Institut d'Études Occitanes, 1981.

MOURET, Jean-Joseph, « La Provençale », nouvelle entrée ajoutée aux *Festes de Thalie*, Paris, Jean-Christophe Ballard, 1722.

POISSON, Raymond, *L'Après-Souper des Auberges*, Paris, Guillaume Quinet, 1665.

RACINE, *Œuvres complètes*, éd. Raymond Picart, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966.

ROSIMOND, *Le Volontaire*. Paris, Pierre Promé, 1676.

Études

BISARO Xavier et LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, « Chanter sur la scène professionnelle parisienne dans la seconde moitié du XVII^e siècle : de l'identité sociale à l'identité vocale », dans Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Les Sons du théâtre. Angleterre et France (XVI^e-XVIII^e siècle). Éléments d'une histoire de l'écoute*, Rennes, PUR, 2013, p. 287-300.

CERTEAU, Michel de, JULIA, Dominique et REVEL, Jacques, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois : l'enquête de Grégoire* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 2002.

EYGUN, Jean, *Repertòri deu teatre occitan. 1550-1800*, Bordeaux, Association d'estudis dels tèxtes occitans, 2003.

- , « De la chanson à l'opéra : usages de l'occitan dans les œuvres musicales du xvi^e au xviii^e siècle », dans Geneviève Hasenohr (dir.), *Les Langues du sud entre érosion et émergence* Paris, Éditions du CTHS, 2004, p. 153-170.
- FUZELIER, Étienne, « Le Théâtre en Langue d'Oc au xvii^e siècle », dans Yves Giraud (dir.), *La Vie théâtrale dans les provinces du Midi*, Tübingen/Paris, Günter Narr/Jean-Michel Place, 1980, p. 101-120.
- GARDY, Philippe, « Le “Théâtre de Béziers” ou “Teatre de Caritats” : état des connaissances, problèmes et perspectives de recherche », dans Carmen Alèn Garabato (dir.), *Béziers ville occitane ?*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2007, p. 69-90.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel, *L'Argent, l'amour et la mort en pays d'oc*, Paris, Le Seuil, 1980.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002.
- MACHARD, Roberte, *Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, virtuose, compositeur et chef d'orchestre*, Béziers, CIDO, 1980.
- MAILLARD, Jean-Christophe, « La musique à Toulouse au xviii^e siècle : un art officiel et ses déviations », dans Jacques Gourc et François Pic (dir.), *Toulouse à la croisée des cultures*, Pau, Association internationale d'études occitanes, t. II, 1998, p. 777-787.
- MARTY, Jacqueline, « Quelques emprunts de Molière au Théâtre de Béziers : le canevas de *Monsieur de Pourceaugnac* », *Revue des langues romanes*, 1975, 1^{er} fascicule, p. 43-66.
- , « Conflits linguistiques et ethnotypes occitans dans le théâtre français du xvii^e siècle », *Lengas*, n° 1, 1977, p. 41-60.
- NUITTER, Charles et THOINAN, Ernest, *Les Origines de l'opéra français*, Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}, 1886.
- PANAT, Serge de, « *Daphnis et Alcimadure* ou la pastorale languedocienne », *Revue des Pyrénées*, Toulouse, 2^e trimestre 1912, p. 242-259.
- SAUZET, Patrick, « 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.
- STÉFANINI, Jean, *Un provençaliste marseillais. L'abbé Féraud (1725-1807)*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1969.

BÉNÉDICTE LOUVAT-MOLOZAY

Maître de conférences en littérature française à l'université Montpellier III, habilitée à diriger des recherches et membre de l'Institut universitaire de France, Bénédicte Louvat-Molozay travaille, au sein de l'Institut de recherche sur la Renaissance, le classicisme et les Lumières (IRCL, UMR 5186 du CNRS), sur le théâtre français du xvii^e siècle. Elle a publié notamment *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion*

musicale dans le théâtre français (1550-1680), Paris, Champion, 2002, et tout récemment L'« *Enfance de la tragédie* » (1610-1642). *Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, PUPS, 2014. Elle a publié plus de quarante articles et édité, seule ou en collaboration, une douzaine de textes dramatiques ou théoriques (Corneille, Rotrou, Mairet, Molière). Elle est à l'origine d'un programme de recherche pluridisciplinaire sur le corpus du « Théâtre de Béziers » (1628-1657) et plus généralement sur le théâtre en occitan du XVII^e siècle.

54

Résumé : S'il y eut, tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, un théâtre recourant exclusivement ou partiellement à l'occitan, il resta essentiellement cantonné aux territoires dans lesquels il fut composé, même s'il put avoir des spectateurs extérieurs... à commencer par Molière. Dans *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), comédie-ballet créée devant la cour à Chambord, il insère deux scènes en occitan, auxquelles succède une scène en picard. En 1754, et dans le contexte de la Querelle des Bouffons, Mondonville, maître de musique de la Chapelle du roi originaire de Narbonne, écrit la musique et le livret d'une « pastorale languedocienne », créée à Fontainebleau devant Louis XV et interprétée par des chanteurs également méridionaux. Que signifie, dans ces deux cas, le choix de l'occitan pour un public essentiellement francophone ? Quelles sont, par ailleurs, les stratégies utilisées par les auteurs pour faciliter sa compréhension ou souligner son étrangeté ?

Mots-clés : occitan ; Querelle des Bouffons ; opéra ; gascon ; languedocien ; Molière ; Mondonville.

Abstract: A theatre composed exclusively or partially in Occitan did exist during the 17th and 18th centuries, but it mostly remained confined to the territories in which it had been composed, though it occasionally had external spectators, such as Molière. In *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), a *comédie-ballet* performed for the first time at court in Chambord, he inserts two scenes in Occitan, and one in Picard. In 1754, and in the context of the “Querelle des Bouffons”, Mondonville, Master of music of the Chapelle du Roi, and a native of Narbonne, writes the music and libretto of a “Languedoc pastoral” (“*pastorale languedocienne*”), performed for the first time at Fontainebleau before Louis XV and sung by singers who were also from the South. What are the implications, in both cases, of choosing Occitan for a predominantly francophone audience? Moreover, what strategies are used by the authors to facilitate its understanding or emphasize its foreignness?

Keywords: Occitan; Querelle des Bouffons; opera, Gascon; Languedoc; Molière; Mondonville.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos, de Julie Vatain-Corfdir	5
---	---

PREMIÈRE PARTIE LES PRÉCURSEURS

Geste et parole chez les acteurs italiens en France (xvi ^e -xvii ^e siècles) Charles Mazouer	9
L'activité parisienne des comédiens italiens entre 1600 et 1622 Sandrine Blondet	19
Pratique et réception du jeu italien à Paris au commencement du xviii ^e siècle (1716-1718) Alessia Gennari	31

DEUXIÈME PARTIE LANGUE RÉGIONALE ET LANGUE EXOTIQUE : UN PRINCIPE DE CRÉATION THÉÂTRALE

Théâtre et occitan à la cour de France (xvii ^e -xviii ^e siècles) : de <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> à <i>Daphnis et Alcimadure</i> Bénédicte Louvat-Molozay	39
Sophoclean television: <i>Electra</i> without subtitles on ITV in 1962 Amanda Wrigley	55
De la « Rose de Nankin » à Cheng Yanqiu : les acteurs chinois sur la scène française (1850-1950) Shih-Lung Lo	67

TROISIÈME PARTIE

LE RAYONNEMENT ÉTRANGER DU THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE

<i>Théâtre de l'Hermitage</i> : des proverbes dramatiques en français pour la cour de Catherine II de Russie Valentina Ponzetto	81
La troupe française du théâtre Mikhaïlovski dans la vie théâtrale russe au XIX ^e siècle Pascale Melani	101
Before Jacques Copeau: The Théâtre français d'Amérique of New York, 1913-1917 Mechele Leon	115

170

QUATRIÈME PARTIE

PRATIQUES LINGUISTIQUES SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Le théâtre espagnol alternatif: l'avènement d'un lieu de métissages polymorphes et synergiques Béatrice Bottin	127
La pratique de la version multiple dans le monde théâtral néerlandophone Anaïs Bonnier	139
<i>Le Silence</i> et <i>La Menzogna</i> . Réflexion sur la réception française des spectacles de Pippo Delbono Suzanne Fernandez	155
Table des matières	169

E-THEATRUM MUNDI

La collection « e-Theatrum Mundi » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

