Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

WYDAWNICTWO UMCS

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. VII SECTIO N 2022

ISSN: 2451-0491 • e-ISSN: 2543-9340 • CC-BY 4.0 • DOI: 10.17951/en.2022.7.159-175

Valeurs pragmatiques du discours violent dans des comédies de Molière

Pragmatic Values of Violent Discourse in Molière's Comedies

Pragmatyczne wartości brutalnego dyskursu w komediach Moliera

Amri Kais

Université de Jendouba. Institut supérieur des langues appliquées
et d'informatique de Béja
Boulevard de l'environnment, B.P 340 Béja 9000, Tunisie
kais_amri@yahoo.fr
https://orcid.org/0000-0002-1175-1198

Abstract. Molière's comedies are fundamentally based on a conflict concretized discursively through aggressive language used on both sides for different purposes. They usually revolve around a dispute between two individuals or two rival clans who dispute controversial interests. The question of power and its distribution within discursive contributions is at the heart of this genre of comedy. It is always a question of a third party (authoritarian father, romantic rival, or jealous husband) with legitimate power who threatens the love project of two young individuals. Discursive strategies denouncing aggression are generally mobilized to circumvent a social norm that is too strong to be disrespected. The fundamental objective remains, in our opinion, to serve a cathartic comedy which, while erecting models not to be followed, does not forget to make them the laughingstock of the public. The comedy that arises from such conflicting situations is fundamentally cathartic as it helps weak characters vent their grudges against more powerful

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

characters. It also serves to question the balance of power and to partially submit to revision the relationships established between characters motivated by opposing aspirations.

Keywords: aggressive language; power; comedy; Molière

Abstrakt. Komedie Moliera opierają się zasadniczo na konflikcie skonkretyzowanym dyskursywnie poprzez agresywny język używany przez obie strony do różnych celów. Zwykle dotyczą sporu między dwiema jednostkami lub dwoma rywalizującymi ze sobą klanami, które kwestionują kontrowersyjne interesy. U podstaw tego gatunku komedii leży kwestia władzy i jej dystrybucji w ramach wypowiedzi dyskursywnych. Zawsze jest to kwestia osoby trzeciej (autorytarnego ojca, romantycznego rywala lub zazdrosnego męża), posiadającej prawowitą władzę, która zagraża projektowi miłosnemu dwóch młodych osób. Strategie dyskursywne potępiające agresję są na ogół uaktywniane w celu obejścia normy społecznej, która jest zbyt silna, by nie być szanowana. Podstawowym celem jest jednak funkcja oczyszczająca komedii – modele, których nie należy naśladować, trzeba wyśmiać. Komedia, w której pojawiają się konfliktowe sytuacje, jest zasadniczo oczyszczająca, ponieważ pomaga słabym bohaterom dać upust urazom wobec silniejszych postaci. Służy także kwestionowaniu równowagi sił i częściowej rewizji relacji nawiązanych między postaciami motywowanymi przeciwstawnymi aspiracjami.

Słowa kluczowe: agresywny język; władza; komedia; Molier

Résumé : Les comédies de Molière sont foncièrement fondées sur un conflit concrétisé discursivement à travers un langage agressif utilisé de part et d'autre pour servir des objectifs variés. Elles tournent généralement autour d'un différend opposant deux individus ou deux clans rivaux qui disputent des intérêts controversés. La question du pouvoir et sa répartition à l'intérieur des contributions discursives sont au cœur même de ce genre de comédie. Il s'agit toujours d'un tiers (père autoritaire, rival amoureux ou mari jaloux) détenteur d'un pouvoir légitime qui menace le projet amoureux de deux jeunes individus. Les stratégies discursives dénonçant l'agression sont généralement mobilisées pour contourner une norme sociale trop puissante pour ne pas être respectée. Mais l'objectif fondamental reste à notre avis de servir un comique cathartique qui tout en érigeant des modèles à ne pas suivre, n'oublie pas d'en faire la risée du public. Le comique qui naît de telles situations conflictuelles est fondamentalement cathartique étant donné qu'il aide des personnages faibles à évacuer des rancunes qu'ils éprouvent à l'égard des personnages plus puissants qu'eux. Il sert également à mettre en question les rapports de force et à soumettre, partiellement, à la révision les relations établies entre des personnages motivés par des aspirations opposées.

Mots clés : langage agressif ; pouvoir ; comédie ; Molière

INTRODUCTION

Dans les comédies de Molière, il est toujours question d'un pouvoir controversé, mal réparti, et de surcroît, disputé entre des personnages forts qui cherchent à le préserver, le renforcer et l'afficher ostensiblement, confrontés à des personnages moins puissants qui œuvrent, via des stratégies plus subtiles, à contourner une hégémonie dont ils se sentent victimes dès le début. Le discours

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

est donc utilisé soit pour affirmer un pouvoir ou pour le déstabiliser. Cela en rapport avec l'identité et les objectifs de celui qui le prend en charge.

Pour rendre compte de la communication conflictuelle prenant lieu entre les personnages de la comédie de Molière, nous nous appuierons, entre autres[1], sur le cadre théorique de l'analyse de système de la politesse élaboré par Brown et Levinson (Brown et Levinson 1987), qui envisagent l'interaction conversationnelle comme un jeu de « faces ». Le concept de FTA (*face threatening act*), introduit par ces deux théoriciens, stipule que la majorité des actes de langage, élaborés au cours d'un quelconque échange, sont menaçants pour les faces des interlocuteurs en interaction qui jouissent d'une valeur sociale positive. L'impolitesse est considérée à ce niveau comme un manquement aux règles fondamentales de la communication.

Nous nous fonderons également sur les travaux de Culpeper (1996, 2005, 2011) et Bousfield (2008) qui ont cherché à conceptualiser la notion d'impolitesse en s'inspirant du cadre méthodologique brownlevinsonien sur la politesse. L'impolitesse n'est plus donc considérée par ces théoriciens comme l'opposé de la politesse mais comme une stratégie rhétorique coercitive utilisée pour servir des objectifs discursifs préalablement établis.

Les actes menaçants de la face seront étudiés à ce niveau comme des manœuvres en rapport avec l'intention de leurs auteurs ; ils sont volontairement mobilisés lors de situations d'énonciation particulières pour exprimer les désirs et les aspirations de leurs producteurs. En ce sens, l'impolitesse est considérée non pas comme un manquement accidentel aux règles de la conversation, mais comme une stratégie consciente, motivée par une intention individuelle pour affirmer les positions et l'identité du locuteur qu'il déploie.

Diverses techniques discursives découlent de l'impolitesse telle que l'aggravation, la minimisation, la fausse politesse et les stratégies combinées.

Dans le cadre de cet article, nous partons de l'hypothèse que la comédie moliéresque est :

1. Massivement fondée sur une lutte pour le pouvoir.
2. Que les stratégies discursives de nature agressive auxquelles recourent les protagonistes pour organiser leur discours ne s'équivalent pas sur le plan pragmatique et énonciatif.

[1] Ce modèle a été revisité par maints autres théoriciens tels que Kerbrat-Orecchioni qui redéfinit la politesse en terme de : « politesse négative » ou compensatoire et « politesse positive » ou productionniste.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

3. Que l'atmosphère conflictuelle régnant sur la comédie est orientée vers un comique cathartique qui naît des situations de décalage entre le « dire » et le « vouloir » dire.

UNE LUTTE « ACHARNEE » POUR LE POUVOIR

Les dialogues moliéresques expriment une lutte acharnée pour le pouvoir, où « barbons » et « jouvenceaux » s'affrontent pour les beaux yeux d'une belle, où des bourgeois et des roturiers s'entre-déchirent pour faire valoir un idéal de vie. Il n'est que question de violence, mais d'une violence qui reste, pour autant, inoffensive, préalablement produite pour soutenir un comique, somme toute, dirigé vers une figure de « tyran », mauvais chef, qui par son comportement défectueux, risque de semer l'anarchie au sein d'un système stable et harmonieux.

Le pouvoir puise son origine dans un système socio-économique extrêmement hiérarchisé où les fils doivent obéir à leurs pères, ou les femmes doivent respecter leurs maris et où les valets et les domestiques sont en passe de faire signe d'allégeance à leurs maîtres. Il s'agit donc, selon l'expression de Barthes, d'un monde régi par « un abus du pouvoir » (Barthes 2002 : 60).

Face à ces « dominateurs » : barbons, maris jaloux, pédants et pères autoritaires s'érige une force opposée qui décide à un moment donné de l'histoire de leur faire face. Ainsi les femmes mal mariées, les valets enjoués et fourbes, les couples amoureux contrariés se présentent comme des « usurpateurs » d'un pouvoir légitime.

Pour mieux expliciter ce point, nous choisissons d'analyser deux situations conflictuelles opposant un représentant officiel d'un pouvoir légitime à un individu qui lui est subordonné.

1. Un affrontement entre Harpagon et Élise (*L'Avare*)

Le malentendu provoqué par l'entretien sur le mariage est complètement levé quand Harpagon déclare à sa fille qu'il destine Cléante à une riche veuve ; quant à elle, il planifie de la marier à Monsieur Anselme dont la richesse est considérable. « C'est là, ma fille, ce que j'ai résolu pour moi. Quant à ton frère, je lui destine une certaine veuve dont ce matin on m'est venu parler; et pour toi, je te donne au seigneur Anselme » (Molière 2020 : *L'Avare*, acte I, scène 5).

Le projet amoureux d'Élise et de son frère se trouve ainsi complètement saboté par le père. Mais contrairement à Cléante qui décide de se retirer pour ajourner sa confrontation avec Harpagon, Élise est déterminée à défier la résolution paternelle en affichant un refus catégorique au choix que ce dernier

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

a fait pour elle. Elle recourt à la modalité négative pour décliner les offres de Harpagon : « Je ne veux point me marier, mon père, s'il vous plaît ».

La portée du refus, comme un acte non coopératif, est amoindrie à travers l'utilisation de l'adoucisseur : « s'il vous plaît », qui compense la gravité de l'acte menaçant de la face négative de l'interlocuteur provoqué par la contestation. Élise recourt à cette stratégie discursive pour décroître les menaces qui encourent son interlocuteur sans avoir l'intention de les supprimer totalement.

Le discours des deux personnages fonctionne sur le modèle d'une « fausse politesse »[2], accordant à l'échange une valeur comique évidente. Dans la bouche des deux protagonistes, la politesse n'est qu'une marque de façade. Si Élise s'efforce de se présenter comme une fille polie et respectueuse envers son père, c'est pour échapper au mariage que ce dernier veut lui imposer ; Harpagon ne recourt à ce procédé conversationnel que pour parodier et tourner en dérision les contributions de sa fille. Il participe, en quelque sorte, au même jeu établi par Élise, mais pour atteindre un objectif différent : maintenir la pression sur sa fille pour qu'elle finisse par accepter son offre (ibidem).

Les adoucisseurs de type : « s'il vous plaît » et « avec votre permission » sont totalement inappropriés avec un tel contexte d'échange, puisque les deux personnages n'emploient ce genre discours que pour faire valoir des positions divergentes. Les adoucisseurs, produisent, en ce sens, un effet contraire à ce qu'on attend d'eux. Ainsi, au lieu de participer à la réalisation d'une conversation stable et coopérative, ils contribuent plutôt à maintenir, voire à renforcer un conflit consciemment mobilisé pour créer une atmosphère propice à l'émergence d'un comique de situation.

Cette « politesse de façade », qui se fonde sur un échange de défis, met en scène Harpagon qui s'oppose ouvertement aux revendications de sa fille en cherchant à l'offrir en mariage à quelqu'un qu'elle n'aime pas face à Élise qui refuse, quant à elle, de se soumettre à la volonté d'un père autoritaire en s'efforçant de déjouer astucieusement ses stratagèmes. Selon Lachenicht (1980) les défis (challenges), sont considérés comme une forme d'aggravation négative. Le défi se fonde sur une demande insistante et inopinée et exige une réponse positive de la part l'interlocuteur. « Labov and Fanshel consider challenges to be requests for action or information which are critical » (Bousfield 2008 : 132).

[2] Nous entendons par « fausse politesse », une stratégie discursive à laquelle recourt un locuteur, dans un contexte d'échange particulier, pour s'attaquer à l'interlocuteur de façon oblique. Les FTA's, réalisés par les refus dans le cas d'Élise et par l'insistance dans le cas d'Harpagon, ne sont pas amoindris par les atténuateurs utilisés par les deux interactants. Les adoucisseurs ne sont pas utilisés pour signaler une forme de politesse négative comme, les interlocuteurs ne laissent suggérer, mais pour formuler une pseudo-politesse hautement insincère.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

Il faut faire remarquer donc que les lignes de conduites adoptées par les deux interlocuteurs ne s'équivalent pas sur le plan pragmatique. L'attitude du père semble plus défiante en comparaison avec celle de la fille ; Harpagon armé de son autorité, recourt à des moyens plus explicites pour contraindre Élise à accepter la résolution qu'il vient de prendre. Cela pousse la fille à recourir au « chantage » pour échapper à la pression à laquelle est soumise ; elle menace de se donner la mort : « Je me tuerai plutôt, que d'épouser un tel mari » (Molière 2020 : *L'Avare*, acte I, scène 5).

Le « chantage émotionnel » est considéré par Bousfield comme une menace tournée envers soi pour faire fléchir la réaction de l'interlocuteur généralement attaché au locuteur par une relation émotionnelle[3]. ll est par exemple utilisé par des enfants, dans des situations particulières pour « promouvoir leurs intérêts » et pour influencer les décisions des parents : « Children, too, will employ special pleading and emotional blackmail to promote their own interests, and self-development, within the family system » (Nagel 2002 : 14)[4].

En effet, le chantage tributaire d'une sorte d'agressivité émotionnelle exercée sur le pathos de l'interlocuteur, demeure une stratégie spécifique. Ainsi dans le cadre de cet exemple, si la menace de se suicider est exposée comme une parade à la violence verbale et symbolique que le père exerce abusivement sur sa fille[5], les conséquences d'un tel acte, hypothétiques qu'elles soient, une fois réalisées seront subies par la fille. Aussi, l'évocation d'un sujet aussi sérieux (le suicide) dans un contexte comique contribue à une montée de la tension dramatique provoquée en partie par une sorte de confusion de genres : comique tragique.

Toutefois, cette crise est très vite liquidée ; la situation est dédramatisée grâce à la contribution suivante de Harpagon. « Mais voyez quelle audace! A-t-on jamais vu une fille parler de la sorte à son père? » (Molière 2020 : *L'Avare*, acte I, scène 5). La minimisation de la gravité de la situation est assurée à travers le changement du référent discursif. Harpagon choisit de ne pas enchaîner sur le sujet sérieux évoqué par Élise ; il se contente de tourner la situation en sa faveur en faisant un commentaire « méta discursif » sur le discours de son interlocutrice,

[3] Le chantage émotionnel est une technique de manipulation à laquelle recourt le locuteur pour agir sur son interlocuteur, pour le persuader ou l'obliger à accomplir une tâche ou à prendre une décision non pas via des arguments logiques mais en suscitant chez lui des sentiments comme la peur, la culpabilité, la pitié etc.

[4] Notre traduction : « Les enfants aussi utiliseront des plaidoyers spéciaux et un chantage émotionnel pour promouvoir leurs propres intérêts et leur développement personnel au sein du système familial ».

[5] La locutrice envisage de tourner la violence physique contre elle-même si son père continue d'insister de la marier à quelqu'un qu'elle n'aime pas.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

et ce pour montrer les inconséquences de l'attitude verbale adoptée par sa fille. Le recours à la modalité exclamative : « mais quelle audace ! » et à l'interrogation rhétorique : « A-t-on jamais vu une fille parler de la sorte à son père ? », marque une réaction émotionnelle de l'interlocuteur et accorde à ses paroles la valeur d'une remontrance.

Élise s'amuse à mimer la stratégie discursive empruntée par son père pour parodier les accusations qu'il formule à son égard. L'interrogation rhétorique : « Mais a-t-on jamais vu un père marier sa fille de la sorte ? », crée un parallélisme ludique entre les dires du père et ceux de la fille. Elle tâche d'exprimer, à travers l'énoncé qu'elle produit, un jugement évaluatif sur son père, considéré comme un individu « insensé » pour penser à marier sa fille d'une manière aussi étrange. La prise de position d'Élise est confirmée par la réplique suivante qui laisse suggérer que la décision de son père ne saurait être approuvée par aucune personne de bon sens: « Et moi, je gage qu'il ne saurait être approuvé d'aucune personne raisonnable » (ibidem). Harpagon est présenté, du coup, comme un personnage capricieux et complètement aveuglé par sa folle passion pour l'argent.

Nous avons essayé de montrer dans cet exemple comment un parler agressif ne se présente pas comme une donnée facilement repérable dans le discours. Il s'agit, au contraire, d'une stratégie discursive très élaborée dont la compréhension est tributaire d'un ensemble d'éléments tels que le statut du locuteur, ses intentions et la nature de la relation qu'elle relie à l'interlocuteur. Nous avons remarqué aussi à travers un tel exemple comment un personnage occupant un rôle inférieur peut facilement s'adapter à une situation de communication conflictuelle pour faire valoir ses prises de position et tourner la situation en sa faveur.

Dans l'exemple suivant, nous assistons à un autre type d'affrontement qui aura lieu entre une pupille et son tuteur. La scène se caractérise par la maturation de Marianne qui décide de faire face à Arnolphe en lui déclarant son amour pour Horace.

2. Un affrontement entre un tuteur et une pupille (*L'École des femmes*)

Arnolphe est présenté dès la scène d'exposition de *L'École des femmes* comme un personnage hanté par un « cocuage universel ».

> Arnolphe, au premier acte, apparaît obsédé par l'idée d'un cocuage universel ; et dans ce mal auquel nul n'échappe, le point le plus fascinant est la complaisance des maris. Nous savons qu'il y a là une hantise de la passivité. La jalousie n'est largement qu'une défense contre elle. (Mauron 1962 : 286)

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

Pour s'immuniser contre ce mal, il cherche à prendre pour femme une jeune et naïve fille qui ne saurait être corrompue par la société. Mais ses précautions sont vaines car il réalise comprend à la fin de la comédie qu'il était la victime de ce qu'il craint dès le début.

Une confrontation frontale entre Arnolphe et Agnès a lieu à la scène IV de l'acte IV, marquant la maturation de la pupille et le désenchantement du tuteur. Agnès, métamorphosée grâce à l'amour, annonce à son tuteur qu'elle est amoureuse de Horace. Arnolphe, incapable de retenir sa colère, se déchaîne contre elle, donnant libre court à un discours violent explicité à travers des expressions comme : « friponne », « coquine », « petit serpent », « ingrate » (Molière 2020 : *L'Ecole des femmes*, acte V, scène 4).

Le discours violent que produit le quinquagénaire est à répertorier comme une sorte de violence verbale émotive. Les FTA's découlant de ce discours se cristallisent sur des noyaux sémantiques liés à des axiologiques négatifs de type : « friponne », « ingrate » et « serpent », etc., auxquelles recourt le tuteur pour qualifier sa pupille négativement après avoir découvert sa relation secrète avec Horace. Son sentiment d'être trahi et malmené par la jeune Agnès fonctionne comme un véritable catalyseur de tout ce plaidoyer larmoyant.

En effet, Arnolphe ne diffère pas beaucoup de Harpagon ; ils incarnent les deux la figure du « héros conservateur » qui cherche à défendre ce qu'il possède déjà, argent, biens, femmes, enfants, etc. En ce sens, Agnès n'est considérée par lui que comme un bien qu'il s'efforce de préserver chèrement. « Il devient victime de personnages plus jeunes – mobiles, vifs – voleurs et séducteurs […], doué d'une grande puissance verbale et magique » (Mauron 1962 : 271).

Selon un tel point de vue, la défaite du « barbon » se présente comme un geste non uniquement mérité mais *a fortiori* nécessaire pour le bon fonctionnement de la société. Étant donné que par le truchement d'un tel agissement excessif, on risque de perturber un ordre cosmique qui destine normalement les jeunes filles à se marier avec de jeunes garçons.

La lutte pour le pouvoir prend dans cet exemple des aspects plus explicites. Contrairement à Agnès qui bien qu'elle décide de défier les résolutions paternelles, et s'y met avec plus de prudence, Mariane choisit, quant à elle, d'entrer dans une confrontation ouverte avec son tuteur. Ici la nature de relation qui unit les deux protagonistes, un père pour le premier cas, un tuteur pour le deuxième, intervient comme un élément décisif dans le choix des stratégies agressives à adopter. Si Agnès fait en sorte d'aménager les besoins de face de son interlocuteur, de le contrarier sans espérer le choquer, Mariane semble plus déterminée à préserver les limites de son territoire personnel et à défendre son intégrité psychique quitte à fâcher le tuteur.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

Dans la deuxième partie de cet article, nous analyserons quelques techniques discursives dénotant les attitudes violentes et les objectifs qu'ils motivent. Nous tâcherons de montrer comment ces stratégies agressives auxquelles recourent les personnages sont adaptées aux rangs et aux statuts qu'ils occupent et aux situations dans lesquelles ils se trouvent.

CONFLITS ET STRATEGIES DISCURSIVES

Les stratégies discursives utilisées par les différents protagonistes théâtraux moliéresques ne s'équivalent pas sur le plan pragmatique. Elles sont intrinsèquement liées à des conditions objectives comme le rang, l'identité et le statut de celui qui prend le discours en charge. De ce fait, si les personnages faibles recourent généralement à des stratégies de minimisation pour attaquer des personnages mieux placés sans se faire prendre, les personnages forts par leur rang et leur statut officiels font en sorte de renforcer et afficher ouvertement leurs attaques.

1. Stratégie de minimisation

Nous considérons d'abord un premier exemple extrait de *La jalousie du Barbouillé*, où le personnage éponyme mobilise l'insulte « bête » pour qualifier sa femme Angélique. « Si je l'eusse trouvée en vie, après m'avoir fait cette frayeur-là, je lui aurais apostrophé cinq ou six clystères de coups de pied dans le cul pour lui apprendre à faire la bête » (Molière 2020 : *La jalousie du Barbouillé*, scène 11).

Cette insulte est à rattacher à une dispute de couple où le Barbouillé, exaspéré par les infidélités récurrentes de sa femme, use d'un parler agressif pour restituer un pouvoir qui lui lègue tout un système social et juridique en place. Ce pouvoir se trouve vivement menacé par les agissements d'une femme volage.

Le mari « cocufié » rabaisse sa femme Angélique au rang de la « bête », en la désignant comme une personne sotte et sans raison car elle cherche à se suicider. Toutefois, cette insulte forte est cependant atténuée par la situation d'énonciation. Il s'agit d'un monologue, d'une situation de communication indirecte, où le locuteur adresse la parole à lui-même pour s'énoncer agressivement à l'égard d'une personne absente. L'attaque de la face positive d'Angélique, c'est-à-dire à son narcissisme et à l'image valorisante qu'elle s'efforce d'afficher, s'effectue ainsi de manière biaisée.

Cette première esquisse de la femme volage et infidèle a été plus affinée avec l'Angélique de *George Dandin*, fille de Monsieur de Sotenville et femme de Dandin ; le décalage social entre les deux membres du couple fonctionne

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

comme un alibi moral aux infidélités de l'épouse. Il explique également le choix de l'époux des situations indirectes pour insulter une femme qui appartient à un rang social plus élevé. Incapable de l'affronter directement, il opte pour le monologue pour donner libre cours à sa colère et son indignation.

La même forme insultante indirecte est utilisée par Mascarille dans un contexte de communication indirecte pour taxer son maître Lélie de bêtise : « La peste soit la bête » (Molière 2020 : *L'Etourdi*, acte I, scène 4). La force perlocutoire de l'énoncé agressif est également amoindrie ici par la situation de communication indirecte. Il s'agit dans ce cas d'un aparté de forme « A » dit à « A », en prenant le destinataire public pour témoin, que « B » est (x).

En nous appuyant sur une terminologie Brownlevinsonienne (Brown et Levinson (1987), nous pouvons prétendre que l'insulte « bête » sert ici d'attaque indirecte à un interlocuteur immunisé par son statut social, à savoir le maître Lélie. La profération de l'insulte n'altère en rien la verticalité de la relation qui relie le valet à son maître. Toutefois, cette confidence « chuchoté » au public en dit beaucoup. Elle révèle les crises qui traversent ce genre de relation et les aspirations à peine cachées des domestiques qui cherchent à s'équivaloir à leurs maîtres.

La minimisation peut prendre d'autres formes quand par exemple, le locuteur tourne l'insulte contre lui-même, tout en cherchant à la diriger réellement vers son interlocuteur. Ainsi dans *Le Dépit amoureux*, Gros-René tourne l'invective vers soi pour mettre en péril tout le raisonnement de son maître. « Je ne vois point encore, ou je suis une bête » (Molière 2020 : *Le Dépit amoureux*, acte I, scène 1). En choisissant une telle technique, il finit par rabaisser son maître, quoique indirectement, au rang de la bête. Il recourt à cette stratégie discursive indirecte pour défendre l'intégrité comportementale de Lucile que le maître accuse d'infidélité. Le valet fait semblant de ne pas discerner le motif qui est à l'origine de la jalousie d'Eraste parce que soit que le mobile de la jalousie de « A » n'est apparent que pour « A » soit que le mobile est plausible mais que « B », à cause de sa grande bêtise, est incapable de le voir.

Or tous les indices textuels et contextuels pointent vers la première probabilité : c'est-à-dire que la jalousie d'Eraste se fonde sur des chimères. Nous disons de ce fait que l'insulte « bête » qui prend la forme « A » dit à « B » que « A » est « x » n'est qu'une forme apparente ; « A » qui dirige son insulte vers « A » cherche, en réalité, à cibler « B » en le taxant d'emportement voire de bêtise et ce en fondant sur argument dérivé de la situation de communication. Ceci nous mène à dire que la stratégie de minimisation est intentionnellement utilisée par « B » pour contourner les contraintes d'une norme sociale en vigueur qui l'oblige à voir et à respecter la nature de la relation qui l'unit à « A ».

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

Dans d'autres situations de communication, le locuteur généralement un détenteur d'un pouvoir légitimé par son statut ou son rang, déploie des stratégies plus aggravantes pour augmenter les menaces sur les besoins de faces de l'interlocuteur. Dans de tels cas, le locuteur est loin de se cacher pour formuler une critique ou pour proférer une invective ; il souligne au contraire ses insultes, leur accorde plus d'ampleur et plus de valeurs blessantes et ce manifestement dans le motif d'affirmer un pouvoir qui lui accorde un système sociojuridique fonctionnel.

2. Stratégies de renforcement

Nous avons fait remarquer déjà que le terme « animal » ou « bête » peut être utilisé comme une insulte pour rapprocher l'humain de l'animal. Dans des situations conflictuelles plus confirmées, de telles insultes sont renforcées par des adjectifs qualificatifs comme : « fier », « étrange », « bon », etc., et pour intensifier la force illocutionnaire de l'insulte et pour causer plus de dommages aux besoins de face de l'insulté.

En ce sens, l'expression injurieuse prend la forme suivante : « bête » ou « animal » + un adjectif ». Ainsi les adjectifs « fier », « étrange », « plaisant », « franc », « méchant », « farouche », etc. rattachés aux termes « animal » ou « bête » servent à renforcer les valeurs négatives véhiculées *a priori* par les insultes.

Dans un contexte ironique, Molière, acteur et metteur en scène, qualifie les comédiens d' « étranges animaux » : « Ah ! Les étranges animaux à conduire que des comédiens » (Molière 2020 : *L'impromptu de Versailles*, scène 1).

Le dramaturge qui occupe un rang plus élevé que les autres comédiens se permet de se moquer de Brécourt qui n'arrive pas à maîtriser son rôle et qui sollicite l'aide du metteur en scène pour améliorer sa performance : « Que voulez-vous qu'on fasse ? Nous ne savons pas nos rôles ; et c'est nous faire enrager vous-même, que de nous obliger à jouer de la sorte » (ibidem).

La réaction R_1 de Molière prend la forme d'une invective : « étranges animaux » qu'il adresse à tous ses comédiens, y compris Brécourt. L'adjectif qualificatif « étrange » qui signifie : « ce qui est contraire à l'usage, à l'ordre, à l'habitude ; bizarre, extraordinaire » (Encyclopédique 1980 : 361), désigne les membres de la troupe comme des acteurs incompétents qui n'arrivent pas à maîtriser des rôles aussi simples. L'ironie n'est pas totalement absente de cet énoncé ; elle se cristallise sur l'évaluatif « étrange » qui, ajouté au substantif « animaux », transforme les interlocuteurs de Molière en des « spécimens » bizarres qui méritent une étude minutieuse pour être compris et répertoriés.

Dans *Tartuffe*, le personnage éponyme est désigné comme un « méchant animal » : « L'homme est, je vous l'avoue, un méchant animal » (Molière 2020 :

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

Tartuffe, acte V, scène 6). Par son emploi générique du terme « homme », Orgon vise une cible absente qui est Tartuffe, qu'il qualifie de « méchant animal ». L'insulte prend la forme suivante : « A » dit à « B » que « C » est (x) + adjectif. L'animalité de l'imposteur est donc ajoutée à sa méchanceté : Tartuffe est, en l'occurrence, présenté comme un homme privé d'humanité, mais s'agit-il aussi d'un animal qui détient la volonté de nuire. L'image positive de l'insulté se trouve ainsi entièrement anéantie par le biais de cette double insulte.

Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, l'expression : « un plaisant animal avec son plastron » est produite par le maître à danser pour qualifier et se moquer du maître d'armes : « Voilà un plaisant animal, avec son plastron » (Molière 2020 : *Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 2).

L'adjectif « plaisant » est utilisé pour désigner une personne aussi bête que risible. L'insulte est présentée aussi sous la forme suivante : « A » dit à « B » que « C » est (x) + adjectif. Nous soulignons aussi que la charge insultante est considérablement augmentée à cause de la situation de coprésence dans laquelle est produite l'insulte. Cette situation de coprésence explique la réaction violente du maître d'armes qui cherche à agresser physiquement son interlocuteur. L'adjectif « plaisant », raccordé à l'insulte « animal », augmente la valeur destructrice de l'insulte en lui octroyant en plus de sa dimension agressive et dégradante une dimension sarcastique.

3. La réalisation de stratégies combinées

Il s'agit par exemple d'une attaque portée conjointement à la face positive et à la face négative de l'interlocuteur. On marque la possibilité, par exemple, de combiner la stratégie des questions défiantes (*challenging questions* ; Bousfield 2008 : 240) à celle des mots tabous (*taboowords* ; ibidem : 110). L'utilisation de « mots tabous » joue le rôle d'un intensificateur grammatical du propos agressif. Elle augmente, par exemple, la force perlocutoire des questions défiantes. Il existe des attitudes discursives complexes, ou ce que Bousfield appelle des stratégies combinées. Ainsi par exemple « chercher un désaccord avec l'interlocuteur » « seek disagreement » (ibidem : 85), relève à la fois de l'impolitesse positive et négative (ibidem : 109) où à travers une telle ligne de conduite, le locuteur limite la liberté de l'interlocuteur en l'obligeant d'abord à entrer en conflit avec lui, ensuite, en utilisant un vocabulaire menaçant de la face, il procède systématiquement à son humiliation.

Dans cet entretien entre Harpagon et La Flèche, les deux locuteurs recourent à plusieurs stratégies discursives pour faire valoir leurs positions divergentes.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

> Harpagon : Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas. Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou ; vrai gibier de potence.
> La Flèche : Je n'ai jamais rien vu de si méchant que ce maudit vieillard ; et je pense, sauf correction, qu'il a le diable au corps.
> Harpagon : Tu murmures entre tes dents.
> La Flèche : Pourquoi me chassez-vous ?
> Harpagon : C'est bien à toi, pendard ; à me demander des raisons : sors vite, que je ne t'assomme.
> La Flèche : Qu'est-ce que je vous ai fait ?
> Harpagon : Tu m'as fait, que je veux que tu sortes. (Molière 2020 : *L'Avare*, acte I, scène 3)

Harpagon inaugure cet échange agressif en chassant son domestique : « Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas », puis en le taxant de qualificatifs négatifs tels que : « maître juré filou ; vrai gibier de potence ». La combinaison de deux stratégies agressives : chasser ouvertement son valet et l'insulter, montre que le locuteur est en quête d'afficher ostensiblement son pouvoir tout en cherchant à limiter voire annuler celui de l'interlocuteur. L'usurier affiche une attitude verbale violente pour expulser son domestique ; il ne veut pas voir devant lui : « un traître, dont les yeux maudits assiègent toutes ses actions, dévorent ce qu'il possède, et furètent de tous côtés pour voir s'il n'y a rien à voler » (ibidem). Le recours à ces deux stratégies agressives sert à se débarrasser d'un interlocuteur jugé comme dangereux et agaçant pour être supporter.

La réaction de la Flèche prend la forme d'un aparté. « Je n'ai jamais rien vu de si méchant que ce maudit vieillard ; et je pense, sauf correction, qu'il a le diable au corps » (ibidem).

Harpagon ne se rend totalement pas compte de ce discours « dit à part », d'où sa réplique : « Tu murmures entre tes dents ». Si La Flèche n'ose pas adresser directement ses « insultes » à Harpagon, c'est parce qu'il voit les limites de son rôle de domestique qui ne doit pas agir de façon ouvertement violente à l'égard de son maître. Son aparté agressif ne touche pas réellement sa cible, puisque son producteur a choisi de la produire sous la forme d'une confession ou une adresse directe au public.

Nous remarquons du coup le décalage entre les deux attitudes verbales agressives adoptées par les deux protagonistes. Il est manifeste que le maître ne craint pas d'utiliser ouvertement un langage humiliant en s'adressant à son valet alors que ce dernier recourt à des stratégies moins défiantes pour contourner ses attaques.

Si le langage violent utilisé dans le cadre de la comédie moliéresque affiche les limites des rôles des protagonistes occupant des rôles sociaux variés et

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

bénéficiant de quantité de pouvoir inégal, il n'en est pas moins l'occasion pour mettre en avant un comique hautement cathartique.

VIOLENCE VERBALE AU SERVICE D'UN COMIQUE CATHARTIQUE

L'agressivité discursive dans le théâtre de Molière est foncièrement utilisée pour servir le comique. Toutefois, s'agit-il d'un comique qui sert à faire rire mais aussi à critiquer les « tares » des individus rongés par des folies douces. Selon une telle perspective, la violence verbale se présente comme phénomène purgatif qui saurait limiter, voire annuler la violence réelle.

Ainsi, les échanges agressifs entretenus entre les divers pôles de la parole théâtraux occupent une valeur cathartique évidente, étant donné qu'ils sont destinés à purger le public d'une charge agressive qu'il détient et ce en l'invitant à rire sur le compte des personnages jugés excessifs et excentriques. Le public peut également s'identifier à des personnages faibles qui recourent à des stratégies agressives indirectes pour remédier à un déficit de pouvoir et contrecarrer, symboliquement soit-il, les attaques des maîtres plus puissants.

En ce sens, l'agressivité verbale fonctionne comme une contre-valeur qu'un locuteur « A » cherche à appliquer à un interlocuteur « B », et ce dans l'objectif de s'attaquer à l'image valorisante que ce dernier s'efforce de dresser de lui-même. Elle peut ainsi être expliquée comme une « décharge négative »[6] à laquelle recourt l'insulteur pour canaliser des sentiments dévastateurs comme la colère, l'envie, et même l'injustice, etc.

Si Dom Juan insulte son valet pour afficher sa colère, ce dernier, faute de pouvoir requis, mobilise la médisance pour le qualifier de « scélérat », de « pourceau d'Epicure », de « bête brute » et même de « chien » (Molière 2020 : *Dom Juan*, acte I, scène 1). En effet un personnage faible tâche, à travers l'art comique découlant des stratégies agressives indirectes, de faire de l'insulté la risée de la fable, gagnant ainsi le destinataire public à sa cause pour rire ensemble des erreurs perpétrées par un personnage bizarre.

1. 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 souvent formulé de manière indirecte (monologue, aparté, médisance). Ces

[6] Pour « sublimer » son agressivité effective, le locuteur recourt à l'usage de mots socialement interdits pour s'attaquer à l'intégrité morale d'un interlocuteur détesté.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

personnages prennent le public pour le témoin privilégié voire le complice de leurs attaques pour se venger et rire ensemble d'une autorité astreignante. Ce même langage agressif est aussi observé par une élite de noblesse comme un châtiment mérité par des gens tels que Pourceaugnac, Georges Dandin, Monsieur Jourdain qui cherchent à « forcer l'accès de l'aristocratie » (Sartre 2011 : 54), et qui ne voient pas les limites de leurs rôles sociaux.

La vengeance du valet de son maître ou de l'épouse maltraitée d'un mari qu'elle n'aime pas (le cas d'Angélique dans George Dandin), doit être toujours comprise comme une opération de « purgation » potentielle d'un spectateur qui s'identifie naturellement à des personnages présentés comme les victimes d'un abus de pouvoir.

La scène II du *Mariage forcé*, est marquée par la fréquence des interruptions que livre Sganarelle à son maître Valère. L'interruption inopinée est intentionnellement mobilisée pour rendre compte des aspirations à peine cachées d'un valet qui cherche à se présenter comme l'égal de son maître. Compte tenu du contexte de l'échange, le valet se donne le droit d'interrompre son interlocuteur parce qu'il ne se présente plus par rapport à lui comme un simple subordonné, mais comme un allié qui lui est utile pour faire aboutir ses projets amoureux.

Il ne serait pas donc insensé de considérer une telle attitude adoptée par le valet comme une revendication en germe d'un statut social et politique plus équitable. Nous prétendons même que le « parterre » est symboliquement vidé des « rancœurs » qu'il éprouve contre la « classe dirigeante » à travers les agissements « agressifs », *a fortiori* « transgressifs » que les serviteurs produisent à l'égard des détenteurs d'un pouvoir légitime.

Le comique, découlant d'un parler agressif produit en cachette, est utilisé comme une arme de taille pour désacraliser l'autorité des maîtres puissants Il sollicite la connivence du destinataire public pour tourner en dérision des figures abusives. Rire sur le compte des personnages comme Gorgibus ou Harpagon est à entendre donc comme une sorte de « sublimation » d'une rancune que les faibles opprimés éprouvent nécessairement envers leurs oppresseurs.

2. Une catharsis comique

Le mode opératoire de la catharsis comique consiste à offrir les personnages excessifs en matière à rire. On les livre à la satire et à la moquerie pour montrer l'incohérence et la gravité de leur comportement. Il s'agit en quelque sorte de purger le « mal » par le rire pour ramener les personnages « malades » à « la juste mesure ». De cette manière-là, la catharsis est fondée sur l'imitation : on imite un comportement verbal jugé défaillant, en le grossissant et en le présentant sous

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

un angle hautement agressif et ce dans l'objectif de mettre en exergue ses caractéristiques ridicules. Les personnages excessifs sont présentés de ce fait comme des « cas extrêmes » qui nécessitent le déploiement des stratégies discursives élaborées pour les neutraliser ou les ramener à la raison[7].

Si la tragédie joue sur des paramètres pathétiques comme la pitié pour faire surgir les émotions du spectateur, la comédie, utilise, quant à elle, le comique, comme un moyen subversif pour rendre compte de la bêtise des personnages déraisonnables qui se démasquent rien qu'en prenant la parole. Elle inverse aussi les pôles de la relation père-fils (Mauron 1962 : 58) et maître/valet en incombant la « culpabilité » aux personnages forts qui cherchent à réprimer les aspirations des personnages faibles vers le bonheur et l'émancipation. Les parlers agressifs utilisés de part et d'autre tournent généralement en faveur des « opprimés » ; s'ils aident les valets, les femmes mal mariées et les fils à se venger symboliquement des personnages qui font obstacle à leur bonheur, dans la bouche des personnages forts et insensés, ils procèdent à mettre en avant les inconséquences qui leur sont propres.

Toutefois, la tâche de la comédie ne s'arrête pas au fait d'évacuer des personnages faibles des ressentiments qu'ils éprouvent à l'égard des personnages forts ou de dévoiler l'agressivité extrême des personnages forts. Elle déborde largement cette fonction pour être regardée comme une véritable leçon de beau et de bien avancé à un spectateur clairvoyant qui doit voir dans les dérèglements comportementaux des personnages comme Dom Juan, Sganarelle, Dom Garcie, Argan des menaces pour la cohésion de l'être et de la société.

CONCLUSION

Le système socio-économique symétrique et hiérarchisé dans lequel évoluent les personnages moliéresques accorde à leurs discours violents une portée idéologique importante. Ainsi l'appartenance à une caste particulière contraint les individus à adopter des lignes de conduite en rapport avec le rang et le statut qu'ils occupent. Toutefois ces personnages qui semblent à première vue figés, bloqués par leur appartenance d'origine ne cessent pas d'agir librement en recourant à un ensemble de stratégies comme la fausse politesse, l'hyper politesse, utilisées dans des objectifs ironiques pour contourner les contraintes de classe auxquelles ils sont soumis dès le départ.

[7] La catharsis est liée à deux sortes de plaisir : « le plaisir d'imiter » et « plaisir d'apprendre ». La comédie rejoint ces deux principes pour amuser et instruire.

Pobrane z czasopisma Annales N - Educatio Nova **http://educatio.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 16:05:43

Des stratégies comme la « figuration factice », la violation ostensible du « principe de coopération » rendent compte des intentions de ces personnages confinés dans leurs rôles sociaux, mais qui bataillent pour faire valoir leurs idées et leurs idéaux. C'est ainsi que la violence utilisée par des personnages faibles est sommairement articulée sur des techniques conversationnelles comme l'interruption, le silence, les refus qui fonctionnent comme des outils agressifs plus discrets par rapport aux stratégies utilisées par les maîtres, les pères ou les tuteurs recourent à des manœuvres ouvertement blessantes pour afficher davantage leur pouvoir.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, R. (2002). *Ecrits sur le théâtre*. Paris : Editions du Seuil.

Bousfield, D. (2008). *Impoliteness in Interaction*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, DOI: https://doi.org/10.1075/pbns.167.

Brown, P., Levinson, S.C. (1987). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press, DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9780511813085.

Culpeper, J. (1996). Towards an Anatomy of Impoliteness. *Journal of Pragmatics*, vol. 25, no. 3, 349–367, DOI: https://doi.org/10.1016/0378-2166(95)00014-3.

Culpeper, J. (2005). Impoliteness and Entertainment in the Television Quiz Show: "The Weakest Link". *Journal of Politeness Research*, vol. 1, no. 1, 35–72, DOI: https://doi.org/10.1515/jplr.2005.1.1.35.

Culpeper, J. (2011). *Impoliteness: Using Language to Cause Offence*. Cambridge: Cambridge University Press, DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9780511975752.

Encyclopédique. (1980). *Le Petit Larousse encyclopédique*. Paris: Librairie Larousse.

Lachenicht, L.G. (1980). Aggravating Language: A Study of Abusive and Insulting Language. *International Journal of Human Communication*, vol. 13, no. 4, 607–688, DOI: https://doi.org/10.1080/08351818009370513.

Mauron, Ch. (1962). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris : Librairie José Corti.

Nagel, T. (2002). *The View from Nowhere*. Oxford: Oxford University Press.

Poquelin, J.-B. (Molière). (2010). *Œuvres complètes*. T. 1–2. Paris : La Pléiade.

Sartre, J.-P. (2011). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.