

Actes de langage et enjeux de face dans *L'Avare* de Molière

Jirawut Chaipet*



Résumé

*Alors que la linguistique classique étudie le symbole, le mot, la phrase comme des unités isolées, la linguistique pragmatique s'intéresse aux conditions concrètes de production des énoncés en interaction. Dire, selon l'expression d'Austin traduite en français, c'est également faire, car toute communication implique une production d'actes de langage, valeurs agissantes des énoncés. L'étude de "ce que l'on fait en disant" entreprise initialement sur la base de contextes conversationnels, peut être étendue à d'autres corpus, littéraires en particulier, en raison de leur exceptionnelle densité d'actes de langage. La linguistique pragmatique peut offrir un éclairage nouveau pour décoder les interactions, analyser et expliquer les ressorts des répliques dans un théâtre aussi riche en échanges conflictuels et en faits linguistiques, que *L'Avare* de Molière.*

Après avoir défini cette notion d'acte de langage, nous nous intéresserons à la manière dont les personnages construisent leurs relations en interaction, en empruntant une grille tirée de la théorie des faces de Goffman, Brown et Levinson, enrichie par Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui montre que les interactants dans tout contexte de communication, produisent un jeu de faces, au moyen de menaces et d'anti-menaces, qu'ils amplifient ou adoucissent au moyen d'instruments bien définis.

La linguistique pragmatique fournit donc une boîte à outils très riche permettant

d'expliquer les faits linguistiques et de leur donner du sens, utile dans un contexte pédagogique ou de linguistique comparée.

Mots clés: analyse d'œuvre littéraire, pragmatique, théorie des faces, actes de langage



Introduction: la linguistique pragmatique dans l'analyse littéraire: apports, enjeux.

L'idée de recourir à la pragmatique linguistique réservée initialement aux productions orales, pour l'analyse des œuvres littéraires, est assez récente, cette dernière étant traditionnellement prise en charge par une étude macro sémantique (étude des significations, des référents), macro syntaxique (organisation des blocs fonctionnels), et une analyse psychologique ou historique.

En témoignent les éditions destinées aux jeunes apprenants, orientées sur le *pourquoi* et sur le *comment*:

1. En quoi cette scène est-elle importante pour l'action?
2. Quel trait du caractère d'Harpagon nous est confirmé ici?
3. Pourquoi Harpagon a-t-il une aussi grosse somme d'argent chez lui?

(*L'Avare*, Classiques Hachette, 2005, p. 33)

La linguistique classique universitaire quant à elle, aborde le texte littéraire sous l'angle de l'étude de la situation d'énonciation et de la grammaire du récit (Maingueneau, 1993).

* Enseignant de français, Faculté des Humanités, Université de Chiang Mai

Notre idée est de promouvoir une théorie issue d'un autre horizon, fondée sur l'analyse des actes de langage, pour décortiquer certains ressorts d'une pièce théâtrale: *L'Avare* de Molière, choisie en fonction non seulement en raison de sa popularité, mais aussi de son exceptionnel réservoir de paroles-actes et de confrontations de personnages, de caractères, de taxèmes. Cette pièce en effet fournit un corpus très riche de disputes, négociations, confrontations de faces, structurés par un nombre remarquable d'énoncés à valeur d'actes, ou "actes de langage" ("speech acts" dans la terminologie américaine) spectaculaires et inhabituels par rapport à une production "naturelle" (conversations de la vie quotidienne).

Les linguistes interactionnistes inspirés de la linguistique américaine (en France: Catherine Kerbrat-Orecchioni) recourent fréquemment au corpus littéraire pour illustrer le fonctionnement des comportements langagiers en général. *Les dialogues "fabriqués" ont une organisation plus évidente (plus simple et plus immédiatement perceptible) que les conversations "naturelles"*. (Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 66)

Par leur caractère excessif, leurs transgressions des règles de la vie quotidienne, des lois de la bienséance, de la politesse, de la logique, et par les manipulations entreprises par les auteurs afin de mettre en scène des situations plaisantes et inédites pour le lecteur, les dialogues théâtraux constituent une source riche d'exemples pour les théories linguistiques pragmatiques. Dans son ouvrage "*Les actes de langage dans le discours*" précité, qui revisite tous ses ouvrages précédents, Catherine Kerbrat-Orecchioni cite abondamment des œuvres théâtrales, *L'Avare* à plusieurs reprises, pour les raisons que nous avons évoquées.

Cependant il ne saurait être question d'appliquer à l'œuvre de Molière un modèle ou une grille issue de la sociologie américaine, ou de prétendre consacrer cet auteur comme un précurseur de quelque théorie linguistique que ce soit, mais plutôt de puiser dans une boîte à outils riche et flexible un lexique et des méthodes permettant d'analyser les ressorts théâtraux.

Il n'est pas question non plus de faire l'inventaire de tous les actes de langage de la pièce et leurs conséquences sur les relations des personnages: nous nous limiterons à quelques exemples dans lesquels nous tenterons de décrire un fonctionnement qui peut être analysé au moyen des instruments propres à la linguistique interactionniste, française en particulier.

Pour le lecteur, cela implique tout d'abord d'être initié à la théorie des actes de langage (première partie), que nous étudierons en tant que tels, et à leur situation en interaction (deuxième partie), avant d'entreprendre une description de quelques actes de langage remarquables issus de dialogues théâtraux (troisième partie).

Pour décrire le fonctionnement des actes langagiers, il est donc nécessaire de recourir à la notion d' "actes de langage".



1. La théorie des actes de langage.

Même si l'idée que le langage pouvait constituer une forme d'action (depuis l'Antiquité, avec Aristote...) la théorie des actes de langage a été édifiée principalement dans l'ouvrage "*How to do Things with Words*" de John Austin (1962) traduit en français par "*Quand dire, c'est faire*" (1970).

1.1 Dire c'est faire

1.1.1 La théorie d'Austin

Austin part de la constatation que certains énoncés accomplissent l'acte qu'ils dénomment. Dans ces énoncés construits

à la première personne et introduits par des verbes de parole, appelés “*performatifs*”, la parole est à la fois *dénomination* et *action*. Exemples: j’ordonne, je parie, je demande, je déclare la guerre, je pardonne, je renvoie, j’accepte, je condamne, je promets, je remercie, j’affirme, je nomme, j’explique, je décrète, je jure, etc. Dans ces contenus, l’acte existe du seul fait de son énonciation. Ces énoncés se distinguent des énoncés assertifs du type «*Il fait beau aujourd’hui*» par le fait qu’il échappent au paradigme vrai/faux. En effet, un énoncé performatif «*J’ordonne que tu sortes!*» n’est ni vrai ni faux.

Ainsi les performatifs représentent un modèle d’actes de langage à l’état pur, point de départ de la théorie. Le langage courant limite l’emploi des performatifs, préférant recourir à des formulations indirectes ou “adoucies”. En revanche le théâtre constitue un réservoir de performatifs remarquable. Dans *L’Avare*, Molière en fait un usage assez étendu, car les performatifs constituent une forme d’expression particulièrement énergique et expressive, reflétant une domination d’ordre hiérarchique ou verticale:

HARPAGON: Allons venez ça tous, que je vous distribue mes ordres pour tantôt et règle à chacun son emploi...

(*L’Avare*, Acte III, Scène 1)

Les performatifs abondent dans les disputes, comme marqueurs de position haute, où l’autorité (paternelle) est affirmée à la fois dans la parole et dans l’acte:

HARPAGON: Je te défends de me jamais voir.

CLEANTE: A la bonne heure.

HARPAGON: Je t’abandonne.

CLEANTE: Abandonnez.

HARPAGON: Je te renonce pour mon fils.

CLEANTE: Soit.

HARPAGON: Je te déshérite.

CLEANTE: Tout ce que vous voudrez.

HARPAGON: Et je te donne ma malédiction.

CLEANTE: Je n’ai que faire de vos dons.

(*L’Avare*, Acte IV, Scène 5)

Le performatif, par sa valeur créatrice et solennelle, est l’instrument privilégié du droit. Ainsi Harpagon en fait-il usage pour désigner un arbitre (dépendant hiérarchiquement, ce qui promet un jugement favorable à sa cause):

HARPAGON: Je te veux faire toi-même, maître Jacques, juge de cette affaire, pour montrer comme j’ai raison.

(*L’Avare*, Acte IV, Scène 4)

Solennité et effet créateur des actes de langage fusionnant parole et acte, sont encore mis à profit ici pour créer une situation de droit (intenter un procès):

HARPAGON: Je vous prends à partie pour me payer les dix mille écus qu’il m’a volés.

(*L’Avare*, Acte V, Scène 5)

Le performatif confère à la parole un caractère puissamment créateur et modificateur de l’ordre des choses, en même temps il est revêtu d’une connotation brutale et menaçante (voir partie 2 sur les enjeux de face) qui peut susciter un trouble chez le destinataire.

HARPAGON: [...] je te donne au seigneur Anselme.

ELISE: Au seigneur Anselme?

(*L’Avare*, Acte I, Scène 4)

Sa violence et son caractère direct peuvent être mis à profit pour surmonter une éventuelle objection et souligner un ordre:

ELISE, elle fait une révérence: Je ne veux point me marier, mon père, s’il vous plaît.

HARPAGON, il contrefait sa révérence: Et moi, ma petite fille, ma mie, je veux que vous vous mariiez, s’il vous plaît.

(*L’Avare*, Acte I, Scène 4)

Austin, après avoir pris comme point départ de sa théorie les performatifs, par la

suite est conduit à reconnaître que tous les énoncés sont potentiellement porteurs d'une valeur d'acte: tout énoncé, même constatatif, fonctionne comme un acte particulier. Cette perspective a été reprise et complétée par John Searle en 1969 dans son ouvrage "Speech acts":

...premièrement, parler une langue, c'est réaliser des actes de langage, des actes comme: poser des affirmations, donner des ordres, poser des questions, faire des promesses, et ainsi de suite... (Searle, 1972, p. 52)

Searle considère que tout énoncé est doté d'une valeur d'acte, qu'il nomme "*illocutionary force*", traduit en français "*valeur illocutoire*". Cette valeur "*illocutoire*" devenue un outil essentiel de la linguistique pragmatique (et qui structure les théories de l'implicite, voir Kerbrat-Orecchioni, 1986), est la composante de l'énoncé qui lui donne force agissante dans un contexte de parole.

1.1.2 Classification des actes de langage

Searle a procédé à une classification des valeurs illocutoires:

- les *assertifs*, qui affirment un état de choses.

LE COMMISSAIRE: Le vol est considérable.

(*L'Avare*, Acte V, Scène 1)

- les *directifs* qui visent à prendre le contrôle du destinataire et à obtenir de lui une certaine conduite.

HARPAGON: Tu renonceras à Marianne.

(*L'Avare*, Acte IV, Scène 3)

- les *promissifs* qui engagent le locuteur sur une conduite future.

HARPAGON: Vous obligerez-vous à faire tous les frais de ces deux mariages?

ANSELME: Oui, je m'y oblige, êtes-vous satisfait?

(*L'Avare*, Acte V, Scène 6)

- les *expressifs* qui expriment un état psychologique.

VALERE: monsieur, je vous demande pardon
si je m'emporte un peu...

(*L'Avare*, Acte I, Scène 5)

- les déclarations qui ont pour but de changer l'état du monde.

Voir les performatifs "juridiques" cités ci-dessus.

La notion d'acte de langage dépasse désormais celle étroite de performatif, les actes de langage sont susceptibles d'être effectués au moyen de n'importe quel énoncé, leur valeur agissante est déterminée par leur valeur illocutoire qu'il est nécessaire d'identifier pour connaître le ressort des échanges et la nature des interventions réactives.

L'Avare fournit un large corpus d'actes de langage variés: requêtes, excuses, ordres, remerciements, questions, confidences, compliments... dont nous examinerons certains en troisième partie. Ces actes de langage servent de base aux interactions et déterminent le comportement des partenaires des échanges: en effet, dire ce n'est pas seulement "faire", c'est aussi "faire faire", agir sur autrui, amener son interlocuteur à un certain comportement (Voir seconde partie).

Dans cette nouvelle définition des actes de langage à la perspective étendue, la valeur d'acte (valeur illocutoire) résidant dans un énoncé n'est pas dépendante de la forme ou même du contenu de cet énoncé:

1.2 Dire c'est faire une/plusieurs choses sous le couvert d'une autre.

Il n'y a pas de correspondance biunivoque entre tel signifiant (forme déclarative, interrogative, ou impérative de la phrase) et tel signifié (valeur d'assertion, de question ou d'ordre). (Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 33) Un acte de langage peut se réaliser sous la forme d'un

autre. *Dire, c'est faire les choses sous l'apparence d'une autre.* (Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 33)

Le théâtre a recours souvent à un procédé stylistique, *l'interrogation rhétorique* dans lequel une assertion dont l'expression apparaîtrait banale stylistiquement, est prise en charge par une phrase de forme interrogative, ce qui lui confère une composante expressive, traduisant les tourments et la détresse de l'âme:

MARIANNE: Hélas, suis-je en pouvoir de faire des résolutions? Et dans la dépendance où je me vois, puis-je former que des souhaits?

(*L'Avare*, Acte IV, Scène 1)

La question valant comme affirmation peut exprimer une menace:

HARPAGON: O fils impertinent, as-tu envie de me ruiner?

(*L'Avare*, Acte III, Scène 8)

HARPAGON: Comment, pendard, tu as l'audace d'aller sur mes brisées?

(*L'avare*, Acte IV, Scène 3)

De même qu'une valeur illocutoire peut se réaliser sous des formes d'énoncés différentes (une assertion peut recevoir la forme d'une question), un énoncé peut comporter plusieurs valeurs illocutoires, plus ou moins hiérarchisées.

Dans le cas des actes de langage indirects, la valeur de l'énoncé (appelé contenu littéral, ou primitif) est soit complétée, soit remplacée par des valeurs dérivées (pour un développement complet de ces notions, voir *L'implicite* de Kerbrat-Orecchioni ou Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 34). Dans le premier cas, on parle de sous-entendu, dans le second cas, on parle de trope illocutoire.

Les figures de style abondent dans le théâtre classique et entrent pour la plupart dans la catégorie des tropes.

L'échange ci-dessous dans lequel Harpagon tente d'imposer par l'autorité un mariage que sa fille Elise refuse donne un exemple de production d'inférences implicites:

ELISE, *elle fait une révérence*: Je ne veux point me marier, mon père, s'il vous plaît.

HARPAGON, *il contrefait sa révérence*: Et moi, ma petite fille, ma mie, je veux que vous vous mariiez, s'il vous plaît.

ELISE: Je vous demande pardon, mon père.

HARPAGON: Je vous demande pardon, ma fille.

(*L'Avare*, Acte I, Scène 4)

Face à l'ordre de son père, Elise se rebelle et réitère son refus, mais pas de manière directe, pour épargner la face de son père (Voir plus loin la théorie des faces).

ELISE: Je vous demande pardon mon père.

- Valeur illocutoire littérale: excuse.
- Valeur illocutoire dérivée: refus exprimé de façon indirecte afin d'éviter un affrontement non convenable.

La valeur d'excuse subsiste (on parlera donc ici plus facilement de sous-entendu plutôt que de trope) mais c'est le refus qui s'actualise dans l'échange, et c'est sur le refus qu'enchaîne Harpagon:

HARPAGON: Je vous demande pardon, ma fille.

- Valeur illocutoire littérale: excuse.
- Valeur illocutoire dérivée: refus du refus et maintien de la décision de mariage, formulé de manière ironique: trope illocutoire *ironique*. Il s'agit cette fois d'un trope car la valeur littérale d'excuse, non pertinente (Harpagon ne s'excuse pas) est totalement délogée par la valeur de refus indirect.

Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, le trope ironique consiste à "*remplacer une expression dévalorisante par son contraire valorisant*" (Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 212).

Dans le cas de l'énoncé d'Harpagon, contrairement à celui d'Elise le recours à l'implicite n'est plus "adoucissant" mais "aggravant".

Par ailleurs, l'ironie est suggérée par la symétrie mimo-gestuelle (révérence effectuée de part et d'autre), et la symétrie des tours de parole (je ne veux point me marier/je veux que vous vous mariiez; s'il vous plaît/s'il vous plaît; je vous demande pardon/je vous demande pardon).

La notion de valeur illocutoire est indispensable pour comprendre le fonctionnement des tours de parole (répliques théâtrales). Dans la scène finale de la pièce, Harpagon est confronté à un marché monté par les autres personnages pour venir à bout de son obstination: la restitution de sa cassette contre son accord pour un mariage Cléante/Marianne et Valère/Elise.

ANSELME: [...] Allons, ne nous faites point dire ce qu'il n'est pas nécessaire d'entendre et consentez ainsi que moi à ce double hyménée.

HARPAGON: Il faut, pour me donner conseil, que je voie ma cassette.

CLEANTE: Vous la verrez saine et entière.

HARPAGON: Je n'ai point d'argent à donner à mes enfants.

ANSELME: Hé bien j'en ai pour eux, que cela ne vous inquiète point.

(*L'Avare*, Acte V, Scène 6)

Face à un chantage, son intervention réactive est donc celle-ci, chargée de nombreux sous-entendus:

HARPAGON: Je n'ai point d'argent à donner à mes enfants

C1 (sens littéral) Valeur illocutoire: assertion
Allégation d'un manque de moyens financiers pour réaliser le mariage.

C2 Valeur illocutoire dérivée: promesse.
Acceptation implicite du marché conditionné cependant à une prise en charge financière du mariage. La dérivation découle d'une opération logique: «je n'ai point d'argent à donner à mes enfants mais si j'en avais, je donnerais mon accord».

C3 Valeur illocutoire dérivée: requête.
Demande d'argent pour finaliser l'accord.

L'enchaînement positif d'Anselme (qui a correctement décodé le sous-entendu d'Harpagon) se produit sur la valeur implicite d'acceptation et permet d'arriver à la conclusion du marché. L'accord qui marque le dénouement final de la pièce a été conclu de manière indirecte. Cette acceptation implicite permet à Harpagon de ne pas perdre la face (Voir plus bas la théorie des faces).

L'implicite permet, en disant, d'exécuter plusieurs actions en même temps, tout en jouant sur les faces des interlocuteurs (Voir plus loin).

La même scène recourt également à la technique du trope, de la part de l'auxiliaire de justice convoqué pour résoudre une affaire qui s'est finalement dénouée d'elle-même sans son intervention:

LE COMMISSAIRE: Holà messieurs, Holà!
Tout doucement, s'il vous plaît: qui me payera mes écritures?

HARPAGON: Nous n'avons que faire de vos écritures.

(*L'Avare*, Acte V, Scène 6)

Énoncé du commissaire:

C1 (littéral): question portant sur l'identité du payeur.

C2 (sens dérivé): requête, demande d'argent fondée sur le présupposé de C1 («qui va me payer?») présuppose «je vais être payé».

Énoncé d'Harpagon qui a senti le danger:

C1 (littéral): négation de l'intérêt de la tâche effectuée par le commissaire.

C2 (dérivé): refus de payer.

L'enjeu véritable du dialogue porte sur une demande de paiement, mais de manière indirecte. L'implicite permet à Harpagon de se dérober face à une demande indirecte. On remarque ici encore que ce sont les contenus dérivés qui s'actualisent et donnent du sens à l'échange.

Le recours à l'implicite permet donc: 1/d'éviter les affrontements directs par

l'emploi de formulations *dérivées* ou *indirectes* décodables par le destinataire 2/de dissimuler les enjeux véritables de la prise de parole au moyen d'une sorte de camouflage du sens dérivé pertinent, par un sens littéral secondaire 3/de faire plusieurs choses en même temps, car il y a autant d'actions effectuées au moyen d'un énoncé que de valeurs illocutoires littérales ou dérivées contenues dans cet énoncé.



Résumé de la première partie:

Dire, c'est faire: c'est agir au moyen du langage.

Dire, c'est faire faire: c'est faire agir l'autre.

Dire, c'est faire une chose sous le couvert d'une autre: c'est masquer la valeur réelle de l'acte.

Dire, c'est faire plusieurs choses en même temps: c'est agir plusieurs fois avec le même énoncé.

Dans une pièce de théâtre telle que *L'Avare* où les mobiles des personnages et les enjeux de face s'affrontent, conduisant à de nombreuses disputes, toutes les finalités de la prise de parole sont largement représentées et peuvent faire l'objet d'une analyse pragmatique.

Ces pratiques discursives que nous avons étudiées en tant que telles, se déroulent dans un contexte interactif, au cours duquel les participants tentent d'exercer une influence les uns sur les autres. Pour comprendre la finalité de ces actes de langage, leur portée, leurs contraintes sur les enchaînements, il est nécessaire de recourir à une théorie des *faces* qui permet d'expliquer les ressorts de la prise de parole.



2. Les actes de langage en interaction.

La théorie interactionniste des courants sociologiques et pragmatiques américain s'est intéressée au fonctionnement des échanges

langagiers non plus dans un contexte isolé et abstrait mais dans un contexte interactif d'influences mutuelles.

La théorie des faces (ou de la politesse) construite par Goffman, Penelope Brown et Stephen Levinson, repose sur l'idée que les interactants sont des figurants (acteurs théâtraux) pratiquant un *face work* ou "travail des faces" au cours de leurs échanges, dans le but de construire et préserver l'harmonie de leurs relations.

2.1 Le modèle des faces issu de Brown et Levinson

Il est présenté en détail dans *Les interactions verbales* (Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 167).

2.1.1 Notion de faces

Un figurant possède deux faces, qu'il cherche à préserver:

- la *face positive*, qui correspond à son narcissisme et son image intérieure et extérieure: sa "fierté", son image sociale.
- la *face négative*, qui correspond à son territoire corporel, spatial, cognitif, biens physiques, toutes les réserves et prolongements du moi.

L'idée est que tout acte de langage produit dans l'interaction concerne l'une ou l'autre de ces faces, celles du locuteur comme celles du destinataire, c'est-à-dire est susceptible de les renforcer ou les menacer. Dans le théâtre, les enjeux de faces particulièrement vifs, voire exagérés et caricaturaux structurent les intrigues.

L'Avare Harpagon, personnage clé fortement caractérisé, possède deux faces: une face positive flattée outrageusement par Frosine (Acte II, Scène 5), et qui interdit toute contradiction de la part des serviteurs et ses enfants fondée sur le respect de la relation verticale hiérarchique (La Flèche, son fils, sa fille), et une face négative (son territoire financier, sa cassette) particulièrement poussée le poussant en permanence à la

préservation de ses biens (frais du cocher, frais du cuisinier, honoraires de Frosine et de l'homme de justice, frais du mariage), qu'il fait prévaloir en permanence sur sa face positive. Face au chantage final de la pièce, Harpagon se trouve placé dans une *double contrainte*: renoncer à son honneur et son autorité (face positive) ou renoncer à son argent (face négative). Il préfère sacrifier sa face positive en renonçant à ses plans de mariage, pour retrouver sa "*chère cassette*" (Acte V, Scène 6), cédant à la manipulation de ses proches, selon le jugement de La Flèche:

En un mot, il aime l'argent plus que réputation,
qu'honneur et que vertu...
(*L'Avare*, Acte II, Scène 4)

Catherine Kerbrat-Orecchioni a évoqué dans *Les interactions verbales* à propos de l'offre humiliante, l'attitude qui conduit à "*préférer au prestige social la préservation de ses biens*". (Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 271) Concernant des conflits entre les faces, Voir (Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 271).

Malgré la condamnation sociale de l'avarice (un des sept péchés capitaux figurant dans les interdits de la religion chrétienne) Harpagon est amené à sacrifier sa face positive au profit de son territoire financier dans toutes les interactions où ces deux faces sont en jeu, et où il est placé en situation de double lien (ne pas pouvoir "gagner" sur une face sans "perdre" sur l'autre). Dans toutes les scènes de la pièce, Harpagon va s'employer à déjouer les atteintes à son argent (face négative) au risque de menacer sa face positive en apparaissant comme un "*ladre*", expression particulièrement dévalorisante socialement.

2.1.2 Les menaces (FTA's) et les anti-menaces (FFA's)

L'expression utilisée par Brown et Levinson pour désigner les menaces pour les

faces des interactants, Face Threatening Acts, est abrégée sous la forme: **FTA**. Dans une interaction, quatre faces sont en jeu.

1/FTA pour la face négative de celui qui subit l'acte: violation territoriale, de l'intimité, des biens matériels ou libertés.

Violation territoire corporel:

HARPAGON: Viens ça, que je te voie.
Montre-moi tes mains.
(*L'Avare*, Acte I, Scène 3)

Violation territoire sentimental:

Harpagon: Tu renonceras à Marianne.
(*L'Avare*, Acte IV, Scène 3)

Atteinte au territoire financier:

LE COMMISSAIRE: Holà, messieurs,
holà! Tout doucement, s'il vous plaît:
qui me payera mes écritures?
(*L'Avare*, Acte V, scène 6)

2/FTA pour la face positive de celui qui subit l'acte: critique, insulte, reproche, ironie...

Voir insultes de Valère dirigées contre Maître Jacques ci-dessous, Acte III, Scène 2.

3/FTA pour la face négative de celui qui accomplit l'acte: offre, promesse.

Voici un exemple d'auto FTA (que par la suite Harpagon va essayer de minimiser du mieux qu'il pourra, en faisant pression pour limiter la dépense):

HARPAGON: Je me suis engagé, maître Jacques,
à donner ce soir un souper.
(*L'Avare*, Acte III, Scène 1)

4/FTA pour la face positive de celui qui accomplit l'acte: aveu, autocritique, auto dégradation.

Répliques de maître Jacques, qui valide ainsi les insultes de Valère:

VALERE: Savez-vous bien, monsieur le fat,
que je suis homme à vous rosser vous-même?

MAITRE JACQUES: je n'en doute pas.

VALERE: Que vous n'êtes, pour tout potage,
qu'un faquin de cuisinier?

MAITRE JACQUES: Je le sais bien.

(*L'Avare*, Acte III, Scène 2)

L'acte contraire au FTA, le **FFA** (Face Flattering Act) est l'acte valorisant: flatterie, excuse, compliment, remerciement...

FROSINE: Ah mon Dieu! Que vous vous portez bien! Et que vous avez là un vrai visage de santé!

(*L'Avare*, Acte II, Scène 5)

Dans les interactions courantes et également théâtrales, les interlocuteurs disposent de moyens pour préserver leurs faces, et éviter les FTA's et les offenses, car tout acte de langage est potentiellement menaçant pour la face de l'autre et également pour la sienne propre.

2.1.3 Les adoucisseurs de menaces

Le tome 2 des *interactions verbales* (p. 200 et suivantes) montre une étude très détaillée pour les adoucisseurs de menaces. Deux types sont utilisés pour amortir les menaces:

2.1.3.1 Procédés rhétoriques

a/ Les procédés de distanciation.

..qui ont pour fonction commune de mettre à distance la réalisation de l'acte problématique (Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 204)

On classe dans cette catégorie les désactualisateurs temporels (Ex: je voudrais, j'aurais voulu, je voulais... Voir plus bas la réplique de Frosine) et les modalisateurs qui introduisent une distance entre le locuteur et son énoncé auquel il confère une allure moins affirmative et moins autoritaire: je crois que, je peux, je souhaite, je pense que, il me semble, selon moi, peut-être...

b/ Les figures rhétoriques classiques atténuatrices sont très courantes dans les dialogues théâtraux, la litote...

FROSINE: ...votre fluxion ne vous sied point mal...

(*L'Avare*, Acte II, scène 5)

...également l'euphémisme, qui remplace un terme dévalorisé par une expression adoucie (*partir pour mourir*), dans *L'Avare* par exemple: *petite prière* pour *demande d'argent*, ici accompagné d'un désactualisateur temporel:

FROSINE: J'aurais, Monsieur, une petite prière à vous faire.

(*L'Avare*, Acte II, scène 5)

c/D'autres procédés, dits additifs ou accompagnants car ils accompagnent l'"acte problématique", sont également utilisés pour adoucir une menace: formules de politesse, formules réparatrices (excuses et justifications), désarmeurs (pour désamorcer une réaction négative possible du destinataire, Ex: je ne voudrais pas vous déranger mais...), les minimisateurs (qui réduisent l'importance de l'incursion: simplement, juste, un petit, quelque...), les justifications, les amadoueurs (qui font appel à la bonté et l'obligeance du destinataire: «soyez gentil de...»), les anticipations des actes menaçants et énoncés préliminaires qui préparent psychologiquement à une menace prochaine (Ex: tu peux me rendre un service? également: voir plus haut la réplique de Frosine)

Le premier moyen d'amortir un acte menaçant c'est de l'annoncer. (Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 215)

Une formule négative adoucit également une affirmation, ainsi Cléante face au projet de son père d'épouser la femme qu'il aime:

CLEANTE: (...) je ne puis pas vous promettre d'être bien aise qu'elle devienne ma belle-mère...

(*L'Avare*, Acte III, Scène 1)

Voir également: (Kerbrat-Orecchioni, 2011, p. 210)

Maître Jacques, à qui Harpagon demande l'opinion que l'on a de lui, avant de produire une liste insultante, prend des précautions

pour éviter l'impact menaçante de cette dernière:

HARPAGON: Pourrais-je savoir de vous, maître Jacques, ce que l'on dit de moi?

MAITRE JACQUES: Oui, monsieur [*terme d'adresse poli*], si j'étais assuré que cela ne vous fâchât point. [*Désarmeur*]

HARPAGON: Non, en aucune façon.

MAITRE JACQUES: Pardonnez-moi [*amadeur, excuse*]: je sais fort bien que je vous mettrai en colère [*énoncé préliminaire*]

HARPAGON: Point du tout (...)

MAITRE JACQUES: Monsieur [*terme d'adresse poli*], puisque vous le voulez... [*justification*]
(*L'Avare*, Acte III, Scène 1)

Harpagon pour adoucir la menace que fait courir sur ses enfants ses projets de mariage, utilise un ensemble de désarmeurs:

HARPAGON: Un peu [*minimisateur*] de patience. Ne vous alarmez point [*désarmeur*]. Je sais ce qu'il faut à tous deux [*justification*]; et vous n'aurez ni l'un ni l'autre aucun lieu de vous plaindre de tout ce que je prétends faire [*désarmeur*].
(*L'Avare*, Acte I, Scène 4)

Frosine qui présente une demande d'argent à Harpagon (menaçant sa face négative) met en œuvre un nombre remarquable de procédés adoucisseurs placés dans un "énoncé préliminaire" qui anticipe la menace:

[Enoncé préliminaire]

FROSINE: J'aurais [*désactualisateur temporel*], Monsieur, [*terme d'adresse poli*] une petite [*minimisateur*] prière [*euphémisme pour demande d'argent*] à vous faire. J'ai un procès que je suis en train de perdre [*justification*], faute d'un peu [*minimisateur*] d'argent, et vous pourriez [*désactualisateur temporel*] facilement [*minimisateur*] me procurer le gain de ce procès, si vous aviez [*désactualisateur temporel*] quelque [*minimisateur*] bonté pour moi [*amadeur, euphémisme pour argent*]
(...)

[Requête]

Je vous prie [*formule de politesse*], monsieur [*terme d'adresse poli*] de me donner le petit [*minimisateur*] secours [*euphémisme pour argent*] que je vous demande. Cela me remettra sur pied [*justification*]

et je vous en serai éternellement reconnaissante [*amadeur*].

(*L'Avare*, Acte II, Scène 5)

2.1.3.2 Les actes de langage

indirects

La formulation indirecte permet de "remplacer un acte de langage par un autre estimé moins menaçant" (Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 202). L'indirection permet de préserver la face de l'autre, par conséquent elle est très utilisée dans les interactions marquées par des menaces de faces.

Nous avons vu cette réplique d'Elise, qui vaut pour un refus indirect qui évite l'affrontement direct avec l'autorité:

ELISE: Je vous demande pardon, mon père.
(*L'Avare*, Acte I, Scène 4)

La réponse négative d'Harpagon se fait également sur un mode indirect mais ironique, il ne s'agit plus d'adoucir la menace mais de l'aggraver (Voir plus bas, les maximisateurs de menaces).

HARPAGON: Je vous demande pardon, ma fille.
(*L'Avare*, Acte I, Scène 4)

Également il est possible de remplacer une forme affirmative, impérative ou négative par une forme interrogative moins menaçante (interrogation rhétorique traitée plus haut).

Le trope communicationnel qui consiste généralement à adresser à un destinataire un énoncé destiné à un autre, est un acte de langage courant dans le dialogue théâtral. Deux schémas se présentent:

a/Dans la structure **L** (locuteur) → **D1** (destinataire 1), **D2** se substitue à **D1**. Le message adressé à **D1** est en fait destiné à **D2**.

La Flèche se protège en feignant d'adresser son discours sur l'avarice à un autre destinataire: son bonnet. La chose est tellement invraisemblable qu'Harpagon qui a décodé le trope, se fâche:

LA FLECHE: La peste soit de l'avarice et des avaricieux!

HARPAGON: Comment! que dis-tu?

LAFLECHE: Ce que je dis?

HARPAGON: Oui: qu'est-ce que tu dis
d'avarice et d'avaricieux?

LAFLECHE: Je dis que la peste soit de l'avarice et
des avaricieux!

HARPAGON: De qui veux-tu parler?
[...]

LAFLECHE: Est-ce que vous croyez que je veux
parler de vous?

HARPAGON: Je crois ce que je crois; mais je veux
que tu me dises à qui tu parles quand tu dis cela.

LA FLECHE: Je parle... à mon bonnet.
(*L'Avare*, Acte I, Scène 3)

b/L'autre variante de trope
communicationnel consiste à substituer un
locuteur à un autre afin de produire en toute
sécurité un acte menaçant que l'on refuse
d'assumer.

Dans la structure **L1→D**, L2 se substitue
à L1.

Dans la scène évoquée plus haut où
Harpagon s'enquiert de sa réputation, Maître
Jacques produit une longue liste insistante
(menaçante pour la face positive d'Harpagon)
dans laquelle le serviteur règle visiblement
ses comptes personnels.

Harpagon décode le trope, il rapporte
ce discours à une critique directe de sa
personne et se fâche.

HARPAGON: Pourrais-je savoir de vous, maître
Jacques, ce que l'on dit de moi?
[...]

MAITRE JACQUES: Monsieur, puisque vous le
voulez, je vous dirai franchement qu'on se moque
partout de vous [...] vous êtes la fable et la risée de
tout le monde; et jamais on ne parle de vous que
sous les noms d'avare, de ladre, de vilain, et de
fesse-mathieu.

HARPAGON, en le battant. Vous êtes un sot,
un maraud, un coquin et un impudent!
(*L'Avare*, Acte III, Scène 1)

La scène évoquée plus bas (dans l'étude
de la déclaration d'amour) dans laquelle
Cléante effectue sa déclaration d'amour
à Marianne indirectement (au nom

d'Harpagon) correspond également à ce
dernier schéma de trope communicationnel
dans lequel un locuteur se substitue à un autre
pour éviter une situation menaçante:

CLEANTE: Je lui ai dit quelques douceurs
en votre nom, [*acte de langage indirect*] mais
c'était pour lui plaire [*justification*].

(*L'Avare*, Acte IV, Scène III)

2.1.4 Les maximisateurs de menaces

A l'inverse des adoucisseurs, les
intensifieurs ont pour fonction de renforcer
l'acte de langage au lieu de l'amortir, et d'en
augmenter l'impact au lieu de l'atténuer.
(Kerbrat-Orecchioni, 2011, p. 214)

Harpagon utilise des maximisateurs de
menace dans ses disputes avec les serviteurs
et ses enfants:

HARPAGON: je te rosserai si tu parles (...)
je t'empêcherai de jaser et d'être insolent. Tais-toi!
(*L'Avare*, Acte I, Scène 3)

L'ironie* (un trope particulier) "*consiste
à remplacer une expression dévalorisante
(correspondant à l'intention réelle du
locuteur) par son contraire valorisant*"
(Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 212). L'ironie
aggrave la tonalité menaçante de l'énoncé,
elle constitue une forme d'insolence: voir la
dispute entre Cléante et Harpagon (*L'Avare*,
Acte IV, Scène 5).

2.2 Les rapports de place dans l'interaction.

Beaucoup d'actes de langage reflètent
un rapport de place (statut hiérarchique des
parties en présence), et ont une valeur
taxémique variable, ainsi par exemple, un
ordre, une insulte traduisent une position
haute.

L'Avare abonde d'énoncés à forte
valeur taxémique, compte tenu du caractère
autoritaire du personnage principal. Par
exemple, le droit de juger est un privilège de
position haute réservée aux dominants:

HARPAGON: Il a raison.
(*L'Avare*, Acte III, Scène 1)

De même, les insultes, nombreuses dans la pièce, sont normalement un privilège du maître. Le serviteur malin quant à lui, doit recourir à un procédé indirect (parler à un autre ou à la place d'un autre): Voir les stratégies de La Flèche (Acte I, Scène 3) et Maître Jacques (Acte III, Scène 1) dans l'étude des actes de langage indirects.

Selon le rapport de places, la limite entre les actes de langage autorisés et ceux non autorisés ne se situera pas au même endroit. La demande de justification, la question, les objections, les remarques, sont plus difficilement admises pour le serviteur (position basse) que pour le maître (position haute).

Dans cette scène, La Flèche subit deux rappels à l'ordre d'Harpagon qui réagit face à l'impertinence du serviteur, qu'il recadre brutalement:

LA FLECHE: Pourquoi me chassez-vous?

HARPAGON: C'est bien à toi, pendard,
à me demander des raisons: sors vite,
que je ne t'assomme.

(*L'Avare*, Acte I, Scène 3)

LA FLECHE: Hé! que nous importe que vous en
ayez ou que vous n'en ayez pas [de l'argent],
si c'est pour nous la même chose?

HARPAGON: Tu fais le raisonneur. Je te baillerai
de ce raisonnement-ci par les oreilles.

(Il lève la main pour lui donner un soufflet)

(*L'Avare*, Acte I, Scène 3)

Le théâtre comique regorge de situations marquées par l'effronterie des serviteurs qui produisent des actes de langage non autorisés par leur position, n'hésitant pas à entrer en conflit avec leurs maîtres parfois amenés à les "remettre à leur place". Plus la position dans l'échelle institutionnelle est basse, et plus les actes de langage commis tendent à être considérés comme menaçants.

L'insolence peut être définie comme:
"la production par le dominé institutionnel

d'un marqueur de position haute"
(Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 105).

Un rapport de place élevé dans la conversation donne la maîtrise des échanges, notamment le droit d'ouvrir et de fermer la conversation. Harpagon pour en finir avec un échange menaçant et non désiré avec Cléante, interrompt l'échange au moyen d'un "*clôtureur conversationnel*":

HARPAGON: Retire-toi, te dis-je et ne
m'échauffe pas les oreilles...

(*L'Avare*, Acte II, Scène 2)

Voir aussi, la façon dont Harpagon se dégage de Frosine, mettant fin ainsi à la conversation:

HARPAGON: Je m'en vais, voilà qu'on m'appelle.
Jusqu'à tantôt.

(*L'Avare*, Acte II, Scène 5)



3. Analyse de quelques actes de langage tirés du théâtre de Molière

3.1 La déclaration d'amour

La déclaration d'amour, d'autant plus qu'elle est effectuée de manière directe, est un acte de langage risqué qui met en danger la face positive de l'émetteur (risque de refus blessant), et la face négative du destinataire (intrusion dans son territoire, pouvant créer une gêne, et obligeant à prendre position). Voir (Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 172).

Si Valère déclare à Elise sa flamme directement dans l'Acte I, Scène 1, cette dernière la juge excessive, douteuse et réagit à la menace en se montrant dubitative.

VALERE: (...) je vous aime trop pour cela,
et mon amour pour vous durera autant que ma vie.

(...)

ELISE: Ah! Valère, chacun tient les mêmes
discours. Tous les hommes sont semblables
par les paroles...

(*L'Avare*, Acte I, Scène 1)

Dans les œuvres classiques, c'est un acte de langage qui est plus facilement admis

pour les hommes que pour les femmes, les filles ayant recours à des formulations indirectes (le fameux: «je ne te hais point» du *Cid* de Corneille, déclaration d'amour litotisée).

Une déclaration d'amour maladroite et non désirée, expose son auteur à une rebuffade (ici un acte non-verbal sous forme de silence désapprobateur) qui se traduit par une atteinte à sa face positive:

HARPAGON: Ne vous offensez pas, ma belle, si je viens à vous avec des lunettes. Je sais que vos appas frappent assez les yeux, sont assez visibles d'eux-mêmes, et qu'il n'est pas besoin de lunettes pour les apercevoir; mais enfin c'est avec des lunettes qu'on observe les astres, et je maintiens et garantis que vous êtes un astre, mais un astre le plus bel astre qui soit dans le pays des astres.

Frosine, elle ne répond mot et ne témoigne, ce me semble, aucune joie de me voir.

(*L'Avare*, Acte III, Scène 5)

Dans l'Acte III, Scène 7, Cléante accomplit une déclaration d'amour indirecte sur le modèle du trope communicationnel évoqué plus haut, où le locuteur réel (Cléante) se substitue à un locuteur apparent (Harpagon). Dans cette scène Cléante adresse des compliments à Marianne de la part de son père. La déclaration d'amour, non assumée, est faite sur le mode indirect afin d'éviter de menacer la face négative (territoire) et positive (autorité paternelle) d'Harpagon qui a pour projet épouser Marianne. La menace est cependant perçue par Harpagon qui décode le trope, et appelle son fils à la prudence. Cléante répond en essayant de désarmer la menace et joue la mauvaise foi.

CLEANTE: Hé bien! Puisque vous voulez que je parle d'autre façon, souffrez, madame, que je me mette ici à la place de mon père, et que je vous avoue que je n'ai rien vu dans le monde de si charmant que vous; que je ne conçois rien d'égal au bonheur de vous plaire, et que le titre de votre époux est une gloire, une félicité que je préférerais aux destinées des plus grands princes de la terre (...)

HARPAGON: Doucement, mon fils, s'il vous plaît.

CLEANTE: C'est un compliment que je fais pour vous à madame.

(*L'Avare*, Acte III, Scène 7)

L'implicite peut donc permettre d'accomplir un acte de langage "*sans en avoir l'air*" et permet de résoudre le "*conflit entre le désir de dire et la nécessité de ne pas dire*". (Kerbrat-Orecchioni, 1994, p. 280)

3.2 La requête

Les locuteurs disposent d'une palette très riche de formulations possibles pour une requête donnée; formulations indirectes non conventionnelles (...) mais aussi formulations indirectes conventionnelles, dont le grand nombre s'explique sans doute par le caractère éminemment "menaçant" de cet acte de langage... (Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 98)

Catherine Kerbrat-Orecchioni définit la requête comme un énoncé pour demander à un interlocuteur d'accomplir un acte quelconque (Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 96) La requête (dont *l'ordre* est une sous-catégorie) est un acte "directif" (Voir catégories d'acte de langage plus haut) mettant en danger la face négative du destinataire (ses biens, l'objet de la requête), voire également sa face positive dans le cas de l'ordre.

Les formulations directes effectuées au moyen de performatifs (Voir ceux utilisés par Harpagon: «je vous distribue mes ordres», Acte III, Scène 1) sont normalement à éviter dans la vie courante car considérées comme blessantes. Elles sont l'expression d'une position dominante (maître/serviteur, parents/enfants) et donc souvent produites dans une pièce telle que *L'Avare* où les marqueurs de position et les conflits abondent.

Les requêtes sont par conséquent souvent adoucies par des expressions indirectes («peux-tu fermer la porte?») et des outils adoucisseurs, amadoueurs, désarmeurs, formulations conventionnelles de politesses... évoqués plus haut. On a vu qu'Harpagon pour

formuler une demande d'argent au seigneur Anselme, a recours à une énonciation indirecte, sous forme de sous-entendu, afin d'éviter le caractère désobligeant et auto-menaçant pour sa face positive, que comporterait une telle demande:

HARPAGON: Je n'ai point d'argent à donner
à mes enfants.

(*L'Avare*, Acte V, Scène 6)

La réaction à la requête est de trois types: acception, refus, dérobage. C'est à la troisième, valant comme refus implicite, que l'on a affaire dans la scène suivante:

Dans l'Acte II, Scène 5, Frosine formule une demande d'argent à Harpagon, menaçant sa face négative (ses biens). La menace d'une requête est d'autant plus grande que la face négative de l'interlocuteur est très protégée (préservation malade de l'argent due à l'avarice). Pour l'amadouer, elle produit toutes sortes de compliments (FFA's), et utilise toute la panoplie d'adoucisateurs de menace (Voir plus haut).

Pour faire échouer la requête menaçante, Harpagon a recours à un clôtureur conversationnel, privilège de sa position haute (Voir plus haut, 2.2)

3.3 Le compliment

Le compliment est un cadeau verbal, c'est un acte flatteur destiné à valoriser la face positive du destinataire (FFA). Par contre un compliment excessif (*flagornerie*), relève de la flatterie en vue d'obtenir des avantages en échange d'amabilités, trop poussé, il va apparaître suspect car intéressé, et traduit une menace pour le territoire du complimenté.

Frosine définit ainsi sa stratégie:

FROSINE: Mon Dieu! je sais l'art de traire les
hommes, j'ai le secret de m'ouvrir leur tendresse,
de chatouiller leurs cœurs, de trouver les endroits
par où ils sont sensibles.

(*L'Avare*, Acte II, scène 4)

Dans l'Acte II, Scène 5, Frosine met en œuvre sa stratégie de séduction et ouvre l'échange ainsi:

FROSINE: Ah mon Dieu! Que vous vous portez
bien! et que vous avez là un vrai visage de santé!

(*L'Avare*, Acte II, Scène 5)

Dans ses répliques, elle alterne FTA's (demande d'argent) et FFA's (compliments) sans transitions afin de compenser les premiers par les seconds.

FROSINE: (...) Je suis ruinée si je perds; et quelque
petite assistance me rétablirait mes affaires.

Je voudrais que vous eussiez vu le ravissement
où elle était à m'entendre parler de vous. La joie
éclatait dans ses yeux, au récit de vos qualités;
et je l'ai mise enfin dans une impatience extrême
de voir ce mariage entièrement conclu.

(*L'Avare*, Acte II, Scène 5)

Cette stratégie échoue, la face négative (préservation de son argent) d'Harpagon l'emportant sur la face positive. Il apparaît insensible aux compliments lorsque son argent est en jeu.

Le compliment est un acte à risque lorsqu'il met en danger la face d'un tiers; dans cette réplique, le compliment (indirect) de Cléante à Marianne atteint Harpagon:

CLEANTE: Il est vrai que mon père, madame,
ne peut pas faire un plus beau choix...

HARPAGON: Voilà un compliment bien
impertinent: quelle belle confession à lui faire!

(*L'Avare*, Acte III, Scène 7)

Le compliment peut valoriser plusieurs faces à la fois, par exemple dans cette scène 1/ celle de Valère, l'intendant d'Harpagon, et indirectement 2/ celle du locuteur (Harpagon) qui se fait "un cadeau verbal":

HARPAGON: Ah! Le brave garçon! Voilà parlé
comme un oracle. Heureux qui peut avoir un
domestique de la sorte!

(*L'Avare*, Acte I, Scène 5)

3.4 La question

Catherine Kerbrat-Orecchioni définit la question comme "tout énoncé qui se

présente comme ayant pour finalité principale d'obtenir de son destinataire un apport d'information.” (Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 86)

Nous avons vu en étudiant l'interrogation rhétorique, que la question peut valoir pour une affirmation. À ce titre, elle constitue un trope, puisque sa véritable valeur d'acte de langage (affirmation) se substitue à une forme littérale interrogative. La question dite “rhétorique” n'appelle pas de véritable réponse (Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 96)

Les rappels à l'ordre d'Harpagon à son fils prennent la forme de questions valant assertions:

HARPAGON: Ne suis-je pas ton père?
Et ne me dois-tu pas respect?
(*L'Avare*, Acte IV, Scène 3)

De même une affirmation peut fonctionner comme une question. Harpagon craint que ses pensées exprimées à haute voix n'aient été surprises par ses enfants:

HARPAGON: Vous avez entendu...
CLEANTE: Quoi mon père?
HARPAGON: Ce que je viens de dire.
(*L'Avare*, Acte I, Scène 4)

La question peut revêtir deux aspects: c'est un acte directif qui impose au destinataire de répondre, atteint son territoire (“ses réserves informationnelles” selon Catherine Kerbrat-Orecchioni), et reflète une position dominante (Voir interrogatoire mené par Le Commissaire, Acte V).

Sans cette condition de réussite liée à la relation interpersonnelle (Ex: maître/serviteur), l'auteur de la question peut être rappelé à l'ordre (Voir plus haut: Harpagon avec La Flèche).

Par contre la question posée pour une demande d'information, une sollicitation dépendant du savoir et du pouvoir du questionné, place dans une position basse. Maître Jacques, serviteur d'Harpagon, qui par

souci d'économie, tient à la fois le rôle du cuisinier et du cocher, répond à l'appel de son maître:

MAITRE JACQUES: Est-ce à votre cocher, monsieur, ou bien à votre cuisinier, que vous voulez parler? Car je suis l'un et l'autre.
(*L'Avare*, Acte III, Scène 1)

Dans *L'Avare*, la plupart des questions d'Harpagon sont revêtues d'une forte valeur taxémique, menaçante, sont accompagnées d'aggravateurs (insultes...) et reflètent un caractère autoritaire. Les questions traduisent une pression constante sur les autres personnages, et empiètent en permanence sur leur territoire.

3.5 L'offre, la promesse

L'offre, la promesse sont des actes menaçants pour la face négative (les biens) de l'émetteur. Dans le cas d'Harpagon qui offre un souper, compte tenu de la dépense qu'il suppose et l'avarice du personnage, cet acte de langage se révèle auto-menaçant (auto FTA). Dans cette scène, la menace se réalise, l'offre de souper débouchant sur une demande d'argent:

HARPAGON: Je me suis engagé, maître Jacques, à donner ce soir un souper.
MAITRE JACQUES: Grande merveille!
HARPAGON: Dis-moi un peu, nous feras-tu bonne chère?
MAITRE JACQUES: Oui si vous me donnez bien de l'argent.
HARPAGON: Que diable, toujours de l'argent!
(*L'Avare*, Acte III, Scène 1)

L'offre peut revêtir deux aspects: c'est un cadeau qui valorise à la fois la face positive du destinataire (son amour propre) et sa face négative (en apportant un bien). Dans la scène finale, Le Seigneur Anselme offre de faire les frais des mariages, à la satisfaction d'Harpagon:

HARPAGON: Vous obligerez-vous à faire tous les frais de ces deux mariages?
ANSELME: Oui, je m'y oblige, êtes-vous satisfait?

HARPAGON: Oui, pourvu que pour les noces
vous me fassiez faire un habit.

ANSELME: D'accord. Allons jouir de l'allégresse
que ces heureux jours nous présente.

(*L'Avare*, Acte V, Scène 6)

La formule est solennelle et prend la forme d'un performatif juridique: "je m'y oblige". Son offre valorise la face négative d'Harpagon (son territoire financier), en tant que cadeau. En revanche, cette offre est menaçante car 1/ elle porte atteinte à la fierté d'Harpagon (il paye à sa place) et 2/ elle constitue un acte directif car elle attend en contrepartie la soumission d'Harpagon à un plan préparé collectivement par tous les personnages de la pièce.



Conclusion: La pragmatique linguistique outil universel d'analyse des productions orales et écrites.

La théorie des actes de langage peut rendre service à l'analyse littéraire en permettant de décortiquer les enchaînements et les ressorts des échanges. Elle permet à la fois de comprendre et décrire les comportements langagiers dans le cadre des conversations courantes (à laquelle elle était destinée en premier lieu) et également, dans le discours fictionnel, à l'initiative de certains auteurs qui ont construit une véritable théorie de la communication littéraire.

L'intérêt est double:

1/L'œuvre littéraire riche en actes de langage et en confrontation de faces comme *L'Avare* de Molière, constitue un corpus inépuisable de comportements langagiers en action, permettant d'illustrer la théorie pragmatique, elle fonctionne comme une loupe grossissante des comportements "naturels": *C'est pourquoi nous avons puisé sans vergogne dans ce fabuleux trésor que constituent les œuvres littéraires en général,*

et le roman en particulier, qui nous offre non seulement des échantillons de dialogues, mais aussi des analyses de ces dialogues. (Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 160)

2/D'autre part, l'analyse interactionniste peut contribuer à éclairer le fonctionnement des dialogues théâtraux où les enjeux pragmatiques sont de première importance, en mettant à disposition du lecteur une "boîte à outils" pour décrire l'action littéraire. Elle peut expliquer les effets cognitifs et émotionnels sur les lecteurs.

Partant d'une analyse de corpus littéraire, on peut faire également appel aux théories pragmatiques pour rendre compte de l'utilisation d'une langue, et formuler des outils didactiques destinés aux apprenants, basés sur les actes de langage principaux: *la plupart des manuels admettent la nécessité d'un nouveau type de découpage de la matière à enseigner, et s'organisent dorénavant autour d'unités dites "actes de langage", "actes de paroles", "actes de communication", "savoir-faire", ou "fonctions langagières"... tels que: se présenter, saluer et prendre congé, demander/donner des renseignements, exprimer un désir ou un besoin, accepter et refuser, donner un ordre, faire une offre, souhaiter quelque chose à quelqu'un, inviter et répondre à une invitation, s'excuser et exprimer des regrets etc...* (Kerbrat-Orecchioni, 2008, p. 161)

Enseigner une langue, c'est enseigner le fonctionnement des actes de langage. La théorie des actes de langage constitue un instrument très utile pour une analyse comparée des actes de langage tels que: salutation, requête, excuse, remerciement, analyse qui fait appel à la *théorie des faces* pour expliquer le fonctionnement de la politesse dans chaque pays: car les activités de "ménagement des faces" ne sont pas identiques d'un système linguistique et culturel à l'autre. De même la façon dont

l'implicite est décodé mérite également une étude comparée. La linguistique pragmatique fournit donc un outil d'enseignement et de décodage des faits linguistiques nationaux, précieuse pour les apprenants.



Bibliographie

- Anscombre, J. C. (1980). Voulez-vous dériver avec moi? *Communications* 32, pp. 61–124.
- Austin, J. (1970). *Quand dire c'est faire*. Paris: Seuil.
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. T. 1. Paris: Gallimard.
- Brown, P. & Levinson, P. (1987). *Politeness, Some universals in language use*. Cambridge: CUP.
- Ducrot, O. (1972). *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Paris: Hermann.
- Ducrot, O. (1980). *Les Mots du discours*. Paris: Minuit.
- Gardiner, A. H. (1989). *Langage et acte de langage, Aux sources de la pragmatique*. Lille: PU Lille.
- Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris: Minuit.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *L'implicite*. Paris: A. Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1990). *Les interactions verbales*. T. 1. Paris: A. Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1991). *La question*. Lyon: PUL.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1992). *Les interactions verbales*. T. 2. Paris: A. Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1994). *Les interactions verbales*. T. 3. Paris: A. Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1996). Dialogue littéraire vs conversations naturelles: le cas du dialogue romanesque. *Champs du Signe* (Presses universitaires du Mirail), pp. 207–224.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1996). Dialogue théâtral vs conversations ordinaires. *Cahiers de praxématique* 26, pp. 31–49.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1996). *La conversation*. Paris: Seuil, Mémo.
- Kerbrat-Orecchioni, C., 1998, *La déclaration d'amour comme acte de langage*, in N. Gelas & C. Kerbrat-Orecchioni (éds). Genova: Erga edizioni.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2005). *Le discours en interaction*. Paris: A. Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2008). *Les actes de langage dans le discours*. Paris: A. Colin.

- Maingueneau, D. (1993). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Dunod.
- Roulet, E. (1980). Modalité et illocution. Pouvoir et devoir dans les actes de permission et de requête. *Communications* 32, pp. 216–239.
- Roulet, E. (1981). Echanges, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation. *Études de Linguistique appliquée*, 44, pp. 7–39.
- Searle, J. R. (1972). *Les actes de langage*. Paris: Hermann.
- Searle, J. R. (1982). *Sens et expression*. Paris: Minuit.
- Traverso, V. (1999). *L'analyse des conversations*. Paris: Nathan.
- Vandervecken, D. (1988). *Les Actes de discours*. Liège: Mardaga.

Corpus étudié:

- Molière. (2005). *L'Avare*. Paris: Hachette livre (coll. Classiques Hachette).