

Ressorts comiques et valeurs rhétoriques des contributions verbales violentes dans le théâtre moliéresque

*Comic springs and rhetorical values of violent verbal contributions in
Molière's theater*

RÉSUMÉ: Le discours violent dans le théâtre de Molière se présente comme le résultat des conflits d'ordres variés. L'échange de violences peut être centré sur des rivalités qui opposent des protagonistes qui se disputent les mêmes objets de désir : argent, femme, pouvoir ou idées.¹ Ces mêmes conflits peuvent être aussi la conséquence d'un comportement « excentrique » comme la jalousie, l'avarice, la prétention, le libertinage, l'hypocondrie, etc., qui mènent leurs auteurs à agir d'une façon qui s'oppose aux règles et aux canons du bon sens. Dans les deux cas, les contributions violentes de tels ou tels personnages s'agencent selon un pur travail sur « les ressources du langage » ; un travail qui accorde au discours agressif littéraire des valeurs rhétoriques qui le distinguent du discours violent ordinaire. Dans le cadre d'un théâtre comique, cet arsenal langagier est naturellement mobilisé pour provoquer le rire chez le spectateur ; l'on rit des « parlures » et des caractères grossis, des inconséquences et des incohérences des personnages dépeints de manière intentionnellement exagérée. Toutefois, il existe non-équivalence fondamentale dans l'usage de la violence verbale entre les personnages forts et les

Dr Kais Amri

kais_amri@yahoo.fr

Université de Jendouba Institut

Supérieur des Langues

Appliquées et d'Informatique

de Béja, Tūnez

Recibido: 30/01/2023

Aceptado: 13/03/2023

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 22

JULIO-DICIEMBRE 2023

ISSN 2007-7319

¹ On peut appliquer, le modèle actantiel au théâtre (voir Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre I*) où la fable, sous-jacente à l'action dramatique, est construite selon la forme suivante : « *Quêteamoureuse* » menée par le « *Sujet* » à l'intention de l'« *Objet* ». Dans cette quête le « *Sujet* » est aidé par des « *Adjuvants* » et entravé par des « *Opposants* ». Le « *Destinateur* » qui ordonne cette *Quête* est la Société ou Dieu qui destine les jeunes gens à s'aimer et à se reproduire. La fonction « *Destinataire* » peut être occupée par la société aussi qui bénit le rassemblement final des alliés autour du couple amoureux. Il est donc fréquent que le discours violent prend lieu entre deux actants qui appartiennent à deux catégories opposées comme « *Sujet* » vs « *Opposant* », « *Objet* » vs « *Opposant* », « *Adjuvant* » vs « *Opposant* », etc. Parfois et pour des raisons dramatiques, l'« *Adjuvant* » peut se transformer en « *Opposant* » et vice versa pour servir un objectif fixé, *a priori*, par le dramaturge.

personnages faibles. Si les forts usent d'une impolitesse directe et s'affirment à travers la prise en charge de leur discours agressif, les faibles recourent à des stratégies discursives plus prudentes comme la « fausse politesse » et l'« hyper-politesse » pour attaquer sans risquer d'être découverts. Ces échanges agressifs servent une sorte de « catharsis comique », qui en mobilisant la violence verbale de part et d'autres, divertissent le spectateur en le poussant à rire sur le compte des personnages jugés comme excentriques. Cela se fait donc dans la bonne intention de ramener ces personnages malades au bon sens et au juste milieu.

MOTS CLÉS: impolitesse, discours violent, comique, catharsis.

ABSTRACT: The violent discourse in Molière's theater is presented as the result of conflicts of various orders. The exchange of violence can be centered on rivalries between protagonists who dispute the same objects of desire: money, women, power or ideas. These same conflicts can also be related to «eccentric» behavior such as jealousy, avarice, pretension, licentiousness, hypochondria, etc., which lead their authors to act in a way that opposes to the rules and canons of common sense. In both cases, the violent contributions are arranged according to a pure work on "the resources of language"; a work that gives aggressive literary discourse rhetorical values that distinguish it from ordinary violent discourse. In the context of comic theatre, this linguistic arsenal is naturally mobilized to push the spectator to laugh; we make fun of weird ways of speaking and acting. However, there is a fundamental non-equivalence in the use of verbal violence between weak and strong characters. While the strong use direct rudeness and assert themselves through taking charge of their aggressive speech, the weak resort to more cautious discursive strategies such as "false politeness" and "hyper-politeness" to attack without running the risk of being discovered. These aggressive exchanges serve as a kind of "comic catharsis", which by mobilizing verbal violence, entertains the spectator by pushing him to laugh at the characters judged as eccentric. This is of course done with the good intention of bringing these sick persons back to common sense.

KEYWORDS: impoliteness, violent speech, comic, catharsis.

Introduction

Dans le cadre de cet article, nous proposons d'étudier quelques situations conflictuelles extraites dans des comédies de Molière. Pour ce faire, nous soumettrons à l'analyse aussi bien des antagonismes fondés sur des conflits d'intérêts comme c'est le cas des scènes de ménage, que des conflits résultant des humeurs extravagantes tributaires des personnages excessifs.

Nous nous intéresserons aussi aux valeurs rhétoriques de ce genre de discours agressif. Ainsi, par exemple, des figures fonctionnant sur la base de « correspondances phoniques ou syntaxiques » reliées à un parler agressif détournent le langage

de ses visées purement informatives pour lui accorder des valeurs secondes. L'on agence, en ce sens, une violence verbale contre un locuteur immédiat pour faire rire et enseigner un locuteur différé (spectateur/lecteur) qu'on implique de force dans un jeu de complicité et d'alliance.

Nous questionnerons, dans un dernier lieu, la problématique de la catharsis comique, et ce en soumettant à l'analyse successivement les propos violents qu'adressent des faibles aux forts et ceux produits des forts à l'encontre des faibles. Cela nous permettra de mieux établir les

rapports entre l'usage de la violence verbale et l'émergence d'un comique « purgateur » somme toute tourné contre des figures de l'excès et de la démesure.

I. Quelques formes de discours violent dans le théâtre de Molière

Toute violence verbale émerge naturellement d'un contexte qui lui sert de prétexte pour alimenter des controverses entre des gens qui se trouvent en désaccord pour des motifs variés. En ce sens, les disputes de couple, les humeurs des personnages malades ou la concurrence pour un objet de désir représentent quelques prétextes qui maintiennent la tension et concourent à l'émergence du comique.

1. Des scènes de ménage

Le Médecin malgré lui

Au cours des scènes de ménage, un discours violent est souvent mobilisé pour régler des disputes anodines entre les membres d'un couple. Il s'agit, dans la majorité des cas, de scènes qui mettent en situation de confrontation un mari autoritaire et une épouse sournoise qui a recourt à la ruse et aux artifices de la langue pour compenser un pouvoir abusivement exercé sur elle. Ainsi les insultes échangées entre Sganarelle et Martine si elles trouvent leur origine dans la volonté de chaque personnage de prendre le dessus sur l'autre :

- Sganarelle : Non, je te dis que je n'en veux rien faire, et que c'est à moi de parler et d'être le maître.
- Martine : Et je te dis, moi, que je veux que tu vives à ma fantaisie, et que je ne

me suis pas point mariée avec toi pour souffrir tes fredaines.²

Elles sont aussi le résultat d'une réalité objective. Étant donné que les deux interlocuteurs appartiennent au même rang social (la paysannerie) ; cela leur permet librement un lexique agressif pour s'insulter ouvertement. Ce phénomène serait difficilement permis dans d'autres types de relation régies par un axe vertical³ plus important, comme dans le cas de situations conflictuelles opposant un fils/ une fille à son père ou à sa mère, une pupille à son tuteur. Un échange explicite de propos violents en situation de co-présence n'aura également pas lieu au sein d'un couple dont les deux membres n'appartiennent pas à la même catégorie sociale, comme c'est le cas de George Dandin (Bourgeois) et Angélique (Noble).

Dans *Le médecin malgré lui*, l'agressivité langagière, maintenue entre Sganarelle et Martine, prend une dimension ascendante. Elle passe des accusations aux insultes pour atteindre le stade de l'agression physique quand le mari décide, en réponse aux provocations répétitives de sa femme, de la rouer de coups.

² Molière, *Le Médecin malgré lui*, Acte I, Scène 1.

³ Jacques Moeschler et Antoine Auchlin ont ainsi défini l'axe vertical et l'axe horizontal qui régissent les relations entre des individus en situation de communication : « La relation entre les participants peut être décrite selon deux axes : celui de leur proximité– distance, dit *horizontal* (Kerbrat-Orecchioni), et celui de leur pouvoir l'un sur l'autre, axe dit *vertical*, métaphore spatiale qui décrit l'exercice du pouvoir comme un processus descendant, et met en position haute celui qui détient le pouvoir. », Jacques Moeschler et Antoine Auchlin, *Introduction à la linguistique contemporaine*, p. 197.

- Sganarelle : Ma femme, vous savez que je n'ai pas l'âme endurcie et que j'ai le bras assez bon
- Marine : je me moque de tes menaces ! (...)
- Sganarelle : Doux objets de mes vœux, je vous frotterai les oreilles.
- Marine : Ivrogne que tu es !
- Sganarelle : Je vous battraï
- Martine : Sac à vin !
- Sganarelle : Je vous rosserai
- Martine : infâme !
- Sganarelle : Je vous étrillerai.
- Martine : Traître ! insolent ! trompeur ! lâche ! coquin ! pendard ! gueux ! bêlître ! fripon ! maraud ! voleur !
- Sganarelle : Ah ! vous en voulez donc ? (Sganarelle prend un bâton et lui en donne)
- Martine : Ah ! ah ! ah ! ah !
- Sganarelle : Voilà le vrai moyen de vous apaiser.

La provocation prend dans ce cas la forme d'un défi que lance un locuteur « A » à un interlocuteur « B ». Bousfield considère les défis (challenges) comme une stratégie d'impolitesse combinée à laquelle a recourt le locuteur aussi bien pour « limiter le champ de liberté de l'interlocuteur » que pour détruire ses besoins d'être respecté et aimé. Il écrit à ce propos : « (...) 'Challenge' as a linguistic impoliteness strategy which simultaneously attacks the target's **freedom of action and desire for approval** ».⁴

⁴ Dreck Bousfield, *Impoliteness in interaction*, p. 36. Notre traduction: « Le défi est une stratégie d'impolitesse linguistique qui attaque simultanément la liberté d'action et le désir d'approbation de la cible. »

En ce sens, l'usage de Sganarelle de la violence physique contre sa femme sera a contrario expliqué comme la marque d'une victoire conversationnelle de la personne battue. Perdant la bataille verbale, le mari interpelle les coups pour prendre le dessus sur sa femme. Il faut faire remarquer, tout de même, que le discours « faussement poli » du mari et dont le sens est facilement inféré par l'interlocutrice immédiate est le véritable instigateur de la querelle. En effet, la tension monte à cause de l'implication des deux locuteurs dans ce jeu de provocation réciproque et leur participation simultanée à l'avivement du conflit. Toutefois, la gravité de la situation est compensée par le biais du présupposé: « nous sommes au théâtre »⁵ grâce auquel le spectateur infère que dans le cadre d'une comédie, ces altercations ne **sont avancées que** pour faire rire et instruire le public.

La Jalousie du Barbouillé et George Dandin

Dans *La jalousie du Barbouillé et George Dandin*, le conflit qui prend lieu entre les deux membres du couple s'établit sur la base des soupçons qu'ont les maris vis-à-vis de la conduite de leurs femmes. Il s'agit toujours d'un problème d'autorité masculine affrontée à une résistance loufoque manigancée par des femmes frivoles. Selon Gutwirth, le Barbouillé est un personnage « irascible, dominateur, persuadé de son bon droit, incapable de générosité », il (...) « préfigure » (les) « maris et pères tyranniques étalant au grand jour les prétentions de leur égoïsme naïf et

⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin Lettres sup., 1996, p. 193.

totalitaire, qui les expose à toutes les avanies ».⁶ Le Barbouillé est donc le premier croquis d'une série de personnages qui ne voient pas les limites de leur rang social et décident de forcer « l'accès de l'aristocratie ».

Dans *la Jalousie du Barbouillé*, le choix que fait le mari d'insulter sa femme pendant son absence est dû à la peur qu'éprouve cet individu appartenant à la bourgeoisie d'agir de façon ouvertement violente à l'égard d'une représentante de l'aristocratie. Le système hiérarchique qui découle d'une stratification sociale en vigueur, oblige le mari berné à se confiner dans ses monologues pour insulter un délégué d'une autorité organisatrice sans assumer pleinement la responsabilité de son discours. Au cours d'un soliloque inaugural, le paysan outragé, se dédouble pour se caractériser :

George Dandin, George Dandin, vous avez fait une sottise la plus grande du monde. Ma maison m'est effroyable maintenant, et je n'y rentre point sans y trouver quelque chagrin.⁷

Il se dépeint comme un riche paysan qui avait commis l'erreur de s'allier à une noblesse qui ne le respecte pas. Le discours violent, prenant la forme de reproches auto-adressés, révèle l'incapacité de Dandin de s'attaquer directement à l'aristocratie et ses délégués. Il se rabat sur sa propre personne pour en énumérer les torts et les erreurs. Son recours au vo-

⁶ Marcel Gutwirth, *Molière ou l'invention comique. La métamorphose des thèmes, la création des types*, Paris, Lettres modernes Abbeville, impr. F. Paillart, 1966, p. 13.

⁷ Molière, *George Dandin*, Acte I, Scène 1.

catif : « *George Dandin !, George Dandin !* » reflète la profondeur de la crise vécue par un individu tiraillé par désir de s'allier à la classe dirigeante et le constat cuisant de se voir rejeté et malmené par ses représentants légitimes.

Etant donné que « la parole théâtrale, même dans le monologue, est essentiellement dialoguée. »,⁸ les contributions verbales produites par Le Barbouillé et George Dandin font part des déboires conjugaux de leurs auteurs à un destinataire extra-scénique pris pour confident. Mais, dans ce cas de figure, ce spectateur ne peut en aucun cas être regardé comme un vrai complice des individus qui s'aveuglent sur les limites de leurs rôles. Il s'agit vraisemblablement d'un observateur à qui on accorde le privilège de rire sur le compte des personnages qui s'écartent à la règle de la juste mesure. En réalité, cette technique est mobilisée pour provoquer le rire chez un destinataire second qui « se moque » de la couardise des deux bourgeois qui choisissent la médisance (une arme de faibles), pour « guerroyer » de façon burlesque contre des personnages absents.

Il faut signaler tout de même que les stratégies agressives auxquelles recourent les protagonistes dans *Le médecin malgré lui*, *La jalousie du Barbouillé* et *George Dandin* ne s'équivalent pas sur le plan pragmatique. Ainsi si les échanges conflictuels entre Martine et Sganarelle (*Le médecin malgré lui*) se déroulent dans des situations de coprésence et sont marqués par un échange ouvert d'in-

⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin Sup, 1996, p. 209.

sultes et d'invectives, ils prennent la forme de séquences monologuées dans les cas du Barbouillé et George Dandin. Cela s'explique, en partie, par l'inadéquation des rôles sociaux attribués aux adversaires dans les deux cas. Si Sganarelle se permet d'insulter et même de violenter Martine, c'est parce les deux locuteurs appartiennent à la même catégorie sociale. La violence réelle qu'exerce un mari sur sa femme est permise par un système juridique, social et politique en vigueur quand les deux individus appartiennent à une même catégorie sociale, généralement basse.

On parle d'impolitesse positive, quand le locuteur s'attaque ouvertement aux besoins de la face positive de l'interlocuteur, c'est-à-dire à son désir d'être respecté, aimé et pris au sérieux.⁹Cette forme d'impolitesse est quasiment absente de *La Jalousie du Barbouillé* et de *George Dandin* alors qu'elle est massivement fréquente dans *Le Médecin malgré lui* ou *l'Ecole des femmes*. Ainsi dans *l'Ecole des Femmes*, le pouvoir que possède le tuteur sur sa pupille lui accorde le droit d'agir envers elle de façon ouvertement blessante. Des épithètes négativement chargées comme « serpent » et « carogne » sont ostensiblement utilisées par le tuteur jaloux pour s'attaquer à sa jeune interlocutrice. Le recours d'Arnolphe au monologue ne prend lieu qu'à la scène 1 de l'acte IV quand il découvre qu'il ne peut rien faire face à la flamme amoureuse destinant le couple amoureux vers le bonheur qu'il cherche dès le début. Le monologue si pathétique qu'il soit, occupe, à proprement parler, le rôle d'un ressort comique ;

⁹ Dereck Bousfield, *Impoliteness in interaction*, p. 92.

le destinataire public se démarque naturellement d'un vieux qui s'aveugle sur son âge attache. L'insulte auto-adressée place Arnolphe à sa réalité de vieux non désiré qui cherche à épouser une jeune fille qui aurait l'âge d'une fille qui ne l'aime pas. Son usage excessif de l'adjectif : « sot » pour s'auto-caractériser marque sa désillusion finale.

Dans d'autres cas, le conflit émane d'un comportement inhérent à un personnage excentrique qui agit contrairement aux recommandations d'une doxa admissible. Dans ces cas, les agissements des personnages de la démesure comme Dom Juan, Orgon, Argan Arnolphe, Alceste et Monsieur Jourdain, etc., représente une toile de fond sur laquelle se cristallisent les échanges agressifs.

2. Des conflits dus à des humeurs excessives
Le discours violent, rattaché à un caractère excentrique inhérent à un personnage principal, joue un rôle essentiel dans l'émergence et le maintien du conflit dans le théâtre de Molière. En effet, dans des comédies comme : *Les Précieuses ridicules*, *Dom Garcie de Navarre*, *Le Mariage forcé*, *Dom Juan* et *Le Misanthrope*, il s'agit toujours d'un caractère intentionnellement grossier qui fonctionne comme un catalyseur des situations conflictuelles.

Dans *Les Précieuses ridicules*, c'est le caractère notoirement affecté de deux provinciales Cathos et Magdelon qui fait progresser l'action vers des combats propices à l'émergence d'un comique de caractère. Les deux filles qualifient tout ce qui ne se conforme pas au code de la préciosité de « vulgaire », de « bourgeois »

ou d'« étrange ». Le ressenti qu'éprouvent Du Croisy et La Grange à l'égard des deux demoiselles a pour cause le caractère hautain et farfelus de ces dernières. Les deux amants rebutés leur tendent un piège afin de les ramener à la raison. Ils leur présentent Mascarille et Jodelet (des serviteurs) comme deux gentilshommes ; les deux provinciales mordent à l'hameçon. Le sarcasme et l'ironie sont utilisés en ce sens comme une sorte d'agression nécessaire pour raisonner deux jeunes folles. La pièce se termine sur des admonestations qu'adresse Grogibus à sa fille et à sa nièce ; il menace de les rouer de coups et de les enfermer dans un couvent si elles n'acceptent pas d'épouser de La Grange et Du Croisy. Dans ce cas, la menace, comme forme d'impolitesse négative, est légitimée par la situation même d'énonciation. Il s'agit d'une violence nécessaire qui sert à forcer les deux extravagantes à s'aligner sur une idéologie qui valorise la retenue et déprécie toute forme d'excès.

Dom Garcie de Navarre, s'il se présente comme un personnage éperdument amoureux de Done Elvire est surtout caractérisé à travers ses élans jaloux. Ses récurrents conflits avec son amante procèdent d'une jalousie mal maîtrisée. Les accusations qu'il ne cesse d'adresser à son amante fonctionnent à coup sûr comme des actes menaçants de la face positive de cette dernière. L'accusation discrédite la personne et fait circuler des rumeurs sur son compte. Quand Dom Garcie se rend à l'évidence que ces accusations ne reposent sur rien de solide, décide de s'excuser auprès de son amante, mais ne tarde pas de l'accuser de nouveau. Cette

alternance d'accusations, d'excuses et de renouvellement des accusations sert surtout à le présenter comme un individu souffrant d'une jalousie pathologique. Mais compte tenu du rang social qu'occupent les deux interlocuteurs (Don Garcie et Done Elvire appartiennent à la noblesse), les FTA's¹⁰ (menaces, langage violent, accusations) que produit le locuteur à l'égard de son interlocutrice prennent souvent des formes indirectes car il n'est pas permis d'offenser ouvertement une personne faisant partie de l'aristocratie.

En ce qui concerne Dom Juan, sa dispute avec Done Elvire, ses conflits avec son père, ses problèmes avec ses beaux-frères, ses débiteurs, le Commandeur et le Ciel trouvent leur origine dans le caractère excentrique d'un libertin endurci. Toutefois, il ne faut pas confondre le discours violent auquel recourt Dom Juan pour se moquer des personnages qui lui sont inférieurs comme son valet Sganarelle, le paysan Pierrot ou le mendiant avec un autre discours qui se caractérise par une violence moins directe que le libertin adresse à des personnages qui occupent le même rang social que lui comme Done Elvire ou Don Carlos. Ainsi s'il invective ouvertement Sganarelle, gifle Pierrot, humilie le mendiant, il se sert de l'ironie articulée autour l'antiphrase, la fausse politesse ou

¹⁰ Brown et Levinson, au cours de leurs recherches sur la politesse, introduisent la notion d'acte menaçant pour la face (*the face threatening acts* (FTA's)). Ils classent les FTA's selon qu'ils menacent la face personnelle du locuteur ou de l'interlocuteur. Dans les deux cas, ils subdivisent les actes en fonction des faces : positive et négative des interactants.

l'hyper-politesse pour bernier des gens plus puissants. Lucide sur l'importance du rang et de la naissance, Dom Juan le social qu'il occupe n'offense pas tout le monde de la même manière.

La franchise exagérée d'Alceste dans *Le Misanthrope* l'empêche d'entretenir des relations « normales » avec tout le monde. Sa franchise influence fortement son discours et le transforme en une suite d'accusations et de querelles. L'hypocondrie d'Argan le fait entrer dans des conflits avec tous ceux qui osent lui dire la vérité sur sa maladie imaginaire. Étrangement, il ne croit que les gens qui tirent profit de son aveuglement.

Toutefois, ces agressivités n'empruntent pas toujours les mêmes formes stylistiques. Dans des situations de confrontation spécifiques, les locuteurs mobilisent les ressources de la langue pour augmenter les menaces sur leurs interlocuteurs immédiats ou pour garantir une meilleure de leurs propos chez le destinataire public. De ce fait, des procédés comme le parallélisme sonore ou syntaxique, agissent sur les facultés réceptives du destinataire second (le public) l'incitant à savourer une sorte de poésie « du ridicule ».

II. Valeurs rhétoriques du discours agressif
La valeur rhétorique de l'énoncé agressif se réalise à travers un travail proprement dit sur le « discours » qu'utilisent les protagonistes théâtraux pour organiser leurs contributions. Le recours à un ensemble de figures macrostructurales telles que l'hyperbole, l'ironie, la parodie, la métaphore, ou encore à des figures par correspondances

phoniques et prosodiques, (les assonances, les allitérations, les groupements strophiques), si elles participent à offrir un style soigné, caractéristique essentielle du genre littéraire, ne servent pas moins des objectifs perlocutoires tels que la critique, à raillerie et ce pour se démarquer l'inconséquence et l'incohérence des personnages représentant l'excès et la démesure.

En ce sens, les procédés stylistiques cessent d'être de simples ornements esthétiques (*Lire le théâtre III*)¹¹ et Bonhomme (*Pragmatique des figures du discours*)¹²; ils sont observés comme des tropes communicationnels intentionnellement mobilisés pour augmenter les critiques sur les personnages excentriques, exhiber leur ethos agressif et pour créer des effets perlocutoires sur le public en réactivant ses facultés pathémiques d'apprendre en s'amusant.

1. Les figures par correspondance phonique et prosodique « coémergence phonétique »¹³

Le discours agressif peut jouer sur les sonorités et les cadences pour exprimer l'émotivité du locuteur, assurer une meilleure réception de la violence verbale chez les spectateurs. Les figures par « correspondances phoniques et prosodiques » jouent sur les symétries, les assonances, les allitéra-

¹¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin Sup, 1996.

¹² Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, Paris: Honoré Champion, 2014.

¹³ Marc Bonhomme, *Pragmatiques des figures du discours*, p. 62. Selon Bonhomme, ce genre de figures fonctionne par « coémergence phonétique ».

tions, les groupements rythmiques et strophiques pour créer une sorte de « rabatement du paradigme sur le syntagme¹⁴ où le poète comique ne choisit pas ses mots selon leur simple valeur informative, mais selon un mode de sélection qui prend en compte leur rapport à l'ensemble du texte et à l'effet qu'ils créent chez le lecteur ou le spectateur.

Pour donner un cas concret des aspects poétiques du discours violent dans le théâtre de Molière, nous citons à titre d'exemple la longue tirade d'Alceste (Acte II, Scène 3). La tirade est composée de 29 vers. Elle est adressée par Alceste à Célimène. L'interjection introductive : « Ah! ne plaisantez point, il n'est pas temps de rire, (...) « Je souffre le dépit de me voir outragé. », sert à sert « contextualiser » la déception de l'atrabilaire froissé par l'infidélité de son amante. Le rythme de la réplique est assuré par la répétition des accents toniques finals contenus dans des mots comme : « m'assassinez » et « gouvernés » qui imitent des cris de douleur poussés par un individu souffrant. L'alternance des rimes féminines (rage-outrage) et masculines (cœur- vainqueur) lègue au geste de l'accusation une force accablante. Alcesteuse d'un "réquisitoire" rythmé pour en parallèle l'infidélité de Célimène souligner la souffrance qu'il éprouve. Son discours « esthétisé » sert aussi un objectif pathémique l'émotivité du locuteur immédiat réactive celle du destinataire second.

Ce genre de correspondances phoniques « fonctionnent », selon Ubersfeld, comme

¹⁴ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, 2003, p. 85.

des outils pragmatiques destinés à agir sur le public. En ce sens, le discours est essentiellement performatif ; il « ne dit pas uniquement quelque chose, mais fait quelque chose »¹⁵ ; son objectif principal est d'agir aussi bien sur le spectateur que sur l'action dramatique en général. Le rythme qu'engendrent le retour des accents toniques et l'alternance des rimes féminines et masculines accorde à l'énoncé des valeurs pragmatiques qui affectent des destinataires variés.

De ce fait, « le travail sur le langage pour son propre compte » dote le FTA d'une plus large potentialité de destruction de la face de l'interlocutrice, met en avant l'émotivité du locuteur et interpelle l'émotivité du destinataire public pris pour témoin de la mise en scène du conflit.

Selon Bonhomme, le travail sur le langage est assuré également par les « figures par coémergence syntaxique ». Cette technique qui consiste à la reprise de certaines structures syntaxiques distingue définitivement le discours violent ordinaire du discours violent littéraire qui vise des objectifs foncièrement poétiques.

2. Les figures par « coémergence syntaxique »¹⁶

La reprise de certaines structures syntaxiques, comme le parallélisme, donne naissance à des procédés stylistiques fonctionnant selon un équilibre compositionnel de la forme verbale produite. La régularité syntaxique accorde à l'énoncé agressif,

¹⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p. 122.

¹⁶ Nous empruntons cette notion à Marc Bonhomme extrait de son livre : « *Pragmatique des figures du discours* ».

produit par un locuteur A à l'intention d'un locuteur B, une expressivité importante; cette expressivité est utilisée *dans le théâtre moliéresque* pour servir des objectifs pragmatiques : influencer l'univers de croyances d'un locuteur imminent et agir sur les émotions d'un destinataire second. Selon Bonhomme : « Les saillances dues à une corrélation entre plusieurs fragments de discours dans la combinatoire des énoncés sont peut-être celles qui ont le plus grand potentiel figural, en raison de leur ampleur, de leur régularité et de leur visibilité marquée ».¹⁷

Le parallélisme est une « figure » fonctionnant selon le principe de la répétition du « même schéma morpho-syntaxique » ; il favorise la joute verbale et reflète la montée de la tension dramatique. Il est ainsi défini par Molino :

(...) c'est la reprise dans 2 ou n séquences successives d'un même schéma morpho-syntaxique, accompagné ou non de répétitions ou de différences rythmiques, phoniques ou lexico-sémantiques.¹⁸

Ce procédé stylistique déborde largement ses valeurs esthétiques pour acquérir un rôle de premier ordre. Ainsi, dans le cadre des échanges conflictuels, ce procédé provoque une « alternance stichomythique », où les contributions de deux locuteurs rivaux fonctionnent comme l'avertissement et le re-

vers de la même forme verbale violente et réalise à l'accélération de l'action et l'affirmation de *l'antagonisme*.

Dans *Le Misanthrope*, à la « réplique-commentaire » que produit Célimène : « *Mais, de tout l'univers, vous devenez jaloux.* », Alceste riposte par l'énoncé suivant: « *C'est que tout l'univers est bien reçu de vous.* »¹⁹. Le parallélisme antithétique sur lequel se fondent les propos de Célimène et d'Alceste procède à la création d'une analogie entre deux répliques prononcées et prises en charge par deux instances énonciatives différentes. Le procédé stylistique souligne une forte opposition entre deux opinions formellement symétriques. Cet échange « poétisé » est à entendre donc comme une comparaison implicite de deux manières de parler, de penser et de considérer les convenances sociales. On ne rapproche ces deux avis divergents que pour mettre en lumière les oppositions sur lesquelles ils sont fondés. Alceste reprend le même énoncé produit par Célimène en changeant légèrement sa construction syntaxique. Ainsi à la composition : « x, y, z » produite par l'interlocutrice, le misanthrope riposte par un énoncé qui prend la forme : « x, z, y ». Cette prise en charge de la réorganisation du discours est à considérer comme une forme décalée de défi. L'interlocuteur en reproduisant l'énoncé de la locutrice fait en sorte de s'attaquer à elle par ses propres mots.

Parfois le parallélisme syntaxique est étayé par un parallélisme sonore; ce qui procède à la création d'une symétrie à la fois syntaxique et phonique. Selon Jakob-

¹⁷ Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, pp. 63-64.

¹⁸ Jean Molino, *Sur le parallélisme morpho-syntaxique*, Langue française/Année 1981/49/pp. 77-91, p. 77.

¹⁹ Molière, *Le Misanthrope*, Acte II, Scène 1.

son le « (...) *parallélisme des rythmes s'impose plus fortement s'il est accompagné d'une similitude (ou d'un contraste) entre les images.* ».²⁰ Dans le cadre de l'exemple cité plus haut, l'équilibre syntaxique et phonique se manifeste à travers la répétition des mêmes structures syntaxiques, des mêmes formes sonores et des mêmes images mentales. L'harmonie séquentielle est assurée à travers la reprise des termes « jaloux » et « vous » qui contiennent des ressemblances sonores. Le parallélisme confère ainsi au discours conflictuel un rythme et une cadence particuliers qui sauraient augmenter sa réception chez le destinataire second. A travers « la réactivation des ressources de la langue » le spectateur est invité à regarder derrière un équilibre de façade toutes les causes d'un déséquilibre mal caché.

Le travail sur les ressources de la langue intègre aussi ce que Bonhomme appelle des figures de discours qui fonctionnent selon un rapprochement de deux référents différents comme dans le cas de l'usage d'un nom d'animal pour qualifier l'humain afin de créer un troisième référent se plaçant à l'interstice de deux univers référentiels a priori divergents.

Il faut signaler tout de même que ce travail sur le langage agressif est tourné vers des fins pratiques qui tâchent qui consistent à amuser le spectateur tout en lui enseignant les règles de la bonne conduite. Ceci s'explique par le rôle traditionnel que jouait la comédie et qui peut être résumé au fait de « corriger les mœurs par le rire ».

²⁰ Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Editions du Seuil, 1977, p. 64.

III. La violence verbale et conversationnelle au service d'un comique cathartique

1. La valeur cathartique du discours violent

A travers la mise en scène des vices des personnages typés, le public est invité à se démarquer des comportements jugés, par les canons admissibles (l'idéologie de l'élite)²¹, comme déraisonnables et saugrenus. Dandrey explicite ainsi le rôle « purgateur » du comique :

La comédie corrige les hommes et les conduit paradoxalement à la beauté et à la vérité morale par le spectacle lamentable de leurs laideurs d'âme-la comédie châtie les mœurs par le rire, castigat ridendo mores.²²

De cette manière, le discours agressif produit par des personnages forts l'égard des personnages faibles, est généralement utilisé pour dévoiler « la laideur d'âmes » de quelques individus forts et extravagants. Leur agressivité leur contribue des traits distinctifs que le public est appelé à voir en eux des conduites condamnables. Les personnages de la démesure se présentent ainsi comme des « fous » qui « pèchent par hybridité » et qui dérogent aux règles déjà fixées par un système éthique et idéologique en place. Ils s'offrent par leurs manières et leur façon de parler exagérées, comme des cibles privilégiées d'un rire agencé par

²¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 2011, p. 101.

²² Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 2002, 18.

les représentants de l'honnêteté classique. Selon une optique classique favorisant la mesure et l'équilibre, toute forme d'excès est considérée comme une erreur répréhensible; on la châtie dans le cadre de la comédie par le rire.

C'est dans ce même sens que Dandrey affirme que « (...) *la tradition classique repose sur le principe d'une incrimination de l'imagination, tenue pour responsable de la perturbation du jugement et de son égarement.*²³

Cette même analyse est présentée par Foucault²⁴, qui en se penchant sur l'analyse de la logique classique, montre que les excès commis par ces personnages sont assimilables à une « folie » qui « repose » sur une volonté mauvaise, « une erreur éthique ». Toutefois, les aspects graves de cette « folie » sont atténués par la mobilisation des mécanismes comiques qui se servent des excentricités comportementales pour engendrer le rire.

Le langage violent canalise en ce sens des charges négatives et les transforme en une source d'amusement. On rit sur le compte des personnages munis de toute

sorte de travers mais qui refusent de reconnaître leur vérité de malades. Ainsi, par exemple, la violence verbale, utilisée par les domestiques à l'égard des maîtres « fous », joue un rôle doublement « évacuateur »; elle évacue symboliquement les personnages faibles des émotions destructrices qu'ils éprouvent à l'égard des personnages puissants comme elle invite le public à adopter une ligne de conduite plus retenue, et ce en affichant devant lui le sort déplorable des quelques personnages excessifs.

2. Les propos agressifs produits par les domestiques à l'égard de leurs maîtres
Le langage agressif adressé par des domestiques à leurs maîtres bourgeois est observé par un public de parterre comme une vengeance symbolique contre une autorité astreignante. Ce même langage peut aussi être considéré par « l'élite »²⁵ comme un châtiment mérité par des gens tels que Pourceaugnac, Georges Dandin, Monsieur Jourdain qui cherchent à « forcer l'accès de l'aristocratie »²⁶ et qui s'aveuglent sur les limites de leurs rôles sociaux.

De ce fait, le valet, profitant de l'absence de son maître pour lui adresser des insultes, plaira à deux sortes de public : le parterre et l'élite aristocratique. L'on rit de regarder la Flèche, profitant de l'absence d'Harpagon pour lui adresser de méchantes insultes, des coups de bâton administrés par Mascarille à Pourceaugnac ou par Scapin à Géronte. Dans tous les cas, il

²³ Patrick Dandrey, *le « cas » Argan » molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 259.

²⁴ Dans son ouvrage, *Histoire de la folie*, Michel Foucault, en analysant la logique classique, considère les comportements qui dérogent aux règles de l'honnêteté comme une « folie » qui « repose sur une erreur éthique ». Il s'agit toutefois d'une « folie douce » qui ne menace pas sérieusement l'ordre social et éthique établi. Ainsi, des personnages comme Dom Juan, Alceste, Argan ou Orgon ne représentent pas des cas graves ; ils sont récupérés par le système en place pour en faire des outils de divertissement de toute la société.

²⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 2011, p. 101.

²⁶ Jean-Paul Sartre, *ibid* p. 54.

s'agit d'une punition méritée opérée contre les représentants d'une bourgeoisie ambivalente qui persécutée d'en haut, se rabat sur des individus d'en bas (les domestiques, les paysans, etc.) pour mieux affirmer un incertain.

La vengeance du valet de son maître, de l'épouse maltraitée d'un mari qu'elle n'aime pas (le cas d'Angélique dans *George Dandin*), pourrait être toujours comprise comme une opération de « purgation » offerte à un spectateur pluriel qui peut facilement s'identifier à cette « mutinerie » menée par des faibles contre des forts et par les gens pleins de bon sens contre des tyrans insensés.

Le comique que scrute ce genre de situations se présente une arme pour désacraliser l'autorité des maîtres puissants par leur statut et leur pouvoir, et ce en les prêtant en matière à rire. Ce genre de comique majoritairement dirigé contre la figure du « tyran », mauvais chef, mauvais mari ou mauvais père, sollicite la connivence du destinataire public pour ridiculiser des personnages tels que Gorgibus, Harpagon ou Argan. Le rire est à entendre comme une « sublimation » d'une rancune que les faibles éprouvent à l'égard des forts. La moquerie est donc sollicitée pour menacer une autorité arbitraire qui s'abrite derrière son pouvoir pour faire valoir une manière de vivre et de se comporter discréditée par une doxa conventionnelle.

3. Les propos agressifs adressés des forts aux faibles

Les propos agressifs qu'adressent les forts aux faibles affichent ostensiblement l'éthos agressif des personnages forts par les rangs

les rôles qu'ils occupent contre des personnages beaucoup plus faibles qu'eux.

Bousfield affirme que l'apparition des phénomènes aggravants comme les questions défiantes (*challenging questions*)²⁷ qui exigent des réponses obligatoires (*forcing feed-back*)²⁸ représente une forme d'agressivité explicite. En effet, exiger une réponse forcée à une question défiante est considéré comme un élément intensificateur du conflit, étant donné que le locuteur fort bafoue la liberté de l'interlocuteur de répondre ou de ne pas répondre en le forçant à fournir une réponse qui va dans le sens des désirs du locuteur. Cette stratégie peut être assimilée à une violence verbale complexe car l'attaque, menée par le locuteur contre l'interlocuteur, est de nature cumulative. « The cumulative effect of using mutually reinforcing impoliteness strategies is to boost the impoliteness. »²⁹

Il s'agit par exemple d'une attaque portée conjointement à la face positive et à la face négative de l'interlocuteur où l'on marque la possibilité de combiner la stratégie des questions défiantes (*challenging questions*)³⁰ à celle des mots tabous (*taboowords*)³¹. L'utilisation de « mots tabous » joue le rôle d'un intensificateur grammatical du propos agressif. Elle augmente, nécessairement, la force perlocutoire de la question défiante. Ainsi, par exemple, dans le cadre de ce dialogue entre Harpagon et La Flèche, les deux

²⁷ Derek Bousfield, *ibid.*, p. 156.

²⁸ Derek Bousfield, *ibid.*

²⁹ Derek Bousfield, *ibid.*, p. 162.

³⁰ Derek Bousfield, *ibid.*, p. 240.

³¹ Derek Bousfield, *ibid.*, p. 110.

locuteurs recourent à plusieurs stratégies discursives pour faire valoir des positions divergentes. Harpagon inaugure cet échange conflictuel en chassant son domestique : « Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas », puis il le taxe taxant de "filou" : « maître juré filou; vrai gibier de potence. ». La combinaison de ces deux stratégies agressives : « chasser ouvertement La Flèche et l'insulter », présente le locuteur comme un personnage qui cherche à augmenter les menaces et les offenses sur un interlocuteur plus faible que lui. L'intention d'Harpagon d'humilier son domestique s'affiche à travers une stratégie violente combinée.

L'usurier adopte une attitude verbale violente pour chasser son domestique ; il ne veut plus voir devant lui : « *un traître, dont les yeux maudits assiègent toutes ses actions, dévorent ce qu'il possède, et furettent de tous côtés pour voir s'il n'y a rien à voler* » (Acte 1, scène 3). L'avare renvoie son domestique parce qu'il le soupçonne d'avoir la volonté de le voler. En ce sens, la violence verbale acquiert une valeur stratégique ; elle est déployée par Harpagon pour se débarrasser d'un interlocuteur jugé dangereux. Toutefois, les rieurs se mettent facilement de côté de la Flèche parce qu'ils rient de l'ethos hypertrophié d'un avare qui est prêt à violenter tout le monde afin de conserver son argent.

Bibliographie

Bonhomme Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris: Honoré Champion, 2014.
 Bousfield, Derek. *Impoliteness in interaction*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2008.

Conclusion

S'il est vrai que le discours violent dans le théâtre de Molière est utilisé comme un ressort comique qui provoque le rire, il n'en est pas moins vrai qu'il reflète un ensemble de problèmes consubstantiels à la société française du XVII^{ème} siècle. De ce fait, la violence verbale ne se présente pas uniquement comme un moyen qui aide à la réalisation d'un comique trivial; elle reflète aussi des systèmes d'alliance, d'appartenance et de catégorisation qui déterminent le rôle que doit jouer chaque individu dans la société. Dans un espace codifié et stratifié, la lutte est agencée par le biais du bon choix des mots et des répliques pour s'attaquer sans de faire prendre. Ainsi, les personnages échangent des insultes et des invectives c'est parce qu'ils se trouvent dans des situations de rivalité articulée autour de la concurrence pour acquérir quelques objets de désir. Le conflit puise aussi son origine dans des caractères inhérents à des personnages excessifs, colériques, avares ou emportés. Ces personnages contraints d'agir contrairement aux convenances fixées par la société, sont des bouffons qu'on ne monte sur scène que pour se moquer d'eux. Ils servent à rappeler aux spectateurs nobles, bourgeois ou roturiers que toute dérogation à la règle de l'honnêteté fixée par la « classe dirigeante » est sévèrement châtiée.

Brown, Penelope, et Stephen C Levinson. *Politeness-Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
 Dandrey Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 2002.

- Dandrey Patrick, *le « cas » Argan » molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 1993.
- Foucault, Michel *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- Gutwirth Marcel, *Molière ou l'invention comique. La métamorphose des thèmes, la création des types*, Paris, Lettres modernes Abbeville, impr. F. Paillart, 1966.
- Jakobson Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963.
- Kleiber Georges, *Métaphore : le problème de la déviance*, Langue française 101, p. 35-56., 1994.
- Mauron Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964.
- Molière : Jean Baptiste Pouquelin :
George Dandin,
L'Avare,
La Jalousie du Barbouillé,
L'Ecole des Femmes,
- Le malade imaginaire*,
Le Médecin malgré lui,
Dom Garcie de Navarre,
Les Précieuses ridicules,
Le Misanthrope,
Dom Juan
 La Pléiade Œuvres complètes, Tom 1 et Tom 2, 2010.
- Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin Sup, 1996.
- Lire le théâtre III*, Paris, Belin Sup, 1996.
- Molino Jean, *Sur le parallélisme morpho-syntaxique*, Langue française/Année 1981/49/pp. 77-91, p. 77.
- Molino, J. F. Soublin et J. Tamine, «Présentation: problèmes de la métaphore», in *Langages*, n° 54/ 1979, p. 23.
- Perelman Chaim, *L'empire rhétorique : rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin, 1977.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris, Gallimard, 2011.