La construction de la masculinité au XVII^e siècle. Le rôle de l'irrévérence et de l'offense verbale chez Molière et Regnard

Sabine Chaouche

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/23439>

DOI : 10.4000/studifrancesi.23439

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2020

Pagination : 23-39

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Sabine Chaouche, « La construction de la masculinité au XVII^e siècle. Le rôle de l'irrévérence et de l'offense verbale chez Molière et Regnard », *Studi Francesi* [En ligne], 190 (LXIV | I) | 2020, mis en ligne le 01 avril 2021, consulté le 03 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/23439> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.23439>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

La construction de la masculinité au XVII^e siècle. Le rôle de l'irrévérence et de l'offense verbale chez Molière et Regnard

Abstract

This article shows how the use of offensive and improper words reveals codes relating to gender in seventeenth-century society and theatre. Disrespect and rudeness were not only markers of masculinity but also attempts to display *hard* masculinity, characters trying to show leadership and manliness. Common characteristics expressing masculine identities which go beyond social divides (that is status and social class), can be found on stage. Examining comedies by Molière and Jean-François Regnard gives for instance insight into the way masculinity is constructed both socially and theatrically during the period. Crude language, swearing and insults reflect hegemony and masculine domination, as well as a way to gain self-confidence in public. Displaying aggressive manhood proved to be pivotal in the plays I look at, even though gentlemanly behaviour, which symbolized soft masculinity, was promoted through the ideal of the '*honnête homme*' in bourgeois and aristocratic spheres at the turn of the seventeenth century. However, playwrights ridiculed male characters' excessive manliness. They developed new forms of comic by distancing themselves from the classical rules and the notions of etiquette and accepted behaviour.

L'offense verbale n'a guère suscité l'intérêt de la critique moderne en tant que telle si ce n'est sous la plume de Judith Butler¹ (analyse de la performativité des violences verbales, des «hate speech» et aspect juridique de celle-ci aux États-Unis) ou Évelyne Larguèche² (approche à la fois linguistique et psychanalytique), encore moins le juron au théâtre même s'il existe des travaux importants sur l'argot comme ceux de Claudine Nédelec³ ou l'article fondateur de Jean Emelina consacré au théâtre de Molière⁴ qui montre la manière dont l'insulte participe d'un processus comique, celui du «monde renversé», et d'une comédie du «masque»⁵. J. Emelina aborde l'insulte d'un point de

(1) J. Butler, *Le Pouvoir des mots, Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

(2) É. Larguèche, *L'Effet injure, de la pragmatique à la psychanalyse*, Paris, Puf, 1983.

(3) On notera les travaux importants de Claudine Nédelec qui a publié de nombreux articles dans les «Cahiers du Grilh» sur le burlesque et l'argot. Voir entre autres: *Stratégie d'insertion d'une langue dans la langue: le cas de l'argot*, «Cahiers du Grilh», 2000 (<http://dossiersgrilh.revues.org/326>); *Le lecteur du XVII^e siècle et l'argot: problème de lisibilité et de pertinence*, [1995] 2007 (<http://dossiersgrilh.revues.org/319>); *Burlesque et interprétation*, «Cahiers du Grilh», [1999] (<http://dossiersgrilh.revues.org/329>); *Les États et empires du burlesque* (Paris, Champion, 2004); *Le burlesque dans le Furetière*, [in] *Le Dictionnaire universel de Furetière*, «Littératures classiques» 47, 2003, pp. 273-286; *Querelle de la langue française, querelle des Anciens et des Modernes: quels liens?*, [in] *La Religion, la morale, et l'histoire à l'âge classique*, dir. W. Brooks et R. Zaiser, Peter Lang, 2007, «Medieval and Early Modern French Studies», pp. 221-233; *Obscurités et jeux de langage. Les Jeux de l'incognu (1630)*, [in] *L'Obscurité: langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, dir. D. Denis, Louvain-la-Neuve, éd. Academia Bruylant, 2007, pp. 133-146; *L'Argot des gueux aux XVI^e et XVII^e siècles*, «XVII^e siècle» 186, 1995, pp. 147-154.

(4) J. Emelina, *Insultes, injures et jurons dans les comédies de Molière*, «Travaux de Littérature» VII, 1994, pp. 135-151. Cet article fondateur étudiait les termes utilisés par Molière.

(5) J. Emelina, *Insultes, injures et jurons* cit., p. 151.

vue exclusivement stylistique, tout comme Frédéric Calas lorsqu'il étudie, dans un récent article, les mécanismes discursifs d'inversion performative liés à l'injure⁶. Or, les deux auteurs ne mettent pas en perspective celle-ci par rapport à l'évolution de la société, ni n'interrogent la question du genre à travers le langage. Ainsi l'offense verbale n'est pas envisagée par exemple comme un marqueur de masculinité. Or cette question du genre, qui n'est abordée dans aucune étude sur le comique nous semble essentielle car elle renvoie à d'autres problématiques telles que le statut de l'offense verbale, son usage dans la société et notamment son rôle dans la formation de l'identité masculine.

D'après les théoriciens de la masculinité comme Raewyn Connell et John Beynon⁷, l'étude de la masculinité doit être reliée à un contexte social et culturel dans la mesure où elle est le produit d'une classe sociale, de mentalités et de mœurs propres à une époque. Selon Connell, de même que pour Pierre Bourdieu⁸, les sociétés sont le plus souvent fondées sur l'hégémonie masculine et l'androcentrisme, les femmes étant les subordonnées des hommes et inféodées de force à un modèle patriarcal. D'après Judith Butler⁹, la masculinité est aussi intimement liée à l'idée de performance puisqu'il s'agit pour les hommes d'en acquérir les codes par la répétition quotidienne de certains gestes, actions, ou discours. La masculinité¹⁰ peut et doit être rendue visible de façon ostensible dès lors qu'elle a été acquise et maîtrisée. Ainsi quel rôle joue le langage dans cette performance et dans ce processus de «masculinisation»? Que traduit par exemple l'offense verbale en termes de construction du genre? L'auteur de théâtre fait-il de la grossièreté une mode typiquement masculine sur scène? En ce sens est-il un «taste-maker»¹¹ comme le définit Bourdieu ou, au contraire, ne fait-il que suivre les normes en vigueur à son époque, flattant un public phallocrate, friand d'actes énergiques et de paroles viriles auxquels il peut aisément s'identifier?

Le présent article entend montrer comment l'utilisation de mots offensants et inconvenants réfléchit l'expression de codes liés au genre, tels qu'ils se donnent à voir et se comprennent dans la société du XVII^e siècle et au théâtre. L'irrévérence et l'impolitesse n'apparaissent pas seulement comme des marqueurs de la masculinité mais ils témoignent également d'une volonté d'exercer une forme de masculinité dure (la «*hard masculinity*»¹² selon le mot de David Gilmore), les personnages devant faire montre d'autorité et exhiber leur virilité. Au-delà des clivages sociaux, c'est-à-dire de la question du statut et de la classe des personnages, il existe des points de convergence en matière d'identité masculine lorsqu'elle est le produit de la scène, comme le suggère par exemple l'étude des comédies

(6) F. Calas, *L'injure en régime comique dans les comédies de Molière: étude des mécanismes discursifs d'inversion performative* (Miscommunication and Verbal Violence / Du malentendu à la violence verbale / Misskommunikation und verbale Gewalt, edited by U. Tuomarla, J. Härmä, L. Tiittula, A. Sairio, M. Palohimo, J. Isosävi, Uusfilologinen yhdistys - Nyfilologiska föreningen, Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki XCIII, Vantaa, 2015, pp. 179-193). Consultable en ligne à l'adresse suivante: <https://blogs.helsinki.fi/dialog3/files/2015/07/Calas.pdf>

(7) R. Connell, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 2005, 2de éd. Voir également les ouvrages suivants: A. Corbin, *Histoire de la virilité*, Paris, Seuil, 2015; J. Beynon, *Masculinities and Cultures*, Buckingham, Open University Press, 2001.

(8) P. Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

(9) J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 2006; Id., *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, London, Routledge, 2011.

(10) Selon P. Molinier, «Le terme de masculinité existe dans la langue française depuis le XIII^e siècle avec une remarquable stabilité sémantique. Selon le petit Robert: la qualité d'homme, de mâle; l'ensemble des caractéristiques masculines» (*Virilité défensive, masculinité créatrice*, "Travail, genre et sociétés" 3, 2000/1, pp. 25-44).

(11) P. Bourdieu, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 285.

(12) D. Gilmore, *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*, New Haven, Yale University Press, 1990. La «*hard masculinity*» se distingue par le désir d'accomplir des exploits, par un comportement rustre, farouche et belliqueux, voire insensible.

de Molière et de Jean-François Regnard¹³. Les mots grossiers se révèlent en effet à la fois une marque de pouvoir et d'hégémonie sur autrui, de même qu'une manière de s'affirmer en société en tant qu'homme quand bien même les codes de la galanterie, emblématiques d'une masculinité «tempérée» (une *soft masculinity*), pour ne pas dire «molle», seraient privilégiés dans le milieu mondain et bourgeois au tournant du XVII^e siècle.

Grossièreté et masculinité dure

D'après Jean Frain du Tremblay, entendre des mots vulgaires à son époque équivalait à salir son esprit aussi préconise-t-il de «s'éloigner toujours de ces termes, qui sont devenus comme dissolus eux-même [sic], par l'alliance qu'ils ont contractée avec la dissolution»¹⁴. À en croire l'auteur, les spectateurs pouvaient être eux-mêmes entachés par des propos offensants tenus au théâtre, parce que ces derniers étaient à l'image de ceux que l'on tenait dans les «lieux de prostitution» de la langue tels que les cabarets ou les brelans, fréquentés en majorité par des hommes, notamment ceux que l'on qualifie à l'époque de «chevaliers d'industrie». D'emblée il semble donc important de souligner que la vulgarité verbale est associée à des pratiques typiquement masculines et à la dissolution des mœurs, c'est-à-dire à un comportement dé-réglé. Certains ouvrages publiés au XVII^e siècle qui plaident pour une «chasteté» du langage, invitent donc les personnes éduquées, en particulier les femmes, à «s'éloigner autant qu'elles le peuvent de la manière dont parlent les personnes débauchées, et les gens de la lie du peuple» afin de ne point blesser «les yeux ni les oreilles» – image d'ailleurs reprise par Lisette dans *Les Ménechmes* («J'ai de ses vilains mots l'oreille encor blessée, | Et ma Maîtresse en est si fort scandalisée», vv. 1316-1317) qui suggère dès lors que la grossièreté est vue comme indécente et déplacée par les femmes. Par ailleurs, on attend aussi de celles-ci qu'elles se montrent polies, douces, et obéissantes, masculinité et féminité se voyant attribuées des caractéristiques diamétralement opposées – que l'on retrouve d'ailleurs codifiées dans les poétiques dramatiques de l'âge classique. Une virago ou un personnage «masculinisé» comme Cléopâtre et Médée de Corneille, Mme Pernelle de *Tartuffe* ou Mme Grognac du *Distrait* de Jean-François Regnard restent des exceptions – et une forme monstrueuse de féminin – dans le paysage théâtral français du XVII^e siècle.

La corrélation entre grossièreté et masculinité amène à examiner plus en détails l'injure¹⁵ en général, et le juron¹⁶ et l'insulte¹⁷ en particulier. Les paroles offensantes semblent le plus souvent faire partie du domaine de l'obscénité qui est généralement associée à

(13) L'ensemble des pièces de ces auteurs (françaises en ce qui concerne J.-F. Regnard) ont été passées en revue et nous avons sélectionné les exemples les plus pertinents dans le cadre de cet article. Les éditions utilisées sont: Molière, *Œuvres complètes*, dir. G. Forestier, Paris, Gallimard, 2010 et Jean-François, *Théâtre français*, dir. S. Chaouche (dir.), Paris, Classiques Garnier, voll. 1 et 2, 2015 et vol. 3, 2018.

(14) J. Frain du Tremblay, *Nouveaux essais de morale, sur le luxe et les modes, l'usage de l'esprit et de la science, la chasteté du style et du langage, l'antipathie et la bizarrerie, les duels, la crainte du tonnerre, et sur ces paroles proverbiales: Il ne faut pas disputer des goûts*, Paris, Daniel Hortemels, 1691, p. 241.

(15) Définie comme telle: «Parole offensante, qualification ressentie comme outrageante ou interjection grossière adressée à quelqu'un» (*Trésor de la Langue Française* [TLF], <http://www.cnrtl.fr/definition/injure>). Selon Antoine Furetière, les injures sont des paroles «qu'on dit pour offenser quelqu'un pour lui reprocher quelque défaut, ou quelque vice vrai ou faux».

(16) Défini comme tel: «Exclamation offensante à l'égard de Dieu qui traduit une réaction vive de colère, dépit ou surprise»; «Interjection ou exclamation grossière ou familière» (TLF, <http://www.cnrtl.fr/definition/juron>).

(17) Comprise comme des «Paroles ou attitude (interprétables comme) portant atteinte à l'honneur ou à la dignité de quelqu'un (marquant de l'irrespect, du mépris envers quelque chose)» (TLF, <http://www.cnrtl.fr/definition/insulte>).

des discours déshonnêtes et à la turpitude des mœurs. Hugh Roberts a examiné de façon intéressante la résurgence d'une culture du scandaleux et du scatologique en France au XVI^e et dans la première moitié du XVII^e siècle, discutant sa prétendue modernité littéraire. Selon lui, l'obscénité apparaît «genrée» et fait référence à la sexualité féminine¹⁸. Elle ressortit à une tradition satirique romaine qui reste d'actualité sous l'Ancien Régime dans le genre comique, l'obscénité dans la farce étant presque «un impératif». Le juron et l'insulte, qui ne peuvent pas être considérés comme des obscénités mais plutôt comme des offenses, sont-ils eux aussi «genrés»? Ainsi représentent-ils la virilité¹⁹ attendue d'un homme? Selon P. Molinier, «La virilité revêt un double sens: "Premièrement, les attributs sociaux associés aux hommes et au masculin: la force, le courage, la capacité à se battre, le droit à la violence et aux privilèges associés à la domination de celles, et ceux, qui ne sont pas, et ne peuvent être virils: femmes, enfants... Deuxièmement, la forme érectile de la sexualité masculine"»²⁰. La violence, de même que la vigueur sont intrinsèquement liées à l'idée de virilité. Or l'offense verbale se distingue par son caractère agressif et brutal. En ce sens, elle pourrait être catégorisée comme un marqueur puissant de virilité et de masculinité dure. En effet, l'injure s'accompagne le plus souvent de gestes violents soit que les paroles provoquent ceux-ci, soit qu'elles soient prononcées en réaction à ceux-ci. Au XVII^e siècle, la violence, notamment scénique, s'avère de moins en moins tolérée à mesure que l'esthétique galante et les préceptes relatifs à l'honnête homme se diffusent dans la société. Ainsi les scènes de bastonnade, traditionnelles dans la farce, restent relativement limitées à partir des années 1630 qui voient d'ailleurs de nouveaux genres «urbains» ou «bocagers» comme la pastorale et la *commedia sostenuta* à la française se développer et gagner les faveurs du public²¹. On ne peut donc parler d'une systématisation de la violence physique sur scène – violence, qui, en droit civil, sera encore au XVIII^e siècle punissable par la loi²². En revanche, on observe un phénomène inverse dans les comédies, au niveau verbal. En effet, les mots grossiers se multiplient dans les comédies à partir des années 1660, en particulier chez Molière et Regnard²³, notamment dans les comédies en cinq actes. Selon toute vraisemblance, la violence verbale devient l'un des marqueurs principaux de la virilité. La masculinité passe ainsi, sur scène, par une utilisation spécifique de la langue qui vient remplacer la brutalité et la rudesse des gestes propres à des «mauvais» genres théâtraux comme peut l'être la farce, jugée beaucoup trop grossière par les théoriciens du théâtre classique.

Les paroles injurieuses varient en intensité. Certaines apparaissent spécifiques, soit qu'elles stigmatisent des travers moraux comme «chien»²⁴, soit qu'elles blâment

(18) H. Roberts, *État présent, Obscenity in sixteenth- and seventeenth-century France*, "French Studies" 67, 4, 2013, pp. 535-542 («French comic writing and farce provided other major contexts in which obscenity was practically a requirement», p. 541). L'obscénité a été étudiée en particulier par Joan DeJean et Jean-Christophe Abramovici notamment dans l'œuvre de Molière qui la considère essentiellement comme «une marque de réprobation». Voir J. DeJean, *The Reinvention of Obscenity: Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago, University of Chicago Press, 2002 et J.-C. Abramovici, *Obscénité et Classicisme*, Paris, Puf, 2003, p. 2.

(19) Définie comme telle par le TLF: «Vigueur sexuelle, puissance sexuelle, comportement sexuel de l'homme; en partic., capacité normale d'engendrer chez l'homme» et «Ensemble des qualités (fermeté, courage, force, vigueur, etc.) culturellement attribuées à l'homme adulte».

(20) P. Molinier, *Virilité défensive* cit.

(21) Noter que l'on retrouve néanmoins des bastonnades dans le théâtre de Molière.

(22) Voir F. Dareau, *Traité des injures dans l'ordre judiciaire, ouvrage qui renferme particulièrement la jurisprudence du petit-criminel*, Paris, Nyon, 1785, pp. 168-169. Cet ouvrage, certes tardif, donne néanmoins une idée de la jurisprudence à l'époque.

(23) Notre corpus est constitué de l'ensemble des comédies en cinq actes et trois actes de Molière quand bien même Jean Emeline aurait établi un relevé des insultes, et de Jean-François Regnard, soit vingt-et-une comédies.

(24) Voir le glossaire en annexe avec une liste des mots offensants présents dans les comédies.

un style de vie irrégulier et déshonnête comme «coquin», «fieffé», «maraud», populaires et très usités. Par ailleurs, Antoine Furetière établit une division des niveaux de langue en fonction de la classe sociale, affirmant qu'«il n'y a que les gens de basse condition qui se disent des injures»²⁵. Par ailleurs, l'avertissement au lecteur du *Dictionnaire comique* publié quelques décennies plus tard insiste sur le fait qu'il existe une forme d'étanchéité entre les différents niveaux de langues qui sont associés à une classe sociale spécifique. Il est ainsi argué que «nombre de personnes distinguées qui ne sont jamais sorties de la Cour ou du grand monde, et qui se trouvant quelquefois obligées de descendre dans de certains détails avec des gens du peuple, ne comprennent rien à ce qu'ils leur disent!»²⁶. De tels propos laissent à penser que seuls des personnages tels les valets, les paysans ou tout personnage issu des ou côtoyant les milieux populaires des Halles, du quartier Saint-Antoine etc., devraient donc préférer des insultes ou utiliser des mots grossiers. Cette corrélation entre classe et langage devait, selon toute vraisemblance, être transposée dans la comédie et jouer un rôle de marqueur social. Or il n'en est rien comme on peut le voir à travers ces quelques exemples:

C'est un coquin et un maraud.

Clitandre (noble) à M. et Mme de Sottenville, à propos de Dandin, *George Dandin*, I, 5²⁷

Tais-toi pendard. (v. 1109)

Coquin, vois sa bonté. (v. 1117)

Allons qu'on se rétracte, et qu'à l'instant, fripon

On se jette à ses pieds pour demander pardon. (vv. 1131-1132)

Orgon à son fils, *Tartuffe*, IV, 6²⁸

Taisez-vous, Péronnelle! (v. 1109)

Chrysale à sa fille, *Les Femmes savantes*, III, 6²⁹

Quoi! Pendard, Imposteur, Coquin... (v. 418).

Mercure (dieu) à Sosie, *Amphitryon*, I, 2³⁰

Les injures peuvent être adressées à une épouse, à l'un de ses enfants, à des personnes d'une même profession ou classe sociale, et ne sont pas forcément prononcées par des personnages issus de la lie du peuple. En ce sens, ces quelques exemples donnés ici suggèrent que l'injure n'est pas forcément la marque du statut social seul. Elle témoigne avant tout de relations hiérarchiques entre personnages. Ces formes de domination verbale qui passent par des éléments de langage «musclés» car véhéments, et où l'injure a un rôle actif, soulignent ainsi des principes d'autorité masculine. Elles participent d'une construction du genre en public.

L'offense verbale, de nature belliqueuse et propre à créer des conflits, témoigne ainsi d'une forme d'affirmation de sa virilité par le locuteur, à travers l'idée de violence faite verbalement à autrui. Elle s'apparente à un outil symboliquement *mascu-*

(25) A. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. II, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, p. 350.

(26) P.-J. Le Roux, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Amsterdam, Zacharie Chastelain, [1718] 1750, p. 4.

(27) Noble s'adressant à un paysan enrichi.

(28) Père taçant son fils.

(29) Père ordonnant à sa fille de se taire.

(30) Maître s'emportant contre son valet.

lin, destiné à provoquer, contrôler voire assujettir autrui et qui, de fait, semble appartenir à cet ensemble de codes relatifs au concept d'hégémonie masculine. Elle crée une tension entre interlocuteurs et consolide un rapport de domination. Comment les auteurs traitent-ils cette forme de domination dans un genre qui se veut comique et non martial comme peut l'être souvent la tragédie?

L'offense verbale: une marque de domination ou de ridicule?

Dans la comédie du XVII^e siècle, l'offense verbale est principalement le fait des maîtres et sert en quelque sorte de défouloir en ce qu'elle est réitérée. Elle définit et structure les relations entre personnages, mettant en lumière une forme d'abus de pouvoir ou d'impunité exercée à l'encontre des serviteurs comme on peut le voir dans *Le Joueur*, Valère s'emportant souvent contre son valet Hector et dans *Le Distrait*, Léandre vilipendant constamment Carlin. Les insultes symbolisent alors une forme de virilité frustrée qui ne trouve son expression que dans un rapport de force dominant/dominé, et dans une pression exercée sur un personnage de condition inférieure. Le terme «maraud» revient presque systématiquement dans la bouche des maîtres³¹:

Le Joueur

1. Va te coucher maraud, ne me romps point la tête,
Va-t'en.
(Valère à Hector, vv. 142-143)

2. Je pourrais bien mourir; ce maraud m'avait dit
Que sur des gages sûrs tu prêtais à crédit.
(Valère à Madame La Ressource à propos d'Hector, présent, vv. 735-736)

3. Oui maraud, parle, qu'en as-tu fait?
(Valère à Hector, v. 1748)

4. Ah maraud,
Va, cours me le chercher, et reviens au plutôt.
(Valère à Hector, vv. 1755-1756)

Le Distrait

5. Mais dis-moi donc maraud...
(Léandre à Carlin, v. 521)

6. Madame? Ce maraud a-t-il pu vous déplaire?
(Léandre à Clarice, à propos de Carlin, présent, v. 578)

7. Ah, maraud! Qu'as-tu dit?
(Léandre à Carlin, v. 583)

8. Ah! Maraude de Carlin, dans peu ton imprudence,
Recevra de ma main sa juste récompense.
(Léandre à Lisette, vv. 1014-1015)

9. Mais sais-tu bien, maraud, qu'avec ta remontrance,
Tu te feras chasser
(Léandre à Carlin, vv. 1290-1291)

10. Te tairas-tu maraud...
(Léandre à Carlin, v. 1309)

11. Le maraud! Je saurai châtier sa méprise
(Léandre à Clarice, à propos de Carlin, présent, v. 1515)

(31) Tirés du *Théâtre français* de Jean-François Regnard, dir. S. Chaouche, t. I cit. Ce volume contient un glossaire des mots grossiers avec leurs occurrences dans les comédies.

L'injure verbale s'accompagne de la menace d'un futur châtimement physique, voire du renvoi du domestique. Le distrait Léandre veut punir l'«imprudence» de Carlin qui, selon lui, se révèle un mauvais serviteur (extrait 8), de même que son insolence (extrait 9). Si effectivement le valet se permet à quelques occasions une liberté de langage et de ton, raillant la distraction et les travers de son maître, il s'abstient cependant de proférer une quelconque insulte à l'encontre de ce dernier dont les réactions excessives traduisent un esprit dérangé – Léandre apparaît, de fait, non seulement brutal mais aussi injuste, accusant Carlin constamment à tort. La répétition à mauvais escient du terme «maraud» participe vraisemblablement d'une stratégie, de la part de Regnard, visant à discréditer le maître en en soulignant et exagérant les défauts. Valère du *Joueur*, qui fréquente les brelans où chevaliers d'industrie et mondains se croisent régulièrement, mène une vie de débauché. Aveuglé par sa folie du jeu, ombrageux et impétueux, il ne paraît guère mieux valoir que Léandre, maltraitant son domestique et le rendant complice de ses exactions. Il berne ses créanciers sans aucun état d'âme. Il présente, somme toute, un caractère beaucoup plus retors que son valet. Les insultes visent à imposer et réaffirmer non seulement une structure sociale mais aussi une hiérarchie au sein des éléments composant le groupe masculin. La construction de la masculinité peut donc se faire de façon interne, c'est-à-dire à travers les relations entre hommes qui modèlent les comportements en fonction du statut et de la classe sociale. Différentes formes de masculinité s'exercent alors : l'exhibition d'une virilité exacerbée étant la plus agressive et finalement, hors-norme. Dans la mesure où le personnage de comédie ne peut devenir véritablement un héros (au contraire du genre tragique de la première moitié du XVII^e siècle qui met parfois en scène des «super-héros» comme par exemple Nicomède de Pierre Corneille), un surcroît de «mâlitude» peut produire un effet comique. En effet, le personnage paraît extravagant, sa masculinité étant déséquilibrée.

Certaines «injures de paroles» n'affectent pas seulement les hommes et les relations entre hommes mais portent directement atteinte à l'honneur d'une femme servante. Argan, dans *Le Malade imaginaire*, multiplie les attaques contre Toinette :

Extrait 1 (Argan est seul dans sa chambre)

ARGAN: [...] Drelin, drelin, drelin. Tout comme si je ne sonnais point. Chienne, Coquine, drelin, drelin, drelin. J'enrage. *Il ne sonne plus, mais il crie.* Drelin, drelin, drelin, Carogne à tous les diables! (I, 1)

Extrait 2

TOINETTE *en entrant dans la chambre d'Argan*: On y va.

ARGAN: Ah Chienne, ah Carogne... [...] Tais-toi donc, Coquine, que je te querelle. [...] Tu m'as fait égossiller Carogne. [...] Quoi, Coquine... [...] Chienne, tu veux... [...] Tu m'en empêches, Chienne, en m'interrompant à tous coups. [...]. Ote-moi ceci, Coquine, ôte-moi ceci? (I, 2)

Extrait 3

ARGAN: De quoi te mêles-tu, Coquine, impudente que tu es?

TOINETTE: Mon Dieu, tout doux, vous allez d'abord aux invectives. [...] Mais, Monsieur, mettez la main à la conscience. Est-ce que vous êtes malade?

ARGAN: Comment, Coquine, si je suis malade? [...] quelle audace là à une coquine de Servante, de parler de la sorte devant son maître? [...] *Argan en colère, court après elle autour de sa table son bâton à la main.* [...] Chienne! [...] Pendarde! [...] Carogne!

Dans ces trois extraits Argan se répand en invectives – excès d'ailleurs relevé par la servante elle-même –, qu'il s'impatiente (extrait 1) ou soit exaspéré par les remarques de Toinette (extrait 2 et 3). Il démontre un tempérament peu amène, voire

enragé alors qu'il se dit bien fatigué – mais peut-être est-ce là une marque d'une véritable folie d'Argan et sa vraie maladie? Le terme «coquine», dont les occurrences sont nombreuses dans deux scènes en particulier, fait référence à une libertine. Argan ne se contente pas d'insulter Toinette lors de leur face à face, il l'outrage même en laissant entendre qu'elle serait une femme de bien petite vertu (extrait 3).

Ces attaques répétées contre une femme posent la question de la réception des paroles offensantes par le public masculin, dans la mesure où la société reste à cette époque très patriarcale. Argan était-il perçu comme un homme respectable par le public, faisant valoir de façon musclée sa position de maître, ou comme un forcené? L'accumulation d'insultes proférées par un vieillard se disant affaibli physiquement visait certes à provoquer le rire, étant un effet comique. Cela dit, elle amenait peut-être certains membres du public sexistes et misogynes à se montrer complices d'Argan, et à prendre un certain plaisir à voir la servante insultée et même à rire de ces outrages quand bien même ils pourraient venir d'un esprit dérangé. En ce sens, l'insulte envers les femmes, lorsqu'elle serait mise en scène au théâtre, pourrait, dans certains cas, incarner pleinement le concept d'hégémonie masculine théorisée par Connell, l'homme cherchant à dominer la femme et à la rabaisser en la dévalorisant³². Les normes de l'hégémonie étant partagées et assenties par les spectateurs hommes, doit-on considérer que ces scènes étaient uniquement drôles ou épousaient-elles d'une certaine manière une norme dominante fondée sur le machisme et le sexisme? D'autant plus que le public masculin restait largement majoritaire au théâtre, et ce, jusqu'au XVIII^e siècle. Considérait-il que les offenses verbales étaient de bon goût ou de bon ton, donc éminemment plaisantes? Au contraire, le public féminin, notamment les femmes du grand monde, voyait-il dans les insultes un mauvais goût typiquement masculin ou une forme piquante de masculinité à laquelle il adhérerait en se riant des propos du maître? Qui éprouvait le plus de sympathie pour la servante, et en fonction de quelle norme (situation scénique et genre de la pièce ou codes de la domination masculine où selon Pierre Bourdieu, les femmes même intègrent, par le biais de l'*habitus*, les codes de celle-ci qui, de fait, deviennent naturels à tout le groupe³³)?

Les femmes se rendant au théâtre étaient toujours reléguées aux loges ou sur les bancs au fond de la scène comme le souligne Jeffrey Ravel: «La tradition, plus que la loi, interdisait l'entrée aux femmes, puisqu'aucune des ordonnances du Roi concernant le théâtre, parues aux XVII^e et XVIII^e siècles, ne les empêchait de se rendre au rez-de-chaussée du théâtre»³⁴. Selon lui, «La peur des violences commises au parterre peut expliquer, au début, cette exclusion». En effet, «Les inquiétudes concernant la prostitution et le fait d'être dérangé dans le parterre par une sociabilité masculine écrasante contribuaient à interdire la présence des femmes dans cet endroit du théâtre»³⁵. Autrement dit, on pourrait considérer que la comédie se fondait sur un

(32) R. Connell, *Masculinities* cit.

(33) Il est évident que certaines femmes du peuple avaient un langage châtié et un comportement violent comme le suggèrent les Archives de la Bastille et les rapports de police sur les théâtres des foires publiés par Émile Campardon. Voir l'article de J. DeJean consacré à l'image de la femme violente, c'est-à-dire l'amazone: *Violent Women and Violence against Women: Representing the "Strong" Woman in Early Modern France*, "Signs" 29, 1, 2003, pp. 117-147.

(34) J.S. Ravel, *Le théâtre et ses publics: pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle*, "Revue d'histoire moderne et contemporaine" 49, 3, 2002, pp. 89-118, consulté en ligne le 4 juin 2017 (<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-3-page-89.htm#re43no43>). C'est ce qu'établissent les historiens J. Lough, *Paris Theater Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London, Oxford University Press, 1957 et H. Lagrave pour la fin du XVII^e et début du XVIII^e siècle dans *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, pp. 207-258.

(35) J.S. Ravel, *Le théâtre et ses publics* cit. D'après les archives consultées, les femmes pouvaient se déguiser pour aller au théâtre (BN ms. fr. 22135, pièce 90, ff. 164r-164v).

grand nombre d'offenses verbales s'adressait essentiellement à un public masculin brutal et vindicatif – et même agressif envers les femmes³⁶ – flattant la part virile des spectateurs mâles et présentant un modèle langagier masculin acceptable en société. En ce sens, l'insulte refléterait le comportement même des spectateurs les plus violents, ceux du parterre, et pourrait ainsi trouver un écho favorable chez ces derniers, à travers l'expression même d'une virilité dominatrice et crâne. Car si la galanterie est en effet de bon ton à l'époque, et théorisée dans des ouvrages, cela ne veut pas dire pour autant que les hommes adhèrent totalement à ses préceptes. Ainsi comme l'affirme l'auteur anonyme de *La Lettre sur la comédie de l'imposteur*³⁷, «le ridicule [est] quelque chose de relatif, puisque c'est une espèce de disconvenance». Les hommes pouvaient ainsi percevoir certains comportements masculins sur scène comme étant virils, c'est-à-dire convenables au genre masculin, alors qu'une femme pouvait les juger éhontés et tout à fait ridicules. Certes l'on ne doit pas oublier que, quand bien même la société du XVII^e siècle resterait patriarcale, la comédie a pour but de divertir et que les vieillards sont toujours sujets de moquerie. Ainsi elle se doit de conserver un certain humour afin que les spectateurs ne soient pas scandalisés ni n'éprouvent un sentiment de répulsion vis-à-vis des personnages. Aussi, le mélange des tons et des styles, notamment dans la grande comédie, parce qu'il s'apparente à un assemblable stylistique improbable en créant des effets de rupture et parce qu'il relève de l'art du *miscellaneum* voire d'une forme de bigarrure, était un élément clé pour surprendre le plus probablement les spectateurs et provoquer dès lors un rire non pas nécessairement complice des normes de l'hégémonie masculine et du sexisme, mais provoqué par le caractère insolite de la situation mise en scène.

Toute offense verbale est un élément de langage essentiel non pas seulement pour faire montre de masculinité de façon ostentatoire mais également pour se positionner dans le groupe masculin et le dominer, ou pour simplement exercer pouvoir et autorité sur les femmes. En contrepartie, l'auteur de théâtre ridiculise toute forme exagérée de masculinité dure, les héros comiques se distinguant par leur caractère excessif et brutal. Ces personnages, du fait de leur singularité même, sont en effet présentés comme étant hors des normes de la galanterie et de l'honnêteté, dominantes dans la seconde moitié du siècle, à la fois idéologiquement et esthétiquement. On perçoit ainsi au théâtre une mise en scène de la masculinité à travers certains comportements ou paroles qui reflètent des tensions entre deux modèles opposés de celle-ci : l'un dur et l'autre plus «tempéré» pourrait-on dire, mis à la mode par ceux que l'on a nommés les «douceux».

Rhétorique et performance de la masculinité : de l'importance d'être inconvenant

D'après le dictionnaire de l'Académie de 1694, il est une «certaine affectation de jurer». Se montrer excessivement familier, voire ordurier semble un moyen de témoigner de sa virilité mais aussi de se démarquer d'autrui voire même de suivre

(36) *Ibidem*. Voir également J.S. Ravel, *The Contested Parterre, Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*, Ythaca, New York, Cornell University Press, 1999.

(37) Lettre du 20 août 1667. Consultable en ligne : http://molier.paris-sorbonne.fr/base.php?Lettre_sur_la_com%C3%A9die_de_L%27Imposteur. Nous ne prenons pas en considération une pièce comme *La Critique de L'Ecole des femmes* qui met en scène la réception de la comédie par des femmes dans la mesure où la pièce est écrite par un homme qui défend son œuvre et met en scène des personnages caricaturaux ; où la critique d'une spectatrice féminine fait référence à des obscénités et non des injures (voir *supra*) ; et enfin parce qu'une pièce de théâtre ne reflète qu'imparfaitement la réalité historique et ne peut donc refléter que de façon biaisée la réalité sociologique du public de l'époque quand bien même celui-ci serait composé d'une diversité de personnes et de goûts.

une mode, rejoignant en cela l'idée de performance et de performativité de la parole et des gestes développée par Judith Butler en ce qui concerne la masculinité comme construction sociale et culturelle.

L'offense verbale semble dès lors un levier pour moderniser le comique et montrer des formes masculines en lien avec leur époque. Comme nous l'avons remarqué, elle se substitue en effet progressivement à la violence physique³⁸ souvent peu appréciée des spectatrices sous l'Ancien Régime³⁹. Le fait de se montrer grossier («mâle») n'implique pas nécessairement une querelle ou une situation de conflit comme il apparaît dans *Le Misanthrope* avec l'usage répété du juron (en particulier à la scène 4 de l'acte II)⁴⁰. On compte sept occurrences du mot «morbleu» et huit du mot «parbleu», tour à tour prononcés par Acaste et Clitandre les «petits marquis», mais aussi par Alceste. Dans cette comédie en cinq actes qui transporte les spectateurs dans l'univers des salons parisiens, injures et jurons entre jeunes marquis ponctuent les conversations de façon répétée, révélant, selon toute vraisemblance, des tics de langage et des façons de parler observées d'après nature qui illustrent une *mimèsis* fondée elle-même sur des formes d'imitation et de présentation de soi en société⁴¹: les hommes prennent modèle les uns sur les autres et suivent eux-mêmes les effets de mode. On jure pour se faire valoir et mettre en avant sa vigueur face à de potentiels rivaux, comme si le langage lui-même aidait à devenir un homme, voire projetait l'image de l'homme que l'on désire être ou paraître aux yeux des autres⁴². On retrouve le même phénomène chez Regnard. Si les personnages sont censés être bien éduqués et raffi-

(38) La définition donnée, sur un plan juridique tend à aller dans ce sens: «on fait injure non seulement lorsque l'on donne un coup de poing à quelqu'un, ou des coups de bâton, ou qu'on le frappe de quelque autre manière; mais encore quand on s'empare du bien d'autrui. [...] Quant aux autres deux sortes d'injures qui se commettent par paroles ou par écrit, c'est la seule, et véritable matière de ce titre des injures» (F. Dareau, *Traité des injures dans l'ordre judiciaire* cit., p. 416).

(39) Le tragique réfute tout meurtre sur scène mais se garde, parce que relevant du style soutenu, de tout écart de langage.

(40) J. Emelina, *Insultes, injures et jurons* cit., pp. 136 s. Nous ne reprenons pas ici les interjections de type 'Oh', 'Ah' comme l'avait fait J. Emelina. Les jurons, pour la plupart blasphématoires, se distinguent par leur hétérogénéité et leur aspect protéiforme. Les occurrences sont nombreuses chez Molière et augmentent sensiblement dans les années 1670 avec *Les Fourberies de Scapin* et *Le Malade imaginaire*. Elles peuvent par exemple se décliner en de multiples variantes, le plus souvent terminées par le suffixe «bleu» qui évite de prononcer le mot «dieu»; ainsi de corbleu, jour de dieu, maugrébleu, morbleu, palsambleu, pasambleu, parbleu, têtebleu, tudieu, ventrebleu. Elles-mêmes subissent des déformations comme le montrent les parlures paysannes du *Festin de pierre*. Par exemple: Pierrot: «morguennne», «parguennne», «testequienne», «jerniguienne», «ventreguienne» (II, 1). Voir aussi dans *Le Médecin malgré lui*: «marguennne» (II, 1); «testigué», «vartigué» (II, 2) et *George Dandin*: «testigué», «testiguienne», «morguennne» (I, 2). Jean Emelina les considère comme des «faux jurons» parce qu'ils ont perdu leur signification première mais gardé «leur degré de force» et «leur usage socio-culturel» (J. Emelina, art. cité, p. 138).

(41) D'après Antoine Courtin (*Traité de civilité*, Paris, L. Josse et C. Robustel, [1671] 1728, p. 82), certains mots offensants et grossiers comme les jurons s'apparentent à un effet stylistique en ce qu'ils sont censés renforcer l'argumentation en lui donnant plus de véracité ou de force de persuasion. Il définit implicitement différentes catégories de jurons: a) ceux dont le sens prévaut et qui ont un impact direct sur l'auditoire que l'on peut qualifier de jurons ostentatoires et qui s'apparentent à une interjection rhétorique ayant une fonction emphatique et une valeur stylistique proche de l'insistance; b) ceux qui se réduisent à un signifiant vide de toute signification, et qui servent en quelque sorte à accentuer de façon artificielle le propos dans la mesure où seule la forme a une fonction spécifique, à la fois balise sonore destinée à attirer l'attention du destinataire sur certaines paroles prononcées, et ponctuation d'une émotion vertement exprimée par le locuteur. Le juron, élément linguistique inséré dans le discours s'apparente en effet à un embrayeur de la première personne traduisant un sentiment. Emblématique de la force du discours et non seulement d'une manière frustrée de parler, celui-ci ne peut néanmoins être considéré totalement comme une déviance par rapport aux règles de civilité. Le juron, s'il forme un patrimoine socio-culturel, est certes signifiant mais est souvent utilisé sans intention réelle de signifier car il relève le plus souvent d'un *habitus*.

(42) P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 2000, p. 405.

nés et devraient rester polis, ils s'autorisent pourtant à jurer: dans *Le Joueur*, le mot «parbleu» apparaît par exemple seize fois au cours de la pièce⁴³.

Selon Gabriel Girard, «le juron n'est qu'un style, dont le peuple se sert pour donner au discours un air assuré et prévenir la défiance»⁴⁴. Forme brève de théâtral verbal populaire en ce qu'il est associé à une présentation de soi fondée sur un artifice et provient d'une culture non élitiste, il traduit tant une manière d'être que de paraître en société, qui a pour enjeu l'affirmation de soi mais également l'exhibition de sa masculinité. Par ailleurs, l'idée de «prévenir» toute défiance dans la définition donnée par l'auteur signale que proférer des jurons a une valeur axiologique positive dans certaines circonstances puisqu'elle fait figure, de façon surprenante et plutôt paradoxale, de preuve éthique, permettant au locuteur d'inspirer confiance à son interlocuteur, ou tout du moins d'en imposer et d'éviter tout affrontement inutile. Dans ce contexte, le juron ne semble plus une offense, ni même une grossièreté lorsque c'est le fruit d'un *habitus*. Il n'a pas systématiquement pour but d'instaurer une relation de type triangulaire telle que la définit Riham El Khamisy: injurier (destinateur), injurieux (destinataire) et injurié ou référent de l'injure⁴⁵. Il n'existe pas forcément de congruence entre l'injurié et l'injurieux, ni même d'insulte – et donc d'injurieux et d'injurié – comme le rappelle Evelyne Larguèche: «on a un jureur qui prononce un ou des jurons (il y a bien en effet prononciation à voix haute et non simplement pensée) sans s'adresser à quelqu'un»⁴⁶. Par contre, l'utilisation du juron permet d'avoir un certain aplomb en public et insuffle au discours sa force de caractère et donc sa virilité, permettant dès lors au locuteur d'afficher sa masculinité, quand bien même il serait inconvenant en société.

Le juron affermit le discours ayant ainsi des propriétés rhétoriques intrinsèques: il est en soi une force de persuasion qui agit instantanément. On peut se demander dès lors quelle est sa fonction réelle dans la comédie: est-il un des éléments clés d'une catégorie de langage, c'est-à-dire partie intégrante d'un burlesque plaisant ou d'un argot à la trivialité grinçante ou vise-t-il plutôt à donner énergie et virilité au discours afin de le masculiniser, quand bien même cet effet serait produit par un mauvais usage de la langue et à travers une mauvaise grâce du destinataire? Ainsi l'inconvenance serait-elle parfois utile pour dépeindre certains personnages au caractère belliqueux ou hâbleur, ces gentilshommes «vaillants, porteurs d'épée, mais souvent mal dégrossis» auxquels fait référence Emmanuel Bury lorsqu'il évoque le comportement des hommes avant le développement de la civilité et des codes mondains au XVII^e siècle⁴⁷. D'après Jean Frain du Tremblay, le langage châtié est également corrélé à une question de «style», celui «de personnes passionnées»⁴⁸, c'est-à-dire déraisonnables. Selon lui, elles «parlent dissolument et impurement parce qu'elles tendent à exprimer ce qu'elles sentent et à exciter dans les autres les mêmes sentiments qu'elles ont»⁴⁹. La

(43) L'auteur n'hésite pas à jouer de l'offense et du blasphème envers dieu, alors que le contexte religieux ne s'y prête guère. Le Clergé attaque régulièrement l'art théâtral et voit dans le blasphème et l'injure une forme de sacrilège. Par ailleurs le théâtre est surveillé et contrôlé par l'État, la censure ayant été instaurée. Ces mots ne sont pourtant pas éliminés lorsque la pièce est imprimée.

(44) G. Girard, *Synonymes français, leurs significations et le choix qu'il en faut faire pour parler avec justesse*, par M. l'abbé Girard, Paris, veuve d'Houry, nouvelle édition, 1736, p. 302.

(45) Selon Riham El Khamisy il s'agit d'«un hyperonyme qui couvre les formes les plus variées de la virulence verbale» (*L'injure en littérature française: un jeu langagier à enjeux spécifiques*, «Je(ux) et langages» 6, 2010, pp. 21-22).

(46) E. Larguèche, *L'Effet injure* cit., p. 57.

(47) E. Bury, *Littérature et politesse*, Paris, Puf, 1996, p. 86.

(48) J. Frain du Tremblay, *Nouveaux essais de morale* cit., p. 236.

(49) *Ibidem*.

présence de ces mots au théâtre pourrait s'interpréter comme étant la marque d'une masculinité naturelle, dépourvue du vernis de la politesse et de l'affectation, apportant à la scène une forme de sincérité immédiate: celle du personnage réagissant de façon impulsive et directe à une situation tendue ou explosive, et parlant sous le coup de l'émotion. Cette instantanéité serait à même de servir l'action. Le personnage ne peut réfréner ses émotions et se place dès lors hors des normes de la bienséance. Paradoxalement, la grossièreté peut donc s'avérer positive dans certains cas et exposer en public une masculinité brute, dénuée d'affectation – soit une masculinité «vraie» ou «pure». En effet, le fait même de réagir de façon abrupte et «non performée» révèle la sincérité du locuteur, puisqu'il est incapable de se montrer hypocrite, au contraire de l'honnête homme qui se maîtrise et qui, sous ses airs doucereux et ses bonnes manières, porte un masque en permanence⁵⁰.

Le public était essentiellement composé de bourgeois et de mondains⁵¹, d'où peut-être aussi la volonté de mettre en scène un style effronté, susceptible de plaire aux jeunes nobles libertins. En ce sens, les jurons prononcés par les galants, comme par exemple les marquis efféminés, seraient liés à une mode. Car il semble que les jurons, au XVII^e siècle, soient un cas à part: ils font progressivement partie de l'usage et sont liés au libertinage, à une culture du mauvais genre, et de fait, acceptés, voire autorisés par la noblesse et la bourgeoise même la plus éduquée et la plus polie. Cette culture mâtinée du style populaire se fonde sur un ensemble de termes ayant perdu une partie de leur caractère offensant. Au théâtre, ils ne sont pas une parlure, un galimatias ou de l'argot car l'auteur veut se faire entendre de son public et n'invente pas un jargon, une langue grossière nouvelle. Le juron et l'insulte tiennent de façon surprenante de l'agrément et deviennent une forme de galanterie licencieuse et d'inconvenance piquante. Dès 1657, Jean de Gombauld écrit à ce sujet dans ses épigrammes:

Il n'est que de vivre à la mode,
Je vous en dirai la méthode.
Soyez toujours bien habillé.
Mais soyez toujours débraillé.
Courbez-vous et portez l'image
D'un infâme libertinage.
Faites gloire d'être ignorant.
Ne parlez jamais qu'en jurant.
Que votre brutale arrogance
Choque par tout la complaisance,
Et méprisant jusqu'à l'honneur
Faites le maraud en Seigneur⁵².

Selon Gombauld, les personnes d'un rang distingué s'adonnent au plaisir d'une vie dissipée et déréglée qui se traduit par une tenue relâchée, par un comportement incivil voire grossier. Jurer semble être une marque de modernité ou tout du moins de l'ascendant de certaines pratiques sociales qui se veulent provocatrices – celles de la jeune génération probablement – et qui vont pourtant à l'encontre de l'étiquette et

(50) Voir M. Magendie, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 et les travaux de Delphine Denis, *Le Parnasse galant: Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001. Voir également l'ouvrage d'Alain Viala, *La France galante*, Paris, Puf, 2008.

(51) Voir l'étude économique et sociologique du théâtre de la fin du XVII^e siècle dans Jean-François Regnard, *Théâtre français*, t. I, édition citée, pp. 593-636.

(52) J. de Gombauld, *Épigrammes de Gombauld*, Paris, 1657, «La Mode», xxvi.

des normes fixées par l'esthétique de l'honnête homme. Le seigneur à la mode relève en quelque sorte du mauvais *genre* ou ce que nous qualifierions à notre époque de «mauvais garçon». En ce sens, les paroles des «marauds seigneurs» (formule oxymorique qui semble témoigner de l'hybridation de genres de *praxis* et d'*ethos* antagonistes), parce qu'émaillées d'injures ou de jurons, relèvent des écarts par rapport à la norme qui proviennent d'effets de mode nés du relâchement des mœurs. Molière et Regnard réinventent ainsi probablement une forme d'imitation figurative et de style vériste affranchis des règles du bon goût et de la poétique dramatique qui reflètent certains tics du langage disgracieux particulièrement prisés des jeunes bourgeois et mondains qui théâtralisaient leur virilité en société. Cette utilisation de la langue signale une forme de démocratisation de la grossièreté dans la société de l'Ancien Régime comme si l'injure et le juron devenaient une marque absolue de masculinité, et donc en soi un *genre* de naturel.

L'offense et l'irrévérence font référence à un langage sale et à un comportement inconvenant, pourtant associés à l'idée de puissance (*vis*) et de virilité. Relevant de la notion de style, elles transcendent à la fois les clivages sociaux et les règles poétiques. Les propos injurieux sont un élément de modernité de la comédie dite «nouvelle» en particulier, symbolisée par les comédies en cinq actes de Jean-François Regnard. Ils se multiplient à une époque marquée par la querelle des Anciens et des Modernes qui a vu l'émergence de l'esthétique de la bigarrure et du style rocaille⁵³ en partie influencés par les Italiens. En systématisant l'emploi de l'injure dans la haute comédie, Regnard met à la mode – tout en mettant en scène – des éléments de langage emblématiques d'un style et d'un *habitus* hyper-masculins qui sont impropres à la *commedia sostenuta* et contraires aux bonnes mœurs – et qui de fait la transforment en un genre polymorphe à la fin du XVII^e siècle –, mais qui en revanche tranchent avec l'image du héros «larmoyant», un peu trop galant et efféminé, en vogue dans les années 1660 sur la scène tragique⁵⁴. Cette (sur)représentation de la masculinité semble s'adresser spécifiquement aux hommes venus au théâtre comme si le théâtre servait de médiateur pour construire une forme de masculinité hybride, à la fois dure et tempérée.

Culturellement, l'insulte traduit, lorsqu'elle est mise en scène, des modes et un style masculin inconvenant qui affectent aussi bien les couches populaires que l'aristocratie, comme si se montrer inconvenant relevait d'une marque suprême de virilité, ou une manière de reconquérir sa virilité par le biais du langage. En tournant en ridicule une partie de la noblesse, jugée sans doute trop sensible aux effets de mode, de même que la bourgeoisie trop encline à vouloir s'élever au rang de l'aristocratie, l'insulte joue le rôle de critique sociale. En distillant régulièrement des invectives, qu'elles soient emblématiques d'une décadence des mœurs, ou le reflet d'une forme de démocratisation du langage, l'insulte apparaît politiquement incorrecte. La surreprésentation de la virilité à travers l'usage excessif de l'injure traduit des tensions entre classes sociales et d'une certaine manière la tentation de certains à transgresser les barrières sociales. Les jurons traversent en effet toutes les couches sociales et ne

(53) F. Moureau, *Le Goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011.

(54) Les pièces de Thomas Corneille, *Timocrate* (1656) et de Jean Racine, *Andromaque* (1667) présentent des héros sensibles, prompts à verser une larme, en rupture avec l'idéal masculin des tragédies cornéliennes du début du siècle, comme Nicomède par exemple, incarnant bravoure et témérité. Voir G. Revaz, *Peut-on parler de tragédie galante* (1656-1667), "Dix-Septième Siècle" 3, 2002, pp. 469-484 et l'ouvrage de C. Barbaferi, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique* (1634-1702), Rennes, PU de l'Université de Rennes, 2006.

sont plus uniquement le fait de personnes de vile ou de basse condition dont le langage traduirait l'origine sociale mais au contraire des petits marquis, des maîtres ou des hommes censés être sages et dignes comme les pères. Molière et Regnard ne se contentent donc pas de commettre sciemment des fautes de registre de langue par rapport au genre théâtral choisi mais aussi des fautes de caractère qui pourraient laisser transparaître une stratégie visant à satisfaire le goût du public – aux dépens des règles classiques. On peut ainsi voir dans l'injure un comique phalocrate qui s'adresse en particulier à des hommes.

Si l'on se place du point de vue des mœurs, les offenses verbales pourraient en outre illustrer une réaction hostile à la prégnance et la rigidité de l'étiquette, et, *a fortiori*, à l'esthétique de l'honnête homme prônant la modération, la retenue, la politesse et l'élégance, soit une masculinité «molle» voire efféminée. Il s'agirait là, comme l'a évoqué R. Anthony Lodge, d'une «politesse positive», celle qui va à l'encontre des règles d'un groupe et fait fi de certains tabous sociolinguistiques⁵⁵, qui serait promue en quelque sorte par un auteur proche des cercles libertins, comme Molière par exemple, et Regnard, réputé pour son caractère bon-vivant⁵⁶. Ces auteurs mettraient en valeur les tensions existant entre langue prosaïque et langue noble, tout en rejetant une division absolue entre ces deux modèles linguistiques en matière de classe sociale, c'est-à-dire entre culture populaire et culture élitiste. L'opposition entre le peuple et le monde des hommes distingués tendrait ainsi à s'affaiblir, voire à être inversée⁵⁷. Les pièces montrent que cette division serait même en partie idéale à l'époque. L'offense verbale serait ainsi une forme de provocation virile pour se démarquer ou aller à l'encontre de règles éthiques jugées inopportunes qui ne prennent pas en compte certains traits d'expression communs aux hommes et qui constituent l'essence même de la masculinité.

Enfin, si l'on étudie la masculinité et ses formes irrévérencieuses d'un point de vue scénique, on peut y voir l'illustration concrète du précepte de Bernard Lamy qui prônait une conformité entre mœurs et paroles⁵⁸. Celle-ci a pu paradoxalement être mise en pratique de façon effective au théâtre en copiant fidèlement des pratiques langagières qui étaient en réalité en rupture ou en contradiction avec le modèle idéal établi en fonction des classes sociales et du genre par les doctes. L'offense verbale en apparaissant très commune dans le discours des hommes du peuple comme dans celui des bourgeois ou des mondains a pu être banalisée et rendue acceptable au théâtre par Molière et Regnard. En donnant ainsi leur propre interprétation de la virilité à travers l'irrévérence et l'insulte, ils participaient pleinement à la vie sociale et théâtrale de leur époque tout en contribuant à la construction culturelle de la masculinité de l'Ancien Régime.

SABINE CHAOUCHE
Sunway University

(55) R.A. Lodge, *A Sociolinguistic History of Parisian French*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 235-237.

(56) Voir A. McKenna, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005.

(57) La création de l'Académie française en 1635 allait d'ailleurs dans le sens d'une séparation entre langue pure et langue grossière.

(58) B. Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, Paris, A. Pralard, 1668, p. 116.

Annexe

Lexique des insultes les plus offensantes et leurs occurrences dans les pièces moliéresques et regnardiennes⁵⁹:

Injures et définition

Béâtre: «Gros gueux qui mendie par fainéantise, et qui pourrait bien gagner sa vie. Il se dit quelquefois par extension, des coquins qui n'ont ni bien ni honneur» (Furetière).

«Injure, qui a la même signification que tous ces autres mots, hueux, fripon, ma-raud» (Le Roux).

Carogne: «Terme injurieux qui se dit entre femmes de basse condition, pour se reprocher leur mauvaise vie, leurs ordures, leur puanteur» (Furetière).

«Mot injurieux, qu'on dit aux femmes, et qui dit autant que putain, garce ou maquerelle» (Le Roux).

Chien: «Se dit [...] par injure, et pour reprocher à quelqu'un ses défauts» (Furetière).

Coquin(e): «Terme injurieux qu'on dit à toutes sortes de petites gens qui mènent une vie libertine, friponne, fainéante, qui n'ont aucun sentiment d'honnêteté. Les Pousseculs [terme odieux dont on qualifie les records des sergents, et autres qui servent à mettre et pousser les gens en prison], les Records sont des coquins. [...] Les garces sont toutes de grandes coquines» (Furetière).

Occurrences

Molière: *Le Médecin malgré lui*, I, 1; *Le Bourgeois gentilhomme*, II, 3; *Les Fourberies de Scapin*, III, 2.

Molière: *Le Médecin malgré lui*, I, 1; *George Dandin*, I, 6, III, 5, III, 7; *Monsieur de Pourceaugnac*, II, 10; *Le Malade imaginaire*, I, 1, I, 2, I, 5, III, 10.

Regnard: *Le Joueur*, v. 1759.

Molière: *L'Étourdi*, vv. 1675, 1851; *L'École des femmes*, vv. 948, 1081; *Le Festin de pierre*, I, 1; *L'Avare*, II, 5; *Le Bourgeois gentilhomme*, II, 3, II, 4; *Le Malade imaginaire*, I, 1, I, 2 («chienne», trois fois), I, 5, II, 8.

Regnard: *Le Joueur*, v. 135; *Les Folies amoureuses*, v. 1413.

Molière: *L'Étourdi*, vv. 22, 1585; *L'École des femmes*, vv. 1501, 1550; *Tartuffe*, vv. 1117, 1149, 1629; *Le Festin de pierre*, II, 2, III, 3, III, 5 (deux fois), IV, 3, IV, 7; *Le Médecin malgré lui*, I, 1, I, 2; *George Dandin*, I, 2, I, 5, III, 3, III, 6; *Amphitryon*, vv. 289, 418, 1535, 1587; *L'Avare*, I, 3, II, 2, IV, 7, V, 2; *Le Bourgeois gentilhomme*, II, 3, III, 2 (deux fois), V, sc. Dernière; *Les Fourberies de Scapin*, I, 3, I, 4 (deux fois), II, 3 (quatre fois), III, 3, III, 5, III, 12; *Les Femmes savantes*, v. 444; *Le Malade imaginaire*, I, 1, I, 2 (deux fois), I, 5 (deux fois), I, 6 (trois fois).

Regnard: *Le Joueur*, v. 147; *Le Distrait*, vv. 488, 1520, 1684; *Démocrate*, vv. 123, 1405, 1641; *Les Folies amoureuses*, v. 1413, 1446; *Les Ménechmes*, vv. 241, 1415; *Le Légataire universel*, v. 1162.

(59) On se reportera à l'article de J. Emelina qui fournit d'autres exemples d'injures (les termes animaliers par exemple) et qui les contextualise d'une manière plus détaillée.

Faquin: «Crocheteur, homme de la lie du peuple, vil et méprisable» (Furetière).

«Pour fat, sot, ignorant, homme de rien, stupide» (Le Roux).

Fieffé: «On dit [...] par injure et exagération, un coquin fieffé, une coquette fieffée, de ceux qui font profession d'être malhonnêtes gens, ou qui sont galantes de profession» (Furetière).

«Ce mot n'est en usage que pour donner du poids et de l'emphase à une injure, ou à une raillerie» (Le Roux).

[Juré] filou: «Celui qui vole avec adresse. Il se dit aussi de ceux qui trompent au jeu» (Furetière).

Fripou(ne): «Qui dérobe secrètement, qui tâche à tromper ceux qui ont à faire à lui, qui fait des gains illicites au jeu, ou dans le négoce, et qui est sans honneur et sans bonne foi» (Furetière).

Gueux: «Qui demande l'aumône. [...] Se dit aussi hyperboliquement de ceux qui n'ont pas assez de biens de fortune pour soutenir leur naissance et leur qualité, et aussi de tout ce qui marque quelque indigence» (Furetière).

«Manière de parler usitée, pour exprimer l'extrême pauvreté d'une personne» (Le Roux).

Molière: *L'Étourdi*, v. 398; *L'École des femmes*, v. 958; *Tartuffe*, v. 824; *Le Misanthrope*, v. 52; *L'Avare*, III, 2; *Les Fourberies de Scapin*, II, 6; *Le Malade imaginaire*, I, 6.

Regnard: *Le Joueur*, v. 1113.

Molière: *L'École des femmes*, v. 1091; *Le Médecin malgré lui*, I, 1; *Le Bourgeois gentilhomme*, II, 3; *Les Fourberies de Scapin*, II, 6.

Regnard: *Le Légataire universel*, v. 887.

Molière: *L'Étourdi* («filous fieffés»), v. 185; *L'Avare*, I, 3; *Le Malade imaginaire*, I, 6 (intermède).

Regnard: *Le Joueur*, vv. 379, 744.

Molière: *L'École des femmes*, vv. 946, 1112, 1145; *Tartuffe*, vv. 1131, 1318; *Le Médecin malgré lui*, I, 1; *Monsieur de Pourceaugnac*, III, 2; *Le Bourgeois gentilhomme*, II, 3, III, 2; *Les Fourberies de Scapin*, I, 3, I, 4, II, 3; *Les Femmes savantes*, vv. 429, 458; *Le Malade imaginaire*, I, 6.

Regnard: *Le Joueur*, vv. 243, 391, 1183, 1699; *Le Distant*, v. 490; *Démocrite*, v. 850; *Les Folies amoureuses*, vv. 637, 648, 1280, 1286; *Les Ménechmes*, vv. 884, 1265, 1759, 1866, 193; *Le Légataire universel*, v. 1748.

Molière: *Tartuffe*, vv. 63, 484; *Tartuffe*, v. 1134; *Le Médecin malgré lui*, I, 1; *Le Bourgeois gentilhomme*, II, 3, III, 12.

Regnard: *Le Joueur*, v. 443; *Le Distant*, v. 21; *Le Légataire universel*, v. 536.

Maraud: «Terme injurieux qui se dit des gueux, des coquins qui n'ont ni bien ni honneur, et qui sont capables de faire toutes sortes de lâchetés» (Furetière).

Pendard: «Qui a commis des actions qui méritent la corde, la potence» (Furetière).

«Pour fripon, coquin, vaurien, qui mériterait d'être pendu, gibier de potence» (Le Roux).

Péronnelle: «Terme injurieux qu'on dit à une femme, ou à une fille de basse condition, ou servante» (Furetière).

«Pour sottie, bête, innocente, ignorante. Mot injurieux» (Le Roux).

Putain: «Femme publique et prostituée, qui a fait banqueroute à l'honneur. La haine qu'on a contre ce nom l'a discrédité chez les honnêtes gens, et il n'est plus en usage que chez le peuple quand il veut dire une injure atroce» (Furetière).
«Pour femme de mauvaise vie, garce qui court les rues et les bordels, et qui se prostitue au premier venu» (Le Roux).

Molière: *Le Festin de pierre*, III, 5; *Le Misanthrope*, v. 1448; *Le Médecin malgré lui*, I, 1; *George Dandin*, I, 5; *Amphitryon*, vv. 277, 1253, 1578; *Le Bourgeois gentilhomme*, II, 3; *Les Fourberies de Scapin*, I, 3, I, 4, II, 6 (trois fois), III, 2; *Les Femmes savantes*, v. 428; *Le Malade imaginaire*, I, 6 (intermède).

Regnard: *Le Joueur*, vv. 142, 233, 735, 915, 919, 1023, 1210, 1748, 1755; *Le Distrain*, vv. 521, 576, 583, 1014, 1290, 1309, 1498, 1502, 1515; *Démocrate*, vv. 119, 310, 311, 734, 1503; *Les Folies amoureuses*, vv. 645, 1446; *Les Ménechmes*, vv. 243, 249, 272, 350, 1235; *Le Légataire universel*, v. 1753.

Molière: *L'Étourdi*, v. 1022; *L'École des femmes*, v. 547; *Tartuffe*, vv. 1109, 1139; *Le Médecin malgré lui*, I, 1, I, 3; *George Dandin*, I, 2, III, 4; *Amphitryon*, vv. 418, 521, 1511, 1845; *L'Avare*, I, 3, II, 2, III, 7, IV, 3, IV, 4, V, 3; *Monsieur de Pourceaugnac*, II, 8; *Le Bourgeois gentilhomme*, III, 9; *Les Fourberies de Scapin*, I, 3, I, 4 (deux fois), II, 3 (deux fois), II, 6, III, 3, III, 5, III, 6 (deux fois); *Le Malade imaginaire*, I, 6, II, 2.

Regnard: *Le Légataire universel*, vv. 919, 1389.

Molière: *Les Femmes savantes*, v. 1109.
Regnard: *Le Distrain*, v. 194.

Molière: *Monsieur de Pourceaugnac*, II, 8.