From the holdings of the Department of Special Collections , Princeton University Library, Princeton, NJ

These documents are either in the public domain, or can only be used for educational and research purposes (Fair use) as per U.S. Copyright law (text below). By accessing this file, all users agree that their use falls in the public domain or within fair use as defined by the copyrightlaw. We do not charge any permission or usage fees for the publication of images of material inour collections, including those provided by Princeton University Library, via our website, catalog, or directly from staff.For more information regarding copyright, credit, and citation please review the information onthe Copyright, Credit and Citation Guidelines page of our website.
https://library.princeton.edu/special-collections/policies/copyright-credit-and-citation-guidelines. If you have any questions, including how to order higher-quality images from the collection, contact Special Collections Public Services via our Ask Us! Form. https://library.princeton.edu/special-collections/ask-us

Doctoral Dissertations, 2011-2026 French and Italian

2018

L'injure au dix-septième siècle (Madame Palatine, Antoine Furetière, Evariste Gherardi)

Beytelmann, Sarah

Princeton, NJ : Princeton University

http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp019p290d11z

U.S. Copyright law: The copyright law of the United States (Title 17, §108, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be used for any purpose other than private study, scholarship, or research. If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of fair use that user may be liable for copyright infringement. This institution reserves the right to refuse to accept a copying order if, in its judgment, fulfillment of the order would involve a violation of copyright law. https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf

L'INJURE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

(MADAME PALATINE, ANTOINE FURETIÈRE ET EVARISTE GHERARDI)

Sarah Beytelmann

A DISSERTATION

PRESENTED TO THE FACULTY

OF PRINCETON UNIVERSITY

IN CANDIDACY FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

RECOMMENDED FOR ACCEPTANCE BY

THE DEPARTMENT OF FRENCH AND ITALIAN

Adviser: Volker Schröder

November 2018

© Copyright by Sarah Beytelmann, 2018. All rights reserved.

ABSTRACT

This dissertation examines the cultural connotations, semantics, and rhetorical and stylistic use of insults in three different literary contexts. The first chapter focuses on the correspondence of Elisabeth-Charlotte von der Pfalz, Louis XIV's sister-in-law. She began writing in 1672, date of her arrival in France from her native Heidelberg, and continued until her death in 1722. The second chapter focuses on the lexicographic treatment of insults in Antoine Furetière's *Dictionnaire universel*, posthumously edited by Pierre Bayle and published in Rotterdam. It centers on the rhetorical use of insults in the context of the quarrel that opposed Furetière to the members of the Académie Française following the publication, in 1684, of Furetière's *Essai d'un dictionnaire universel*, and his exclusion from the circle of the "Immortals," to which he had been elected in 1662. The third chapter sheds light on the use of insults in the French repertoire of the Comédie-Italienne, published by the last Harlequin of the troupe, Evariste Gherardi, in his edition of the *Théâtre italien.* Published in six volumes between 1694 and 1700, *Le Théâtre italien* is a collection of the French plays performed at the Hôtel de Bourgogne from 1682 until the troupe's exile, which followed the king's order of their eviction from the kingdom in 1697.

In the context in which each of these authors wrote, insults were arguably a deviant form of language, culturally associated with the subversive cultural movement of *libertinage* and the historical episode of the Frondes. These abuses were condemned, in all three cases, by the king, the critics, and the censors. My dissertation seeks to nuance

the construction of these authors' speech as politically, religiously, or culturally transgressive in their resort to insults. I argue that obscenities and insults displayed a sense of playfulness, belonging to a culture of sociability in which hostility was to be repressed or sublimated in language. Finally, I contextualize the use of written insults as part of scriptural projects in which the authors in question sought to assert their mastery of discourse and to restore their image after they had been excluded, censored, or marginalized publicly.

TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT iii

TABLE DES MATIÈRES v

INTRODUCTION 1

I Injure et marginalité 1

A) Identités marginales 1
B) L'injure comme acte de discours 8
C) Limites de l'approche pragmatique 14

II Injure et esthétique mondaine 17

A) L'injure sur la scène des interactions mondaines 17
B) L'injure entre jeu agonal et énoncé ironique 22
C) Injure et badinage 26

III Injure et construction éthique 31

A) Position du sujet écrivant 31
B) Image de soi et communauté rhétorique 35
C) La réhabilitation d'une parole destituée 38

L'INJURE DANS LA CORRESPONDANCE DE MADAME PALATINE 40

I L'injure, entre déviance et dissidence 41

A) L'injure comme déviance 41
B) Injure et critique : Madame Palatine, anti-mondaine ? 44
C) Injure et dissidence : liberté de conscience et licence frondeuse 51

II Injure et badinage mondain 60

A) Une correspondance mondaine 60
B) Injures et don agonistique 66
C) Injures et badinage 74

III La reconstruction de l'ethos épistolaire par l'injure 83

A) Position du sujet écrivant 83
B) Image de soi et communauté rhétorique 87
C) La réhabilitation du sujet par l'injure 95

L'INJURE AUTOUR DU *DICTIONNAIRE UNIVERSEL* D'ANTOINE FURETIÈRE **102**

I L'injure et l'ordre du discours : entre expression marginale et expression dissidente **104**

A) Traitements de l'injure dans les dictionnaires de langue française 104
B) Hiérarchie sociale et termes injurieux 107
C) L'injure et la littérature comique : carnaval frondeur ou dissimulation libertine ? 111

II L'injure : du jeu polémique au badinage galant **124**

A) Le jeu polémique 124
B) Injure et badinage 134
C) Discours satirique et paradigme galant 142

III La parole injurieuse au service d'une construction éthique **148**

A) Position du sujet écrivant 148
B) Injure et communauté rhétorique 152
C) Injure et autorité 158

L'INJURE DANS *LE THÉÂTRE ITALIEN* DE GHERARDI **164**

I De la déviance culturelle à la dissidence politique **165**

A) Un jeu obscène ? 165
B) La Comédie-Italienne : entre italianisme et rhétorique frondeuse 167
C) Outrage et satire 171

II Du rite au jeu mondain **177**

A) L'injure rituelle 177
B) L'injure comme rite de passage 186
C) Injure et créativité stylistique 196
(1) La représentation d'un ordre hiérarchique 196
(2) L'injure comme subversion burlesque et source d'innovation poétique 203

III L'injure dans la construction d'une identité théâtrale et culturelle **215**

A) L'enjeu de la publication 215
B) Injure et pratique agonale 218
(1) Le spectacle comme joute 218
(2) La joute entre les acteurs 220
(3) La joute entre la scène et la salle 224
(4) L'esprit de compétition entre les troupes et la parodie comme pratique agonale 229
C) Les comédiens italiens 231

CONCLUSION **235**

BIBLIOGRAPHIE **237**

I Sources **237**

A) Madame Palatine 237
(1) Sources en français 237
(2) Sources en allemand 238
(3) Source en anglais 238

B) Antoine Furetière 238

C) *Le Théâtre italien* 239

D) Autres sources 240

II Littérature secondaire **241**

A) Sur les œuvres du corpus 241
(1) Madame Palatine 241
(2) Furetière 242
(3) *Le Théâtre italien* 244

B) Ouvrages sur l'insulte 245

C) Études générales 246
(1) Analyse du discours, rhétorique et polémique 246
(2) Sur le dix-septième siècle 246
(3) Théorie 248

PRIOR PRESENTATIONS AND PUBLICATIONS **249**

EXTENDED SUMMARY IN ENGLISH **250**

Que veuillent bien trouver ici le témoignage de ma gratitude l'ensemble des professeurs et amis qui m'ont soutenue dans mes recherches. Je remercie en premier lieu Volker Schröder, qui a dirigé ce travail, pour son soutien et ses précieuses relectures. Qu'il me soit permis également d'exprimer ma gratitude à Jennifer Tamas, qui a accepté si généreusement de lire mon texte, ainsi qu'aux membres de mon jury de thèse, André Benhaïm et Christy Wampole. Je remercie très vivement tous ceux qui m'ont dispensé avec beaucoup de gentillesse encouragements et conseils : Marina Scordilis Brownlee, Claudia Joan Brodsky, Hélène Merlin-Kajman, Kathy Eden, Sarah Kay, Claire Goldstein, Hall Bjørnstad, Sonia Velázquez, Johann Frick, Desmond D. Jagmohan, Ofer Dynes et Michel Tort.

Qu'il me soit permis de témoigner mon affectueuse dette à l'égard de mes amis, sans l'aide de qui ce travail n'aurait pas vu le jour : Mathilde Morinet, Tiphaine Poquet, Emmanuelle Lambert, Chad Córdova, Chloé Vettier, Marc Volovici, Irina Markina-Baum, Marie Sanquer, Xavier Fontaine, Charlie Samuelson et Elsa Bert. Je remercie aussi Javier Patiño Loira, Ékédi Mpondo-Dika, Angèle Christin, Bridget Behrmann, Amy Rowland et Saarah Jappie, dont les conversations amicales m'ont stimulée, et qui m'ont ouvert des horizons. Je remercie enfin ma mère, Liliana Gonzalez, et mon frère, David Beytelmann, pour leur écoute affectueuse et leur présence inconditionnelle à mes côtés.

Enfin, ce travail est l'aboutissement d'une recherche menée grâce au généreux soutien du département de Français et d'Italien de l'université de Princeton. La chaleur,

le dynamisme des séminaires et des rencontres organisées au sein du département ont été le cadre intellectuel qui l'ont rendu possible. Je dois beaucoup aussi à la Hyde Fellowship, qui m'a permis de mener des recherches en France. Je remercie le Princeton Institute for International and Regional Studies, dont le séminaire mensuel a été un lieu d'échange interdisciplinaire enrichissant et stimulant.

INTRODUCTION

I Injure et marginalité

A) Identités marginales

À l'écart de l'esthétique mondaine du dix-septième siècle, figés dans une dénonciation des formes du paraître qui caractérisent la sociabilité galante, mais également des normes de civilité et d'honnêteté qui la régissent, telle est la place à laquelle la critique littéraire a volontiers confiné les textes des auteurs qui composent les chapitres de ma thèse.

C'est d'abord le cas pour les lettres d'Elisabeth-Charlotte von der Pfalz, la seconde épouse de Philippe d'Orléans, frère de Louis XIV, dont la première réception, au dix-neuvième et surtout au début du vingtième siècle, relevait volontiers leur style grossier voire obscène. William Brooks rapporte ainsi les paroles de Paul Reboux, auteur d'une biographie de Madame datée de 1934, présentant cette princesse allemande au public français : « je prendrai soin de ne parler que par allusions décemment voilées des culs, des pets et de la merde dont Mme la duchesse d'Orléans avait coutume d'entretenir tant de personnes dignes du plus profond respect. »[1] Les études récentes ont cherché à

[1] William Brooks, « Nostalgia in the letters of Elisabeth Charlotte, the second Madame », *Cahiers du dix-septième*, 10, 2006, pp. 1-17, p. 5, consulté en ligne: http://se17.bowdoin.edu/node/65.

inscrire l'écart stylistique des lettres dans le cadre d'une critique des normes de la culture mondaine que Madame voyait comme un instrument de domestication et d'aliénation de la noblesse de la part d'un pouvoir royal soucieux d'étendre son assise vers la noblesse de robe et la haute bourgeoisie. Son mépris pour l'art de la conversation se conjugue au regard désabusé qu'elle porte sur une politesse d'apparat,[2] dont les signes sont autant de masques qui recouvrent les mœurs décadentes de la cour, annonçant le déclin civilisationnel de la France sur la scène des Nations.[3]

C'est également le cas pour Antoine Furetière qui rédigea le *Dictionnaire universel* à la marge de ses activités de membre élu à l'Académie française tout en participant à la rédaction de son dictionnaire académique. Tant le dictionnaire, qui lui valut l'exclusion de l'Académie en 1685, que les trois *Factums […] contre quelques uns de l'Académie*, publiés pour défendre la légitimité de son projet lexicographique, s'inscrivent en faux contre une doctrine du bon usage fondée sur une approche formelle, grammaticale de la langue, qui reflétait principalement « la façon de parler de la plus saine partie de la Cour ».[4] Antoine Furetière revendique dans son dictionnaire des mots

---

[2] Sean Ward, « Functional Differentiation and the Crisis in Early Modern Upper-Class Conversation : The Second Madame, Interaction, and Isolation », *Seventeenth Century French Studies*, 28, 2006, pp. 235-247, p. 240.

[3] Mechthild Albert, « Madame Palatine et la Politesse des Nations », dans *Le Même et l'Autre : regards croisés européens*, éd. Alain Montandon, Clermont-Ferrand : Association des Publications des Facultés de Lettres et de Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1997, pp. 71-86.

[4] La formule désormais fameuse de Vaugelas, dans les *Remarques sur la langue française* (1647), consacre en effet le bon usage comme « la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps » ; Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise*, éd. Zygmunt Marzys, Genève : Droz, 2009, p. 68.

purgés du bon usage. Enfin, l'intervention lexicographique de Furetière est géographiquement et socio-culturellement située dans l'univers lexical de la ville. Pour Marine Roy-Garibal, Furetière revendique un droit de « bourgeoisie » dans la langue,[5] ce dont témoigne l'incorporation du vocabulaire des métiers, et il s'érige contre une norme prenant pour milieu sociolinguistique de référence la cour et Versailles : en effet, selon Jean-Pierre Cavaillé, Furetière démontrerait par là une « certaine défiance vis-à-vis de l'univers nobiliaire et curial ».[6] L'injure ferait partie de ces mots populaires ou archaïques, mots échangés dans le cadre de l'espace urbain, mis à l'honneur dans le dictionnaire de Furetière contre une norme linguistique curiale.

C'est enfin le cas pour le style grotesque du jeu italien mis à l'honneur à l'Hôtel de Bourgogne tel qu'en témoigne le *Théâtre italien* en six volumes d'Evariste Gherardi, publiés entre 1694 et 1700 : la mise en scène des corps sur scène semble prendre le contrepied du corps pudique et honnête présenté dans les traités de civilité classiques, au point de confiner à l'indécence.[7] Aussi, par delà les différences génériques qui existent

---

Sur la primauté de la cour et de l'oralité par rapport à l'écrit et aux auteurs, qui rompt avec « les conceptions archaïsantes » humanistes de la langue, aux mains des doctes, voir Danielle Trudeau, *Les Inventeurs du bon usage (1529-1647)*, Paris : Minuit, 1992, pp. 176-179.

[5] « Au droit que pose l'Académie de légiférer sur les mots en vertu du bel usage qu'elle prétend incarner, Furetière oppose la revendication frondeuse du Palais et les valeurs bourgeoises de l'utilité » ; Marine Roy-Garibal, « Furetière et le droit bourgeois de la langue », *Littératures Classiques*, 40, 2000, pp. 103-118, p. 105.

[6] Jean-Pierre Cavaillé, « L'intrigue et le micmac : pratiques dissimulatrices et déceptives dans le *Dictionnaire universel* de Furetière », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 195-216, p. 197.

[7] « À la prépondérance du visage proclamée par les représentants du goût classique s'oppose la mise en scène du corps entier qui est pratique courante dans la tradition de la *commedia dell'arte*. La gamme de l'expression corporelle y comprend l'aspect acrobatique (*cf.* quand les *zanni*

entre mes textes s'impose un même constat : ces trois corpus semblent, par leur dénonciation d'une culture du paraître qui triomphe dans les milieux galants à cette même époque, se situer à la marge des normes esthétiques et sociales du Grand Siècle.

La voix injurieuse de ces auteurs a pu, en cristallisant leur identité, constituer le signe de leur marginalité aux yeux de leurs contemporains. L'injure est dans cette perspective une déviance par rapport aux codes valorisés. Elle trahirait un défaut de code, et constituerait la marque d'un manque de maîtrise. Le registre obscène du jeu italien est présenté par les critiques de l'époque comme corollaire de leur ignorance des codes français, à une époque où l'influence italienne sur la politique et sur la culture a mauvaise presse : en tant qu'Italiens, les comédiens étaient sans doute saisis dans des cadres stéréotypés qui en faisaient les représentants d'un mauvais naturel, conséquence d'un défaut d'acculturation, voire d'un défaut de culture. L'expression spontanée d'émotions comme la franchise ou la colère chez Madame est rapportée à son tempérament germanique par Saint-Simon, qui fait son portrait en femme « sauvage » : « grossière, dangereuse à faire des sorties publiques, fort allemande dans toutes ses mœurs et franche, ignorant toute commodité et toute délicatesse pour soi et pour les autres, sobre, sauvage et ayant ses fantaisies ».[8] L'injure fonctionnerait alors comme indice expressif de cette

---

marchent sur les mains), l'aspect général de la posture, la disposition dans laquelle l'homme met les membres de son corps. Elle dépasse de loin les gestes admis dans les manuels de civilité, qui présentent tout un catalogue des gestes censés être indécents, tels "la fréquente action des mains", ou le fait de "montrer avec le doigt celuy dont on parle" » ; Claudia Ortner-Buchberger, « Métamorphoses d'Arlequin. Le rôle de la corporalité comique dans le *Théâtre italien* de Gherardi », dans *Le Comique corporel*, éd. Eva Erdmann et Konrad Schoell, Tübingen : Gunter Narr, 2006, pp. 101-116, p. 108.

[8] Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Yves Coirault, Paris : Gallimard, 1983-88, 8 volumes, t. V, p. 265.

« sauvagerie », parole involontaire qui rejette ses énonciateurs hors des limites de la culture, du côté d'une détermination qui agirait à leur insu. Qu'on l'entende comme le symptôme pathologique d'une déviance par rapport aux normes dominantes, et l'injure semble se rattacher à une forme d'expressivité. En revanche, qu'on la rapproche d'une démarche critique à l'endroit des codes de la sociabilité, et l'injure se voit investie d'une démarche qui peut aller jusqu'à la dissidence politique.

Les usages de l'injure pourraient, en ce sens, témoigner de visions du monde qui, en se détournant de la réflexion sur le code caractéristique du siècle, voire en rejetant l'idée même de code, prôneraient un retour au sacré. L'attachement de Madame au cérémonial de cour, qui ordonne les êtres par rapport au roi, pôle sacré dans l'espace profane, est une démarche par laquelle elle « hiérarchise, taxinomise, zoologise. Ce faisant […] elle sacralise. Une idéologie hiérarchique de bout en bout suppose en effet l'opposition du sacré et du profane. »[9] Or, qu'est-ce que l'injure sinon un énoncé voué à classer et déclasser les êtres, en remettant à sa place celui ou celle à qui elle s'adresse ? Lorsque Madame traite Madame de Maintenon de « vieille ordure (*alte zott*) »,[10] cette adresse indirecte prendrait, dans cette perspective, une dimension littérale. L'orientation encyclopédique du dictionnaire d'Antoine Furetière consacre, pour sa part, un retour aux

[9] Emmanuel Le Roy Ladurie, « Auprès du Roi, la Cour », *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 38, no. 1, 1983, pp. 21-41, p. 24.

[10] *Lettres de Madame*, lettre du 10 août 1691, éd. Olivier Amiel, Paris : Mercure de France, 2014, p. 144 ; parmi les nombreuses occurrences de cette expression pour la désigner dans sa correspondance.

res contre une réflexion linguistique tournée vers les *verba*.[11] On remarque alors dans ces deux corpus une même suspicion à l'égard des signes, autant de signifiants flottants révélant l'écart entre signifiant et signifié, qui masquent l'identité des êtres. Madame se plaint par exemple de l'usage indifférencié de l'habillement lors des séjours à Marly qui aboutit à troubler la visibilité des êtres et l'identification de leur emplacement hiérarchique : « On ne sait plus du tout qui on est : quand le roi se promène, tout le monde se couvre ; la duchesse de Bourgogne va-t-elle se promener, eh bien, elle donne le bras à une dame et les autres marchent à côté. On ne voit donc plus qui elle est. »[12] En réponse à cette dévitalisation générale du signe, traduite dans les codes vestimentaires (et sans doute dans la gestuelle), l'injure oppose une réjuvénation du langage ; elle est le prétexte d'un regain de motivation des signes. Elle est susceptible d'exhumer, en ramenant à la surface, l'identité des êtres, autrement perdue ou enfouie sous les signes ambigus et ambivalents de la politesse. Investie d'une force sémantique, l'injure recèle la promesse de remédier au divorce des mots et de leurs référents, des êtres et de leur paraître. Au constat pessimiste de la dé-sémantisation des signes s'oppose alors la re-sémantisation que cristallise l'injure. On pourra voir les noms propres à caractère injurieux dont sont affublés les personnages sur la scène de la Comédie-Italienne, comme « monsieur Visautrou » et « Monsieur Bassinet », qui replient l'emploi – il s'agit respectivement d'un apothicaire et d'un docteur – sur l'être, comme un exemple de cet

---

[11] Au sujet de la tension entre *res* et *verba*, dimension encyclopédique et approche grammairienne dans le dictionnaire d'Antoine Furetière voir Claire Badiou-Monferran, « La Logique aux frontières de la Grammaire et de la Rhétorique dans le *Dictionnaire* de Furetière », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 23-43.

[12] Lettre du 2 août 1705, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 361.

esprit.[13] On entend, dans le motif du nom propre injurieux, qui s'inscrit dans la droite ligne des lazzis verbaux sur l'étymologie du nom d'Arlequin, résonner l'écho d'un cratylisme linguistique qui ferait de tout nom commun un nom propre.[14]

L'injure est un point de jonction mettant en évidence une même posture marginale des textes de notre corpus dans le siècle. Elle se rapporte au caractère exogène, hors normes de leur énonciation. Saisie comme une expression involontaire, spontanée, l'énonciation injurieuse dénoterait une attitude consciemment ou inconsciemment réfractaire à une culture du code et du paraître, soit que cette attitude trahisse l'absence de maîtrise, soit qu'elle relève d'une vision du monde voire d'une croyance dans la force des mots qui, derrière les signes, chercherait à saisir l'être : pour celui qui la profère, l'injure cherche à ordonner le monde, avec la même logique qui préside à taxinomiser, zoologiser, c'est à dire, en dernière instance, qui vise à déterminer une essence et saisir une identité. La force sémantique particulière de l'injure est alors solidaire de sa force d'atteinte : en effet, au dix-septième siècle, l'injure est interprétée comme un acte de langage, c'est-à-dire comme un énoncé qui constitue un acte.

---

[13] Jean-François Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, dans *Le Théâtre italien*, *ou recueil général de toutes les comédies et scènes françoises jouées par les comédiens italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, éd. Evariste Gherardi, Paris : Briasson, 6 vol., 1741, t. II.

[14] Sur le motif récurrent de l'étymologie du nom du personnage dans les scenarii de Domenico Biancolelli, Arlequin de la troupe entre 1664 et 1688, voir Delia Gambelli, « Il nudo nome di Arlecchino : tentazioni etimologiche e fatali equivoci », dans *Arlecchino a Parigi*, t. I : *Dall'inferno alla corte del re sole*, Roma: Bulzoni, 1993, pp. 81-125.

B) L'injure comme acte de discours

L'injure s'inscrit dans un horizon pragmatique qui caractérise l'acte de langage : dans chacun des corpus qui nous intéresse, elle est un acte transgressif puni par les autorités. Elle désigne ainsi les auteurs de nos corpus à l'attention de la censure. Les invectives d'Antoine Furetière dans les *Factums* publiés contre l'Académie sont jugées diffamatoires par ceux qu'elle vise, et les *Factums* se voient en conséquence frappés d'interdiction en 1686. Les fréquentes invectives contre Madame de Maintenon dans les lettres de Madame Palatine, lues par les membres du cabinet noir, qui, au service du roi, interceptaient les correspondances, ont vraisemblablement fait l'objet d'un rapport au roi. Celui-ci sanctionnera d'ailleurs la licence injurieuse de l'épistolière indirectement, en l'écartant du cercle de ses intimes, et explicitement, par l'intercession de son confesseur. Le roi fera en effet reprocher à Madame ses saillies : « trop libre en paroles », elle est menacée d'être renvoyée de la cour.[15] Les propos satiriques et injurieux à l'endroit des représentants de l'ordre public tenus sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne désignent également la troupe des comédiens italiens à l'attention des censeurs qui se trouvent souvent dans la salle pendant la représentation : les comédiens doivent adapter leurs représentations et ruser avec la police. Cette licence satirique, qui prend pour cible certains représentants du gouvernement, sera portée à son comble dans *La Fausse Prude*, qui prenait pour objet de la satire Madame de Maintenon. L'obscénité des pièces, dénoncée par l'Église, et la satire politique exercée par les Italiens mèneront à leur éviction du royaume et à la clôture définitive du théâtre par décret royal en 1697. Dans ces trois cas de figure, les injures ont pu être considérées comme des actes, voire des

[15] Lettre du 11 mai 1685, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 97.

outrages blessant l'autorité de personnes représentant l'ordre public, et par conséquent furent sanctionnées comme relevant d'un acte choquant l'ordre politique. Nos textes sont à cet égard exemplaires d'une période où se systématisent les techniques de censure des discours. L'usage de l'injure qui est fait dans chacun d'eux met à l'épreuve un protocole interprétatif élaboré dans le cadre des procès publics contre des auteurs jugés trop libres dans leur expression.

Les historiens ont souligné la multiplication des plaintes et des condamnations en justice pour injure au dix-septième siècle. La réparation de l'injure en justice supplante alors progressivement le duel judiciaire qui, lui aussi, faisait l'objet d'une forte répression.[16] La centralisation des procédures de réparation pour injure correspond à l'émergence de l'État moderne qui s'impose comme médiateur entre les individus.[17] Elle

---

[16] L'appareil législatif déployé sous le règne personnel de Louis XIV et notamment l'édit de 1679, en appliquant des peines de dévolutions de biens et en sanctionnant les délits d'insubordination militaire, aurait ainsi couronné de succès cette tentative de longue haleine si l'on en croit le roi : « Nous avons eu la satisfaction de voir cesser presque entièrement sous notre règne ces funestes combats qui se pratiquoient dans notre royaume » ; édit de décembre 1704, cité dans François Billacois, *Le Duel dans la société française des XVI^e^-XVII^e^ siècles*, Paris: éditions de l'EHESS, 1986, pp. 299-300.

[17] Peter Burke tire en effet cette conclusion de son dépouillement des archives juridiques : « Looking at the history of insult over the long term, one hypothesis about change over time springs to mind. It is that a traditional system, in which shaming was an important means of controlling behaviour which broke the rules of a community, was giving way to a more modern one, in which the repression of deviant behaviour was increasingly taken over by the state » ; *The historical anthropology of early modern Italy : essays on perceptions and communication*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 103.

s'accompagne de la répression d'autres actes de langage jugés transgressifs, comme le blasphème.[18]

On peut faire l'hypothèse que le discours légal autour de l'injure recoupe certains des enjeux qui président à la réaffirmation d'une législation contre les blasphèmes à la même période, elle aussi solidaire d'une réaffirmation du pouvoir royal.[19] C'est dans ce contexte que les discours juridiques se saisissent de l'injure et l'élaborent comme un acte de langage criminel. L'injure constitue une catégorie qui englobe d'autres actes de langage comme le blasphème. En effet ce dernier est décrit par le Révérend Père Nicolas de Dijon comme une « insulte à la Majesté de Dieu », une « injure à l'esprit de la grâce »,[20] locution que l'on retrouve encore dans le dictionnaire de Richelet, qui définit BLASPHEME comme « une Parole injurieuse à Dieu, parole injurieuse aux Saints. »[21] Elle est également conçue comme équivalente à la médisance. En effet, l'avocat du parlement

---

[18] Le monarque publie trois ordonnances contre le blasphème, en 1651, puis en 1666, et enfin l'ordonnance du 20 janvier 1681 incomparablement plus sévère qui promet la punition corporelle dès la première infraction, le criminel ayant la langue percée. À ce sujet, voir Élisabeth Belmas, « La montée des blasphèmes à l'âge moderne : du Moyen Âge au XVII^{e} siècle » *Injures et blasphèmes*, éd. Jean Delumeau, Paris : Imago, 1989, pp. 13-33.

[19] Alain Cabantous, *Histoire du blasphème en Occident, fin XVIe – milieu XIXe siècle*, Paris : Albin Michel, 1998, pp. 72-73.

[20] R.P Nicolas de Dijon, *Pharaon réprouvé, ou l'avocat de la providence de Dieu sur la réprobation des pêcheurs*, Lyon : Claude Muguet, 1685, p. 507. Cette proximité entre le blaspheme et l'injure est relevée par Alain Cabantous jusqu'au premier tiers du dix-septième siècle: « le blasphème […] n'est pas traité comme une catégorie autonome, associé qu'il est à la violence verbale ou à l'injure », *Histoire du blasphème…, op. cit.*, p. 126.

[21] Pierre Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève : Jean Herman Widerhold: 1680 (consulté dans les *Dictionnaires des 16ème et 17ème siècles*, Paris : Classiques Garnier/Champion électronique, 2007).

Estienne Pasquier écrivait en 1580 que les injures *verbis* sont « quand nous […] injurions [une personne] en sa présence, ou bien médisons, en son absence, de lui ou des siens ».[22] Ce qui compte aux yeux de la justice, selon le juriste Claude Le Brun de la Rochette, ce n'est pas tant la vérité ou le mensonge des paroles proférées, mais bien leur effet, c'est à dire le tort qu'elles causent à ceux qu'elles visent.[23] Le critère juridique déterminant pour poursuivre l'auteur d'une injure en justice et demander réparation est fondée sur la blessure qu'elle aurait infligée à la victime. L'injure, ainsi définie, est un acte de langage : ce qui la rend condamnable est son pouvoir de blesser, sa « force illocutoire », qui, en dernière instance, suspend la pertinence du caractère véridique ou mensonger des paroles proférées.[24] Inversement, certains actes, notamment les blessures physiques, peuvent encore être construits comme des injures, c'est à dire comme des atteintes non seulement physiques mais symboliques. Antoine Le Maistre, avocat au parlement de Paris dans la première moitié du dix-septième siècle, invoque cette dimension injurieuse

---

[22] Cité dans Emily Butterworth, *Poisoned words : slander and satire in early modern France*, Leeds, UK : Legenda, 2006, p. 11.

[23] Emily Butterworth synthétise une analyse de cas menée par le juriste: « Le Brun described two contrary motivations behind the offence of verbal insult: the vicious habits of the injured party ; and, conversely, the projection of the accuser's faults onto another […]. Neither of these motives provided a justification for Le Brun, and both situations would be actionable ; indeed, he declared that truth was not a defence » ; *Poisoned words…, op. cit.*, p. 11.

[24] Cette suspension des critères de mensonge et de vérité est un point important de la théorie des performatifs selon Austin. Il y revient à plusieurs reprises, notamment concernant l'énoncé « I promise that » : « it is not a description because (1) it could not be false, nor, therefore, true ; (2) saying 'I promise that' (if happy, of course) *makes it* a promise, and *makes it* unambiguously a promise » ; *How to do things with words*, éd. Marina Sbisa, Oxford : Clarendon Press, 1975 [1962], p. 70.

concernant une gifle portée au visage, en citant Démosthène : « cette injure ne consiste pas seulement aux blessures et aux meurtrissures qu'on reçoit, mais en l'affront et en la honte qui en est inséparable ».[25] En cela, les hommes de la première modernité semblent concorder avec nous : l'injure est un acte de langage. Mais cette définition, on le voit, prend son essor dans un contexte historique particulier, celui de l'affirmation du pouvoir monarchique.

En France, le processus de répression des discours connaît une accélération sous le règne de Louis XIV, avec la pacification de la société, et la mise au pas des sujets frondeurs suite aux désordres civils qui affectent Paris entre 1648 et 1653. Ces soulèvements nobiliaires et parlementaires se sont en effet caractérisés par un déferlement de publications injurieuses à l'encontre du ministre Mazarin et de la régente Anne d'Autriche. Mais cette police du langage s'affirme dès 1623, avec le procès du poète Théophile de Viau : à cette occasion, la Sorbonne s'empare de ses textes, alors dénoncés comme obscènes et blasphématoires, et fait condamner le poète pour « libertinage ». Les procédures herméneutiques mises en place dans le cadre de procès publics à cette époque perdurent tout au long du siècle et marquent les mentalités. Des phénomènes contigus à l'injure, eux aussi interprétés comme actes de langage, comme l'obscénité et le blasphème, sont interprétés par le pouvoir public comme signaux d'une culture « libertine » : leur identification soutient l'émergence d'une censure exercée au nom de la répression du libertinage et de l'esprit frondeur. Il est à cet égard instructif que nos textes offrent des liens culturels tant avec la Fronde qu'avec le libertinage : c'est le cas pour la Comédie-Italienne à travers le personnage de Scaramouche, ce général

[25] Cité dans Emily Butterworth, *Poisoned words*…, *op. cit.*, p. 11.

fanfaron, héritier du personnage romain du soldat, mais qui, dans le contexte de la Fronde, a pu incarner une satire du ministre Mazarin. Le goût de Madame pour les chansonniers transmis par la grande Mademoiselle, frondeuse notoire, semblerait également témoigner d'une sympathie voire d'une nostalgie du temps des barricades.[26] La liberté de conscience de Madame, qui déclare en français dans une de ses lettres avoir « son petit religion à part soi »,[27] et qui se montre très critique à l'égard de la religion d'État, de la piété de Madame de Maintenon, et du climat d'intolérance religieuse qui caractérise la France de la révocation de l'édit de Nantes, n'est d'ailleurs pas sans évoquer l'esprit critique de ceux qu'on dénonçait alors comme des « esprits forts ». Furetière, pour sa part, a débuté sa carrière littéraire en mettant sa plume au service de la Fronde.[28] De plus, les voix injurieuses, dans le dictionnaire, sont fréquemment associées à un registre satirique burlesque rejeté par Vaugelas hors du bon usage et rappelant le goût littéraire des frondeurs. Son dictionnaire témoigne d'une attention particulière aux stratégies de dissimulation communes à ceux qui prétendent défier le pouvoir de la censure et exercer, entre les lignes, leur libre pensée. Ainsi, Jean-Pierre Cavaillé affirme que « ce n'est pas le moindre mérite de Furetière que d'avoir enregistré fidèlement cette

---

[26] « J'ai un gros recueil de chansons que la bonne grande Mademoiselle me donna avant de mourir. C'est très amusant. […] On peut y apprendre l'histoire de la cour mieux que dans les livres, car dans ceux-ci on ne fait que flatter les personnages, tandis que celles-là relatent les choses telles qu'elles se sont passées […] » ; lettre du 11 février 1700, éd. *MF, op. cit.*, p. 271. Le 16 mars 1702, elle écrit, au sujet du maréchal de Villeroy : « Les chansons qu'on a faites sur lui se chantent sur de tout vieux airs qui datent du temps des barricades de Paris », *ibid*., p. 315.

[27] Lettre du 7 août 1698, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 236.

[28] Sur la formation frondeuse d'Antoine Furetière, voir l'introduction de Jean Leclerc au *Voyage de Mercure et autres satires*, Paris : Hermann, 2014, p. 93 et suivantes.

culture de l'ambigüité et de l'équivoque, en même temps qu'il ne pouvait lui-même que la pratiquer […] ».[29] Dans cette perspective, qui rapporterait l'usage de l'injure à une dissidence politique ou morale, l'énoncé injurieux est le produit maîtrisé d'une intention délibérément transgressive.

Les textes de notre corpus entrent en résonance dans leur confrontation à une censure qui marque le siècle et les mentalités : nos trois auteurs, placés sous l'œil du pouvoir, en font les frais à divers degrés. L'approche pragmatique, héritée d'un discours légal, privilégiée par les historiens et les théoriciens qui se sont penchés sur l'injure, permet de saisir le contexte politique et historique dans lequel ces énoncés ont pu être lus et interprétés comme des actes de discours appelant sinon une sanction, comme dans le cas de Furetière et de la Comédie-Italienne, du moins une mise au pas, comme c'est le cas pour Madame : l'injure, conformément à son étymologie, *in-juria*, est bien, dans cette perspective, une parole qui défie la loi.

C) Limites de l'approche pragmatique

Mais on peut se demander si la marginalité de ces textes – marginalité dont le spectre va, comme nous avons vu, d'une déviance culturelle à faible intensité, à une dissidence politique à peine voilée – est apte à rendre compte de la situation et des trajectoires sociales d'auteurs par ailleurs très insérés dans la société mondaine. En effet, Furetière connaît une carrière brillante : élu membre de l'Académie française en 1662, il s'illustre notamment dans le style allégorique galant, avec la publication de sa *Nouvelle allégorique ou histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'éloquence* en 1658. Il

[29] Jean-Pierre Cavaillé, « L'intrigue et le micmac… », *art. cit*., p. 216.

démontre, dans le cadre de ses fonctions académiques, les qualités d'un fin courtisan rédigeant des poésies de circonstance, et rompu à la pratique de l'encomiastique royale. Quant à la Comédie-Italienne, invitée en France par Henri IV, la troupe maintient ce lien privilégié à son retour à la cour sous la Régence, puis sous le règne de Louis XIV. Virginia Scott parle à ce sujet d'une « mutual admiration between court and comedy »:[30] La troupe reçoit la plus grande rente de toutes les troupes publiques de l'époque, ce qui témoigne de son statut de favorite à la cour, puisque la rente visait à compenser les comédiens pour les jours où, ne jouant pas en ville, ils ne faisaient pas de recettes. Ceci suggère notamment que les Italiens jouaient plus fréquemment à la cour que les comédiens français, et participaient aux divertissements sous formes d'impromptus dansés et chantés. Le déclin de la troupe à la cour est donc relativement tardif : selon Virginia Scott il commence en 1684, et correspond au discrédit où tombe le théâtre sous l'influence du parti dévot. Madame Palatine, enfin, est très en vue à son arrivée en France, dans les années 1670, et se rapproche du roi avec qui elle entretient une relation régulière et privilégiée à travers les parties de chasse.[31] En tant que seconde dame de France, elle est de tous les divertissements de cour, ce dont témoignent amplement ses lettres, qui s'offrent comme des chroniques de cour. Elle exhibe ainsi une familiarité avec une culture galante de laquelle on l'exclut peut-être trop rapidement. Si ces trois carrières apparaissent comme frappées du sceau de la marginalité, c'est donc peut-être que les écrits de ces auteurs sont lus rétrospectivement à partir de moments de crise qui

---

[30] Virginia Scott, *The Commedia dell'Arte in Paris*, Charlottesville : University Press of Virginia, 1990, p. 21.

[31] Mark de Vitis, « Sartorial transgression as socio-political collaboration : Madame and the hunt », *Journal of Art History*, vol. 82, no. 3, 2013, pp. 205-218.

produisent un effet de « rupture » – l'exclusion de Furetière de l'Académie, l'éviction des comédiens italiens de France, et l'inimitié de Madame à l'endroit de Madame de Maintenon. En réalité, leurs trajectoires et leurs situations invitent à nuancer la thèse de leur marginalité : tout laisse en effet penser que nos trois auteurs, très familiers avec la cour, maîtrisaient les codes mondains de la galanterie.

L'énoncé injurieux, envisagé dans la temporalité téléologique que commande la sanction ou la mise au pas des auteurs de notre corpus, envisagé depuis le point de vue judiciaire qui en fait des crimes en puissance, acquiert le statut d'« actions de type intentionnel, "commises en toute conscience et volonté par un individu capable de comprendre et de vouloir" ».[32] L'assignation d'une intention transgressive et d'une responsabilité morale fige la parole injurieuse comme acte choquant et criminel. Cette approche n'est cependant pas en mesure de restituer la part de jeu, de plaisir voire d'insouciance – en somme, la part de mondanité – dont se charge la provocation injurieuse dans nos textes. Il s'agit donc de restituer les nuances d'injures, allant des plus badines et hypocoristiques aux plus provocantes, nuances qui s'inscrivent dans le cadre d'un jeu galant sur les codes et les normes.

[32] Stéphane Van Damme (en citant Carlo Ginzburg), « Violences fondatrices ? Les épreuves aux origines de l'identité libertine sous l'Ancien Régime », dans *Le Mot qui tue : une histoire des violences intellectuelles de l'Antiquité à nos jours*, éd. Vincent Azoulay et Patrick Boucheron, Seyssel : Champ Vallon, 2009, pp. 171-190, p. 175.

II Injure et esthétique mondaine

A) L'injure sur la scène des interactions mondaines

La définition de l'injure comme acte de langage ne saurait rendre compte de certains usages hypocoristiques, agonaux, voire ludiques qui émergent dans notre corpus. Si certains contextes discursifs et culturels produisent un énoncé comme injurieux, et font du texte injurieux un acte de langage illocutoire et transgressif, d'autres, au contraire, semblent en atténuer voire neutraliser la portée.

Selon Antoine de Courtin, auteur du *Traité du véritable point d'honneur*, il y a injure lorsque, dans une interaction, une personne en position de subordination manque de respect à une figure d'autorité. L'injure constitue une transgression du droit lorsqu'elle s'adresse aux personnes qui « ont droit de supériorité sur nous ».[33] Furetière confirme cette importance du contexte hiérarchique lorsqu'il indique, dans la définition du mot INJURE, qu' « il est défendu d'informer pour des *injures* verbales, si elles ne sont atroces, et dites à des gens de condition », une règle dont on trouve le corollaire à DIGESTION, puisque Furetière revient alors sur le principe inverse, à savoir qu'un gentilhomme ne

[33] Dans son chapitre « De l'injure », Antoine de Courtin pose en effet la prémisse suivante, qui organise tout le développement sur le sujet de l'outrage : « Car l'autorité souveraine étant le lien de la société, et celle qui nous fait jouir de tous les biens pour lesquels nous désirons naturellement cette société, nous sommes, et avec raison, persuadés, et même par un mouvement de nature, que la chose du monde la plus importante, la plus précieuse et la plus chère pour la vie civile, est cette autorité souveraine, et que par conséquent les Personnes dans lesquelles elle réside l'étant infiniment, ce serait un crime contre nature, non seulement de violer ces Personnes Souveraines, mais toutes celles qui ont droit de supériorité sur nous » ; Antoine de Courtin, *Traité du véritable point d'honneur ou science du monde*, nouvelle édition, Rouen : Claude la Peyre, 1665, pp. 28-29.

saurait se plaindre d'un traitement injurieux si celui-ci lui a été infligé par son maître : « Son Maître lui a fait des réprimandes fortes et des reproches injurieux, cela est de dure *digestion* à un Gentilhomme ». Autrement dit, en dehors de l'outrage, cas où un supérieur hiérarchique est injurié par son inférieur, l'injure n'est pas considérée comme un acte de langage illocutoire. Ses effets, non sanctionnés, sont d'ordre interpersonnel et subjectif : l'injure expose sa victime dans le face-à-face de l'interaction. Il incombe au « gentilhomme », sans recours juridique face à une violence légitime, de « digérer » l'injure, c'est à dire de la surmonter psychologiquement. Envisagée hors de la situation d'outrage, l'injure correspond alors à un acte de langage perlocutoire : ses effets sont à mesurer sur le plan psychologique de la blessure narcissique et non plus sur celui de la loi comme infraction. Hors de la situation hiérarchique, sur la scène intersubjective de l'interaction, l'effet de l'injure relève d'une représentation : représentation de soi et de l'autre dans le discours en interaction.

Il faut alors envisager la parole injurieuse dans la perspective où elle affecte la construction de l'identité dans le discours d'interaction. Sur la scène mondaine des interactions sociales, les gestes, le registre langagier, les habits des individus, sont autant de signes chargés de représenter la place que les sujets tiennent dans la société, et de participer de la mise en scène d'un personnage statutaire. L'importance de ce registre interactionnel pour la négociation des places et des rapports de force dans les interactions a été souligné par Giora Sternberg : « status symbols did not simply reflect a predefined social and political order ; they continually defined and redefined positions and identities […]. Status regularly materialized at the level of concrete interactions, among persons

and between persons and objects. »[34] Dans la perspective interactionnelle, le discours injurieux peut, certes, se conformer au « script » d'une identité sociale, comme lorsque Furetière affirme qu'elle sied aux personnes sans statut : « Il n'y a que les gens de basse condition qui se disent des *injures*, qui se chantent des *injures* » (INJURE). Mais elle peut aussi déstabiliser l'identité de celui qui en prononce. C'est pourquoi Jules de La Mesnardière conseille au dramaturge de ne pas en mettre dans la bouche des princes : « les personnes vertueuses supportent les infortunes avec assez de constance pour ne pas irriter le ciel et scandaliser la terre par des propos sacrilèges […] ».[35] La dramaturgie des interactions mondaines confère ainsi un certain pouvoir réflexif à la parole. Lorsqu'elles se traitent de « sacs à vin »,[36] les filles légitimées de Louis XIV sortent de leurs personnages de princesses et, empruntant la voix des « gens de basse condition », se représentent comme étant socialement moins élevées que leur observatrice. Elles ne suivent pas le *script* qui correspond à leur caractère, et par conséquent elles exposent leur *ethos* en trahissant la distance insurmontable, aux yeux de Madame Palatine, entre leurs origines et le rôle social qui leur a été confié. Dans l'univers comique du *Théâtre italien* de Gherardi, les figures d'autorité pestant contre Dieu et contre les hommes apparaissent comme dévoyées : la parole injurieuse révèle *l'hybris* des tyrans domestiques. Là encore l'injure agit sur la représentation des identités et dégrade les figures paternelles en dénonçant ceux qui la prononcent comme étant hors du rôle d'autorité qui leur est assigné. Les effets de la parole injurieuse sont alors à mesurer dans le cadre d'une

[34] Giora Sternberg, *Status Interaction during the Reign of Louis XIV*, Oxford : Oxford University Press, 2014, p. 3.

[35] Jules de La Mesnardière, *Poétique*, Paris : Antoine de Sommaville, 1639, p. 101.

[36] Lettre du 4 décembre 1695, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 180.

peinture de soi et des autres dans le discours : l'injure agit de manière indirecte sur la perception et la représentation des rapports de force dans le dialogue en influençant la manière dont chacun des interlocuteurs se représente dans son rapport à soi et à l'autre. Envisagée sous cet angle, l'injure révèle la part de jeu, « de négociation » qui existe dans la définition des rôles et des identités statutaires dans l'interaction.[37]

Aussi, sur la scène des interactions mondaines, qui s'apparente à un théâtre, la violence de l'injure est sublimée et contenue dans la part de représentation qui travaille l'interaction. L'injure est grammaticalement et lexicalement codifiée. Comme le souligne Peter Burke, à la Renaissance, l'injure « followed rules or conventions as closely as a sonnet ».[38] On observe cette codification dans le registre sémantique des injures de notre corpus. Le lexique animalier fournit, par exemple, de nombreuses injures. Au théâtre, les maîtres traitent fréquemment leurs valets d'« ânes », les valets se donnent du « chien », et les maris réfèrent à leurs épouses comme à des « guenons » voire à des « chiennes ».

---

[37] On peut alors rapporter la parole injurieuse aux analyses de Catherine Kerbrat-Orecchioni qui situe l'insulte comme une « pratique limite » pour la représentation et la négociation des identités lors des interactions : « […] les évènements interactionnels ne sont pas entièrement déterminés par le script de l'interaction. Car les scripts admettent une importante marge de flou, dans laquelle vont pouvoir se déployer les processus négociatifs. » Or, dans le cadre du débat politique télévisé, les rapports de rivalité et l'enjeu de la représentation de l'identité des protagonistes dans le discours est décuplé du fait de sa médiatisation. Les protagonistes s'emploient à « explorer les lisières du cadre interactionnel, en tentant par exemple l'usage d'un titre, le recours à un argument d'autorité, ou bien encore un qualificatif insultant […] autant de pratiques quelque peu "limites" dans ce contexte, mais qu'importe, puisque le véritable juge et arbitre en la circonstance, c'est le public […]. » Le recours à l'insulte peut en effet propulser son auteur en position de force, mais elle peut aussi se retourner contre lui en exposant son manque de contenance. *Le Discours en interaction*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 176.

[38] Peter Burke, *The historical anthropology of early modern Italy…, op. cit.*, p. 96.

Madame Palatine, pour sa part, traite l'époux de Madame d'Uzès de « bouc ».[39] Il y a aussi des tournures syntaxiques que l'on retrouve fréquemment : l'interpellation en est une reconnaissable entre toutes. La dimension interpellative du sobriquet injurieux est soulignée par Antoine Furetière à l'entrée BAPTISER, lorsqu'il indique ce sens injurieux : « On dit aussi, qu'on le *baptise*, quand on lui donne quelque nom plaisant, ou injurieux qui lui demeure toute sa vie ». Madame Palatine parle en ce sens du fait d' « apostropher » le chevalier de Bouillon lorsqu'elle le croise à la comédie.[40] Ces formes attendues et collectives soulignent la codification de l'adresse injurieuse, en l'inscrivant dans un ensemble de procédés formels.

Or des formes de l'injure au formalisme de l'injure il n'y a qu'un pas, que nos auteurs franchissent fréquemment : ainsi, dans le cadre de la polémique qui oppose Antoine Furetière et les membres de l'Académie, l'échange injurieux atteint un très haut degré de formalisation, lorsqu'il se fait par l'intermédiaire d'épigrammes et de bouts-rimés. Le passage d'un code implicite dont chaque locuteur peut jouer avec plus ou moins d'agilité pour se faire valoir dans l'interaction à la formalisation poétique de l'échange injurieux signale une représentation de l'interaction qui se décroche du registre des interactions : l'insulte devient « rituelle » au sens où l'entend le sociolinguiste William Labov, c'est à dire qu'elle suspend les règles normales de l'échange et en désamorce la violence. Le différend initial se règle alors sur le terrain symbolique des

[39] Lettre du 27 juillet 1700, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 276.

[40] Lettre du 5 janvier 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 182.

mots et non sur celui du corps à corps. Sur cette arène langagière, sortira victorieux celui qui aura le mieux démontré sa maîtrise des ressources symboliques.[41]

B) L'injure entre jeu agonal et énoncé ironique

De nombreux énoncés injurieux de notre corpus font jouer cette distance vis-à-vis des normes de l'interaction. Dans le cadre des trois *Factums* d'Antoine Furetière, publiés lors de la polémique littéraire qui l'oppose aux membres de l'Académie, les injures empruntent les voies de l'invective. L'injure consiste en une actualisation de lieux communs hérités de l'Antiquité. Les attaques personnelles de Furetière, qui puisent dans un répertoire topique de vices, signalent alors une forme de dépersonnalisation. Les reproches, fortement médiés par une tradition littéraire, aboutissent à faire des académiciens visés des caractères : lecteurs et destinataires sont invités, certes, de manière ambiguë, à se distancier du message injurieux et à s'engager dans la polémique par une surenchère formelle, qui, de ce fait, s'exerce sur le terrain de la maîtrise. Le degré de licence injurieuse du registre polémique consacre d'ailleurs la « clôture » du champ littéraire au dix-septième siècle, à un moment où « la littérature commence alors à constituer un espace social distinct » d'autres formes et d'autres espaces de sociabilité.[42]

---

[41] « Thus the answer to the original problem we posed lies in the concept of a ritual event as one which is formulated without regard to the persons named. Sounds are directed at targets very close to the opponent (or at himself) but by social convention it is accepted that they do not denote attributes which persons actually possess: in Goffman's formulation, symbolic distance maintained serves to insulate this exchange from further consequences » ; William Labov, *Language and the inner city : studies in the Black English vernacular*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1972, p. 352.

[42] Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris : Minuit, 1985, p. 152.

L'injure sur la scène polémique présente alors des similarités avec sa fonction sur la scène de théâtre. Elle se déploie dans le cadre d'un « jeu agonistique », c'est-à-dire d'une compétition où l'hostilité est mise en scène, et où la victoire d'un des deux individus sur l'autre, victoire consacrée par le public, permet la réaffirmation des valeurs du groupe s'identifiant au gagnant.[43] Les échanges injurieux, dans le contexte de la querelle des dictionnaires ou dans celui du spectacle à l'italienne, s'inscrivent dans un cadre ludique qui suspend les règles qui régissent les rapports hiérarchiques et force le trait agonal pour signaler l'autonomie d'un champ : celui des belles-lettres.

Sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, l'injure se charge de signaler le basculement vers le monde renversé de la fiction. Elle fonctionne comme un acte de langage illocutoire certes, mais sui-référentiel, marquant le début de la fiction et la séparation entre l'univers discursif théâtral et le monde des interactions quotidiennes, notamment lorsqu'adressée par la troupe au public au début de la pièce elle se substitue à la *captatio benevolentiae*. On touche ici à la valeur ironique du texte injurieux, qui renvoie implicitement, en les subvertissant, aux conventions littéraires. Or l'ironie confine parfois au registre paradoxal. Lorsque deux *zanni* ou fourbes se lancent des injures, l'injure prend une couleur élogieuse : elle dit le dépit et l'admiration du fourbe pour son égal qui sait lui aussi user de la ruse, valeur cardinale dans un répertoire cynique où le personnage le plus fourbe est celui qui aura su jouer de ses talents d'acteur dans la fable, et ainsi

[43] On peut à ce titre rappeler les observations de Johan Huizinga sur cette question : « […] le fait de gagner dépasse le jeu en soi. Il attire la considération, l'honneur. Et cet honneur et cette considération profitent immédiatement à tout le groupe du gagnant. Derechef apparaît une qualité très importante du jeu : le succès qui s'y trouve remporté est, dans une large mesure, transmissible de l'individu au groupe » ; Johan Huizinga, *Homo ludens*, Paris : Gallimard, 1988 [1951], pp. 90-91.

triompher de ses interlocuteurs. On touche ici encore une fois à la dimension agonale qui caractérise à la fois le *répertoire*, le *spectacle* et même le *jeu* à l'italienne. Tant l'injure des lazzis verbaux que les gestes injurieux échangés lors des confrontations verbales et physiques des acteurs sur scène, sont prétexte au déploiement de l'ingéniosité et de l'adresse de l'acteur. Les morceaux de bravoure des personnages de *capitan* transposent bien, dans le dialogue, l'ingéniosité doublée d'une maîtrise des procédés rhétoriques dont devait faire preuve l'acteur dans le registre injurieux. Ainsi de la gradation qui rythme l'injure de Mezzetin à sa sœur : « il me prend envie de faire une capitolade de ton foie, de ta fressure, de ton gésier », et surenchérit avec art, en la traitant de « carogne, carognissime ! ».[44] La mise en scène des ressources de l'acteur lors d'affrontements verbaux permet de mettre en valeur ses prouesses d'improvisation dans un contexte théâtral où l'émulation et la rivalité, non seulement entre les différentes troupes de la capitale, souvent insultées sur scène, mais encore entre les différents acteurs au sein de la même troupe, jouent un rôle important. Le cadre théâtral permet d'exacerber et de mettre à distance les codes des interactions quotidiennes jusqu'à leur exacte inversion, c'est à dire jusqu'au point où l'adresse injurieuse n'appartiendrait plus au registre du blâme mais bien à celui de l'éloge, et où l'injure ne serait pas le motif d'un déclassement mais au contraire, un prétexte au déploiement de la créativité sur la scène italienne, et même un critère d'admiration et d'individuation. Les échanges injurieux peuvent plus justement alors être décrits comme *ludiques* : le dépassement des rivalités passe non seulement par le recours à des formes ritualisées, mais également par la consécration d'un vainqueur,

[44] Jean-François Regnard, *Les Filles errantes*, dans *Le Théâtre italien*…, *op. cit*., t. III, p. 4.

qui se sera imposé par sa virtuosité intellectuelle, sa dextérité physique, ou sa créativité stylistique.

Les lettres de Madame Palatine, se teintent, elles aussi, d'une dimension agonale, mais celle-ci est envisagée dans le cadre d'une anthropologie du don. Le don, dans la perspective de Marcel Mauss, participe d'un échange de signes statutaires qui n'est pas dénué de rivalité. Dans le cadre de la culture nobiliaire, les relations de parentés qui mêlent au respect intergénérationnel la rivalité statutaire offrent un terrain particulièrement fertile pour envisager l'échange de signes, de mots, de biens, et de lettres dans leur charge virtuellement hostile. Ainsi, le registre familier et injurieux auquel recourt parfois Madame réfère, dans ses lettres, aux tensions entre la supériorité statutaire de Madame qui perturbe la relation hiérarchique de parenté entre la tante et la nièce. Parfois, tombant dans le registre puéril de la scatologie, la familiarité injurieuse évoque l'enfance, et avec elle, le registre mondain du badinage.

Dans la correspondance de Madame Palatine, l'énoncé injurieux présente des affinités avec l'ironie, dans la mesure où il parodie les conventions sociales de la politesse, mais également, dans *Le Théâtre italien*, les conventions littéraires. L'injure met alors en scène un écart maîtrisé par rapport au code, elle renvoie implicitement aux énoncés normés par leur inversion, exhibe une distance entre le contenu des messages et leur ton injurieux. Les mots, décrochés de leurs signifiés, acquièrent une dimension autonome, sui-référentielle et l'enjeu se centre sur la forme de l'injure et non plus sur son effet. Tous ces traits – le décalage qui confine au détachement de la forme par rapport au fond, l'exercice de la distance ironique – rapprochent la pratique du discours injurieux du badinage, ce jeu mondain qui caractérise la conversation galante.

C) Injure et badinage

Furetière donne la définition suivante du badinage : « petite folâtrerie, divertissement peu sérieux, jeu d'enfants ». La culture du badinage galant s'épanouit dans les milieux mondains « à l'ombre d'un modèle politique monarchique qui, en déchargeant la noblesse d'une partie de ses tâches de gouvernement, lui accorde en retour une oisiveté propice au luxe ».[45] Versailles et la cour sont le lieu par excellence du badinage, ce dont témoignent les lettres de la Palatine, lorsqu'elle rapporte à sa tante :

> Tout le monde maintenant redevient enfant ; la princesse d'Harcourt et Mme de Pontchartrain ont joué avant-hier au colin-maillard avec la princesse et M. le dauphin ; Monsieur, la princesse de Conti, le prince de Conti, Mme de Ventadour, mes deux autres dames et moi nous y avons joué hier. (Comment trouvez-vous cette société ?)[46]

L'injure, dans le cadre de la correspondance de Madame Palatine, s'inscrit dans cette culture. Elle transpose dans le travail du signifiant injurieux un plaisir innocent lié à la labialité du babil de l'enfant.[47] À la limite du sens, l'injure se prête volontiers aux néologismes qui mêlent l'allemand, la langue maternelle de Madame, au français, sa langue d'adoption. Cette langue puérile s'associe à la transcription des onomatopées et des interjections qui reflète une pratique orale du langage dans l'écriture. Antoine

---

[45] Alain Génetiot, *Poétique du loisir mondain*, *de Voiture à La Fontaine*, Paris: Champion, 1997, p. 237.

[46] Lettre du 8 novembre 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 201.

[47] Nancy Huston souligne cette « labialité » du gros mot : « le bébé joue avec les sons qui lui traversent les lèvres : la prépondérance des b et des p dans les gros mots est peut-être due, du moins en partie, à cette labialité du babil. » ; *Dire et interdire*, Paris : Payot, 1980, p. 82.

Furetière, s'en prenant aux membres de l'Académie française chargés de composer le dictionnaire, les présente comme des hommes qui « décident en souverains et s'injurient en crocheteurs »,[48] friands de « grosses paroles ».[49] Le goût de l'ordure ravale également leur parole à un « babil », un « verbiage ».[50] Certes, la disqualification de la parole académique actualise une topique rhétorique héritée de l'invective romaine et fréquemment employée dans la littérature satirique anti-académique,[51] mais elle n'en aboutit pas moins à infantiliser les cibles de Furetière aux yeux du public. Si l'injure est proche du babil pour nos auteurs, elle l'est aussi pour les critiques contemporains, dont Evelyne Larguèche, qui a proposé une analogie entre l'injure et le cri du nourrisson. Comme ce dernier, l'injure articule le passage entre la pulsion (le cri du besoin), et le jeu (le cri du désir, de la toute-puissance).[52] Le jeu badin des injures se charge ainsi de dire un désir, mais un désir enfantin, c'est à dire inoffensif et innocent dans la mesure où il est dépouillé de sa charge érotique. Pourtant, de la langue de l'enfant à la langue de la mère

---

[48] Antoine Furetière, *Recueil des Factums pour messire Antoine Furetière contre quelques uns de l'Académie*, éd. Charles Asselineau, Paris : Poulet-Malassis, 1859, 2 vol., t. I, p. 196.

[49] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 196.

[50] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 297.

[51] Thomas Conley identifie « oratorical ineptitude » comme un des « stock topics of Roman invective » ; *Toward a rhetoric of insult*, Chicago : University of Chicago Press, p. 37-38. Le style satirique de Furetière s'inscrit dans une littérature burlesque qui prend pour cible l'académie, ce qui renforce l'idée d'une topique. À ce sujet, voir Claudine Nédelec, *Les États et empires du burlesque*, Paris : Champion, 2004, p. 130 et suivantes.

[52] « […] les manifestations vocales du bébé, qui, au début, permettent une décharge de tension, traversent des modifications progressives jusqu'au moment où elles deviennent un jeu : l'enfant répète et imite les sons qu'il a lui-même produits » ; Evelyne Larguèche, *Injure et sexualité : le corps du délit*, Paris : PUF, 1997, p. 81.

il n'y a qu'un pas, que franchit par exemple Furetière lorsque, concluant son morceau de bravoure satirique, il affirme que les membres de l'Académie « ont appris leur Langue Maternelle de leur nourrice »,[53] une expression qui contraste avec celle de « père nourricier »,[54] que le lexicographe invoque pour justifier la présence de mots communs dans son dictionnaire, que les académiciens l'accusent d'avoir plagié du leur.

Lorsqu'il glisse sur le terrain de la différence des sexes, le registre infantile du badinage injurieux s'érotise. L'injure, lorsqu'elle évoque, par son sémantisme, le tabou de la sexualité, n'est alors pas dénuée d'érotisme. On peut citer ici Roquillard, qui, dans *Les Chinois*, se pâme devant Colombine et confie en aparté : « La coquine ! Je l'aime : que j'en suis fou […] baise-moi friponne »,[55] ou encore la plainte amoureuse de Colombine, dans *La Fille de Bon Sens*, au sujet d'Arlequin : « je suis bien folle d'aimer si tendrement ce maroufle-là ».[56] Même constat dans la correspondance de Madame Palatine, lorsqu'elle rapporte une pointe adressée au grand dauphin, qu'elle emprunte à Dorine dans *Le Tartuffe* de Molière. L'intertextualité qui projette le dauphin en Tartuffe lubrique rend manifeste le contenu érotique de la pointe injurieuse.[57] Dans le dictionnaire

---

[53] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…, op. cit.*, t. I, p. 188.

[54] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 14.

[55] Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, dans *Le Théâtre italien…*, *op. cit.*, t. IV, p. 227 ; on peut aussi citer la réplique de Pierrot dans *Les Filles errantes* de Jean-François Regnard : « Une petite carogne me pria de lui donner un baiser… dame moi, il ne faut pas me le dire deux fois » ; *ibid*., t. III, p. 33.

[56] Palaprat, *La Fille de Bon Sens*, dans *Le Théâtre italien…*, *op. cit.*, t. IV, p. 143.

[57] Elle rapporte en effet à sa tante « trois choses » qui « avaient tellement déplu au roi » : « Premièrement, de ce que j'étais trop libre en paroles et avais dit à M. le dauphin que, je le verrais nu des pieds à la tête, ni lui ni qui que ce soit ne m'induirait en tentation ; secondement de

de Furetière, la parole injurieuse est souvent l'apanage des femmes, et inversement la féminisation des mots entraîne des sens injurieux absents au masculin. Cette dimension féminine évoquée par l'injure n'est pas complètement étrangère à l'érotisation du corps féminin qui infuse dans d'autres champs lexicaux.

L'injure badine, entre régression infantile et expression érotique, assure le passage du registre inconscient des pulsions à celui de la sociabilité et de la maîtrise : elle « permet à la fois de refouler et d'exprimer un désir interdit ».[58] Dans le cas de la pointe érotique que Madame adresse au grand dauphin, l'injure permet de conjurer le tabou sexuel qui lie deux membres de la famille par alliance et risque de menacer l'équilibre social du clan. La nécessité du refoulement des tensions sexuelles est en effet particulièrement manifeste dans le cadre des relations de parents alliés ou de ce que Marcel Mauss désigne comme la « parenté à plaisanteries ».[59] Mais elle transcende également le cadre restreint de la parenté pour s'étendre à la société louis-quatorzienne dans son ensemble. En effet, l'injure verbale, vue comme une sublimation des pulsions et un prétexte au badinage, répond à une exigence de sociabilité qui s'ancre fortement dans un contexte socio-historique, celui de la domestication de la noblesse à la cour de

---

ce que je permettais que mes demoiselles eussent des *galands* et troisièmement de ce que j'avais ri avec la princesse de Conti au sujet de ses *galands*. » ; lettre du 11 mai 1685, éd. *MF*, *op. cit.*, pp. 96-97.

[58] Cyril Vettorato, *Un Monde où l'on clashe : la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2008, p. 86.

[59] « C'est avant tout entre gens de même âge, groupes de beaux-frères et de belles-sœurs, époux possibles, que s'échangent des familiarités correspondantes à la possibilité de relations sexuelles » ; Marcel Mauss, « Parentés à plaisanteries », *Annuaire de l'école pratique de hautes études*, 36, 1926, pp. 3-21, p. 16.

Louis XIV, et plus généralement celui du processus de civilisation des mœurs, tous deux analysés par Norbert Elias.[60] L'injure badine, proche en cela du trait d'esprit, permet « la *conversion* des pulsions […] ; l'expérience douloureuse de l'inhibition [de ces pulsions] est atténuée par l'expression figurée, et convertie en activités non plus douloureuses, mais amusantes, grâce à la distance propre au jeu et au style ».[61] Sur le terrain d'un « jeu galant », par la voie d'une maîtrise du signifiant, l'injure permet un « triomphe symbolique du surmoi sur l'inconscient ».[62]

Deux dimensions de l'adresse injurieuse se font alors face dans notre corpus : l'injure comme transgression qui appelle une sanction, une mise à pied, dans la mesure où elle choque un ordre établi, et une injure plus mondaine qui relève, elle, du jeu. Ces deux dimensions ne s'opposent pourtant qu'en apparence. Le « jeu » permet en effet de désamorcer une violence structurelle qui est liée non seulement à la situation singulière de nos auteurs, victimes et marginalisés par la sanction souveraine, mais encore au contexte socio-historique dans lequel ils écrivent. Entre ces deux paradigmes – le paradigme transgressif et le paradigme galant – l'injure participe d'une construction de soi dans le discours. Elle permet la réhabilitation du sujet destitué dans et par l'écriture.

---

[60] Norbert Elias parle du « refoulement des pulsions et [de] la rationalisation » à l'œuvre dans les comportements à la cour de Louis XIV ; *La Dynamique de l'occident*, Paris : Calmann-Lévy, 1976, pp. 241-267.

[61] Cyril Vettorato, *Un Monde où l'on clashe*, *op. cit.*, p. 87.

[62] Cyril Vettorato, *Un Monde où l'on clashe*, *op. cit.*, p. 87.

III Injure et construction éthique

A) Position du sujet écrivant

C'est ici qu'intervient le statut singulier des textes de notre corpus au regard du public des lecteurs et de l'horizon de leur publication. Le rapport de tout texte à un public de lecteurs est en effet déterminant dans la perspective de sa production auctoriale. Or, dans les textes de notre corpus, celui-ci est précaire. Tant le *Dictionnaire universel* que les *Factums*, interdits en France en décembre 1686, seront publiés en Hollande et ne trouveront leur lectorat qu'au prix d'une circulation clandestine. Furetière mourra d'ailleurs sans voir son dictionnaire publié – l'œuvre de vingt années de travail. La correspondance de Madame s'inscrit, elle, dans l'horizon d'une circulation restreinte et éphémère, puisqu'elle refuse la publication de lettres qu'elle destine d'ailleurs à être brûlées. Répondant aux compliments de son ami et médecin Étienne Polier de Bottens, elle affirme « je ne vous écris que pour que mes lettres ne soient vues que de vous » et « je serais bien effrayée si je voyais de mes lettres imprimées ».[63] Enfin, Evariste Gherardi, Arlequin de la troupe et éditeur du *Théâtre Italien* en six volumes, publie le répertoire joué à l'Hôtel de Bourgogne contre l'avis des autres membres de la troupe et s'adresse à un public de lecteurs qui ne coïncide pas nécessairement avec celui de ses spectateurs :[64] en effet, la publication du répertoire, débutée en 1694, ne s'achèvera qu'en

[63] Lettres des 2-3 février 1705, citée dans Dirk Van der Cruysse, *Madame Palatine, princesse européenne*, Paris: Fayard, 1988, p. 475.

[64] La relative autonomie de l'image des Italiens véhiculée dans l'imprimé par rapport à celle correspondant à la performance théâtrale est analysée par Jeffrey Ravel, selon qui l'« expulsion s'est mise à fonctionner comme symbole d'opposition après 1697 » ; « Trois images de

1700, soit trois années après l'éviction de la troupe du royaume. Tous nos textes sont donc, d'une part, faiblement autorisés, et, d'autre part, relativement éloignés de l'horizon d'une publication qui est tour à tour restreinte, disloquée dans le temps ou dans l'espace, voire frustrée. L'écriture est investie, dans ces conditions, d'un enjeu bien particulier, qui touche à la réhabilitation éthique de leurs auteurs, une réhabilitation qui va parfois jusqu'à une réinvention de soi à travers l'énonciation injurieuse. Dans l'exercice de l'écriture,[65] le sujet destitué se repositionne à ses propres yeux encore plus qu'aux yeux d'un lectorat projeté, incertain, ou restreint, en sujet agissant.

Il faut alors envisager la violence structurelle dont sont victimes, à différents degrés, les auteurs de ce corpus, dans ses implications subjectives. Cette situation correspond à une mise au ban soit tacitement consentie par le souverain, comme c'est le cas pour Antoine Furetière lorsque celui se voit exclu de l'Académie par ses collègues, soit décidée directement par le roi, comme c'est le cas pour les comédiens italiens ou pour Madame Palatine. Les trois auteurs font alors face à une injure qui leur est infligée

---

l'expulsion des Comédiens Italiens en 1697 », *Littératures Classiques*, 82, 2013, pp. 51-60, p. 52. La publication du *Théâtre italien* s'inscrit dans « the revolutionary passage from theatricality to textuality, from effeminate passivity to masculine aggression, from the overwhelming splendor of court spectacle to the persuasive capacity of reasoned argument » ; *The Contested Parterre*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1999, p. 3.

[65] Au sujet de Madame Palatine, Mareike Böth parle de l'activité épistolaire comme « *an everyday practice of self-reassurance* » ; « Bodily practices as an expression of 'individuality' in the letters of Liselotte von der Pfalz (1652-1722) », dans *Forms of Individuality and Literacy in the Medieval and Early Modern Periods*, éd. F.-J. Arlinghaus, Turnhout : Brepols, 2015, pp. 47-80, p. 54.

par une instance supérieure,[66] et contre laquelle ils n'ont aucun recours, ou, pour reprendre les mots d'Antoine Furetière, qu'il leur est « défendu d'informer ».[67] L'injure est alors à rapporter à l'exercice d'une violence légitime, ce que le dictionnaire de Furetière indique dans les définitions qui mobilisent deux anecdotes historiques où il est question, à travers l'interpellation injurieuse, de l'exercice d'une domination impériale. Le geste injurieux « Faire la figue » trouverait ainsi son origine dans la répression d'une rébellion par Fréderic Barberousse, qui, « ayant subjugué » les rebelles, « fit mettre une *figue* aux parties honteuses de *Tacor* [d'une mule], et obligea tous les Milanais captifs d'arracher publiquement cette *figue* avec les dents » (FIGUE). « Gueux » est le nom que des représentants de la monarchie espagnole « avaient donné par raillerie » aux rebelles des Pays-Bas (GUEUS).

L'exclusion est une injure qui atteint psychologiquement ceux qu'elle vise, et conditionne la manière dont les auteurs se représentent dans leurs textes. Madame revient à maintes reprises sur son isolement à la cour du roi. Elle dépeint fréquemment sa solitude dans ses lettres, et développe une représentation d'elle-même en mélancolique, vivant en « ermite au milieu de la cour ».[68] Les *Factums* de Furetière empruntent eux

---

[66] Ainsi, selon Marine Roy-Garibal, « c'est une injure grave que la dégradation personnelle qui a été décidée par dix-neuf des vingt membres de la Compagnie qui s'étaient réunis à huis clos pour voter sa destitution et le priver des prérogatives attachées à la qualité d'académicien » ; « Furetière et le droit… », *art. cit*., p. 104.

[67] L'entrée INJURE du *Dictionnaire universel* rappelle en effet qu'« il est défendu d'informer pour des *injures* verbales, si elles ne sont atroces, et dites à des gens de condition ».

[68] Voir Mechthild Albert, « "Une ermite au milieu de la cour" : la mélancolie de Madame Palatine », dans *« Diversité, c'est ma devise », Studien zur französischen Literatur des 17.*

aussi le ton de la plainte et de la supplication, qui traduit le sentiment d'impuissance de leur auteur face au silence des autorités sollicitées. Chez ces deux auteurs, l'atteinte psychologique se double du sentiment de perte d'identité, d'un manque d'appartenance, lié à la désincorporation de la société française sous Louis XIV.[69] Si, pour Furetière, l'Académie n'est pas un véritable corps, ce constat dit en retour une nostalgie d'appartenance que le lexicographe cherche à réparer dans un dictionnaire et qui, comme l'a montré Emily Linares, vise à compenser cette perte, en se présentant comme un « corps politique ».[70] Madame, pour sa part, s'emporte fréquemment contre une noblesse qui, perdant ses prérogatives dans les affaires politiques, mais aussi délaissant les signes statutaires qui marquaient sa distinction par l'étiquette, se dissout dans la sociabilité curiale où elle se mêle à la bourgeoisie.[71] Cette dynamique, particulièrement vivace à Marly, résidence royale connue pour la familiarité qui y règne entre tous les invités au

---

Jahrhunderts. Festschrift für Jürgen Grimm zum 60. Geburtstag, éd. Frank-Rutger Hausmann et al, Tübingen : Gunter Narr, 1994, pp. 17-41.

[69] Robert Descimon et Christian Jouhaud parlent à ce sujet de « crise de la vision corporative de la communauté conçue comme 'corps politique' » ; *La France du premier dix-septième siècle*, Paris : Belin, 1996, p. 12.

[70] Emily Linares, « Resuscitating a bygone political vision through language : Antoine Furetière and the resurrection of the *corps politique* », *Early Modern French Studies*, vol. 38, no. 2, 2016, pp. 148-163.

[71] Madame observe les effets de cette mixité sociale autour des tables de jeu : « [o]n veut avoir du monde pouvant jouer gros jeu, or les gens de hautes lignées ne sont pas riches. On joue donc avec toute sorte de racaille » ; lettre du 11 février 1700, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 272.

mépris de leur rang,[72] donne lieu à l'aveu de Madame cité plus haut : à Marly, écrit-elle, « [o]n ne sait plus du tout qui on est ».[73] Au narcissisme meurtri s'ajoute ainsi la problématique d'identités collectives et individuelles en crise. La violence hiérarchique s'exerce en effet sur fond d'une mutation politique importante, et qui, comme le montre Hélène Merlin-Kajman, « laisse l'individu décroché par rapport aux fins publiques ».[74] Nos auteurs, déliés des structures collectives qui leur conféraient un statut, font également face à la dissolution d'entités collectives, de « corps » qui, contenant les individus, leur conféraient une identité par défaut.

B) Image de soi et communauté rhétorique

L'injure se charge alors de mobiliser des valeurs qui se substituent à ces corps collectifs désormais dissouts, des lieux dont les auteurs postulent qu'ils les tiennent en commun avec un lectorat supposé ou réel et dans lesquels s'ancre leur parole. On peut repérer, chez chacun de nos auteurs, une topique injurieuse : dans les *Factums*, ce sont une série de vices qui correspondent à un répertoire commun, héritage d'une rhétorique antique fortement christianisée – la gloutonnerie, la tyrannie, la stupidité, l'avarice, les origines familiales, et, nous avons eu l'occasion de le souligner, l'inaptitude à la prise de parole. Dans les lettres de Madame, la topique injurieuse évoque la pureté et la sacralité

---

[72] Benjamin Ringot et Thierry Sarmant, « "Sire, Marly ?" Usage et étiquette de Marly et de Versailles sous le règne de Louis XIV », *Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles* [revue en ligne], 2013.

[73] Lettre du 2 août 1705, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 361.

[74] Hélène Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, Paris : Champion, 2000 p. 340.

du corps nobiliaire. La sémantique injurieuse renvoie alors le plus souvent ceux à qui elle s'adresse dans le domaine de l'impur et prend en charge une idéologie corporatiste nobiliaire qui se pense dans l'exclusion, où tout et tous prennent leur valeur sur une échelle de pureté.[75] Ces lieux communs contribuent à invoquer dans les textes « un marquage axiologique sans équivoque, [qui] a pour effet de *bloquer* le travail conceptuel en flattant ce sentiment d'évidence qui naît de la simplicité des contrastes ».[76] L'injure remplit une fonction rhétorique : elle prend à parti en invoquant des valeurs données comme évidentes, fondant ainsi une « communauté rhétorique ».[77] L'injure apparaît alors comme une réaction à une situation vécue comme crise, qui vise, par la connivence suggérée par le verbe injurieux contre une victime désignée, la reconstitution imaginaire

---

[75] Les termes injurieux des *Mémoires* de Saint-Simon, selon Emmanuel Le Roy Ladurie, témoignent également de cette obsession de la pureté. Celle-ci « insiste sur un nettoyage en profondeur des zones internes. Ajoutons aussi qu'elle met en cause, chez Saint-Simon, les souillures symboliques et héréditaires du sang, les "tares" de la naissance ou les distorsions de la sexualité. (La même remarque vaudrait pour la Palatine.) » ; *Saint-Simon ou le système de la cour*, Paris : Fayard, 1997, p. 146.

[76] Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris : Payot, 1982, p. 118.

[77] Nous traduisons ici l'expression « rhetorical community » de Thomas Conley, qui la développe dans le cadre de l'analyse des invectives injurieuses de Cicéron qui selon lui sollicitent certains présupposés dans le public: « the presumption that social rank is significant, that honor can be attained or lost, that the opinions of others are important and one's reputation matters greatly, that there are bonds of intimacy that are crucial yet fragile, that prestige can be measured by one's family ties, good looks, and financial security ; that, in short, dignity and status are at the core of both domestic and public life. These are, of course, a different sort of expectation – not just of what is going to happen, but of how one ought to comport oneself and why it should matter » ; *Toward a rhetoric of insult*, *op. cit.*, p. 40.

de la communauté. La rhétorique injurieuse permet de reconstruire un univers collectif susceptible de contenir et de légitimer les voix de ceux qui invoquent les injures.

L'injure permet alors une inscription symbolique de la voix de nos auteurs, désormais contenue dans une axiologie qui pose des coordonnées morales et culturelles, et comble le défaut de collectif. Ce travail d'inscription contribue à leur rétablissement discursif en position d'autorité. Dans leurs écrits, ils s'approprient les signes et le discours du pouvoir – notamment par la voie de l'injure. Furetière érige une scène fictive de procès sur laquelle c'est lui qui soumet les membres de l'Académie à l'injure en s'arrogeant le pouvoir magistral du censeur par la « notte » qu'il leur inflige,[78] mais également par l'élaboration littéraire de scènes d'amendes honorables, toutes deux des transpositions métaphoriques de sanctions souveraines dont le spectacle renvoie aux rituels collectifs de célébrations publiques du corps du royaume qui tombent en désuétude sous Louis XIV. Madame, quant à elle, projette son pouvoir par la mise en scène de ses altercations à la cour dans ses lettres : la lettre où elle rapporte l'apostrophe du chevalier de Bouillon est ainsi saturée par la théâtralité. Non seulement elle se déroule à la comédie, mais encore, déplacée sur la scène épistolaire, elle prend à parti son destinataire en projetant sa puissance. Elle s'approprie également des symboles de la domination lorsqu'incarnant la norme du bon usage auprès de ses parentes germanophones mais francophiles, elle raille leurs erreurs de langue en français. L'écriture permet ainsi une inscription symbolique du sujet dans un collectif réel ou fantasmé, et devient le moyen d'une compensation narcissique.

---

[78] Sur ce point, voir Christophe Angebault, « Censeurs et critiques dans le *Dictionnaire universel* », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 253-269.

C) La réhabilitation d'une parole destituée

L'écriture permet, dans ce contexte, une mise à distance de la violence et l'articulation d'un droit de réponse au moins sur le plan imaginaire de la fiction ou du dispositif rhétorique. Le thème de l'étrangeté, associé, dans la critique théâtrale du dix-septième siècle, à l'obscénité, fait un retour dans le cadre de la fiction théâtrale, notamment lorsque, dans la mise en scène de l'affrontement entre comédiens italiens et comédiens français, Arlequin, en comédien français, relaie, sur un mode plaisant, les préjugés nationalistes qui ternissent la réputation de la troupe : « qu'est-ce qu'un comédien italien ? un étourneau qui vient s'engraisser en France, un vagabond sans feu ni lieu, et sans parents ».[79] Le thème de la légitimité des étrangers réapparaît dans *Arlequin, Empereur dans la Lune***,** lorsque le docteur, refusant de jurer, fait valoir son statut d'honnête homme à Arlequin : « je ne jure jamais, Monsieur, je suis étranger et il y a fort longtemps que je demeure en cette ville ».[80] C'est encore le cas pour Madame Palatine, qui joue avec dextérité de la situation de communication en visant les censeurs du cabinet noir dans ses lettres. Louvois, surintendant général des postes jusqu'à sa mort en 1691, puis Torcy, le secrétaire d'État et diplomate de Louis XIV, qui se succèdent à la tête du cabinet noir, y sont traités respectivement de « gros rustre » (*flegels ratt*)[81] et de « crapaud » (*cröttel*).[82] Furetière, pour sa part, élabore la possibilité d'une réappropriation de l'injure contre leurs auteurs, lorsqu'à l'entrée GUEUS, la définition précise que « du

---

[79] Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, dans *Le Théâtre italien…*, *op. cit.*, t. IV, p. 257.

[80] Fatouville, *Arlequin empereur dans la lune*, dans *Le Théâtre italien…*, *op. cit.*, t. I, p. 150.

[81] Lettre du 30 août 1676, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 46.

[82] Lettre du 19 février 1705, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 352.

nom de *Gueus* que des Courtisans leur avoient donné par raillerie, ils [les rebelles] se firent un nom d'honneur ». L'écriture ouvre ainsi la possibilité d'une réhabilitation du sujet dans sa puissance d'action.

On touche ici aux limites de l'idée de clôture rhétorique à l'œuvre dans les écrits que nous examinons. En effet, l'articulation d'un droit de réponse, envisagée comme conséquence du repositionnement subjectif des auteurs dans la langue et par l'écrit, aboutit à la possibilité d'une action par les mots. L'injurieur fait alors figure de « *parrésiaste* ». La parole injurieuse par le détour d'un pacte scripturaire aspire à dire une vérité nue, et sert les idéaux de franchise et de sincérité tout en essayant de s'accommoder, par le jeu, aux normes d'un discours mondain.

L'injure permet de saisir ensemble trois textes qui, à différents degrés, ont été décrits comme dissidents ou marginaux. Cette marginalité, pourtant, est relative. À travers le thème de l'injure et de la licence linguistique on cherchera à suivre le mouvement d'oscillation d'écrits qui, par delà leurs différences génériques, cherchent à se positionner face à des instances de pouvoir, et face à la violence. L'injure, entre transitivité et intransitivité, acte de langage et jeu, éclaire la construction d'un espace textuel depuis lequel chacun de mes auteurs a pu prendre la parole.

L'INJURE DANS LA CORRESPONDANCE DE MADAME PALATINE

Les lettres d'Elisabeth-Charlotte von der Pfalz, duchesse d'Orléans, ont d'abord frappé la critique par leur franc-parler, leur grossièreté. Dans ce chapitre, nous envisagerons l'injure non pas comme une déviance, mais comme une expression qui s'inscrit dans un genre discursif et dans un univers culturel : la licence dont use Madame dans ses lettres témoigne ainsi à la fois de leur ancrage dans une culture politique, dans un genre littéraire, et s'inscrit, en dernière instance, dans une problématique qui ressort d'une éthique de la franchise, car en réalité, la franchise s'élève sur le fond du badinage, permettant un passage de l'esthétique à l'éthique. Les occurrences injurieuses seront ainsi rapportées à ces différents registres. L'expression injurieuse révèle, tout d'abord, les résistances de l'épistolière quant aux mutations politiques et culturelles de son temps, et semble faire d'elle une expression dissidente, justifiant la mise au pas de Madame par le roi, et la surveillance constante dont elle fait l'objet par les membres du cabinet noir. Mais sur la scène de l'interaction épistolaire, l'injure participe d'un jeu sur les normes et sur les formes, jeu caractéristique du badinage mondain. En ce sens, la grossièreté, l'injure, au même titre que d'autres traits stylistiques, renvoient à une esthétique. L'oscillation du mot injurieux entre franchise et badinage mondain, entre propos de fond et jeu sur la forme, démontre les ressources à la disposition d'un sujet louis-quatorzien pour naviguer la censure du discours et l'exigence de politesse guindée qui contraignent

la princesse. On peut alors rapporter l'esthétique de l'injure, dans les lettres, à une éthique qui s'élabore dans le discours épistolaire, et à un apprentissage, qui consisterait à dire la vérité tout en la voilant.

I L'injure, entre déviance et dissidence

A) L'injure comme déviance

Longtemps, l'injure et l'obscénité ont été perçues comme des traits caractéristiques du style épistolaire d'Elisabeth-Charlotte von der Pfalz, la seconde épouse de Philippe d'Orléans, frère de Louis XIV. Madame fut en effet présentée comme une sauvage à ses lecteurs français. Selon l'historien Henri Leclercq, Madame « écrivait des lettres [où] elle entassait les sornettes sur les mensonges, les injures sur les platitudes », ajoutant que « la crudité des anecdotes, la hardiesse des récits, sont au niveau de la dégoûtante liberté de ce langage fécal. »[1] Le discours critique cristallisera l'image de Madame en *Rude Gaillarde*, pour reprendre le titre de la biographie de Paul Reboux, publiée en 1934, où l'auteur faisait vœu dans sa préface de « ne parler que par allusions décemment voilées des culs, des pets et de la merde dont Madame la duchesse d'Orléans avait coutume d'entretenir » ses correspondants.[2] Sainte-Beuve jugeait cette

[1] Henri Leclercq, *Histoire de la régence pendant la minorité de Louis XV*, Paris : Champion, 1921-22, 3 vol., t. I, pp. 215-216, cité dans William Brooks, « Madame Palatine, ignorée en France », *Littératures Classiques*, 76, 2011, pp. 123-132, p. 128.

[2] Paul Reboux, *Une Rude Gaillarde : la princesse Palatine*, Paris : Flammarion, 1934, pp. viii-ix, cité dans William Brooks, « Madame Palatine… », *ibid.,* p. 128.

correspondance encore « haute en couleurs »,[3] consacrant ainsi le statut des injures dans la correspondance comme un trait emblématique du tempérament de Madame. Théophile Gautier, se référant à une lettre française aux accents particulièrement scatologiques, y puisait une vérité jubilatoire pour la nouvelle génération romantique. Les Goncourt rapportent en effet une saillie de Gautier, où ce dernier comparait Louis XIV à un « porc grêlé comme une écumoire et petit…. Il n'avait pas cinq pouces le grand Roi. Toujours à manger et à c…. C'est plein de m…. ce temps-là. Lisez la lettre de la Palatine sur la merde… »[4] Madame émerge ainsi comme une voix déviante, érigée en contre-modèle d'un siècle dominé par les bienséances.

Cette réception critique est imprégnée de préjugés germanophobes : William Brooks a en effet montré comment le contexte des tensions entre l'Allemagne et la France pendant les dix-neuvième et vingtième siècles conditionne les regards critiques de part et d'autre du Rhin.[5] Madame se fait ainsi le porte-parole des haines réciproques et des rivalités entre les deux nations. Mais les préjugés nationaux imprègnent aussi la manière dont les contemporains de Madame la percevaient. En témoigne l'épistolière, lorsqu'elle écrit à sa tante, la duchesse Sophie de Hanovre, que son époux, Monsieur,

---

[3] Sainte-Beuve affirmait en effet : « Depuis que les *Mémoires* de Saint-Simon sont publiés en entier, je ne dirai pas que les pages de chronique qu'on doit à Madame ont pâli, mais elles ont cessé d'étonner : on y a reconnu de bonnes peintures naïves, un peu hautes en couleur et un peu grosses de traits, chargées et grimaçantes parfois, mais au fond ressemblantes. » ; Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, 15 vol., Paris : Garnier Frères, 1869, t. IX, « Nouvelles Lettres de Madame, mère du régent, » pp. 41-79, p. 42.

[4] Edmond et Jules Goncourt, *Journal des Goncourt*, éd. Christiane et Jean-Louis Cabanès, Paris : Champion, 2008-2013, 5 vol., t. III, 23 août 1862, pp. 373-374.

[5] William Brooks, « Madame Palatine… », *art. cit*.

inculque à sa fille « une telle haine contre les Allemands qu'elle ne peut pas supporter d'être auprès de moi, parce que je suis Allemande ».[6] Le portrait que fait d'elle Primi Visconti associe sa « sauvagerie » à une lecture du génie allemand, et inversement, souligne le rôle civilisateur que la France aurait eu sur son caractère grossier :

> Pendant les trois premiers jours elle ne mangea qu'une olive et ne dit pas un mot, tant elle était sauvage. Cependant l'air de France adoucit beaucoup chez elle la physionomie et les manières allemandes ; et même dans la suite il lui arriva de parler, de discourir et de bavarder plus qu'il ne fallait.[7]

Ce sont sans doute les termes de Saint-Simon qui, le mieux, rendent compte de cette perception de Madame comme « sauvage » : « grossière, dangereuse à faire des sorties publiques, fort allemande dans toutes ses mœurs et franche, ignorant toute commodité et toute délicatesse pour soi et pour les autres, sobre, sauvage et ayant ses fantaisies ».[8] Madame de Sévigné, quant à elle, et en dépit des marques de respect qu'elle montre dans sa correspondance, insiste également sur son peu de « galanterie » : « [l]'autre jour, Madame et Mme de Monaco […] s'en allèrent courir les rues *incognito*, et se promener aux Tuileries. Comme Madame n'est point galante, elle se joue parfaitement bien de sa dignité ».[9] L'injure, dans la mesure où elle renvoie à cette grossièreté, est ainsi peu ou prou rapportée à des mœurs étrangères, saisies à travers des

---

[6] *Lettres de la princesse Palatine*, éd. Olivier Amiel, Paris : Mercure de France, 2014 [1981], 7 mars 1696, p. 186.

[7] Primi Visconti, *Mémoires sur la cour de Louis XIV*, Paris : Perrin, 1988, p. 26.

[8] Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Yves Coirault, Paris: Gallimard, 8 vol., 1983–8, t. V, p. 265.

[9] Lettre à Mme de Grignan du 19 juillet 1675, dans Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris : Gallimard, 3 vol., 1972-1978, t. II, p. 11.

stéréotypes nationalistes : en ce sens, les injures de la correspondance trahiraient une déviance culturelle, et, en dernière instance, souligneraient un manque de maîtrise des codes de la cour de France – ce que semble photographier le terme « sauvage ».

B) Injure et critique : Madame Palatine, anti-mondaine ?

S'inscrivant en faux contre cette perception, la critique a plus récemment vu dans la correspondance de Madame la dénonciation délibérée des mœurs d'une cour décadente : l'injure témoignerait, dans la langue des lettres, de ce regard réprobateur. Selon cette approche Madame est tout simplement la bonne sauvage, celle de Montaigne et de Rousseau – sa grossièreté devient le signe d'un naturel non contraint, une franchise qui n'est plus un vice, mais une vertu. Madame dénonce dans sa correspondance l'affectation de bonnes manières qu'elle voit comme une mascarade permettant aux petits nobles de se faire valoir à la cour et de paraître plus que ce qu'ils ne sont : « Madame déteste les personnages complimenteurs, et les manières outrées de "petit maître et de marquis" », affirme Mechthild Albert.[10] Madame met en garde son fils, le futur régent, contre une civilité qui ne distinguerait pas « les qualités et les mérites », et qui, ainsi, risquerait de basculer dans une familiarité teintée de mépris pour la haute noblesse, lorsqu'elle lui recommande de

> […] vivre civilement et poliment avec tout le monde, en distinguant pourtant les qualités et les mérites, mais ne plus souffrir de ces

[10] Mechthild Albert, « Madame Palatine et la Politesse des Nations », dans *Le Même et l'autre : regards croisés européens*, éd. Alain Montandon, Clermont-Ferrand : Association des Publications des Facultés de Lettres et de Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1997, pp. 71-86, p. 72.

> familiarités qui pourraient engendrer le mépris, et pour cela ne vous pas faire passer ni homme du bel air ni débauché.[11]

Les signes de la civilité tels qu'en rend compte ce passage sont difficiles à naviguer : soit ils destituent par le mépris, soit ils destituent en égalisant – raison pour laquelle il faut toujours les adapter aux « qualités », terme dont Furetière rappelle qu'il « se dit aussi pour marquer le rang, la condition des personnes » (QUALITÉS). En ce sens, la civilité est potentiellement dangereuse pour le maintien d'un ordre hiérarchique. Les signes de politesse, la conversation mondaine, participent d'une prolifération de signifiants, qui, se déposant sur la chaîne naturelle des êtres qui s'échelonnent par rangs, se chargent d'atténuer les distances hiérarchiques entre les membres de la cour, perturbant ainsi la lisibilité du monde. Marly, lieu connu pour le relâchement de l'étiquette curiale, et en conséquence pour la familiarité qui y règne,[12] emblématise, dans les lettres de Madame, cette dynamique sociale où la civilité égalise et trouble l'ordre d'étiquette, et fait régner, selon elle, la « confusion » :[13]

> *On ne sait plus du tout qui on est* : quand le roi se promène, *tout le monde se couvre ;* la duchesse de Bourgogne va-t-elle se promener, eh

[11] Lettre du 10 août 1692, dans Madame Palatine, *Lettres françaises*, éd. Dirk Van der Cruysse, Paris : Fayard, 1989, p. 108.

[12] « Quand on est à Versailles, qui est considéré comme la résidence, toutes les personnes qui paraissent devant le roi ou devant nous sont en grand habit ; mais à Marly, à Meudon, à Saint-Cloud, on est toujours en manteau ; pendant les voyages également. Je trouve le grand habit bien plus commode que les manteaux ; je ne peux les souffrir… » ; lettre du 9 août 1702, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 321.

[13] Benjamin Ringot et Thierry Sarmant, « "Sire, Marly ?" Usage et étiquette de Marly et de Versailles sous le règne de Louis XIV », *Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles* [revue en ligne], 2013.

> bien, *elle donne le bras à une dame et les autres marchent à côté*. On ne voit donc plus qui elle est. Ici [à Marly], au salon et à Trianon, dans la galerie, tous les hommes sont assis *devant M. le Dauphin et Madame la duchesse de Bourgogne* ; quelques-uns même sont étendus tout de leur long sur les canapés. Jusqu'aux frotteurs, qui jouent aux dames dans cette galerie. J'ai grand-peine à m'habituer à cette confusion ; on ne se fait pas d'idée comme tout est présentement, cela ne ressemble plus du tout à une cour.[14] (nous soulignons)

Dans cette description, Madame déplore que les grands n'aient plus la prérogative du couvre-chef, que l'organisation des hommes dans l'espace ne traduise pas un ordre politique, et même qu'elle subvertisse cet ordre. En effet, non seulement tous marchent à la même hauteur, mais encore, certains « hommes sont assis *devant* M. le Dauphin », subvertissant l'ordre de préséance. Le passage souligne la façon dont les codes de civilité, lorsqu'ils ne distinguent pas entre les rangs, travaillent alors contre l'étiquette qui marque, elle, les positionnements hiérarchiques. On peut rapprocher ce passage de cette observation concernant l'usage de la fourchette, instrument dont Norbert Elias a souligné l'importance pour le processus de civilisation des mœurs, et qui témoigne encore de la défiance à l'égard de la civilité, cette fois en matière des manières de table :

> On avait par politesse appris au duc de Bourgogne et à ses deux frères à se servir de la fourchette en mangeant. Mais quand ils furent admis à la table du roi, celui-ci n'en voulut rien savoir et le leur défendit. À moi on ne me l'a jamais défendu, car de tout temps, je ne me suis servie, pour manger, que de mon couteau et de mes doigts.[15]

---

[14] Lettre du 2 août 1705, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 361.

[15] Lettre du 22 janvier 1713, éd. *MF*, *op. cit.*, pp. 485-86.

En 1713, à l'époque où se déroule cette scène, l'usage de la fourchette était pourtant recommandé par les manuels de bienséances, au motif qu'« il est tres indécent de toucher à quelque chose de gras, à quelque sauce, à quelque syrop, etc. avec les doigts ».[16] La lettre de Madame enregistrerait-elle le dédain des personnages les plus haut placés pour des normes qui étaient adoptées par le reste de la bonne société de la cour et de la ville ? La question de la distinction des plus hauts dignitaires de l'état a certainement une part dans ce refus d'une norme ressentie comme trop égalisatrice. C'est l'hypothèse qu'a explorée Sean Ward concernant le rejet, par Madame, de thèmes convenus de la conversation mondaine, dont elle déplore la vacuité.[17] En effet, la conversation mondaine, au même titre que d'autres formes de politesse, est d'autant plus nécessaire qu'elle vise à intégrer des individus issus de différents horizons sociaux à la cour. Elle participe d'une culture de l'oisiveté, et, au même titre que le jeu, le tabac, le vin, favorise une familiarité entre les différents échelons de la hiérarchie nobiliaire et sociale fermement condamnée par Madame. Au sujet de la culture du jeu qui règne à la cour, elle écrit : « [o]n veut avoir du monde pouvant jouer gros jeu, or les gens de haute lignée ne sont pas les plus riches. On joue donc avec toute sorte de *racaille* » (nous soulignons).[18]

---

[16] Antoine de Courtin, *Nouveau Traité de la civilité*, 1672, cité dans Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris : Calmann-Lévy, 1973 [1969], p. 181.

[17] Sean Ward, « Functional Differentiation and the Crisis in Early Modern Upper-Class Conversation : The Second Madame, Interaction, and Isolation », *Seventeenth Century French Studies*, 28, 2006, pp. 235-247, p. 240.

[18] Lettre du 11 février 1700, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 272.

Madame joue de la charge dégradante dont elle investit les termes de civilité lorsqu'elle invective Madame de Maintenon dans ses lettres. Le terme de civilité (« madame » dans l'expression « madame l'ordure »,[19] dont elle l'affuble) s'oppose alors au titre de l'épistolière – Madame –, et marque, en ce sens, une adresse civile réservée aux personnes de moindre rang voire aux personnes sans qualité : l'adresse classe et disqualifie. De même, le terme de « dame » est un titre vide, associé à une civilité due à des personnes de moindre rang. Furetière indique qu'on le dit d'une « Femme d'un Gentilhomme qui est distinguée du bourgeois et du peuple », mais également « d'une simple *Dame* bourgeoise, de la femme d'un Marchand, d'un Procureur, qu'on appelle *Madame* » (MADAME). L'épistolière désigne l'épouse morganatique du roi en employant le terme de « madame » tantôt de manière absolue,[20] tantôt dans des expressions encore plus dégradantes, comme dans « dame toute puissante »,[21] expression qui, entre toutes, repose sur l'oxymore que présente l'association de « dame » et « toute puissante ». Des variantes de ce procédé, « la toute puissante dame »,[22] tout comme « dame régnante »,[23] ainsi que « dame si pleine de gravité »,[24] retiennent elles aussi une

---

[19]« […] dès que j'entre chez le roi, madame l'ordure s'en va » ; lettre du 2 septembre 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 196.

[20] « … J'ai demandé à Monsieur comment il se faisait qu'on ne m'a offert qu'un tabouret chez la dame » ; lettre du 19 juillet 1699, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 261, et lettre du 16 septembre 1699, éd. MF, p. 265, p. 192, ainsi que celle du 7 février 1709, où elle affirme que « le duc de Bourgogne a trop peur du roi et de la dame pour oser ouvrir la bouche », éd. *MF*, *op. cit.*, p. 399.

[21] « La dame toute puissante se défie de moi, car sa vie durant elle m'a contrecarrée » ; lettre du 9 décembre 1709, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 419.

[22] Lettre du 8 juin 1710, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 428.

[23] Lettre du 25 novembre 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 202.

couleur d'oxymore : elles associent à un moindre titre, « dame », une qualité habituellement réservée aux plus hauts dignitaires. La gravité est en effet une affaire de sang et de rang. Madame reproche ainsi à la duchesse du Berry les « douze mouches » qu'elle « avait sur sa figure », c'est-à-dire son manque de gravité : « Vous êtes la première personne de ces pays-ci, cela demande un peu plus de gravité que d'être mouchetée comme les comédiens sur le théâtre ».[25] Madame remarque au sujet de son fils, le futur régent, que « cela lui va aussi dix fois mieux de parler de choses sérieuses que de vouloir dire des plaisanteries, car le *sérieux* lui est tout à fait naturel ».[26] En effet, note-t-elle ailleurs, « [b]ien qu'en réalité son humeur soit sérieuse et qu'il n'ait pas bonne grâce à la débauche, il s'y livre uniquement pour singer les autres ».[27] La remarque concernant le duc d'Anjou, petit-fils de Louis XIV et héritier de la couronne d'Espagne, souligne son adéquation à la fonction qu'il est appelé à exercer puisqu'il « rit rarement et conserve toujours un air de *gravité* » (« *gravität* »).[28]

---

[24] Lettre du 27 octobre 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 198.

[25] Lettre du 1er octobre 1712, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 481.

[26] Lettre du 4 février 1706, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 365. Les caractères en italique indiquent que le mot est en français dans l'original.

[27] Lettre du 3 mars 1695, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 168. Madame abordait déjà ce chapitre dans une lettre datée du 10 février 1695 : « [j]e sais bien que mon fils ne peut être parfait, mais sans être parfait il pourrait bien s'appliquer à des choses plus *sérieuses*, ce dont, Dieu merci, il est capable plutôt que de s'occuper nuit et jour de balivernes. » éd. *MF*, *op. cit.*, p. 167.

[28] Lettre datée du 13 novembre 1700, *Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an die Kurfürstin Sophie von Hannover*, 2 vol., éd. Eduard Bodemann, Hanovre : Hahn, 1891, t. I, p. 420, traduction française, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 282.

L'injure, aux antipodes des signes égalisateurs de la civilité, affirme au contraire une vision du monde très hiérarchique. En effet, comme le note Emmanuel Le Roy Ladurie :

> À l'instar du petit duc, Madame hiérarchise, taxinomise, zoologise. Ce faisant (comme Saint-Simon encore), elle sacralise. Une idéologie hiérarchique de bout en bout suppose en effet l'opposition du sacré et du profane.[29]

Or, que fait l'injure sinon précisément hiérarchiser, et même, parfois assez littéralement, taxinomiser, et zoologiser, en se chargeant de classer et de déclasser les personnes qu'elle vise ? Il n'est pas anodin, à cet égard, que de nombreux termes injurieux empruntent au vocabulaire animal. « Racaille », cité plus haut, entre autres appellatifs injurieux, retient cette dimension zoologique et taxinomique, dont la visée est de remettre chaque individu dans son espèce et ainsi, comme le consacre l'expression, de le remettre à sa place. De même, lorsque Madame parle de Lauzun comme d'un « crapaud »,[30] la charge dérogatoire du terme contribue à rétablir, en passant, la distance hiérarchique qui le sépare de son amante, la grande Mademoiselle.

Loin de n'être qu'une simple déviance, l'injure révèle alors une ambivalence voire une réticence quant à ce que Norbert Elias a analysé comme le processus de civilisation des mœurs notamment quant à la portée socio-politique qu'il prend à la cour de Louis XIV. Comme le signale avec regret Madame lorsqu'elle peste contre les « petits

---

[29] Emmanuel Le Roy Ladurie, « Auprès du Roi, la Cour », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 38, no. 1, 1983, pp. 21-41, p. 24.

[30] Mademoiselle « a fait la sottise de donner son bien au bâtard pour tirer de prison son petit crapaud de Lauzun […] » ; lettre du 14 avril 1688, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 116.

marquis », les codes de civilité dotent la noblesse de robe et la bourgeoisie d'un instrument symbolique pour se faire valoir sur la scène des interactions sociales, et traduit leur ascension à la cour. Cette montée en puissance de la bourgeoisie accompagne le projet politique louis-quatorzien d'une pacification du royaume qui passe par la domestication de la noblesse.[31] Mais cette dynamique s'affirme dès les ministériats de Richelieu et plus particulièrement de Mazarin, avec la répression de la Fronde.

C) Injure et dissidence : liberté de conscience et licence frondeuse

En France, le processus de civilisation accompagne une répression de la violence des discours qui connaît une accélération sous le règne de Louis XIV, avec l'institutionnalisation de la censure, et prolonge la mise au pas de la noblesse frondeuse. La Fronde s'est en effet caractérisée par un déferlement de publications injurieuses à l'égard du ministre Mazarin et de la régente. Cette police du langage se conjugue avec les condamnations pour « libertinage », qui débutent avec le procès public du poète Théophile de Viau. Les cadres herméneutiques mis en place à cette époque perdurent tout au long du siècle par les appareils de censure, certes, mais également dans les mentalités. Des phénomènes contigus à l'injure comme le sont l'obscénité ou le blasphème sont interprétés comme signaux d'une culture « libertine ».[32] Il est à cet égard instructif que la correspondance de Madame offre des liens tant avec la Fronde qu'avec le libertinage.

---

[31] Sur ce sujet, voir Norbert Elias, *La Société de cour*, Paris: Flammarion, 1985, et *La Dynamique de l'occident*, Paris: Calmann-Lévy, 1976.

[32] Ce « type d'approche ressortit d'une interprétation culturaliste du libertinage qui insiste sur les différentes cultures qui encadrent les pratiques libertines et leur donnent sens. Ainsi, ces interprètes vont s'attacher à englober le phénomène libertin dans plusieurs contextes plus larges :

La correspondance atteste en effet du goût de Madame pour des chansonniers qu'elle lit, et fait également circuler dans sa correspondance. « Ci-joint des chansons nouvelles qui me sont parvenues sans que je sache de qui elles me viennent : on me les a envoyées par la poste ».[33] Au lendemain de la glorieuse révolution anglaise de 1689, portée par son cousin Guillaume d'Orange, alors à la tête du royaume, Madame envoie à sa parente les chansons françaises qui circulent sur l'évènement : « Ci-joint toutes les chansons que l'on chante en ce moment. Elles ne sont pas précisément élogieuses pour notre bon roi d'Angleterre et vous verrez en les lisant que tout en aimant le roi et en détestant le prince d'Orange les gens de ce pays-ci estiment celui-ci plus que l'autre, comme le prouvent les chansons. »[34] Madame parle notamment d'un recueil dont elle aurait hérité de la grande Mademoiselle, frondeuse notoire : « j'ai un gros recueil de chansons que la bonne grande Mademoiselle me donna avant de mourir. C'est très amusant. […] On peut y apprendre l'histoire de la cour mieux que dans les livres, car dans ceux-ci on ne fait que flatter les personnages, tandis que celles-là relatent les choses telles qu'elles se sont passées […] ».[35] Madame semble ainsi témoigner d'une sympathie

---

culture du blasphème pour Alain Cabantous, culture du cabaret et culture de l'obscénité pour Joan DeJean et Claire Gaudiani. On est proche ici d'une histoire des pratiques scandaleuses qui procède par indexation des gestes libertins à des espaces de totalisation plus vastes. » ; Stéphane Van Damme, « Violences fondatrices ? Les épreuves aux origines de l'identité libertine sous l'Ancien Régime », dans *Le Mot qui tue, une histoire des violences intellectuelles de l'Antiquité à nos jours*, éd. Vincent Azoulay et Patrick Boucheron, Paris : Champ Vallon, 2009, pp. 171-190, p. 177.

[33] Lettre du 23 décembre 1708, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 394.

[34] Lettre du 20 août 1690, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 138.

[35] Lettre du 11 février 1700, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 271.

voire d'une nostalgie du temps des barricades. Elle écrit au sujet du maréchal de Villeroy : « [l]es chansons qu'on a faites sur lui se chantent sur de tout vieux airs qui datent du temps des barricades de Paris ».[36] La correspondance de l'épistolière se charge ainsi de diffuser des chants frondeurs dont elle goûte particulièrement les accents injurieux, ici mis en exergue par l'ajout du suffixe diminutif à connotation dépréciative « -in » à la fin du nom du lieutenant La Feuillade :

> […] il n'y a pas d'insolence qu'on ne dise ou ne chante à Paris. Ils ont dit en peu de mots et plaisamment que Marsin et La Feuillade ont mal fait leur affaire à Turin. C'est sous forme d'épitaphe :
>
> > À Turin,
> > Gît Marcin
> > Et le bâton du Feuilladin[37]

Derrière cette mémoire frondeuse, c'est plus généralement une prédilection pour les formes qui lui sont associées, comme les chansons, les épigrammes, les placards ou les pasquinades,[38] vecteurs d'un rire politique populaire et anonyme qui s'exerce contre les gouvernants, que Madame exprime dans sa correspondance. Ses lettres relaient ainsi les

---

[36] Lettre du 16 mars 1702, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 315.

[37] Lettre du 1er novembre 1706, éd. *MF*, *op. cit.*, pp. 375-376.

[38] Ainsi au sujet de la cérémonie d'enterrement de Colbert, célèbre intendant des finances de Louis XIV, elle écrit : « Toute la populace était tellement déchaînée contre lui, qu'elle voulait déchirer ce pauvre corps mort […] encore n'a-t-on pu empêcher qu'on n'affichât sur les murs de la chapelle où son corps est déposé une centaine de pasquinades en vers et en prose ». Et Madame continue en citant le sujet d'une pasquinade qui lui a plus particulièrement plu ; lettre du 29 septembre 1683, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 94.

placards et autres affiches satiriques. Ainsi, au sujet de Jacques II, roi d'Angleterre en exil à Saint Germain, elle rapporte :

> Les Français ne peuvent pas perdre l'habitude de rire, il faut qu'ils rient de tout ce qu'ils entendent. En ce moment, ils voient que le roi Jacques ne revient pas, et comme ils pensent qu'il ne peut plus le faire, ils ont affiché à Paris : *Cent écus à gagner qui pourra trouver une manière honnête pour faire revenir le roi d'Angleterre à Saint Germain.* Cette boutade m'a semblé si drôle que je n'ai pu m'empêcher de rire […][39]

L'injure, lorsqu'elle s'inscrit plus généralement dans les formes populaires de la satire politique, rappelle l'ancienne alliance frondeuse entre le peuple et la noblesse contre la monarchie, et qui se distingue de celle que forme le roi avec la bourgeoisie contre la noblesse sous Louis XIV.

Le goût pour cette littérature volontiers provocatrice et licencieuse s'associe, chez Madame, à une liberté de conscience qui n'est pas sans évoquer l'esprit critique de ceux qu'on désignait alors comme des « esprits forts ». On citera, à la jonction de ces deux registres – le registre frondeur et le registre libertin – qui érigent l'irrévérence en dissidence vis à vis de l'État et de la religion, l'anecdote qu'elle rapporte à sa tante au sujet d'un écolier, fils du chevalier de Lorraine, qui, étudiant chez les jésuites, s'était fait peindre saint Ignace, le patron de l'ordre jésuite, et saint François Xavier, sur chaque fesse. Au moment de la punition, l'écolier invoque les deux saints. Lorsque les pères, s'apprêtant à le fesser, « lui descendent la culotte », et aperçoivent les deux saints, ils crient au miracle et « se jettent à genoux, impriment des baisers sur le postérieur, et

[39] Lettre du 1er avril 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 189.

réunissent tous les élèves ».[40] La littérature anonyme et populaire devient ainsi le prétexte d'une attitude critique non seulement à l'égard des dirigeants mais également des autorités religieuses. Dans le contexte de la querelle du quiétisme, elle rapporte à sa tante :

> […] les vers qu'on a faits à ce sujet disent bien vrai : c'est la foi seule qu'on détruit. Je ne sais si vous les avez déjà vus ; en tous cas je vous les transcris ici :
>
> > Dans ces combats où nos prélats de France
> > Semblent chercher la vérité,
> > L'un dit qu'on détruit l'espérance,
> > L'autre se plaint que c'est la charité,
> > C'est la foi qu'on détruit et personne n'y pense.[41]

Le rire à l'égard des représentants de la religion renvoie à l'indépendance de conscience que Madame défend dans un univers curial devenu d'un catholicisme austère et intransigeant. Elle déclare en français dans une de ses lettres, avoir « son petit religion à part soi »,[42] continue de lire la Bible dans le texte,[43] se rappelle avec nostalgie des

---

[40] Lettre du 13 avril 1681, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 67.

[41] Lettre du 20 juillet 1698, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 232.

[42] Lettre du 7 août 1698, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 236.

[43] « Je ne sais si les livres de dévotion sont plus agréables en anglais, qu'en allemand ou en français. Quant à moi, je les trouve tous ennuyeux, à l'exception de la Bible, dont je ne me lasse jamais » ; lettre du 14 avril 1707, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 379. « Je ne manque jamais de lire la Bible. Hier, j'ai lu les psaumes LIV et LV, le quatorzième et le quinzième chapitre de l'évangile selon Saint Matthieu, le troisième et le quatrième de Saint Jean, parce qu'il m'a fallu lire pour aujourd'hui et demain ; ce matin je n'aurais pas pu m'en acquitter, vu que nous avons été courre le cerf… » ; lettre du 18 avril 1705, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 356.

cantiques luthériens,[44] se défie de ses confesseurs,[45] dénonce la superstition et les superstitieux,[46] et se montre très critique à l'égard de la religion d'État, de la piété de Madame de Maintenon,[47] et du climat d'intolérance religieuse qui caractérise la France de la révocation de l'édit de Nantes. Elle prend ainsi position, dans ses lettres, contre les persécutions religieuses et les dragonnades : « Je dois avouer que lorsque j'entends des éloges qu'on donne en chaire au grand homme pour avoir persécuté les réformés, cela m'impatiente toujours »,[48] déclare-t-elle en 1696, et, jusqu'à quinze ans plus tard, « [j]e ne sais pas quelle rage on a de persécuter les jansénistes ».[49] Aussi le rire qu'elle exerce à

---

[44] « De ce très long cantique, "Ô homme pleure tes grands péchés" je sais encore une demi-douzaine de strophes au moins, et la mélodie parfaitement aussi » ; lettre du 12 avril 1705, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 355. « Vous croyez donc, chère Louise, que je ne chante jamais de psaumes et de cantiques luthériens ? J'en sais encore beaucoup par cœur et les chante : j'y trouve une grande consolation. » ; lettre du 4 août 1720, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 613.

[45] « Le confesseur que j'ai maintenant est raisonnable en tout, excepté en fait de religion où il est par trop simple », note-t-elle dans une lettre du 18 avril 1709, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 402.

[46] « […] il y a encore dans ce pays beaucoup de superstition, mais cependant moins qu'en Portugal, car on rit de ce qui s'y passe. » ; lettre du 14 décembre 1704, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 347.

[47] « Au reste, je souhaiterais du fond de l'âme que toutes les dévotes d'ici (j'allais presque dire les bigotes) suivissent votre sermon et cherchassent tout ce qui pourrait amener l'union et la tranquillité ; mais jusqu'à présent ce ne sont pas du tout leurs maximes. On ne cherche au contraire qu'à exciter les gens les uns contre les autres, le mari contre sa femme, le père contre son fils, les domestiques contre leurs maîtres, et tout ce qui s'ensuit », lettre du 26 juin 1686, éd. *MF*, *op. cit.*, pp. 100-101 ; « les pires dévots sont ceux qui ont l'ambition en tête, qui simulent la dévotion pour tout gouverner et prétendent qu'ils rendent un grand service à Dieu en soumettant tout à leur pouvoir », lettre du 7 juillet 1695, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 174.

[48] Lettre du 20 mai 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 192.

[49] « Je ne sais pas quelle rage on a de persécuter les jansénistes. Beaucoup de braves et honnêtes gens sont par là tombés en disgrâce » ; lettre du 5 juillet 1711, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 454.

l'endroit de l'Eglise s'ancre dans l'exercice d'une raison critique et éclairée vis à vis du dogme, comme lorsqu'elle affirme, « nous ne savons guère ce qui adviendra de nous après cette vie »,[50] un doute qu'elle explorait dans une lettre antérieure, de manière rationnelle et philosophique, notamment à travers l'hypothèse de la métem-psychose d'inspiration épicurienne voire lucrècienne : « à raisonner d'après mon méchant jugement, je croirais plutôt que tout périt quand nous mourons, et que chacun des éléments dont nous sommes composés reprend sa partie pour refaire quelque autre chose, un arbre, une herbe, n'importe quoi, qui sert de nouveau à nourrir les créatures vivantes. »[51] De proche en proche, Madame apparaît dès lors comme déniaisée en matière de religion, et en cela, elle est particulièrement bien armée pour dénoncer dans ses lettres la crédulité du roi : « notre roi en effet est très pieux, mais il est fort ignorant des choses qui ont trait à la religion : jamais de sa vie il n'a lu la Bible ; il croit tout ce que lui disent les prêtres et les faux dévots ».[52] L'injure se rapporterait alors, en dernière instance, à une licence langagière et une liberté de conscience proche des esprits frondeurs ou libertins.

---

[50] Lettre du 10 mai 1698, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 227.

[51] Lettre du 2 août 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 194-5.

[52] Lettre du 7 mai 1711, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 451. « C'est quelque chose d'inconcevable comme le grand homme est simple en fait de religion, car, pour le reste, il ne l'est pas. Cela vient de ce qu'il n'a jamais rien appris des choses de la religion, n'a jamais lu la Bible, et croit tout bonnement ce qu'on lui débite à ce sujet. D'ailleurs, quand il avait une maîtresse qui n'était pas dévote, il ne l'était pas non plus. Mais maintenant qu'il est devenu amoureux d'une femme qui ne parle que de pénitence, il croit tout ce qu'elle lui dit, à tel point que le confesseur et la dame sont souvent en désaccord, car il croit plutôt la dame que le confesseur. Mais il ne veut pas se donner la peine de rechercher par lui-même ce que c'est, à proprement parler, que la religion » ; lettre du 16 mai 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 191-2.

Mais l'injure oscille ainsi entre différents registres, qu'on a cherché à restituer selon une gradation, selon l'idéologie depuis laquelle elle est envisagée : elle apparaît d'abord comme l'expression non maîtrisée d'une déviance, mais elle peut également être associée à une forme de résistance à faible intensité contre la domestication de la noblesse et le processus de civilisation. Enfin, elle renvoie, en dernière analyse, à l'exercice d'une liberté de parole dont Madame se vante dans ses lettres[53] mais qui, dans le contexte de la seconde moitié du règne personnel de Louis XIV, se charge de connotations politiques et religieuses très subversives, la menant à critiquer directement le roi. Dès lors, la licence linguistique et intellectuelle que Madame exerce à la cour et dans ses lettres la désigne aux yeux des censeurs du cabinet noir. Madame rapporte ainsi que le lieutenant général de police avait été alerté des propos trop libres qu'elle tenait par Wendt, son garde du corps, avec lequel elle parlait « sans détour »:[54] « [j]'ai appris depuis peu que mon cocher du corps m'a accusée auprès de M. La Reynie de mal parler de l'État et de tout écrire en Allemagne et que bientôt je m'enfuirais moi-même. »[55] Sa liberté de parole lui vaudra encore une mise au pas de la part du confesseur du roi.[56]

---

[53] « Vous savez bien comme je suis ; dès que je connais quelqu'un, je lui parle librement, ainsi que je l'ai fait toute ma vie » ; lettre du 19 septembre 1682, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 75.

[54] Lettre du 12 septembre 1682, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 73.

[55] Lettre du 6 juin 1694, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 161.

[56] « le roi a envoyé son confesseur vers le mien et m'a fait horriblement laver la tête sur trois points […] Ces trois choses, ajoutait-on, avaient tellement déplu au roi que s'il n'avait pas considéré que j'étais sa belle-sœur, il m'aurait renvoyée de la cour […] si on m'avait exilée de la cour, je me serais sauvée, je crois, et serais venue auprès de vous » ; lettre du 11 mai 1685 à Sophie de Hanovre, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 96-7. Dirk Van der Cruysse note à ce sujet que « l'année 1685 révéla d'abord […] que la faveur de Madame était terminée et que Louis XIV n'était plus

On peut cependant se demander si l'image d'une épistolière dont le langage licencieux, emblématique de sa marginalisation ou de sa marginalité, reflète fidèlement la place que Madame tenait à la cour et la tonalité familière et badine des lettres. Madame Palatine est en effet très en vue à son arrivée en France, dans les années 1670, et se rapproche du roi avec qui elle entretient une relation régulière et privilégiée à travers les parties de chasse.[57] « Je ne crains plus qu'on me tourne en ridicule […] je suis maintenant trop à la mode pour cela »[58] déclare-t-elle en effet à sa tante en 1676. En tant que seconde dame de France, elle est de tous les divertissements de cour, ce dont témoigne amplement sa correspondance, qui, à bien des égards, est une chronique mondaine qui rapporte les évènements, les décès, les bons mots et les usages de la cour à ses destinataires. Madame exhibe, par son style et sa sensibilité, une familiarité avec une culture galante de laquelle on l'exclut peut-être trop rapidement, et dont témoignent les injures hypocoristiques. Envisagée comme un des traits de l'écriture mondaine, l'injure apparaît moins comme une transgression que comme un détournement de références culturelles et même un jeu convenu sur les normes discursives. L'injure se fait alors raillerie. Dans cette perspective, le discours injurieux est délié des choses qu'il dénonce et de ceux qu'il vise, et fonctionne comme un signe relativement autonome, sur la scène ludique de l'échange épistolaire. Dans la conversation mondaine des lettres, l'injure se rapporte moins à un effet visé qu'à

---

disposé à tolérer son franc-parler » ; *Madame Palatine, princesse européenne*, Paris : Fayard, 1988, p. 287.

[57] Mark De Vitis, « Sartorial transgression as socio-political collaboration : Madame and the hunt », *Journal of Art History*, vol. 82, no. 3, 2013, pp. 205-218.

[58] Lettre du 14 décembre 1676, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 49.

un jeu formel. En témoigne la réaction du jeune duc d'Orléans, qui, loin d'être atteint par la chanson satirique que Madame lui rapporte à son sujet, se met à rire :

> Vous avez appris par ma dernière lettre que le 11 de ce mois le château de Lérida s'est rendu à mon fils. Avant son départ pour l'Espagne, ses ennemis firent une assez méchante chanson contre lui sur la mélodie de Joconde. Je la lui montrai il n'en fit que rire et dit : « elle n'est pas mal faite, et assez plaisante, je leur pardonne. »[59]

La remarque du jeune duc est instructive : c'est sur le plan de la forme et non du fond qu'il dit apprécier la satire. Les évènements, les allusions littéraires, les références religieuses que relaie la correspondance se déplacent alors au second plan. Leur fonction est en effet de mettre en valeur un style et un ethos mondain, dont le fils de Madame donne ici le parfait exemple. La posture mondaine s'illustre par l'exercice d'une distance railleuse et ironique. L'intention de l'épistolière n'est alors pas, dans sa satire de la cour, et dans les termes qu'elle choisit, de choquer, mais bien de susciter le rire : « En vérité, quelqu'un qui n'aurait rien à démêler avec cette cour rirait aux larmes en voyant comment tout y va. »[60]

II Injure et badinage mondain

A) Une correspondance mondaine

Aucun critique n'a, à notre connaissance, souligné la part de mondanité de la correspondance de Madame. Pourtant sa correspondance s'inscrit dans le style des grandes correspondances de son temps. La conversation épistolaire apparaît dès lors

[59] Lettre du 24 novembre 1707, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 391.

[60] Lettre du 11 août 1686, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 103.

comme une chronique mondaine, qui rapporte les bons mots, les évènements marquants de la cour, et débat des grandes œuvres théâtrales.[61] Plus encore, dans ses lettres, Madame mobilise des jugements de valeur mondains, ainsi par exemple, au sujet de Leibniz, avec qui elle entretiendra une correspondance :

> D'après tout ce que j'entends dire et vois, il faut que M. de Leibniz ait une haute intelligence qui lui permet d'être d'un commerce agréable. Il est rare que les savants soient propres, qu'ils ne sentent pas mauvais et qu'ils entendent raillerie.[62]

« Entendre raillerie » est bien la vertu cardinale sur la scène mondaine, et celle que s'efforce, sans y paraître, de mettre en valeur le style de Madame. L'injure badine se charge alors de chatouiller les fautes (les vraies) des autres, dont eux aussi ils ont conscience, mais avec tendresse, et non pas de façon réprobatrice. La raillerie se fait entre les gens qui se connaissent et entretiennent des liens de familiarité. « Railler » est défini par Furetière comme « faire des reproches plaisants et agréables à quelqu'un, sans avoir dessein de l'offenser ».

Aussi, l'irrévérence religieuse apparaît moins comme une transgression que comme le motif d'un badinage mondain. Madame écrit à sa tante, non sans une pointe d'ironie : « Je vous l'avoue et vous le confesse, comme je confesse mes pêchés au père

---

[61] À ce sujet, voir Brooks, W.S, et Yarrow, P.S, (éd.), *The dramatic criticism of Elizabeth Charlotte, Duchesse d'Orleans : with an annotated chronology of performances of the popular and court theatres in France 1671-1722, reconstructed from her letters*, Lewiston : E. Mellen Press, 1996.

[62] Lettre du 30 juillet 1705, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 361.

Jordan, peut-être même avec un peu plus de franchise […] ».[63] Le décalage du traitement mondain, qui évalue comme divertissement le sermon religieux, apparaît encore lorsqu'elle se plaint de son « ennui » à la messe : « je dois aller a l'église entendre les Ténèbres ; c'est bien le chant le plus ennuyeux et le plus insipide du monde ».[64] Se souvenant de sa conversion catholique, elle note : « à Heidelberg, ce m'était une corvée d'aller à l'église française […] Le style de Marot me paraissait plutôt bouffon que dévot »[65] – de nouveau, si la religion catholique est critiquée, cette critique se rapporte au style « bouffon », c'est à dire à une question de forme et non au fond, aux choses sacrées. Concernant la mort, Madame rapporte un bon mot de Mme de Brégy, qui témoigne encore du style badin de la correspondance, visant moins à provoquer qu'à envisager avec légèreté les choses les plus graves : « nous sommes avant que de naître dans un néant très propre ; nous ne demandons point à venir en ce monde, on nous y met sans demander notre avis, cela est bien *désobligeant* » (nous soulignons).[66]

Dans l'interaction épistolaire, à mesure que se creuse la distance entre les mots et les choses qu'ils désignent ou auxquelles ils réfèrent, l'horizon pragmatique du discours s'estompe : le religieux est désacralisé, les passions et les intrigues sont dédramatisées, et les évènements politiques, déréalisés. Ce travail du style est particulièrement visible dans la référence littéraire. Ici Madame renvoie aux alliés de son ennemi mortel, le favori de

---

[63] Lettre du 10 octobre 1673, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 41-2.

[64] Lettre du 14 avril 1688, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 117.

[65] Lettre du 19 avril 1711, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 450.

[66] Lettre du 12 juillet 1715, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 515.

son époux, le chevalier de Lorraine, comme aux « maudits lutins du chevalier »,[67] expression qui teinte son mépris d'une couleur féérique. Là, elle compare sur un mode burlesque les amours du Prince Philippe au *Roland furieux*, épopée de l'Arioste : « de même que l'Arioste a peint deux Roland, l'un furieux, l'autre amoureux, de même le *Mercure galant* devrait à bon droit décrire maintenant les amours du Prince Philippe avec Madame de Porsmuth ».[68] La médiation de la référence littéraire, en mettant à distance les passions, permet de s'exercer à la maîtrise des émotions. Au sujet du départ de son fils en campagne militaire, Madame écrit : « le départ de mon fils est retardé de huit jours : aussi vais-je, au lieu de pleurer, aller bonnement à une nouvelle comédie ».[69] Si cette « comédie » est en l'occurrence une tragédie – *Atrée et Thyeste* de Crébillon – il reste que le divertissement, la mise en scène des émotions, se substituent aux émotions elles-mêmes. Les pleurs, éclairés rétrospectivement par la comédie qui s'y substitue, sont ainsi mis, dans l'écriture, sur un plan d'égalité avec elle, et apparaissent comme relevant, eux aussi, d'une mise en scène de circonstance. La lettre mondaine apparaît comme une scène de théâtre sur laquelle Madame met en exergue la dissimulation qu'en bonne actrice elle exerce sur ses émotions. Au sujet du mariage de sa fille, elle plaisante : « Si seulement cet amour pouvait durer, ils seraient tous deux assez heureux. "Mais hélas il n'est point d'éternelles amours" comme on dit dans *Clélie* », conjurant ainsi la déception amoureuse

[67] Lettre du 12 septembre 1682, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 71.

[68] Lettre du 26 juin 1686, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 101.

[69] Lettre du 24 mars 1707, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 377.

et l'anticipant.[70] L'homosexualité des grands, un sujet qui la touche de près puisqu'elle est fréquemment victime des cabales organisées par les deux favoris de son mari, et qui, ailleurs, et sur un autre ton, suscite son indignation et son dégoût, devient, abordée de manière mondaine, le prétexte au déploiement érudit d'une liste juxtaposant pêle-mêle les noms de héros légendaires, mythologiques, et réels : « Ce qu'on dit du roi Guillaume n'est que trop vrai, mais tous les héros étaient ainsi : Hercule, Thésée, Alexandre, César, tous étaient ainsi et avaient leurs favoris. »[71] L'écriture mondaine permet un détachement des mots par rapport aux choses, et cristallise un point de vue surplombant sur le monde.

L'écriture apparaît alors comme un jeu mondain, un espace quasi-fictionnel où chacun des partenaires de l'échange épistolaire doit redoubler d'ingéniosité non seulement, comme le suggère le dernier exemple, pour démontrer une certaine érudition avec naturel, mais encore pour maintenir une distance avec le réel, et ainsi assurer un certain degré de distance dans l'écriture. La réponse de Madame à sa tante, en deuil, apparaît comme particulièrement intéressante à cet égard :

> L'idée que vous exprimez quand vous dites que la chère défunte reine a passé comme une fleur, est la même que Quinault fait exprimer à Cybèle quand elle se désespère de la mort d'Athys :

---

[70] Lettre du 5 novembre 1698, éd. *MF, op. cit.*, p. 245. La référence littéraire permet encore une mise à distance des émotions concernant la rupture de son fils et de Mme de Séry : « On peut lui chanter l'air de Roland :

> Sortez pour jamais en ce jour
> Des liens honteux de l'amour »

(lettre du 5 janvier 1710, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 421).

[71] Lettre du 13 décembre 1701, éd. *MF, op. cit.*, pp. 311-312.

Athys au printemps de son âge
Périt comme une fleur,
Qu'un soudain orage
Renverse et ravage.

Il vaut mieux que vous dégonfliez votre cœur que de ruminer votre tristesse .[72]

Le renvoi à Quinault fonctionne comme une forme de rappel des règles d'un jeu qui consiste à prendre ses distances par rapport à soi et à ses émotions. L'invitation au détachement, sur la scène de l'échange épistolaire, est également une invitation à investir d'autres voix, d'autres rôles. « J'étais, pour le duc de Simmern, comme Cliton dans le *Menteur*, de son cœur l'unique secrétaire et de tous ses secrets le grand dépositaire » déclare-t-elle ici,[73] alors qu'ailleurs Madame se compare à Monsieur Jourdain.[74]

La lettre apparaît dès lors comme un espace fictionnel où chacun des destinataires assume une personne.[75] Les partenaires de l'interaction sont dans un rapport réflexif par

---

[72] Lettre du 8 mars 1705, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 353.

[73] Lettre du 17 juillet 1695, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 175.

[74] La référence au *Bourgeois Gentilhomme* est fréquente dans la correspondance. Dans une lettre française à son docteur, Étienne Polier de Bottens, elle écrit : « je pourrais dire comme Monsieur Jourdain à la comédie : "J'ai fait de la prose sans le savoir" » ; lettre du 2 février 1705, *Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 269. Renvoyant de nouveau à la fameuse scène de la leçon de philosophie du *Bourgeois Gentilhomme* (II, 4), elle écrit : « Der Baron von Leibniz. Ich muß es gemacht haben wie Monsieur Jourdain in der Commedie (de la prose sans le cognoistre), den ich erinere mich nicht, etwas geschrieben zu haben, so deß geringste lob würdig ist »; lettre du 21 novembre 1715, « Briefe der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an Leibniz », éd. Bodemann, *Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen*, 1885, no. 49, p. 27.

[75] Elle insiste sur la distance entre l'ethos épistolaire et l'ethos public dans une lettre adressée à Mme Ludres, sa dame de compagnie et amie exilée de la cour suite à une cabale : « Je sais que

rapport à leur identité dans le cadre d'une interaction qu'ils définissent comme une scène fictionnelle, relativement détachée de l'espace référentiel. Ce que reflète le travail du style : la créativité injurieuse participe d'un jeu où les destinataires cherchent à briller en rivalisant d'ingéniosité, de maîtrise et de détachement. En cela, la portée de l'injure est distincte de celle que nous avons d'abord dégagée : elle touche moins par la cible que par la façon dont elle est tournée, et s'inscrit de ce fait dans une dimension ludique et agonistique, qui concerne moins la personne visée que la représentation de chacun des participants sur a scène de l'interaction épistolaire.

B) Injures et don agonistique

Or cette dimension agonistique est plus particulièrement présente dans les lettres à travers le thème central du don. L'échange de dons fait partie intégrale de l'échange épistolaire, qui s'accompagne souvent de dons en nature. Les dons entre les destinataires sont non seulement commentés dans les lettres (Madame en accuse la réception, exprime sa gratitude, et promet parfois une rétribution), mais inversement, la nature des dons est souvent en lien avec une conversation qui les a précédés, à laquelle les dons constituent une forme de réponse. « Je n'ai encore aperçu ni M. de Morangis ni les saucisses qu'il m'a rapportées ; je n'en remercie pas moins très humblement Votre Dilection »,[76] écrit

---

vous savez bien aimer puisque vous m'aimez encore. Je dis moi, qui n'est pas le moi qui vous écrit, mais le moi qui était autrement moi et s'appelait moi. Je ne crois pas que l'on le pût mieux expliquer et vous l'entendrez très bien à mon grand regret, car ma foi ce serait un profit bien clair pour moi qui vous écris, si moi qui ne vous écrit plus vous aimait comme je dois et envoyait à tous les diables ce qui leur appartient de bon droit, amen » ; lettre du 17 août 1693, *Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 118.

[76] Lettre du 15 juillet 1683, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 90.

Madame à sa tante, Sophie de Hanovre. Ce don répond à la nostalgie culinaire que Madame exprime fréquemment dans les lettres,[77] son dégoût pour les mets français,[78] ses demandes de recettes de mets traditionnels allemands.[79] Madame, farouchement opposée à la médecine française, qu'elle juge trop violente par rapport aux médecines douces allemandes,[80] sollicite et reçoit souvent des remèdes de ses parentes. Les « bonnes drogues des pharmacies de Francfort » que lui promet sa demi-sœur Louise,[81] le « pied

---

[77] « Ici l'on ne peut pas boire de *betterhel* : on a de trop mauvaise bière en France ; elle est fade et aigre au point qu'on ne peut la boire, car dans le temps j'ai voulu en goûter. Je me souviens fort bien comme j'en buvais à Heidelberg », lettre du 14 mars 1697, éd. *MF*, *op. cit.*, pp. 206-207.

[78] « Je ne sais comment on fait les ragoûts français en Allemagne, mais ici l'on ne vous sert que du bouillon très fort que je ne peux souffrir, du poivre, du sel – tant qu'on n'en peut plus fermer la bouche – et beaucoup d'oignons et d'ail, le tout mêlé » ; lettre du 7 janvier 1714, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 493.

[79] « […] couchez-moi par écrit, je vous prie, la façon de préparer les choux rouges… je veux que mes cuisiniers tentent la chose… j'aimerais bien aussi avoir copie de la recette pour la choucroute » ; lettre du 4 février 1714, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 495.

[80] Ainsi, au sujet de la mort de la Grande Mademoiselle, elle note qu'«[e]lle n'est morte de rien autre chose que de l'ignorance des docteurs » ; lettre du 9 avril 1693, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 156 ; « je vous remercie bien des sentiments que vous me témoignez à propos de ma fracture. Depuis que je me frotte le bras d'une huile qu'on m'a envoyée d'Italie, de Florence, il va incomparablement mieux. Il est certain que tout le mal provenait des chirurgiens d'ici. » ; lettre du 9 octobre 1697, éd. *MF*, p. 213 ; au sujet de la mort du petit dauphin « les médecins ont commis la même faute qu'avec Mme la dauphine […] Et ce qui prouve bien qu'ils l'ont tué, lui aussi, c'est que son petit frère étant atteint de la même maladie […] les femmes du plus jeune se sont enfermées avec lui et lui ont donné un biscuit et un peu de vin […] Elles l'ont simplement tenu bien au chaud, et cet enfant a été sauvé, à la honte des docteurs. Si on les avait laissés faire, sûrement il serait mort » ; lettre du 10 mars 1712, éd. *MF*, *op. cit.*, pp. 468-469 – entre autres exemples qui témoignent du regard critique que Madame porte sur les pratiques médicales françaises.

[81] Lettre du 8 juillet 1698, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 230.

d'élan », remède contre une crampe, que lui fait parvenir sa tante,[82] lui procurent ainsi un soulagement physique comparable à celui que lui apportent les lettres de ses parentes, et qu'elle prétend plus efficace que la médecine française.[83] Ailleurs, elle remercie sa sœur des remèdes pour les yeux qu'elle lui fait parvenir : « je vous remercie encore une fois bien sincèrement de la cire pour les yeux que vous avez eu la bonté de m'envoyer ».[84]

La protestation de sincérité, dans cette dernière occurrence, éclaire un aspect crucial du don : les remerciements auxquels il donne lieu. Ceux-ci sont du plus grand sérieux et rompent tout à fait avec le registre badin et mondain que nous avons mis en lumière précédemment, car l'échange de dons est l'occasion d'une reconnaissance statutaire. En effet, le remerciement constitue une part non négligeable du rituel, sinon sa part essentielle. Kristen Neuschel a même affirmé que les formules de politesse, de remerciement, de courtoisie, en ce qu'elles reconnaissent un statut, constituent en elles-mêmes des dons :

> […] courtesy perpetuated exchange between nobles, not only by describing and acknowledging but also by creating credit and debit.

---

[82] « De ma crampe je ne dirai plus que ceci : ma tante, notre chère électrice, m'a envoyé des pieds d'élan dont je me trouve fort bien » ; lettre du 29 juin 1709, éd. *MF*, *op. cit.*, pp. 410-411.

[83] « Grâces soient rendues à Dieu, non pas tant de m'avoir sauvée de la mort que de m'accorder enfin un jour où je puisse présenter à Votre Dilection mes humbles remerciements du gracieux billet par lequel vous me témoignez avec tant de bonté votre affection et me faites part du chagrin que vous et l'oncle vous avez ressenti au sujet de ma grave maladie. Je suis persuadée aussi que Monsieur, Papa, Votre Dilection et l'oncle vous m'avez guérie de la fièvre et fait revenir à la santé plutôt que MM. Braye, Baylay, Lissot et Esprit : la joie d'être plainte par vous et les autres a mieux purgé ma rate que les soixante-douze lavements que ces messieurs m'ont fait donner » ; lettre du 22 mai 1675, éd. *MF*, *op. cit.*, pp. 42-43.

[84] Lettre du 28 août 1704, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 335.

> Courtesy, in other words, was in itself substantive exchange. Gestures of courtesy and esteem – whether or not any object, such as a gift, changed hands – were exchanges of substance in that they were exchanges of recognition of status.[85]

Ainsi, en suivant la proposition de Kristen Neuschel les dons en nature ne sont qu'une des instances du don : les lettres elles-mêmes constituent des dons, ainsi que le suggèrent les formules de remerciements qui encadrent leur contenu, au même titre que les remerciements échangés lors de la réception des dons. On remarque en effet cette même attention au sérieux qui, dans les formules de clôture, consacre la reconnaissance statutaire, comme par exemple lorsque, prenant congé de sa destinataire, elle signale cette rupture du registre badin au registre sérieux :

> […] je réserve pour la poste ordinaire toutes les *drôleries* que j'aurais à vous dire, et je termine cette lettre aussi *sérieusement* que je l'ai commencée, en vous priant de croire que je demeure de cœur et jusqu'à la mort votre humble, obéissante, et toute dévouée nièce et servante.[86]

Or, la rivalité est une composante du don. Marcel Mauss note qu'entre le potlatch ou prestations totales agonistiques, où la rivalité est exaspérée, et d'autres formes de dons, où les relations de rivalités sont plus souterraines, la différence est de degré et non de nature :

---

[85] Kristen Neuschel, *Word of Honor. Interpreting Noble Culture in Sixteenth-Century France*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1989, p. 74, cité par Benoît Autiquet, « Largesse du don et brièveté de la forme dans les Missives des Dames des Roches », article dans la revue électronique *Le Verger,* Bouquet II, « La libéralité au XVIe siècle », juillet 2012, dir. Anne Debrosse et al, auquel on pourra se reporter à ce sujet.

[86] Lettre du 19 mai 1680, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 63.

> […] des recherches plus approfondies font apparaître maintenant un nombre assez considérable de formes intermédiaires entre ces échanges à rivalité exaspérée, à destruction de richesses comme ceux du nord-ouest américain et de Mélanésie, et d'autres, à émulation plus modérée où les contractants rivalisent de cadeaux : ainsi nous rivalisons dans nos étrennes, nos festins, nos noces, dans nos simples invitations et nous nous sentons encore obligés à nous *revanchieren*, comme disent les Allemands.[87]

Tel est le statut du don agonistique : il consacre un équilibre entre deux participants, mais cet équilibre est précaire, car grevé de rivalités et d'obligations que le don se charge à la fois de dépasser et d'exprimer. Dans la perspective épistolaire, l'échange de politesses, l'échange de mots, sont pris dans cette économie : les signes, envisagés comme autant de dons, permettent au donataire de représenter son statut aux yeux de son destinataire, et « oblige » en retour le donateur à le reconnaître.

Madame reçoit de sa sœur des livres et de la pharmacopée, mais envoie à sa tante des bijoux, ce qui suggère que la nature des dons distingue entre différents donataires, et n'est pas complètement indifférente aux relations statutaires et générationnelles. De Louise, elle reçoit des présents liés à sa bibliothèque, « je vous remercie des tablettes d'ardoise… je les mets dans ma bibliothèque, car c'est inouï ce que j'ai perdu de livres. Maintenant, quand j'en prête, je les inscris, et quand on me les rapporte, je les efface. »[88] Elle lui fait parvenir, quant à elle, des drogues :

> …ci-joint un nouveau flacon de baume blanc. Je connais beaucoup de dames ici qui s'en mettent sur la figure, quand il est préparé à l'esprit-de-

[87] Marcel Mauss, *Essai sur le don*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012, p. 72.

[88] Lettre du 3 juin 1706, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 369.

> vin. Feu Monsieur m'en a voulu mettre un jour, mais je ne l'ai pas souffert ; je préfère avoir des rides que des drogues blanches plein le visage. Je déteste toute espèce de fard et ne peux souffrir le rouge …[89]

Elle réserve pour Sophie, sa tante, la duchesse de Hanovre, les objets précieux et les parures : « J'envoie à Votre Dilection un *esclavage* en perles fausses »,[90] « j'envoie dans ce paquet le petit diamant bleu. Je vous prie, écrivez-moi franchement si, oui ou non, il a plu à ma tante ».[91]

En réinjectant de l'inégalité statutaire dans le jeu épistolaire, le don met en danger la fiction égalitaire qui lie les destinataires. Le danger de l'obligation est particulièrement présent dans le motif de la dette pécuniaire que le donataire contracte auprès du donateur :

> Je vous remercie de tout mon cœur du grand Virgile dont vous me faites cadeau. Le proverbe français dit : les petits *pressents entretienent* l'amitié ; je l'accepte donc. Envoyez-moi également le Virgile en vers, mais que ce soit à mes frais. Il n'est pas juste que je vous fasse continuellement dépenser de l'argent, ma chère Louise ![92]

L'obligation pécuniaire qui oblige, voire, qui déséquilibre la relation entre les deux parentes constitue alors une menace pour l'échange symbolique, que se charge de désamorcer l'inscription discursive du don dans la lettre suivante. En effet, le compliment qui accuse la réception consacre le dépassement de la valeur marchande de l'objet en lui

---

[89] Lettre du 28 février 1711, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 441.

[90] Lettre du 12 janvier 1702, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 314.

[91] Lettre du 23 février 1713, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 486.

[92] Lettre du 12 décembre 1684, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 163.

conférant une valeur plus grande. Dans cette lettre, ce dépassement de l'objet matériel est signalé deux fois :

> Il faut que je vous remercie pour les deux Virgiles que j'ai enfin reçus hier. Quoique ce ne soient pas ceux que j'ai lus jadis […] ils ne me sont pas moins agréables parce qu'ils me viennent de vous, chère Louise. Je les lirai pour m'entretenir dans l'habitude de la langue allemande, et ne pas l'oublier ; ils ne me seront donc pas inutiles…[93]

Le geste de réception amoindrit la valeur du don (« ce ne sont pas ceux que j'ai lus jadis »), pour ensuite le rehausser bien au delà de la consistance matérielle : non seulement, Madame affirme qu'« ils ne me sont pas moins agréables parce qu'ils me viennent de vous », mais encore « je les lirai pour me maintenir dans l'habitude de la langue allemande ». Le compliment, en consacrant la valeur symbolique du don, en le ramenant dans l'horizon de la conversation entre les deux femmes – l'échange est en effet mené en allemand –, évite ainsi l'obligation pécuniaire et le déséquilibre dont il menaçait la relation entre les deux parentes.

Aussi, le don constitue une pratique ambivalente dans le cadre d'un échange épistolaire qui s'apparente à un jeu – et même à une scène de théâtre, où les destinataires s'efforcent de prendre de la distance par rapport à leur personne publique, et où elles rivalisent d'ingéniosité stylistique. D'une part, il constitue un risque pour l'échange épistolaire qu'il menace de perturber, obligeant les participants à sortir de la personne épistolaire, et du registre comique égalisant, pour s'engager dans une procédure de reconnaissance statutaire, qui réinjecte de l'inégalité voire même de la rivalité dans l'échange – c'est pourquoi il a été qualifié d'« agonistique » par Marcel Mauss. Ce risque

[93] Lettre du 30 octobre 1695, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 179.

est reconnu et dépassé dans la rhétorique du compliment qui se charge de le remettre dans une circulation symbolique entre les participants de l'échange. Les tensions entre le registre de l'échange épistolaire et le registre de l'échange de dons apparaissent alors. Or, dans le cadre de la culture nobiliaire, les relations de parenté qui mêlent au respect intergénérationnel la rivalité statutaire offrent un terrain particulièrement fertile pour envisager l'échange de signes, de mots, de biens, et de lettres dans leur charge virtuellement hostile. C'est à la lumière de ce contexte que nous allons maintenant analyser deux occurrences « injurieuses » de notre corpus.

Le registre injurieux par lequel Madame réfère, dans une de ses lettres, aux diamants qu'elle envoie à sa tante, les désignant comme des ordures (« *mit dem Dreck* »),[94] permet à la fois de désamorcer le coût du cadeau. On peut le comparer à cette protestation de Madame par laquelle elle dénigre le coût de ses dons en le mesurant à la valeur de l'échange épistolaire : « C'est bien à tort que vous tirez vanité des bagatelles que je vous envoie […] le cachet que je tiens de vous, voilà un tout autre cadeau que ceux que je vous fais ».[95] « Bagatelles », « ordures » : le signe linguistique se surimpose à la nature du don pour désamorcer l'inégalité statutaire qu'il risquerait de connoter, et éviter ainsi de perturber la relation hiérarchique de parenté entre la tante et la nièce. Mais ces mots se chargent également d'évoquer, sur le ton quelque peu puéril de la scatologie, la dimension agressive dont le don se charge. Ailleurs, la formule familière de la lettre scatologique que Madame adresse à sa tante Sophie de Hanovre, prenant le contrepied du registre attendu de la politesse, ramène encore l'agressivité à la surface de l'échange

[94] « […] mon oncle, je l'espère, va encore demander ce que vous voulez faire avec ces ordures (mit dem Dreck) », Lettre du 1er novembre 1679, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 57.

[95] Lettre du 1er octobre 1700, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 280.

épistolaire : « tout l'univers est rempli de chieurs, et les rues de Fontainebleau de merde, principalement de la merde de suisse, car ils font des étrons gros comme vous, Madame ».[96] Le décalage entre le ton injurieux et la visée affectueuse de la formule, tout en suggérant un jeu sur la maîtrise du code subverti, s'associe, dans cette instance, à un plaisir scatologique qui n'est pas sans évoquer l'enfance, et avec elle, le registre mondain du badinage.

C) Injures et badinage

Furetière donne la définition suivante du badinage : « petite folâtrerie, divertissement peu sérieux, jeu d'enfants ». La culture du badinage galant s'épanouit dans les milieux mondains « à l'ombre d'un modèle politique monarchique qui, en déchargeant la noblesse d'une partie de ses tâches de gouvernement, lui accorde en retour une oisiveté propice au luxe ».[97] Or Versailles et la cour sont le lieu par excellence du badinage, ce dont témoignent les lettres de la Palatine, lorsqu'elle rapporte à sa tante :

> Tout le monde maintenant redevient enfant ; la princesse d'Harcourt et Mme de Pontchartrain ont joué avant-hier au colin-maillard avec la princesse et M. le dauphin ; Monsieur, la princesse de Conti, le prince de Conti, Mme de Ventadour, mes deux autres dames et moi nous y avons joué hier. (Comment trouvez-vous cette société ?)[98]

---

[96] Lettre du 6 octobre 1694, *Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 127.

[97] Alain Génetiot, *Poétique du loisir mondain*, *de Voiture à La Fontaine*, Paris: Champion, 1997, p. 237.

[98] Lettre du 8 novembre 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 201.

Cet horizon badin, Madame l'invoque fréquemment dans son propos : « afin que vous ne vous fatiguiez pas trop à n'entendre que des choses ennuyeuses, j'ai dit aussi au prince mille *badineries et sottises* qui se font ici ; j'espère que cela vous divertira un peu ».[99] Elle en joue même, comme lorsque, parlant d'elle-même à la troisième personne et se désignant par son surnom d'enfant, elle lui écrit que « sa Liselotte a été de tout temps un petit démon ».[100] L'injure, dans le cadre de la correspondance de Madame Palatine, s'inscrit alors dans cette esthétique, caractérisée non seulement par un certain goût pour le registre scatologique présent dans certains traits d'esprit,[101] mais encore par une

---

[99] Lettre du 11 août 1686, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 102. Elle relaie encore son goût pour ces expressions badines et plaisantes issues de la culture mondaine dans sa lettre du 4 janvier 1704 : « Quand on danse à Marly, les jeunes dames seules se présentent pour y aller et c'est ce qu'on appelle un Marly gambade… Le plus plaisant est que quand on y mène maris et femmes, cela s'appelle un Marly à cheval… » ; éd. *MF*, *op. cit.*, p. 327.

[100] Lettre du 10 octobre 1673, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 41.

[101] « Avant-hier, le roi avait eu une colique venteuse, et hier j'allai vers lui avec l'air le plus sérieux et lui glissai un billet dans la main. Le maréchal de Villeroy était tout embarrassé et me demanda fort sérieusement : "quel billet donnez-vous là au roi ?" Moi je lui réponds avec le même sérieux : "C'est un remède contre la colique des vents." – Le maréchal : "il n'y a que le premier médecin du roi qui lui propose des remèdes." A quoi je réponds : "pour celui-ci je suis sûre que mons. Dodart l'approuvera, il est même écrit en vers et en chanson.". Le roi, tout embarrassé aussi, se met à lire et immédiatement éclate de rire. Le maréchal dit : "Peut-on le voir ? – Ô oui, lui répondis-je, il n'y a point de secret.". Voici ce qu'il y trouva :

Vous qui dans le Mezantaire
Avez vents impétueux
Ils sont dangereux
Et pour vous en défaire
P…z etc »

(lettre du 26 mars 1722, éd. *MF, op. cit.*, pp. 633-634).

recherche formelle. En effet, Madame transpose dans le travail du signifiant injurieux un plaisir innocent lié à la « labialité » du babil de l'enfant.[102] À la limite du sens, l'injure se prête volontiers aux néologismes qui mêlent l'allemand, la langue maternelle de Madame, au français, sa langue d'adoption, comme le suggère une des étymologies de « *rumpompel* »,[103] sobriquet dont elle affuble fréquemment Madame de Maintenon, et néologisme qui dérive du français « ripopée », dont les sonorités redondantes et labiales, en allemand, évoquent encore le babil. On peut étendre cette observation au surnom affectueux avec lequel elle s'adresse à Mme de Ventadour, sa dame d'honneur, « belle Doudou », qui, lui aussi, évoque, par la répétition syllabique, les charmes d'une langue de l'enfance.[104] Citons encore « Pantocrate »,[105] néologisme avec lequel elle désigne Madame de Maintenon, et qui, d'une part, évoque une connaissance érudite grecque – le terme par son étymologie signifie toute-puissante et traduit ainsi une expression qu'elle lui réserve également dans ses lettres[106] – mais, d'autre part, dont le signifiant varie au gré des lettres, se prêtant à des distorsions phoniques qui évoquent encore une oralité

---

[102] Nancy Huston souligne cette labialité du gros mot : « le bébé joue avec les sons qui lui traversent les lèvres : la prépondérance des b et des p dans les gros mots est peut-être due, du moins en partie, à cette labialité du babil. » *Dire et interdire*, Paris : Payot, 1980, p. 82.

[103] Lettre du 28 juin 1692, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 151.

[104] Lettre du 10 août 1701, *Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 174, ainsi que la lettre du 2 septembre 1701, *Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 176.

[105] On peut ainsi relever (mais cette liste n'est pas exhaustive des occurrences) les lettres des 18 septembre 1698, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 240 ; 31 decembre 1698 éd. *MF*, *op. cit.*, p. 246 ; 15 janvier 1699, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 249, 7 avril 1701, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 293.

[106] « La dame toute puissante se défie de moi, car sa vie durant elle m'a contrecarrée » ; lettre du 9 décembre 1709, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 419.

enfantine. On voit donc le signifiant dériver au gré des lettres en « Pantecrate »,[107] « Pantecratte »,[108] ou « Pancerate ».[109] Cette langue puérile se prête ainsi au jeu et aux plaisirs de l'oralité. Elle s'associe à la transcription des onomatopées et des interjections qui, elles aussi, correspondent à une pratique orale et expressive du langage dans l'écriture.

Madame transcrit par exemple le babillement de la messe catholique : « Rien ne m'impatiente comme cette éternelle épellation de a a a a, e e e e, i i i i, o o o o ; bien souvent, si j'osais, je me sauverais de l'église, tant cela m'est insupportable ».[110] L'intérêt pour la matérialité phonique des mots rappelle encore une langue de l'enfance, mise en scène dans les lettres. On relève cet intérêt pour la matérialité de la langue dans les remarques où elle se compare à la fameuse leçon de philosophie du *Bourgeois Gentilhomme*, lorsque Monsieur Jourdain « fait de la prose sans le savoir », et découvre la différence entre les consonnes et les voyelles.[111] Dans une lettre à Sophie, Madame s'amuse d'un nom anglais : « Je n'ai jamais su quel nom porte votre neveu. Je vois par une lettre de Mlle Malause qu'on l'appelle mylord Arouische. M'est avis que c'est là un drôle de nom. Il ne manque pas de voyelles ! »,[112] se détachant encore d'une perspective sociale où le patronyme se charge d'honneurs ou au contraire d'infamie pour ne

---

[107] Lettre du 18 septembre 1698, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 240.

[108] Lettre du 31 décembre 1698, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 246 ; lettre du 15 janvier 1699, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 249.

[109] Lettre du 18 mai 1698, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 227.

[110] Lettre du 7 août 1698, p. 341, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 236.

[111] Voir supra, note 74.

[112] Lettre du 18 mai 1709, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 404.

l'envisager que du point de vue de sa matérialisation vocale. Une autre lettre s'abstrait du sujet de la chasse pour glisser vers une transcription plaisante d'onomatopées :

> Je suis heureuse que la chasse vous plaise, mais il faut que je rie de ce que vous ignoriez à ce point les termes de vènerie. En allemand, je n'en pourrais parler, mais en français je m'y entends, et cela à fond ; je dirais : « Un cerf de dix cors cistoit, accompagné de deux daguets, mais les chiens ayant séparé leur cerf, l'ont bien chassé, les chiens ont bien tourné sur les voyes, les relais ont esté bien dominés, la vieille meutte les six chiens, welsi va, hou hette haut ho mes valets, tayo, tayo! »[113]

L'extrait photographie les différentes attitudes linguistiques de Madame, et oscille entre le sourire de maîtrise – « il faut que je rie » – et les délices sensuels d'une oralité retranscrite. On est bien dans l'esthétique badine, puisque l'épistolière joue à perdre la maîtrise. Exclamations, onomatopées, babil : la langue, dans la correspondance, s'offre comme matériau musical et se prête aux associations libres de signifiants : « Rien n'est tant à la mode présentement que la musique. Je dis souvent à mon fils qu'il en deviendra fou, quand je l'entends parler sans cesse de *bémol, bécar, béfa, bémi* […]».[114] L'injure badine s'inscrit dans le cadre d'une sensibilité codifiée, et s'exerce, de manière maîtrisée et par conséquent quelque peu décalée, à une régression linguistique qui évoque l'enfance.

---

[113] Lettre du 14 décembre 1710, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 436. Même procédé lorsqu'elle écrit à la duchesse de Mecklembourg : « […] la chasse m'a remise, ayant été la plus belle qu'on puisse voir. Tout était dit encore de volée *taïaut hallali* ! » ; lettre du 6 septembre 1678, *Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 41.

[114] Lettre du 24 mars 1695, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 171.

S'il y a là la mobilisation d'une esthétique, celle-ci coïncide néanmoins avec une disposition personnelle : « je deviens si *rêveuse* avec l'âge que bientôt, je crois, je vais tomber en enfance, devenir distraite comme notre tante la princesse Elisabeth d'Herfort »,[115] déclare Madame, alors âgée de soixante-sept ans. Réflexion circonstancielle et anecdotique mais qu'on peut néanmoins prendre comme représentative de la fonction introspective et régressive que prend par moment l'écriture dans la correspondance de Madame. Le rythme de la correspondance, s'accélérant avec le temps, favorise l'expression à la limite de la conscience. Le voyageur Karl Ludwig von Pöllnitz, qui la rencontra à Versailles, la décrit ainsi dans ses *Mémoires :* « J'ai vu une fois cette princesse s'endormir et un instant après se réveiller en sursaut, et continuer d'écrire. »[116] Cet état de latence, entre le sommeil et la veille, favorise par ailleurs une levée des inhibitions et des mécanismes de censure qui agissent à l'état de veille. Le babil de l'épistolière oscille ainsi entre un exercice de maîtrise et une expression plus spontanée, quoique médiée, à tous moments, par l'écrit.

On touche alors à l'ambivalence de l'injure, tantôt expression spontanée et tantôt jeu maîtrisé, une ambivalence qui a été analysée par Evelyne Larguèche. Celle-ci a proposé une analogie entre l'injure et le cri du nourrisson. Tout comme le cri, l'injure articule le passage entre la pulsion (le cri du besoin) et le jeu (le cri du désir, de la toute-

---

[115] Lettre du 2 avril 1719, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 567.

[116] Karl Ludwig von Pöllnitz, *Mémoires du Baron de Pöllnitz, contenant les observations qu'il a faites dans ses voyages, et le caractère des personnes qui composent les principales cours de l'Europe*, Londres : Jean Nourse, 1741, 5 vol., t. I, p. 268.

puissance).[117] Or, au delà de l'injure, c'est bien le statut de l'écriture, entre besoin et désir, tel que l'évoque la lettre scatologique adressée à Sophie :

> Vous êtes bien heureuse d'aller chier quand vous voulez, chiez donc tout votre chien de soûl. Nous n'en sommes pas de même ici où *je suis obligée de garder mon étron pour le soir* : il n'y a point de *frottoir* […] ce qui me fâche parce que j'aime à chier à mon aise, et je ne chie pas à mon aise quand mon cul ne porte sur rien.[118] (nous soulignons).

L'enjeu de la maîtrise que formule la deuxième phrase de la lettre, « je suis obligée de garder mon étron pour le soir », suggère un parallèle avec l'activité d'écriture, qui, tout comme la défécation, a lieu en marge des engagements sociaux de Madame, et fait aussi l'objet d'une « rétention ».[119] Ce parallèle entre l'écriture et les fèces est renforcé par la mention du « frottoir » qui évoque quant à lui le papier nécessaire à l'écriture. Le registre injurieux badin, au même titre que l'écriture, entre besoin et désir, oscille entre le registre inconscient des pulsions, correspondant au paradigme expressif du besoin, et celui d'une sociabilité maîtrisée : en cela, l'injure « permet à la fois de refouler et d'exprimer un désir interdit ».[120]

---

[117] « […] les manifestations vocales du bébé, qui, au début, permettent une décharge de tension, traversent des modifications progressives jusqu'au moment où elles deviennent un jeu : l'enfant répète et imite les sons qu'il a lui-même produits », Evelyne Larguèche, *Injure et sexualité : le corps du délit*, Paris : PUF, 1997, p. 81.

[118] Lettre du 9 octobre 1694, *Lettres françaises*, *op. cit.*, pp. 126-127.

[119] Voir notamment la lettre du 14 décembre 1676, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 47 ; la lettre du 15 décembre 1679, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 58.

[120] Cyril Vettorato, *Un Monde où l'on clashe*, Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2008, p. 86.

Le jeu badin des injures se charge de dire une pulsion, mais une pulsion enfantine, c'est à dire inoffensive et innocente dans la mesure où elle est dépouillée de sa charge érotique. Or, comme le souligne Alain Génétiot, « la frontière est ténue entre les jeux innocents et les jeux interdits de la galanterie ».[121] Lorsqu'il glisse sur le terrain de la différence des sexes, le registre infantile du badinage injurieux s'érotise. Une pointe adressée au grand dauphin, qu'elle emprunte à Dorine dans *Le Tartuffe* de Molière, illustre bien le passage du badinage mondain et enfantin au badinage galant. L'intertextualité qui projette le dauphin en Tartuffe lubrique rend manifeste le contenu érotique de la pointe injurieuse. Elle rapporte en effet à sa tante « trois choses » qui « avaient tellement déplu au roi » :

> Premièrement, de ce que j'étais trop libre en paroles et avais dit à M. le dauphin que, je le verrais nu des pieds à la tête, ni lui ni qui que ce soit ne m'induirait en tentation ; secondement, de ce que je permettais que mes demoiselles eussent des *galands* et troisièmement de ce que j'avais ri avec la princesse de Conti au sujet de ses *galands*.[122]

Dans le cas de la pointe érotique que Madame adresse au grand Dauphin, l'injure permet de refouler, en le conjurant, le tabou sexuel qui lie deux membres de la famille par alliance. La nécessité du refoulement des tensions sexuelles est en effet particulièrement

---

[121] Alain Génetiot, *Poétique du loisir mondain*…, *op. cit.*, p. 240 ; sur la question du badinage et de l'érotisme voir aussi Christophe Martin, « L'esthétique du rire badin (XVIIe-XVIIIe siècles) », dans *L'Esthétique du rire*, éd. Alain Vaillant, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 121-151, pp. 138-140.

[122] Lettre du 11 mai 1685, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 97. Il s'agit en effet de la réplique de Dorine à Tartuffe : « Et je vous verrais nu du haut jusques en bas, / Que toute votre peau ne me tenterait pas. » (Molière, *Tartuffe*, III, 2)

manifeste dans le cadre des relations de parents alliés ou de ce que Marcel Mauss désigne comme la « parenté à plaisanteries », car c'est « avant tout entre gens de même âge, groupes de beaux-frères et de belles-sœurs, époux possibles, que s'échangent des familiarités correspondantes à la possibilité de relations sexuelles ».[123]

Deux dimensions de l'adresse injurieuse se font alors face dans notre corpus : l'injure comme transgression qui appelle une sanction, une mise à pied, dans la mesure où elle choque un ordre établi, et une injure plus mondaine qui relève, elle, du jeu épistolaire et du registre badin. Ces deux dimensions ne s'opposent pourtant qu'en apparence. Le « jeu » permet en effet de désamorcer la violence de pulsions agressives dirigées contre les instances de pouvoir qui suscite la censure : le badinage permet d'exercer une maîtrise du discours qui relève de l'autocensure. L'injure ne transgresse alors plus : par la conversion des pulsions, elle assure le travail de sociabilisation de l'individu. Le registre mondain permet, alors, de voiler les propos de la duchesse, et ainsi de louvoyer avec la censure. Tous les sobriquets, en dernière instance, acquièrent cette fonction d'autocensure : la « pantocrate », « le boîteux » – terme par lequel elle renvoie au duc du Maine, le fils légitimé du roi –,[124] sont autant d'appellatifs qui permettent de ne pas nommer ceux à qui ils réfèrent tout en les nommant, et deviennent la condition à laquelle les opinions de Madame peuvent être à la fois exprimées et communiquées par l'épistolière tout en étant tolérées par les membres du cabinet noir qui lisent sa correspondance. La forme du badinage atténue alors le fond subversif du message, en lui

---

[123] Marcel Mauss, « Parentés à plaisanteries », *Annuaire de l'école pratique de hautes études*, no. 36, 1926, pp. 3-21, p. 16.

[124] Lettre du 21 août 1695, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 176 ; lettre du 2 février 1719, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 559.

conférant une couleur inoffensive et joueuse. Entre ces deux paradigmes – le paradigme transgressif qui appelle une censure et le paradigme galant qui met en place les moyens d'une autocensure – l'injure participe d'un apprentissage du monde et d'une construction de soi dans et par le discours.

III La reconstruction de l'ethos épistolaire par l'injure

A) Position du sujet écrivant

C'est ici qu'intervient le statut singulier des lettres au regard de l'horizon de leur publication. L'épistolière refuse la publication de lettres qu'elle destine d'ailleurs à être brûlées. Madame explique en effet à sa sœur Louise : « c'est l'usage après la mort qu'on brûle aussitôt toutes les lettres qu'on trouve dans les cassettes du défunt sans les regarder ».[125] Répondant aux compliments de son ami et médecin Étienne Polier de Bottens, elle affirme : « je ne vous écris que pour que mes lettres ne soient vues que de vous » et « je serais bien effrayée si je voyais de mes lettres imprimées ».[126] Madame, apprenant la circulation de la lettre scatologique auprès d'autres lecteurs que sa tante, lui écrit, à ce sujet : « Il me semble qu'il n'est pas poli que la duchesse de Celle fasse lire la lettre ordurière (*den schmutzigen Brief*) devant les étrangers. »[127] Enfin, à la mort de son frère l'électeur Palatin, Sophie et elle évoquent la nécessité de récupérer des lettres

[125] Lettre du 17 octobre 1715, *Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 14.

[126] Lettres des 2-3 février 1705, cité dans Dirk Van der Cruysse, *Madame Palatine…*, *op. cit.*, p. 475.

[127] Lettre du 18 novembre 1694, citée dans *Lettres françaises*, *op. cit.*, n. 1, p. 127.

abandonnées dans une des pièces du château, ce qui témoigne encore du souci de les soustraire au regard de lecteurs curieux :

> Quant à ce que vous me mandez relativement à nos lettres qui sont encore à Heidelberg, je n'ai pas osé vous répondre à ce sujet avant d'en avoir dit quelques mots à Monsieur. […] Il m'a répondu que s'il n'y avait dans la voûte rien d'autre que nos lettres, il me permettrait sans difficulté de vous écrire pour que vous puissiez les retirer […].[128]

La correspondance est vouée à une diffusion restreinte et éphémère : plus encore qu'un discours destiné aux autres, à un public de lecteurs, la lettre confine au monologue. On touche ici à ce que Gérard Ferreyrolles a désigné comme le « risque narcissique » à l'œuvre dans l'écriture épistolaire dont la « condition fondamentale […] est d'être, selon la formule canonique, une conversation avec un absent ».[129] Cette dimension réflexive de la correspondance a été soulevée par William Brooks pour qui l'activité épistolaire de Madame apparaît comme un rempart, « a defence against an unhappy present ».[130] L'écriture s'abstrait alors de sa dimension communicative pour devenir « an everyday practice of self-reassurance ».[131] Dans cette clôture discursive, Madame Palatine façonne

---

[128] Lettre du 26 janvier 1686, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 99.

[129] Gérard Ferreyrolles, « L'épistolaire, à la lettre », *Littératures Classiques*, 71, 2010, pp. 5-27, p. 15.

[130] William Brooks, « Nostalgia in the letters of Elisabeth Charlotte, the second Madame », *Cahiers du dix-septième*, 10, pp. 1-17, p. 11, consulté en ligne: http://se17.bowdoin.edu/node/65.

[131] Mareike Böth, « Bodily practices as an expression of 'individuality' in the letters of Liselotte von der Pfalz (1652-1722) », dans *Forms of Individuality and Literacy in the Medieval and Early Modern Periods*, éd. F.-J. Arlinghaus, Turnhout : Brepols, 2015, pp. 47-80, p. 54.

son ethos et se repositionne en figure d'autorité à ses propres yeux encore plus qu'aux yeux de ses destinataires.

L'écriture acquiert alors une fonction quasi-thérapeutique contre les vexations que Madame subit à la cour :[132] elle lui permet de revendiquer un droit de réponse. En effet, Madame n'est pas seulement auteure d'injures verbales, elle est elle-même victime d'une violence structurelle qu'elle vit comme une injure. Ainsi, lorsque le roi la menace, par le biais de son confesseur, de l'exiler de la cour, suite aux propos trop « libres » qu'elle tient, Madame s'offusque : « Je dois avouer que j'en veux très fort au roi de me traiter comme une femme de chambre. Cela serait bon pour sa Maintenon ; elle est née pour cela, mais non pas moi… ».[133] Aussi la censure royale est vécue comme une destitution symbolique qui atteint psychologiquement celle qu'elle vise, et conditionne la manière dont elle se représente dans sa correspondance. Madame revient à maintes reprises sur son isolement à la cour dans ses lettres, développant une représentation d'elle-même en mélancolique, vivant en « ermite au milieu de la cour ».[134] En réalité, le sentiment de perte d'identité voire de perte de statut correspond également à une crise politique : celle-ci est plus particulièrement liée à la désincorporation de la société française sous Louis

---

[132] Pour Dirk Van der Cruysse, la « frénésie de la communication épistolaire chez une princesse qui n'a pas grand chose à dire et qui s'adresse en partie à des correspondantes qu'elle connaissait à peine […] demeure l'un des aspects les plus complexes de sa personnalité […] [u]n examen psychanalytique pourrait jeter un jour plus de lumière sur les raisons profondes qui enchaînaient Elisabeth-Charlotte à son écritoire » ; *Madame Palatine…*, *op. cit.*, p. 478.

[133] Lettre du 11 mai 1685, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 97.

[134] Voir Mechthild Albert, « "Une ermite au milieu de la cour" », *art. cit*.

XIV.[135] On l'a vu, Madame exècre la condition à laquelle on réduit une noblesse qui, perdant ses prérogatives dans les affaires politiques, mais aussi délaissant les signes statutaires qui marquaient sa distinction par l'étiquette, se dissout non seulement dans la sociabilité curiale où elle se mêle à la bourgeoisie, mais encore dans les alliances illégitimes. « [I]l n'y a de cour nulle part »,[136] et « [o]n ne tient plus de cour du tout »,[137] déplore-t-elle fréquemment : elle exprime en effet le désir que tout reprenne « la vraie forme d'une cour ».[138] Cette dynamique donne lieu à l'aveu de Madame cité plus haut : à Marly, écrit-elle, « [o]n ne sait plus du tout qui on est ».[139] Au narcissisme meurtri s'ajoute ainsi la problématique d'identités collectives et individuelles en crise. La violence hiérarchique de la censure royale s'exerce alors sur fond d'une mutation politique importante, elle aussi vécue comme une dégradation et une violence symbolique. Comme le montre Hélène Merlin-Kajman, ces mutations « laisse[nt] l'individu décroché par rapport aux fins publiques ».[140] Madame, déliée des structures collectives, fait également face à la corruption du « corps » de la noblesse qui, contenant les individus, leur conférait une identité et était garant de leur statut.

---

[135] Robert Descimon et Christian Jouhaud parlent à ce sujet de « crise de la vision corporative de la communauté conçue comme 'corps politique' » ; *La France du premier dix-septième siècle*, Paris : Belin, 1996, p. 12.

[136] Lettre du 6 septembre 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 197.

[137] Lettre du 19 novembre 1712, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 484.

[138] Lettre du 25 novembre 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 202.

[139] Lettre du 2 août 1705, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 361.

[140] Hélène Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, Paris : Champion, 2000, p. 340.

B) Image de soi et communauté rhétorique

L'injure permet alors de réparer ce défaut de corps dans l'écriture. En effet, les injures s'apparentent à des lieux communs qui contribuent à invoquer dans les textes « un marquage axiologique sans équivoque » et qui a « pour effet de *bloquer* le travail conceptuel en flattant ce sentiment d'évidence qui naît de la simplicité des contrastes ».[141] L'injure permet de mobiliser « *some of the deeper recesses of the social presumptions held by […] listeners* », c'est à dire qu'elle prend à parti en alléguant des valeurs données comme évidentes, et fonde ainsi une « communauté rhétorique » qui se substitue à une communauté en déliquescence.[142] L'injure apparaît alors comme une réaction à une situation de crise. Les analyses de Francis Goyet sur le bon mot sont ici très pertinentes. C'est en effet au niveau de la connivence que se joue la reconstitution imaginaire de la communauté, une connivence qui se fait au détriment d'une victime désignée :

> De façon générale, ces histoires d'exclusion, ces « bons » mots qui font des victimes sont bons pour ceux qui baignent dans un monde devenu

---

[141] Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris : Payot, 1982, p. 118.

[142] Nous traduisons ici l'expression « rhetorical community » de Thomas Conley, qui la développe dans le cadre de l'analyse des invectives injurieuses de Cicéron qui selon lui sollicitent dans le public certains présupposés: « the presumption that social rank is significant, that honor can be attained or lost, that the opinions of others are important and one's reputation matters greatly, that there are bonds of intimacy that are crucial yet fragile, that prestige can be measured by one's family ties, good looks, and financial security ; that, in short, dignity and status are at the core of both domestic and public life. These are, of course, a different sort of expectation – not just of what is going to happen, but of how one ought to comport oneself, and why it should matter » ; *Towards a rhetoric of insult*, Chicago : Chicago University Press, 2010, p. 40.

> insupportablement indifférencié. Le « bon » mot ramène de manière ré-actionnaire un moyen de différencier.[143]

Chez Madame, ces victimes sont les « bâtards » royaux : « ceux-ci portent l'impureté maximale (la bâtardise) au cœur de ce qui devrait être le siège de l'ultime pureté du système (la personne et la famille royales)».[144] La présence de ces éléments « impurs » menace le corps de la noblesse, et induit en crise le système monarchique, en faisant vaciller ses frontières symboliques. Pour reprendre l'expression de Francis Goyet, le monde de la cour devient, sous l'effet de leur présence, « insupportablement indifférencié ». En effet, comme se plaît à la rappeler Madame, « tout ce qui reluit n'est pas or »,[145] car « on a mélangé la crotte de souris au poivre »:[146] l'injure permet alors non seulement de purger, au moyen du langage des lettres, les éléments qui contaminent le corps auquel ils se sont mêlés, mais encore elle se charge de réaffirmer les frontières symboliques déchues, selon une logique qui, quoique manichéenne, est susceptible d'ancrer, de contenir et de légitimer la voix de celle qui les invoque.

La sémantique injurieuse évoque cette crise, en dénonçant ce qui est ingéré, et pollue l'intérieur du corps, et qui au contraire doit être expulsé. Parmi les substances qui révèlent et menacent de corrompre le corps social et individuel de la noblesse, ainsi que

---

[143] Francis Goyet, *Rhétorique de la tribu, rhétorique de l'état*, Paris : PUF, 1994, p. 85.

[144] Emmanuel Le Roy Ladurie, *Saint-Simon ou le système de la cour*, Paris: Fayard, 1997, p. 146.

[145] Lettre du 19 février 1682, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 69 ; lettre du 11 août 1686, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 105.

[146] Lettre du 3 mars 1695, traduit et cité dans Dirk Van der Cruysse, *Madame Palatine…*, *op. cit.*, p. 365. On trouve une autre variation biblique sur ce thème : « S'il en est ainsi du bois vert, que sera donc du bois sec ? » ; lettre du 19 février 1682, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 68.

ses mœurs, il y a le vin. Il s'agit là d'une insulte commune chez Madame, comme en témoigne celle qu'elle adresse de manière indirecte au comte Platen, l'homme de main du cabinet noir qui ouvre ses lettres, et qu'elle traite d' « ivrogne » dans l'une d'elles.[147] Les réflexions de Madame au sujet de la duchesse d'Uzès, « morte pourrie, sauf votre respect, du mal français », évoquent assez bien la logique de contagion métonymique qui mène du vin à la promiscuité sexuelle et à la maladie vénérienne. Au sujet de Madame d'Uzès, elle explique :

> son vilain mari, qu'elle adorait, l'avait mise dans cet état. Je ne peux comprendre comment cette femme a pu l'aimer : il est affreux, il pue comme un bouc, et journellement il est ivre. Il boit avec des laquais et fait pis que cela avec eux […][148]

La pratique de boire du vin lie des êtres éloignés dans la hiérarchie sociale – le duc et ses laquais – et favorise une promiscuité sexuelle corruptrice, puisqu'elle est, selon Madame, responsable des maladies vénériennes dont a péri son épouse. Ce sont les mêmes sous-entendus qui sont mobilisés lorsque Madame assure que Mlle de Blois « s'enivre comme un sonneur trois ou quatre fois par semaine » ;[149] l'ingestion du vin évoque cette fois-ci selon une logique métaphorique le sang corrompu de la fille naturelle du roi. On comprend pourquoi, par conséquent, il y a de l'ironie à ce que les bâtardes royales – la princesse de Conti, fille de Mlle de La Vallière ; Madame la duchesse et la duchesse de Chartres, toutes deux filles de Mme de Montespan – se traitent les unes les autres de

---

[147] « Il n'y a qu'un ivrogne qui ait pu faire cela, je m'imagine donc que c'est le comte Platen » ; lettre du 29 avril 1714, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 499.

[148] Lettre du 27 juillet 1700, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 276.

[149] Lettre du 7 mars 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 187.

« sacs à vin ». Le sobriquet renvoie à ce qu'elles sont assez littéralement aux yeux de l'épistolière :

> Avant hier au soir, il y a eu à Marly une dispute horrible qui m'a fait rire de bon cœur. La grande princesse de Conti avait fait des reproches à Madame de Chartres et à Mme la duchesse de ce qu'elles s'enivrent ; elle les a appelées des sacs à vin. Là-dessus, les autres, l'ont appelée elle sac à ordure. Voilà des disputes princières.[150]

On rattache encore à cette source de corruption l'étymologie de « *rumpompel* »,[151] sobriquet dont elle accable fréquemment Madame de Maintenon : « ripopée » est défini dans le dictionnaire bilingue de Randle Cotgrave comme :

> Rascallie bedge wine ; bad wine made a great deale worse by much water ; or (most properly) the droppings of wine, taken out of the Bacquet, or Tub that stands under the spigot, and mingled with water by, or for, poore folkes.[152]

Le mélange entre le vin et l'eau évoque ici encore un autre mélange impur, celui du sang pur et impur. L'ingestion de tabac suscite également de violentes réactions de la part de Madame, qui l'associe, à l'instar du vin, à une sociabilité corruptrice menaçant le corps royal et ses membres. Il est assimilé à de la saleté, à de la boue, et à la débauche sexuelle, termes qui, à la faveur du glissement métonymique, et de la métaphore in absentia, apparaissent comme adjacents sous sa plume :

---

[150] Lettre du 4 décembre 1694, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 180.

[151] Lettre du 8 juin 1692, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 151.

[152] Randle Cotgrave, *A dictionnarie of the French and English tongues*, London : Adam Iflip, 1611, consulté dans l'édition numérique des *Dictionnaires des 16e et 17e siècles*, Paris : Classiques Garnier/Champion électronique, 2007.

> C'est une affreuse chose que ce tabac ! J'espère que vous n'en prenez pas, chère Louise, cela me met hors de moi de voir arriver toutes les femmes d'ici avec leur nez sale, comme si elles l'avaient, sauf votre respect, frotté dans la boue, et fourrer leurs doigts dans les tabatières des hommes ; il faut que je crache de dégoût…[153]

La frontière structurante entre l'intérieur et l'extérieur corporel, ici mise à mal par le contact non seulement entre l'orifice du nez et la substance, mais, de proche en proche, entre hommes et femmes, parle d'une sociabilité où le contact de tous avec tous est virtuellement injurieuse pour cet autre « corps » qu'est l'aristocratie – métaphore cardinale du politique. Il est encore question de corps collectifs lorsque l'abjection que véhicule l'injure s'indexe sur le contraste entre le haut et le bas des corps individuels. Mlle de Blois par exemple, « ressemble, *met verloff*, *met verloff*, à un cul comme deux gouttes d'eau ».[154] De manière plus générale l'opposition entre ordure et propreté organise la répartition sémantique des expressions injurieuses. L'injure évoque le thème d'une activité sexuelle impure parce qu'avilissante et improductive du point de vue du lignage : les monarchies européennes sont contaminées par les « putain[s] (*hur*) ».[155] En France, le pouvoir monarchique est infecté de l'intérieur par la présence de « Madame l'ordure (*die frau zott*) »,[156] la « vieille ordure (*alte zott*) ».[157] Cette dernière expression

---

[153] Lettre du 15 août 1713, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 489.

[154] Lettre du 10 octobre 1693, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 159.

[155] Lettre du 14 aout 1707, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 389.

[156] Lettre du 2 sept. 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, 196.

[157] Lettre du 10 août 1691, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 144 ; lettre du 7 sept. 1691, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 145 ; lettre du 5 mars 1692, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 149 ; lettre du 28 juin 1692, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 151 ; lettre du 10 oct. 1693, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 158 ; lettre du 23 mai 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p.

associe à l'ordure l'aspect inchoatif de la putréfaction corporelle – la *vieillesse* de Madame de Maintenon renvoie à un corps naturel, issu de la petite noblesse, qui ne porte pas de charge dignitaire *atemporelle*. La vieillesse, qui suggère une vision avilissante du corps périssable non dignitaire, est en effet un trait caractéristique des injures qu'elle adresse à Madame de Maintenon, et auxquelles il faut ajouter « vieille ratatinée (*alte hutzel*) ».[158] Les termes les plus triviaux de la correspondance affirment les fondements idéologiques d'un système qui se pense dans la pureté, ils érigent les frontières symboliques et excluent les éléments impurs.

Or, dans les passages évoqués, l'expression injurieuse est rivée à une sensation de dégoût qui suggère un degré important d'intériorisation psychologique de ces valeurs. Le registre injurieux acquiert une dimension cathartique, et apparaît comme « rite de purification »[159] – on l'a vu, Madame dit vouloir « cracher de dégoût » à l'idée des images obscènes que le tabac lui inspire. Le registre injurieux lie ainsi l'aspect le plus abstrait du système – la pureté de sang, la sacralité de la monarchie et de l'aristocratie – à l'échelle la plus subjective du ressenti, c'est à dire du dégoût, délimitant par là chaque niveau identitaire, du moral au sensuel. En cela, la structure axiologique qui sous-tend la

---

192 ; lettre du 25 oct. 1698, *Französische Geschichte vornehmlich im 16 und 17 Jahrhundert*, 5 vol., éd. Leopold Ranke, Stuttgart : Cotta, 1852-1861, V (1861) : *Aus den Briefen der Herzogin von Orléans, Elisabeth Charlotte, an die Kurfürstin Sophie von Hannover,* p. 242 (datée du 23 oct. dans l'éd. *MF*, *op. cit.*, p. 244) ; lettre du 19 avril 1701, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 294 ; lettre du 13 oct. 1718, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 555 ; lettre du 12 janvier 1719, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 557 – pour ne citer que quelques exemples.

[158] Lettre du 23 décembre 1694, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 164.

[159] « Le rite de purification apparaît alors comme cette crête essentielle qui, interdisant l'objet sale, l'extrait de l'ordre profane et le double immédiatement d'une dimension sacrée » ; Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil, 1980, p. 80.

sémantique injurieuse n'a de valeur que parce qu'elle permet l'expression d'une subjectivité. On peut éclairer cet usage de l'insulte, ces démarcations sémantiques, d'exclusions symboliques en interdits, des hypothèses de Julia Kristeva, pour qui les évocations de souillures invoquent « un système symbolique » et correspondent « à une structuration spécifique du sujet parlant dans l'ordre symbolique ».[160] Cette correspondance entre le subjectif et le symbolique est prégnante dans le choix de termes de Madame, qui associent volontiers le jugement moral à des sensations corporelles de dégoût. Outre l'époux de Madame d'Uzès, dont on a vu qu'il « *pue* comme un bouc », Madame affirme que « la femme de mon fils est une *dégoûtante* créature »,[161] « les femmes sont amoureuses les unes des autres, ce qui me *dégoûte* encore plus que tout le reste ».[162] Ailleurs, elle déclare : « [p]uisque je ne peux vivre dans l'intimité avec mon fils, le reste me *dégoûte*, et je préfère être seule »,[163] et référant à la cour française elle déclare, « [j]e dois vous déclarer franchement qu'on est ici *archipuant* et orgueilleux »[164] (nous soulignons). L'injure apparaît comme une armure discursive, garante d'une intégrité non seulement psychique – elle dit le rejet viscéral – mais également d'une intégrité morale, par l'affirmation de valeurs légitimant une structure symbolique.

Les sujets rejetés hors de l'enceinte très restreinte qui contient les éléments purs perdent leur qualité même de sujet. Mlle de Blois, par exemple, se comporte « comme si

---

[160] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op. cit.*, p. 81.

[161] Lettre du 7 mars 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 187.

[162] Lettre du 23 juin 1699, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 258.

[163] Lettre du 9 mai 1700, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 273.

[164] Lettre du 3 février 1679, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 52.

elle était *quelque chose* de bon » (nous soulignons)[165], déshumanisation qui permet d'accroître la distance entre Madame et sa bru, en la repoussant du côté des choses inanimées. Notons la fonction psychologique que prend l'injure : en disqualifiant l'humanité de Mlle de Blois, en la ramenant au rang d'inanimé, Madame s'agrandit. L'épistolière et sa bru deviennent incommensurables l'une à l'autre. Madame désamorce ainsi le sentiment d'horreur et de peur que la proximité de ce sang impur lui inspire, sentiment évoqué lorsqu'elle déclare au sujet de la possibilité d'un mariage entre sa fille et le fils légitimé de Louis XIV, le comte de Toulouse : « On m'a assuré que la vieille s'est mis en tête de faire épouser à ma fille le plus jeune frère de ma bru ! *J'en ai une peur atroce*. »[166] (nous soulignons).

La sémantique du vocabulaire injurieux, tout en dénonçant l'impureté, cherche à la mettre à distance, voire à la purger au moyen du langage. Madame réaffirme ainsi un cadre de valeurs auprès de ses destinataires, mais surtout à ses propres yeux : le discours épistolaire, par l'injure, rétablit les frontières étanches entre le pur et l'impur, l'intérieur et l'extérieur. L'axiologie véhiculée par la sémantique injurieuse promeut les valeurs du corps nobiliaire restituées à leur « pureté » première. Ces valeurs agissent alors comme une structure qui protège : une frontière, un rempart, et un cadre qui s'érige contre un monde extérieur troublé. Ce cadre permet d'ancrer la voix de l'épistolière, et d'affirmer une identité individuelle, sociale et idéologique.

---

[165] Lettre du 10 octobre 1693, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 159.

[166] Lettre du 16 mars 1695, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 171.

C) La réhabilitation du sujet par l'injure

La lettre ne s'offre pas uniquement comme un support pour le renforcement d'une identité nobiliaire, elle permet également la reconstruction d'un ethos en position de domination – autorité remise en question dans la conjoncture de crise que nous avons évoquée. Dans une anecdote qui met en exergue la théâtralité de l'interpellation injurieuse, Madame rapporte une parole adressée au chevalier de Bouillon. La raison de cette attaque est expliquée par Madame à sa tante Sophie :

> Pendant les deux derniers jours que j'ai passés à Paris, deux personnes sont venues me trouver et m'ont demandé, chacune à part, si je savais le bruit qui courait sur mon compte. Le chevalier de Bouillon, à ce qu'elles m'ont dit, aurait déclaré publiquement, à la comédie et à l'opéra, que j'étais amoureuse de lui et cela en termes si insolents qu'elles n'osaient pas me les répéter.

Lorsqu'elle croise le chevalier de Bouillon quelques jours plus tard à la comédie, Madame l'expose en lui lançant une répartie cinglante :

> […] lundi dernier, étant ici à la comédie, je m'aperçois que quelques jeunes gens me regardent et font, avec un sourire moqueur, des signes au chevalier de Bouillon. Cela me fait monter la moutarde au nez, et comme on parlait justement d'apostropher, je dis très haut devant M. le dauphin : « Voilà un homme là-haut que j'apostropheres tantôt. – Et qui ? » dit M. le dauphin. Je répondis : « Le chevalier de Bouillon. Il me revient de tout costé que j'ai une grande passion pour luy. Comme je ne m'en suis point aperceüée, je veux luy demander au moins quelles sont les grandes et belles qualités qui m'ont tant charmée, et si, par ses

> discours, il continue à être si aimable, il me forcera de prier le roy de m'esloigner ce flambeau qui réduit mon cœur si fort en cendre. »[167]

Madame rejoue, sur la scène épistolaire, l'interpellation – « l'apostrophe » – du chevalier de Bouillon qui a eu lieu sur la « scène » mondaine, à la comédie. Or ce qui nous intéresse, ici, est la fonction qu'acquiert ce récit au sein des lettres. L'apostrophe est une adresse d'autorité, qui propulse Madame dans une position surplombante. Cette autorité reconquise est redoublée dans le contexte épistolaire, puisque la vocation du récit d'injure est alors de convaincre la destinataire de la lettre, Sophie, de la maîtrise rhétorique de la signataire, voire de l'associer au triomphe de Madame sur ses détracteurs. L'adresse injurieuse permet une mise en scène de l'ethos en position de maîtrise sur une scène épistolaire qui, à l'instar d'un théâtre, se caractérise aussi par une triangulation entre un destinataire implicite – les lecteurs du cabinet noir – et un destinataire explicite – les correspondantes de Madame.

Madame Palatine joue en effet avec la même dextérité de la situation de communication lorsqu'elle vise les censeurs du cabinet noir dans ses lettres. Louvois, surintendant général des postes jusqu'à sa mort en 1691, puis Torcy, le secrétaire d'Etat et diplomate de Louis XIV, qui lui succède à la tête du cabinet noir, y sont traités respectivement de « gros rustre » (*flegels ratt*)[168] et de « crapaud » (*cröttel*).[169] C'est en connaissance de cause que Madame joue du dispositif de censure, pour articuler un droit de réponse contre ce qu'elle considère comme une atteinte à son intimité et à son autorité.

---

[167] Lettre du 5 janvier 1696, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 181-2.

[168] Lettre du 30 août 1676, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 46.

[169] Lettre du 19 février 1705, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 352.

On relève alors les insultes distribuées à la volée : « ce qui me prouve clairement qu'on me fait des *bouffonneries* c'est que, par exemple, on me remet tel jour trois postes du vendredi qu'on a arrêtées au passage, mais pas du tout celle que je devrais recevoir ce jour-là » (nous soulignons).[170] Faisant le décompte des jours que prennent les courriers pour arriver, elle plaisante : « [i]l faut bien un jour pour permettre au *traducteur lambin* de M. de Torcy pour traduire votre lettre en français.» (nous soulignons).[171] Elle blâme l'implication de Madame de Maintenon dans les affaires d'Etat en des termes peu flatteurs : « [e]lle s'entend à la guerre comme mon chien Titi. »[172] L'insulte apparaît alors comme un tour de force rhétorique, puisque ceux qu'elle vise ne sauraient révéler qu'ils ont eu accès aux lettres, ce qui les confine (et les réduit) au silence. Mais l'injure vise également à persuader ses destinataires de la maîtrise rhétorique et à mettre en exergue la capacité de répartie de l'épistolière. L'écriture ouvre ainsi la possibilité d'une réhabilitation du sujet dans sa puissance d'agir dans un dispositif de censure par lequel elle se sait surveillée.[173] On touche alors aux limites de l'idée de clôture rhétorique à

---

[170] Lettre du 16 mars 1709, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 401.

[171] Lettre du 10 août 1704, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 333.

[172] Lettre du 28 septembre 1706, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 375.

[173] Judith Butler a mis en avant cette puissance d'agir ou *agency* dont dispose le sujet parlant face à des situations de violence symbolique comme un effet de ces structures : « The agency of the subject is not a property of the subject, an inherent will or freedom, but an effect of power, it is constrained but not determined in advance. *If the subject is produced in speech through a set of foreclosures, then this founding and formative limitation sets the scene for the agency of the subject* » (nous soulignons) ; *Excitable speech*, New York and London : Routledge, 1997, p. 139. Dans le contexte de la correspondance de Madame, l'expression des lettres répond aux contraintes du cabinet noir, et Madame parvient à agir sur ces contraintes par l'écriture, revendiquant ainsi cette puissance d'agir sur ce dispositif.

l'œuvre dans l'écriture épistolaire. En effet, on peut envisager l'articulation d'un droit de réponse, comme une conséquence du repositionnement subjectif de l'épistolière dans un ordre symbolique que l'écriture permet de réaffirmer.

Dans cette adresse franche et injurieuse aux responsables politiques qui se cachent derrière le dispositif du cabinet noir, l'épistolière fait alors figure de « *parrésiaste* ». La *parrêsia*, rappelle Arnaud Welfringer, est un « type de "dire-vrai" que le faible adresse au fort ».[174] Cette hypothèse éclaire, en dernière instance, les nuances de la parole licencieuse dans la correspondance : par le détour d'un « second pacte » épistolaire dont on a vu qu'il est, en partie du moins, réflexif, ou « narcissique », et concerne le rapport du sujet parlant à lui-même,[175] s'articule l'exigence éthique de dire une vérité nue. La voix injurieuse participe d'une représentation théâtrale de l'ethos épistolaire dans les lettres, mais on peut également le rapprocher d'un pacte de sincérité que Madame instaure avec elle-même et avec ses destinataires. Les protestations de sincérité et de franchise sont en effet un lieu commun des lettres. Madame compare les lettres à sa tante à la confession : « Je vous l'avoue et vous le confesse, comme je confesse mes péchés au père Jordan, peut-être même avec un peu plus de franchise […] » ;[176] ou encore déclare à sa tante que « pour me conformer à vos ordres, je vais vous dire très franchement ce que je pense de

---

[174] Arnaud Welfringer, « Politique des *Fables* : La Fontaine "parrésiaste" », *Le Fablier. Revue des amis de Jean de La Fontaine*, 22, 2011, pp. 43-50, p. 47.

[175] On peut en effet envisager le travail de réhabilitation de l'autorité du sujet écrivant comme une étape dans l'élaboration, propre à l'éthique du *parrêsiastês*, d'un « second pacte, "du sujet parlant avec lui-même" » ; Arnaud Welfringer, « Politique des *Fables*… », *art. cit.*, p. 45.

[176] Lettre du 10 octobre 1673, éd. *MF*, *op. cit.*, pp. 41-42.

la susdite Mme la comtesse de Soissons ».[177] La valeur de « vérité » est celle qui garantit les anecdotes qu'elle rapporte à ses destinataires, comme lorsqu'un « sauvage » du Canada, en visite à la cour, prédit la mort de son frère à un courtisan : « ceci est une histoire absolument vraie ».[178] Mais cette rhétorique se double d'une éthique. Madame abhorre le fard et l'artifice – « quiconque peut porter ses propres cheveux a grand tort, à mon sens, de mettre des perruques françaises ; mais qui n'a pas de cheveux fait bien d'en porter »,[179] « Je déteste toute espèce de fard, et ne peux souffrir le rouge … »[180] – et, conformément à cette éthique, présente plusieurs autoportraits à ses destinataires d'une lucidité désarmante, notamment lorsqu'elle se compare à « une vieille et grosse pagode »,[181] et décrivant les ravages de la petite vérole sur son visage elle note « je suis devenue encore plus laide ».[182] Le portrait fonctionne en retour comme une exigence de sincérité et un refus de flatterie : ainsi elle reprend sa sœur Louise : « il faut que vous ayez perdu tout souvenir de moi pour que vous ne me rangiez pas parmi les laides : je l'ai toujours été et le suis devenue davantage encore par suite de la petite vérole ».[183] Même exigence de sincérité dans une lettre adressée à Madame de Sablé :

> Les remerciements que vous me faites d'un vilain portrait que je vous ai envoyé comme aussi toutes les belles choses que vous me dites sur ce

[177] Lettre du 10 septembre 1690, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 140.

[178] Lettre du 2 mars 1709, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 401.

[179] Lettre du 29 octobre 1701, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 307.

[180] Lettre du 28 février 1711, éd. *MF*, *op. cit.*, p. 441.

[181] Lettre du 21 septembre 1700, éd. *MF*, *op. cit.,* p. 279

[182] Lettre du 1er janvier 1696, éd. *MF*, *op. cit.,* p. 181.

[183] Lettre du 22 août 1698, éd. *MF*, *op. cit.,* pp. 238-239.

> sujet, me feraient quasi faire de nouvelles plaintes sur votre grande bonté et douceur. *Mais je me contenterai seulement de vous prier de songer que c'est une chose assez dure de se voir donner des qualités que l'on voudrait avoir et que l'on n'a pas.* C'est pourquoi, si dorénavant vous voulez regarder mon portrait, vous me ferez plaisir de n'avoir point d'autre pensée, sinon que celle que vous verrez devant vous est une de vos amies qui reçoit avec joie les marques de votre amitié, parce qu'elle vous aime de bonne foi.[184] (nous soulignons)

Bien que ces exemples concernent les relations que Madame entretient avec des destinataires qui sont d'un moindre statut qu'elle, on retrouve cette même disposition éthique dans le cadre de la relation aux puissants. Dans une lettre adressée au duc d'Anjou devenu souverain d'Espagne, le motif de la parole véritable apparaît sous la forme d'une prétérition, et pose la parole véridique en contraste avec le respect dû au rang, comme une licence : « Je me suis retenue bien à propos, car j'ai pensé dire à votre Majesté : "et qui vous aime de tout son cœur" mais cette vérité n'aurait pas été assez respectueuse ».[185] Or Madame Palatine dit payer, par son isolement, une franchise licencieuse que craignent les proches du roi. En effet, elle affirme ici que « celui qui voudrait désabuser le roi et lui montrer la vérité ne parviendrait pas à se faire croire ».[186] Elle écrit le 19 janvier 1702 : « le vrai motif pour lequel on ne me laisse pas pénétrer dans le particulier, c'est qu'on me trouve trop naturelle ; on a peur qu'il ne m'échappe des vérités qui pourraient trop ouvrir les yeux au roi ».[187] Sous la régence de son fils, elle

---

[184] Lettre du 2 septembre 1677, *Lettres françaises*, *op. cit.,* pp. 40-41.

[185] Lettre du 5 février 1702, *Lettres françaises*, *op. cit.,* pp. 181-182.

[186] Lettre du 13 mai 1700, éd. *MF*, *op. cit.,* p. 273.

[187] Lettre du 19 janvier 1702, éd. *MF*, *op. cit.,* p. 314.

déclarera, au sujet du ministre des finances, John Law : « je ne sais pas farder la vérité, aussi ai-je dit franchement à mon fils ma façon de penser ».[188]

Conclusion

On a d'abord envisagé l'injure comme une forme de résistance : contre les codes de la civilité et de la politesse, mais également contre la politique monarchique. Expression libertine, et même frondeuse, elle peut relever d'une dissidence à peine voilée contre l'État et l'Église. Pourtant, envisagée sur la scène des interactions mondaines et badines, l'injure change de couleur : elle apparaît comme le moyen d'un jeu sur les normes, plus que comme une dénonciation virulente qui viserait à choquer un ordre établi. Ces deux versants de l'expression opposés en apparence présentent pourtant deux aspects d'une même question – un versant plus politique, et un versant plus psychologique – d'un même problème. En effet, l'injure apparaît en dernière instance comme un rempart idéologique qui participe d'une reconstruction éthique. De l'injure dissidente à l'injure badine et à la licence langagière, les frontières sont donc poreuses : les plis du verbe injurieux révèlent les détours d'une parole qui cherche à se faire entendre. Aussi, la correspondance de Madame gagne à être lue à travers les mots les plus triviaux dont use l'épistolière. Ceux-ci soulèvent et révèlent différents positionnements subjectifs modelés dans la pratique épistolaire et, qui, composant avec la censure et l'autocensure, renvoient, en dernière instance, à une disposition éthique qui fait vœu de sincérité face au pouvoir.

---

[188] Lettre du 15 août 1720, éd. *MF*, *op. cit.,* p. 614.

L'INJURE AUTOUR DU *DICTIONNAIRE UNIVERSEL* D'ANTOINE FURETIÈRE

La polémique qui oppose Antoine Furetière et l'Académie Française entre février 1685 et 1687, un an avant la mort de l'auteur, est, entre toutes les querelles qui traversent le siècle, caractérisée par l'injure et la violence qu'elle exhibe. Le 22 janvier 1685, soit douze jours après la publication de l'*Essai d'un dictionnaire universel*, l'auteur est exclu de l'Académie, dont il était membre depuis 1662, à l'unanimité moins une voix – probablement celle de Racine. En effet, les membres de l'Académie préparaient eux-mêmes depuis des décennies un dictionnaire monolingue (qui ne sera publié qu'en 1694) et prétendaient à un monopole sur la publication du premier dictionnaire de langue française. Certes, Pierre Richelet, avant Antoine Furetière, avait fait publier son dictionnaire en 1680, mais contrairement à lui, Furetière avait composé le sien alors même qu'il siégeait aux séances de l'Académie, qu'il avait accès à ses ressources et qu'il avait contribué à l'élaboration des définitions de ce dictionnaire. La publication de l'*Essai d'un dictionnaire universel* apparaît alors comme suspicieuse aux yeux de l'équipe en charge du projet lexicographique : ceux-ci accusent l'auteur du vol de plusieurs cahiers de Vaugelas, du plagiat de certaines définitions ainsi que de la falsification du privilège d'impression, et se réclament d'un monopole sur les mots communs, ne concédant à Furetière que la définition de mots techniques. Furetière récusera tous les chefs d'accusation et contestera, sans succès, son exclusion de la

compagnie auprès de la chancellerie et du roi dans les pièces qu'il écrit pour sa défense : trois *Factums* publiés contre l'Académie, le *Plan et dessein du poème allégorique tragico-burlesque intitulé Les couches de l'Académie*, ainsi que des placets, des apologies et des mémoires à l'attention de Mgr le Chancelier.

L'injure intervient à plusieurs titres dans cette querelle. Il s'agit d'un projet lexicographique qui fait la part belle aux mots traditionnellement exclus du bon usage. Le projet de Furetière témoigne en cela d'une vision linguistique et d'une sensibilité diamétralement opposée à celle que mettra en exergue le dictionnaire de l'Académie (1694) : l'inclusion des mots bas et l'attention qu'ils reçoivent dans le dictionnaire montrent le goût de l'auteur pour la littérature satirique, alors que celle-ci était pourtant bannie par Vaugelas du bon usage, et, au delà, d'une sensibilité frondeuse voire libertine qui déstabilise la valeur d'usage de ces mots « populaires ». Les textes de la querelle, où Furetière brille par sa verve satirique, se verront d'ailleurs interdits du fait qu'ils constitueraient des « libelles diffamatoires ». Furetière semble se désigner comme marginal par rapport à une culture dominante, une marginalité qui achoppe à la dissidence. Pourtant, Furetière est, à bien des égards, un mondain à la sensibilité galante. Le ton violent qu'emprunte la polémique, non seulement dans les *Factums*, mais davantage encore dans les épigrammes qu'échangent Furetière et les membres de l'Académie, témoigne d'une culture de la polémique qui n'est pas complètement étrangère à la culture mondaine. La contrainte formelle dont s'accommodent les auteurs dans leurs échanges injurieux signale un décrochement littéraire de l'injure, dès lors mise au service d'un jeu où le vainqueur sera celui qui s'illustre, auprès du public, par sa créativité stylistique et pas sa maîtrise des formes. Dans ce contexte, la scène injurieuse

s'apparente à une joute où celui qui l'emporte est celui qui aura su briller par son esprit. L'injure verbale est en ce sens dépersonnalisée, et sa vocation est de sublimer la violence du conflit : elle participe d'une culture galante du jeu. Envisagée sous cet angle, l'injure apparaît moins comme une provocation et plus comme une manière de désamorcer la violence. Les voix injurieuses dans le et autour du *Dictionnaire universel* témoignent de cette oscillation entre provocation directe et autocensure, entre effet pragmatique et représentation littéraire. En dernière instance, elle doit être analysée dans le cadre de la reconstruction d'une éthique du discours que Furetière élabore dans le *Dictionnaire* et dans les *Factums*. L'injure articule alors la possibilité, pour l'écrivain destitué de son autorité, mais également pour tout sujet parlant, de faire valoir un droit de réponse face aux procédés injurieux – à la violence légitime – des instances de pouvoir.

I L'injure et l'ordre du discours : entre expression marginale et expression dissidente

A) Traitements de l'injure dans les dictionnaires de langue française

Par le répertoire de termes injurieux et bas, mais surtout par la place et le rôle que ces termes acquièrent dans le projet lexicographique de Furetière, le dictionnaire s'inscrit en faux contre le projet du dictionnaire académique. On convient en effet fréquemment du fait que les dictionnaires respectifs de Richelet (1680) et de Furetière (1690) incluent plus de mots bas que le dictionnaire de l'Académie (1694). Ainsi, selon Bernard Quemada, le Richelet « contenait […] un grand nombre de termes obscènes ou

orduriers »,[1] tandis que Ferdinand Brunot, citant Saint-Réal, rappelle qu'à l'instar de son dictionnaire, Furetière était « le moins poli de tous les hommes ».[2] Cependant, cette affirmation tend à perpétuer une image caricaturale du dictionnaire de l'Académie et de la doctrine puriste du bon usage. À défaut d'une enquête exhaustive qui dépasserait les limites de ce chapitre, je me contenterai d'esquisser, en guise de remarque préliminaire, que la différence entre ces différents dictionnaires quant à l'inclusion des mots injurieux, considérés comme « bas », est moins quantitative que qualitative. Elle tient en réalité non pas tant à leur inclusion *per se,* qu'à l'attention qu'ils y reçoivent. En effet, il faut d'emblée souligner que la catégorie d'injure, fréquemment invoquée chez Furetière, qui décrit volontiers un terme comme « injurieux », ou qui recourt à la locution figée « se dit par injure », ne l'est pas dans les deux autres dictionnaires. Le terme CAGNE qui, selon Furetière « ne se dit plus que par injure à des femmes qu'on veut taxer d'infâme prostitution »,[3] est simplement présenté dans le dictionnaire de l'Académie comme relevant du registre « bas ».[4] La mention de l'injure renvoie à un effet et à une intention qui sont absents du dictionnaire de l'Académie, tourné, lui, vers la question du registre et

[1] Bernard Quemada, *Dictionnaires du français moderne*, Paris : Didier, 1968, p. 209.

[2] Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française*, 13 vol., Paris : Armand Colin : 1905-1911, t. IV-1, p. 33.

[3] Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690 (consulté dans les *Dictionnaires des seizième et dix-septième siècles*, Paris : Classiques Garnier/Champion électronique : 2007). Nous modernisons l'orthographe. Toutes les définitions citées sont tirées de cette édition.

[4] « Chienne. Il ne se dit point au propre, et se dit seulement d'une femme prostituée. *C'est une cagne.* Il est bas » ; *Dictionnaire de l'Académie Françoise*, Paris : veuve de Jean-Baptiste Coignard et Jean-Baptiste Coignard: 1694 (consulté dans les *Dictionnaires des seizième et dix-septième siècles*, Paris : Classiques Garnier/Champion électronique, 2007).

du style. Si Richelet inclut, quant à lui, une petite poignée de termes qu'il décrit comme injurieux, nombreux sont ceux qu'il se contente de définir sans apporter de jugement évaluatif quant à leur registre ou à leur effet. Non seulement la définition que Richelet fournit à GOUGE ne mentionne aucun caractère injurieux, et ne restitue ainsi aucun usage du mot, mais elle est également laconique et pudique, qui se contente de dire : « celle qui est de mauvaise vie. C'est une franche gouge. ». Furetière, en revanche, s'attarde :

> Terme injurieux qu'on dit aux femmes de néant qu'on veut accuser de paillardise, comme si elles s'adonnaient à des goujats : car originairement il signifie *garce de soldats*. Borel dit qu'en Languedoc *gouge* signifie simplement une *servante*.

On voit que nos dictionnaires se distinguent dans le style de leurs définitions, qui correspond à la manière dont ils ont pu envisager l'outil lexicographique. Ainsi la définition que Richelet donne pour CAROGNE – « Friponne, libertine, mauvaise. C'est une méchante carogne (Mol.) »[5] – est remarquablement succincte, quoiqu'elle laisse paraître la vocation stylistique du dictionnaire, par son arrimage aux auteurs et par la *copia* de l'accumulation des adjectifs. La définition de l'Académie est encore plus laconique, qui déclare, sous ce même terme, « Femme de mauvaise vie. *C'est une carogne*.». En revanche la définition du Furetière s'étend, ici encore, sur plusieurs lignes :

> Terme injurieux, qui se dit entre les femmes de basse condition, pour se reprocher leur mauvaise vie, leurs ordures, leur puanteur. C'est la

[5] Pierre Richelet, *Dictionnaire François*, Genève : Jean Herman Widerhold, 1680 (consulté dans les *Dictionnaires des seizième et dix-septième siècles*, Paris : Classiques Garnier/ Champion électronique, 2007).

> même chose que *charogne*, quand on lui donne une prononciation Picarde. Ce mot vient de *caro*, comme qui dirait, *chair pourrie*.

La longueur de l'entrée indique bien une différence d'ordre qualitatif : outre l'énumération « leur mauvaise vie, leurs ordures, leur puanteur » qui ne semble vouée qu'à rendre le mot graduellement plus vivide en l'ancrant sur un dégoût sensoriel, Furetière – conformément au reste des mots du dictionnaire – fournit au lecteur l'étymologie puisée chez Ménage. Enfin, en l'attribuant aux « femmes de basse condition », Furetière désigne un enjeu sociolinguistique complètement absent des deux premières définitions. Et pourtant, la lecture du dictionnaire signale une posture ambivalente du lexicographe face à sa représentation d'un ordre dont les mots de la langue seraient les témoins et les garants : si d'un côté le dictionnaire se charge de classer les locuteurs en fonction de leur parole, dans l'horizon d'un usage fortement hiérarchisé, d'autre part le discours littéraire cité dans les définitions de termes injurieux fait jouer les positions et circuler les points de vue. Furetière compose ainsi une œuvre aux accents burlesques, et on peut se demander dans quelle mesure le dictionnaire renoue en cela avec une tradition comique frondeuse, voire exerce une liberté qui aurait pu être lue comme dissidente à l'époque de sa rédaction et de sa publication.

B) Hiérarchie sociale et termes injurieux

Selon Antoine de Courtin, auteur du *Traité du véritable point d'honneur*, il y a injure lorsque, dans une interaction, une personne en position de subordination manque de respect à une figure d'autorité. L'injure constitue un « violement du droit » dans la

mesure où elle s'adresse aux personnes qui « ont droit de supériorité sur nous ».[6] Selon cette perspective, il y a un continuum entre le blasphème, qui fait « injure à Dieu » (Richelet) et l'injure. Le respect dû aux choses divines, au sommet de la pyramide (respect que choque le blasphème) est immédiatement suivi du respect dû à la majesté qui en découle (atteinte indirectement par le blasphème), et à l'ordre hiérarchique de la société qu'elle fonde (et que l'injure choque). La hiérarchie sociale qui encadre la pratique de l'injure reflète et découle de cet ordre naturel fondé par l'autorité divine :

> […] la chose du monde la plus importante, la plus précieuse et la plus chère pour la vie civile, est cette autorité souveraine […] par conséquent, les Personnes dans lesquelles elle réside l'étant infiniment, ce serait un crime contre nature, non seulement de violer ces personnes souveraines ; mais toutes celles qui ont droit de supériorité sur nous.[7]

Furetière confirme cette importance du contexte hiérarchique lorsqu'il indique, dans la définition du mot INJURE, qu'« il est défendu d'informer pour des *injures* verbales, si elles ne sont atroces, et dites à des gens de condition », une règle dont on trouve le corollaire à DIGESTION, puisque Furetière revient alors sur le principe inverse, à savoir qu'un gentilhomme ne saurait se plaindre d'un traitement injurieux si celui-ci lui a été infligé par son maître : « Son Maître lui a fait des réprimandes fortes et des reproches injurieux, cela est de dure *digestion* à un Gentilhomme ».[8] On voit se décliner

---

[6] Antoine de Courtin, *Traité du véritable point d'honneur ou science du monde*, nouvelle édition, Rouen : Claude la Peyre, 1665, p. 28.

[7] Antoine de Courtin, *Traité du véritable point d'honneur…, ibid*., p. 28.

[8] DIGESTION, « se dit figurément en choses morales de ce que l'esprit a de la peine à supporter. Son Maître lui a fait des réprimandes fortes et des reproches injurieux, cela est de dure *digestion* à un Gentilhomme ».

le principe hiérarchique garant de l'ordre dans la langue sous différentes définitions, comme par exemple à TROTIN, qui est un « Petit laquais qui ne sert qu'à faire des messages. Les grands laquais tiennent à injure, quand on les appelle *trotins* ». Autrement dit, en dehors de ce que nous désignons aujourd'hui comme un outrage, cas où un supérieur hiérarchique est injurié par son inférieur, l'injure n'est pas considérée comme telle. La langue que représente le dictionnaire prend d'abord en charge un discours qui garantit l'ordre social.

C'est encore de cet ordre dont parlent les injures répertoriées dans le dictionnaire : ce sont des mots bas, rapportés soit à une classe de locuteurs populaires, soit à des cibles populaires, et dont les définitions saisissent des rapports de force. GOUGE est un « Terme injurieux qu'on dit aux femmes de néant » et MARAUD « se dit des gueux, des coquins qui n'ont ni bien ni honneur ». L'énoncé injurieux fonctionne ici encore comme une interpellation : il consigne ceux à qui il s'adresse à une place, voire à une classe. Le mot COQUIN connote cette vision pyramidale de la société. En effet, si la définition insiste d'abord sur l'immoralité de sa cible, en affirmant qu'il s'agit d'un « [t]erme injurieux qu'on dit à toutes sortes de petites gens qui mènent une vie libertine, friponne, fainéante, qui n'ont aucun sentiment d'honnêteté », dans un deuxième temps, elle déplace un critère interne et subjectif sur une dimension externe : celle d'un ordre hiérarchique. Cette superposition indique qu'il n'est pas seulement question de vices, mais également de position hiérarchique : « les pousseculs, les Records sont des *coquins*, font un métier de *coquin* ». On constate le même procédé à FORFANTE, « terme injurieux emprunté de l'Italien [qui] est l'opposé à *honnête homme* ». La dimension morale est rapportée ici encore à un ordre social, puisque Furetière associe plus particulièrement ce terme à

certains métiers : « Les Mariniers, Cabaretiers et les Hôteliers sont de grands *forfantes*. » Même travail d'interpellation collective à PITAUD, qui est un « terme injurieux, qu'on dit aux gens rustres, grossiers et incivils qui ont des manières de paysans. Autrefois il se disait des soldats, qui étaient en effet des paysans qu'on levait pour mener à la guerre, et qu'on appelait aussi *pitaux* ». Le point de vue de ces deux entrées est surplombant, vertical : en effet, rappelle Furetière, à l'entrée HAUTEUR, le terme « se dit aussi de l'autorité qu'on a sur quelqu'un, du traitement injurieux qu'on lui fait, soit en paroles et menaces, soit en violences effectives. » Lorsqu'elle n'est pas un mot énoncé depuis une certaine hauteur adressée au peuple – « valets », « femmes de néant », « servante », « gueux » – l'injure est simplement un mot du peuple. MARMOTIER est ainsi « un nom injurieux que donne le peuple aux curieux qui font un cabinet de plusieurs pièces rares et antiques, de petites bustes de pierre, ou de bronze, qu'il appelle des marmots, faute de s'y connaître. » C'est même parfois par sa circulation populaire qu'un terme contracte une signification injurieuse. Ainsi, JEAN est un « Nom propre que le peuple a mis en usage dans la Langue, en le joignant abusivement à plusieurs mots injurieux. *Jean* Logne. *Jean* des Vignes. *Jean* Doucet. *Jean* Sucre. *Jean* tout adroit. Tous ces mots ne sont en usage que chez le peuple ». Aussi, les termes injurieux renvoient à un ordre social, et assignent des places énonciatives à priori non interchangeables : en ce sens, ils reflètent d'abord un ordre de la parole, qui traduit une hiérarchie sociale et correspond également à un ordre esthétique fondé sur la représentation d'un ordre externe, et que garantissent le partage des genres tragique et comique et la bienséance. En effet, comme le rappelle Hélène Merlin-Kajman, dans sa formulation horatienne, le *decorum* ou la

bienséance est « bien une affaire de "place" […] et même, apparemment, de place sociale » :[9]

> Un sujet de comédie ne veut pas être développé en vers de tragédie ; de même le festin de Thyeste ne supporte pas d'être raconté en vers bourgeois et dignes, ou peu s'en faut, du brodequin. Que chaque genre garde la place qui lui convient [*decentem*] et qui a été son lot[10]

Le traitement des termes injurieux dans le Furetière honore donc d'abord cet ordre qui fait correspondre dans la langue un sujet, une condition sociale, et une couleur lexicale (ou *elocutio*) : dans le cas de l'injure, ce registre est bas et il correspond à une sensibilité comique. La question du registre littéraire est ainsi capital puisqu'il permet de synthétiser un ordre social que prend théoriquement en charge la représentation littéraire, à l'horizon de l'usage de ces termes injurieux. COCU est ainsi défini comme un « Terme injurieux. Nom qu'on donne à celui dont la femme est adultère. Les jaloux sont plus souvent *cocus* que les autres. Ce mot est bas, et ne se dit qu'en raillerie dans les chansons, dans les Comédies. »

C) L'injure et la littérature comique : carnaval frondeur ou dissimulation libertine ?

Dans le dictionnaire, les termes injurieux sont ainsi rapportés à une tradition écrite et satirique : BROCARD est un « Terme injurieux et satirique, qu'on dit en plaisantant

---

[9] Hélène Merlin-Kajman, « Decorum et bienséances au XVIIe siècle », *Camenae*, 13, Octobre 2012, pp. 1-18, p. 4.

[10] Horace, « Épître à Pison », dans *Épîtres*, éd. F. Villeneuve, Paris : Les Belles Lettres, 2002, p. 207, vv. 89-92, cité dans Hélène Merlin-Kajman, « Decorum et bienséances… », *art. cit*., p. 4.

contre quelqu'un. Les diseurs de *brocards* sont sujets à plusieurs aventures fâcheuses ». Ils sont illustrés de citations littéraires issues d'une tradition comique. À l'entrée GLOUTON, Furetière renvoie à Voiture : ce terme « était aussi autrefois une injure qu'on disait par raillerie. Un faux *glouton*. Ce failli *glouton* d'Arnaldus. Voiture. ». GRINGUENAUDE, est illustré par une allusion à Saint-Amant : « Petite ordure qu'on tire des parties honteuses du corps. St. Amand a dit pour injure à une femme, Excroqueuse de *gringuenaudes*. ». BAGASSE, quant à lui, est rapporté à une citation de Régnier : « Vieux mot qui estoit un terme injurieux dont se servaient les petites gens en se querellant. Ainsi Régnier a dit, *Bagasse*, ouvriras-tu ? en parlant d'une servante. » Tant les auteurs choisis que le fonctionnement de la citation littéraire perturbent la distribution des mots que suppose la bienséance, ce que met en exergue cette dernière définition. Si « BAGASSE » est un terme dont se « servaient les petites gens », l'horizon de l'usage est directement contredit ou infléchi par la citation de Régnier qui l'illustre, puisque c'est dans la bouche de l'auteur que Furetière place la phrase « Bagasse, ouvriras-tu ? », ce qui suppose une réappropriation par le maître d'un terme populaire. Le dictionnaire, par le biais du répertoire de citations, offre ainsi la possibilité d'une circulation des termes par delà leur énonciateur « populaire » auxquels ils étaient a priori assignés, et suggère ainsi une forme de décloisonnement discursif. L'entrée PERONELLE suggère que le respect de l'ordre de la représentation (sociale et mondaine) et des frontières génériques est mise à l'épreuve dans le travail de l'écriture lexicographique et au hasard de contextes citationnels peu marqués. PERONELLE est en effet un « Terme injurieux qu'on dit à une femme, ou à une fille de basse condition, ou servante. Vous êtes une plaisante *peronelle*, pour vous mêler de parler devant votre maîtresse. » L'exemple, qui n'est pas démarqué

du reste du texte par les signes diacritiques, est mis dans la bouche d'une première personne, et mis en scène dans le cadre d'un rapport de pouvoir entre « une fille de basse condition ou servante » et sa « maîtresse ». Mais contrairement aux autres définitions, le mot est mis en scène sous la forme d'une adresse directe entre un « je » et un « vous ». Or, en l'absence des signes diacritiques attendus, qui mettraient en relief le détachement de la citation, l'injonction fait coïncider la seconde personne du lecteur (vous) et la servante, elle aussi désignée par la deuxième personne. La citation allusive contient un degré de dramatisation qui, détachant les mots des réalités sociales qu'ils sont censés refléter et des places qu'ils se chargent d'assigner, ouvre la possibilité d'une circulation des points de vue dans le cadre de la lecture « divertissante » du dictionnaire.[11]

L'inscription d'exemples littéraires reflète alors moins l'usage qu'elle ne le problématise. Le dictionnaire de Furetière se distingue de celui de l'Académie dans la mesure où non seulement il articule la possibilité d'un usage décalé des termes et des registres, mais s'offre également comme un texte qui joue des positions d'auteur et de lecteur. Cette possibilité est bien la promesse d'un « style », c'est à dire d'une pratique qui, tout en rendant compte des variations historiques, sociales, et géographiques du discours, permet une individuation des pratiques discursives. En effet, comme l'observe Mathilde Bombart :

> […] à l'inverse de la fiction universalisante d'une langue qui se fixe dans et par la conversation dont toute œuvre ne serait finalement que le

[11] « La lecture du dictionnaire comme d'un texte potentiellement divertissant (au sens du XVIIe siècle, c'est à dire sans but utilitaire), provoque en effet l'impression de la rencontre, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie » ; Claudine Nédélec, « Le burlesque dans le *Furetière* », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 273-286, p. 283.

> déploiement continué, la littérature est dans le *Dictionnaire universel* un des biais par lesquels l'histoire, mais aussi le sujet, adviennent dans la langue.[12]

On reconnaît dans la possibilité d'un détournement et d'une circulation d'un vocabulaire bas et injurieux un des traits caractéristiques du style burlesque, comme le rappelle Claudine Nédelec en s'appuyant sur les entrées du dictionnaire :

> Le burlesque cherche à produire le rire en défigurant ce dont on parle par la manière d'en parler, en introduisant volontairement une discordance, un désaccord, non conforme aux lois de la raison et de la nature auxquelles est soumis le langage, entre l'*elocutio* et le sujet traité, entre les mots et les choses.[13]

Cette prédilection pour le burlesque transparaît dans le choix des auteurs invoqués.[14] Outre ceux qu'on a cités jusqu'à présent, on peut ainsi ajouter Desmarets de Saint-Sorlin qui figure notamment à l'entrée CRACHER, terme qui

> se dit figurément des choses qui sortent de la bouche mal à propos, soit injures, reproches, soit mauvaises citations. Il a *craché*, il a vomy plusieurs injures contre sa partie. Ce Pédant a *craché* beaucoup de Grec et de Latin dans son discours. Desmarets a dit d'un Poète ridicule dans ses Visionnaires :
>
> > Toutefois il *crachait* du creux de ses poumons
> > L'Epode, l'Antistrophe, et cent autres Démons.

---

[12] Mathilde Bombart, « Les exemples littéraires dans le *Dictionnaire universel* », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 303-314, p. 314.

[13] Claudine Nédelec, « Le burlesque… »*, art. cit.*, p. 277.

[14] Voir à ce sujet Claudine Nédélec, « Le burlesque… »*, art. cit*.

Ou encore, à MERDE, la mention de Scarron, pionnier du style burlesque en France, dans un emploi qui, quoiqu'il ne soit pas signalé comme injurieux mais comme railleur, fonctionne bien comme injure dans la citation retenue :

> Scarron a dit pourtant agréablement en raillant sa sœur, qui le menaçait de manger jusques à sa chemise en plaidant contre lui :
>
> > Soit que je gagne, ou que je perde,
> > Mon Dieu, que j'aurai de plaisir,
> > De lui voir manger tant de merde.

Le burlesque s'élève même parfois au rang de méthode, comme lorsque pour COCU, Furetière précise qu'« on y peut ajouter l'étymologie burlesque du Moyen de Parvenir, de *coqusé*, parce que cette qualité arrive ordinairement aux vieillards et aux impuissants. »

Les termes injurieux sont « bas » et « populaires », mais également archaïques : BAGASSE, cité plus haut, est un exemple de « vieux mot qui était un terme injurieux dont se servaient les petites gens en se querellant », et ESCOGRIFE est un « Terme vieux et populaire, qui se dit par injure à des gens de grande taille, mal bâtis et de mauvaise mine. Il est venu un Sergent avec trois ou quatre *escogrifes* de Records ». Ceux-ci étaient en effet exclus du dictionnaire de l'Académie : dans son premier *Factum pour Messire Antoine Furetière, abbé de Chalivoy, contre quelques uns de l'Académie* (1685), Furetière justifie la nécessité de disposer de plusieurs dictionnaires de langue. S'insurgeant contre les pratiques de censure de certains termes par l'Académie, il note que :

> […] comme ils ne marquent point les mots qu'ils condamnent et se contentent de les omettre, il y a une infinité de mots français qui leur ont échappé faute d'application, par exemple ceux de *Colonel* et de *Colonie*, qui auront la même fortune que ceux qu'ils ont censurés.[15]

De manière indirecte, et en alléguant les mots inoffensifs de « colonie » et de « colonel », Furetière dénonce en réalité une pratique de censure et d'omission qui s'étend à de nombreux termes : « L'Académie rejette tous les mots anciens qu'elle tient barbares, et elle n'admet que ceux qui sont maintenant en usage, dignes d'entrer dans les Poèmes, les Opéra, et les belles conversations ».[16] La remarque au sujet des proverbes, qui, comme les termes que nous avons relevés, sont eux aussi populaires, semble éclairer indirectement la position de Furetière quant aux mots injurieux et bas. Il affirme dans les *Factums :*

> Quant aux proverbes, je m'étonne que ces Messieurs les veuillent revendiquer, puisqu'avec un meilleur titre ils peuvent être revendiqués sur eux par le peuple, à qui ils appartiennent en propre […] On sait que ce sont eux qui ont conduit jusqu'à nous les plus vieilles façons de parler, j'ai donc été contraint de les employer, non seulement parce que l'universalité ne souffre point d'exception, *mais encore parce qu'ils servent à expliquer les Auteurs comiques et satiriques* […] .[17]

En rapportant les mots bas à un usage injurieux, et en subvertissant cet usage à la lumière d'une circulation littéraire et satirique des points de vue, Furetière s'inscrit en faux non

---

[15] Antoine Furetière, *Recueil des Factums pour messire Antoine Furetière contre quelques uns de l'Académie*, éd. Charles Asselineau, Paris : Poulet-Malassis, 1859, 2 vol., t. I, p. 10-11. Nous modernisons l'orthographe ici et tout au long pour faciliter la lecture.

[16] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…, op. cit.*, t. I, p. 16.

[17] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…, op. cit.*, t. I, pp. 14-15.

seulement contre le projet académique mais encore contre la doctrine du bon usage telle que la définissait Claude Favre de Vaugelas dans *Les Remarques sur la langue française* (1647), texte fondateur pour la réflexion sur la langue dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Furetière revendique ainsi une sensibilité littéraire satirique écartée explicitement par Vaugelas du bon usage :

> Il y a sans doute deux sortes d'Usages, un bon et un mauvais. Le mauvais se forme du plus grand nombre de personnes, qui presque en toutes choses n'est pas le meilleur, et le bon au contraire est composé non pas de la pluralité, mais de l'élite des voix, et c'est véritablement celui que l'on nomme le Maître des langues, celui qu'il faut suivre pour bien parler, et pour bien écrire en toutes sortes de styles, *si vous en exceptez le satirique, le comique […] et le burlesque*.[18]

Enfin, les termes injurieux sont également ancrés dans un univers sociolinguistique citadin. En cela, ils participent d'une sensibilité « bourgeoise » dans la langue,[19] à côté de l'incorporation du vocabulaire des métiers prenant pour milieu sociolinguistique de référence la ville. Les mots injurieux, nous l'avons vu, évoquent

[18] Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise*, éd. Zygmunt Marzys, Genève: Droz, 2009, p. 67.

[19] « Au droit que pose l'Académie de légiférer sur les mots en vertu du bel usage qu'elle prétend incarner, Furetière oppose la revendication frondeuse du Palais et les valeurs bourgeoises de l'utilité » ; Marine Roy-Garibal, « Furetière et le droit bourgeois de la langue », *Littératures Classiques*, 40, 2000, pp. 103-118, p. 105.

l'univers du bourg, de la ville, et des petits métiers, comme les « records »,[20] les « harengères ».[21] MAÇON :

> […] se dit figurément et par injure à toutes sortes d'ouvriers qui travaillent grossièrement et malproprement à quelque besogne que ce soit. Un Savetier dit à son apprenti, qu'il travaille en vrai *Maçon*. Le *Maçon* dit au sien, qu'il travaille en vrai Savetier.

Ce vocabulaire est bien celui des « halles », c'est à dire de la « place publique où on tient ordinairement les marchés de toutes sortes de denrées dans les villes et dans les bourgs […] » : « On appelle le langage des *halles*, les termes dont se servent les harengères et le bas peuple, et surtout celui qui est sujet à dire des injures grossières » (HALLE). Leur présence dans le dictionnaire semble alors corroborer l'affirmation de Jean-Pierre Cavaillé, selon laquelle Furetière démontre une « certaine défiance vis à vis de l'univers nobiliaire et curial » qui était pourtant le modèle prôné par Vaugelas dans la doctrine du bon usage,[22] puisque la formule le consacre comme d'abord et avant tout « la façon de parler de la plus saine partie de la Cour […] ».[23]

---

[20] Le record est, selon le *Dictionnaire de l'Académie*, « Celui qu'un Sergent mène avec lui pour servir de témoin à ses exploits, et pour lui prêter main forte en cas de besoin. »

[21] « HARENGERE. subst. fem. Femme qui vend du hareng, de la morue, du saumon, et autres salines. On appelle figurément et par ressemblance toutes les femmes rustiques fortes en gueule, qui disent des paroles, ou qui font des actions sales et insolentes, que ce sont des *Harengères*, qu'elles disent des injures de *Harengères*, parce que ces sortes de femmes sont grossières et insolentes. » ; « une harengère est un sac rempli d'*injures* », note d'ailleurs Furetière à INJURE.

[22] Jean-Pierre Cavaillé, « L'intrigue et le micmac : pratiques dissimulatrices et déceptives dans le *Dictionnaire universel* de Furetière », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 195-216, p. 197.

[23] La formule désormais fameuse de Vaugelas dans les *Remarques sur la Langue Française* (1647) consacre en effet le bon usage comme « la façon de parler de la plus saine partie de la

Les termes injurieux du dictionnaire font ainsi miroiter un ordre politique, social et esthétique tout en le déstabilisant par le travail de la citation littéraire, mais aussi par le choix du répertoire et la représentation d'une langue populaire sous-représentée dans d'autres dictionnaires. Ils s'inscrivent dans une vision revendiquée par Furetière dans ses *Factums*, une vision que l'on peut à ce titre qualifier de déviante par rapport aux normes que véhicule le dictionnaire de l'Académie. En cela, le *Dictionnaire universel* renoue avec une sensibilité littéraire burlesque, qui caractérise les premières œuvres de Furetière. En effet, comme le souligne Marine Roy-Garibal, « Furetière recourt à plusieurs reprises au burlesque dans sa carrière. »[24] En 1649, avec *L'Enéïde travestie*, il continue le projet du *Virgile travesti* de Scarron, précurseur de la mode burlesque en France. En 1653, il met sa plume au service de la Fronde,[25] avec le *Voyage de Mercure*, où « il en use à des fins satiriques ». Et en 1666, avec le *Roman Bourgeois*, « il en fait un des instruments de la parodie romanesque ».[26] Mais le burlesque est répudié en France dans la deuxième moitié du dix-septième siècle dans la définition du bon goût et du bon usage. En effet, conclut Marine Roy-Garibal :

Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps » ; Claude Favre de Vaugelas, *Remarques …*, *op. cit.*, p. 68. Sur la primauté de la cour et de l'oralité par rapport à l'écrit et aux auteurs, qui rompt avec « les conceptions archaïsantes » humanistes de la langue, aux mains des doctes, voir Danielle Trudeau, *Les Inventeurs du bon usage (1529-1647)*, Paris : Minuit, 1992, pp. 176-179.

[24] Marine Roy-Garibal, *Le Parnasse et le Palais : l'œuvre de Furetière et la genèse du premier dictionnaire encyclopédique en langue française*, 1649-1690, Paris : Champion, 2006, p. 44.

[25] Sur la formation frondeuse d'Antoine Furetière, voir l'introduction de Jean Leclerc au *Voyage de Mercure et autres satires*, Paris : Hermann, 2014, p. 93 et suivantes.

[26] Marine Roy-Garibal, *Le Parnasse et le Palais, op. cit.*, p. 44.

> Paul Pellisson voit dans cette « fureur burlesque » l'analogue littéraire de la Fronde. Elle pousse chacun à sortir de son ordre, de son rang, à écrire « contre le bon sens et la raison » ; elle abolit les distinctions entre les auteurs et la société civile, entre les sexes et les classes sociales, entre les « dames et les seigneurs de la cour », entre les femmes de chambre et les valets.[27]

Les entrées examinées présentent une certaine « liberté », par le jeu qu'elles supposent entre l'ordre de la parole rapportée et l'ordre du discours littéraire, liberté que Furetière justifiait dans l'épître dédicatoire à *L'Énéide travestie*, lorsqu'il y décrit le style burlesque : « Ce genre d'écrire qui nous est venu d'Italie en compagnie des pointes et du galimatias se sent encore du libertinage de son origine ».[28] Formule ambivalente que Marine Roy-Garibal voit comme une forme de réticence de la part de Furetière, qui se convertira aux exigences d'un rire non plus carnavalesque ancré dans la culture du Palais et de la ville, mais bien mondain, ancré dans une culture aristocratique, notamment dans *La Nouvelle Allégorique* (1658) avec laquelle il cultive les faveurs d'une Académie Française alors galante et dénonce le style burlesque, nourri d'équivoques et de pointes, au moyen d'une fiction allégorique qui oppose les armées de rhétorique à celles de galimatias. D'autres critiques ont vu dans le *Dictionnaire universel* un exercice d'écriture dont le dessein n'est pas libertin, mais qui, au travers de la finesse de certaines de ses descriptions lexicographiques concernant le divorce entre apparence et vérité, la culture de la dissimulation, instaure un rapport au religieux qui « conduit à s'interroger […] sur

---

[27] L'analyse de Marine Roy-Garibal se fonde sur les citations de l'*Histoire de l'Académie Française* de Pellisson, dans *Le Parnasse et le Palais…*, *op. cit.*, p. 48.

[28] Cité par Marine Roy-Garibal dans *Le Parnasse et le Palais…*, *op. cit.*, p. 35.

la relation des hommes de lettres aux interdits, et donc aux pouvoirs ».[29] Si le dictionnaire de Furetière saisit une langue telle qu'elle émerge dans la variété de ses usages discursifs, et rend ainsi compte d'une culture de la dissimulation, il la pratique également : « ce n'est pas le moindre mérite de Furetière que d'avoir enregistré fidèlement cette culture de l'ambigüité et de l'équivoque, en même temps qu'il ne pouvait lui-même que la pratiquer […] ».[30] On peut illustrer le propos de Jean-Pierre Cavaillé par le parallèle entre les valeurs chrétiennes et celles qu'observe le banian, cet « Idolâtre[..] des Indes », qui, comme le Chrétien sur le modèle du Christ doit « *pardonner* les injures pour l'amour de Dieu » (PARDONNER) s'il « veut vivre *chrétiennement* » (CHRETIENNEMENT), et mieux que les contemporains de Furetière qui les lavent dans le sang[31] « doit pardonner toutes sortes d'*injures*, et d'affronts » (INJURE), « fait profession de ne faire mal à aucune créature vivante, non pas même aux moindres animaux, et de pardonner les injures qu'on lui a faites » (BANIANS). Le renversement de point de vue est ici un procédé ironique :

---

[29] Jean-Pierre Cavaillé, « L'intrigue et le micmac… », *art. cit*., p. 215.

[30] Jean-Pierre Cavaillé, « L'intrigue et le micmac… », *art. cit*., p. 216.

[31] Furetière fait vraisemblablement référence au duel tout en faisant mine que cette pratique est complètement révolue : « C'était autrefois un privilège qu'avaient les Gentilshommes, de déclarer la *guerre* à celui dont ils avaient reçu quelque grande injure, au lieu de le poursuivre en Justice : ce qui se faisait pourtant avec quelque formalité. » (GUERRE). La réparation de l'injure en justice se supplante alors progressivement au duel judiciaire qui, lui aussi, faisait l'objet d'une forte répression. L'appareil législatif déployé sous le règne personnel de Louis XIV et notamment l'édit de 1679, en appliquant des peines de dévolutions de biens et en sanctionnant les délits d'insubordination militaire, aurait ainsi couronné de succès cette tentative de longue haleine si l'on en croit le roi : « Nous avons eu la satisfaction de voir cesser presque entièrement sous notre règne ces funestes combats qui se pratiquaient dans notre royaume » ; édit de décembre 1704, cité dans François Billacois, *Le Duel dans la société française des XVI^e^-XVII^e^ siècles*, Paris: éditions de l'EHESS, 1986, p. 300.

entre autres moyens de dissimulation, l'ironie tient en effet une place de choix, et l'entrée semble préfigurer les stratégies d'écriture qui caractériseront les discours satiriques des philosophes et des encyclopédistes du siècle suivant, et faire ainsi de Furetière un « précurseur des Lumières sous Louis XIV », pour reprendre le titre de l'étude d'Alain Rey sur le sujet.[32] On peut rapprocher les analyses de Jean-Pierre Cavaillé à celles de Jean-Claude Waquet qui a décelé, entre les lignes du dictionnaire, et à travers une logique de renvois qui dissémine mais aussi qui dissimule la pensée politique dans le dictionnaire, une réflexion plus poussée que d'autres dictionnaires monolingues, proche de la doctrine monarchomaque.[33]

Le dictionnaire de Furetière apparaît ainsi comme une œuvre relativement dissidente par rapport à une doctrine et à une esthétique qui marquent le contexte où il voit le jour : si cette dissidence demeure prudente, c'est à dire dissimulée, passant notamment par une attention à l'ironie, et de la sorte, apparaît comme étant de faible intensité, et si, en définitive, rien ne permet de cataloguer Furetière parmi les esprits forts et libertins ou les esprits rebelles et frondeurs, force est de constater que tant les *Factums*, publiés dans le cadre de la querelle, que le *Dictionnaire*, publié de façon posthume, connaîtront le sort réservé aux écrits plus subversifs. Les *Factums*, dénoncés par les membres de l'Académie comme des « libelles diffamatoires », seront en effet interdits en France, et le dictionnaire se verra supprimer son privilège d'impression. Ils seront ainsi, au même titre que d'autres écrits taxés de libertinage ou d'hérésie, publiés aux Pays-Bas

---

[32] Alain Rey, *Antoine Furetière, un précurseur des Lumières sous Louis XIV*, Paris : Fayard, 2006.

[33] Jean-Claude Waquet, *La Conjuration des dictionnaires*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

et circulés clandestinement. Autrement dit, si les méthodes, l'approche lexicographique, le jeu sur le sens des mots introduits par les différents ancrages discursifs dans les définitions semblent résister de manière diffuse à une norme, cette résistance a pu être lue comme une dissidence, et à ce titre, a connu le même sort que les écrits plus délibérément provocateurs qui ont vu le jour à la même époque.

Le destin tragique des écrits du lexicographe, qui voue le dictionnaire et les *Factums* à la censure, produit rétrospectivement une surdétermination de la lecture de ces pièces comme des œuvres potentiellement « dissidentes ». Furetière le sait, qui, s'adressant au chancelier dans un placet, plaide sa cause contre une interdiction qui ne sert que la prétention d'un monopole revendiqué par l'Académie qu'il voit comme la revendication d'un commerce lucratif :

> À la vérité, s'il s'agissait d'un Livre contre la Religion, contre l'État, ou les bonnes mœurs, je me reconnaîtrais véritablement criminel ; mais il faut faire grande différence entre les Livres juridiquement censurés d'avec ceux qui ne sont de contrebande que par un intérêt bursal de Libraires.[34]

Mais on peut se demander si la marginalisation de ces textes – dont le spectre irait d'une déviance culturelle à faible intensité à une dissidence à peine voilée – est apte à rendre compte de la situation et de la trajectoire d'un auteur par ailleurs très inséré dans la société mondaine, et rompu aux codes de la sociabilité curiale. En effet, Furetière connaît une carrière brillante : élu membre de l'Académie française en 1662, il s'illustre notamment dans le style allégorique galant, comme nous l'avons mentionné, avec la publication de sa *Nouvelle allégorique ou histoire des derniers troubles arrivés au*

[34] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 78.

royaume d'éloquence en 1658. Il démontre, dans le cadre de ses fonctions académiques, les qualités d'un « fin courtisan »,[35] rédigeant des poésies de circonstance, composant des « vers à la gloire du roi », et s'essayant encore aux genres galants des « stances, sonnets et madrigaux ».[36] En 1679, rappelle Alain Rey, Furetière est établi dans la société mondaine et sa situation est enviable : « protégé par l'Archevêque de Paris, en excellents termes avec Colbert […]. ».[37] En nous déplaçant vers les textes de la querelle, nous verrons en effet que l'invective s'ancre dans un type d'échange rituel, en ce sens, relativement détaché d'effets virtuellement subversifs du discours injurieux : sur la scène d'un échange polémique fortement ritualisé, l'injure est dramatisée et de ce fait relativement dépersonnalisée. L'échange injurieux apparaît même par moments extrêmement formalisé, et en cela, il n'est pas exempt d'une dimension mondaine qui déplace l'enjeu de la dispute du fond vers la forme.

II L'injure : du jeu polémique au badinage galant

A) Le jeu polémique

La violence injurieuse de la querelle s'inscrit dans une tradition rhétorique et convoque un ensemble de représentations collectives et topiques dont elle hérite et

---

[35] Alain Rey, *Antoine Furetière…*, *op. cit.*, p. 81.

[36] Alain Rey, *Antoine Furetière…*, *op. cit.*, p. 79.

[37] Alain Rey, *Antoine Furetière…*, *op. cit.*, p. 81.

qu'elle actualise.[38] La topique injurieuse des *Factums* est en effet une collection de lieux communs.

Dans son deuxième Factum, plus satirique que le premier, Furetière écrit une histoire de la décadence académique depuis sa fondation, qui est l'envers du décor de *l'Histoire de l'Académie Française* de Paul Pellisson. En effet « depuis que d'indignes sujets ont tâché de participer à sa gloire, et qu'ils ont employé la brigue et l'artifice pour se faire préférer à de savants hommes qui en ont été exclus, toute cette réputation est allée en décadence. »[39] L'auteur s'en prend individuellement à chaque membre de ce qu'il nomme « l'Académie jetonnière », ou « la partie basse de l'Académie », c'est à dire des membres de l'Académie qui touchent des « jetons » du roi en assistant aux séances dédiées à la rédaction du dictionnaire par opposition à la partie noble « composée de personnes illustres par leur naissance, leur dignité et leur littérature […] qui n'ont point de part au Dictionnaire »,[40] avant de décrire, sur le mode satirique, le déroulement grotesque des séances, et la forme burlesque que prennent les disputes académiques. Le factum s'achève sur une lecture critique des définitions de mots de l'Académie, qui en montre les erreurs grossières. Nous nous centrerons sur la première partie de ce Factum, qui s'emploie à « détromper le Public de cette grande idée qu'il a conçue de Messieurs de

---

[38] Marine Roy-Garibal affirme en effet que Furetière invoque, dans ses *Factums*, « la dynamique de la coutume, la légitimité des pratiques immémoriales et quotidiennes du Parnasse qui laissent les gens de lettres régler leurs différends par le duel littéraire, la polémique et la satire » ; « Furetière et le droit bourgeois de la langue », *Littératures Classiques*, 40, 2000, pp. 103-118, p. 113.

[39] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 166.

[40] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 167.

l'Académie »,[41] et propose une galerie de portraits visant à la disqualification éthique de ses opposants.

Cette galerie fonctionne alors comme un répertoire de vices topiques. Le premier est l'incompétence oratoire. Claude Boyer et Michel Le Clerc sont « deux Albigeois qui étant venus ici apprendre la Langue, dont ils ne savent pas encore la prononciation, veulent l'enseigner aux autres ».[42] Quinault est quant à lui attaqué sur ses origines sociales, par une métaphore filée qui expose le métier de son père :

> […] c'est la meilleure pâte d'homme que Dieu ait jamais faite. Il oublie généreusement les outrages qu'il a soufferts de ses ennemis, et il ne lui en reste aucun levain sur le cœur […] il a eu quatre ou cinq cents mots de la Langue pour son partage, qu'il blute, qu'il ressasse, et qu'il pétrit le mieux qu'il peut.[43]

Charpentier, le chef de la compagnie, est un glouton colérique : « il faut donner le temps à sa colère de se refroidir, et alors une bonne soupe nous raccommodera ».[44] L'abbé Tallemant l'aîné est un avare qui :

> […] a succombé une fois à la tentation de paraître libéral. Un jour de Saint-Louis, étant Directeur, il fit semblant de vouloir régaler la compagnie. Il emprunta la maison qu'a le sieur Petit au bout du Faubourg Saint-Antoine, où il fit porter à dîner. Chacun s'y rendit comme il put. Il reçut tous les honneurs de la fête, on le mit à la place d'honneur, on but à la santé de son Altesse Directorale, on en loua hautement la demi-magnificence, car le jardin de l'hôte lui avait sauvé

[41] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 164.

[42] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 171.

[43] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 173.

[44] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 175.

> les frais du fruit. Mais il ne put souffrir plus de trois mois les cruels remords de son humeur épargnante, au bout desquels il fit une taxe de deux écus par tête sur chaque Académicien, pour le payement d'un repas qui était déjà mis en oubli.[45]

Jean de La Fontaine est non seulement un dépravé – « la force de son génie ne s'étend que sur les saletés et sur les ordures qu'il a méditées toute sa vie »[46] – mais encore un cocu :

> […] dans les contes dont il se pare le plus, il y a des choses si scandaleuses qu'elles choquent absolument les bonnes Lois de notre Religion ; jusque là que dans celui de *La Coupe enchantée*, il donne tant d'éloges au cocuage volontaire, que quelques-uns pourraient conclure de là qu'il y a apparence qu'il s'en est bien trouvé.[47]

Gloutonnerie, tyrannie, stupidité, avarice, avidité, lubricité, vanité, ignorance, incompétence, illégitimité : la galerie de portraits mobilise des vices topiques qui résonnent avec un catalogue de péchés capitaux. Sur la scène des *Factums*, chaque membre de l'Académie personnalise un vice, et se convertit dès lors en un personnage d'une comédie que Furetière va s'employer à mettre en scène dans les saynètes dont il agrémente la satire. Celles-ci mettent en scène des échanges ponctuels, comme lorsque Doujat, le doyen de la compagnie, à l'occasion de la définition du mot « mât » :

> […] se leva en pieds, et sortit de la chaise directorale, en disant qu'il en allait bientôt instruire la compagnie car il avait vu, en passant par le

---

[45] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, pp. 178-179.

[46] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 183.

[47] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 182.

> cloître Saint Germain, entre les estampes étalées d'un imager, celle d'un Navire qui avait au bas l'explication de toutes ses parties.[48]

Mais elles mettent également en scène une routine comique, qui par son caractère répétitif redouble l'effet comique recherché par l'auteur, comme lorsque décrivant le déroulement d'une séance type, il note :

> La première demi-heure se passe à faire le procès à l'horloge, car il n'y a de participants aux jetons que ceux qui sont arrivés quand l'heure sonne ; ce qu'on observe avec une précision géométrique. On voit alors une grande joie sur le visage des diligents, et une grande consternation sur celui des paresseux : ceux-ci accusent les autres d'avoir avancé l'aiguille, comme il est arrivé souvent ; on confère les montres, on cite les cadrans qu'on a vus en chemin ; les brailleurs tâchent à se faire rétablir, et y réussissent quelquefois ; et quand on vient à opiner là dessus, cela s'étend jusqu'à la fin de la vacation. J'ai remarqué, entre autres, que cela est arrivé le 6 novembre 1684.[49]

Il y a donc une ambivalence dans l'usage de l'injure en tant qu'attaque ad hominem, puisqu'en définitive, l'attaque ad hominem est moins au service de l'effet d'un acte de discours sur les cibles de Furetière – les membres de l'Académie – qu'elle ne la met à fonctionner dans un régime de *représentation* à l'attention d'un public que Furetière cherche à gagner à sa cause par le rire et par la représentation littéraire.[50] L'injure devient un des moyens de construire un espace générique codifié qui fonctionne

---

[48] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 177.

[49] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 184.

[50] À ce titre, la rhétorique injurieuse des *Factums* met en exergue l'élaboration d'un public littéraire telle qu'elle advient lors des grandes querelles qui ponctuent le siècle, public distinct du public organisé en une pyramide dignitaire, qu'Hélène Merlin-Kajman a analysé dans *Public et littérature en France au dix-septième siècle*, Paris : Belles Lettres, 1994.

comme une fiction comique apte à mouvoir le public par le rire. En cela, l'injure est partiellement dépersonnalisée, renvoyant au registre de représentation relativement autonome. Il n'est en ce sens pas anodin que Furetière s'autorise, en citant, d'autres satires antiacadémiques : il renvoie ainsi successivement à Corneille, dont il reprend l'expression d'« Académiciens jetonniers »,[51] à Nicolas Boileau-Despréaux lorsqu'il décrit Tallemant l'aîné comme « le fade traducteur du français d'Amyot »,[52] à La Fontaine, dont il cite une épigramme satirique composée contre Le Clerc et Boyer,[53] aux *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin pour accuser La Fontaine d'être un poète intéressé,[54] et même à Horace, lorsqu'il décrit l'Académie comme un monstre : « Cette Belle aboutit en un poisson affreux ».[55]

---

[51] « C'est ainsi que les a baptisés le grand Corneille », Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 167.

[52] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 178.

[53] Ainsi au sujet de Boyer et de Le Clerc, dont Furetière nous dit qu'ils ont emprunté « les noms de Coras et d'Assezan pour faire souffrir leurs ouvrages sur la scène », il rapporte « une épigramme qui a couru dans le monde et qu'on attribue à Monsieur de La Fontaine :

> Entre Le Clerc et son ami Coras,
> Tous deux auteurs rimant de compagnie,
> N'a pas long temps sourdirent grands débats
> Sur le propos de son *Iphigénie* :
> Coras lui dit : la pièce est de mon crû.
> Le Clerc répond : elle est mienne et non vôtre.
> Mais aussitôt que l'ouvrage a paru,
> Plus n'ont voulu l'avoir fait l'un ni l'autre »

(Antoine Furetière, *Recueil des Factums…, op. cit.*, t. I, p. 173)

[54] La diffusion de la *Coupe enchantée* de La Fontaine a ainsi été assurée « par l'entremise d'une comédienne [La Champmeslé], qui a été la digne commissionnaire pour faire le débit de cette

D'une part ces allusions inscrivent le *Factum* dans un genre discursif, et contribuent à signaler à la fois une topique et un décrochement sinon fictionnel, du moins littéraire de la querelle. Furetière s'inspire de la querelle narrée dans le *Lutrin* de Nicolas Boileau, épopée héroï-comique, pour affirmer qu'elle reflète la réalité de l'échange académique. Il rapporte que lors d'une séance au Louvre, « Tallemant jeta à la tête de Charpentier un dictionnaire de Monet. Ils se répliquèrent même par d'autres volumes avant qu'on eût le loisir de se mettre entre eux ».[56] Le second *Factum*, en s'inscrivant délibérément dans une tradition textuelle, rivalise d'ingéniosité et émule un genre satirique tout autant sinon plus qu'il n'y puise des moyens pour servir des attaques personnelles. Les réponses de Furetière, notamment dans *Les Couches de l'Académie*, divisé en chants, et mêlant vers et prose, accentueront encore cette dimension qui vise à régler, sur le terrain de la maîtrise formelle, les différends personnels ou doctrinaux. En cela, la teneur injurieuse de l'invective participe d'un code qui met en exergue la distance entre les codes des interactions littéraires et ceux qui régissent les interactions sociales lorsqu'elles mettent en cause des rapports hiérarchiques.[57] Cette culture polémique

---

marchandise de contrebande. En reconnaissance il l'a traitée d'Héroïne, et il lui a dédié un de ses ouvrages, dont il a été récompensé de la même manière que le Poète des *Visionnaires* :

> Ces vers valent cent francs, à vingt francs le couplet.
> Allez, je vous promets un habit tout complet »

(Antoine Furetière, *Recueil des Factums…, op. cit.*, t. I, p. 182)

[55] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 168.

[56] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 197.

[57] À l'inverse, l'injure peut encore faire basculer le débat dans la violence réelle et physique, ce qui met en exergue non seulement la façon dont les auteurs sont encore tributaires de leurs protecteurs, garants de leur salut, mais encore les réelles tensions qui persistent entre un ordre

caractérise le champ littéraire tel qu'il se développe comme une sphère autonome au dix-septième siècle, ce qu'indique Furetière à l'article AUTEUR de son dictionnaire, puisqu'il note que « les auteurs sont sujets à se quereller, et à se dire beaucoup d'injures ». Le degré de licence injurieuse du registre polémique consacre d'ailleurs la « clôture » du champ littéraire au dix-septième siècle, à un moment où « la littérature commence alors à constituer un espace social distinct » d'autres formes et d'autres espaces de sociabilité.[58] Mais également la culture académique : les traits de Corneille, Boileau ou La Fontaine tendent à inscrire le texte polémique dans une culture académique. En effet, comme le signale Volker Schröder, en cette fin de siècle l'Académie ne présente « décidément plus l'image harmonieuse et glorieuse des années 1670. À l'Académie française comme dans le royaume dont elle se veut la porte-parole, l'âge d'or louis-quatorzien est révolu. »[59]

D'autre part, Furetière inscrit, dans ses écrits, une mondanité, qui constitue le public et la véritable cible de la polémique littéraire : à côté des citations d'auteurs, il allègue des épigrammes et des bons mots. Aussi, au sujet de Bensérade, il note qu'il

---

littéraire de l'échange injurieux et un ordre social qui contraint la liberté d'expression des auteurs. De fait, l'affaire des sonnets polémiques échangés entre Boileau, Racine et le duc de Nevers, en 1677, autour de la *Phèdre* de Racine témoigne du danger que des prises de positions parfois agressives et violentes font encore peser sur l'intégrité physique des auteurs. Racine et Boileau signent un sonnet mettant en cause le Duc de Nevers et Mme de Bouillon, qui menacèrent alors de faire bâtonner les poètes. Selon Georges Forestier « [c]ette 'guerre des sonnets' prit donc immédiatement des proportions considérables : deux poètes sortis du rang se croyaient autorisés, du fait de leurs hautes protections, à insulter et ridiculiser un grand seigneur ; risquant d'être bâtonnés, ils coururent se réfugier auprès du prince de Condé » ; Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris : Gallimard, t. I, 1999, p. 1619.

[58] Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris : Minuit, 1985, p. 152.

[59] Volker Schröder, « Entre l'oraison funèbre et l'éloge historique : l'hommage aux morts à l'Académie française », *MLN*, vol. 116, no. 4, 2001, pp. 666-688, p. 680.

> […] conserve encore quelque rang parmi ces petits Poètes qu'un galant Homme a dit :
>
> Etre la populace
> Qui loge aux galetas et bouges du Parnasse.[60]

L'invocation de la figure stéréotypée du « galant homme » permet de définir l'horizon du public et de lui donner une voix à la représentation. Au sujet de Le Clerc et de Boyer, il cite une épigramme anonyme :

> Quand les pièces représentées
> De Boyer sont peu fréquentées,
> Chagrin qu'il est d'y voir peu d'assistants
> Voici comme il tourne la chose :
> Vendredi, la pluie en est la cause
> Et le dimanche le beau temps.[61]

Les bouts-rimés et épigrammes qui circulent de manière anonyme donnent une couleur mondaine au *Factum*, que viennent agrémenter les pointes et autres traits précieux que Furetière rapporte et dont la cour et la ville sont friands, comme en témoigne Madame Palatine qui se souvient encore en 1711 d'une épigramme de M. Robbe, lorsqu'elle relaie dans sa correspondance, au sujet de la composition languissante du dictionnaire de l'Académie :

> Messieurs de l'Académie, avec toute leur vivacité, sont lents dans leur opération. On leur a souvent reproché que, pendant qu'ils faisaient leur dictionnaire, ils étaient restés vingt ans sur la lettre Q. Mais c'est bien

[60] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 180

[61] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 172.

> plus drôle en français, car on disait que « Messieurs de l'Académie pour faire leur dictionnaire étaient demeurés 20 ans sur le Q. »[62]

C'est bien cette culture mondaine que reflète la pointe précieuse de Furetière lorsque, décriant le talent de La Fontaine et cherchant à exposer ses déboires auprès du public, il rapporte que le fabuliste « a aspiré jusqu'à faire un Opéra, et il s'est plaint dans un conte du *Florentin* que le sieur Lully l'avait enquinaudé »,[63] néologisme qu'il forge à partir du nom de Quinault, le librettiste et académicien, mais qui, par ses allitérations, associées au contexte « florentin » dans lequel il est invoqué, évoque encore des dégradations sexuelles. Même horizon mondain lorsqu'il rapporte une de ses réparties cinglantes contre les railleries de Benserade :

> Il me souvient qu'un jour, pour me choquer, il se vint mettre à la place que j'ai coutume d'occuper à l'Académie, en s'écriant : Ha ! me voici

---

[62] *Lettres de la princesse Palatine*, éd. Olivier Amiel, Paris : Mercure de France, 2014 [1981], 22 novembre 1711, pp. 459-460. Cette remarque semble en effet faire écho au theme de l'épigramme de M. Robbe:

> Tu prétends en vain, Furetière,
> Faire bouquer tant de Savants,
> De tes rivaux jaloux la troupe jetonnière
> Pour te contrecarrer a pris le frein aux dents.
> L'N et l'O sont finis, tant leur zèle est extrême ;
> Pauvre abbé, te voilà vaincu :
> Car si le P se fait de même,
> Cet ouvrage important sera bientôt à Q.

(Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, II, pp. 251-252)

[63] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 181.

> dans un lieu où je vais bien dire des sottises. Je lui répondis modestement : Courage, vous commencez bien.[64]

La querelle se déporte donc du fond vers la forme, et l'enjeu devient alors qui, de Furetière ou de ses détracteurs, saura le mieux mettre en forme ses reproches, exhibant le plus d'esprit et de maîtrise formelle dans ses invectives. Il est en effet significatif que les réponses des autres membres de l'Académie consistent en épigrammes et en sonnets publiés contre Furetière, qui exacerbent la dimension non seulement formelle, mais également mondaine, par le choix de la rime et de la concision, qualités qui les rendent aptes à leur mémorisation et à leur circulation dans des contextes conversationnels curiaux. Le recueil d'épigrammes révèle encore la dimension mondaine que prend la querelle, puisque, générant des réparties anonymes pour et contre Furetière il rend compte de la diffusion de la querelle auprès d'un cercle élargi de mondains.

B) Injure et badinage

Les thèmes des épigrammes échangés entre Furetière et ses parties témoignent alors d'un goût badin de la scatologie. On peut ici citer la devise de M. Charpentier qui compare Furetière à un étron :

> Un étron avec ces mots :
> *Ab expulso corporis sanitas.*[65]

Le thème scatologique est en effet récurrent : il est non seulement repris par le même dans une autre épigramme :

---

[64] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, pp. 180-181.

[65] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 250.

Quand un Corps illustre te chasse,
Se déchargeant de toi comme d'un sale étron
Pour en mieux nettoyer la place
Que tu lui fais de bonne grâce
Offrir Épigramme et Factum.[66]

Le thème métaphorique du corps permet encore de suggérer la dimension scatologique in absentia dans une autre épigramme cette fois anonyme, publiée en faveur de Furetière :

On connaît bien par ta sortie,
Lysandre, de l'Académie,
Quel en doit être le destin :
Dès que d'un corps l'âme est partie,
On en voit aussitôt la fin.[67]

Le thème scatologique que facilite l'image traditionnelle de l'Académie comme corps évoque encore le registre badin de l'enfance, défini par Furetière dans son dictionnaire comme « petite folâtrerie, divertissement peu sérieux, jeu d'enfants » (BADINAGE). Ailleurs, on retrouve des variations sur le registre puéril de l'ordure comme lorsque Furetière répond à l'épigramme de Charpentier :

[…] Votre brutalité, jointe à votre embonpoint,
Fait que vous pouvez bien vous vautrer dans l'ordure ;
Car on tient qu'aux cochons la merde ne pue point.[68]

On la retrouve dans l'image du ventre vomissant, invoquée dans deux sonnets pour et

[66] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 264.

[67] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 248.

[68] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.,* t. II, p. 251.

contre Furetière.[69]

C'est bien à ce registre badin du langage de l'enfance que le dictionnaire renvoie dans de nombreuses entrées injurieuses. PISSENLIT « est aussi une injure que les enfants se disent les uns aux autres, quand ils ont pissé au lit » et GRIMAUD est un « terme injurieux dont les grands écoliers se servent pour injurier les petits ». Les voix injurieuses évoquent également une enfance du langage, où celui-ci ne faisait pas complètement sens, et où il s'apparente à un cri voire à un bruit. Ainsi le CHARIVARI est un « [b]ruit confus que font des gens du peuple avec des poêles, des bassins et des chaudrons pour faire injure à quelqu'un ». L'étymologie du mot GUEUS, lui, « vient du mot de *heu*, le cri des pauvres et des misérables ». Les mots injurieux, par la possibilité ludique qu'ils ouvrent d'explorer une régression du signe hors du sens, du côté de leur signifiant, rejoignent une préoccupation plus philosophique qui anime le dictionnaire, dans sa

---

[69] Une épigramme renvoie à l'épitre dédicatoire et fictive du poète Mythophilacte au bourreau dans *Le Roman Bourgeois* de Furetière :

> Tantôt l'exécuteur de la haute justice
> Est de ton beau roman l'illustre protecteur
> Tantôt tu vas chercher un ventre qui vomisse
> Écrivain mal poli, quoiqu'habile imposteur.

(Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 241)

Tantôt, prenant pour cible le Chancelier, l'image évoque la bassesse du dictionnaire de l'Académie :

> Toi, dont l'Académie élude la justice
> Qui du mérite faux n'est point le protecteur,
> N'espère pas de voir que son ventre vomisse
> Cet œuvre tant promis par son Corps imposteur.

(Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 254)

recherche d'une généalogie du langage.[70] Mais l'injure est aussi une parole adressée à l'enfant, parfois tendre, lorsqu'elle se fait hypocoristique, parfois teintée de mépris. Du côté de l'injure hypocoristique, le dictionnaire enregistre par exemple le terme BABOUIN qui « est aussi une injure qu'on dit aux petits enfants », BROUILLON qui est un terme qu'« [o]n dit aussi par injure aux petits garçons », ou encore ESPIEGLE, qui « est une légère injure qu'on dit aux enfants qui sont un peu malins ou libertins. Ce garçon est un petit *espiègle*, il a fait un tour d'*espiègle*. ». La tonalité se fait plus méprisante avec le terme MORPION, qui « est aussi une injure qu'on dit aux petits garçons pour leur reprocher leur petitesse, ou leur importunité ». MERDAILLE est un « terme populaire et injurieux qu'on dit à une troupe importune de petits enfants ». Lorsqu'il glisse sur le terrain de la différence des sexes, le registre infantile du badinage injurieux s'érotise : la régression infantile du scatologique est en effet une forme de sublimation, dans le langage adulte, du registre érotique. Le badinage injurieux permet d'évoquer un corps non acculturé aux normes de sociabilité, comme c'est le cas pour les enfants, mais qui peut facilement glisser sur le terrain d'un corps et d'un désir tabou, qui défie l'autocensure. Aussi, comme le souligne Alain Génetiot, « la frontière est ténue entre les jeux innocents et les jeux interdits de la galanterie ».[71] C'est ce glissement érotique du jeu innocent de l'enfance au registre tabou de la sexualité dont témoigne l'entrée du mot

---

[70] Claire Badiou-Montferran parle à ce titre de « démarche archéologique » : « La Logique aux frontières de la Grammaire et de la Rhétorique dans le *Dictionnaire* de Furetière », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 23-43, p. 33.

[71] Alain Génetiot, *Poétique du loisir mondain*, Paris : Champion, 1997, p. 240 ; sur la question du badinage et de l'érotisme voir aussi Christophe Martin, « L'esthétique du rire badin (XVIIe-XVIIIe siècles) », *L'Esthétique du rire*, éd. Alain Vaillant, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 121-151, pp. 138-40.

GARÇONNIERE, « injure qu'on dit aux petites filles qui se plaisent à hanter les garçons ». C'est encore ce glissement qu'évoque, dans les épigrammes de la querelle, l'image de la « fessée » infligée par Furetière au Corps de l'Académie dans une mise en scène allégorique de la querelle qui la compare à une amende honorable :

> Furetière, à cheval marchant fort gravement,
> Suivait l'Exécuteur qui frappait mollement
> Le dos d'une pauvre coureuse
> Ce magistrat, fâché contre la malheureuse
> Qui l'avait autrefois gâté vilainement,
> Dit à l'Exécuteur : Tu t'entends avec elle,
> Je saurai châtier ta pitié criminelle.
> Pardon, dit le bourreau, j'ai tort, Monsieur ; je crois,
> Si le crime demande une rigueur extrême,
> Que vous l'entendez mieux que moi ;
> Tenez, prenez le fouet, et fessez-la vous-même.[72]

Le bout-rimé souligne le plaisir – ici évoqué par le registre érotique – qui perturbe la rigueur et l'austérité censoriale dont se réclame Furetière dans les *Factums* et avec lesquelles il prétend « châtier » le corps académique.[73] Mais on retrouve les mêmes connotations érotiques sous-tendant les mises en scène judiciaires, et notamment les amendes honorables – sanctions injurieuses dans la mesure où elles visent à rendre infâme, aux yeux du public attroupé, le criminel puni. Furetière rapporte à l'entrée BEDON une punition jadis infligée aux « ribaudes » :

---

[72] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 240.

[73] Voir à ce sujet Christophe Angebault, « Censeurs et critiques dans le *Dictionnaire universel* », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 253-269.

> La punition des ribaudes à Paris était de les mener publiquement avec la flûte et le *bedon* jusqu'à leur asile du Heuleu avec un chapeau de paille, montées sur un âne, le visage tourné vers la queue, qu'elles tenaient en main en guise de bride. Cette coutume a lieu encore à Bruxelles.

Même évocation érotique et infamante qui traverse une anecdote historique mentionnée à l'entrée FIGUE, qui illustre le geste injurieux « faire la figue » :

> Ce proverbe vient de l'Italien *Far la fica*. Il tire son origine, à ce que dit Munster et autres Auteurs, de ce que les Milanais s'étant révoltés contre Fréderic, avaient chassé ignominieusement hors de leur ville l'Impératrice sa femme montée sur une vieille mule nommée *Tacor*, ayant le derrière tourné vers la tête de la mule, et le visage vers la croupière.

L'injure évoque ainsi ce registre érotique et sexuel. En effet, non seulement la parole féminine est volontiers présentée comme injurieuse ; mais encore la féminisation de nombreux mots emporte également avec elle une connotation injurieuse. Cette sexualisation de l'injure, dans tous les sens du terme, est l'envers abject d'un regard désirant et d'associations lubriques qui traversent, par analogie, par métonymie, ou par métaphore, de nombreuses définitions de mots. On peut à ce titre citer l'entrée FRAISE : « s.f. Petit fruit rouge ou blanc, qui croît dans les jardins ou dans les bois. Il ressemble au bout des mamelles des nourrices ».[74] Or, dans les entrées injurieuses, le corps féminin fantasmé et désiré par le lexicographe fait un retour qui menace de corrompre l'exercice de la parole raisonnable.

[74] Sur ce point, voir Bérengère Parmentier, « Abondance et singularité : un *Dictionnaire universel* des variations du sens », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 63-81.

La femme, si l'on en croit le nombre d'injures qui lui sont rapportées dans le dictionnaire de Furetière, est le sujet et l'objet par excellence du discours injurieux. L'injure stigmatise alors un corps qui n'est plus désirable, comme le font les termes DAGORNE, mot « populaire et injurieux qu'on dit à une femme vieille, laide et de mauvaise humeur », et GUENON, dont on affuble « une femme vieille ou laide, quand on lui veut dire quelque injure ». Le dictionnaire renvoie alors à une sexualité féminine déviante soit par abstinence, comme dans LAMPE DE COUVENT,[75] ou BEGUINE,[76] soit par excès, comme dans GOUGE,[77] ou dans CAGNE,[78] qui évoquent l'infamie attachée à la sexualité féminine. Mais l'injure apparaît également comme une modalité de l'expression féminine. MIJAUREE et CAROGNE sont des termes qui se rapportent à des querelles et donc à des énonciations féminines.[79] La bouche béante qu'évoque le terme BEGUEULE, « [i]njure populaire qu'on dit aux femmes de basse condition qu'on taxe de niaiserie, et d'avoir toujours la gueule *bée* ou ouverte », fait écho au bec affamé du terme PAINBESCHE, « [t]erme injurieux qu'on dit à des femmes pour leur reprocher leur

[75] « On dit par injure à une femme, que c'est une *lampe* de Couvent. » (LAMPE)

[76] « Maintenant on appelle par injure une *Beguine*, une vieille fille qu'on veut taxer de bigoterie. » (BEGUINE)

[77] « Terme injurieux qu'on dit aux femmes de néant qu'on veut accuser de paillardise, comme si elles s'adonnaient à des goujats » (GOUGE)

[78] « Vieux mot qui signifiait autrefois *chienne*. Il ne se dit plus que par injure à des femmes qu'on veut taxer d'infâme prostitution. » (CAGNE)

[79] Rappelons la définition de CAROGNE, citée plus haut : « Terme injurieux, qui se dit entre les femmes de basse condition, pour se reprocher leur mauvaise vie, leurs ordures, leur puanteur. » MIJAUREE est pour sa part un « Terme populaire et injurieux, que les femmes disent à Paris, quand elles se querellent. Vous êtes une belle, une plaisante *mijaurée*, pour dire une laide, une sotte. »

fainéantise, ou malhabileté, comme si on disait qu'il leur faut mettre le pain au bec, et les abécher ainsi que des oiseaux ». Ces deux exemples semblent renvoyer vers une corporalité qui contaminerait l'exercice de la raison par la parole. Si la voix féminine est une voix particulièrement injurieuse, c'est qu'elle met en exergue la tension entre désir et communication dans le domaine du langage. Il semble en effet que ce qui prédestine les voix féminines à l'injure dans le Furetière vient du fait que la bouche –animalisée par les termes « gueule », dans « bégueule », ou « bec », dans « painbesche » – se destine à d'autres activités qu'à la parole.[80]

Par un mouvement convergent, Furetière indique une série de termes qui prennent un sens injurieux au féminin. C'est le cas de MASQUE, dont le sens injurieux n'est présent qu'au féminin : c'« est aussi un terme injurieux qu'on dit aux femmes du commun peuple, pour leur reprocher leur laideur, ou leur vieillesse. C'est une vieille *masque*, une laide *masque* qui chante pouille à tout le monde. En ce sens il est féminin ». Le mot BORGNE, « qui n'a qu'un bon œil », dans sa flexion féminine, BORGNESSE, « ne se dit que par injure et par mépris ». Comme point de comparaison, on peut se rapporter ici au dictionnaire de langue qu'est celui de l'Académie, qui, rapportant la sémantique injurieuse à un processus de construction syntaxique, modère cette affirmation. En effet, d'après les immortels, le caractère injurieux du terme est moins lié à sa flexion féminine

[80] En effet, comme le rappelle Nancy Houston : « La bouche n'est pas un ordinateur, une simple machine adaptée aux besoins de la communication. C'est un *organe*, qui sert non seulement à parler mais aussi à manger, à cracher, à vomir, à respirer, à lécher et à embrasser, sans parler de son isomorphisme avec d'autres parties du corps (d'où les fantasmes célèbres depuis la *vagina dentata* jusqu'à la *Gorge profonde*) » ; *Dire et Interdire*, Paris : Payot, 1980, p. 95.

qu'à l'emploi substantivé de l'épithète. Le mot est en effet « bas et injurieux ; comme, *Cette vieille borgnesse*, lorsque l'on n'ajoute point le mot de *femme* ».

Tant dans le dictionnaire que dans la querelle, la mobilisation du registre scatologique fait signe vers une culture mondaine du badinage qui va jusqu'à l'évocation érotique. Pourtant, contrairement à la culture du badinage, qui suppose une forme de complicité dans le rapport agonal, tant la sexualisation que la régression infantile qui travaillent l'invective sont des thèmes qui, en définitive, dévaluent et disqualifient la parole de ceux que ces allusions visent.

C) Discours satirique et paradigme galant

Dans le secret du huis clos, une fois réunie en groupe, l'Académie s'apparente à un peuple bruyant et indiscipliné. Les jetonniers « décident en Souverains, et s'injurient en crocheteurs »,[81] note Furetière, qui les dit friands de « grosses paroles ».[82] L'injure serait en effet le mode discursif qui prévaut à l'Académie : selon lui, il s'y profère « injures plutôt que raisons »,[83] ce qui fait fréquemment sombrer le débat dans la « cacophonie »,[84] car les membres parlent « tout à la fois ».[85] Ce qui ressort de la description de l'assemblée est le « bruit »[86] que produit cette polyphonie discordante. Les membres de l'Académie sont d'ailleurs fréquemment désignés par le terme de

[81] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 196.

[82] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 196.

[83] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 196.

[84] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 191.

[85] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 22.

[86] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 183.

« brailleur ».[87] On ne parle pas à l'Académie, nous dit Furetière, on « siffle ».[88] L'académicien est entièrement mû par ses passions : « ceux qui se rendent les maîtres du Bureau sont ceux qui ont le meilleur poumon ».[89] Ils ne débattent pas mais se livrent à de « folle[s] et tumultueuse[s] délibération[s] ».[90] Leur parole est fréquemment qualifiée de « babil », de « verbiage »,[91] termes qui connotent fortement la parole féminine et infantile, comme en témoignent les entrées du *Dictionnaire universel* qui leur correspondent.[92] Enfin, l'écriture académique est « barbouillage ».[93] Le recours à ces stéréotypes, qui tend à insister sur l'indignité, le goût d'une certaine « familiarité »[94] dans l'échange et l'animalité des corps et du corps académique(s), aboutit à infantiliser voire à féminiser la parole académique sur le modèle de la parole injurieuse.[95] Cette féminisation est encore induite dans le titre du second pamphlet de Furetière, *Les Couches de*

---

[87] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 21, p. 176, p. 194, p. 209.

[88] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 230.

[89] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 22.

[90] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 199.

[91] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 297.

[92] On retrouve l'attribution du « babil », parole superflue dans le *Dictionnaire universel*, sous ACCOUCHEE : « On appelle proverbialement, les caquets de l'*accouchée*, le babil et la conversation des femmes qui visitent celles qui sont en couche » et sous BABIL : « Les femmes et les vieillards ont toujours trop de babil ».

[93] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 211.

[94] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 189.

[95] L'infantilisation est explicite lorsqu'il compare les membres de l'Académie à des écoliers : « J'avoue que c'est la plus grande injure qu'on puisse faire à une compagnie de prétendus illustres, que de leur reprocher des fautes grossières qui seraient honteuses à des écoliers […] » ; Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 306-7.

l'Académie (1687), qui s'inscrit dans une intertextualité avec un folklore et une littérature satirique misogynes du dix-septième siècle comme *Les Caquets de l'accouchée* (1622). D'ailleurs, selon l'auteur des *Factums*, les membres de l'Académie « ont appris leur Langue Maternelle de leur nourrice »,[96] une expression qui contraste avec celle de « père nourricier »,[97] que le lexicographe invoque, pour justifier la présence de mots communs dans son dictionnaire, dont les membres de l'Académie exigent qu'il les purge du sien.

La parole académique est donc disqualifiée à partir d'un procédé qui tend à la féminiser – féminisation que met en exergue, en dernière instance, le recours récurrent à l'injure dans le cadre des échanges académiques selon Furetière, et qui, nous l'avons vu, caractérise aussi la dynamique polémique de la querelle, puisque celle-ci se déporte sur la forme de l'échange plutôt que sur le fond. Cette disqualification renvoie au paradigme d'un badinage galant qui n'est que « caprice »[98] et attention aux « bagatelles »,[99] et qui occupe les membres de l'Académie aux dépens d'une exigence d'érudition et de connaissance. Ceux-ci ne savent que jouer et disputer, et ont perdu toute aptitude à la

---

[96] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…, op. cit.*, t. I, p. 188.

[97] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 14.

[98] « Chacun pointille sur chaque article, et le juge bon ou mauvais, selon sa connaissance ou son caprice : très souvent on le réforme au pis, ou on ne fait que changer peu de chose dans l'expression » ; Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 183.

[99] « Celui qui crie le plus haut, c'est celui qui a raison ; chacun fait une longue harangue sur la moindre bagatelle » ; Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 183. Au sujet du rythme de la composition et de la qualité des définitions du dictionnaire de l'Académie, Furetière note l'exemple du mot « oreille » : « le reste du mot a occupé trois semaines le bureau. On y apprend à la fin qu'on dit une oreille de soulier, d'une écuelle, d'un livre, et quelque autre bagatelle : mais on n'y trouve pas le nom de toutes les parties de l'oreille, comme on fait dans le Dictionnaire Universel […] » ; Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, 186.

connaissance. Le portrait satirique de Benserade est à ce titre édifiant puisqu'il constitue l'archétype du poète de cour qui a « acquis quelque réputation pendant le règne du mauvais goût, des équivoques, et des pointes » et « croit que toute la Langue n'est faite que pour des Rondeaux ».[100] Autrement si la querelle et le dictionnaire exhibent un reste galant, qui tient, on l'a vu, dans le recours polémique aux traits précieux, à la mise en scène de traits d'esprit, à l'emploi d'un certain registre puéril, ou encore à une certaine volupté qui n'est pas dénuée d'érotisme, ce paradigme fonctionne dans le cadre de l'énonciation satirique comme une énonciation seconde : à la fois mentionnée et rayée dans le cadre d'une énonciation première. L'énonciation polémique des *Factums* se situe en cela dans une continuité avec une œuvre romanesque, satirique, lexicographique, elle aussi profondément marquée par une dimension agonale qui n'est pas dénuée de dialogisme. On peut la rapprocher des procédés mis en œuvre dans le *Roman Bourgeois* (1666) qui a été caractérisé par Maurice Laugaa comme un « récit négatif », « roman-jivaro »,[101] expression qui renvoie à l'inscription, au cœur de la narration, en mention, d'une tradition romanesque héroïque objet de la satire qui anime le discours romanesque. Le dictionnaire lui-même n'est pas exempt d'une certaine charge polémique, comme l'a montré Hélène Merlin-Kajman, car ses définitions « font surgir un arrière-plan agonal de la langue ».[102] Or, dans les *Factums*, l'énonciation satirique est une énonciation ironique

---

[100] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 179.

[101] Maurice Laugaa, « Pour une poétique de la négation », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 41, no. 164, 1976, pp. 525-533, p. 532.

[102] Hélène Merlin-Kajman, « Sens contraire, ironie et négation dans le *Dictionnaire universel* de Furetière », *Langue Française*, vol. 183, no. 3, 2004, pp. 111-126, p. 120. Voir à ce sujet également l'exemple contenu sous le mot vedette PHILOSOPHIQUEMENT au sujet duquel Claire Badiou-

où le discours galant est décrit en mention et érigé come discours « autre », pour mieux être congédié. Dans le travail négatif de l'énonciation satirique émerge alors l'éthos de l'homme universel et les valeurs qui le soutiennent.

L'ethos polémique des *Factums* se définit dans un rapport d'exclusion à un paradigme galant et badin que vient cristalliser le goût de l'injure (injure qui est à la fois pratiquée et dénoncée par Furetière). La galanterie, présentée sous les traits déformants que lui prête le discours satirique, apparaît comme cette voix mentionnée et niée, contre laquelle se construit l'éthique discursive de Furetière. L'injure marque un décentrement de la voix assimilée à un cri, voire à un babil chez des académiciens qui font profession de « galanterie », par rapport à la raison (*logos*) incarnée *a contrario* par « l'homme universel », modèle éthique que les *Factums* et le *Dictionnaire universel* promeuvent.[103] En effet, derrière la caractérisation de la parole académique comme babil, on devine un paradigme galant que Furetière dénonce et contre lequel il s'érige. Le modèle éthique de l'homme universel est fondé *a contrario* sur les connaissances empiriques mises à l'honneur dans le dictionnaire : « On appelle un homme *universel*, celui qui a appris plusieurs sciences, qui peut répondre pertinemment sur quoi que ce soit qu'on

---

Monferran note qu'il « se dote d'une charge polémique insoupçonnée » ; « La Logique aux frontières de la Grammaire… », *art. cit*., p. 25, note 4.

[103] « Si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que l'universel ici est plutôt envisagé comme un *appel* et une exigence que comme une donnée […] plutôt comme une attitude (l'attitude "critique") que comme un savoir stable, acquis, replié sur lui-même, dont on nous livrerait un panorama statique […] même s'il a pour mission d'engendrer ce que Furetière appelle "l'homme universel" », note Jean-Charles Darmon, « Furetière et l'universel », *Stanford French Review*, vol. 14, no. 3, 1990, pp. 15-46, p. 30.

l'interroge. » (UNIVERSEL). Elle s'oppose à un badinage ludique qui travaille à l'ignorance.

Dans le cadre de la querelle, l'injure participe de la construction d'une scène relativement détachée et autonome de celle de l'ordre hiérarchique qui contraint les interactions sociales : la fonction des attaques ad hominem est moins d'atteindre ceux qu'elles visent que de gagner, sur la scène dramatisée de l'interaction polémique, les faveurs d'un public mondain. En cela, l'enjeu du combat injurieux se déplace du fond vers la forme, et le « vainqueur » est celui qui se sera illustré par sa maîtrise de codes littéraires et son ingéniosité lexicale. En cela, l'injure retient une part de jeu qui n'est pas complètement étranger à la culture du badinage mondain. Dans le dictionnaire aussi, elle renvoie au langage de l'enfance voire à un érotisme. Mais en définitive, c'est bien la couleur satirique qui domine, puisque par la caractérisation de la parole académique comme parole injurieuse, Furetière invoque, en mention, un paradigme badin pour mieux le congédier. Si l'injure nous est d'abord apparue comme potentiellement subversive, relevant d'une expression carnavalesque, nous avons mis en évidence la façon dont elle opère une forme de décrochement du discours, signalant la dramatisation du conflit, et le déplaçant sur le terrain symbolique d'une maîtrise formelle. Pourtant, en dernière instance, c'est dans le cadre d'une construction voire d'une reconstruction éthique qu'elle prend tout son sens.

III La parole injurieuse au service d'une construction éthique

A) Position du sujet écrivant

Tant le *Dictionnaire universel* que les *Factums*, interdits en France en décembre 1686, seront publiés en Hollande et ne trouveront leur lectorat qu'au prix d'une circulation clandestine. Furetière mourra d'ailleurs sans voir son dictionnaire publié – l'œuvre de vingt années de travail. L'horizon posthume de la publication est thématisé dans les *Factums :* de guerre lasse, et à défaut d'obtenir une audience royale, Furetière se détourne des destinataires de son plaidoyer et se tourne vers la postérité :

> La Postérité, qui connaîtra l'utilité de cet Ouvrage, ne pourra apprendre qu'avec scandale et indignation l'injuste opposition de mes envieux […].[104]

Soulignant le mouvement de fictionnalisation qui caractérise la gradation entre la publication de chaque factum, Marine Roy-Garibal affirme qu'en dernière instance « le droit s'en remet à la littérature et le plaidant à la satire pour obtenir de la République des Lettres et de la postérité le gain universel et posthume de sa cause ».[105] L'écriture apparaît alors comme la scène sur laquelle on envisagera l'enjeu d'une réhabilitation éthique qui va parfois jusqu'à une réinvention de soi à travers l'énonciation injurieuse. Dans l'exercice de l'écriture, le sujet destitué restaure, à ses propres yeux encore plus qu'aux yeux d'un lectorat projeté, posthume et incertain, son autorité.

---

[104] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 54.

[105] Marine Roy-Garibal, « Furetière et le droit …» , *art. cit*., p. 103.

Dans les placets que Furetière adresse au Chancelier, l'auteur demande réparation pour :

> […] la plus haute injure que mes parties m'aient pu faire : ils m'ont chassé honteusement d'une compagnie qui a été ci-devant en estime dans le monde ; ils m'ont voulu noircir dans l'esprit du Roi et du public, et même chez les étrangers, car cette affaire fait du bruit par toute l'Europe. Ils m'ont accusé d'être un voleur, un traître, un faux-frère […].[106]

La destitution de Furetière du corps académique a l'effet d'une blessure narcissique : « toute l'eau de la mer ne serait pas suffisante pour en guérir la morsure. »[107] Cette blessure est explicitement exprimée par Furetière qui recourt à la tonalité pathétique dans les placets. En effet, Furetière est affaibli psychologiquement et physiquement par cette affaire. Parlant de son dictionnaire, il déclare : « je suis si malheureux que tout achevé qu'il est il ne me donne que des chagrins et des peines, quoique j'en dusse espérer de la gloire et des récompenses ».[108] Acculé, Furetière se sent cerné, et évoque la malfaisance des membres de l'Académie, qui, non content de voir le dictionnaire interdit et son auteur déchu, souhaitent en réalité sa mort : « me voyant fort âgé et valétudinaire, ils croient que ma mort leur donnera des moyens de se saisir de mon Livre ».[109] L'acharnement de l'Académie est responsable de la souffrance psychologique et physique de l'auteur : « je m'étais bien douté que le chagrin et la fatigue que m'ont causés les persécutions de mes

---

[106] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 56.

[107] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 65.

[108] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 28.

[109] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 30.

envieux me réduiraient au pitoyable état où je suis ».[110] Avec la dégradation de son état de santé, qu'il mentionne dans ses lettres au Chancelier, et en désespoir de cause, Furetière se tourne vers Dieu : « Si je perds la meilleure cause qui ne fut jamais […] je prendrai le parti de la soumission et du silence, et je me tairai jusqu'à la Vallée de Josaphat ».[111] Furetière, pour se consoler des « maux qu'il endure », se tourne vers l'Evangile,[112] et invoque le ciel.[113] La tonalité pathétique de l'écriture, qui va en crescendo, traduit le sentiment d'impuissance de Furetière et rend compte de la profondeur de la blessure causée par la violence de sa destitution académique mais également du silence que gardent les autorités publiques sur la question de son exclusion : Furetière se sent véritablement désemparé, allant même jusqu'à se comparer au « paralytique de l'Évangile ».[114]

---

[110] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 99.

[111] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 74.

[112] « Je suis réduit à me consoler avec ces paroles de l'Évangile : *Beati qui persecutionem patiuntur propter justitiam* » ; Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 86.

[113] « L'injuste opposition qui en prive mes Créanciers aussi bien que moi est une chose qui crie vengeance à Dieu et aux hommes, dont je charge l'honneur et la conscience de mes parties. Le ciel m'est témoin que j'ai défendu leur intérêt et le mien, de tout mon possible » ; Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 96.

[114] « Quand je vois que le Paralytique de l'Évangile a langui trente huit ans, faute d'avoir quelqu'un qui le jetât dans la Probatique Piscine quand l'Ange en avait troublé l'eau, j'y trouve beaucoup de conformité avec ma misère présente, puisqu'après avoir travaillé toute ma vie pour le service du Public, je me vois ruiné de santé et de fortune faute d'avoir un Patron auprès de vôtre Grandeur, qui m'obtienne et qui sollicite la grâce que je vous demande il y a si long-temps. » ; Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 111.

Chez Furetière, l'atteinte psychologique, la destitution symbolique, et l'aliénation, se doublent du sentiment de perte d'identité, d'un manque d'appartenance, qui, quoique ces sentiments s'expriment avec force dans le contexte de la querelle qui suit son exclusion, sont également liés à un contexte politique : la désincorporation de la société française sous Louis XIV. Robert Descimon et Christian Jouhaud parlent de « crise de la vision corporative de la communauté conçue comme 'corps politique' ».[115] En effet, pour Furetière, l'Académie n'est pas un véritable corps. Or ce constat dit en retour une nostalgie d'appartenance que le lexicographe cherche à réparer dans un dictionnaire qui vise à compenser cette perte, en se présentant comme un « corps politique » de substitution.[116] Cette communauté rhétorique se cristallise dans une personne grammaticale impersonnelle, « on », qui acquiert, notamment dans les entrées injurieuses à l'égard des réformés, et dans le travail de l'exclusion, une valeur collective plus proche du « nous ». L'injure apparaît alors comme une réaction à une situation vécue comme crise. Les analyses de Francis Goyet sur le bon mot sont ici encore très pertinentes. C'est en effet au niveau de la connivence que se joue la reconstitution imaginaire de la communauté, une connivence qui se fait au détriment d'une victime désignée – ici en l'occurrence du « réformé » : « De façon générale, ces histoires d'exclusion, ces "bons" mots qui font des victimes sont bons pour ceux qui baignent dans un monde devenu insupportablement indifférencié. Le "bon" mot ramène de manière ré-actionnaire un moyen de

---

[115] Robert Descimon et Christian Jouhaud, *La France du premier dix-septième siècle*, Paris : Belin, 1996, p. 12.

[116] Emily Linares, « Resuscitating a bygone political vision through language : Antoine Furetière and the resurrection of the *corps politique* », *Early Modern French Studies*, vol. 38, no. 2, 2016, pp. 148-163.

différencier. »[117] C'est bien cette réparation d'un monde « devenu insupportablement indifférencié » qu'évoque Furetière au Chancelier : « si j'ai appelé quelques-uns de ces Messieurs, Jetonniers […] ç'a a été seulement pour séparer la paille d'avec le bon grain ».[118]

B) Injure et communauté rhétorique

Dans le premier dix-septième siècle, les cérémonies et les processions publiques se chargeaient de célébrer cette vision corporatiste du royaume. On peut ici se rapporter à Robert Descimon et à Christian Jouhaud, qui lient l'affirmation de l'unité lors de ces cérémonies publiques à la pratique de l'exclusion symbolique. Selon eux, la procession publique était « [v]olontiers dirigée contre d'autres segments de la chrétienté (les "ennemis"), elle était l'affirmation symbolique de l'unité de la cité […] ».[119] La vision du collectif qui émane de certaines injures présentes dans les *Factums* ou dans le dictionnaire, renvoie a cette culture politique quelque peu archaïque à l'époque où Furetière écrit : avec Louis XIV, la monarchie se désincorpore, et la métaphore séculière et mécaniste de l'État se substitue peu à peu à la métaphore organique et religieuse du royaume comme corps. Or on reconnaît, dans certaines entrées injurieuses, l'esprit ligueur qui infuse ces cérémonies.

Cet imaginaire ligueur infuse une insulte remarquablement élaborée par laquelle Furetière compare, dans ses *Factums* et dans son *Dictionnaire*, l'Abbé Tallemant à la

---

[117] Francis Goyet, *Rhétorique de la tribu, rhétorique de l'état*, Paris : PUF, 1994, p. 85.

[118] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 59.

[119] Robert Descimon et Christian Jouhaud, *La France…, op. cit.,* p. 11.

procession infamante d'un « Abbé fameux dans l'Histoire ». L'anecdote renvoie au triomphe ironique, une humiliation collective infligée à un poète à la cour papale de Léon X. L'anecdote se rapporte à l'imaginaire de l'excommunication. Il s'agit d'un abbé dont la vanité :

> le porta à prendre la qualité d'Archipoète, et il demanda aux Magistrats de Rome l'honneur du triomphe qu'ils avaient autrefois décerné à Pétrarque. Le Pape, à qui on fit connaître le ridicule de ce personnage, voulut bien se divertir de sa sotte présomption. Il souffrit qu'on convoquât de divers endroits d'Italie les Poètes les plus fameux, pour assister à cette momerie, et en leur présence l'Abbé, surintendant des Devises et Inscriptions, fut promené par les rues de Rome, monté sur un Éléphant, avec une couronne de lauriers sur sa tête. Il ne reçut de ce vain triomphe que de grands éclats de risée, au lieu d'acclamations, parce qu'il s'était rendu odieux au peuple par son ignorance et son monopole.[120]

L'accent injurieux que prend l'élaboration littéraire de la scène fonctionne dans une double référence à l'humiliation de l'amende honorable – qui apparaît ici comme un faux triomphe, un triomphe inversé – et au registre religieux, convoqué par le cadre de la résidence papale. Les spectateurs – « les poètes les plus fameux », d'abord, mais ensuite, nous dit Furetière, « le peuple » – communient dans le rire qui s'exerce contre l'individu et qui se charge de le châtier. L'exclusion rituelle permet d'affirmer l'identité et la cohésion du groupe purgé du membre déchu. L'anecdote est reprise presque à l'identique dans le dictionnaire sous l'entrée ARCHIPOËTE, mettant en évidence le lien génétique et la cohérence idéologique qui lie le *Dictionnaire* et les *Factums*. Cet imaginaire ligueur fait un retour rhétorique dans le contexte de la France très catholique de la révocation de

[120] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 171.

l'édit de Nantes (1685). Furetière puise dans l'esprit d'exclusion religieuse pour diaboliser l'Académie « jetonnière ». Celle-ci constitue une société secrète qui se réunit à huis clos et se soustrait au droit de regard du public. Le « secret et [le] mystère »[121] avec lequel les membres de l'Académie en usent dans les affaires de langue, et qui fournit un ressort comique, flirte avec un autre registre, plus sombre et injurieux, à savoir celui de la dénonciation d'une petite société insoumise, complotant contre la monarchie catholique. Furetière explicite le parallèle lorsqu'il déclare : « quand ces Messieurs me demandent que je leur fasse réparation, ils font la même chose que si les protestants demandaient des réparations à des Docteurs Orthodoxes… ».[122] De suggestions en suggestions, il fait le portrait d'une Académie d'« hérétiques » qui, en véritable État dans l'État, représenterait un danger pour le Roi et pour la communauté.

L'unité de la communauté linguistique qu'invoque le dictionnaire se construit dans et par l'exclusion hostile d'un segment de la chrétienté : les réformés. Henri Basnage de Beauval, reprenant le *Dictionnaire universel*, suite au décès de Pierre Bayle, son premier éditeur de 1690, pour une nouvelle édition qui paraîtra en 1701, dénoncera, dans la controverse qui l'opposera aux Jésuites du *Dictionnaire de Trévoux*, la violence du *Dictionnaire universel* quant à sa position religieuse. Le projet de l'éditeur sera alors,

---

[121] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.,* t. I, p. 22.

[122] « […] de même que l'Eglise Catholique ne reconnaît point pour Fidèles ceux qui sont tombés dans l'Hérésie, et qu'elle les désavoue et les retranche de son corps, de même l'Académie ne doit point reconnaître pour ses Membres ceux qui sont tombés dans des erreurs si grossières que celles dont ils ont été convaincus ; de sorte que quand ces Messieurs me demandent que je leur fasse réparation, ils font la même chose que si des Protestants demandaient des réparations à des Docteurs Orthodoxes » ; Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.,* t. I, p. 314.

selon ses propres termes, de rendre le dictionnaire « moins injurieux ».[123] Il rappelle dans une lettre aux éditeurs jésuites, que Furetière réfère systématiquement aux Calvinistes français comme à des « hérétiques » de la « religion des prétendus réformés en un sens injurieux ».[124] Cette dimension dépréciative apparaît aux entrées attendues. HERESIE est ainsi une « erreur en la foi chrétienne », qui n'est qu'« une attache opiniâtre à une proposition erronée ». Les entrées HERESIARQUE, ICONOCLASTE, RELIGION, EUCHARISTIE[125] font toutes référence au culte réformé comme à une hérésie contre l'Église. La réforme est ainsi systématiquement rapportée à une altérité qui est la cible de l'injure dans le dictionnaire. MUTIN, s'il se dit, généralement, « de celui qui se révolte contre la raison, qui est opiniâtre, querelleux, qui ne se rend point aux remontrances qu'on lui fait », s'applique particulièrement bien aux « Hérétiques [qui] sont *mutins* et opiniâtres, qui disputent perpétuellement ». Les qualificatifs dépréciatifs sont ainsi plus volontiers illustrés en prenant pour objet les réformés. Furetière illustre son propos à PERSEVERER en notant que « les Hérétiques *persévèrent* dans leurs erreurs par une pure opiniâtreté ». À EXECRATION il déclare que « les sentiments de ces Hérétiques sont

---

[123] Voir la préface de l'éditeur à Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Rotterdam : Leers, 1701.

[124] *Histoire des ouvrages des Scavants*, « *Dictionnaire universel* François-Latin », article IV, Juillet 1704, p. 328.

[125] Selon François Lebrun, « l'image que le *Dictionnaire universel* donne des protestants et du protestantisme est le reflet […] de la profonde intolérance des catholiques français de la fin du XVIIe siècle » ; « Protestantisme et protestants français vers 1680 à travers le *Dictionnaire* de Furetière », dans *De l'Humanisme aux Lumières, Bayle et le protestantisme : mélanges en l'honneur d'Elisabeth Labrousse*, éd. Michelle Magdelaine et al., Paris : Universitas et Oxford : Voltaire Foundation, 1996, pp. 457-461, p. 461.

dignes d'une perpétuelle *exécration* ». L'entrée INSTILLER donne en exemple de la définition : « la fréquentation des enfants chez les Hérétiques leur *instille* insensiblement de fausses croyances ». Or l'exclusion systématique fabrique un collectif : l'énoncé définitoire liste ceux qui se distinguent de la communauté linguistique, et ainsi « marque une délimitation des dires, des frontières au collectif ».[126] Cette délimitation investit la valeur sémantique du pronom indéfini : la personne « on » se sémantise lorsqu'elle est opposée à une personne « ils » vitupérée. Ainsi PIFRE viendrait de *pifli*, qui était « une injure ou sobriquet qu'on donnait aux Hérétiques Albigeois, auxquels entre autres vices on reprochait la gourmandise », tandis que PARPAILLOT est un « nom injurieux qu'on a donné en quelques endroits de la France à ceux de la Religion prétendue Reformée ». À ESCLAIRER, Furetière affirme, en passant de l'impersonnel « on » à la personne collective « nous », que « les Hérétiques sont semblables à ces feux qui n'*éclairent* que pour nous perdre ». Ces entrées, que l'on peut rapporter à une dimension injurieuse, indiquent alors des « procédures de lecture »,[127] et permettent de définir et de souder la communauté des lecteurs autour d'un pronom indéfini dont la spécificité émerge dans la cooccurrence avec une altérité « réformée » représentée par la personne absente « ils ». L'injure témoigne ainsi de la façon dont le dictionnaire crée une communauté de lecteurs aux dépens des réformés.

---

[126] André Collinot et Francine Mazière, *Un prêt à parler : le dictionnaire,* Paris : PUF, 1997, p. 205. C'est aussi la fonction qu'assigne Philipe Roussin à l'injure dans la rhétorique pamphlétaire de Céline : « si l'on approche l'injure du point de vue de l'idéologie et de la fable littéraires, on la dira injure à la communauté en paroles » ; Philippe Roussin, « La voix d'injures dans les pamphlets de Céline », *Ethnologie française*, vol. 22, no. 3, 1992, pp. 302-319, p. 302.

[127] Collinot et Mazière, *Un prêt à parler…, op. cit.*, p. 206.

Une des cibles de prédilection des injures de Furetière sont les réformés, au point que dans les *Factums* l'allusion au culte réformé fonctionne de manière injurieuse, hors du contexte du débat doctrinal, contre la sociabilité académique. Dans les définitions qui mettent en scène les réformés, l'impersonnel « on » prend parfois la forme d'un « nous », et acquiert ainsi une valeur collective en s'affirmant contre d'« autres » – représentés, eux, comme réformés ou crypto-réformés, mais également d'autres exclus. André Collinot et Francine Mazière montrent comment le dictionnaire « liste donc en clair, quand il cite une catégorie d'humains, ceux qui se distinguent de la communauté linguistique, de la collectivité » : « les vieillards, les gens infirmes, les prétendus réformés, le peuple, les Mahométans ».[128] L'énoncé injurieux permet alors de définir un horizon collectif voire de le fantasmer dans l'exclusion de ceux qui n'y participent pas. Les entrées injurieuses articulent la construction d'une identité collective, une identité que se charge de ressusciter le travail du discours, et qui se substitue à celle d'un corps politique qui disparaît dans le sillon de l'Absolutisme. Dans le travail d'écriture, et au travers de l'injure, émerge alors un lieu commun qui, comme un socle, autorise le dictionnaire, en posant un horizon d'appartenance communautaire, et qui de ce fait répare la blessure de Furetière et l'isolement des hommes de lettres en cette fin de siècle. En effet, non seulement, comme le signale Christian Jouhaud, au lendemain des guerres civiles, les écrivains n'appartiennent à aucun corps, et « leur statut, c'est au fond, de ne pas en avoir »,[129] mais cette situation caractérise également un siècle qui « laisse

[128] Collinot et Mazière, *Un prêt à parler…, op. cit.*, p. 205.

[129] Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature : histoire d'un paradoxe*, Paris : Gallimard, 2000, p. 20.

l'individu décroché par rapport aux fins publiques ».[130] L'injure répare du point de vue symbolique ce défaut d'appartenance politique en affirmant les limites axiologiques d'une communauté discursive. Mais elle caractérise également l'exercice d'un pouvoir souverain, qui cherche à dominer ses sujets pour mieux régner.

C) Injure et autorité

L'injure se rapporte en effet à l'exercice d'une violence légitime, ce que le dictionnaire de Furetière indique dans les définitions qui mobilisent deux anecdotes historiques où il est question, à travers l'interpellation injurieuse, de l'exercice d'une domination impériale. Le geste injurieux « Faire la figue », trouverait ainsi son origine dans la répression d'une rébellion par Fréderic Barberousse, qui, « ayant subjugué » les rebelles, « fit mettre une *figue* aux parties honteuses de *Tacor* [d'une mule], et obligea tous les Milanais captifs d'arracher publiquement cette *figue* avec les dents » (FIGUE).[131] La révolte des réformés du Pays-Bas contre l'Espagne impériale de Philippe II, en 1566,

---

[130] Hélène Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, Paris: Champion, 2000, p. 340.

[131] « Ce proverbe vient de l'Italien *Far la fica*. Il tire son origine, à ce que dit Munster et autres Auteurs, de ce que les Milanais s'étant révoltés contre Fréderic, avaient chassé ignominieusement hors de leur ville l'Impératrice sa femme montée sur une vieille mule nommée *Tacor*, ayant le derrière tourné vers la tête de la mule, et le visage vers la croupière. Fréderic les ayant subjugués, fit mettre une *figue* aux parties honteuses de *Tacor*, et obligea tous les Milanais captifs d'arracher publiquement cette *figue* avec les dents, et de la remettre au même lieu sans l'aide de leurs mains, à peine d'être pendus et étranglés sur le champ : et ils étaient obligés de dire au bourreau qui était présent, *Ecco la fica*. C'est la plus grande injure qu'on puisse faire aux Milanais que de leur faire la *figue* : ce qu'on fait en leur montrant le bout du pouce serré entre les deux doigts voisins. » (FIGUE)

est baptisée révolte des « Gueux » : c'est le nom que des représentants de la monarchie espagnole « avaient donné par raillerie » aux rebelles des Pays-Bas, explique Furetière à l'entrée GUEUS. Mais Furetière élabore la possibilité d'une réappropriation de l'injure contre leurs auteurs, lorsqu'à l'entrée GUEUS, la définition précise que « du nom de *Gueus* que des Courtisans leur avaient donné par raillerie, ils [les rebelles] se firent un nom d'honneur ». L'injure parle de cette violence qui traverse le pouvoir souverain d'institution dans la langue et peut toujours être usurpé et détourné, comme en témoigne le sens injurieux de BAPTISER donné par Furetière : « On dit aussi, qu'on le *baptise*, quand on lui donne quelque nom plaisant, ou injurieux qui lui demeure toute sa vie ». À l'image de cette réappropriation discursive, l'écriture permet une mise à distance de la violence et l'articulation d'un droit de réponse au moins sur le plan imaginaire de la fiction ou de la valeur ironique des termes contre leurs premiers énonciateurs. Dans les *Factums*, l'écriture ouvre également la possibilité d'une réhabilitation symbolique du sujet dans sa puissance d'action par le langage.[132] L'écriture apparaît comme la scène sur laquelle l'enjeu d'une réhabilitation éthique va parfois jusqu'à une réinvention de soi à travers l'énonciation injurieuse. Dans l'exercice de l'écriture, le sujet destitué de son autorité s'imagine voire se repositionne en sujet autorisé.

---

[132] La possibilité du retournement des connotations injurieuses d'un terme est envisagée par Judith Butler à travers l'exemple du renversement sémantique du mot « nigger » dans le contexte des joutes verbales, emblématique, selon l'auteure, de la possibilité d'agir dans la langue : « The possibility of decontextualizing and recontextualizing such terms through radical acts of public misappropriation constitutes the basis of an ironic hopefulness that the conventional relation between word and wound might become tenuous and even broken over time. » ; *Excitable speech*, New York and London : Routledge, 1997, p. 100.

On ne reviendra pas sur la blessure de Furetière dont les textes, réduits à la clandestinité, s'apparentent à des écrits « véritablement criminel[s] ».[133] Or, à défaut d'une audience réelle, susceptible de le rétablir dans son bon droit, Furetière érige une scène judiciaire fictive dans les *Factums*, scène sur laquelle il entend prononcer une sentence littéraire contre ses détracteurs et ainsi réparer l'offense commise contre lui. En passant du banc de l'accusé à celui de procureur, Furetière s'institue alors comme vengeur de son offense. Il s'érige en exécuteur et émissaire d'une énonciation souveraine performative et injurieuse à laquelle il cherche à rattacher sa propre énonciation polémique, et à l'aune de laquelle il s'autorise. Il devient alors, par les attributs dont il dote sa parole dans son texte, magistrat, lorsqu'il cherche à punir, et à noter ses adversaires. En effet, Furetière file la métaphore censoriale tout au long des *Factums* et s'approprie, sur ce plan métaphorique, des armes qui sont brandies par ses adversaires et par les autorités contre lui.[134] On peut, entre de nombreux exemples, mentionner la façon dont Furetière s'en prend à Jean de La Fontaine, qu'il traite d'« Aretin Mitigé », en référence à la poésie érotique de Pietro Aretino, visant par là l'obscénité de ses contes. La voix du polémiste publie, et ainsi redouble, « la sentence de police rendue contre lui dès le 5 Avril 1675 »,[135] s'identifiant alors au magistrat qui a « noté d'infamie »[136] le conteur. La force injurieuse de l'énoncé polémique se modèle ici à partir de la sentence de justice

---

[133] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 78.

[134] Sur la transposition métaphorique de ces motifs punitifs dans l'imaginaire lexicographique de Furetière voir Christophe Angebault, « Censeurs et critiques …», *art. cit.*, et Hélène Merlin-Kajman, « Sens contraire … », *art. cit*.

[135] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 300.

[136] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 300.

et de l'action du censeur. La publication polémique se charge de la faire porter vers le public élargi de lecteurs et d'autoriser rétrospectivement l'expression injurieuse de l'auteur contre le fabuliste : « cette sentence donc rendue contre le sieur de La Fontaine autorise la qualité d'Aretin Mitigé que je lui ai donnée, dont tant s'en faut que je lui doive faire réparation, qu'au contraire tous les gens de bien doivent se joindre avec moi pour lui faire insulte […] »[137]

On peut alors se demander si l'on touche aux limites de l'idée de clôture rhétorique et d'impuissance induite par la perspective d'une postérité incertaine et par le ton pathétique qu'emploie Furetière dans ses placets au Chancelier. En effet, l'articulation d'un droit de réponse, envisagée comme conséquence du repositionnement subjectif de l'auteur dans la langue et par l'écrit, fonde la possibilité non seulement d'une action mais d'un dévoilement par les mots. L'injurieur fait alors figure de « *parrésiaste* ». La *parrêsia*, rappelle Arnaud Welfringer, est un « type de "dire-vrai" que le faible adresse au fort ».[138] Cette hypothèse éclaire, en dernière instance, les nuances d'une parole licencieuse qui, par le détour d'un pacte scripturaire dont on a vu qu'il est, en partie du moins, réflexif,[139] aspire à dire une vérité nue. Disputant les accusations de l'Académie selon lesquelles la charge injurieuse des *Factums* en ferait des libelles, Antoine Furetière déplace la question de l'acte de discours injurieux vers celle de

---

[137] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 301.

[138] Arnaud Welfringer, « Politique des *Fables* : La Fontaine "parrésiaste" », *Le Fablier. Revue des amis de Jean de La Fontaine*, 22, 2011, pp. 43-50, p. 47.

[139] On peut en effet envisager le travail de réhabilitation de l'autorité du sujet écrivant comme une étape dans l'élaboration, propre à l'éthique du *parrêsiastês*, d'un « second pacte, « du sujet parlant avec lui-même » ; Arnaud Welfringer, « Politique des *Fables…* », *art. cit.*, p. 45.

l'énonciation d'une vérité. Furetière ne distingue pas entre injure et diffamation : « j'avoue qu'un reproche d'illégitime est une injure »,[140] concède-t-il, au sujet des attaques personnelles sur l'ascendance de Quinault, en posant dans ce contexte une équivalence entre diffamation et injure. Il neutralise ainsi la question de l'effet pour valoriser le critère de vérité. Passant en revue les vices dont il affuble les membres de l'Académie, il ponctue ces traits par la question : « qui osera me démentir sur le sujet ? »[141]

Conclusion

L'inclusion de mots bas, et injurieux, dans le *Dictionnaire universel* reflète d'abord un ordre social et esthétique : pourtant, dans le travail de l'écriture lexicographique, et dans le travail de la citation, cet ordre est perturbé. Le lecteur est invité à faire circuler les points de vue, à s'approprier ironiquement les termes, à l'instar des auteurs burlesques que Furetière cite pour ces entrées. Dans le cadre de la querelle aussi, l'échange injurieux apparaît comme un jeu sur une scène littéraire : celui qui aura su mieux jouer de la créativité linguistique, ou celui qui aura mieux séduit le public mondain, friand d'injures badines, s'affirme comme vainqueur. Même si Furetière se prête à ce jeu badin, et si les entrées injurieuses de son dictionnaire semblent, dans une certaine mesure, enregistrer cette dimension enfantine, le paradigme galant et mondain est fermement condamné par le satiriste. En dernière instance, l'injure s'inscrit dans un dispositif rhétorique – tant dans le dictionnaire que dans les pièces de la querelle. Elle

[140] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 293.

[141] Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. I, p. 296.

permet la construction voire la reconstruction d'une communauté, et par delà d'un ethos discursif qui aspire non seulement à s'emparer des mots d'un pouvoir autoritaire contre celui-ci, mais encore peut-être à revendiquer, dans l'exercice du discours et des lettres, la possibilité d'une parole franche pour corriger les mœurs.[142]

[142] « Je dis, bien davantage, que de tout temps l'Empire des Lettres a joui de cette agréable franchise, de réjouir quelquefois son lecteur aux dépens de son prochain, quand il était tombé dans le ridicule » ; Antoine Furetière, *Recueil des Factums…*, *op. cit.*, t. II, p. 59.

L'INJURE DANS *LE THÉÂTRE ITALIEN* DE GHERARDI

Le théâtre, et le genre comique entre tous, sont le lieu et le genre où les insultes participent d'une mise en scène des conflits domestiques chez un personnel « bas ». Elles le sont à plus forte raison dans le répertoire de la Comédie-Italienne, qui était connue pour son style licencieux. Celles que nous analysons dans le répertoire tardif, rédigé en français et publié par l'Arlequin et chef de la troupe, Evariste Gherardi, sont l'occasion de revenir sur l'esthétique de la licence sur scène. Nous envisagerons alors la question selon trois axes. Dans un premier temps, nous rapporterons l'injure à une dimension culturelle et politique – la licence verbale témoignerait alors d'une dissidence politique. Mais dans un second temps, nous proposerons d'envisager cette pratique licencieuse comme participant du rituel, et de l'esthétique théâtrale, deux dimensions qui en limitent la portée politique et l'efficacité. Enfin, dans une troisième partie, nous inscrirons cette esthétique dans un projet de publication qui chercherait à réhabiliter la troupe, bannie du royaume en 1697. Non seulement la publication se charge de transcrire un registre bas, oral, elle l'inscrit dans une pratique agonale qui traverse de part en part le répertoire : rapportée à sa dimension rhétorique, l'injure participe d'un rapport polémique, et permet de définir une identité stylistique. En cela, elle s'inscrit, en dernière instance, dans le projet d'une réhabilitation éthique de la troupe auprès du lectorat du *Théâtre italien.*

I De la déviance culturelle à la dissidence politique

A) Un jeu obscène ?

Installés à l'écart de l'esthétique mondaine du dix-septième siècle, figés dans une dénonciation des formes du paraître qui caractérisent les normes de la civilité mondaine, et des formes de divertissement honnêtes qui se chargent de la relayer, telle est la place à laquelle la critique littéraire mais également les contemporains ont volontiers confiné le jeu italien. Le répertoire fut longtemps appréhendé à travers les perceptions des critiques contemporains de la troupe comme déviant par rapport aux règles de la dramaturgie, mais également à la sensibilité classique. Saint-Evremond, dans l'ouvrage qu'il lui consacre, formule ce « dégoût » de « l'honnête homme » pour le jeu italien :

> Comme la bouffonnerie ne divertit un honnête homme que par de petits intervalles, il faut la finir à propos, et ne pas donner le temps à l'esprit de revenir à la justesse du discours, et à l'idée du vrai naturel. Cette économie serait à désirer dans la Comédie Italienne ; car le premier dégoût est suivi d'un nouvel ennui plus lassant encore, et la variété au lieu de vous récréer, ne vous apporte qu'une autre sorte de langueur.[1]

L'art de la facétie bouffonne, dans le jeu à l'italienne, met en scène un corps résistant « à un 'processus de domestication' ayant pour but de produire un comportement conforme à

[1] Charles de Saint-Evremond, *Œuvres en Prose*, éd. René Ternois, Paris : Didier, 4 vol., 1962-1969, t. III (1966), p. 50.

l'idéal de l'urbanité et de la contenance ».[2] En effet, comme le souligne Claudia Ortner-Buchberger :

> À la prépondérance du visage proclamée par les représentants du goût classique s'oppose la mise en scène du corps entier qui est pratique courante dans la tradition de la *commedia dell'arte*. La gamme de l'expression corporelle y comprend l'aspect acrobatique (*cf.* quand les *zanni* marchent sur les mains), l'aspect général de la posture, la disposition dans laquelle l'homme met les membres de son corps. Elle dépasse de loin les gestes admis dans les manuels de civilité, qui présentent tout un catalogue des gestes censés être indécents, tels « la fréquente action des mains », ou le fait de « montrer avec le doigt celuy dont on parle ».[3]

En cela, le jeu physique de l'acteur issu de la tradition de la *commedia dell'arte* se distingue de l'art de l'acteur tel qu'il est progressivement théorisé au cours de l'âge classique. Comme le rappelle Marc Fumaroli, la distinction entre l'acteur, dont l'art relève de la technique oratoire, et l'histrion devient cruciale au dix-septième siècle.[4] Elle est basée sur la notion antique selon laquelle « l'histrionie n'est pas un art du corps parlant, du corps éloquent, mais un art du corps muet, du corps séducteur, qui marque

---

[2] Claudia Ortner-Buchberger, « Métamorphoses d'Arlequin : le rôle de la corporalité comique dans *Le Théâtre italien* de Gherardi », dans *Le Comique corporel*, éd. Eva Erdmann et Konrad Schoell, Tübingen : Gunter Narr, 2006, pp. 101-116, p. 107.

[3] Claudia Ortner-Buchberger, « Métamorphoses d'Arlequin ... »*, art. cit*., p. 108.

[4] Marc Fumaroli, « *Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio* : rhétorique, théologie, et "moralité du théâtre" en France de Corneille à Molière », dans *Héros et Orateurs*, Genève : Droz, 1996, pp. 449-491.

définitivement d'infamie celui qui le pratique ».[5] Le jeu italien était d'autant plus histrionique, que les Italiens avaient encore développé le jeu corporel en France pour remédier à la barrière linguistique, comme le signale Virginia Scott concernant le répertoire tardif : « *The équivoque, or sexual innuendo, usually requires that the audience understand Italian ; this may explain why it occurs less frequently in the later repertory* ».[6] La mise en scène du corps, jugée obscène, a pu justifier la décision en Sorbonne publiée en 1694 qui stipule que « [p]lusieurs comédies, *particulièrement celles des Comédiens Italiens*, ne contiennent que des choses […] vaines et divertissantes […] ainsi tout au plus on pourrait s'abstenir d'aller à celles qui représentent beaucoup de passions et des choses *fort impures* […] »[7] (nous soulignons). L'impureté et le divertissement vain, dénoncés comme étant particulièrement prégnants dans la Comédie-Italienne, renvoient-ils à cette dimension corporelle – de ce fait, « impure » – du jeu italien dans le paysage théâtral français du dix-septième siècle ?

B) La Comédie-Italienne : entre italianisme et rhétorique frondeuse

On touche ici à un lieu commun : au dix-septième siècle, l'influence étrangère sur les mœurs françaises était souvent vue comme potentiellement dangereuse. La définition

---

[5] Florence Dupont, *L'Orateur sans visage : essai sur l'orateur romain et son masque*, Paris : PUF, 2000, p. 53.

[6] Virginia Scott contraste ainsi le registre du lazzi obscène et l'équivoque verbale, qui en serait la forme sublimée ; *The Commedia dell'Arte in Paris*, Charlottesville : University Press of Virginia, 1990, pp. 146-147.

[7] Laurent Pégurier, *Décision faite en Sorbonne touchant la Comédie, avec une réfutation des sentiments relâchés d'un nouveau Théologien sur le même sujet*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 5.

d'un goût français passe par l'élaboration de contre-modèles : parmi ceux-ci, l'italianisme est un des plus traditionnels et a de nombreuses ramifications dans la mémoire historique et politique de la France d'Ancien Régime. La troupe est en effet liée à la présence d'Italiens à la cour. Leur premier séjour en France date de 1577, lorsqu'Henri IV les fait venir à l'occasion de son mariage avec Marie de Medici ; c'est la reine Marie de Medici qui les rappellera à plusieurs reprises lors de son règne ; puis sous celui de son fils, ils repartent de la cour avec le retour en grâce de Richelieu. En effet, explique Virginia Scott, *« Louis XIII, whether because of the influence of his Italian mother or simply because of his own taste, adored the Italian actors, but Richelieu was both a nationalist and a neoclassicist* ».[8] Ils reviennent pour un long séjour en France sous la régence d'Anne d'Autriche, appelés par son ministre italien, le cardinal de Mazarin, en 1644, et restent jusqu'au début de la Fronde, en 1648, avant de revenir en 1661, sous le règne de Louis XIV où ils resteront jusqu'en 1697. Le lien avec un ministère et une régence qui suscitera les troubles de la Fronde, et l'anti-italianisme politique qui fleurit d'ailleurs dans la littérature satirique depuis le ministère de Richelieu tout au long du siècle imprègnent la manière dont certains détracteurs de la troupe pouvaient envisager leur présence. On trouve un écho de cet anti-italianisme dans la gravure satirique qui dépeint Molière étudiant la gestuelle théâtrale de Scaramouche,[9] motif de la supposée influence déformante de l'Italie sur l'esprit français qui rappelle la

---

[8] Virginia Scott, *Commedia dell'arte*…, *op. cit.*, p. 18.

[9] Cette influence a fait l'objet d'une gravure satirique, reflétant l'anti-italianisme de l'époque : « Scaramouche enseignant, Elomire étudiant » (où Elomire est une anagramme de Molière) ; Molière, *Œuvres Complètes*, éd. Georges Couton, Paris : Gallimard, 2 vol., t. II, p. 1551.

critique de Rochemont au sujet de supposées sources italiennes du *Festin de Pierre* en 1665, qui se teinte de gallicanisme :

> Molière a très mauvaise raison de dire qu'il n'a fait que traduire cette pièce de l'italien et la mettre en français […] l'Italie a des vices et des libertés que la France ignore, et ce Royaume très chrétien a cet avantage sur tous les autres qu'il s'est maintenu toujours dans la pureté de la Foi […] Où en serions-nous, si Molière voulait faire des versions de tous les mauvais livres italiens, et s'il introduisait dans Paris toutes les pernicieuses coutumes des pays étrangers ?[10]

Inversement, lorsque Donneau de Visé fait l'éloge de la Comédie-Italienne, il emploie une rhétorique qui consiste à nationaliser la troupe en la ramenant dans l'enceinte du consensus social et esthétique. Le *Mercure Galant* d'octobre 1683 au sujet *d'Arlequin Protée* indique :

> Jamais la Comédie Italienne n'a été ni si applaudie, ni si suivie en France, qu'elle l'est présentement. Aussi les Comédiens Italiens ne sont-ils jamais si bien entrés dans nos manières qu'ils y entrent depuis quelque temps. Ils joignent l'utile à l'agréable, & il y a beaucoup à profiter dans toutes leurs Pièces […][11]

Aussi, en tant qu'Italiens, les comédiens étaient sans doute saisis dans des cadres stéréotypés qui en faisaient les représentants d'une culture d'Outremont avec laquelle la France entretenait des rapports de rivalité, non seulement en matière politique, mais également en matière religieuse et culturelle.

---

[10] Rochemont, *Observations sur une Comédie de Molière Intitulée le Festin de Pierre*, Paris : Nicolas Pépingué, 1665, pp. 23-25.

[11] *Mercure Galant*, octobre 1683, p. 332.

Pourtant la troupe a également fourni aux Frondeurs des types qui ont servi la satire anti-gouvernementale. Commentant le pamphlet, *Les Terreurs de Mazarin*, Stephen P. J. Knapper affirme :

> Scaramouche's relationship with Cardinal Mazarin in France in 1647–58 is deemed worthy of satire. In a complicated semiotic process of ironical significance, it can be seen that comparison (of Mazarin) with the Scaramouche type is intended to denigrate, but the nature of that type still remains unclear. *Les Terreurs de Mazarin* could refer to the pictorial representation of Callot's Scaramucia, but the reference to his harangues at the Petit Bourbon and Palais Cardinal (Palais Royal) theatres is a clear identification with the interpretation of the actor Tiberio Fiorilli. The fact that Scaramouche is given the title of Capitaine et Général, perhaps provides a clue to the role he played in those theatres, particularly as the harangue was a favored device of the braggart captain.[12]

Le lien historique qui existe entre la Comédie Italienne et un italianisme de cour, d'une part, et entre les *tipi fissi* (les personnages types) et la satire anti-italienne, d'autre part, évoque la difficulté, pour ces acteurs, de se positionner politiquement et culturellement dans le paysage dramaturgique français. L'obscénité supposée du jeu italien pouvait donc renforcer, à un moment historique qui se caractérise par l'attachement aux bienséances sur scène mais aussi dans la société, une critique anti-italienne, qui reposait sur des stéréotypes nationaux. En cela, les injures pouvaient paraître manifester l'étrangeté des acteurs, et constituer un indice d'une « déviance » étrangère par rapport aux normes culturelles françaises.

---

[12] Stephen P. J. Knapper, « Carnival, Comedy and the Commedia », in *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, éd. Judith Chaffee et Olly Crick, New York : Routledge, 2015, p. 101.

C) Outrage et satire

Un des traits caractéristiques du jeu improvisé italien consistait à s'adapter au public. Selon que des censeurs étaient présents dans la salle, les acteurs s'octroyaient la possibilité d'insérer dans la performance des jeux de scène obscènes. Ainsi, au sujet de ce répertoire tardif, mi-écrit, mi-improvisé, Virginia Scott affirme : « *The obscenity was no doubt improvised, as it always had been, and was easily excised if someone in authority was present in the audience* ».[13] L'improvisation consistait également à adapter l'interprétation de canevas voire de situations topiques à l'actualité politique. « *Risks were involved in using current events or common gossip* », rappelle l'historienne, qui ajoute :

> In later years, the Italians were in constant difficulty over indecencies and equivocations, and their plays – written by French playwrights – were full of satire and burlesque of French manners and institutions. In the 1670s no one complained of them, perhaps because they still played principally in Italian, perhaps because they took few risks.[14]

La dimension « politique » de la satire, sans cesse actualisée en fonction du contexte, marque une rupture esthétique avec la comédie classique, comme l'a analysé Guy Spielmann : « ce qui le rend remarquable, c'est la rupture qu'il semble consommer avec l'un des principes fondamentaux de la poétique classique : il s'attache au particulier plutôt qu'au général, et préfère le vrai au vraisemblable ».[15] La référence à l'actualité, qui prenait souvent une forme injurieuse, plaçait la troupe à la merci des censeurs, ce qui, en dernière instance, mena les comédiens italiens à leur éviction du royaume par ordre du roi

[13] Virginia Scott, *Commedia dell'arte…*, *op. cit.*, p. 325.

[14] Virginia Scott, *Commedia dell'arte…*, *op. cit.*, p. 218.

[15] Guy Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos*, Paris : Champion, 2002, p. 200.

en 1697. Campardon souligne à ce sujet l'intrépidité et l'imprudence de la troupe dans la pratique de cette satire improvisée, qui prenait souvent pour cible des personnages publics, et pouvaient en ce sens constituer un outrage – c'est à dire une injure à une personne investie d'une autorité :

> Les avertissements de la police ne leur furent pas épargnés. Ils en riaient et croyant sans doute justifier la devise de Santeul inscrite en 1687 sur la toile de leur théâtre : *Castigat ridendo mores*, ils continuaient de plus belle. Les choses furent bientôt poussées à l'extrême, et le 9 octobre 1695, dans la pièce qui a pour titre le *Retour de la Foire de Bezons*, ils eurent l'impudence de mettre en scène un commissaire au Châtelet, voleur et faussaire.[16]

Au sujet des démêlés des comédiens italiens avec la police, Virginia Scott rapporte notamment la lettre du commissaire du Chatelêt à La Reynie se plaignant d'outrages perpétrés contre son autorité sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne :

> […] a commissaire of the Chatelêt wrote to La Reynie, "It is to be wished for the public's sake that all the plays have your approval before being played." His ire had been aroused by the Italians introducing a comic commissaire into *Le retour de la foire de Bezons*. "What," he asks, "will become of our most serious functions in the service of the king and the public if you permit them thus to be made fools of by the French and Italian actors".[17]

L'un des ressorts de l'improvisation consistait à tisser et à adapter dans les canevas des pièces, sous certains masques, par un jeu d'imitation, et pour ainsi dire entre les lignes,

---

[16] Emile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles,* Paris : Berger Levraut et Compagnie, 1880, 2 vol., t. I, p. xxii.

[17] Virginia Scott, *Commedia dell'arte…*, *op. cit.*, p. 326.

des références aux faits marquants de l'actualité. C'est ainsi que la référence à l'actualité qui imprègne *La Descente de Mezzetin aux Enfers* de Jean-François Regnard, créée le 5 mars 1689, et dont nous n'avons que des scènes isolées, pouvait se prêter à des imitations, des intonations qui soutenaient la dimension satirique du jeu italien. Le thème de la descente d'Orphée aux enfers est topique, voire parodique – puisqu'elle a pu renvoyer à l'*Orphée* de Charpentier qui date de 1686-1687, le thème orphique se prête naturellement aux évocations burlesques de chant et d'opéra.[18] Mais le dramaturge revisite cette topique à la lumière de l'actualité politique. La descente en question s'opère en deux volets : dans le premier volet, Mezzetin rencontre Colombine, qui joue un orateur et homme de lettres au service de Proserpine. Celle-ci le mène à Pluton, que Mezzetin, en

[18] Colombine, déguisée en auteur d'opéra, confie à Mezzetin le sujet d'un opéra burlesque qu'elle avait le projet de faire publier : « j'avais fait un opéra, moi, qu'on allait jouer quand je mourus. Ce devait être la plus belle chose qu'on eût jamais vu sur le théâtre. Je ne l'avais pas pris de la métamorphose, comme ces chardons du Parnasse. Fi ! cela sent le collège. Je l'avais tiré tout entier de l'histoire de France, il portait pour titre : *les aventures du pont neuf* : la fable n'a rien de si magnifique. » Le détail de l'opéra permet de poursuivre la parodie du spectacle opératique et de ses modalités : « Ce qu'il y avait d'admirable dans mon opéra, c'est que les divertissements étaient *ex visceribus rei*. D'abord c'étaient des filous qui coupaient des bourses. Les instruments prenaient-là des sourdines : ensuite je faisais paraître des joueurs de gobelets, qui faisaient flamboyer des étoupes dans leurs bouches. Ah, ne m'en parlez point, cela vaut mieux que toutes vos pluies de feu ! Mais ce qu'il y avait de surprenant, et dont on ne s'était point encore avisé, c'était un divertissement d'un trio de pendus, qui rendaient les derniers soupirs sur le même brin. C'était là, morbleu, où je rassemblais tous les tons plaintifs de la musique, pour faire pleurer joyeusement toute l'assemblée. » ; Jean-François Regnard, *La Descente de Mezzetin aux enfers*, dans *Le Théâtre Italien ou recueil général de toutes les comédies et scènes françoises jouées par les comédiens italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, éd. Evariste Gherardi, Paris : Briasson, 6 vol., 1741, t. II, « scène de l'auteur », p. 356-7. Nous prenons le parti de moderniser l'orthographe tout au long de ce chapitre pour faciliter la lecture.

Orphée burlesque, veut solliciter pour la libération de son épouse. Le diptyque dispose donc de deux scènes en miroir, et chacune des scènes revisite le topos de la descente aux Enfers selon une échelle de signification différente. La scène où Mezzetin rencontre Pluton, deuxième volet du voyage, s'impose à première vue comme une satire : Pluton, installé sur son « trône de flammes »,[19] qui rappelle les rayons du Roi Soleil, s'entretient avec une « assemblée » présumée de ministres, en présence de Proserpine, son amante, au sujet de la surpopulation des enfers. Lorsque Pluton évoque la possibilité de faire « lever un droit sur le bois et le charbon qui se brûle ici-bas », Proserpine s'écrie : « ah, fi ! m'amour ! Ne parlons point d'impôt : c'est quelque nouveau-venu de maltôtier qui vous a soufflé cet avis-là ».[20] La présence de Proserpine au conseil, son influence sur le roi en matière d'impôts, la familiarité qu'elle exhibe en interpellant ce dernier sur le mode hypocoristique, dotent ce dialogue d'une tonalité satirique : Proserpine fait-elle figure de Madame de Maintenon, l'épouse morganatique de Louis XIV, dont l'influence supposée sur la politique du royaume était une rumeur populaire ? À la fin de la scène, on note un retour à l'ordre par un renversement *in extremis :* Pluton, déclinant ses titres, se déclare « gouverneur des Pays-bas » et rejoint les rangs des ennemis de la France et du Roi. En 1689, date à laquelle la pièce fut créée, la France est engagée dans un conflit avec la Ligue d'Augsbourg, les Pays-Bas et l'Angleterre. Les énoncés les plus subversifs peuvent ainsi être rétrospectivement prêtés à une figure désormais perçue, sans ambivalence, comme adverse aux intérêts de la France. En dépit de la prudence dont témoigne ce

---

[19] Jean-François Regnard, *La Descente de Mezzetin aux Enfers,* dans *Le Théâtre italien…, op.cit*, t. II, p. 360.

[20] Jean-François Regnard, *La Descente de Mezzetin aux Enfers, ibid.*, t. II, p. 360.

retournement, la veine satirique qui travaillait non seulement le jeu improvisé des italiens, mais encore les pièces du répertoire francophone dont nous disposons, vouaient les comédiens à être sous la surveillance fréquente de la censure. *La Fausse Prude*, portrait à charge de Madame de Maintenon, aurait ainsi valu à la troupe l'ordre du Roi du 13 mai 1697 « de congédier ses comédiens italiens » et « de faire demain fermer leur théâtre pour toujours ».[21] Saint-Simon rapporte l'événement :

> Le Roi chassa fort précipitamment toute la troupe des Comédiens Italiens et n'en voulut plus d'autre. Tant qu'ils n'avaient fait que *se déborder en ordures* sur leur théâtre, et quelquefois en *impiétés*, on n'avait fait qu'en rire ; mais ils s'avisèrent de jouer une pièce qui s'appelait *La Fausse Prude*, où Mme de Maintenon fut aisément reconnue. Tout le monde y courut ; mais après trois ou quatre représentations qu'ils donnèrent de suite, parce que le gain les y engagea, ils eurent ordre de fermer leur théâtre et de vider le Royaume en un mois. (nous soulignons) [22]

Aussi l'injure intervient à plusieurs niveaux, dans l'imaginaire qui travaille la Comédie-Italienne. Elle participe de l'obscénité et de la déviance culturelle, mais elle se double également d'une intertextualité frondeuse et satirique. La Comédie-Italienne, au regard de sa chute aussi spectaculaire que précipitée acquiert alors un statut de mythe : les représentations de la clôture du théâtre, les tableaux de Watteau, ont contribué à l'image d'une troupe rebelle, au répertoire subversif, victime d'une monarchie de plus en plus austère et intransigeante à l'égard des divertissements trop « licencieux ». Pourtant, si l'éviction de la troupe consacre la rupture entre la cour et la troupe qui fut un jour la

---

[21] Emile Campardon, *Les Comédiens du roi…, op. cit.,* t. I, p. XXIV.

[22] Saint-Simon, *Mémoires*, cité dans Mélèse, *Le Théâtre et le public au dix-septième siècle*, Paris : Droz, 1934, p. 54, n. 3.

favorite du roi, cette lecture ne semble pas faire justice au goût mondain que flattait ce théâtre.

En effet, la Comédie-Italienne maintient un lien privilégié à son retour à la cour sous la régence, puis sous le règne de Louis XIV. Virginia Scott parle à ce sujet d'une « *mutual admiration between court and comedy* »:[23] Madame Palatine témoigne encore, dans sa correspondance, de la popularité des *tipi fissi*. Elle narre par exemple une mascarade, à Marly, où les Grands se déguisent en personnages de la commedia dell'arte.[24] La troupe reçoit d'ailleurs la plus grande rente de toutes les troupes publiques de l'époque, ce qui témoigne de son statut de favorite à la cour, puisque la rente visait à compenser les comédiens pour les jours où, ne jouant pas en ville, mais à la cour, ils ne faisaient pas de recettes. Ceci suggère notamment que les Italiens jouaient plus fréquemment à la cour que les comédiens français. Le déclin de la troupe à la cour est donc relativement tardif : selon Virginia Scott il commence en 1684, et correspond au discrédit où tombe le théâtre sous l'influence du parti dévot. Mais Saint-Simon témoigne du goût pour cette comédie, et de l'impopularité de la sanction royale à l'égard de la

---

[23] Virginia Scott, *Commedia dell'arte*…, *op. cit.*, p. 21.

[24] « Il faut que je vous raconte comment s'est passé le bal masqué de Marly. Jeudi le roi et nous tous nous avons soupé à neuf heures. Après le souper on se rendit au bal qui commença à dix heures. À onze heures arrivèrent les masques. On vit entrer une dame haute et large comme une tour, c'était M. le duc de Valentinois, fils de M. de Monaco. Il est très grand. Cette dame avait une mante qui lui descendait jusqu'aux pieds. Arrivée au milieu de la salle elle entrouvrit la mante ; il sauta dehors rien que les figures de la comédie italienne : Arlequin, Scaramouche, Polichinelle, le Docteur, Briguelle, et un paysan. Ils se mirent à danser bien gentiment. M. de Brionne faisait Arlequin, le comte d'Ayen, Scaramouche ; mon fils, Polichinelle, le duc de Bourgogne, le Docteur ; la Vallière, Briguelle, le prince Camille, le paysan… » ; *Lettres de la princesse Palatine*, éd. Olivier Amiel, Paris : Mercure de France, 2014 [1981], p. 251.

troupe, perçue comme ridicule dans les milieux mondains. Le mémorialiste clôt le passage précédemment cité comme suit :

> Cela fit grand bruit, et si ces comédiens y perdirent leur établissement par leur hardiesse et leur folie, celle qui les fit chasser n'y gagna pas, par la licence avec laquelle ce ridicule événement donna lieu d'en parler.[25]

Renvoyant à Madame de Maintenon, « celle qui les fit chasser », le mémorialiste attire l'attention sur l'effet contraire à l'intention que produit cette décision puisqu'elle se retourne, en définitive, contre la décisionnaire supposée, en l'exposant au ridicule. On peut se demander si le ridicule tient justement à la vulnérabilité que démontre par là le pouvoir vis-à-vis d'un discours dans lequel les *choses* ou les *personnes* qu'il prend pour cible ne sont que le prétexte au déploiement d'un jeu et d'une virtuosité constitutifs du spectacle à l'italienne et de sa dimension agonale.

II Du rite au jeu mondain

A) L'injure rituelle

L'injure comme transgression linguistique signale le décrochement de la fiction théâtrale par rapport à l'ordre des interactions quotidiennes. Elle instaure un nouvel ordre inversé et ritualisé où il faut répondre à l'injure par l'injure. Ainsi, les œuvres théâtrales du recueil Gherardi s'ouvrent fréquemment sur une transgression : transgression des codes de sociabilité en vigueur et du rapport aux censeurs, transgression des bienséances. En plaçant l'énonciation théâtrale dans un rapport d'exception par rapport aux règles d'interaction ayant cours dans le monde, les obscénités, les insultes et les invectives

[25] Saint-Simon, *Mémoires*, cité dans Mélèse, *Le Théâtre et le public…, op. cit.*, p. 54.

participent de la construction de l'espace théâtral comme espace rituel, où acteurs et spectateurs sont invités à adopter des rôles fictionnels. Les insultes redoublent en effet au seuil des œuvres, dans les prologues et les dénouements, où elles ont pour fonction d'assurer la transition entre le monde ordonné, d'une part, et le début et la fin du jeu rituel où règnent le désordre. Il s'agit là d'un procédé fondamental de l'univers comique : Jean Emelina rapporte ainsi les insultes dans l'œuvre comique de Molière aux « délices du désordre ».[26]

Prenons le prologue en quatre scènes des *Chinois*, comédie de Regnard et de Dufresny, créée le 13 décembre 1692 à l'Hôtel de Bourgogne. La tonalité burlesque des scènes du prologue, caractéristique du répertoire du recueil, mêle des personnages de tous les horizons génériques, comme Apollon et Thalie, personnel allégorique emprunté aux prologues d'Opéra, respectivement dieu de la poésie et muse de la comédie, Pierrot, le personnage du paysan ingénu issu du personnel traditionnel de la troupe, qui paraît sur scène déguisé en fillette, puis, à la dernière scène, le personnage plus réaliste de l'auteur de la pièce. Le prologue joue à plein de la rhétorique paradoxale où coexistent deux registres contradictoires. Cette coexistence des contraires est d'abord manifeste dans la superposition d'un registre épique et d'un registre réaliste, caractéristique du burlesque. Elle se prolonge dans l'apparente coexistence de positions morales contraires : un éloge de la censure qui en réalité fonctionne comme une invitation à lever les inhibitions. Enfin, on la trouve mobilisée dans le travestissement flagrant d'un homme adulte – Pierrot joué par Giuseppe Giaratoni, âgé, au moment de la création, de 53 ans – en fillette,

[26] Jean Emelina, « Insultes, Injures et Jurons chez Molière », *Travaux de Littérature*, vol. VII, 1994, pp. 135-151, p. 151.

contradiction que le texte, en prêtant les répliques de la fillette à Pierrot, met en exergue. Certes le personnage du naïf rejoint en effet celui de la petite fille, porte-parole d'une morale prude. Mais cette superposition fonctionne comme un faux travestissement et participe, sur scène, à la mise en place d'un univers paradoxal, en signalant la levée d'oppositions entre l'âge adulte et l'enfance d'une part, et entre les genres masculin et féminin d'autre part.[27] S'engage un dialogue entre Pierrot-fillette, Apollon et Thalie :

Apollon

> Mais quelle raison votre mère a-t-elle pour ne vous pas mener aux Italiens ?

Pierrot

> Elle dit qu'il y a quelquefois des paroles un peu libres ; mais ce qui me fait endêver, c'est qu'elle ne laisse pas d'y aller tous les jours […]

Apollon

> Je ne sais pas quels peuvent être ces mots libertins qui effarouchent tant la maman : pour moi, je n'y vois que des mots tout pleins de sel, qui à la vérité sont quelquefois à double entente : mais toutes les plus belles pensées du monde ont deux faces, tant pis pour ceux qui ne les prennent que du mauvais côté ; c'est une vraie marque de leur esprit corrompu et

[27] On reconnaît dans cette coexistence de « contraires » un des procédés qui, selon Sigmund Freud, serait symptomatique de la levée des inhibitions, procédé permettant le passage du monde organisé par la conscience au discours inconscient qui caractérise le travail du rêve. « La façon dont le rêve se comporte à l'égard de la catégorie de l'opposition et de la contradiction est des plus frappantes. Celle-ci est tout bonnement négligée, le "non" semble pour le rêve ne pas exister. Avec une particulière prédilection, les oppositions sont contractées en une unité ou présentées en une seule fois. Mieux, le rêve s'octroie la liberté de présenter n'importe quel élément au moyen de son opposé quant-au-souhait, de sorte que d'emblée on ne sait d'aucun élément susceptible d'avoir un contraire, s'il est contenu positivement ou négativement dans la pensée de rêve » ; Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, Paris : PUF, 2012, p. 362.

vicieux. Mais ne vous en a-t-elle pas dit quelques-uns de ces vilains mots-là ?

Pierrot

Oh, dame, elle ne les dit devant moi qu'à bâtons rompus. Elle parle seulement que les Italiens sont des drôles qui nomment toutes les choses par leurs noms. Par exemple, elle dit qu'ils appellent un homme marié… d'un certain mot que je n'oserais dire.

Thalie

Cocu, peut-être ?

Pierrot

Vous l'avez dit.

Apollon

Et votre mère se scandalise de ce mot-là ?

Pierrot

Assurément : oh, dame, c'est qu'elle dit que c'est une injure, qui regarde autant mon papa que les autres.[28]

` La progression du dialogue correspond à une critique du discours prude, qui apparaît dans ses contradictions, comme un discours hypocrite. Pierrot fait en effet figure de porte-parole du censeur face à un Apollon-Socrate. La mère de « Pierrot » condamne les « mots un peu libres » échangés sur la scène italienne, et la première partie du dialogue entre Pierrot et Apollon semble redoubler de prudence et de censure, en relayant les euphémismes visant à mettre en scène l'évitement des mots injurieux : Apollon fait mine de reprendre ce discours maternel, en parlant de « ces mots libertins » et de « ces

[28] Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, dans *Le Théâtre italien*…, *op. cit*, t. IV, pp. 206-208.

vilains mots-là », alors que les adjectifs démonstratifs, « ces », signalent une distance ironique. Face à l'interrogatoire propédeutique d'Apollon, le discours de censure commence à céder et à montrer ses contradictions internes. Celles-ci apparaissent lorsque Pierrot déclare que sa mère « ne les dit qu'à bâtons rompus », qui signale que si elle les condamne sur le théâtre, elle en fait elle-même un copieux usage dans sa vie quotidienne, ou bien encore lorsque Pierrot rapporte l'opinion de sa mère selon lesquelles « les Italiens sont des drôles qui nomment *toutes les choses par leurs noms »*. Le discours prude exhibe alors son artifice : l'injure ne choque pas les mœurs, mais dit la vérité, « nomme les choses par leur nom ». L'intervention de Thalie, « cocu peut-être ? », qui interrompt l'échange entre Apollon et Pierrot, coupe court à la pruderie de Pierrot, en nommant elle-même une des injures qu'il « n'oserait[t] dire ». La progression du dialogue met en scène un voile, en multipliant les périphrases pudiques et procédés rhétoriques (comme les points de suspension qui miment la censure), crée une attente chez le spectateur ; l'effet de l'injure démultiplie par le dévoilement lexical la jubilation du spectateur. L'injure, et le débat sur son usage, fonctionnent alors comme le signal d'un décrochement de la fiction théâtrale mais répond également à une fonction : elle se charge de dire une vérité inaudible hors des murs du théâtre, de châtier les mœurs, de suspendre le régime du paraître auquel participe le discours prude de la censure et de la morale mondaine. En cela, l'injure participe d'une apologie du théâtre comme école de la vérité et de la vertu, qui s'oppose à l'idée du théâtre comme école du paraître et du vice.

Mais le prologue fait écho à la défense du théâtre devenue topique depuis la *Critique de l'École des Femmes* de Molière créée en 1663, notamment lorsqu'Apollon déclare à Pierrot-petite fille, au sujet des « ordures » prononcées sur scène : « mais toutes

les plus belles pensées du monde ont deux faces, tant pis pour ceux qui ne les prennent que du mauvais côté ; c'est une vraie marque de leur esprit corrompu et vicieux », abondant dans le sens d'une défense du théâtre comme école de vertu pour le spectateur : argument désormais topique en faveur de la moralité du théâtre et selon lequel le vice est dans le regard du censeur, et non dans l'intention auctoriale.[29] Et c'est justement cette dimension topique qui relance le jeu entre être et paraître dans la suite du dialogue en signalant le discours de vérité comme un masque de plus, celui de la défense du théâtre comme école vertueuse.

En effet, la dynamique du prologue relance le jeu, et invalide cette protestation d'honnêteté qui dès lors apparaît comme artificielle. Prolongeant la dynamique paradoxale de la scène, Thalie émet en effet ses doutes quant à la popularité d'une réforme « honnête » de la scène italienne qui la purgerait des mots les plus crus, en présentant l'insulte et l'obscénité comme des ressources commerciales susceptibles d'aguicher les foules, en particulier, et contre tous les stéréotypes, le public féminin : « Pour une femme qui aime la réforme, il y en a mille qui ne la sauraient souffrir : et au lieu de faire venir du monde, vous désachalanderiez le théâtre ».[30] La discussion sur la moralité du théâtre se déporte sur celle du plaisir de la représentation. L'inversion, une fois de plus, déréalise la force taboue de l'injure en la ramenant à un simple procédé

---

[29] On peut rapprocher cette réplique de la position défendue par Uranie dans la scène 3 de *La Critique de l'École des Femmes* de Molière, où, débattant des « ordures » qui s'y trouveraient, selon Climène, elle déclare : « Je regarde les choses du côté qu'on me les montre ; et ne les tourne point, pour y chercher ce qu'il ne faut pas voir. » ; Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et al., Paris : Gallimard, 2010, 2 vol., t. I, p. 492.

[30] Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, dans *Le Théâtre italien*…, *op. cit.*, t. IV, p. 209.

rhétorique, voire à une stratégie marchande. Faut-il ajouter que plaisir et profit, liés par la mention du public féminin, et renvoyant implicitement à la prostitution, superposent, dès l'abord de la pièce, l'évocation de tabous sexuels ? La dimension sexuelle de la réplique de Thalie fait écho à celle du début du dialogue lorsque celle-ci affirme : « Assurément, si j'étais mère, j'aimerais mieux que ma fille allât tout un hiver à la comédie, qu'une fois au bois de Boulogne pendant la sève du mois de mai ».[31] Elle est réitérée en fin de scène, lorsque Thalie, animalisant les spectateurs, et parlant en proxénète, déclare : « une femelle dans une loge attire les mâles de bien loin : c'est l'appât dans la souricière ».[32]

L'injure apparaît donc simultanément, et tour à tour, comme un discours de vérité et un moyen rhétorique flattant un goût du public, qui répondrait à une recherche du plaisir au théâtre. Dans ce va et vient entre moralité et plaisir, être et paraître, est mise en lumière la théâtralité du verbe injurieux. La levée des inhibitions, l'association des contraires, l'évocation de tabous, soutiennent une logique théâtrale qui vise moins à choquer qu'à instaurer une coupure symbolique avec le monde ordonné du discours hors des murs du théâtre. Injure et tabou sont en cela des lieux communs qui participent de cette rhétorique paradoxale du théâtre : leur efficacité ne consiste ni à transgresser, ni à viser, ni à atteindre des cibles réelles, comme elles le feraient dans le cadre de n'importe quelle autre interaction quotidienne, mais à opérer la déréalisation des repères moraux et notamment à signaler la suspension des règles de bienséances sociales le temps du spectacle. On peut alors parler d'une efficacité rituelle, qui est prise dans une logique de représentation. On peut, en ce sens, définir la fonction de l'injure comme rituelle : elle

---

[31] Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, *ibid.*, t. IV, p. 206.

[32] Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, *ibid.*, t. IV, pp. 208-209.

signale le basculement du langage et des participants hors du cadre référentiel habituel, dans un temps et dans un espace symboliques qui correspondent à ceux de la représentation théâtrale. Ainsi la requête de Pierrot en faveur de plus de pudeur se heurte à l'objection de Thalie, donnée sur le ton de la boutade : « si les comédiens rayaient de leur comédie tous les cocus, ils balafreraient peut-être le père de mademoiselle, et pour lors ils auraient sur le dos deux personnes au lieu d'une ».[33] La réplique neutralise l'alternative topique entre la plume et l'épée par la supposée superposition des mots et des actes – la plume étant alors présentée comme une épée. L'équivalence scelle un contrat de feintise collectif : le temps de la représentation, les mots seront considérés comme des épées. On prétendra qu'ils sont capables, si besoin est, de « tuer » des « cocus » qui sont aussi des « pères ».

Or, comme le note Cyril Vettorato, « si le rituel nécessite au moins en partie la participation de la conscience, l'inconscient y est fortement sollicité à travers la puissance évocatrice des symboles ».[34] On rejoint ici la définition traditionnelle de la fonction cathartique de la représentation théâtrale, qui, quoiqu'elle s'applique plus particulièrement à la tragédie dans sa définition aristotélicienne reprise tout au long du siècle, servait à purger les passions.[35] Le théâtre comme rite de purification acquiert une

---

[33] Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, *ibid.*, t. IV, p. 209.

[34] Cyril Vettorato, *Un Monde où l'on clashe : la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2008, p. 85.

[35] S'il ne reste de la *Poétique* d'Aristote que la partie de l'ouvrage dédiée à la tragédie, le philosophe affirmait cependant de ce genre que « c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des passions de ce genre » ; Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris : Livre de poche, 1990, 1449 b 28-32, p. 92-3.

dimension constructive, il est un apprentissage pour les individus qui assistent à la représentation : l'injure, par les symboles qu'elle mobilise, permet d'explorer les pulsions agressives, les désirs érotiques et assurer leur dépassement par leur sublimation artistique. L'échange injurieux, parmi d'autres motifs tabous, « permet à la fois de refouler et d'exprimer un désir interdit »,[36] voire constitue une « tentative de dominer l'anxiété et la culpabilité du tabou »,[37] ce qu'évoque, dans la scène analysée, la possibilité de « tuer le père ». L'insulte envisagée comme un des moyens par lesquels advient la catharsis, prend en charge une fonction psychologique le temps du spectacle, celle de purger les passions des spectateurs, et ainsi d'assurer la cohésion du groupe, l'identification des individus avec les valeurs sociales et avec leurs pairs. C'est en effet cette fonction du théâtre qu'évoque la figure de Jupiter, *spectator in fabula* dans le prologue du *Divorce*, de Jean-François Regnard, pièce créée le 17 mars 1688. Venant chercher des réponses au théâtre pour résoudre ses différends domestiques avec Junon, il déclare en effet à Arlequin :

> Je descends exprès des cieux pour voir une répétition de la pièce nouvelle qu'il y a si longtemps que tu promets. On dit qu'on y sépare un mari d'avec sa femme, et comme Junon est une carogne qui me fait enrager, je pourrais bien en faire venir la mode là-haut.[38]

Le théâtre comme expérience collective s'offre alors comme espace pour mettre en scène les angoisses individuelles, et, éventuellement, pour les dépasser collectivement.

---

[36] Cyril Vettorato, *Un Monde où l'on clashe*, *op. cit.*, p. 86.

[37] Cyril Vettorato, *Un Monde où l'on clashe*, *op. cit.*, p. 86.

[38] Regnard, *Le Divorce*, dans *Le Théâtre italien*…, *op. cit.*, t. II, p. 102-3.

B) L'injure comme rite de passage

Cette exploration de pulsions se fait dans le cadre d'une dramaturgie et d'un répertoire qui mettent à l'honneur la déconstruction du visage et du nom comme sites de l'identité et de la sociabilité. Au sujet de la dramaturgie du masque, accessoire emblématique d'Arlequin, Fernando Taviani disait qu'il était :

> […] *une face perdue* […] de couleur *pers*, c'est à dire presque noire, et pour cette raison elle est 'persa' au sens de perdue parce que, comme une croûte, elle indique quelque chose qui a été enlevé. La face perdue est telle parce que toute extérieure : en d'autres termes, elle est la négation du visage comme lieu du corps sur lequel l'intérieur se manifeste de manière élective et particulièrement visible [...][39]

L'esprit du masque porterait donc en lui le mouvement de désindividualisation propre au rituel, et serait un symbole apte à faire céder la frontière entre consciences individuelles et inconscient collectif. En effet, le visage apparaît dans les traités de civilité comme la partie la plus importante du corps. Selon Nicolas Faret, auteur de *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour*, « C'est le visage qui domine au maintien extérieur » : c'est donc lui qu'il convient de domestiquer en premier lieu, puisqu'il est la partie du corps la plus importante pour la socialisation de l'individu.[40] Perdre la face, selon cette même logique, c'est, dans une certaine mesure, renier ce processus de socialisation et de domestication du corps et revendiquer un naturel brut, désindividualisé, un naturel pulsionnel.

---

[39] Ferdinando Taviani, « Position du Masque dans la Commedia dell'arte », dans *Le Masque, du Rite au Théâtre*, Paris : CNRS, 2005 [1985], pp. 119-134, p. 128.

[40] Nicolas Faret, *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour* (1630), éd. Maurice Magendie, Paris, 1925, Genève: Slatkine reprints, 1970, p. 94.

Il est ainsi significatif qu'Arlequin, seul *tipo fisso* à porter le masque dans le répertoire, se réfère souvent, dans ses répliques, à la destruction de son visage. Dans le *Théâtre italien,* l'accessoire dramaturgique est inscrit dans le texte, et dépasse le statut de « simple accessoire », simple signe, pour acquérir cette dimension symbolique, qui remotive le masque dans son appropriation textuelle par les dramaturges.[41] Dans la *Précaution inutile*, qui date de 1692, il rapporte le cuir qu'il porte sur son visage à une bataille passée, où « les ennemis en l'abandonnant [la place] firent jouer un fourneau, qui m'a rôti tout le visage […] ».[42] La désindividualisation, on le voit, articule même le fantasme d'une déshumanisation, que met en exergue le choix du mot « rôtir », et projette Arlequin en animal aux mains de ses ennemis. Le masque est souvent thématisé dans les dialogues, non seulement par l'intéressé mais également par d'autres personnages, qui en soulignent la matérialité, de façon burlesque et quelque peu dégradante, en le comparant à des objets du quotidien. Pasquariel décrit Arlequin à Isabelle :

---

[41] Taviani voit en effet dans le masque un accessoire qui permet, avec une économie de moyens pour l'acteur, de faire surgir un texte par défaut. En cela, le masque de la commedia dell'arte, en Italie, n'est ni sacré ni rituel, mais correspond à une dimension économique : « On comprend, alors, que mieux l'acteur arrive à construire sa propre image de manière à ce que sa signification-pour-les-spectateurs en découle presque de soi par l'extérieur, par la situation qui l'entoure et la dé-finit, plus il est libre de suivre la logique de ses problèmes internes et de métier. Il est d'autant moins obligé de penser aux spectateurs et au sens de l'action […] qu'il sait mieux que l'enveloppe de ses gestes, de son costume et de son masque transformera sa présence en un théâtre acceptable par les spectateurs et que ce seront eux qui devront lui donner un sens, en le voyant dans le contexte de l'action ou de la situation. » ; Ferdinando Taviani, « Position du Masque … », *art. cit*., p. 129.

[42] Anon., *La Précaution inutile*, dans *Le Théâtre italien*…, *op. cit.*, t. I, p. 543.

> Comme vous le savez, ce n'est pas toujours le visage qui charme les femmes. Cependant à tout prendre, ce sont des traits singuliers. Il n'est pas blanc, il n'est pas aussi tout à fait noir. C'est une espèce de brun enfoncé, qui vous reviendra, ou je suis fort trompé[43].

L'esprit du masque, comme absence de visage, s'étend au delà de la dramaturgie et de la mise en scène du masque d'Arlequin. Il devient un motif récurrent des dialogues, un élément central au rapport injurieux entre les personnages. Le motif semble d'ailleurs se déployer à partir de l'insulte courante au dix-septième siècle, de « visage »[44] et ses multiples infléchissements sur la scène italienne, tant hypocoristiques, comme « mon petit visage botté »,[45] que dépréciatifs, comme « visage d'épetier »,[46] ou encore « visage-resse ».[47] Dans la colère, les personnages menacent souvent de se « dévisager »[48] les uns

---

[43] Fatouville, *Isabelle Médecin*, *ibid.*, t. I, p. 269.

[44] Fatouville, *Isabelle Médecin*, *ibid.*, t. I, p. 272 ; Monchesnay, *La Critique de la Cause des Femmes*, « damné visage », *ibid.*, t. II, p. 86, p. 92. « Voilà un visage bien baroque ! » s'exclame Arlequin dans Regnard, *Le Divorce*, *ibid.*, t. II, p. 133. « Plaisants visages », s'exclame Pierrot, sur un ton antiphrastique, dans Fatouville, *Le Marchand dupé*, *ibid.*, t. II, p. 201 ; Fatouville, *La Femme vengée*, *ibid.*, t. II. p. 167 ; « Que vient faire ici ce poëte tragique, avec son visage de premier prix au lansquenet », lance la princesse à Arlequin dans Monchesnay, *Le Phénix*, *ibid.*, t. III, p. 386 ; « J'ai une grande démangeaison de lui planter ma vertu dans le beau milieu du visage », Anon., *L'Opéra de Campagne*, *ibid.*, t. IV, p. 27 ; « Et que me veulent tous ces visages de plâtre ? », Anon., *Arlequin Misanthrope*, *ibid.*, t. VI, p. 518, p. 530.

[45] Regnard, *Les Filles errantes*, *ibid.*, t. III, p. 15.

[46] Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid.*, t. III, p. 135.

[47] Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid.*, t. III, p. 146.

[48] Fatouville, *Le Marchand dupé*, *ibid.*, t. II, p. 249. « Ah malheureux, il faut que je te dévisage ! » lance Colombine à Mezzetin dans Regnard et Dufresny, *La Descente de Mezzetin…*, *ibid.*, t. II, p. 349 ; « je vais vous dévisager toutes les deux », *Le Phénix*, *ibid*., t. III, p. 402.

les autres. Ici il est question d'un « visage décousu »,[49] là, Colombine relate comment sa dernière maîtresse « changeait tous les six mois de peau » :

> Elle me faisait prendre la peau de son front, que je tirais de toute ma force : elle criait comme un beau diable, et moi je riais comme une folle […] Mais ce qui est de meilleur, c'est qu'elle portait toujours sur elle dans une boîte la peau de son dernier visage calcinée, et disait qu'il n'y avait rien de si bon pour les élevures et les bourgeons.[50]

La destruction du visage devient alors un leitmotiv qui inscrit dans le texte la dramaturgie du masque et l'élève au rang d'emblème, voire de clé interprétative. Pierrot se prend ainsi à rêver, dans *Les Mal Assortis* de « composer quelque pommade douce avec de la poudre à canon, s'en couvrir le visage, et y mettre le feu ».[51] Le désir de destruction du visage imprègne de nombreux échanges et traverse diverses thématiques, les ramenant toujours vers une idée de la scène comme espace où les valeurs telles que l'identité, l'honneur, l'individualité, la sociabilité quotidiennes sont mises à mal à travers le symbole du visage comme masque, et, de ce fait, explore la possibilité d'une mort sociale, voire d'une destitution. Arlequin infléchit en ce sens le motif du fard, un lieu commun de la satire contre les femmes, dans *La Cause des Femmes :* « je voudrais de tout mon cœur vous voir décrépites l'une et l'autre, pour vous donner le plaisir de voir vos deux teints savonnés de ma façon ».[52] Et celles-ci, sur le même ton, lui répondent, en référence à son

---

[49] « Je ne m'étonne pas vraiment si vous avez le visage décousu » ; Fatouville, *Le Banqueroutier*, *ibid.*, t. I, p. 387.

[50] Regnard, *Le Divorce*, *ibid.*, t. II, p. 125-6.

[51] Dufresny, *Les Mal Assortis*, *ibid.*, t. IV, p. 336.

[52] Monchesnay, *La Cause des Femmes*, *ibid.*, t. II, p. 25.

masque : « va te faire blanchir ».[53] Le geste qui consiste à démasquer avec violence, à arracher la surface du visage, à le brûler est également évoqué de manière vivide par la gifle qu'évoque la coquette :

> J'enrage tous les jours que de vieilles carognes avec un teint de betterave osent empiéter sur nos droits […] J'ai fait un serment que la première de ces vieilles médailles qui me tendra la joue, je la lui choquerai si rudement, que *je lui écacherai son surtout de plâtre*.[54]

La transfiguration de la peau du visage en « cuir »,[55] voire, comme dans ce dernier exemple, en « plâtre » déshumanise l'homme mais humanise parfois les êtres inanimés.[56] Les dialogues s'emploient à faire résonner un symbole de sociabilité dans le sens d'une destruction. Le visage présenté comme un masque, un cuir, malléable à plaisir, devient ainsi le symbole d'une morale sociale qu'il faudrait tirer, blanchir, briser, retirer, choquer, en un mot, insulter, pour libérer les pulsions qu'il contribuerait à inhiber. L'attaque du visage suggère une démarche critique à l'endroit des codes de la sociabilité. On peut la rapprocher d'une suspicion à l'égard d'une culture de la civilité et d'une domestication du corps, qui troublent, quand ils ne masquent pas, l'expression et l'identité des êtres.

---

[53] Monchesnay, *La Cause des Femmes*, *ibid.*, t. II, p. 31.

[54] Monchesnay, *La Cause des Femmes*, *ibid.*, t. II, p. 49.

[55] « Mille fois. Vous êtes fleuri, mûr, belle barbe, le cuir doux et bien corroyé » ; Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, *ibid.*, t. IV, p. 227 ; « C'est que vous avez le cuir si dur que vous ébréchez tous mes rasoirs » ; Regnard, *Le Divorce*, *ibid.*, t. II, p. 120.

[56] « Ils ont dit qu'elle [la lune] avait des taches au visage […] et cela ne lui fait pas plaisir. *La m'ha pregà* de lui faire en aller ses taches. J'ai résolu de lui mener cinq ou six des plus habiles dégraisseurs de Paris, qui en fort peu de temps les lui ôteront à coup sûr » ; Fatouville, *Arlequin empereur dans la Lune*, *ibid*., t. I, p. 3.

L'injure est susceptible d'exhumer, en ramenant à la surface, une identité autrement perdue ou enfouie sous des signes ambigus et ambivalents de la politesse. Investie d'une force sémantique, l'injure recèle la promesse de remédier, le temps d'une apostrophe, au divorce des mots et de leurs référents, des êtres et de leur paraître. Au constat pessimiste portant sur des signes qui apparaissent comme autant de masques se surimposant à des réalités diverses, s'oppose alors la re-sémantisation que cristallise l'injure. En effet, les noms empruntent fréquemment la voie de l'injure. C'est le lot des personnages de bourgeois, pères et barbons, qui se voient affublés de patronymes tous plus ridicules les uns que les autres : « monsieur Fesse-Mathieu »,[57] « monsieur Sotinet »,[58] « monsieur Maraudin » dans la *Matrone d'Éphèse*, mais également des avocats, par exemple, les dénommés La Ruine, Pillardin, dans *Protée,*[59] Cornichon, dans *Le Divorce*, ou encore le procureur Coquinière dans *Arlequin Grapignan*. Les médecins et autres apothicaires ne sont pas en reste : c'est le cas pour « monsieur Visautrou » et « Monsieur Bassinet », qui rappellent le registre du bas corporel déjà grotesque auquel les personnages, par leur emploi, sont associés.[60] On ajoutera à cette liste non exhaustive les noms de Faquinet,[61] dont la sonorité injurieuse est sans ambigüité, mais également de Monsieur le conseiller Nigaudin[62] et enfin de Monsieur Cusiffle,[63] qui provoque la

---

[57] Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid.*, t. III.

[58] Regnard, *Le Divorce*, *ibid.*, t. II.

[59] Fatouville, *Arlequin Protée*, *ibid.*, t. I, p. 105.

[60] Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid.*, t. II.

[61] Monchesnay, *La Cause des Femmes*, *ibid.*, t. II.

[62] Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid.*, t. III.

risée chez les autres personnages à chaque fois qu'il est prononcé. Cette onomastique fantaisiste évoque un certain cratylisme du nom injurieux qui opposerait à l'usage collectif, conventionnel et quelque peu arbitraire des noms propres, un rapport de signification entre les mots et ceux qu'ils désignent, voire qu'ils marquent.

Le jeu qui consiste à lever les dispositifs qui contribuent à la dissimulation des pulsions, ou des angoisses, comme la maîtrise du visage, du corps, ou encore celle d'un nom et d'une lignée, permet de mettre en scène et d'accéder à des peurs archaïques qui s'ancrent dans des contextes de crises particuliers. Dans le répertoire tardif que représente le recueil Gherardi, le type, incarné par différents personnages, du soldat fanfaron, est un des personnages qui entre autres, met en exergue les angoisses liées aux logiques d'honneur. En effet, bien que Tiberio Fiorelli se fût retiré des planches depuis les années 1680,[64] les personnages de capitans se multiplient dans le répertoire tardif de la troupe, joués par d'autres acteurs. Comme le signale Guy Spielmann, la quasi permanence de l'état de guerre à partir de 1672 est constamment reflétée dans le répertoire, par le développement « des personnages de militaires beaucoup mieux caractérisés que le traditionnel miles gloriosus ».[65] Le type du capitan s'ancre ainsi, non seulement dans des peurs archaïques, mais résonne et prend une certaine épaisseur dans un contexte particulier. Il se charge de canaliser les angoisses sociales et narcissiques dont témoigne,

---

[63] Fatouville, *Arlequin empereur dans la Lune*, *ibid.*, t. I.

[64] « In the mid 1680s Tiberio Fiorilli was at or near the end of his active career. He was with the company and, one presumes, still acting in October and November of 1685 at Fontainebleau, but Giuseppe Tortoriti was available to take his roles if not his famous professional name, and Scaramouche appears only once in the French repertory after 1685, as a mute creditor in *Le Banqueroutier* » ; Virginia Scott, *Commedia dell'arte*, *op. cit*, p. 269.

[65] Guy Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos, op. cit.,* pp. 208-209.

au delà de sa mise en scène, la dimension mythologique du personnage de Scaramouche dans l'imaginaire collectif des spectateurs du dix-septième siècle. La *Vie de Scaramouche* (1695), parue peu de temps après la mort de Tiberio Fiorelli en 1694, écrite par Angelo Constantini – Mezzetin de la troupe –, rapporte une vie légendaire et largement romancée où l'auteur s'emploie à fonder le mythe de Scaramouche en l'inscrivant dans la biographie de l'acteur. Le récit fournit une genèse comique et psychologique au personnage, notamment par l'élaboration d'un roman familial. Scaramouche aurait vu le jour à Naples. Son père,

> Capitaine de Chevaux voulant se marier en secondes noces avec une de ses cousines de la ville de Capoue, ne put jamais en obtenir la permission de l'Évêque à cause de la proximité du Sang. Il entra pour ce sujet en grande contestation avec le frère de ce Prélat, qui voulant joindre la raillerie aux remontrances, irrita tellement l'esprit du Père de notre Scaramouche, que sans autre forme de procès il lui passa son épée au travers du corps & le tua.[66]

Pour échapper aux rigueurs de la justice, il se serait exilé hors du royaume de Naples avec ses deux fils. Le père aurait pourtant chassé Scaramouche, le cadet, à ses dix-huit ans, sous prétexte que celui-ci : « lui était beaucoup plus à charge que Trapolin son aîné, car outre qu'étant à la mamelle il épuisait chaque jour le sein de deux nourrices, il devint si gros mangeur par la suite qu'on avait toutes les peines du monde à le rassasier. »[67] Récit de castration du fils par le père qui l'expulse, qui fige l'acteur sous les traits burlesques d'un enfant affamé sous le masque du capitan qui le rendra célèbre. Le

[66] Angelo Constantini, *La Vie de Scaramouche*, Paris : Jules Bonassies, 1876 [1695], p. 1-2.

[67] Angelo Constantini, *La Vie de Scaramouche, op. cit.*, p. 2.

personnage garde des séquelles de cette genèse mythologique : il n'a d'un capitaine que les signes extérieurs, son nom, son goût pour la dépense et sa manipulation de mots, mais manque de tout courage et de franchise dans la confrontation et le face-à-face. Ainsi, le récit de la castration de Scaramouche, noble déchu, et fils renié, est un aspect structurant du caractère « fanfaron et poltron tout à la fois » qu'il prendra sur la scène française[68] et trouve un écho dans le personnage du soldat hollandais, incarné par Mezzetin, venu à Paris pour réclamer sa jambe à la cour, perdue dans la dernière bataille : « moi redemandir mon membre à la cour ».[69] Il n'est sans doute pas fortuit que ce personnage couard, qui sans cesse cherche à différer l'action, se dérobant à la confrontation tout en figurant ses prouesses par le verbe, soit l'un des plus prodigues en insultes sur la scène italienne. Dans *Les Filles errantes*, Mezzetin en capitan, incarnant le frère de Colombine, menace cette dernière : « il me prend envie de faire une capilotade de ton foie, de ta fressure, de ton gésier », et surenchérit avec art, en la traitant de « carogne, carognissime ! ».[70] Le redoublement du mot, sa suffixation, mime et accentue à l'échelle du mot « carogne » le déploiement du signifiant par rapport à l'action, qui est différée. Ici, l'insulte engendre une virtuosité discursive, et même une maîtrise du discours par laquelle le personnage cherche à compenser son manque : manque d'autorité, et manque d'action. Le discours du capitan, et celui, plus généralement, du soldat glorieux, repose en fait sur ce ressort comique et psychologique dont l'oralité du verbe injurieux est la

---

[68] Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, Paris : André Cailleau, 1731, 2 vol., t. II, p. 315.

[69] Regnard, *Les Filles errantes*, dans *Le Théâtre italien…, op.cit*., t. III, p. 39.

[70] Regnard, *Les Filles errantes*, *ibid.*, t. III, p. 4.

pierre de touche : compensation verbale pour une action manquée, pour une impuissance, voire pour un membre défaillant.

La notion d'insulte rituelle, en soulignant la dimension cérémonielle de l'expérience théâtrale, nous a permis d'envisager la fonction psychologique de l'injure dans le répertoire du *Théâtre italien*. Dans les cadres d'une société policée, où les individus sont invités à se civiliser et à dompter leur agressivité, le répertoire mobilise des symboles qui permettent de libérer un inconscient collectif, de désinhiber les désirs, en les soulageant des mécanismes d'autocensure impliqués par ce processus de civilisation. L'insulte permet l'expression des pulsions tout en les encadrant dans l'espace et le temps de la représentation. En cela, elle participe d'un rite, qui permet d'ouvrir un dialogue avec l'inconscient. La mise en scène des pulsions agressives s'ancre dans un contexte socio-historique. Un contexte « macro »-historique, d'une part, celui de valeurs de civilités en crise, dénoncées dans le répertoire tardif comme artificielles,[71] et un contexte « micro »-historique, d'autre part, qui correspond à une situation de guerre prolongée. Le personnage du capitan, qui connaît une renaissance dans le répertoire tardif, articule les angoisses psychiques des individus face à la réalité de la guerre, mais aussi face à l'étalon de la virilité et d'honneur que celle-ci suppose : le dépassement du sentiment d'impuissance se fait par la maîtrise du langage, dont on peut postuler qu'elle constitue une des initiations et un des apprentissages comportementaux que permet la

[71] Le répertoire français est fréquemment décrit comme caractéristique d'une génération de dramaturges cyniques – dans de nombreuses pièces les zanni rusés triomphent aux dépens d'autres personnages plus honnêtes, les valeurs traditionnelles de l'ordre, notamment le mariage, y sont également remises en question. À ce sujet, voir Guy Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos*, *op. cit.*, pp. 417-484.

représentation de conflits archétypaux sur la scène théâtrale. Pourtant, avec le personnage du capitan et sa pratique de l'injure, on atteint les limites de ce qu'on a jusqu'ici décrit comme relevant du rite collectif de la purgation passionnelle. En effet, l'injure éclaire ici une maîtrise, une ingéniosité voire une virtuosité discursive. Elle renvoie alors à des valeurs d'originalité stylistique porteuses d'individualité, par rapport à un texte collectif qu'elle a vocation à dépasser.

C) Injure et créativité stylistique

L'injure n'est pas seulement transgression ritualisée : elle est aussi une parole banale, qu'il faut envisager comme norme, et non comme exception par rapport à une règle de bienséance et de politesse. L'injure, en tant qu'elle cristallise des stéréotypes, des rapports de forces codifiés, correspond alors au registre du vraisemblable. Comme l'observe Jean Emelina, l'insulte « participe à part entière de la peinture de mœurs et de caractères au même titre que l'habit ou la gestuelle […] ».[72] C'est par rapport à ce registre que l'écriture grotesque, fantaisiste, voire burlesque de l'injure prend sens. Elle fait valoir un effet de « style » qui déplace, disloque les situations stéréotypées, perturbe les rapports de force en déplaçant l'attention du spectateur et du lecteur de la situation représentée, c'est à dire du fond, de l'action de la scène, vers la richesse lexicale, c'est à dire vers la forme de l'échange, et en particulier, vers les mots.

(1) La représentation d'un ordre hiérarchique

L'insulte se prête à représenter tous les rapports de force sur scène, rapports stéréotypés, ou du moins fortement codifiés dans le registre comique. Entre maîtres et

[72] Jean Emelina, « Insultes, Injures et Jurons… », *art. cit*., p. 144.

valets d'abord : Cinthio traite Pierrot, son valet, de « faquin »,[73] tandis que d'autres maîtres donnent dans le « maraud »[74] et même dans le « double maraud »,[75] le « coquin »,[76] le « maroufle »,[77] et l'« animal »[78] – terme dont Pierrot, le zanni naïf,

---

[73] Anon, *La Précaution inutile*, *ibid.*, t. I, p. 564 ; Monchesnay, *La Critique de la Cause des Femmes*, *ibid.,* t. II, p. 74 ; Fatouville, *La Femme vengée*, *ibid.*, t. II, p. 280 ; Monchesnay, *Les Souhaits, ibid.*, t. I, p. 8 ; Mongin, *Les Promenades de Paris*, *ibid.*, t. VI, p. 144.

[74] Fatouville, *Arlequin empereur dans la lune*, *ibid.*, t. I, p. 166 ; Fatouville, *Le Banqueroutier*, dans *ibid.,* t. I, p. 96 ; Anon., *La Précaution inutile*, *ibid.*, t. I, p. 473, p. 495 ; Jean-François Regnard, *La Critique de la Cause des Femmes*, *ibid.*, t. II, p. 74 ; Regnard, *Le Divorce*, *ibid.*, t. II, p. 150 ; Fatouville, *Le Marchand dupé*, *ibid*., t. II, p. 237 ; Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 423, p. 447, p. 448 ; M. de D., *La Fille savante, ibid*., t. III, p. 52 ; Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid*., t. III, p. 129, p. 147, p. 229 ; Lenoble, *Les Deux Arlequins, ibid*., t. III, p. 302, p. 331, p. 338 ; Anon., *L'Opéra de Campagne*, *ibid*., t. IV, p. 72 ; Palaprat, *La Fille de Bon Sens*, *ibid*., t. IV, p. 120, p. 174, p. 300, p. 222 (Colombine), p. 305, p. 258, p. 286 ; *Les Originaux*, *ibid*., t. IV, p. 394, 400 ; Monchesnay, *Les Souhaits*, *ibid*., t. V, 13, 37 ; Fatouville, *Le Départ des Comédiens*, *ibid*., t.V, p. 325 ; *Le Bel Esprit*, *ibid*., V, p. 127, p. 145 ; Anon., *La Fausse Coquette*, *ibid*., t. V, p. 388, p. 425, p. 426, p. 437 ; Anon., *La Thèse des Dames, ou le Triomphe de Colombine*, *ibid*., t. VI, p. 18 ; Mongin, *Les Promenades de Paris*, *ibid*., t. VI, p. 112 ; Gherardi, *Le Retour de la Foire de Bezons*, *ibid*., t. VI, p. 160, p. 176 ; Boisfranc, *Les Bains de la Porte Saint-Martin*, *ibid*., t. VI, p. 428, p. 429, p. 437 ; Anon., *Arlequin Misanthrope*, *ibid*., t. VI, p. 478 ; Dufresny et Biancolelli, *Pasquin et Marforio, médecins des mœurs*, *ibid*., t. VI, p. 572.

[75] Monsieur LCDV*, Les Champs Elysées*, *ibid.*, t. IV, p. 501.

[76] Fatouville, *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan*, *ibid.*, t. I, p. 188 ; Fatouville, *Arlequin empereur dans la Lune*, *ibid*., t. I, p. 127 ; Fatouville, *Le Banqueroutier*, *ibid*., t. I, p. 422 ; Anon., *La Précaution inutile*, *ibid*., t. I, p. 572 ; Monchesnay, *La Critique de la Cause des Femmes*, *ibid*., t. II, p. 75, p. 78 ; Regnard, *Le Divorce*, *ibid*., p. 120, p. 150 ; Fatouville, *Le Marchand dupé*, *ibid*., t. II, p. 199, p. 212 ; Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 447 ; Regnard, *Critique de l'Homme à Bonne Fortune*, t. II, p. 500 ; Regnard, *Les Filles errantes*, t. III, p. 46 ; Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid*., t. III, p. 116 ; Anon., *L'Union des deux opéras*, *ibid*., t. IV, p. 87 ; Palaprat, *La Fille de Bon Sens*, *ibid*., t. IV, p.

semble être le destinataire privilégié, et qui apparaît aussi en italien, par exemple dans les imprécations du docteur contre Pierrot – « *ma tu sei una bestia, un ignorante animale […] ascolta, animale* ».[79] Le *dottore* traite encore son serviteur de « *balordo* »,[80] variante de « balourd »,[81] ou encore de « balourde », dont la flexion féminine ajoute à l'offense, opérant une castration symbolique.[82] Les *patres familiarum* les font également pleuvoir sur leurs servantes : dans *Le Divorce*, le bourgeois Sotinet traite Colombine de « coquine »,[83] voire de « coquine de servante »,[84] alors que Gaufichon dans la *Précaution*

127, p. 237, p. 251, p. 267, p. 305, p. 268 ; Monchesnay, *Les Souhaits*, *ibid*., t. V, p. 11 ; Anon., *Le Tombeau de Maître André*, *ibid*., t. V., p. 11 ; Boisfranc, *Les Bains de la Porte Saint-Martin*, *ibid*., t. VI, p. 349, p. 433 ; Anon., *Arlequin Misanthrope*, *ibid*., t. VI, p. 478, p. 480.

[77] Monchesnay, *La Critique de la Cause des Femmes*, *ibid*., t. II, p. 74, p. 88 ; Fatouville, *Le Banqueroutier*, *ibid*., t. I, p. 434.

[78] Monchesnay, *La Critique de la Cause des Femmes*, *ibid*., t. II, p. 80 ; Regnard, *Le Divorce*, *ibid*., t. II, p. 116 ; Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 444 ; Regnard, *Les Filles errantes, ibid*., t. III, p. 42 ; Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid*., t. III, p. 132 (Colombine) ; Anon., *Les Originaux*, *ibid*., t. IV, p. 383 ; Anon., *Le Bel Esprit*, *ibid*., t. V, p. 125 ; Anon., *La Thèse des Dames*, *ibid*., t. VI, p. 21 ; Mongin, *Les Promenades de Paris*, *ibid*., t. VI, p. 146 ; Regnard et Dufresny, *La Foire Saint-Germain*, *ibid*., t. VI, p. 260 ; Boisfranc, *Les Bains de la Porte Saint Germain*, *ibid*., t. VI, p. 346, p. 351, p. 400, p. 404, p. 436, p. 442.

[79] Fatouville, *Arlequin, empereur dans la Lune*, *ibid.*, t. I, p. 123.

[80] Palaprat, *La Fille de Bon Sens*, *ibid*., t. IV, p. 214, p. 274.

[81] Anon., *La Fausse Coquette*, *ibid*., t. V, p. 416.

[82] Fatouville, *La Matrone d'Ephèse, ibid.*, t. I, p. 27 ; Palaprat, *La Fille de Bon Sens*, *ibid*., t. IV, p. 327.

[83] Regnard, *Le Divorce*, *ibid*., t. II, p. 144 ; Regnard, *Les Filles errantes*, *ibid*., t. III, p. 21 ; Dufresny, *Attendez-moi sous l'Orme*, *ibid*., t. V, p. 515.

[84] Regnard, *Le Divorce*, *ibid*., t. II, p. 144, p. 145.

inutile la traite de « maraude ».[85] Inversement, et de manière symétrique, elle imprègne les rapports entre maîtresse et servante,[86] d'une part, entre maîtresse et valet, d'autre part. Colombine, jouant la coquette, traite son valet de « petit sot »,[87] de « coquin »,[88] de « faquin »,[89] de « balourd »[90] ou de « maraud ».[91]

L'insulte traverse aussi les rapports de genre. Tout d'abord, notons qu'hommes et femmes se tiennent mutuellement et réciproquement pour des animaux.[92] On relève en outre, chez les amants, prétendants, et même chez les maris, quantité de « coquine »,[93] de

---

[85] Anon, *La Précaution inutile*, *ibid*., t. I, p. 498.

[86] Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, *ibid*., t. IV, p. 218.

[87] Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid*., t. III, p. 118.

[88] Fatouville, *Le Banqueroutier, ibid*., t. I, p. 401 ; Palaprat, *La Fille de Bon Sens*, *ibid*., t. IV, p. 166.

[89] Anon., *L'Opéra de Campagne*, *ibid*., t. IV, p. 32 ; Monchesnay, *Les Souhaits*, *ibid*., t. V, p. 10 ; Monchesnay, *Le Phénix*, *ibid*., t. III, p. 361 ; M. de B., *Arlequin Défenseur du Beau Sexe*, *ibid*., t. V, 173.

[90] Palaprat, *La Fille de Bon Sens*, *ibid*., t. IV, p. 189.

[91] Anon., *Les Originaux*, *ibid*., t. IV, p. 384.

[92] Fatouville, *La Femme vengée*, *ibid*., t. II, p. 309 ; Fatouville, *Marchand Dupé*, *ibid*., t. II, p. 214 ; Fatouville, *La Fille savante*, *ibid*., t. III, p. 57, p. 69 ; Monchesnay, *Arlequin*, *Grand Souphy de Perse*, *ibid*., t. III, p. 387 ; Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid*., t. III, p. 119, p. 131, p. 200 ; Lenoble, *Esope*, *ibid*., t. III, p. 210 ; Anon., *La Thèse des Dames*, *ibid*., t. VI, p. 11, p. 73 (« *Mulier est animal loquax* ») ; Regnard et Dufresny, *La Foire Saint-Germain*, *ibid*., t. VI, p. 268, p. 300.

[93] Fatouville, *Arlequin empereur dans la Lune*, *ibid*., t. I, p. 137 ; Regnard, *Les Filles errantes*, *ibid*., t. III, p. 13.

« friponne », de « pendarde »,[94] et on compte une « dondon »,[95] et une « grisette ».[96] Ces pointes agressives ne sont pas dénuées d'érotisme.[97] On peut citer ici Roquillard, qui se pâme devant Colombine et confie en aparté : « La coquine ! Je l'aime : que j'en suis fou […] baise-moi friponne »,[98] la plainte amoureuse de Colombine au sujet d'Arlequin : « je suis bien folle d'aimer si tendrement ce maroufle-là »,[99] ou encore lorsqu'Arlequin déclare amoureusement à Colombine qu'elle est « une pantoufle belle ».[100] Les femmes le rendent bien à leurs maris, qui réfèrent aux hommes comme à des « maraud[s] »,[101] à des

---

[94] Monchesnay, *Arlequin, Grand Souphy…*, *ibid*., t. I, p. 403.

[95] Regnard, *Les Filles errantes*, *ibid*., t. III, p. 12 ; Monchesnay, *Les Souhaits*, *ibid*., t. V, p. 12.

[96] Anon., *L'Opéra de Campagne*, *ibid*., t. IV, p. 32.

[97] En effet, comme le disait déjà Dorante, dans la scène 6 de *La Critique de l'École des Femmes* de Molière, à Climène qui se dit « dans une colère épouvantable, de voir que cet auteur impertinent nous appelle *des animaux* » : « Et puis, Madame, ne savez-vous pas que les injures des Amants n'offensent jamais ? qu'il est des amours emportés aussi bien que des doucereux ? et qu'en de pareilles occasions les paroles les plus étranges, et quelque chose de pis encore, se prennent bien souvent pour des marques d'affection par celles mêmes qui les reçoivent ? » ; Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris : Gallimard, 2010, 2 vol., t. I, p. 503.

[98] Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, dans *Le Théâtre italien…*, *op. cit.*, t. IV, p. 227 ; on peut aussi citer la réplique de Pierrot dans *Les Filles errantes* de Regnard : « Une petite carogne me pria de lui donner un baiser : dame moi, il ne me le faut pas dire deux fois » ; *ibid*., t. III, p. 33 ; ou encore Mezzetin à Colombine : « Friponne, je te ferai ta fortune mais aussi tu m'aimeras un peu ? » ; *Le Marchand dupé*, *ibid*., t. II, p. 211.

[99] Palaprat, *La Fille de Bon Sens*, *ibid*., t. IV, p. 142-3.

[100] Fatouville, *La Matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan*, *ibid*., t. I, p. 23.

[101] Fatouville, *Arlequin Protée*, t. I, p. 115 ; Fatouville, *Colombine, Femme vengée*, *ibid*., t. II, p. 302 ; *La Fille savante*, *ibid*., t. III, p. 89 ; Monchesnay, *Les Souhaits*, *ibid*., t. V, p. 13.

« coquins »,[102] les désignant encore comme de « plaisants magots ».[103] On les voit interpellant les amants infidèles, « Monsieur le pendard »,[104] et, parfois, médisant de leurs maris, qu'elles décrivent, comme le fait Madame Prenelle en l'absence du sien, comme un « sot »,[105] ou bien, lorsqu'elles les surprennent faisant la cour à d'autres, s'offusquent, comme Colombine traitant Mezzetin de « scélérat ».[106]

L'injure est en outre présente dans les tensions intergénérationnelles dont se délecte la scène comique. Les pères de famille rudoient non seulement leurs fils[107] mais également les prétendants de leurs filles, les traitant volontiers de « coquin »,[108] de « faquin »,[109] de « gueux »,[110] de « bête » ou encore de « butor ».[111] Les pères se réservent par ailleurs le droit de rabaisser leurs filles au rang de « coquine »,[112] de

---

[102] Fatouville, *Arlequin, Lingère du Palais*, *ibid*., t. I, p. 64 ; Fatouville, *Arlequin Protée*, *ibid*., t. I, p. 103 ; Fatouville, *Colombine, Avocat Pour et Contre*, *ibid*., t. I, p. 320 ; Fatouville, *Colombine, Femme vengée*, *ibid*., t. II, p. 302 ; Boisfranc, *Les Bains de la Porte Saint-Bernard*, *ibid*., t. VI, p. 358.

[103] Fatouville, *La Fille savante*, *ibid*., t. III, 57.

[104] M. de B., *Arlequin défenseur du beau sexe*, *ibid*., t. I, p. 173.

[105] Anon., *L'Opéra de Campagne*, *ibid*., t. IV, p. 46.

[106] Fatouville, *Colombine Femme vengée*, *ibid*., t. II, pp. 348-349.

[107] Fatouville, *Le Marchand dupé*, *ibid*., t. II, pp. 190-191.

[108] Fatouville, *Colombine, Avocat Pour et Contre*, *ibid.*, t. I, p. 367.

[109] Fatouville, *La Fille savante*, *ibid*., t. III, p. 51.

[110] Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 443.

[111] Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 444.

[112] Fatouville, *La Fille savante*, *ibid*., t. III, p. 60, p. 69 ; Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid*., t. III, p. 161 ; Boisfranc, *Les Bains de la Porte Saint Martin*, *ibid*., t. VI, p. 366.

« folle »,[113] terme dont les aînées traitent aussi leurs cadettes.[114] Mères et aînées se laissent également aller à des volées injurieuses à l'adresse de leurs filles ou de leurs cadettes, et on relève dans ce contexte les expressions « plaisante morveuse »,[115] « petite écervelée »,[116] « sotte »,[117] voire « petite mijaurée ».[118] Ces insultes communes éclairent la dimension mimétique du dialogue comique : elles constituent des lieux communs au service d'une esthétique du naturel, qui saisissent avec une économie de moyens lexicaux différents rapports hiérarchiques, et servent ainsi une peinture des mœurs.

Mais dans le cadre anthropologique de la peinture de mœurs, le langage n'est pas entièrement tendu vers son effet sur l'interlocuteur, et l'injure ne se contente pas de saisir des rapports : elle peint également le caractère de celui ou de celle qui l'énonce. Ainsi lorsque Sotinet s'écrie « quels carême-prenants sont-ce là ? »,[119] la colère du personnage

---

[113] Monchesnay, *La Cause des Femmes*, *ibid*., t. II, p. 11.

[114] Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 430.

[115] Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 431 ; Fatouville, *La Fille savante*, *ibid*., t. III, p. 61 ; Anon., *L'Opéra de Campagne*, *ibid*., t. IV, p. 60.

[116] Fatouville, *La Fille savante*, *ibid*., t. III, 61.

[117] Fatouville, *La Fille savante*, *ibid*., t. III, p. 62.

[118] Monchesnay, *La Cause des Femmes*, *ibid*., t. II, p. 47.

[119] Regnard, *Le Divorce*, *ibid*., t. II, p. 161. Dans Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, Colombine se fait l'écho de son père Brocantin : « Mon papa, il y a là-bas une troupe de carême-prenants qui veulent rentrer » ; *ibid*., t. II, p. 475. Le terme n'est pas sans rappeler la réplique de Mme Jourdain s'offusquant des intentions de son mari de donner leur fille en noces à Cléonte déguisé en grand Turc, dans le *Bourgeois Gentilhomme*, contexte où il connotait fortement les origines sociales des époux Jourdain : « Comment donc, qu'est ce que c'est que ceci ? On dit que vous voulez donner votre Fille en mariage à un carême-prenant ? » ; Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, *op. cit.*, t. II, p. 332.

se mue en ridicule bourgeois ; et l'on peut imaginer que l'archaïsme de l'expression seule ait constitué une source de comique verbal, et ait pu amuser le public. Là, c'est Claudine, qui, face aux avances du Baron et de Nivelet, les traite de « grands bagnodiers » et de « frelanpieds »,[120] exposant, par ce jargon, son origine sociale et faisant elle aussi rire à ses dépens. L'injure est donc également l'occasion d'une recherche lexicale, elle permet d'explorer la diversité des parlers. Dans ces exemples, les mots se détachent des situations dans lesquelles ils sont pris : le spectateur est invité à se délecter de la couleur des propos aux dépens de leur efficacité dramatique.

Ici, donc, l'injure semble souligner une rupture esthétique, en devenant le lieu d'une recherche dans l'ordre de l'expression et de l'innovation lexicale. On peut ainsi étendre au fonctionnement de l'interaction injurieuse sur la scène italienne l'observation d'Anne Ubersfeld au sujet des interactions verbales telles qu'elles sont représentées sur la scène théâtrale. L'interaction est « soumise à des lois, *à des règles du jeu* ; règles que le discours théâtral non seulement utilise (il ne saurait s'en dispenser) mais exhibe, si j'ose dire *in vitro* : décollées de leur efficace dans la vie, elles deviennent visibles ».[121] C'est ce second mouvement, qui détache les mots de leurs fonctions, de leur efficacité, pour les exhiber, que nous allons maintenant analyser.

(2) L'injure comme subversion burlesque et source d'innovation poétique

L'injure hausse parfois le ton, comme lorsque Marinette soupçonne Pierrot de l'avoir trompée, en parodiant la véhémence tragique : « Ah, traître, infidèle ! Ah, fourbe !

---

[120] Regnard, *La Critique de l'Homme à Bonne Fortune*, dans *Le Théâtre italien…*, *op. cit.*, t. II, p. 493.

[121] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre,* Paris : Belin Sup, 1996, p. 90.

Il faut que je t'arrache les yeux ».[122] Le décalage héroï-comique consiste à prêter au personnage bas des paroles traditionnellement attribuées à un personnel noble. Jupiter, quant à lui, s'abaisse au registre comique de l'insulte, lorsque dans le prologue du *Divorce*, il traite Junon de « sac à vin »,[123] expression qui met en exergue, dans la bouche du dieu de l'Olympe, un décalage cette fois burlesque entre un personnel divin, qui appellerait un registre sérieux sinon tragique, et une domesticité comique. En se laissant aller aux plaisirs de l'injure et de l'abus de pouvoir, les figures d'autorité se discréditent, mettant en évidence leur dérèglement passionnel et tyrannique. En effet, l'injure se retourne souvent contre celui qui la dit, raison pour laquelle La Mesnardière la proscrivait pour les princes de la scène tragique, au motif que « les Personnes vertueuses supportent les infortunes avec assez de constance pour ne pas irriter le ciel et scandaliser la terre par des propos sacrilèges ».[124] Ceux qui veulent se faire passer pour vertueux sont trahis par leur langage passionnel sur la scène comique. En cela, l'insulte altère le caractère de celui qui la prononce, et se retournant contre lui, elle le démasque. Si cela est vrai pour la plupart des personnages de pères et de docteurs, ce constat est encore plus évident dans les pièces aux sujets burlesques, où la hauteur des personnages mythologiques est dégradée par leur recours à l'insulte – ainsi de Vulcain qui sort de ses gonds face à Vénus, lorsqu'il s'écrie : « Comment, coquine ! Tu oses encore me parler de ce maraud

---

[122] Monsieur LCDV, *Les Champs Elysées*, dans *Le Théâtre italien…, op. cit.*, t. IV, p. 501.

[123] Regnard, *Le Divorce*, *ibid*., t. II, p. 350.

[124] Jules de la Mesnardière, *Poétique*, Paris : Antoine de Sommaville, 1639, p. 101.

de Mars ! »,[125] ou plus explicitement encore lorsque le Roi, dans la *Naissance d'Amadis* de Regnard, interpellant Périon, s'écrie : « double coquin ! ».[126] Le discrédit comique n'affecte pas seulement les figures d'autorité, mais encore les autorités littéraires. L'oracle burlesque de la Pythie à Pasquariel tourne en dérision la voix de la figure mythologique : « Tu fais l'homme d'importance, et tu n'es qu'un grand coquin, faquin ».[127]

Si le procédé burlesque démasque voire détrône les figures d'autorité en les présentant comme des tyrans domestiques, elle peut, à l'inverse, offrir un masque à ceux qui la prononcent, en leur permettant de se grandir aux yeux de leurs interlocuteurs. C'est le cas pour les figures de zanni incarnant, le temps d'une scène, ou le temps d'une pièce, des personnages de maîtres. Marque ostensible de leur pouvoir, ils interpellent leurs pages et leurs valets et les affublent de sobriquets qui semblent les ravaler au rang d'objets. Dans ce cas l'injure est un masque plus ou moins ostentatoire, et permet à celui qui la prononce de s'agrandir. Ici, il est question de « Broquette ? Broquette ?»,[128] ailleurs, Colombine s'impatiente – « Mais que nous veut Champagne ?».[129] D'autres se nomment Serpentin, La Prairie.[130] Le bourgeois Bassemine, se méprenant sur la qualité d'un page, souligne la dimension injurieuse de ces noms de laquais lorsqu'il déclare à

---

[125] Dufresny, *Les Adieux des Officiers ou Vénus justifiée*, dans *Le Théâtre italien*…, *op. cit.*, t. IV, p. 316.

[126] Regnard, *La Naissance d'Amadis*, *ibid*., t. V, p. 87.

[127] Anon., *La Fausse Coquette*, *ibid*., t. V, p. 419.

[128] Regnard, *Le Divorce*, *ibid*., t. II, p. 151.

[129] Regnard, *Le Divorce*, *ibid*., t. II, p. 155.

[130] Fatouville, *Le Marchand dupé*, *ibid*., t. II.

Colombine : « Es-tu folle de *traiter* de La Violette un marquis chamarré comme celui-là ? » (nous soulignons).[131] Dans *Les Filles errantes*, Arlequin appelle ses enfants : « Hé, l'espérance, brise-fer, poudre à canon, l'effroi des poulets ? hé bien mes enfants, que vous dit le cœur […] ? ».[132] Colombine interpelle ses pages : « Hola, quelqu'un, n'ai-je là personne, Cascaret, Jasmin, Bagatelle, Bagatelle… D'où vient petit garçon qu'il faut vous appeler tant de fois ? ».[133] L'effet comique né du ravalement de personnes au statut de choses est explicitement poussé à son comble dans le parallélisme de la réplique d'Arlequin, en *Homme à Bonne Fortune*, lorsqu'il interpelle ses gens : « Holà, quelqu'un de mes gens, Champagne, Picard, la Violette, Tortillon, Basque ? Mes pantoufles, ma robe de chambre, mon carrosse, à dîner, un bouillon. »[134] L'effet de destitution symbolique est d'ailleurs explicité par Arlequin, qui ne connaît Isabelle que sous son identité d'emprunt comme sa servante, dans une scène à double entente, lorsque, face aux reproches amoureux de Cinthio, Arlequin s'offusque : « pour qui prenez-vous ma servante ? je vous prie de croire que ce n'est point une *ustensile ».*[135] (nous soulignons). En effet, plus encore que l'onomastique, c'est l'effet d'interpellation de plus petit que soi (valets, pages, servantes, enfants) qui est mis en exergue, accentuant la distance

[131] *La Cause des Femmes*, *ibid*., t. II, p. 11.

[132] Regnard, *Les Filles errantes*, *ibid.*, t. III, p. 34.

[133] Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid*., t. III, p. 117.

[134] Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 422.

[135] Regnard, *Les Filles errantes*, *ibid*., t. III, p. 19.

hiérarchique entre la personne interpellée, réduite au rang de chose, et la personne interpellant, que l'énonciation injurieuse grandit.[136]

On peut rapprocher ces exemples des cas où la répartie injurieuse permet de projeter une hauteur, et participe de déguisements : Colombine, en insultant ses domestiques, se donne l'apparence d'une bourgeoise. Elle ne fait que parodier, en forçant les traits de la satire, les attitudes similaires que l'on trouve chez des personnages de bourgeoises ou de jeunes nobles, comme Isabelle, lorsqu'elle enjoint Arlequin : « Laquais, prenez-moi ce coquin là, et me l'étrillez d'importance ».[137] On est alors face à une sorte de dédoublement du texte comique, notamment dans les cas de double emploi de chaque personnage sur scène qui cumulent un « type fixe » issu de la tradition 'orale' et un personnage français issu du répertoire écrit, comme dans le cas de Colombine jouant une maîtresse. On entrevoit dans le hiatus entre le langage des personnages français et leur rôle l'esthétique de dédoublement et d'hybridité qui rend compte de la superposition des textes et les fait jouer. Ferdinando Taviani parle du texte écrit – en l'occurrence ici, les pièces du répertoire français – comme d'un « sous-texte » et du personnage issu de la tradition italienne – en l'occurrence Arlequin, Colombine, le

---

[136] Damien Guyonnet revient sur cette dimension de l'insulte : « Souvenons-nous que l'homme aux rats, enfant, après avoir été puni par son père suite à quelques méfaits effectués, se mit dans une rage terrible et injuria son paternel. Mais, ne connaissant pas encore de jurons, nous dit Freud, l'enfant lui aurait crié toutes sortes de noms d'objets, tels que : « Toi lampe ! toi serviette ! toi assiette ! etc. ». Que ce soient des noms d'objets et pas encore des jurons, cela donne à ces mots un poids de réel. En quelque sorte, le mot se fait objet. Et par la même occasion, l'Autre visé est réduit à n'être plus qu'une simple chose : « […] il s'agit, nous dit Lacan, de faire descendre l'Autre au rang d'objet, et de le détruire. » ; « L'Injure dans la psychose », *Psychanalyse, Corps et Société*, vol. 12, 2011, 188-195, p. 190.

[137] Fatouville, *Le Banqueroutier*, dans *Le Théâtre italien…, op. cit.,* t. I, p. 444.

Docteur et les autres types fixes – comme d'un « surtexte »,[138] texte par défaut connu des spectateurs.[139] La dimension double du discours de la *Commedia* suggère la part que le public prenait pour décoder le spectacle, un travail herméneutique et interprétatif qui reposait sur une connivence culturelle – la connaissance des emplois et des trames traditionnelles. Cette part interprétative du spectateur décuplait le plaisir pris dans la reconnaissance, sous l'apparence de personnages français – vicomtes, barons, et autres marquis –, d'autres masques, et d'autres « textes » – ceux d'Arlequin, de Mezzetin, de Scaramouche, ou de Pierrot qui défigurent leurs traits. Le plus souvent, en effet, les *tipi fissi* ou types fixes tiennent lieu de seconde nature dans le répertoire français. Dans *La Cause des Femmes*, Arlequin joue – ou contrefait – un baron, lorsque, discutant des ouvrages de l'esprit, il désigne les membres du Parnasse sous le terme de « mouchards du bel esprit » et de « chiens de poètes ».[140] Même procédé dans *Le Divorce*, où Arlequin, cette fois en marquis, s'en prend à ses valets sur un ton injurieux de zanni : « Voilà de plaisants marauds ! Est-ce à faire à ces coquins-là à manger ? ».[141] L'ironie de la réplique naît de ce dédoublement d'emplois, que l'injure cherche à camoufler, mais qu'elle finit

---

[138] Taviani élabore cette distinction entre le texte écrit, sous-texte du théâtre moderne, et du texte oral propre à chaque type dans la tradition d'Ancien Régime : « dans la tradition théâtrale européenne, ce 'surtexte' a un nom, il s'appelle 'emploi' » ; « Position du masque… », *art. cit*., p. 125.

[139] Taviani développe en effet le rôle actif du spectateur dans le processus de lecture qu'implique le type : « On comprend, alors, que mieux l'acteur arrive à construire sa propre image de manière à ce que sa signification-pour-les-spectateurs en découle presque de soi […] ce seront eux qui devront lui donner un sens, en le voyant dans le contexte de l'action ou de la situation » ; « Position du masque… », *art. cit*., p. 129.

[140] Monchesnay, *La Cause des Femmes*, dans *Le Théâtre italien…*, *op. cit.*, t. II, p. 37.

[141] Regnard, *Le Divorce*, *ibid*., t. II, p. 150.

par trahir. On a donc ici encore une transvaluation de l'insulte : l'insulte du maître est travaillée par l'insulte du fourbe s'adressant à des égaux qu'il cherche à dominer. Ailleurs, jouant le Vicomte désargenté, il déverse une avalanche d'injures sur ses gens, donnant du « maraud » au fiacre, et le menaçant en sa présence : « il faut que je coupe les oreilles à ce coquin-là ».[142] Ailleurs, c'est Mezzetin qui se trahit, lorsque, masqué, il se conduit en capitan, traitant les employés de Friquet, de « courtauds de boutique »,[143] tandis qu'Arlequin, déguisé en Vicomte, n'hésite pas à traiter le père de Colombine de « sot ».[144] Le jeu sur la collusion entre les deux répertoires, mais aussi entre les deux faces de chaque personnage, met en exergue la théâtralité du dialogue. C'est dans le cadre de cette théâtralité de l'échange, ramenée au premier plan, que l'injure devient le prétexte d'un exercice stylistique, voire l'occasion de déploiement de morceaux de bravoure.

Certains personnages se distinguent, bien plus que par leur simple grossièreté, par leur verve voire leur *copia* en matière d'insultes. Cinthio, poursuivi par Arlequin, cumule : « le coquin, le pendard, le maraud, l'insolent qui me veut brûler tout en vie ».[145] Même effet de copia lorsqu'Arlequin, jouant la nourrice, prend la voix d'une épouse et d'une mère abandonnée, et accuse, faisant résonner l'indignation dans l'injure : « Père barbare ! […] Le pauvre petit, du plus loin qu'il voit un âne, un cochon, un bœuf, il court le flatter, croyant caresser son papa mignon ».[146] Le registre injurieux recoupe alors celui

---

[142] Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid.,* t. II, p. 447.

[143] Fatouville, *Le Marchand dupé*, *ibid*., t. II, p. 232.

[144] Regnard, *Arlequin*, *Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 450.

[145] Anon., *Le Bel Esprit*, *ibid*., t. V, p. 135.

[146] Fatouville, *La Lingère du Palais*, *ibid.*, t. I, p. 68.

du lazzi verbal, et l'éloigne du simple lieu commun que lui assigne ordinairement la comédie de mœurs, pour valoriser les saillies les plus originales et les plus inspirées. Les personnages excellent par exemple dans le registre de la métaphore animale, comme en témoigne le bestiaire injurieux qui se déploie dans le répertoire. L'espèce canine est la plus répandue, et la plus banale, avec sa déclinaison de « chien »,[147] de « double enragé de chien »,[148] de « chienne »,[149] de « chienne de pendarde »,[150] de « chienne d'effrontée »[151] et autre « vilain mâtin »,[152] expressions qui relèvent encore de la catachrèse. Mais les personnages se jettent également à la figure des sobriquets injurieux issus d'une tradition littéraire et burlesque, qui raniment les métaphores, en innovant : le simple chien devient alors, dans un clin d'œil complice à la troupe rivale de l'opéra, un « lévrier d'opéra ».[153] On compte également à côté des très communs et usés « ânes »,[154]

---

[147] On trouve encore deux « chiens de poète », dans Monchesnay, *La Cause des Femmes*, *ibid*., t. II, p. 7.

[148] Regnard, *Le Divorce*, *ibid*., t. II, p. 141.

[149] Fatouville, *La Femme vengée*, *ibid*., t. II, p. 296, p. 393 ; Regnard, *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, *ibid.*, t. II, p. 351.

[150] Regnard, *La Naissance d'Amadis*, *ibid*., t. V, p. 89.

[151] Anon., *La Thèse des Dames*, *ibid*., t. VI, p. 15.

[152] Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid*., t. III, pp. 142-143.

[153] Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 480.

[154] Fatouville, *Arlequin Protée*, *ibid*., t. I, p. 108 ; Fatouville, *Isabelle Médecin*, *ibid*., t. I, p. 259, p. 280 ; Monchesnay, *Les Souhaits*, *ibid*., t. V, p. 64 ; Anon., *Le Bel Esprit*, *ibid*., t. V, p. 123.

« guenons »,[155] « carognes »,[156] et « magots »,[157] une « truie »,[158] un « marcassin »[159] un « corbeau »[160] et une « carcasse »,[161] eux plus rares et innovants.[162] Colombine en coquette réduit les maris au rang d'animaux, mais, ce faisant, elle passe de la métaphore usée à la métonymie – « Vraiment, c'est bien pour le museau des maris que ces

---

[155] Fatouville, *La Femme vengée*, *ibid*., t. II, p. 282 ; Monchesnay, *Le Grand Souphy*, *ibid*., t. II, p. 402 ; Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 451, p. 485 ; Palaprat, *La Fille de Bon Sens*, *ibid*., t. IV, p. 109 ; Dufresny, *Les Mal-Assortis*, *ibid*., t. IV, p. 351.

[156] Regnard, *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, *ibid*., t. II, p. 348 ; Monchesnay, *La Cause des Femmes*, *ibid*., t. II, p. 49 ; Fatouville, *La Femme vengée*, *ibid*., t. II, p. 295, p. 392 ; Monchesnay, *Le Grand Souphy*, *ibid*., t. II, p. 402 ; Fatouville, *La Fille savante*, *ibid*., t. III, p. 69 ; Palaprat, *La Fille de Bon Sens*, *ibid*., t. IV, p. 143 ; Regnard, *La Naissance d'Amadis*, *ibid*., t. V, p. 74 ; Anon., *La Fausse Coquette*, *ibid*., t. V, p. 378, p. 422 ; Anon., *La Thèse des Dames*, *ibid*., t. VI, p. 14 ; Mongin, *Les Promenades de Paris*, *ibid*., t. VI, p. 143.

[157] Fatouville, *Arlequin, Mercure Galant*, *ibid.*, t. I, p. 6 ; Fatouville*, Arlequin Jason…*, *ibid*., t. I, p. 189 ; Monchesnay, *La Critique de la Cause des Femmes*, *ibid*., t. II, p. 95, Regnard, *Le Divorce*, *ibid*., t. II, p. 139 ; Fatouville, *Le Marchand dupé*, *ibid*., t. II, p. 210 ; Regnard, *La Critique de l'Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 495 ; Fatouville, *La Fille savante*, *ibid*., t. III, p. 57 ; Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid*., t. II, p. 197 ; Lenoble, *Esope*, *ibid*., t. III, p. 253 ; Monchesnay, *Le Phénix*, *ibid*., t. III, p. 360, p. 388 ; Dufresny, *Les Adieux des Officiers ou Vénus justifiée*, *ibid*., t. V, p. 304 ; Regnard, *La Naissance d'Amadis*, *ibid*., t. V, p. 88 ; Anon., *Le Bel Esprit*, *ibid*., t. V, p. 167 ; Anon., *La Fausse Coquette*, *ibid*., t. V, p. 387, p. 408.

[158] Anon., *L'Opéra de Campagne*, *ibid*., t. IV, p. 18.

[159] Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid*., t. II, p. 467.

[160] Fatouville, *Le Marchand dupé*, *ibid*., t. II, p. 214.

[161] Fatouville, *Le Marchand dupé*, *ibid*., t. II, p. 209.

[162] Regnard, *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, *ibid*., t. II, p. 348.

morceaux-là sont faits ! »[163] Le cas des injures naïves de Pierrot, qui plongent dans un imaginaire paysan fantaisiste, ajoute encore à la diversité des *verba* comiques. Selon lui, en effet, les femmes sont « un mauvais bétail à gouverner ».[164] Il s'exclame au sujet de Colombine : « Voilà une méchante âme de femelle. Ah chienne ! ».[165] Mais le lexique injurieux puise parfois dans des espèces encore plus rares et exotiques, suggérant l'univers littéraire des fables.s Ainsi, de dépit, Pierrot marmonne à l'attention de Colombine qui rejette ses avances « ha, petit cocodrille»,[166] « allez, vilain petit porc-épic »[167] et ailleurs la traite de « petit vilain grigou raccourci ».[168] Là, c'est Mezzetin qui ranime les catachrèses, lorsque, les déployant en une série d'actions, il dit à son épouse, « [V]ous ne deviez chanter qu'avec des grenouilles, ou braire avec des ânes comme vous »,[169] Friquet traite le docteur de « baudrier de buffle »,[170] et Isabelle traite les hommes de « poissons rusés ».[171] Associations atypiques, parfois maladroites, mais parfois particulièrement vivides, ces expressions raniment l'usage commun, en évoquant une imagerie littéraire et grotesque, dans laquelle on pourrait inclure les « plaisantes

---

[163] Monchesnay, *La Cause des Femmes*, *ibid*., t. II, p. 21.

[164] Regnard, *Les Filles errantes*, *ibid*., t. III, p. 31.

[165] Regnard, *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, *ibid*., t. II, p. 351.

[166] Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames, ibid.*, t. III, p. 132.

[167] Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid.*, t. III, p. 163.

[168] Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid.*, t. III, 200.

[169] Regnard, *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, *ibid.*, t. II, p. 338.

[170] Fatouville, *Le Marchand dupé*, *ibid.*, t. II, p. 223.

[171] Regnard, *La Coquette ou l'Académie des Dames*, *ibid.*, t. III, p. 119.

marmousettes », dont Isabelle affuble les « embryons de cour » qui la courtisent.[172] On passe ainsi d'injures courantes et de catachrèses vers une fantaisie verbale, et, parallèlement, on glisse de l'usage courant d'injures animales, vers un bestiaire mythologique, allant jusqu'à l'érudition littéraire. Ainsi, Mezzetin réfère à sa femme comme à un « dragon »,[173] Arlequin interpelle le maître de maison, « est-ce que vous prétendez donner votre fille à ce scorpion ? »,[174] et dans *Le Phénix*, Didon réfère à Virgile, comme à ce « maudit mâche-laurier ».[175]

Si l'injure permet de saisir, avec une remarquable économie de moyens lexicaux, des rapports de force, son utilisation dans l'échange théâtral s'étend bien au delà de la mimêsis. En effet, l'injure acquiert sur scène une dimension réflexive qui est décuplée, dans le dispositif italien. D'une part, cette théâtralité est mise en exergue du fait de la superposition des textes, où des personnages de zanni, issus du répertoire traditionnel, se travestissent en personnages de maîtres, et d'autre part, elle participe des décalages de registres, entre un personnel et son expression, soit vers le haut, donnant alors lieu à des tirades héroï-comiques, soit vers le bas, donnant alors lieu à des imprécations burlesques. On voit alors se mettre en place un « jeu » entre l'expression et le personnel à qui il est attribué en même temps que l'attention du spectateur est déplacée de l'action représentée vers les mots utilisés. L'injure est alors le prétexte d'exercices de style, et apparaît comme un des matériaux de prédilection des auteurs pour donner libre cours à une

---

[172] Regnard, *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, *ibid.*, t. II, p. 344.

[173] Fatouville, *La Femme vengée*, *ibid.*, t. II, p. 299 ; Fatouville, *Arlequin Mercure Galant, ibid.*, t. I, p. 5.

[174] Regnard, *Arlequin, Homme à Bonne Fortune*, *ibid.*, t. II, p. 482.

[175] Monchesnay, *Le Phénix*, *ibid.*, t. III, p. 402.

créativité lexicale et poétique. Ce jeu sur l'expression n'est pas étranger à une culture galante et mondaine, car elle recèle une forme de préciosité liée à l'attention portée à l'expression. Or, c'est précisément parce que l'insulte est montrée comme une codification littéraire, ouverte à la réécriture et à l'innovation, qu'elle ouvre une marge de négociation où le personnage, dans son usage des mots, est libre de se positionner, de s'individualiser, et même de circuler dans un ordre de parole a priori fixé par des codes socio-culturels (c'est la perspective de la mimêsis) : les registres burlesques et héroï-comiques décloisonnent la répartition hiérarchique dont se chargeait la distinction entre comédie et tragédie.[176] Mais elle s'individualise également par rapport à une tradition littéraire. C'est en ce sens que François Moureau a vu dans ces « comédies un certain nombre de principes où se reconnaissent les partisans des Modernes : féminisme, refus du modèle antique, mélange des genres… et goût de l'opéra ».[177]

Aussi, si l'injure nous est d'abord apparue comme rituelle, désignant une coupure symbolique et ayant pour fonction de purger les passions des spectateurs et ainsi de réparer et de souder le collectif, on touche, avec le jeu de l'insulte littéraire et de sa réécriture créative, aux limites de la notion de rituel et de son fonctionnement inconscient. En effet, la créativité de l'expression injurieuse dans le répertoire de la Comédie-Italienne relève davantage d'une manipulation consciente et artistique, et

---

[176] Aristote rappelle cette différence à plusieurs reprises dans sa *Poétique* : « C'est la même différence qui permet à la tragédie de se distinguer de la comédie : l'une entend en effet imiter les hommes pires, l'autres meilleurs que les contemporains » (1448a17-20) ; « la comédie est, comme nous l'avons dit, une imitation d'homme sans grande vertu […] » (1449b31-2) ; *Poétique*, *op. cit.*

[177] François Moureau, *De Gherardi à Watteau, Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris : Klinksieck, 1992, p. 64.

permet de valoriser une certaine originalité stylistique. En cela, l'expression injurieuse est un des aspects qui se chargent de porter la mémoire de l'originalité et l'identité théâtrale de la Comédie-Italienne dans le contexte de la publication du *Théâtre italien* d'Evariste Gherardi.

III L'injure dans la construction d'une identité théâtrale et culturelle

A) L'enjeu de la publication

Evariste Gherardi, Arlequin de la troupe et éditeur du *Théâtre italien* en six volumes, publie le répertoire joué à l'Hôtel de Bourgogne contre l'avis des autres membres de la troupe. Ce point est expliqué par Charles Mazouer :

> Dans une plainte formulée en justice par ses compagnons contre Gherardi, en 1694, les habitudes et les raisons de la troupe sont clairement énoncées : on s'oppose à l'impression des pièces car elles "reprennent tout leur agrément et deviennent pour ainsi dire comme nouvelles lorsqu'elles ont été quelques années sans être jouées, en ce que les idées en sont effacées par la suspension des représentations ; au lieu que si cette impression avait lieu, elles deviendraient publiques et communes." […]. Le texte est encore plus net : "les comédies qui ont été représentées depuis trente ans" […] doivent être considérées "comme une espèce d'immeuble qui compose tout le fonds de la troupe" »[178]

Ces tensions quant à la publication soulignent le statut du texte de théâtre par rapport à la représentation : en effet, si celui-ci est toujours partiel par rapport à sa représentation,[179]

---

[178] Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, éd. Charles Mazouer, 2 vol., t. I, p. 37.

[179] Anne Ubersfeld a théorisé cette distinction entre le texte de théâtre et sa mise en scène, qui constitue comme un deuxième texte, comblant les lacunes du premier texte : « […] le texte de

cet écart est accru dans le cas de la Comédie-Italienne. La tradition *all'improvviso* faisait en effet une large part à ce qu'à défaut d'autre terme on désigne comme l'improvisation des acteurs sur scène. Chaque acteur adaptait et enrichissait le texte qui revenait à son emploi en amont et au cours de la représentation dans des *scenarii*. On ne dispose, comme exemple de scenarii, que de ceux de Dominique Biancolelli.[180] Cependant, les textes du *Théâtre italien* semblent transposer, s'approprier, voire inscrire en leur sein, dans leur style et par leur agencement, l'esprit de la Comédie-Italienne, tout en signalant par endroits le jeu scénique qui devait s'y insérer. Quoi qu'il en soit, l'image de la Comédie-Italienne que présente *Le Théâtre italien* est d'autant plus partielle qu'elle n'est pas autorisée par tous ces autres « auteurs » que sont les comédiens de la troupe. En effet, selon Claude Bourqui, si le sujet, la concaténation des péripéties, en somme :

> […] l'invention et la disposition sont l'affaire de la communauté de créateurs du spectacle, sous l'égide de l'un d'entre eux, le chef de troupe ; la formulation (*l'elocutio*) ne regarde que les comédiens, à titre individuel […] Le *corago* [le chef de troupe] ne fournit que la concaténation des actions scéniques et n'a pas voix au chapitre en matière de formulation verbale ni sur tout ce qui concerne le jeu de l'acteur – tout ce qui ne touche pas le jeu de l'action, mais sur quoi se fonde la vie de la représentation, sa vérité scénique.[181]

L'édition de Gherardi présente, qui plus est, une image rétrospective de ce théâtre, destiné à un public de lecteurs qui ne coïncide pas nécessairement avec celui de ses

---

théâtre est *troué*, T' [soit le texte de mise en scène] s'inscrit dans les trous de T [le texte de l'auteur] » ; *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales, 1982, p. 23.

[180] Domenico Biancolelli, *Arlecchino a Parigi*, éd. Delia Gambelli, Roma: Bulzoni, 1993, 3 vol.

[181] Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 30.

spectateurs, comme l'a souligné Jeffrey Ravel, pour qui la publication et la circulation imprimée du répertoire s'inscrit dans « *the revolutionary passage from theatricality to textuality, from effeminate passivity to masculine aggression, from the overwhelming splendor of court spectacle to the persuasive capacity of reasoned argument* ».[182] En effet, la publication du répertoire, débutée en 1694, ne s'achèvera qu'en 1700, soit trois années après l'éviction de la troupe du royaume et la clôture de leur théâtre. Les textes compris dans *Le Théâtre italien* sont donc faiblement autorisés, et répondent, du fait de la temporalité et des circonstances de leur publication, à une nécessité, voire à une intention de la part de leur éditeur : celle de la réhabilitation de la troupe bannie de l'Hôtel de Bourgogne.

Cette réhabilitation passe par une publication qui, si elle ne reflète pas fidèlement la façon dont les pièces étaient représentées, cherche à affirmer un style, une identité de la troupe dans la mémoire collective et aux yeux des lecteurs. En cela, le but de l'écriture et de la publication prend en charge l'horizon de la représentation, mais aussi s'en autonomise. Or, l'identité que cherche à façonner l'écrit est liée à la pratique de l'injure à plusieurs titres. D'abord, l'injure est une des façons dont les pièces imprimées traduisaient, dans le texte, ce qui correspondait traditionnellement aux performances improvisées des acteurs, puisque comme nous l'avons vu, elle se prête particulièrement bien aux lazzis et à la créativité verbale, et transpose, dans l'écriture, ce qui devait

---

[182] Jeffrey Ravel, *The Contested Parterre*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1999, p. 3. La relative autonomie de l'image des Italiens véhiculée dans l'imprimé par rapport à celle correspondant à la performance théâtrale est analysée par Jeffrey Ravel, selon qui l'« expulsion s'est mise à fonctionner comme symbole d'opposition après 1697 », « Trois images de l'expulsion des Comédiens Italiens en 1697 », *Littératures Classiques*, vol. 82, no. 3, 2013, pp. 51-60, p. 52.

correspondre à « la formulation (*l'elocutio*) [qui] ne regarde que les comédiens, à titre individuel ». Or l'improvisation s'ancre, d'une part, dans une pratique agonale où chaque acteur affirme sa virtuosité dans des scènes qui se prêtent, à la manière des canevas, à la confrontation avec ses homologues et rivaux, dont il devait sortir vainqueur. D'autre part, elle s'affirme dans un contexte agonal plus vaste, qui oppose la troupe aux comédiens français et à ceux de l'opéra. Et c'est bien dans cet horizon restitué d'une pratique et d'une culture agonale, que *Le Théâtre italien* se propose d'intervenir : la définition d'un style et d'une identité (c'est à dire d'une éthique), passe alors par ce rapport polémique, mais toujours ludique, à l'altérité. On comprend alors comment la publication du *Théâtre italien* a pu être chargée d'une intention de clarification, voire d'apologie adressée aux censeurs.

B) Injure et pratique agonale

(1) Le spectacle comme joute

Dans la *commedia dell'arte,* l'intrigue ne jouait traditionnellement qu'un rôle mineur : les pièces étaient le plus souvent un assemblage de scènes écrites et improvisées, liées entre elles par des lazzis qui en assuraient les transitions,[183] et cela était encore le cas à la Comédie-Italienne. En effet, Virginia Scott souligne à ce sujet : « *the traditional repertory continued to be played, sometimes with new French scenes added, or perhaps with traditional scenes translated into French* ».[184] La superposition de deux répertoires, la flexibilité de pièces tissaient des routines comiques italiennes et des scènes françaises

[183] Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte, op. cit.,* p. 32-40.

[184] Virginia Scott, *Commedia dell'arte…*, *op. cit.*, p. 275.

et aboutissaient à des structures relativement lâches, se prêtant ainsi d'autant mieux aux performances individuelles. Dans *Le Théâtre italien* un certain nombre de pièces présentent ainsi une suite de scènes relativement autonomes, dont la liaison devait être en partie assurée par les lazzis et les scènes *all'improvviso*. Sans doute un des signes éditoriaux de ce phénomène consiste dans la différence entre les pièces dont les scènes sont numérotées, supposant par là une progression, et celles dont les scènes sont simplement nommées. Ainsi les « scènes françaises » de *La Descente de Mezzetin aux enfers*, qui sont désignées dans *Le Théâtre Italien* en fonction du sujet de la scène ou du personnel qu'elles mobilisent, suivent en cela le modèle du *scenario :* on a en l'occurrence « la scène de l'auteur », la « scène de Mezzetin et d'Isabelle », etc. Parmi les autres pièces du répertoire tardif, *Arlequin grand sophy de Perse*, *L'Homme à Bonne Fortune*, *La Cause des Femmes*, *Les Filles errantes*, *Les Filles savantes* relèvent de ce même dispositif. L'improvisation – et notamment en ce qui concerne les jeux de scène ou lazzis – est sans cesse mise en avant par Gherardi, dans son *Théâtre Italien*, qui n'hésite pas à inclure dans les pièces d'auteurs la mention et la description de scènes entièrement « improvisées ». L'éditeur prévient en effet le lecteur dès l'*Avertissement* : « On ne doit pas s'attendre à trouver dans ce recueil des comédies entières, puisque les pièces italiennes ne sauraient s'imprimer. La raison est que les comédiens italiens n'apprennent rien par cœur, et qu'il leur suffit, pour jouer une comédie, d'en avoir vu le sujet un moment avant que d'entrer sur le théâtre. »[185] Gherardi illustre l'avertissement par l'insertion de didascalies qui, tout au long des six volumes, indiquent les scènes improvisées, et louent le talent d'improvisation des acteurs. Ainsi il note, au sujet de

[185] *Le Théâtre italien*, *op. cit.*, « Avertissement » t. I, (non paginé).

Scaramouche, Tiberio Fiorelli, qu'il « a été l'ornement du théâtre, et le modèle des plus illustres comédiens de son temps ».[186] L'absence d'une syntaxe dramaturgique explicite, en mettant en avant la performance des acteurs, contribue à déconstruire l'idée de *telos*. Le spectacle se présente en réalité comme une série de joutes, c'est à dire comme un jeu d'échanges d'où émergerait un vainqueur et un perdant, déplaçant la question du « dénouement » des scènes, c'est à dire de leur progression dramatique vers le dénouement final de l'intrigue, pour lui substituer celle de « victoire », décidée sur le critère de la performance d'acteur. Le « gagnant » était alors celui qui aurait su briller et s'imposer par la maîtrise technique du geste dans les lazzis exécutés sur scène.

(2) La joute entre les acteurs

Arlequin Empereur dans la Lune (1684) fait partie des pièces agencées autour de scènes relativement autonomes. Le sujet de la pièce reprend le thème comique du monde renversé. Arlequin, apprenant que le docteur veut marier Colombine, entreprend de se faire passer pour empereur de la lune auprès du docteur, gagner ainsi sa faveur, et épouser Colombine. La « scène de la femme de chambre » dans laquelle Pierrot joue la femme de chambre, et Arlequin, une bourgeoise, constitue à l'égard de 'l'intrigue' une digression, puisque les personnages y adoptent un second rôle, parallèle à ceux de l'intrigue principale. Or cette scène termine *in medias res* dans un corps à corps entre les deux acteurs. La didascalie de Gherardi indique que Pierrot « donne un soufflet à Arlequin, qui saute d'abord à sa coiffure, et la lui arrache. Ils se prennent aux cheveux,

[186] *Le Théâtre italien*, *op. cit.*, t. I, p. 338.

tombent par terre, se battent et finissent la scène ».[187] Le ressort du combat burlesque comme clôture de scène est commun, et on le retrouve dans nombre de pièces du répertoire. La *Critique de la Cause des femmes* (1688) et *La Critique de l'Homme à Bonne Fortune* (1690) fournissent des exemples paradigmatiques de scènes finales concluant sur un combat burlesque. Dans *La Critique de la Cause des femmes*, le désaccord entre les personnages concernant la pièce, émanant d'une différence indépassable de statut, aboutit aux empoignements plutôt qu'à l'élaboration d'un consensus.[188] L'exercice critique se mue en échange d'insultes (lazzis verbaux), et mène aux roulades et aux combats caractéristiques des lazzis, déplaçant l'attention du spectateur de la progression de l'intrigue vers la performance des acteurs, mise en lumière par la structure agonale du combat burlesque. Cette dimension « pragmatique » du jeu d'acteur, mis en valeur par le ressort agonal inscrit dans le texte, recouvre les autres aspects de l'œuvre. L'intrigue ne serait qu'un simple prétexte pour la joute, ce qui altère profondément la manière dont le « sens » de la pièce est construit, comme le souligne Claude Bourqui : « Dans la mesure où l'objectif n'est pas de présenter une histoire qui s'avère porteuse de sens en elle-même, mais plutôt une collection de moments scéniques liés par une intrigue prétexte, le sujet n'est pas tendu vers un dénouement. »[189] De là une conséquence importante pour notre propos. Tandis que Jean

---

[187] Fatouville, *Arlequin empereur dans la Lune*, dans *Le Théâtre italien*, *op. cit.*, t. I, p. 138.

[188] *La Critique de la Cause des Femmes* de Monchesnay se clôt sur un échange d'insultes entre Arlequin et Cinthio et Arlequin s'entrebattant, *ibid.*, t. II, p. 98 ; tandis que *La Critique de l'Homme à Bonne Fortune* de Regnard s'achève sur l'affrontement physique de Bonaventure et du marquis.

[189] Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte, op. cit.*, p. 36.

Emelina peut affirmer, au sujet des injures dans le théâtre de Molière, que les « dénouements miraculeux, le pardon final des pères, remettent le monde – et le langage – en ordre »,[190] la dimension agonale qui imprègne de part en part le spectacle italien se prolonge volontiers jusqu'à la fin et suspend alors la possibilité d'un retour à un ordre univoque lexical et moral. L'injure n'est alors pas qu'un moyen au service d'une fin ordonnée : elle est une fin en soi.

Outre les réparties, ou les acrobaties particulièrement réussies, le vainqueur est aussi celui – personnage dans le répertoire écrit ou acteur dans la performance – qui aura su s'imposer par sa maîtrise des paramètres de l'interaction, de l'implicite, comme dominant dans l'échange. Les traits cyniques du répertoire écrit prennent en charge cette dimension orale, improvisée du répertoire, puisqu'ils tendent à récompenser le personnage qui s'impose comme maître du jeu et de l'échange, personnage qui apparaît souvent lui-même comme un formidable acteur, capable de se glisser dans de nombreux rôles et de triompher de ses opposants pour les plier à sa volonté de puissance. La scène de Persillet et d'Arlequin-notaire dans *Le Banqueroutier* de Fatouville, créé à l'Hôtel de Bourgogne le 19 avril 1687, est un exemple de la manière dont l'écriture du dialogue théâtral hérite de cette tradition, en mettant en scène ces rapports agonaux, autour d'interactions où se dispute et se négocie le sens des mots. Dans cette scène, Persillet, qui ordonne son testament avec son notaire, Arlequin, lui donne des ordres en les ponctuant de la locution « vous m'entendez bien ? ». La question est, dans un premier temps, rhétorique puisqu'elle a le sens d'un impératif poli : elle signale le statut de Persillet, qui se pose en maître face à Arlequin. Ce dernier se conforme d'abord à cette hiérarchie, en

[190] Jean Emelina, « Insultes, Injures et Jurons… », *art. cit*., p. 151.

répondant par des « Très bien, monsieur », ou « Je vous entends de reste ». Mais la troisième occurrence clôt la requête de Persillet qui souhaite qu'Arlequin prenne en charge les transferts d'argent ; ce dernier répond : « Monsieur, voici l'endroit à peu près où la chose pourrait avoir besoin d'une petite explication ». La réplique d'Arlequin s'empare de la question rhétorique « Vous m'entendez bien ? » pour en faire une question ouverte – une véritable question. Ainsi, Arlequin s'émancipe de la position de subalterne où la même question, entendue comme un ordre, le plaçait automatiquement : il s'impose désormais comme l'égal de Persillet, voire comme son supérieur, renversant le rapport de force. Feignant de ne pas « entendre » implicitement, il exige des gages proportionnels aux montants que le bourgeois a révélé détenir. S'ensuit alors une négociation au terme de laquelle se consolide le renversement de la situation réciproque des personnages. À partir de là, il incombe à Persillet « d'entendre » Arlequin tandis que ce dernier peut disposer du premier à sa guise : « Aussi prétends-je vous donner vingt-cinq mille écus pour vos peines. Vous entendez bien ? » dit d'abord Persillet. Cette itération, qui contribue au rythme et au comique de la scène, prend alors un sens différent des premières occurrences. Les trois répliques d'Arlequin qui lui succèdent, « Non, vous êtes encore obscur », « Vous ne faites que bégayer », « Cela commence à prendre forme de discours », cristallisent ce renversement du sens du terme « entendre », désormais employé dans une acception qui dévalue l'intelligibilité du discours de Persillet, c'est à dire, infléchit le code de politesse qui recouvre le rapport de force en un sens littéral, et retourne l'expression contre son premier énonciateur. Le dialogue est un exemple de la dimension polémique implicite qui travaille les dialogues du répertoire, et qui, en dernière instance, met en scène la lutte pour une intention de dominer l'interaction en

faisant valoir le point de vue d'un des personnages comme vainqueur de l'autre. Qui, de Persillet ou d'Arlequin, sera « réduit » à « entendre » l'autre, et qui sera de lui entendu ? Qui imposera sa maîtrise rhétorique sur l'autre, en faisant ployer le langage dans le sens de ses intérêts ? Telles sont les questions qui traversent la dimension agonale de cette scène. Dans cet affrontement dialogué entre les deux personnages, le but est de vaincre, mais surtout de convaincre un public, ce dont témoignent encore les apartés au théâtre, par lesquels les personnages cherchent à prendre à partie, lors de scènes de confrontations voilées, l'auditoire. Or ces apartés sont assez régulièrement des insultes, c'est à dire des jugements de valeur partagés sur le mode de la connivence avec le public. Dans la scène susmentionnée, à deux reprises lors de la négociation de son salaire par Arlequin, Persillet s'adresse au public, sur un ton sarcastique, et en aparté : « Voici un maître compagnon ! », « quel abominable homme ! ».[191] On note également la place que prend l'injure dans les apartés, destinés au public. Dans la scène III du deuxième acte de *La Femme vengée* de Fatouville, créée le 15 janvier 1689, Mezzetin, l'amant jaloux de Colombine, rend visite à cette dernière en se faisant passer pour un riche courtisan : Colombine devine son amant jaloux sous le travestissement mais fait la dupe. La scène entière apparaît comme un échange de politesses et de courtoisie, prononcées, indiquent les didascalies, « haut », et des injures adressées « à part ».[192]

(3) La joute entre la scène et la salle

Ce climat agonal caractérise, on le voit, un type très particulier d'interaction avec le public, puisque celui-ci y est plus fréquemment sollicité et pris à partie que dans

[191] Regnard et Dufresny, *Le Banqueroutier*, dans *Le Théâtre italien*…, *op. cit.*, t. I, pp. 416-417.

[192] Fatouville, *La Femme vengée*, *ibid.*, t. II, pp. 290-294.

d'autres répertoires. On touche ici à la portée « rhétorique » du jeu italien, qui consistait non seulement à mettre en scène un face-à-face, sous forme de lazzis verbaux, gestuels, ou dans des dialogues qui s'en inspiraient, et ainsi à *vaincre* sur scène les partenaires de jeu, mais également à *convaincre* l'auditoire, but auquel participait l'insulte. En effet, le véritable destinataire de l'insulte est bien le public. Dans l'arène politique, de même que dans l'arène théâtrale, « l'effet visé porte avant tout sur le public car c'est lui qu'il est important d'influencer ».[193] En ce sens, l'échange théâtral est encore proche des joutes oratoires, qui font traditionnellement une place importante au public – le véritable juge et arbitre de l'échange. Les bruits que produit ce dernier sont autant de manifestations par lesquelles on signifie son accord ou son désaccord : « Ce qui compte avant tout, » affirme Evelyne Larguèche, « c'est bel et bien le public qui "évalue", que ce soit par des applaudissements ou des sifflets, des rires ou des commentaires de désapprobation ».[194] « *One of the most important differences between sounding and other speech events is that most sounds are evaluated overtly and immediately by the audience* », indique pour sa part William Labov.[195] Dans le contexte qui nous intéresse, le climat d'hystérie dans lequel se déroulaient les représentations tant à la Comédie-Italienne qu'à la Comédie-Française témoigne de la ferveur de la foule, qui faisait fréquemment l'objet d'interventions policières,[196] et met en exergue le rôle actif que le public était appelé à

---

[193] Evelyne Larguèche, *L'Effet injure*, Paris : PUF, 1983, p. 23.

[194] Evelyne Larguèche, *Injure et sexualité : le corps du délit*, Paris : PUF, 1997, p. 119.

[195] William Labov, *Language in the inner city : studies in the Black English vernacular*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1972, p. 325.

[196] Virginia Scott, *Commedia dell'arte…*, *op. cit.*, p. 321, et Pierre Mélèse, *Le Théâtre et le public…*, *op. cit.*, pp. 215-222.

jouer au cours du spectacle. Incombait-il alors au public, par le biais des sifflets, du vacarme rituel, des applaudissements ou des cris d'approuver la performance de tel ou tel acteur, de saluer la prise de risque, ou au contraire de huer une improvisation maladroite, tel un arbitre, au moyen de bruits à l'occasion injurieux ? C'est en effet cette dimension « injurieuse » des spectateurs indisciplinés que met en exergue le prologue du *Banqueroutier*, lorsqu'Arlequin, spectateur in fabula, raconte à Mezzetin sa soirée à la Comédie-Italienne où il a assisté à la pièce que les spectateurs s'apprêtent à voir. Arlequin ne tarit pas d'injures à l'endroit des comédiens : « Je viens de la Comédie-Italienne. A la fin ces gueux-là ont donné leur Banqueroutier, après l'avoir prôné dix-huit mois durant », commence-t-il.[197] Arlequin rapporte alors son comportement : « D'abord qu'on a levé la toile, je me suis écrié : Fi ! Quelle vilaine décoration ! Quel diable de barbouilleux a barbouillé cela ? […] La comédie a commencé par un acteur et par une actrice ; et moi aussitôt : "Quel méchant comédien !" ».[198] Après avoir épuisé toutes ses critiques, il en vient au sifflet : « Enfin, après avoir donné mon lardon aux acteurs, à la pièce, aux décorations et à tout, j'ai tiré un grand sifflet de ma poche, et je me suis mis à siffler comme tous les diables. »[199] Répondant aux spectateurs qui lui demandent pourquoi il siffle, ce dernier répond : « ne voyez-vous pas […] que ces linottes-là ont besoin d'être sifflées ? »[200] La pièce inclut ainsi une satire du spectateur tapageur, et invite le public à respecter la scène en adoptant une attitude bienveillante et en se

---

[197] Fatouville, *Le Banqueroutier*, dans *Le Théâtre italien…, op. cit.*, t. I, p. 380.

[198] Fatouville, *Le Banqueroutier*, *ibid*., t. I, p. 382.

[199] Fatouville, *Le Banqueroutier*, *ibid.*, t. I, p. 383.

[200] Fatouville, *Le Banqueroutier*, *ibid.*, t. I, p. 382.

montrant attentif au spectacle qui se déroule sur scène. Pourtant, prise dans la rhétorique paradoxale qui caractérise le prologue, et qui fait vaciller les frontières entre l'éloge et le blâme, Arlequin peut également apparaître comme un miroir : la scène dote alors le public d'un personnage fictif, l'inviterait au contraire à prendre part à l'échange injurieux, et de ce fait à s'imposer, passant d'injuriaire à injurieur. Les sifflets du public ne sanctionnaient-ils d'ailleurs pas le jeu des comédiens, le parterre s'octroyant ainsi le rôle de juge dans lequel la comédie de Regnard et Dufresny *Les Chinois* le projetait dans la scène de jugement final ? En effet, cette pièce se clôt, comme tant d'autres, sur un jugement comique, délivré par « Mezzetin, représentant le parterre habillé de diverses façons, ayant plusieurs têtes, un grand sifflet à son côté et plusieurs autres à la ceinture ».[201] La personnification du parterre renvoie à sa fonction dans le jeu de la représentation théâtrale. C'est bien ce rôle que le personnage du Parterre des *Chinois* revendique, lorsqu'ayant interpellé injurieusement Roquillard, « à bas coquin », il continue : « Qui vous fait si téméraire, mon ami, d'usurper ma juridiction ? Ne savez-vous pas que je suis seul juge naturel, et en dernier ressort, des comédiens et des comédies ? Voilà avec quoi je prononce mes arrêts. *Il donne un coup de sifflet. On apporte un fauteuil au Parterre* ».[202] Par l'évaluation du jeu des acteurs, de leur dextérité, et en dernière instance des valeurs que chacun d'eux représente, le public participait activement de l'échange agonal, par des moyens qui eux-mêmes tenaient de la provocation voire de l'injure à l'égard de la scène.

---

[201] Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, dans *Le Théâtre italien…, op. cit.*, t. IV, p. 250.

[202] Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, *ibid*., t. IV, p. 251.

En incluant, dans les répliques des personnages, des références au tumulte rituel et autres pratiques injurieuses adressées par le public aux comédiens, le répertoire écrit façonne une image du public et inscrit dans le répertoire écrit le dialogue entre la scène et la salle. De destinataire implicite des injures proférées sur scène, notamment dans les apartés, le public alors est élevé au rang d'injurié, voire d'injurieur, c'est à dire de cible, d'énonciateur des provocations, accédant ainsi au statut de partenaire de la scène dans la joute. Dans le prologue des *Chinois*, Thalie s'adresse ainsi « au parterre » : « Messieurs, vous voyez bien que ce poète-ci n'a pas besoin de fort hiver. Si vous le carillonnez, selon votre bonne et louable coutume, je vous le garantis défunt dans un quart d'heure ; c'est à vous de voir si vous voulez charger votre conscience d'un poéticide.»[203] La *captatio benevolentiae* fonctionne également comme une provocation au chahut : l'interpellation du public invoque et fait miroiter sa toute-puissance. Le prologue du *Divorce* de Jean-François Regnard, créé le 17 mars 1688, s'ouvre sur Arlequin annonçant l'annulation du spectacle quand, *deus ex machina*, intervient Jupiter, qui demande à ce que la pièce soit jouée malgré tout pour le divertir. Arlequin se voit alors dans l'obligation de lui dévoiler les véritables raisons de l'annulation – les comédiens ne savent pas leur texte – observation qui fonctionne sur le mode de l'autodérision, comme une provocation. Le mensonge des comédiens cherchant à tromper le public, en guise de préambule au spectacle, semble non seulement interpeller les spectateurs en les invitant à exercer une vigilance critique. Dans cette liste d'exemples non exhaustive, on inclura aussi la réplique de Colombine qui, jouant l'auteur dans *La Descente de Mezzetin aux Enfers* de Regnard, créée le 5 mars 1689, déclare que de son temps, elle n'a « jamais voulu ôter au public

[203] Regnard et Dufresny, *Les Chinois*, *ibid.*, t. IV, p. 212.

l'usage récréatif des sifflets. Tout au contraire, je marquais dans mes rôles les endroits où l'on devait siffler, afin que l'acteur se reposât, et qu'il reprit haleine : c'est le jugement qui conduit tout cela », ajoutant : « je m'étais, de mon vivant, abonné avec un marchand de sifflets, qui était dans son métier le premier homme du monde. »[204] *Le Théâtre italien* de Gherardi rend encore hommage à cette culture de la joute dans la mesure où le parterre apparaît dans de nombreuses pièces comme un acteur à part entière, et où les interactions entre la scène et la salle sont relayées et inscrites dans l'écriture dramatique.

(4) L'esprit de compétition entre les troupes et la parodie comme pratique agonale

Le climat agonal qui infuse l'esprit de la Comédie-Italienne concerne également la rivalité de la troupe avec les autres grandes troupes de la capitale, ce dont témoignent les provocations à l'endroit d'autres troupes et d'autres répertoires rivaux dans le répertoire. François Moureau a ainsi rendu compte de la parodie de l'Opéra qui se déploie dans le recueil de Gherardi, et voit dans le procédé parodique un hommage autant qu'une attaque acérée.[205] La parodie passe alors par des airs chantés et détournés sur scène, mais également par des commentaires concernant des conventions de genre, comme l'usage de prologues, et la dégradation comique du registre mythologique qu'affectionnait la scène lyrique. L'intervention des muses, dans les *Chinois*, et celle de Jupiter dans le *Divorce,* ont pu faire référence à ce personnel emprunté au registre opératique, dans un clin d'œil parodique que les spectateurs étaient aptes à reconnaître. La parodie peut aussi donner le

---

[204] Regnard, *La Descente de Mezzetin aux Enfers*, dans *Le Théâtre italien…*, *op. cit.*, t. II, pp. 355-356.

[205] Il conclut en effet : « C'est dans ce mouvement de fascination à peine retenue qu'il faut replacer l'art de la parodie » ; François Moureau, *De Gherardi à Watteau…, op. cit.,* p. 70.

ton à une pièce comme c'est le cas dans *l'Opéra de Campagne* ou dans *La Rencontre des deux opéras*. Mais les comédiens s'en prennent également à la troupe des comédiens français, avec tout autant de dérision que d'admiration. Ainsi dans *Arlequin, Lingère du Palais*, où Pasquariel et Arlequin parodient la scène IV du troisième acte du *Cid*, Arlequin, note en didascalie Gherardi, imite la Champmeslé : « Il s'en va, imitant dans sa marche Mademoiselle Chamelai, dont il avait contrefait les tons dans sa déclamation. »[206] La scène entière, d'ailleurs, depuis le premier vers, est calquée sur celle de Corneille :

> Hé bien, sans vous donner la peine de poursuivre
> Soûlez-vous du plaisir de m'empêcher de vivre.[207]

Ces vers reprennent sur le mode burlesque les vers de Rodrigue que Pasquariel, fou, adresse à Arlequin, qu'il prend pour Chimène. Prise dans l'esthétique de la déflation parodique, l'insulte participe du registre burlesque. Dans une scène qui prend pour cible le répertoire « romain » de la Comédie-Française, Arlequin, en Tite, demande à Scaramouche, en Paulin : « où est Bérénice », à quoi ce dernier répond « elle est là-haut qui pisse ».[208] Arlequin, jouant Tite, en défigure les traits héroïques, en faisant déferler ses imprécations contre Paulin-Scaramouche, faisant du nom du personnage « Paulin » une insulte :

> Parle, achève ! Fi donc. Quel Paulin ! quelle bête
> Diable soit de Paulin et de sa confidence.
> Cheval, âne bâté, va sors de ma présence.[209]

---

[206] Fatouville, *Arlequin, Lingère du Palais*, dans *Le Théâtre italien…*, *op. cit.*, t. I, p. 72.

[207] Fatouville, *Arlequin, Lingère du Palais*, *ibid.*, t. I, p. 70.

[208] Fatouville, *Arlequin Protée*, *ibid*., t. I, p. 101.

[209] Fatouville, *Arlequin Protée*, *ibid.,* t. I, p. 101.

Mais de manière générale, c'est la rivalité entre les répertoires et les troupes qui se trouve souvent mise en spectacle : on peut citer *Arlequin Jason*, contenant une scène où un comédien français et un comédien italien se disputent les faveurs de Jason, et *Les Chinois*, qui contient, à la fin de la scène première de l'acte IV, « plusieurs scènes italiennes qui […] parlent du concours du comédien italien et du comédien français ».[210] Aussi, on peut se demander si l'avertissement rédigé par Evariste Gherardi pour le *Théâtre italien* ne renvoie pas implicitement à cette rivalité entre les comédiens de la troupe française et ceux de la troupe italienne, qui donne véritablement son sens et son identité au répertoire, notamment lorsque celui-ci oppose au « membre sain » que constitue la troupe italienne, le « membre paralytique », que serait la troupe française :

> Je compare un comédien de cette sorte à un bras paralytique, qui quoi-qu'inutile, porte toujours le nom de bras. La seule différence que je trouve entre le bras mort & le membre inutile de la comédie, c'est que si le premier ne sert de rien au corps, il est certain aussi qu'il n'en reçoit aucune nourriture, & qu'elle se partage entre les membres qui font leur devoir ; mais le dernier (quoique du tout inutile à la comédie) ne laisse pas de recevoir autant de nourriture que les acteurs qui fatiguent le plus, & qui sont les plus nécessaires.[211]

C) Les comédiens italiens

Il émerge de ce que nous avons exposé un aspect polémique qui traverse de part en part le style du jeu italien tel que le répertoire publié de Gherardi se chargeait de le transcrire. Cette dimension polémique, en dernière instance, révèle la dimension

---

[210] Regnard, *Les Chinois*, dans *Le Théâtre italien…, op. cit.,* t. IV, p. 249.

[211] Evariste Gherardi (éd.), *Le Théâtre italien*…, *op. cit.*, t. I, « Avertissement » (non paginé).

rhétorique du répertoire, tout entier tendu dans l'exercice du combat par le discours et de la persuasion, de l'adhésion du public. La violence que mobilisent les interactions scéniques, mais également le contexte agonal et ritualisé dans lequel ces échanges prenaient sens. et dont on voit que Gherardi a pris soin de souligner l'importance dès l'abord du répertoire, « fait de l'identité » :[212] c'est contre les comédiens français que la Comédie-Italienne affirme son style, sinon son « *èthos* », sur scène, mais aussi par la publication des pièces écrites en français. La composante rhétorique propre à la dimension agonale et injurieuse nous ramène vers notre question initiale, puisqu'elle éclaire l'importance que prend rétrospectivement la publication du *Théâtre italien*. Dans la reconstruction éthique que permet cette publication, telle qu'elle s'achève après l'expulsion des Italiens et la clôture de leur théâtre, le style injurieux et agonal permet l'élaboration et la légitimation socio-politique d'un jeu disqualifié comme obscène en discours rhétorique célébrant une identité non seulement artistique et culturelle, mais également socio-politique. En cela, le cadre rhétorique de la publication permet une reconstruction symbolique, qui projette les acteurs italiens de sujets passifs et expulsés, en sujets agissants.

Ce chapitre a mis à jour les processus de légitimation d'un énoncé injurieux, dont on a vu qu'il se charge de fonctions tour à tour rituelles, poétiques et rhétoriques. Ces processus parlent peut-être indirectement d'une revendication de légitimité de la part

---

[212] Nous reprenons cette expression de Luce Albert et Loïc Nicolas, au sujet de la construction éthique que permet l'affrontement polémique : « la singularité de cette interaction violente est qu'elle fait de l'identité », expliquent les auteurs, ajoutant que « l'attaque et la réfutation soutiennent, en effet, la *construction éthique* de soi dans la *déconstruction éthique* de l'autre », « Le 'pacte' polémique : enjeux rhétoriques du discours de combat » ; *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos Jours*, Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2010, pp. 17-48, p. 42.

d'un énonciateur collectif : la troupe italienne. Celle-ci fut souvent disqualifiée par les critiques contemporains en raison de son usage du registre obscène. Arlequin relaie, sur un mode plaisant, les préjugés nationalistes qui ternissent la réputation de la troupe : « Qu'est-ce qu'un comédien italien ? Un oiseau de passage, un étourneau qui vient s'engraisser en France, un vagabond sans feu ni lieu, et sans parents ». Colombine lui rétorque qu'« il n'y a point de comédien italien qui n'ait fait des alliances dans tous les quartiers de Paris », et Arlequin que « [c]es alliances-là ne lui donnent pas droit de bourgeoisie. »[213] Le thème de la légitimité des étrangers réapparaît dans *Arlequin Empereur dans la Lune***,** lorsque dans une parodie de la scène du mendiant du *Dom Juan* de Molière, le personnage cherche à faire jurer le docteur.[214] Or ce dernier, faisant valoir son statut d'honnête homme face à Arlequin, déclare : « je ne jure jamais, Monsieur, je suis Etranger et il y a fort longtemps que je demeure en cette ville ».[215] Faut-il voir à l'œuvre, dans le travail dramaturgique et littéraire qui contribue à inscrire l'injure, cette parole pathologique et déviante, dans des cadres la légitimant, un autre désir d'inscription, celui des Italiens dans la culture bourgeoise et française ? *Le Théâtre italien*

---

[213] Regnard, *Les Chinois*, dans *Le Théâtre italien*…, *op. cit.*, t. IV, Acte IV, scène dernière, p. 257.

[214] La réplique parodie vraisemblablement la scène du pauvre dans *Dom Juan ou Le Festin de Pierre,* dans laquelle Dom Juan essaie de faire jurer l'homme pieux qui a fait vœu de pauvreté et s'est retiré du monde (III, 2). La réplique pourrait notamment renvoyer à celle du pauvre lorsque celui-ci déclare « Je suis un pauvre homme, Monsieur, retiré tout seul dans ce bois depuis plus de dix ans […] » ; Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, *op. cit.*, t. II, p. 876. Quoique cette scène fût censurée dans les éditions françaises, elle pouvait être connue des dramaturges et du public par les éditions hollandaises.

[215] Fatouville, *Arlequin empereur dans la Lune*, dans *Le Théâtre italien*…, *op. cit.*, t. I, p. 150.

célèbrerait ainsi non seulement l'identité « bourgeoise » au sens des citadins résidents de Paris, comme l'a montré Jeffrey Ravel,[216] mais encore l'identité des Italiens, en tant que troupe étrangère résidant à Paris.

Conclusion

Les comédiens italiens étaient bien soupçonnés d'avoir été exclus du royaume à cause de l'obscénité et de la charge satirique de leurs pièces – Saint-Simon, que nous avons cité, parle à ce titre d'« ordures » – ; l'injure, par la licence linguistique semble se rapporter à ces deux dimensions. Mais notre parcours a montré qu'elle se chargeait surtout d'une portée esthétique : source d'innovation lexicale et poétique, elle permet de décloisonner les genres. Or, c'est parce que l'injure est d'abord une pratique ludique, qui s'inscrit dans le cadre d'un jeu et d'une culture agonale et polémique, qu'elle participe au projet de réhabilitation éthique de la troupe de la Comédie-Italienne après son éviction. En effet, on peut se demander si l'exercice de la parole injurieuse, dirigée contre autrui, ne permet pas, a contrario, la construction voire la légitimation d'une identité collective.

---

[216] Jeffrey Ravel inscrit l'effort de la couronne pour policer les théâtres publics dans une politique de répression à l'endroit du parlement de Paris et de la bourgeoisie urbaine : « According to Piasenza, the reform of 1667 that created a lieutenant general of police responsible solely to the king and his ministers of state was part of the Crown's effort in the first decade of Louis XIV's personal rule to undermine the urban-based, "paternal" authority of the Parlement of Paris and the urban bourgeoisie who had challenged the Crown during the Fronde. », *The Contested Parterre*, *op. cit.*, p. 135. Ravel étudie en effet le rôle qu'acquiert le parterre notamment à la Comédie-Italienne et à travers les exemples d'interventions directes du public dans les pièces, en reprenant la définition d'Auerbach concernant le sens que prenait le mot « parterre » aux dix-sept et dix-huitièmes siècles : « the parterre meant, in the minds of contemporaries, an urban bourgeoisie in pursuit of status rather than wealth. », *The Contested Parterre*, *op. cit.*, p. 103.

CONCLUSION

Manier l'injure dans un siècle connu pour sa politesse et son respect des bienséances – un trait culturel qui relève à la fois d'un projet politique, d'une dynamique sociale et d'une norme esthétique – désigne à priori l'injurieur comme sujet déviant, sujet hors-norme. Pourtant, au fil de notre réflexion, nous avons cherché à moduler cet a priori. Certes, nos injurieurs font figure de marginaux, et les énoncés injurieux étaient susceptibles de les signaler aux yeux de la censure comme tels. Les affinités et les nostalgies frondeuses, la sensibilité libertine se donnent pourtant comme un effet de style, relativement secondaire par rapport à la dimension esthétique et éthique dont se charge le verbe injurieux dans leurs écrits.

Notre parti pris a ainsi été de situer ces énoncés dans le cadre de situations de jeu, et de formes de sociabilité dans lesquelles le sens des mots, voire, leur force, le cède à leur forme poétique. Sur la scène des *Factums*, comme sur celle des lettres de Madame ou de l'Hôtel de Bourgogne, l'injure est apparue comme un matériau poétique, au service d'une esthétisation de l'échange. Elle articule le passage de situations où le locuteur doit répondre de sa parole vers des situations où il peut oublier les règles courantes de la communication, et où autant nos auteurs que leurs interlocuteurs pratiquent une certaine réflexivité, une distance, voire une connivence par rapport à ces règles courantes.

Ce détachement que permet la parole injurieuse comme jeu permet de dire une vérité – vérité taboue, et à ce titre, réprimée des usages courants – tout en la dissimulant. S'articule alors, sous le discours injurieux, une éthique du discours : en empruntant la voie du jeu et de la dissimulation ludique, l'injure permet l'expression d'une franchise, mais d'une franchise esthétisée et construite comme relevant de l'éthique, et non plus du politique.

BIBLIOGRAPHIE

I Sources

A) Madame Palatine

(1) Sources en français

Correspondance de Madame duchesse d'Orléans extraite de ses lettres originales déposées aux archives de Hanovre et de ses lettres publiées par M. L-W Holland, 3 vol., éd. et trad. Ernest Jaeglé, Paris : Bouillon, 1890.

Lettres de la princesse Palatine, éd. Olivier Amiel, Paris : Mercure de France, 2014 [1981].

Orléans, Elisabeth Charlotte, duchesse d', *Lettres françaises*, éd. Dirk Van der Cruysse, Paris : Fayard, 1989.

Primi Visconti, *Mémoires sur la cour de Louis XIV*, Paris : Perrin, 1988.

Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de, *Mémoires*, éd. Yves Coirault, Paris : Gallimard, 8 volumes, 1983-8.

Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, Marquise de, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris : Gallimard, 3 vol., 1972-8.

Von Pöllnitz, Karl Ludwig, *Mémoires du Baron de Pöllnitz, contenant les observations qu'il a faites dans ses voyages, et le caractère des personnes qui composent les principales cours de l'Europe*, Londres : Jean Nourse, 1741, 5 vol.

(2) Sources en allemand

Französische Geschichte vornehmlich im 16. und 17. Jahrhundert, 5 vol., éd. Leopold Ranke, Stuttgart : Cotta, 1852-1861, V (1861) : *Aus den Briefen der Herzogin von Orléans, Elisabeth Charlotte, an die Kurfürstin Sophie von Hannover.*

Briefe der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans, 6 vol., éd. Wilhelm Ludwig Holland, Stuttgart-Tübingen : Lit. Verein, 1867-1881.

« Briefe der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an Leibniz », éd. Eduard Bodemann, *Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen*, no. 49, 1885.

Aus den Briefen der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans an die Kurfürstin Sophie von Hannover, 2 vol., éd. Eduard Bodemann, Hanovre : Hahn, 1891.

(3) Source en anglais

Brooks, W.S, et Yarrow, P.S, (éd.), *The dramatic criticism of Elizabeth Charlotte, Duchesse d'Orleans : with an annotated chronology of performances of the popular and court theatres in France 1671-1722, reconstructed from her letters*, Lewiston : E. Mellen Press, 1996.

B) Antoine Furetière

Courtin, Antoine de, *Traité du véritable point d'honneur ou science du monde*, nouvelle édition, Rouen : Claude la Peyre, 1665.

Dictionnaire de l'Académie Françoise, Paris : Veuve de Jean Baptiste Coignard et Jean Baptiste Coignard, 1694 (consulté dans les *Dictionnaires des seizième et dix-septième siècles*, Paris : Classiques Garnier/Champion électronique, 2007).

Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690 (consulté dans les *Dictionnaires des seizième et dix-septième siècles*, Paris : Classiques Garnier/Champion électronique, 2007).

Furetière, Antoine, *Recueil des Factums pour messire Antoine Furetière contre quelques uns de l'Académie*, éd. Charles Asselineau, Paris : Poulet-Malassis, 1859, 2 vol.

Furetière, Antoine, *Voyage de Mercure et autres satires*, éd. Jean Leclerc, Paris : Hermann, 2014.

Histoire des ouvrages des Scavants, « *Dictionnaire universel* François-Latin », article IV, Juillet 1704.

Richelet, Pierre, *Dictionnaire françois*, Genève : Jean Herman Widerhold, 1680 (consulté dans les *Dictionnaires des seizième et dix-septième siècles*, Paris : Classiques Garnier/Champion électronique, 2007).

Vaugelas, Claude Favre de, *Remarques sur la langue françoise*, éd. Zygmunt Marzys, Genève : Droz, 2009.

C) Le Théâtre italien

Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris : Livre de poche, 1990.

Biancolelli, Domenico*, Arlecchino a Parigi*, éd. Delia Gambelli, Roma : Bulzoni, 1993, 3 vol.

Constantini, Angelo, *La Vie de Scaramouche*, Paris : Jules Bonassies, 1876 [1695].

Gherardi, Evariste, *Le Théâtre italien*, éd. Charles Mazouer, Paris : Société des textes français modernes, 1994, 2 vol.

Le Théâtre italien ou recueil général de toutes les comédies et scènes françoises jouées par les comédiens italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service, éd. Evariste Gherardi, Paris : Briasson, 6 vol., 1741.

Mercure galant, octobre 1683 (sur *Arlequin Protée*).

Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris : Gallimard, 1973, 2 vol.

Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris : Gallimard, 2010, 2 vol.

Pégurier, Laurent, *Décision faite en Sorbonne touchant la Comédie, avec une réfutation des sentiments relâchés d'un nouveau Théologien sur le même sujet*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1694.

Riccoboni, Luigi*, Histoire du théâtre italien*, Paris : André Cailleau, 1731, 2 vol.

Rochemont, *Observations sur une Comédie de Molière Intitulée le Festin de Pierre*, Paris : Nicolas Pépingué, 1665.

Saint-Evremond, Charles de, *Œuvres en Prose*, éd. René Ternois, Paris : Didier, 4 vol., 1962-1969.

D) Autres sources

Cotgrave, Randle, *A dictionnarie of the French and English tongues*, London : Adam Iflip, 1611 (consulté dans l'édition numérique des *Dictionnaires des seizième et dix-septième siècles*, Paris : Classiques Garnier/Champion électronique, 2007).

Dijon, R.P Nicolas de, *Pharaon réprouvé, ou l'avocat de la providence de Dieu sur la réprobation des pêcheurs*, Lyon : Claude Muguet, 1685.

Faret, Nicolas*, L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour* (1630), éd. Maurice Magendie, Paris, 1925, Genève : Slatkine reprints, 1970.

La Mesnardière, Jules de, *Poétique*, Paris : Antoine de Sommaville, 1639.

Racine, Jean, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Georges Forestier, Paris : Gallimard, 1999.

II Littérature secondaire

A) Sur les œuvres du corpus

(1) Madame Palatine

Albert, Mechthild, « Madame Palatine et la Politesse des Nations », dans *Le Même et l'autre : regards croisés européens*, éd. Alain Montandon, Clermont-Ferrand : Association des Publications des Facultés de Lettres et de Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1997, pp. 71-86.

Albert, Mechthild, « Une ermite au milieu de la cour : la mélancolie de Madame Palatine », dans *« Diversité, c'est ma devise », Studien zur französischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Festschrift für Jürgen Grimm zum 60. Geburtstag*, éd. Frank-Rutger Hausmann et al., Tübingen : Gunter Narr, 1994, pp. 27-41.

Böth, Mareike, « Bodily practices as an expression of 'individuality' in the letters of Liselotte von der Pfalz (1652-1722) », dans *Forms of Individuality and Literacy in the Medieval and Early Modern Periods*, éd. F.-J. Arlinghaus, Turnhout : Brepols, 2015, pp. 47-80.

Brooks, William, « Madame Palatine, ignorée en France », *Littératures Classiques*, 76, 2011, pp. 123-132.

Brooks, William, « Nostalgia in the letters of Elisabeth Charlotte, the second Madame », *Cahiers du dix-septième*, vol. 10, no. 2, 2006, pp. 1-17, consulté en ligne : http://se17.bowdoin.edu/node/65.

De Vitis, Mark, « Sartorial transgression as socio-political collaboration : Madame and the hunt », *Journal of Art History*, vol. 82, no. 3, 2013, pp. 205-218.

Goncourt, Edmond et Jules, *Journal des Goncourt*, éd. Christiane et Jean-Louis Cabanès, Paris : Champion, 2008-2013, 5 vol.

Le Roy Ladurie, Emmanuel, « Auprès du Roi, la Cour », *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 38, no. 1, 1983, pp. 21-41.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Causeries du Lundi*, t. IX, Paris : Garnier Frères, 1869.

Van der Cruysse, Dirk, *Madame Palatine, princesse européenne*, Paris : Fayard, 1989.

Ward, Sean, « Functional Differentiation and the Crisis in Early Modern Upper-Class Conversation : The Second Madame, Interaction, and Isolation », *Seventeenth Century French Studies*, 28, 2006, pp. 235-247.

(2) Furetière

Angebault, Christophe, « Censeurs et critiques dans le *Dictionnaire universel* : contrôle des mœurs, contrôle des mots », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 253-269.

Badiou-Montferran, Claire, « La Logique aux frontières de la Grammaire et de la Rhétorique dans le *Dictionnaire* de Furetière », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 23-43.

Bombart, Mathilde, « Les exemples littéraires dans le *Dictionnaire universel* », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 303-314.

Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française*, 13 vol., Paris : Armand Colin : 1905-1911.

Cavaillé, Jean-Pierre, « L'intrigue et le micmac : pratiques dissimulatrices et déceptives dans le *Dictionnaire universel* de Furetière », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 195-216.

Collinot, André et Francine Mazière, *Un prêt à parler : le dictionnaire*, Paris : PUF, 1997.

Darmon, Jean-Charles, « Furetière et l'universel », *Stanford French Review*, vol. 14, no. 3, 1990, pp. 15-46.

Laugaa, Maurice, « Pour une poétique de la négation », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 41, no. 164, 1976, pp. 525-533.

Lebrun, François, « Protestantisme et protestants français vers 1680 à travers le *Dictionnaire* de Furetière », dans *De l'Humanisme aux Lumières, Bayle et le protestantisme : mélanges en l'honneur d'Elisabeth Labrousse*, éd. Michelle Magdelaine et al., Paris : Universitas et Oxford : Voltaire Foundation, 1996, pp. 457-461.

Linares, Emily, « Resuscitating a bygone political vision through language : Antoine Furetière and the resurrection of the *corps politique* », *Early Modern French Studies*, vol. 38, no. 2, 2016, pp. 148-163.

Merlin-Kajman, Hélène, « Sens contraire, ironie et négation dans le *Dictionnaire universel* de Furetière », *Langue Française*, vol. 183, no. 3, 2004, pp. 111-126.

Nédélec, Claudine, « Le burlesque dans le *Furetière* », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 273-286.

Parmentier, Bérengère, « Abondance et singularité : un *Dictionnaire universel* des variations du sens », *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 63-81.

Quemada, Bernard, *Dictionnaires du français moderne*, Paris : Didier, 1968.

Rey, Alain, *Antoine Furetière : un précurseur des Lumières sous Louis XIV*, Paris : Fayard, 2006.

Roy-Garibal, Marine, « Furetière et le droit bourgeois de la langue », *Littératures Classiques*, 40, 2000, pp. 103-118.

Roy-Garibal, Marine, *Le Parnasse et le Palais : l'œuvre de Furetière et la genèse du premier dictionnaire encyclopédique en langue française*, *1649-1690*, Paris : Champion, 2006.

Waquet, Jean-Claude, *La Conjuration des dictionnaires*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

(3) *Le Théâtre italien*

Bourqui, Claude, *La Commedia dell'arte*, Paris : Armand Colin, 2011.

Campardon, Emile, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles,* Paris : Berger Levraut et Compagnie, 1880, 2 vol.

Dupont, Florence, *L'Orateur sans visage : essai sur l'orateur romain et son masque*, Paris : PUF, 2000.

Emelina, Jean, « Insultes, Injures et Jurons chez Molière », *Travaux de Littérature*, vol. VII, 1994, pp. 135-151.

Fumaroli, Marc, « *Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio* : rhétorique, théologie, et "moralité du théâtre" en France de Corneille à Molière », dans *Héros et Orateurs*, Genève : Droz, 1996, pp. 449-491.

Knapper, Stephen P. J., « Carnival, Comedy and the Commedia : A case study of the mask of Scaramouche », in *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, éd. Judith Chaffee et Olly Crick, New York : Routledge, 2015, pp. 96-107.

Mélèse, Pierre, *Le Théâtre et le public au dix-septième siècle*, Paris : Droz, 1934.

Moureau, François, *De Gherardi à Watteau, Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris : Klinksieck, 1992.

Ortner-Buchberger, Claudia, « Métamorphoses d'Arlequin : le rôle de la corporalité comique dans *Le Théâtre italien* de Gherardi », dans *Le Comique corporel*, éd. Eva Erdmann et Konrad Schoell, Tübingen : Gunter Narr, 2006, pp. 101-116.

Ravel, Jeffrey, « Trois images de l'expulsion des Comédiens Italiens en 1697 », *Littératures Classiques*, 82, 2013, pp. 51-60.

Ravel, Jeffrey, *The Contested Parterre*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1999.

Scott, Virginia, *The Commedia dell'Arte in Paris*, Charlottesville : University Press of Virginia, 1990.

Spielmann, Guy, *Le Jeu de l'ordre et du chaos*, Paris : Champion, 2002.

Taviani, Ferdinando, « Position du Masque dans la Commedia dell'arte », dans *Le Masque, du Rite au Théâtre*, Paris : CNRS, 2005 [1985], pp. 119-134.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales, 1982.

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

B) Ouvrages sur l'insulte

Guyonnet, Damien, « L'Injure dans la psychose », *Psychanalyse, Corps et Société*, vol. 12, 2011, pp. 188-195.

Huston, Nancy, *Dire et interdire*, Paris : Payot, 1980.

Labov, William, *Language in the inner city : studies in the Black English vernacular*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1972.

Larguèche, Evelyne*, Injure et sexualité : le corps du délit*, Paris : PUF, 1997.

Larguèche, Evelyne*, L'Effet injure*, Paris : PUF, 1983.

Roussin, Philippe, « La voix d'injures dans les pamphlets de Céline », *Ethnologie française*, vol. 22, no. 3, 1992, pp. 302-319.

Vettorato, Cyril, *Un Monde où l'on clashe : la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2008.

C) Études générales

(1) Analyse du discours, rhétorique et polémique

Albert Luce, et Loïc Nicolas, « Le 'pacte' polémique : enjeux rhétoriques du discours de combat », dans *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2010, pp. 17-48.

Angenot, Marc, *La Parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris : Payot, 1982.

Conley, Thomas*, Toward a rhetoric of insult*, Chicago : Chicago University Press, 2010.

Goyet, Francis, *Rhétorique de l'état, rhétorique de la tribu*, Paris : PUF, 1994.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Le Discours en interaction*, Paris : Armand Colin, 2005.

(2) Sur le dix-septième siècle

Autiquet, Benoît, « Largesse du don et brièveté de la forme dans les Missives des Dames des Roches », *Le Verger* (revue électronique)*,* Bouquet II, « La libéralité au XVIe siècle », juillet 2012, dir. Anne Debrosse et al. http://cornucopia16.com/blog/2014/07/27/juillet-2012-benoit-autiquet-largesse-du-don-et-brievete-de-la-forme-dans-les-missives-des-dames-des-roches/

Belmas, Élisabeth, « La montée des blasphèmes à l'âge moderne : du Moyen Âge au XVII^{ème} siècle », dans *Injures et blasphèmes*, éd. Jean Delumeau, Paris : Imago, 1989, pp. 13-33.

Billacois, François, *Le Duel dans la société française des XVI^{e}-XVII^{e} siècles*, Paris : éditions de l'EHESS, 1986.

Burke, Peter, *The historical anthropology of early modern Italy : essays on perceptions and communication*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

Butterworth, Emily, *Poisoned words : slander and satire in early modern France*, Leeds, UK : Legenda, 2006.

Cabantous, Alain, *Histoire du blasphème en Occident, fin XVIe – milieu XIXe siècle*, Paris : Albin Michel, 1998.

Descimon, Robert, et Christian Jouhaud, *La France du premier dix-septième siècle*, Paris : Belin, 1996.

Elias, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris : Calmann-Lévy, 1973 [1969].

Elias, Norbert, *La Dynamique de l'Occident*, Paris : Calmann-Lévy, 1976.

Elias, Norbert, *La Société de cour*, Paris : Flammarion, 1985.

Ferreyrolles, Gérard, « L'épistolaire, à la lettre », *Littératures Classiques*, 71, 2010, pp. 5-27.

Génetiot, Alain, *Poétique du loisir mondain*, *de Voiture à La Fontaine,* Paris : Champion, 1997.

Jouhaud, Christian, *Les Pouvoirs de la littérature : histoire d'un paradoxe*, Paris : Gallimard, 2000.

Le Roy Ladurie, Emmanuel, *Saint-Simon ou le système de la cour*, Paris : Fayard, 1997.

Martin, Christophe, « L'esthétique du rire badin (XVIIe-XVIIIe siècles) », dans *L'Esthétique du rire*, éd. Alain Vaillant, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 121-151.

Merlin-Kajman, Hélène, « Decorum et bienséances au XVIIe siècle », *Camenae*, 13, Octobre 2012, pp. 1-18.

Merlin-Kajman, Hélène, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, Paris : Champion, 2000.

Merlin-Kajman, Hélène, *Public et littérature en France au dix-septième siècle*, Paris : Belles Lettres, 1994.

Nédelec, Claudine, *Les États et empires du burlesque*, Paris : Champion, 2004.

Ringot, Benjamin et Thierry Sarmant, « "Sire, Marly ?" Usage et étiquette de Marly et de Versailles sous le règne de Louis XIV », *Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles*, 2013. https://journals.openedition.org/crcv/11920

Schröder, Volker, « Entre l'oraison funèbre et l'éloge historique : l'hommage aux morts à l'Académie française », *MLN*, vol. 116, no. 4, 2001, pp. 666-688.

Sternberg, Giora, *Status Interaction during the Reign of Louis XIV*, Oxford : Oxford University Press, 2014.

Trudeau, Danielle, *Les Inventeurs du bon usage (1529-1647)*, Paris : Minuit, 1992.

Van Damme, Stéphane, « Violences fondatrices ? Les épreuves aux origines de l'identité libertine sous l'Ancien Régime », dans *Le Mot qui tue, une histoire des violences intellectuelles de l'Antiquité à nos jours*, éd. Vincent Azoulay et al., Paris : Champ Vallon, 2009, pp. 171-190.

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris : Minuit, 1985.

Welfringer, Arnaud, « Politique des *Fables* : La Fontaine "parrésiaste" », *Le Fablier : Revue des amis de Jean de La Fontaine*, 22, 2011, pp. 43-50.

(3) Théorie

Austin, J-L, *How to do things with words*, éd. Marina Sbisa, Oxford : Clarendon Press, 1975 [1962].

Butler, Judith, *Excitable speech*, New York and London : Routledge, 1997.

Freud, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, Paris : PUF, 2012.

Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Paris : Gallimard, 1988 [1951].

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'Horreur*, Paris : Seuil, 1980.

Mauss, Marcel, « Parentés à plaisanteries », *Annuaire de l'école pratique de hautes études*, 36, 1926, pp. 3-21.

Mauss, Marcel, *Essai sur le don*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012.

PRIOR PRESENTATIONS AND PUBLICATIONS

Materials from this dissertation have been previously presented at the following scholarly conferences:

1) *Errances, égarements, erreurs, hérésies au XVIIe siècle*, 45th annual conference of the North American Society for Seventeenth-Century French Literature, Québec, Canada, June 4-6, 2015.

Paper entitled:
"Enjeux et détournements de l'injure: « gueuserie » et « vagabondage » dans le *Dictionnaire universel* de Furetière."

2) *Création, recréation, et récréation: pré-modernité et post-modernité***,** 46th annual conference of the North American Society for Seventeenth-Century French Literature, Orlando, Florida, June 1-3, 2016.

Paper entitled:
"Oral pleasures: letter-writing, food, and the supplement of origin in Madame Palatine's letters."

A revised version of the second paper, entitled "Madame Palatine et l'écriture: nature et fonction d'un divertissement," has been accepted for publication in the peer-reviewed volume of conference proceedings (Tübingen: Gunter Narr, forthcoming).

EXTENDED SUMMARY IN ENGLISH

Seventeenth-century French culture is frequently described as the age of politeness, a civilizing process which has been the object of scholarly accounts.[1] The reign of Louis XIV accelerated this evolution in the refinement of manners, a reign which sought to restore civil peace after the cyclical violence that had affected France: the sixteenth-century religious civil wars and the popular rebellions known as the Fronde, which took place from 1648 to 1652. Civil unrest was stirred by the widespread diffusion of violent satirical pamphlets that appealed to the reader by featuring blasphemies, obscenities, and insults. With the return to peace and monarchical order, freedom of speech was significantly diminished: verbal transgressions were construed as criminal acts and subjected to legal scrutiny and censorship. Moreover, they were culturally and socially condemned as examples of bad taste or poor linguistic expression. The three protagonists of this dissertation – Elisabeth-Charlotte von der Pfalz, Antoine Furetière, and the troupe of the Italian Comedians in Paris – were the victims of royal and institutional censorship of their use of satire, insults, and profanities.

However, my dissertation seeks to nuance the idea that insults were necessarily meant as transgressive, offensive or even as subversive. It argues that in the context of these authors' works, insults were also a part of social interactions, and could even be seen as playful, thus retaining what sociolinguist William Labov described as a « ritual »

[1] See, in particular, Norbert Elias' works *La Civilisation des mœurs*, Paris : Calmann-Lévy, 1973 [1969], and *La Dynamique de l'occident*, Paris : Calmann-Lévy, 1976.

dimension.[2] Indeed, profanities often displayed a mastery of formal etiquette, whether by rhyming, wit, or lexical creativity. In their use of insults, the authors in question engaged in the worldly culture to which they belonged and displayed their mastery of linguistic resources. In this context, what mattered was not so much what was said – the content of the insulting message – but how it was said, seeing that the style and virtuosity of speech was ultimately a reflection of its author. As such, insults participated in the civilizing process. They sublimated violence, while allowing for a playful outlet for tensions. Insulting speech therefore also had a reflexive dimension: aside from allowing the authors to fashion their personas in the social display of their mastery of abusive speech, insults also appear as a conventional form through which they sought to both repress and express their feelings.

Insults are not devoid of rhetorical function, which oscillates between conventional forms of interaction and individual creativity and expressivity. More specifically, insults participate in the elaboration of a discursive ethos. This is particularly relevant to the writing situation of the authors of my corpus. Antoine Furetière is excluded from the French academy as a result of his writing a dictionary, Elisabeth-Charlotte von der Pfalz is marginalized at court, and the Italian Comedians are exiled from France, their theater closed in 1697. Because of these circumstances, their writings, removed from the horizon of publishing, take on a reflexive dimension, to which the insults contribute. The semantics of insults invoke certain values and are the common-

[2] William Labov, *Language in the inner city : studies in the Black English vernacular*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1972.

places of an imaginary community:[3] as such, they are an ideological framework that contains and legitimates their individual voices. Writing, removed from publishing and the horizon of a broader readership, appears as a self-reflective practice where the use of insults represents a pact of sincerity between the writer and himself: insults as true speech participate in my authors' fashioning of themselves as sincere.

I Chapter 1

The first chapter focuses on the correspondence of Elisabeth-Charlotte von der Pfalz, Louis XIV's sister-in-law – also known as Madame to her French contemporaries and as Liselotte to her relatives – with her German relatives. The correspondence began with her arrival at the French court in 1672 and continued up until her death in 1722.[4] The princess' crudeness was frequently construed by her French contemporaries as a feature of her stereotypically German lack of education: the duke of Saint-Simon,[5] as well as Primi Visconti, depicted her as a wild and unpredictable member of the royal court.[6] Following these accounts, twentieth-century scholars insisted on the princess' eccentricity and on her marginality at the French court.[7] Recent scholarship, however, has tended to reframe the princess' impolite behavior as a sign of her deliberate reluctance to

---

[3] Thomas Conley, *Toward a rhetoric of insult*, Chicago: University of Chicago Press, 2010.

[4] *Lettres de la princesse Palatine*, ed. Olivier Amiel, Paris : Mercure de France, 2014 [1981].

[5] Saint-Simon, *Mémoires*, ed. Yves Coirault, Paris: Gallimard, 8 vol., 1983-1988, t. V, pp. 264-265.

[6] Primi Visconti, *Mémoires sur la cour de Louis XIV*, Paris : Perrin, 1988, p. 26.

[7] Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, 15 vol., Paris : Garnier Frères, 1869, t. IX, "Nouvelles Lettres de Madame, mère du regent", pp. 41-79, p. 42.

embrace local manners.[8] The princess' views of politeness, conversation, and table manners suggest that she saw the civilizational transformations taking place at the court as part of a political and cultural war waged by the king and the bourgeoisie against the higher-ranking members of the court. Frankness and impoliteness appear as a way to claim a privilege for the nobility – that of not abiding to social conducts – and indirectly relate to her hierarchical superiority: the princess saw herself as standing above the norms of sociability. If these two arguments seem to mirror each other – her German upbringing leading to a deliberate and critical point of view on the French court –, a third hypothesis suggests that the princess in fact harbored political and religious views that were subversive, expressed in her taste for obscenity and insults. Indeed, the princess' opinions about the monarchy's religious intolerance and her explicit condemnation of Louis XIV's religious persecutions of the reformed, her claim for her freedom of conscience in her faith, her dislike of institutionalized forms of worshiping, along with her taste for political pamphlets, which she quotes at length in her correspondence, point to an underlying sensibility that could be compared to that of the *libertins* or even to the *frondeurs*.

This interpretation, however, fails to take into account the discursive context of letter-writing and the stylistic function profanities play in it. Indeed, allusions to political events are often a pretext for the deployment of style; they are appreciated for their lightness and their main function is not to provide information, but rather to entertain the reader. The letters are in fact a stage, and the rules of epistolary interaction are relatively

---

[8] Sean Ward, "Functional Differentiation and the Crisis in Early Modern Upper-Class Conversation : The Second Madame, Interaction, and Isolation", *Seventeenth Century French Studies*, 28, 2006, pp. 235-247.

removed from everyday interactions at court. Anecdotes and literary citations point to the importance of form over content. The quality of epistolary writing is measured by the partners' capacity to seduce their addressees through their mastery of language. Therefore, insults often appear to play a crucial stylistic role, driving the attention of the reader away from the effect of the words towards word choice: their use is often playful. This is why insults are at times hypocoristic, or at others, appear as an opportunity for the princess to display lexical creativity. This formal dimension with which insults are invested relates to the culture known as *badinage*: rather than being a frontal transgression of cultural norms or political order, they appear as a playful way to voice a repressed hostility in a social and cultural context in which desires appear more and more taboo. The princess' stylistic use of insults suggests that this form of speech was neither an exception to the civilizational process nor a transgression of it : the letters show that by way of insulting speech, the princess exerted word choice and displayed lexical creativity that both neutralized the effect of words and provided a sublimated release of violence. While the first part of the chapter shows that there is an expressive and even a transgressive dimension to insults – which ultimately relates to politically and religiously subversive discourse – the second part of the chapter nuances this argument. It demonstrates how insults are a lexical and rhetorical resource conventionally accepted not only within the frame of epistolary form and style, but also within the broader culture of *badinage.* Through their use of insulting speech, both the princess and her interlocutors displayed their mastery of discourse capable of sublimating repressed hostility and drives.

The third part of the chapter overcomes the apparent contradiction between these two dimensions: on the one hand, the political dimension of insults and their effect on their targets, and on the other, the playful, intimate and reflexive dimension of insulting speech. It refocuses the discussion on Elisabeth-Charlotte's situation at court, and more specifically on the place and function that epistolary practice held in her life. As a result of court intrigues, and due to her enmity with Madame de Maintenon, the King's powerful mistress, Elisabeth-Charlotte was marginalized at court. In her letters, she constantly referred to her isolation, describing herself as a "hermit."[9] Moreover, the stark contrast between the triumph of the illegitimate members of court (Madame de Maintenon but also Louis's illegitimate kin), who enjoyed the royal favor, and the princess' disgrace resulted in an identity crisis: Madame lacked at court the statutory and personal recognition she craved. Elisabeth-Charlotte frequently evokes her existence at court as one of deprivations, dispossessions, and symbolical destitution. Her letters often chronicle the decadence of Louis XIV's court where ranks, hierarchies, and the traditional nobility are disrespected. In the context of this personal and socio-political crisis,[10] writing appears as a « practice of self-reassurance ».[11] First, the princess' insults draw on a rich metaphorical imagery which stresses the impurity of the royal mistress,

---

[9] See Mechthild Albert, "'Une ermite au milieu de la cour' : la mélancolie de Madame Palatine", in "*Diversité, c'est ma devise.*" *Studien zur französischen Literatur des 17. Jahrhunderts, Festschrift für Jürgen Grimm zum 60. Geburtstag*, ed. Frank-Rutger Hausmann et al., Tübingen : Gunter Narr, 1994, pp. 17-41.

[10] Sean Ward, "Functional Differentiation…", *art.cit*.

[11] Mareike Böth, "Bodily practices as an expression of 'individuality' in the letters of Liselotte von der Pfalz (1652-1722)", in *Forms of Individuality and Literacy in the Medieval and Early Modern Periods*, ed. F.-J. Arlinghaus, Turnhout : Brepols, 2015, pp. 47-80, p. 54.

thus reinstating a symbolical order. Second, in her letters, the princess indirectly insults the readers of the *cabinet noir* in charge of spying on the court members' private correspondence: she stages herself in the position of power, and practices a form of truth-telling. Writing insults appears then as a way to heal the princess' wounds, and restores an authority that is otherwise questioned at court. Insults appear as commonplaces, capable of summoning an « imaginary community », an ideological framework that contains and confers authority to the princess' voice. Interestingly, Madame did not like her letters to be circulated, vigorously rejected the idea of publishing them, and ultimately wished that they would be burnt after her death. [12] This element further suggests that Madame's epistolary writing had, to a certain extent, a therapeutic and self-reflexive value. Insults ultimately relate to the process through which she sought to fashion herself not only as dominant, but also as sincere.

II Chapter 2

The publication of Antoine Furetière's *Essais d'un Dictionnaire universel* in 1684 resulted in the exclusion of its author, a member of the Academy and a collaborator of the official dictionary, and degenerated into a protracted quarrel which featured a significant amount of verbal violence.[13] Not only did Furetière's dictionary include many words

---

[12] Letters dated February 2nd-3rd 1705, cited in Dirk Van der Cruysse, *Madame Palatine, princesse européenne*, Paris: Fayard, 1988, p. 475; letter dated October 17th 1715, *Lettres françaises*, ed. Dirk Van der Cruysse, Paris : Fayard, 1989, p. 14 ; letter of November 18th 1694, cited in *Lettres françaises*, *op. cit.*, n. 1, p. 127.

[13] The chapter focuses its analysis on Pierre Bayle's posthumous edition of Furetière's dictionary : *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690 (I

purged from the linguistic norm, as reflected in the official dictionary that was being elaborated by the Académie française, it also paid them a significant amount of attention. In the dictionary, insulting terms belong to a popular class of speakers. In that, Furetière respects neo-classical esthetic order, or decorum, that matched subject-matter with a social condition and a lexical choice. Insults were typically presented as belonging to a lower register, lower-class speakers, and were often associated with the comic genre. Indeed, the dictionary illustrates the definitions with an example drawn from French satirical or comic authors. Yet, the use of literary examples often subverts the social order that the definition affirms: Furetière's literary examples attribute lower words to educated speakers, and circulate them beyond the realm of speakers described initially. Furetière's choice of satirical authors,[14] his taste for the burlesque appropriations of terms and discursive registers against the norm, the Parisian culture in which it is rooted[15] and to which he constantly alludes, all stand in sharp contrast with the Académie's project and the doctrine of the *bon usage* – a linguistic doctrine that aimed at unifying the French language and creating a norm of speech. The Académie, on the contrary, took the language of the court[16] as reference and based its linguistic doctrine on Vaugelas's *Remarques sur la langue françoise* (1647), a reference book for Furetière's contemporaries in which the author excluded satirical authors, who could not serve as as

---

consulted the digital edition, available in *Dictionnaires des seizième et dix-septième siècles*, Paris : Classiques Garnier/Champion électronique, 2007).

[14] Claudine Nédélec, "Le burlesque dans le *Furetière*", *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 273-286.

[15] Jean-Pierre Cavaillé, "L'intrigue et le micmac : pratiques dissimulatrices et déceptives dans le *Dictionnaire universel* de Furetière", *Littératures Classiques*, 47, 2003, pp. 195-216.

[16] Danielle Trudeau, *Les Inventeurs du bon usage (1529-1647)*, Paris : Minuit, 1992, pp. 176-179.

models of "bon usage" - the standard and good use of the French language.[17] Furetière's treatment of insulting speech and "lower" words in his dictionary ultimately reveals how his methodological and lexicographical approach, the ironical play on the attribution of words and on registers, resisted a dominant view of language and lent itself to be interpreted as politically and religiously subversive.

However, other biographical elements suggest that Furetière was very well connected socially, and especially at court.[18] In fact, Furetière used insults during his polemic with the members of the Académie. In this context, insults appear as ritual, in the sense that they are relatively detached from their potentially subversive effects. The polemical exchange appears as a stage and insults are performed and are therefore depersonalized. At times, insults are even extremely constrained formally, phrased as rhymed pieces, exhibiting the wit and *brevitas* (or concision and aesthetic perfection as stylistic virtues), capable of flattering the taste of a court readership it sought to influence. The quarrel, in this case, is less related to content than to form. Several elements point to this courtly readership: Furetière appeals explicitly to the judgment of a "*galant homme*",[19] and circulates, within his own text, anonymous and spiritual remarks that were usually repeated and circulated in court conversations. But the scatological dimension of the insults exchanged during the quarrel also points to the culture of badinage, which

---

[17] Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise*, ed. Zygmunt Marzys, Genève: Droz, 2009, p. 67.

[18] Alain Rey, *Antoine Furetière : un précurseur des Lumières sous Louis XIV*, Paris : Fayard, 2006, p. 81.

[19] Antoine Furetière, *Recueil des Factums pour messire Antoine Furetière contre quelques uns de l'Académie*, ed. Charles Asselineau, Paris : Poulet-Malassis, 1859, 2 vol., t. I, p. 180.

contained elements of childish and at times erotic playfulness.[20] This courtly element can be observed in the dictionary as well. Indeed, many entries derive insulting words from onomatopoeias, cries, all elements of language that evoke childish language. Moreover, many insulting entries refer to women and the feminine body in a way that suggests a desiring gaze, one typical of courtly seduction and salons. However, contrary to the courtly culture of badinage, which supposes a form of complicity in the agonistic rivalry, the underlying sexual tone and the childish regression at work in insulting speech in the dictionary are, ultimately, disqualifying for those to whom these allusions are addressed. This is particularly salient in the texts Furetière published countering the academicians, in which he disqualifies their speech by fashioning it as baby talk, and using feminine stereotypes, all the while implicitly fashioning his own linguistic model as virile.

While the first part of the chapter evokes the culturally and politically subversive dimension at work in the dictionary's lexicographic treatment of insults, the second part nuances such a view by underscoring the playfulness and formal dimension of insulting speech, an aspect that ultimately relates back to courtly culture as a frame of reference of the quarrel. The final and third part of this chapter attempts to overcome the tension between these two aspects by shifting the attention back to Furetière's use of his writing as a means to heal the wound caused by his exclusion from the Académie in 1685, to which he had been elected as a permanent member in 1662. Furetière's narcissistic wound, while being triggered by the context of his exclusion, is also more broadly related to historical circumstances pertaining to a broader socio-political context of absolutism,

---

[20] Alain Génetiot, *Poétique du loisir mondain,* Paris : Champion, 1997, p. 240, and Christophe Martin, " L'esthétique du rire badin (XVIIe-XVIIIe siècles)", in *L'Esthétique du rire*, ed. Alain Vaillant, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 121-151.

which hinged upon the dissolution of collective bodies.[21] Furetière, a former member of parliament, was well aware and very sensitive to these changes. Therefore, he felt marginalized not only as a result of his exclusion from the Académie française, but also as a former member of a parliament whose power was significantly diminished in the aftermath of the Frondes – periods of rebellion led by the noblemen and the Parisian parliament against the crown between 1648 and 1652, and during which Furetière published anonymous satires against the representatives of the monarchy.[22] The dictionary, seen in this light, appears as an attempt to compensate for this lack of community by creating a linguistic one, cemented by a collective persona and values stressed by Furetière in his dictionary. Insults play an active role in this endeavor. Many entries target Protestants, and create, at their expense, a sense of collective identity bound by religious values. Moreover, some entries reveal the way in which, through writing and irony, dominated speakers appropriated insults which were initially aimed at them.

Beyond the dictionary, the satirical pieces published by the lexicographer against his former colleagues also assume a position of authority and superiority, and thereby heal and revert the effect of Furetière's exclusion from the prestigious Académie. Even though Furetière's authority was only restored on paper – his dictionary was forbidden, and his pamphlets censored in France at the time of his death, in 1688 – the very

---

[21] Emily Linares, "Resuscitating a bygone political vision through language : Antoine Furetière and the resurrection of the *corps politique*", *Early Modern French Studies*, vol. 38, no. 2, 2016, pp. 148-163, Robert Descimon and Christian Jouhaud, *La France du premier dix-septième siècle*, Paris : Belin, 1996, p. 12, and Hélène Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, Paris : Champion, 2000, p. 340.

[22] See, on this topic, Jean Leclerc's introduction to Antoine Furetière, *Le Voyage de Mercure et autres satires*, Paris : Hermann, 2014, p. 93.

possibility of writing insults, the chapter concludes, opens the possibility of an empowerment in discourse.

III Chapter 3

The Italian comedians were exiled in 1697 from France by order of the king and their theater, the Hôtel de Bourgogne, was subsequently closed. While the exact reason for the expulsion remained unknown, contemporaries evoked their use of satirical speech and obscenities on stage as one of the possible reasons.[23] Italian comedians' performing style was famously described by theater critics and religious censors alike as obscene.[24] Furthermore, they often inserted satirical and disrespectful commentaries on current affairs and authority figures in their improvised onstage dialogues.[25] As a result of the moral condemnation of the performing arts by the king, at the time under the influence of Madame de Maintenon and the powerful and austere religious lobby, the Italian comedians' main audience during the last fifteen years of their residence in France was the Parisian public. They progressively distanced themselves from the court.[26] Some scholars saw the late Italian comedy as one of the places that prepared the cultural

---

[23] See for instance Saint-Simon's opinion, in his *Mémoires*, quoted in Pierre Mélèse, *Le Théâtre et le public au dix-septième siècle*, Paris : Droz, 1934, p. 54, n. 3.

[24] Charles de Saint-Evremond, *Œuvres en Prose*, ed. René Ternois, Paris : Didier, 4 vol., 1962-1969, t. III (1966), p. 50 ; Laurent Pégurier, *Décision faite en Sorbonne touchant la Comédie, avec une réfutation des sentiments relâchés d'un nouveau Théologien sur le même sujet*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 5.

[25] Virginia Scott, *The Commedia dell'Arte in Paris*, Charlottesville : University Press of Virginia, 1990, p. 326.

[26] On this aspect, see Virginia Scott, *The Commedia dell'Arte in Paris*, *op. cit*.

revolution, a bourgeois empowerment that would ultimately lead to the actual revolution of 1789.[27] This hypothesis resonates with the troupe's previous sympathies with the Parisians during the uprising of the Fronde: an early satire suggests that Scaramouche, the *miles gloriosus*, was used to satirize the minister Mazarin.[28] Eventually the King's order appeared ridiculous to contemporaries precisely because it demonstrated his vulnerability towards a theatrical culture in which the events or the persons targeted by comic speech were only a pretext for the deployment of a style and a performing virtuosity that were characteristic of the Italian spectacle and its agonistic dimension.

The second part of the chapter sheds light on the use of insults in the French repertoire as exemplified in Evariste Gherardi's edition of the *Théâtre italien.* This work was published in six volumes between 1694 and 1700 and drew together the French plays performed at the Hôtel de Bourgogne from 1682 until the troupe's exile.[29] Three formal aspects are brought forth: first, insults play a ritual function, that of signaling the transition between everyday interaction and the fictional and comic universe of the play. Second, insults are used as part of a catharsis, inviting spectators to explore and let out drives usually repressed in normal social interactions. Finally, to the extent that insults

---

[27] Jeffrey Ravel, *The Contested Parterre*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1999, and "Trois images de l'expulsion des Comédiens Italiens en 1697", *Littératures Classiques*, 82, 2013, pp. 51-60, p. 52.

[28] Concerning the Italian comedians' possible involvement with the rebels during the Fronde, see Stephen P. J. Knapper, "Carnival, Comedy and the Commedia", in *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, ed. Judith Chaffee and Olly Crick, New York : Routledge, 2015, p. 101.

[29] The edition used in the dissertation, however, is a later one, *Le Théâtre italien ou recueil général de toutes les comédies et scènes françoises jouées par les comédiens italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, ed. Evariste Gherardi, Paris : Briasson, 6 vol., 1741.

reflect a hierarchical order, they reveal a mimetic dimension at work in the comic representation: insults are often exchanged between the master and his servant, the husband and his wife, the mother and her daughter, the father and his daughter. However, many insulting terms seem on the contrary to disturb this mimetic dimension and constitute a pretext for lexical creativity, parody, and a demonstration of literary erudition. On the Italian stage, insults signal and display the theatricality of the dramatic exchange. Insults become a pretext for the deployment of stylistic virtuosity, which draws the spectator's attention away from the action represented towards the words that are used on stage. Such stress on form, which develops at the expense of the content and of the effects of said speech, is not entirely foreign to courtly culture since it relates to a courtly taste for preciosity in linguistic expression. Insults are shown as a literary convention, opened to poetic appropriation and innovation, thus paving the way for the individuation of characters. Ultimately, insults are able to negotiate an esthetic and socio-cultural order, and subvert the perspective of the classical decorum. Literary insults also allow for the relative individualization of the repertoire with regard to literary tradition. I conclude this second part by arguing that while insults appeared as part of a cathartic ritual, the poetic rewriting of insults in the repertoire ultimately challenges the notion of a collective unconscious to which insults appealed. Indeed, lexical and stylistic creativity is closer to a conscious manipulation of language and expression, and tends to value an original and highly individual stylistic dimension, one that distinguishes the Italian Comedy from its French competitors. As such, insults are one of the elements characteristic of the Italian Comedy's theatrical identity.

The third part of the chapter shifts focus to the circumstances that preceded the

publication of the *Théâtre italien*. It argues that Gherardi insisted on publishing the plays even after the expulsion of the comedians because he wished to perpetuate the memory of the troupe, to preserve its identity. This part focuses in particular on the way in which the editor, Gherardi, sought to inscribe the spirit of the Italian comedy into the plays by French authors by adding commentaries and indications relative to the way Italian comedians used to perform and improvise on stage. It stresses the role of verbal confrontation during the spectacle: on stage, as a dramatic and improvisation cue, between actors, between the stage and the audience, and finally between the Italian comedians and their rival French troupe. Insults, then, appear to be part of an entertainment in which the staging of rivalry and confrontation is crucial to the dynamic on the stage. Gherardi's intention seems to be to impose a signature on the printed volume, and to transmit to posterity various characteristics of the Italians' theatrical identity which emerges in the polemical dimension of the performance. The *Théâtre italien*'s insulting style and its attachment to polemical exchange ultimately asserts and restores the troupe's authority and legitimacy in the eye of the intended readership. The *Théâtre italien* is, ultimately, a rhetorical framework in which the Italian comedy elaborates a literary legitimacy against those critics who disqualified their style as obscene and vulgar. Insults not only participated in shaping such an identity, but ultimately reveal how it was celebrated.

IV Conclusion

My dissertation seeks to nuance the notion that these authors' resort to insults qualifies their speech as politically, religiously, or culturally transgressive. It argues that, aside from being transgressive, obscenities and insults displayed a sense of playfulness,

an awareness of the norm, which were part of the seventeenth-century culture of sociability. Whenever they used such speech, the authors in question engaged in a self-reflective practice of language, in which they tacitly acknowledged the gap between normative speech and a low, familiar tone. Their use of profanity, therefore, concerned less the *things* referred to than the *words* used to refer to them, and was an occasion to demonstrate their mastery of discourse. Finally, these authors' use of insults contained a rhetorical dimension: since all three were relatively marginal at the time in which they wrote, insults appear to be a way of recreating a community based on exclusive values. Therefore, insults appear as a linguistic device that primarily fostered self-reassurance and thus contributed to the authors' fashioning of a unique discursive ethos, ultimately empowering them.