

2007

Les serviteurs chez Molière : origines, caractéristiques et évolution

Christine Zaky
San Jose State University

Follow this and additional works at: https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses

Recommended Citation

Zaky, Christine, "Les serviteurs chez Molière : origines, caractéristiques et évolution" (2007). *Master's Theses*. 3533.
DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.4bha-wc5b>
https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/3533

This Thesis is brought to you for free and open access by the Master's Theses and Graduate Research at SJSU ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of SJSU ScholarWorks. For more information, please contact scholarworks@sjsu.edu.

LES SERVITEURS CHEZ MOLIÈRE: ORIGINES, CARACTÉRISTIQUES ET
ÉVOLUTION

A Thesis

Presented to

The Faculty of the Department of Foreign Languages

San José State University

In Partial Fulfillment

of the Requirements for the Degree

Master of Arts

by

Christine Zaky

December 2007

UMI Number: 1452084

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform 1452084

Copyright 2008 by ProQuest LLC.

All rights reserved. This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

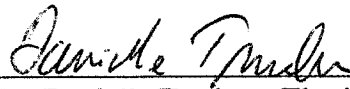
ProQuest LLC
789 E. Eisenhower Parkway
PO Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2007

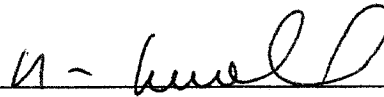
Christine Zaky

ALL RIGHTS RESERVED

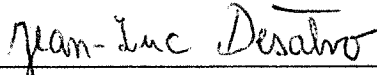
APPROVED FOR THE DEPARTMENT OF
FOREIGN LANGUAGES



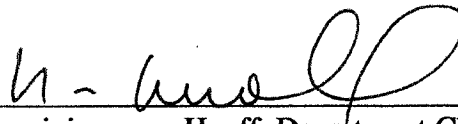
Dr. Danielle Trudeau, Thesis Director



Dr. Dominique van Hooff, Reader



Dr. Jean-Luc Desalvo, Reader



Dr. Dominique van Hooff, Department Chair

APPROVED FOR THE UNIVERSITY



ABSTRACT

MOLIÈRE'S SERVANTS: ORIGINS, CHARACTERISTICS AND EVOLUTION

By Christine Zaky

Servants play an important part in 17th century French theatre. This thesis examines how Molière's servants have unique characteristics that set them apart from other domestic characters in the comedy. To this end, this thesis studies the servants in works by predecessors and successors of Molière, in particular in the plays of his model, P. Corneille.

Although Molière was influenced by classical comedy, Spanish comedy and above all *commedia dell'arte*, he created one of their kind servants who combined buffoonery and popular wisdom. He gave a new life to the maidservant, who became a crucial character, who acts towards the well-being of her masters' family and points out the many imperfections of 17th century society. Molière has in his turn influenced many authors, whose works reflect the changes occurring in their time, especially through the use of servants who criticize social order.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : MOLIERE, HÉRITIER DE LA TRADITION CLASSIQUE.....	6
1. Plaute, « l'homme aux pieds plats »	7
a. <i>Amphitryon</i> et le valet Sosie.....	8
b. <i>L'Avare</i> et les valets Maître Jacques et La Flèche	14
2. Térence, « le peseur d'âmes »	20
CHAPITRE II : LES EMPRUNTS À LA COMÉDIE ITALIENNE ET ESPAGNOLE..	27
1. Le rôle de la comédie espagnole et de la <i>commedia dell'arte</i> au XVIIe	27
a. La comédie espagnole et le <i>gracioso</i>	27
b. La <i>commedia dell'arte</i> et le <i>zanni</i>	28
2. Le cas de <i>Dom Juan</i> : emprunts aux comédies espagnole et italienne	30
3. <i>Le Dépit Amoureux</i> et <i>L'Interesse</i> de Secchi	42
CHAPITRE III : LE VALET ET LA SERVANTE CHEZ MOLIERE : DES PERSONNAGES CLEFS QUI REFLÈTENT UNE SOCIÉTÉ EN MOUVEMENT.....	56
1. Caractéristiques des valets et servantes.....	57
a. Caractéristiques communes à tous les serviteurs	57
b. Différentes formes de l'inconvenance des serviteurs.....	61
c. Un serviteur particulier : le valet fourbe.....	66
2. La servante ou la voix de la sagesse	71
3. Peinture de la société à travers les serviteurs	75
a. Les conditions de vie	75
b. Les relations maître-serviteur.....	78
CHAPITRE IV : COMPARAISON DES VALETS DE MOLIERE À CEUX DES COMÉDIES D'UN CONTEMPORAIN, CORNEILLE.....	82
1. Les points communs aux valets et servantes	83
2. Les différences entre les valets.....	87
3. Les servantes.....	91
CHAPITRE V : ÉVOLUTION DU VALET ET DE LA SERVANTE CHEZ LES SUCESSEURS DE MOLIERE.....	98
1. Lesage et <i>Turcaret</i> 98	
a. Frontin et Lisette : des serviteurs cupides, hypocrites et agissants	99
b. Une comédie de mœurs réaliste	102
2. Marivaux et <i>L'Île des esclaves</i>	107
a. Arlequin : un <i>zanni</i> psychologue.....	108
b. Un apologue utopique, mais sans portée révolutionnaire.....	110
c. Comparaison avec <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i>	114
3. Beaumarchais et <i>Le Mariage de Figaro</i>	118
a. Figaro et Suzanne, représentants du peuple	118
b. Une satire sociale et politique	122
c. Conclusion du chapitre	125

CONCLUSION GÉNÉRALE.....	128
BIBLIOGRAPHIE	132

INTRODUCTION

Pour toutes choses dans le théâtre comique, la référence est Molière, qui a dominé la comédie pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle. En 1705, Regnard, auteur comique lui aussi, fait dresser par Mercure, dans le prologue des *Ménechmes*, l'éloge de son prédécesseur en vers dithyrambiques :

Depuis qu'un peu trop tôt la Parque meurtrière
Enleva le fameux Molière,
Le censeur de son temps, l'amour des beaux esprits,
La Comédie en pleurs, et la scène déserte,
Ont perdu presque tout leur prix :
Depuis cette perte cruelle,
Les plaisirs, les jeux et les ris
Avec ce rare auteur sont presque ensevelis (scène 1).

Molière a exposé ses idées sur la comédie dans plusieurs des préfaces de ses œuvres¹. Conformément à la doctrine des grands classiques, il proclame que "la grande règle de toutes les règles" est de plaire. C'est en peignant la nature humaine, ainsi que les mœurs contemporaines, que l'auteur va répondre au goût du public, jugeant que « vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle². »

Un personnage, le serviteur – au masculin, le valet, au féminin, la servante – contribue à mener à bien l'entreprise de Molière, et à faire de l'œuvre de celui-ci une œuvre originale et singulière. Nous verrons comment ce personnage, si présent dans la comédie, se distingue, sous la plume du grand dramaturge, de ses prédécesseurs et de ses contemporains, pour atteindre une dimension nouvelle et inspirer à son tour nombre de protagonistes issus de la domesticité.

¹ Il s'agit des Préfaces des *Précieuses ridicules* et du *Tartuffe*, de l'Avertissement des *Fâcheux*, de la *Critique de l'École des femmes* et de *L'Impromptu de Versailles*.

² *Critique de l'École des femmes*, scène 6.

Une des particularités du serviteur moliéresque, présent dans vingt-six des trente-deux pièces écrites par l'auteur, est l'importance souvent capitale qu'il revêt : actif et/ou bavard, meneur de jeu ou confident discret, il est l'œil qui observe le monde alentour, et qui ce faisant juge et commente. Mascarille, Gros-René, Sganarelle, par exemple, pour les valets, Dorine, Martine, Toinette, entre autres, pour les servantes, ont une fonction d'informateur, renseignant le public sur les rapports réciproques des personnages principaux, et faisant connaître les intrigues amoureuses. Leur livrée ne les empêche pas de discerner les vices de la société, et par leur bouche s'exprime la voix de la raison – le XVIIe siècle, rappelons-le, a vu naître les idées de Descartes et d'autres intellectuels pour qui la raison devient la source de toute connaissance, une arme efficace pour saisir la réalité.

Une autre singularité du serviteur de Molière est que, n'étant pas lié par les bienséances comme son maître, il peut s'exprimer plus librement, et il ne s'en prive pas. Usant d'un langage souvent cru et rustique, qui les distingue de leur maître et fait apparaître le fossé séparant les classes sociales, valets et servantes mettent en évidence les défauts de ces derniers, ainsi que les travers de la société de l'Ancien Régime ; ils incarnent le sens commun, la sagesse, et prêtent leur voix à l'instinct populaire face à des maîtres souvent capricieux et incompetents. Le personnage de la servante, surtout, incarne l'aspiration à un monde libéré des contraintes absurdes, de la vanité et de l'hypocrisie, où prévaudraient les droits du cœur. La dimension profondément humaine de ce personnage participe grandement à l'originalité de l'œuvre de Molière.

Sa vivacité d'esprit, sa liberté d'allure et le détachement qu'il doit à sa condition font du serviteur le personnage le plus gai de la comédie en général, et de celle de Molière en particulier, et contribuent à créer un climat de bonne humeur entraînant. La force comique du personnage dépend étroitement du contraste qu'il offre avec les protagonistes : peu importe qu'il les desserve ou les appuie, qu'il soit rusé, niais, entreprenant ou poltron, meneur de jeu spirituel et beau parleur, ou confident taciturne, c'est par opposition à son maître qu'il se définit, et qu'il suscite le rire. La valeur comique du valet et de la servante provient également des inconvenances propres au serviteur : couard, gourmand – en ce qui concerne le valet, surtout – insolent, prompt à se plaindre, il représente un "scandale permanent" qui déchaîne, tout au long de la pièce, l'hilarité du public.

En cela nous allons montrer qu'il rappelle l'esclave antique, dont l'opposition maître-serviteur et les inconvenances étaient déjà source d'effets comiques. Molière s'est en effet inspiré d'auteurs tels Plaute et Térence pour camper ses personnages de valets, reproduisant la supériorité parfois écrasante dont faisait preuve l'esclave rusé et inventif sur ses maîtres. Nous verrons également que Sganarelle et Mascarille sont eux, parmi d'autres, les descendants directs des valets de la *commedia dell'arte*, la comédie italienne qui faisait, à la même époque que Molière, la part belle à l'improvisation et à la gestuelle. L'auteur français a repris à son compte certains jeux de scène propres à la comédie italienne et certains traits de ses valets traditionnels, nommés *zanni*. Nous étudierons comment il a également incorporé à ses serviteurs des attributs du *gracioso*, le valet du

théâtre comique espagnol, personnage burlesque caractérisé notamment par sa couardise, sa grivoiserie et sa goinfrerie.

Il serait faux d'affirmer que Molière fait, à travers ses pièces, une peinture très réaliste des conditions de la vie des serviteurs au XVII^e siècle. Ce serait oublier l'outrance et la schématisation obligées de la vision comique, ainsi que le poids d'une tradition qui remonte, on l'a vu, à l'Antiquité. Cependant nous montrerons comment la façon dont Molière fait, du valet ou de la servante qui vit dans l'intimité d'une famille, le juge lucide de chacun de ses membres, le confident et l'allié tout désigné de leurs intrigues, ainsi que le complice spontané du fils ou de la fille contre le père, répond à une réalité sociale, ainsi que le besoin qu'ont des maîtres souvent incompetents, de serviteurs bien plus habiles qu'eux dans de nombreux domaines.

Nous comparerons également les personnages de serviteurs de Molière à ceux des comédies de Pierre Corneille, et verrons ce qu'ils ont en commun et comment ils diffèrent. Enfin, nous étudierons l'évolution du valet et de la servante chez trois grands successeurs de Molière, Lesage, Marivaux et Beaumarchais, ce qui nous permettra de montrer la singularité du personnage chez ces auteurs.

À la lueur des études réalisées pour ce mémoire, nous verrons comment le serviteur est caractéristique de l'évolution de la comédie et de quelle manière il reflète, malgré le fait qu'il soit un personnage conventionnel lié à la tradition, les préoccupations, les rêves et les aspirations du public. Il est vieux et immuable comme le théâtre lui-même dont il est l'un des emplois les plus immédiatement reconnaissables, mais en même temps, à l'image de la société, il est en perpétuel renouvellement. Le valet et la

servante moliéresques sont particulièrement emblématiques des changements de la société dans laquelle ils évoluent, la servante, comme nous le verrons, jouant le premier rôle dans la prise de conscience et la remise en question d'un monde en mouvement.

CHAPITRE I

MOLIÈRE, HÉRITIER DE LA TRADITION CLASSIQUE

Une scène du film d'Ariane Mnouchkine, *Molière*, montre l'auteur de comédies, vieillissant, au chevet d'une Madeleine Béjart mourante. Il vient se lamenter auprès d'elle, son inspiration lui faisant défaut pour une scène d'affrontement dans la pièce qu'il est en train d'écrire. Madeleine lui donne un conseil, celui d'utiliser la même scène d'affrontement élaborée des années auparavant dans une autre pièce, en changeant seulement les noms. Dans ce passage du film Molière se montre tout d'abord réticent à l'idée de Madeleine, se reprochant d'avoir déjà pillé Plaute et Térence, s'accusant d'être un plagiaire. Allait-il aussi piller ses propres pièces ? Ce conseil, on le sait, Molière le suivra à plusieurs reprises, reprenant des scènes entières lorsque la situation s'y prête, en y apportant simplement quelques modifications.

Les sources d'inspiration de Molière sont nombreuses, comme nous le verrons dans ce chapitre et les chapitres suivants. L'une d'elle provient des fabliaux du Moyen-Âge : ces contes populaires en vers, dont les éléments essentiels étaient la satire et la morale, se caractérisaient par la rapidité d'action et la vivacité des dialogues. Les fabliaux représentaient de façon comique les diverses classes de la société et étaient pénétrés d'un esprit laïque qui en ramenait l'intérêt vers le monde réel. On y proclamait la supériorité de la ruse sur le statut social, thème cher à Molière. Le fabliau *Le Vilain mire* lui a fourni le sujet du *Médecin malgré lui*.

Le dramaturge s'est aussi beaucoup inspiré des auteurs de comédie latine, en particulier Plaute et Térence, à qui il a emprunté des duos maîtres-valets qu'il a rendus célèbres.

1. Plaute, « l'homme aux pieds plats »

C'est en effet le surnom – Plautus en latin – qu'on donnait à ce poète comique très populaire dans la Rome antique (v. 254-184 av. J.C.). Lui-même s'inspira de dramaturges grecs tels Ménandre, Philémon et Diphile, qu'il sut adapter au goût romain au cœur des années sombres – c'était le temps des guerres puniques et Rome était en proie au doute. Plaute fit l'éducation artistique du peuple romain, et « s'attaqua sérieusement à la refonte de la comédie¹ », qui avant lui était terne, voire vulgaire, d'une composition décousue. Il la dota d'une intrigue linéaire, de péripéties et d'un dénouement. Et surtout il donna le jour à un genre nouveau, dont Molière allait se délecter : la peinture des mœurs et des passions humaines. Les deux poètes ont en commun le respect du peuple et la volonté de plaire au plus grand nombre, bien que Plaute, contrairement à Molière, n'ait jamais eu recours à la protection d'un grand. Ils étaient aussi tous deux des virtuoses du langage : critiques et grammairiens virent en Plaute « le prince de la langue et des mots latins ».

¹ M.D. Porée-Rongier, introduction, *Amphitryon, L'Aululaire, Le Soldat fanfaron*, de Plaute. (Paris : Flammarion, 1991) 9.

L'auteur français doit au poète latin deux comédies de ton très différent, *Amphitryon* et *l'Avare*, toutes deux créées en 1668, et nombre de valets, les plus importants étant Sosie, Maître Jacques et La Flèche.

a. *Amphitryon* et le valet Sosie

Plaute modernisait avec cette pièce un sujet emprunté à la mythologie : selon la légende, une mortelle aurait été fécondée par un dieu et aurait mis au monde deux fils, l'un de sang divin, Héraklès, et l'autre de sang humain, Iphiklès. Amphitryon, soldat d'Argos, est l'époux de la belle Alcmène, qu'il abandonne pour partir en expédition avec Créon – faisant d'elle une proie aisée pour le peu scrupuleux Jupiter, qui s'empresse de prendre la place du soldat auprès de son épouse. Mercure, fils de Jupiter, prend quant à lui, l'apparence de Sosie, esclave d'Amphitryon, afin de servir les amours de son père. Le comique de la pièce de Plaute, comme de celle de Molière, reposait sur les scènes parallèles de duperie et les quiproquos entraînés par ces métamorphoses. Le valet-esclave Sosie joue un rôle prépondérant dans les deux œuvres – il en est le personnage le plus vivant et le plus drôle. Nous verrons plus loin comment Molière développe le rôle de Cléanthis, suivante d'Alcmène et femme de Sosie.

Molière suit d'assez près son illustre modèle, mais comme il le fait pour chacune de ses pièces inspirées d'autres auteurs, il adapte ses personnages aux caractéristiques de la société de son temps, en particulier les valets et les servantes. C'est ainsi qu'il parvient à accomplir une œuvre originale et personnelle.

Le Sosie de Molière comporte de nombreuses similitudes avec celui de Plaute. Ils sont tous deux mécontents de leur sort, se plaignant de l'injustice dont souffrent les gens de leur condition. Ainsi gémissait l'esclave de Plaute :

Le service auprès des gens riches a quelque chose de bien pénible ; il ne fait pas bon être leur esclave. (...) Que d'injustices nous avons à souffrir dans la servitude, pauvres esclaves ! (I, 1)

Ce à quoi fait écho le valet de Molière :

Sosie, à quelle servitude
Tes jours sont-ils assujettis !
Notre sort est beaucoup plus rude
Chez les grands que chez les petits. (I, 1)

Les coups ne leur sont pas épargnés, et ils sont tous deux victimes d'un Mercure cruel qui se sert facilement de ses poings pour leur imposer sa volonté. Le Sosie de Plaute craignait qu'on ne lui « désosse les mâchoires à coups de poing » (I, 1), tandis que celui de Molière fuit les soufflets et les coups de bâton.

Ils sont aussi, comme bien d'autres valets, gourmands et ivrognes, vices qui correspondent à leur lâcheté. Pendant qu'Amphitryon combattait les ennemis de Thèbes, les deux Sosie livraient bataille à une bouteille de vin, agrémentée d'un jambon pour le valet de la comédie de Molière ! À cette occasion le lecteur peut une nouvelle fois se rendre compte de la poltronnerie du personnage, qui apparaît dès le premier vers dans la pièce que l'on vient de citer. Sosie reconnaît, en effet, que « [sa] peur, à chaque pas, s'accroît (I, 1) ». Le Mercure de la pièce latine découvrait rapidement la couardise de l'esclave et s'amusait, avec succès, à effrayer ce dernier. « La peur me rend immobile », admettait-il (I,1).

Être poltrons ne les empêche pas de faire preuve d'insolence. Dans son monologue, le Sosie de Molière se montre fort irrévérencieux envers son maître et surtout envers les dieux :

Cette nuit en longueur me semble sans pareille.
 Il faut, depuis le temps que je suis en chemin,
 Ou que mon maître ait pris le soir pour le matin
 Ou que trop tard au lit le blond Phébus sommeille,
 Pour avoir pris trop de son vin. (I,2)

Le Sosie latin médissait aussi contre son maître, et allait également jusqu'à dénigrer les dieux :

Voilà à quoi m'expose l'impatience de mon maître, en m'envoyant du port sans nécessité pendant la nuit, à une heure indue ! Ne pouvait-il pas attendre qu'il fit jour ? (...) Par ma foi, s'il est quelque chose que je sache, et dont je sois bien certain, c'est que Vesper s'est endormi après avoir trop bu. (I,1)

On le voit, les deux serviteurs ont plusieurs points en commun, qu'ils partagent avec beaucoup de valets de comédie. Cependant Molière, s'il a gardé ces traits de l'esclave de Plaute, s'est attaché à faire de son Sosie un personnage plus complexe – plus drôle aussi. Il l'a également doté d'une épouse, Cléanthis, ajoutant une autre dimension à la pièce.

En effet, dans son *Amphitryon*, le dramaturge français a créé le rôle de la femme de Sosie, qui dans la pièce latine n'existait pas. On y faisait seulement allusion à « une amie » qui pourrait remplir cet office – les esclaves à l'époque de Plaute ne pouvaient se marier. En donnant une épouse à Sosie – Cléanthis, suivante d'Alcmène – Molière construit un parallélisme de plus dans les couples de valets et les couples de maîtres. Il apporte ainsi une innovation à la tradition, qui faisait du premier couple un double exact du second. En effet la manière cavalière dont Mercure, sous les traits de Sosie, traite la

prude Cléanthis, s'oppose savoureusement à l'amour galant de Jupiter pour Alcmène.

Pour le véritable Sosie, mariage semble d'ailleurs rimer avec scène de ménage, et les situations rocambolesques occasionnées par l'existence de ces doubles ne manquent pas de provoquer de piquants échanges entre le mari et la femme.

La création de ce personnage féminin est indiscutablement un élément moderne apporté par Molière – en effet dans l'Antiquité les personnages féminins sont généralement moins personnalisés. Même si la servante Bromia, dans l'*Amphitryon* latin, ouvre l'acte V en racontant à son maître la naissance extraordinaire des jumeaux, elle est loin de revêtir l'importance de Cléanthis dans la pièce de Molière – et de bien d'autres servantes imaginées par ce dernier. La femme de Sosie parle avant tout, comme ses congénères, le langage du bon sens. Même si elle n'aide pas au développement de l'intrigue, elle fait preuve d'un discernement et d'une droiture que ne possède pas Sosie – même si nous verrons plus loin que ce dernier n'est pas complètement dépourvu d'un certain bon sens. Cléanthis n'est par exemple pas dupe des excuses fantaisistes que trouve Sosie pour justifier son attitude, et en remettant celui-ci à sa place, elle exprime sans retenue son opinion sur les médecins :

Je me moque des médecins,
Avec leurs raisonnements fades :
Qu'ils règlent ceux qui sont malades,
Sans vouloir gouverner ceux qui sont bien sains. (II, 3)

Or cette opinion reflète celle de Molière sur ce corps de métier, qu'il assimilait peu ou prou à du charlatanisme. Qu'il la mette dans la bouche de la servante révèle sa volonté de doter Cléanthis d'une intelligence certaine, et d'un bon sens supérieur à celui de son mari – la servante représentant la voix de la contestation. L'auteur fait souvent

s'exprimer, à travers les soubrettes de ses pièces, le besoin de liberté et de confiance qu'éprouvent les femmes de son époque, fréquemment assujetties à des maris ou à des pères qui possédaient tous les droits sur elles. Ainsi Cléanthis réplique-t-elle à son mari qui commente l'attitude de Jupiter-Amphitryon :

Que si toutes nous faisons bien
Nous donnerions tous les hommes au diable
Et que le meilleur n'en vaut rien. (II, 6)

Déclaration mordante et excessive, mais n'oublions pas que la servante est aussi supposée faire rire, et l'antagonisme mari-femme est un excellent ressort comique. Il serait cependant erroné de voir, dans ces déclarations à l'emporte-pièce, un Molière féministe : l'auteur critique principalement par la bouche de ses servantes, et de la plupart des femmes de ses pièces, les abus de l'autorité patriarcale – et fait de son mieux pour mettre la gent féminine de son côté.

Sosie cependant se tire de tous les mauvais pas avec une arme que ne maîtrisait pas aussi bien son antécédent latin : le langage. Le Sosie de la comédie de Molière est en effet un intarissable beau parleur, capable, par exemple, lorsqu'il se sent en danger, de se redonner courage dans un discours étourdissant :

Mais pourquoi trembler tant ainsi ?
Peut-être a-t-il dans l'âme autant que moi de crainte ?
Et que le drôle parle ainsi
Pour me cacher sa peur sous une audace feinte ?
Oui, oui, ne souffrons point qu'on nous croie un oison.
Si je ne suis hardi, tâchons de le paraître
Faisons-nous du cœur par raison. (I, 2)

Il manie aussi bien la grandiloquence – « je partis, les cieux d'un noir crêpe voilés (II,1) – que le langage fort cru, dont il se sert pour jouer les fiers-à-bras, en traitant Mercure de « double fils de putain, de trop d'orgueil enflé » (III, 6).

Molière fait de son Sosie un personnage bouffon, virtuose de la langue. Mais le but de l'auteur n'est pas seulement de divertir ainsi son audience : à travers le parler burlesque de Sosie, et sous une apparence de liberté, Molière traduit son propre enchaînement et celui d'une certaine catégorie de la société. L'esclave de Plaute se plaignait déjà de l'assujettissement à son maître, mais ses protestations étaient de courte durée, et pâlissent devant les tirades pleines de rancœur de son successeur. Plus de vingt vers sont consacrés à la description de sa misérable condition dans le monologue d'ouverture, et de nombreuses références y font allusion tout au long de la pièce. Mais il y a plus que de la lassitude et de la résignation dans les propos que Molière fait tenir à Sosie. L'auteur semble se livrer par la bouche de son valet à une violente contestation du pouvoir absolu. Sosie assimile le personnage de Mercure à l'un de ces grands seigneurs tout-puissants qui détiennent une parcelle de l'autorité royale, et jouent avec les plus faibles comme un chat avec une souris :

Que te reviendra-t-il de m'enlever mon nom ?
Et peux-tu faire, enfin, quand tu serais démon,
Que je ne sois pas moi, que je ne sois Sosie ? (I, 2)

Le serviteur dénonce aussi la corruption et le fait que la parole ne vaut que par la position sociale de celui qui s'exprime :

Tous les discours sont des sottises
Partant d'un homme sans éclat ;
Ce serait paroles exquisés
Si c'était un grand qui parlât. (II, 1)

Molière dénonce ici des inégalités imposées par la fixité absolue des structures : deux classes sociales, deux vérités, deux langages. Le valet est condamné à louvoyer entre le « moi » qu'il croit être et le « moi » qu'on veut qu'il soit. Cette situation est encore aggravée par le fait qu'un autre s'accapare sa place : Sosie trouve alors son existence réduite à néant, et se voit dans l'incapacité de lutter contre plus puissant que lui.

Les paroles citées sont empreintes de bon sens, qualité dont l'esclave latin semblait dépourvu. Ce bon sens apparaît également à la conclusion de la pièce : Molière a en effet confié à Sosie le soin de tirer la morale d'*Amphitryon* dans une tirade finale sobre et pondérée, où le valet enjoint les protagonistes à ne point se perdre en discours, mais à mesurer à sa juste valeur l'honneur que leur fait Jupiter. Il est indiscutable qu'en choisissant Sosie pour ouvrir et conclure sa pièce, l'auteur accentue encore l'importance du serviteur, qui tient ici une place prépondérante.

Les deux Sosie étudiés sont donc, malgré leurs points communs, de calibre différent : l'auteur français a donné à son valet une épaisseur que son prédécesseur ne possédait pas, allant jusqu'à en faire un de ses porte-parole. La suivante Cléanthis, on l'a vu, ajoute une dimension supplémentaire à la pièce, et fait entendre une voix revendicatrice nouvelle.

b. *L'Avare* et les valets Maître Jacques et La Flèche

Pour cette pièce Molière s'est inspiré de *L'Aululaire* de Plaute, ou « la petite marmite ». C'est en effet le terme utilisé par les Romains pour désigner cet ustensile de cuisine commun, qui deviendra dans l'œuvre française la petite cassette si chère à

Harpagon. On voit dans *L'Aululaire* comment la découverte imprévue d'une somme d'argent vient bouleverser l'existence paisible du vieil Euclion, comment encore la passion qu'elle suscite fait de sa vie et de celle des siens un véritable supplice.

À partir de ce thème, Molière adapte assez librement la pièce de Plaute, qu'il enrichit considérablement d'une peinture de mœurs qui rehausse le personnage central. Si Harpagon est en effet le principal protagoniste de *L'Avare*, la domesticité qui l'entoure y trouve une place de choix. Hormis la servante, Dame Claude, qui tient un rôle muet, les personnes au service d'Harpagon sont des hommes : le valet La Flèche et le cuisinier et cocher Maître Jacques, qui tiennent une place importante ; et les laquais Brindavoine et La Merluce, au rôle plus restreint. Ils possèdent certains traits de caractère des esclaves de la pièce de Plaute, notamment Strobile, le serviteur de Lyconides, amant de la fille de l'avare latin. Nous étudions ci-dessous comment Molière s'est inspiré de l'auteur romain pour camper ses domestiques, et comment ces derniers ont évolué sous sa plume.

De l'esclave Strobile sont nés, dans la pièce française, deux valets : La Flèche et Maître Jacques. Le premier, serviteur de Cléante, fils d'Harpagon, dérobera comme Strobile l'or de l'avare : ce vol démontre à la fois la ruse et le peu de sens moral des deux valets ; cette dernière faiblesse est cependant minimisée par la tyrannie qu'exerce le vieillard sur son entourage, et qui va jusqu'à faire s'exclamer La Flèche qu'« [il croirait], en le volant, faire une action méritoire » (II, 1).

La Flèche et Strobile sont également soumis aux injures, coups et menaces de l'irascible Harpagon-Euclion. Ainsi l'avare de Plaute promettait à l'esclave « mille coups de lanière » s'il ne lui révélait pas l'emplacement de son or, en le traitant de

« triple voleur » (IV, 5). Harpagon menace La Flèche d'un soufflet s'il ne sort pas immédiatement de la maison, l'appelant « maître juré filou, vrai gibier de potence » (I, 3). Insulte suprême, il le traite de « raisonneur », mot qui désigne le comble de l'insolence pour un serviteur. Nous verrons plus loin l'importance de ce trait de caractère et ses rapports avec la raison.

Maître Jacques subit le même régime des mains de son maître, qui le bat lorsque son valet lui rapporte la manière peu flatteuse dont il est perçu dans la ville. Même si le cuisinier avoue ressentir pour Harpagon un peu de tendresse, il est à l'unisson de La Flèche pour critiquer l'avarice de leur maître, ce qui les situe du côté du « bon sens », malgré leur infériorité sociale : ils ne reconnaissent pas seulement la tare d'Harpagon pour ce qu'elle est, ils en montrent les conséquences sur la vie des autres, même sur celle des animaux. Ainsi Maître Jacques reproche-t-il au vieillard de « faire observer [à ses chevaux] des jeûnes si austères que ce ne sont plus rien que des idées ou des fantômes, des façons de chevaux » (III, 1). La Flèche laisse éclater sa colère dans une expression devenue célèbre, lorsqu'il est fouillé sans cérémonie par Harpagon, qui le soupçonne de vol : « La peste soit de l'avarice et des avaricieux ! » (I, 3).

Cette critique ouverte de la tare du personnage central était déjà présente dans la pièce de Plaute. Ainsi Strobile explique-t-il au cuisinier Congrion qu'« on tirerait plutôt de l'eau d'une pierre ponce, que d'arracher un sou à ce vieil avare » (II, 5). S'ensuit une liste détaillant le comportement aussi étrange qu'absurde du vieillard obsédé par l'économie – procédé propice à susciter le rire, que Molière reprendra avec bonheur (III, 1).

Cependant, comme pour *Amphitryon*, l'auteur français donne à ses valets une dimension que ne possèdent pas les esclaves de Plaute. Les différences sont multiples, d'autant plus que Molière s'est davantage éloigné de l'original de la pièce que pour *Amphitryon*. Ainsi dans *L'Aululaire* apparaissent des esclaves qui ne sont pas repris par l'auteur français, ou dont les traits sont distribués sur d'autres personnages : les cuisiniers Anthrax et Congrion n'ont pas leur équivalent dans *L'Avare*, mais Molière s'en est inspiré pour le personnage de La Flèche.

En dehors du bon sens qui lui permet de critiquer l'avarice de son maître, Maître Jacques condense beaucoup des défauts attribués à la « valetaille ». Ces défauts déclenchent infailliblement le rire, mais donnent aussi au cocher-cuisinier une dimension profondément humaine. On le découvre ainsi rancunier et vindicatif, accusant faussement Valère du vol de la cassette pour se venger des coups de bâton reçus. Il montre sa jalousie en se plaignant que « depuis que [Valère] est entré céans, il est le favori, on n'écoute que ses conseils » (V, 2). Maître Jacques fait aussi preuve de balourdise et de naïveté, qui se font jour particulièrement dans la méthode qu'il emploie pour tenter de réconcilier Harpagon et Cléante, leur faisant croire à chacun que l'autre avait abandonné ses exigences (III, 4). N'avait-il pas déjà eu la malencontreuse idée de réclamer de l'argent au vieil avare (III, 1) ? Enfin il apparaît comme un poltron devant Valère, se montrant fanfaron puis se mettant subitement à filer doux (III, 2).

Dans la première scène de l'acte IV de *L'Aululaire*, Strobile énonçait les devoirs du parfait esclave, qui devait toujours aller au devant des désirs de son maître ; c'était surtout selon lui un bon moyen d'éviter « les reproches et les étrivières », et de ne pas

avoir « le désagrément de polir ses fers à force de les porter ». La tirade était donc pleine d'ironie, et rappelait le traitement brutal que les esclaves du temps de Plaute avaient à endurer.

Dans *L'Avare*, point de lamentation cette fois sur la difficile condition de serviteur : les valets se plaignent uniquement de l'avarice d'Harpagon, et on l'a vu, Maître Jacques parle même de l'affection qu'il porte à son maître. Cependant certaines répliques rappellent au spectateur ou au lecteur l'assujettissement où se trouvent les domestiques de cette époque, et le peu de liberté qu'on leur laisse, même en parole. Ainsi, lorsque La Flèche fait remarquer à un Harpagon soupçonneux que le fait ou non que ce dernier possède beaucoup d'argent ne change rien à sa condition, le vieil avare réagit violemment :

Tu fais le raisonneur. Je te baillerai de ce raisonnement-ci par les oreilles.
(*Il lève la main pour lui donner un soufflet*). (I, 3)

Harpagon ne supporte pas que ses domestiques aient raison sur lui, malgré tout le bon sens que leurs paroles comportent. Il symbolise ainsi l'autorité abusive, qui récuse l'intelligence et la ténacité, et y répond par des coups et des menaces. Le vieil avare fait incontestablement office d'« exemplum », c'est-à-dire de modèle dont la fonction est d'édifier ou de dissuader. Peu enclin à critiquer ouvertement la monarchie, Molière met en scène la tyrannie – en tant que modèle à ne pas suivre – et s'érige ainsi en moraliste.

Comme dans *Amphitryon*, la corruption morale se double d'une corruption linguistique : le langage porte une signification différente selon celui qui s'exprime. Maître Jacques est roué de coups et copieusement insulté par Harpagon lorsqu'il apprend

à ce dernier ce que l'on dit de lui. Les dernières répliques échangées à la fin de la scène par les deux protagonistes sont significatives :

Maître Jacques : Hé bien ! ne l'avais-je pas deviné ? Vous ne m'avez pas voulu croire: je vous l'avais bien dit que je vous fâcherais de vous dire la vérité.

Harpagon : Apprenez à parler.

Encore une fois, deux vérités s'affrontent à travers le langage. On voit de nouveau un pauvre diable acculé à composer entre son identité propre et celle que son maître, abusant de ses privilèges, lui impose. Le despotisme d'Harpagon souligne encore le danger encouru par une société qui dériverait vers l'autoritarisme.

L'auteur français va donc au-delà des plaintes des esclaves de Plaute, qui se bornaient à déplorer une condition misérable, perçue uniquement comme le résultat du sort. Les valets de Molière, par les finesses du langage et le recours à la raison et au bon sens, mettent en relief les inégalités sociales, en même temps qu'ils montrent l'oppression et l'injustice qui dérivent d'un mauvais usage de la raison. Les valets et servantes tiennent donc un rôle vital dans la dénonciation des abus de la classe dominante, même si l'auteur, à travers la relation qu'ils entretiennent avec leurs maîtres, cherche avant tout à nous divertir et à nous faire rire du caractère insensé des maîtres. Le comique mène à la réflexion et à la condamnation des comportements abusifs. Il participe ainsi d'une mentalité qui croit au changement et au progrès par l'exemple et la réformation des « mauvaises habitudes ».

2. Térence, le « peseur d'âmes »

À une génération d'intervalle avec Plaute, Térence (185 av. J.C, 159 av. J.C) est l'autre grand poète comique latin dont Molière s'est inspiré. Il doit son nom au sénateur Terentius Lucanus dont il a été l'esclave, qui l'a affranchi et lui a donné une éducation classique. Comme Plaute il a fait des emprunts au théâtre grec, et s'est inspiré pour certaines de ses pièces de Ménandre, Apollodore de Caryste ou Diphile. C'est l'écrivain et savant romain Varron qui lui a donné son surnom de « peseur d'âmes » : en effet beaucoup plus que Plaute, dont l'œuvre est surtout marquée par les contrastes, et une expression toute en truculence et en verve, Térence se révèle un maître dans la nuance, affinant la psychologie, mettant en relief le côté humain de ses personnages, choisissant un certain type de sujets qu'il traite sans effets, avec sobriété. Térence excelle dans la comédie de mœurs, de bonne mœurs plus exactement car la vertu y tient un rôle important. Ses esclaves diffèrent de ceux de Plaute, dans la mesure où l'auteur a voulu fuir certains stéréotypes qui leur sont attachés. Molière lui doit un de ses valets les plus célèbres et les plus truculents, le Scapin des *Fourberies* (1671), dont le modèle apparaît dans le *Phormion*.

D'inspiration grecque, le *Phormion* mettait au centre de l'intrigue un esclave à l'esprit particulièrement vif, Phormion, à qui des jeunes gens amoureux demandaient de résoudre pour eux leurs problèmes sentimentaux. On y voyait le serviteur soutirer de l'argent à leurs pères respectifs grâce à ses tours de passe-passe et à ses duperies. Dans aucune autre comédie latine on n'a rencontré un personnage d'une telle envergure, une personnalité bien au-dessus des types conventionnels d'esclaves. Molière s'est assez

largement inspiré de la pièce de Térence – Scapin est en fait le fruit de la ruse de deux esclaves, Phormion en particulier et Géta pour une moindre part. Scapin, comme Phormion, mène le jeu dans *Les Fourberies*, et comme dans la pièce de Térence le serviteur donne son nom à l'œuvre.

On trouve bien d'autres points communs aux valets latins et français. Ils montrent tout d'abord un assez grand dévouement pour leurs maîtres, qu'ils ont un sincère désir d'aider. Ils s'unissent à ces derniers pour lutter contre l'intransigeance et l'avarice de leurs pères. Ainsi Géta craignait-il plus pour son maître, qui venait de se marier à l'insu de son père, que pour lui-même :

Mais c'est l'idée de mon maître surtout qui me met au supplice. Pauvre garçon ! Quelle pitié ! C'est pour lui que je tremble. (I, 4)

Scapin, lui, n'est pas homme à trembler, mais il porte un intérêt certain aux difficultés d'Octave :

Et je suis un homme consolatif, homme à m'intéresser aux affaires des jeunes gens. (I, 2)

Phormion faisait preuve d'une grande confiance en lui, et avait conscience de sa valeur. À Geta qui redoutait les conséquences de leurs entreprises, il a répliqué :

À d'autres ! Ce n'est pas mon coup d'essai. Je sais où mettre le pied. J'en ai houspillé plus d'un, vois-tu, tant d'ici que d'ailleurs ; et je n'y vais pas de main morte. (II, 2)

Ce à quoi renchérit Scapin avec aplomb :

À vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je veux m'en mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ses gentillesse d'esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies ; et je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui

fut plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier. (I, 2)

Le mot revient à plusieurs reprises dans la pièce de Molière, et se trouve – ce n'est pas un hasard – dans l'intitulé de l'œuvre : les « fourberies » du valet sont au cœur de l'intrigue, et rythment la pièce de bout en bout. Celles de Phormion étaient principalement du même ordre, et consistaient surtout à duper les pères des jeunes gens afin de leur extorquer des sommes d'argent qui leur permettraient de servir les amours de leurs protégés. Demiphon, un des pères de la pièce latine, traitait avec colère de « maître fourbe » Phormion qui voulait exercer un chantage à l'encontre des deux vieillards (V, 8). L'insulte se transforme en compliment dans la bouche de Silvestre, le valet d'Octave chez Molière, qui, en entendant Scapin expliquer une de ses duperies, laisse échapper avec admiration : « L'habile fourbe que voilà ! » (I, 4). Nous verrons plus loin comment les friponneries de Scapin dépasseront cependant celles de Phormion en éclat et en exubérance, et que les raisons qui motivent certaines d'entre elles sont d'une autre nature.

La confiance en soi que les valets des deux pièces manifestent est associée à une caractéristique commune à bien des serviteurs : l'insolence. Chez Térence, Phormion ne prenait pas de gants pour malmener Demiphon, à qui il tenait tête à plusieurs reprises. Il allait jusqu'à lui répliquer, lors d'une altercation – en soulignant l'âge avancé du protagoniste : « Vous radotez ! » (II, 3). Scapin, lui, emploie l'insolence pour se venger de son maître Léandre, qui l'accuse à tort avant de l'implorer de l'aider :

« Ah ! Mon pauvre Scapin. » Je suis « mon pauvre Scapin » à cette heure qu'on a besoin de moi. (II, 4)

Phormion, Géta et Scapin utilisent en majorité un langage châtié, à l'exception cependant d'une expression grossière : Géta traitait ainsi le marchand d'esclave, au gré des traductions, d' « âme de boue », d' « ordure » ou de « fumier » (III, 2). Scapin mentionne, quant à lui, les « coups de pied au cul » qu'il craint toujours de recevoir lorsqu'il revient après une longue absence (II, 5). Que ce soit dans le *Phormion* ou dans *Les Fourberies*, les valets ne manquent pas de faire allusion aux mauvais traitements qu'ils endurent des mains de leurs maîtres. Géta se plaignait des coups reçus des jeunes gens dont il avait la charge, et de ce qu'à plusieurs reprises « il en a cuit à [ses] épaules » (I, 2). Scapin résume bien, dans la réplique ci-dessous, la difficile condition de serviteur, que ce soit à l'époque de Térence ou à celle de Molière :

Et je ne suis jamais revenu au logis, que je ne me sois tenu prêt à la colère de mes maîtres, aux réprimandes, aux injures, aux coups de pied au cul, aux bastonnades, aux étrivières. (II, 5)

Cependant, comme on l'a vu en comparant certaines comédies de Plaute à celles de l'auteur français, il est indéniable que Molière a là encore enrichi le personnage du valet, lui donnant une dimension plus farcesque, en faisant un personnage virevoltant et étourdissant, véritablement doué du génie qu'il s'attribue bien immodestement. Même si Scapin partage avec Géta et Phormion un vrai désir d'aider ses jeunes maîtres, il n'hésite pas à les duper eux aussi pour se venger des mauvais traitements qu'il reçoit, et adoucir son quotidien. Ainsi dans une scène mémorable où Léandre accuse à tort son valet, et le menace de son épée, Scapin reconnaît avoir bu avec ses amis le vin d'Espagne de son maître, et volé une montre destinée à la maîtresse de ce dernier. Mais de manière plus

significative, il a rendu au centuple les coups de bâton reçus. Dans cette scène il confesse comment et en quel lieu il a rossé Léandre :

Vous vous souvenez de ce loup-garou, il y a six mois, qui vous donna tant de coups de bâton, la nuit, et vous pensa faire rompre le cou dans une cave ou vous tombâtes en fuyant. C'était moi, moi qui faisais le loup-garou.
(II, 3)

Scapin roue également de coups Géronte, le père de Léandre, après l'avoir fait entrer dans un sac, prétendant qu'une bande de soldats le cherche. Il contrefait plusieurs voix, comme si plusieurs personnes étaient en train de parler. Scapin démontre ici non seulement ses talents d'acteur, mais aussi avec quelle virtuosité il maîtrise le langage – virtuosité qui dépasse de loin celle d'un Géta ou d'un Phormion. Ainsi, afin de convaincre Argante de ne pas se rendre devant la justice, Scapin lui dépeint, dans un langage convaincant, tous les obstacles qu'il rencontrera sur son chemin :

Jetez les yeux sur les détours de la justice ; voyez combien d'appels et de degrés de juridiction, combien de procédures embarrassantes, combien d'animaux ravissants par les griffes desquels il vous faudra passer, sergents, procureurs, avocats, greffiers, substituts, rapporteurs, juges, et leurs clercs. Il n'y a pas un de tous ces gens-là qui, pour la moindre chose, ne soit capable de donner un soufflet au meilleur droit du monde. (II, 5)

Scapin finira pas avoir raison de la résistance d'Argante, comme de celle de tous ceux qui font obstacle à ses desseins – de la même manière que Phormion et Géta, qui eux aussi prenaient de haut leurs maîtres, se sachant indispensables. Mais Molière prête à son valet une virtuosité qui s'apparente à une arme offensive-défensive : il est tout-puissant sur le monde qui est impuissant contre lui, esquivant les obstacles mais ne cédant pas le terrain à ses ennemis. Scapin semble jouir d'une liberté absolue ; il a beau, pour subsister, dépendre d'un maître, la conscience de cette liberté ne le quitte jamais –

c'est ce qui, à ses yeux, lui donne le droit de rosser ses maîtres et de les berner. Yves Moraud avance la théorie que, la pièce de Molière ayant été jouée en fin de carrière de l'auteur – en 1671, soit deux ans avant sa mort – elle représente pour ce dernier l'affirmation de « l'indépendance et la toute-puissance du créateur sur la matière et son propre outil² ». À travers Scapin et son insolente liberté, l'auteur, sûr de son génie, ferait un joyeux pied de nez à ses ennemis. Yves Moraud fait allusion également à une revanche que Molière prendrait sur lui-même : diminué physiquement, en proie à la toux, l'auteur aurait voulu représenter par son héros, doté d'une joyeuse vitalité et apte à défier le destin, une victoire sur la conscience du délabrement de son être. On souscrit aisément à cette thèse, notamment à la lecture de la scène finale des *Fourberies*, qui montre un Scapin feignant la mort – dont il ressuscite au bout d'une table bien garnie, symbolisant le triomphe de la vie.

Indéniablement, Molière a fait des pièces latines dont il s'est inspiré des œuvres originales, où il est possible d'apercevoir des fragments de sa propre vie, notamment à travers les valets qu'il met en scène. S'il doit beaucoup à des auteurs tels que Plaute et Térence, qui lui ont fourni matière et personnages, Molière peut cependant s'enorgueillir d'avoir créé un style qui lui est propre. Et si la plupart des personnages de ces comédies sont dignes d'intérêt et que Molière en a plus ou moins développé la psychologie, c'est avec les personnages de valets qu'il déploie le plus sa virtuosité. Nous verrons au

² Yves Moraud. *La conquête de la liberté de Scapin à Figaro* (Presses Universitaires de France, Vendôme, 1981) 18-19.

chapitre suivant l'ampleur des changements survenus à l'époque moderne au théâtre, et l'évolution du serviteur sous la formidable influence des auteurs espagnols et surtout italiens.

CHAPITRE II

LES EMPRUNTS À LA COMÉDIE ITALIENNE ET ESPAGNOLE

1. Le rôle majeur de la comédie espagnole et de la *commedia dell'arte* au XVIIe

La comédie latine ne fut pas la seule source d'inspiration pour Molière et les auteurs de son époque : le théâtre espagnol et la *commedia dell'arte* apportèrent en Europe et surtout en France, des techniques et des jeux de scène originaux servis par de nouveaux personnages.

a. La comédie espagnole et le *gracioso*

Il fut un temps où Paris n'était qu'une copie de Madrid, et où les auteurs les plus féconds vivaient du théâtre espagnol : celui-ci connut en effet un âge d'or qui s'étendit de la fin du XVIe au milieu du XVIIe siècle environ. Ce fut l'époque où parut le roman de Cervantès, *Don Quichotte* (1605), qui narre les aventures du rêveur idéaliste et de son écuyer Sancho Panza – un autre ancêtre des valets moliéresques, qui tentent, souvent en vain, d'ancrer leur maître dans une réalité qui leur échappe.

Trois auteurs illuminèrent plus particulièrement l'âge d'or espagnol, et eurent une influence incontestable sur le théâtre en France : Félix Lope de Vega (1562 – 1635), Tirso de Molina (1584 – 1648) et Don Pedro Calderon (1600 - 1681). Dans ce théâtre profondément national, éminemment catholique et chevaleresque, composé de sombres drames ponctués de nombreux coups d'épée, se trouvait un personnage burlesque, le *gracioso*, chargé de rire et de faire rire par sa poltronnerie, sa grivoiserie et sa goinfrerie ; cette caricature vivante – le valet – contrastait avec la bravoure et la chasteté des

personnages poétiques ou tragiques. Dans ce théâtre de l'âge d'or espagnol, Molière trouva le canevas pour *L'École des maris* (1661), tiré d'une comédie de Mendoza, *Le Mari fait la femme et le traitement change les mœurs*. Un autre écrivain, Moreto, auteur de *Dédain pour dédain*, lui inspira *La Princesse d'Élide* (1664) et le personnage de Moron, « fou de la princesse », qu'il joua lui-même.

Nous analysons ci-dessous l'influence qu'exerça le créateur de Don Juan, Tirso de Molina, sur la pièce du même nom que Molière présenta en 1665.

b. La *commedia dell'arte* et le *zanni*

La *commedia dell'arte* est une forme complexe de théâtre improvisé, née d'une tradition populaire ininterrompue depuis l'époque romaine. On situe son apparition en Italie au début du XVI^e siècle ; au cours de ce siècle, sous l'influence de Catherine de Médicis, les comédiens italiens prirent l'habitude de franchir les Alpes et de jouer régulièrement à Paris, où ils remportèrent un vif succès.

Ils se produisaient souvent en italien et introduisirent, sur la scène française, un jeu théâtral complètement nouveau. Leur répertoire s'enrichissait sans cesse : canevas, types théâtraux, répliques, techniques de machinerie étaient repris et transformés au gré de l'invention des scénaristes et des comédiens. La *commedia dell'arte* est à l'origine des *lazzi*, terme qui désigne des effets ou des jeux de scène comiques, aussi bien verbaux que corporels : le *lazzi* peut être un jeu de mots, tout comme il peut se traduire par une mimique ou une acrobatie. Les valets de Molière reprendront certaines de ces techniques de jeux, qui sont un ressort comique incontestable.

Les comédiens italiens faisaient la part belle à l'improvisation, et la gestuelle l'emportait toujours sur le texte. Pétillants, enjoués, drôles et acrobates, ils changèrent le rapport entre la salle et la scène : ils osaient des grivoiseries, des satires politiques, des parodies et des critiques qu'autorisait leur jeu comique tant il échappait à toutes les règles connues. Leur talent, associant la danse, le chant, les pitreries et les mimes enthousiasmait le public qui n'avait pas besoin de comprendre leur langue pour participer à l'intrigue. Les *lazzi* donnaient à l'action une cadence rapide et maintenaient le public en haleine.

Molière doit aux Italiens, plus encore qu'aux auteurs latins, les personnages-types de ses comédies : le vieillard, le jeune premier amoureux, souvent maladroit, la jeune fille en mal d'amour, et surtout la servante et le valet débrouillard. À chacun de ces types correspondaient un costume et des accessoires significatifs. Les valets, appelés *zanni*, avaient un rôle majeur dans les pièces ; ils allaient souvent par deux et se différenciaient par l'ingéniosité de l'un et la balourdise de l'autre. Ils avaient pour nom Arlequin, Beltrame, Coviello, Scapino ou Piero ; on retrouve certains de ces noms dans les pièces de Molière. Scaramouche était un personnage à part : c'était un mime mi-*capitan* mi-*zanni* en costume noir et au visage poudré, aux sourcils énormes et aux moustaches en parenthèse ; l'auteur français lui a emprunté son visage pour achever la métamorphose de Mascarille en Sganarelle.

C'est Arlequin qui, très rapidement, est devenu le personnage le plus populaire de la comédie : valet gouailleur, grossier, paillard et fainéant, il était vêtu d'un costume bariolé et portait deux attributs : une bouteille d'eau-de-vie ou de vin, et une batte avec

laquelle il « bastonnait ». Arlequin est le personnage principal du *Festin de Pierre*, œuvre de la *commedia dell'arte* qui traite du mythe de don Juan. Nous analysons ci-dessous l'influence combinée de la comédie espagnole *L'abuseur de Séville* et du *Festin de Pierre* italien sur le *Dom Juan* de Molière.

2. Le cas de *Dom Juan* : emprunts aux comédies espagnole et italienne

L'Abuseur de Séville est une comédie espagnole baroque composée en 1630 par Tirso de Molina, considéré comme un « Beaumarchais en soutane », car cet auteur de comédies d'intrigue et de mœurs était aussi un ecclésiastique. La pièce reprend la tradition andalouse de don Juan Tenorio, jeune écervelé de noble descendance qui tua le commandeur Ulloa dont il avait séduit la fille. La chronique dit que les moines du couvent de San Francisco où se trouvait le tombeau du commandeur, assassinèrent don Juan et firent répandre le bruit que la statue l'avait emporté aux enfers. Tirso de Molina fut le premier à donner à cette légende sa forme populaire.

Deux auteurs italiens, Cigognini et Giliberto, publièrent, respectivement en 1650 et 1652, une pièce intitulée *Il Convitato di Pietra – Le Festin de Pierre* – qui reprenait l'histoire de don Juan. La troupe italienne qui jouait à Paris se réappropria le sujet et le présenta en 1658 selon la technique de la *commedia dell'arte*. C'est cette version que nous allons comparer à la pièce de Molière, qui s'en est incontestablement inspiré¹.

Catherinon, le serviteur de *L'Abuseur de Séville*, Arlequin, celui du *Festin de Pierre*, et Sganarelle, le valet du *Dom Juan* de Molière, partagent de nombreux points

¹ Cette forme de théâtre reposant sur l'improvisation, nous nous basons sur le scénario de la pièce, traduit d'un manuscrit de Biancolleli.

communs. Ils sont, comme tant d'autres de leur condition, amateurs de bonne chère et de bon vin – à des degrés divers cependant. Catherinon s'exclame, alors qu'il vient tout juste d'échapper à la noyade : « Là où Dieu rassembla tant d'eau, n'aurait-il pas pu rassembler autant de vin ? » (acte I). Arlequin exhibe son extraordinaire glotonnerie dans les nombreuses scènes de repas qui rythment la pièce. Sganarelle, dans la scène VII de l'acte IV, vitupère contre les laquais qui ôtent les assiettes avant qu'il n'ait pu goûter le moindre morceau.

Catherinon, Arlequin et Sganarelle subissent aussi les menaces de violence de leurs maîtres, et vont quelquefois jusqu'à prendre des coups. Les serviteurs italien et espagnol reçoivent ainsi un soufflet de don Juan lorsqu'ils expriment leur opposition aux desseins de ce dernier. Dans la pièce de Molière, le séducteur menace son valet qu'il va « appeler quelqu'un, demander un nerf de bœuf, [le] faire tenir par trois ou quatre, et [le] rouer de mille coups » (IV, 1).

Les trois serviteurs exhibent le trait caractéristique que l'auteur français a fait passer à la postérité avec Sganarelle : la poltronnerie, qui fait trembler de tous leurs membres ces valets servant un maître rempli de bravoure. Catherinon reconnaît d'ailleurs volontiers sa faiblesse ; il se fait maintes fois prier avant d'aller ouvrir à ce qu'il soupçonne être le commandeur, plaidant sa cause auprès de don Juan : « Monsieur, puisque tu sais que je suis une Catherinette... » (III). Le scénario italien indique qu'Arlequin « tombe de frayeur » à la vue de la statue du commandeur, qui répond d'une inclination de tête à son invitation à dîner. C'est ce qui manque d'arriver à Sganarelle,

dans une scène quasiment identique (III, 5). Le valet de Molière est certainement le plus poltron, fuyant devant tout danger, même lorsque son maître est attaqué ! (III, 5).

Toutes ces inconvenances coexistent, chez les trois valets, avec un bon sens qui les fait critiquer, de façon quelquefois acerbe, la conduite dépravée de don Juan. Catherinon traitait son maître « d’abuseur d’Espagne », et lorsque celui-ci lui annonça qu’ils avaient « du travail », lui demanda ironiquement, dans une expression pleine d’humour : « On embabouine de nouveau ? » (II). Le valet n’hésitait pas à exprimer ses divergences d’opinion avec don Juan, ni à prendre un ton moralisateur pour condamner la conduite de son maître :

Je n’approuve pas. Tu veux, Monsieur, qu’un jour nous nous fassions pincer : celui qui vit d’abus sera dupe à son tour et paiera ses péchés en une seule fois. (II)

Dans la pièce italienne, Arlequin tentait lui aussi de raisonner don Juan, et pour ce faire se lançait dans des analogies qui ne devaient pas manquer de susciter le rire du public : ainsi il racontait à son maître la fable du cochon dont le propriétaire s’était entiché car il était « d’une physionomie douce ». Cependant l’animal abusa la confiance de son maître en allant manger les fleurs du jardin et la viande entreposée dans la cuisine, et en créant le chaos dans la maison. L’homme finit par perdre patience et fit tuer le cochon. Arlequin tirait ainsi cette morale de l’histoire :

Ce père de famille, c’est Jupiter ; ce cochon, c’est vous. (...) Vous en ferez tant, que ce Dieu prenant le couteau de sa foudre, fondra sur le cochon bien aimé, qui est vous, mon cher maître, le tuera, et en fera des saucisses et des côtelettes pour tous les diables.

Sganarelle, dans la première scène de la pièce, fait ainsi le portrait de Dom Juan à

Gusman, l’écuyer d’Elvire :

Mais, par précaution, je t'apprends, inter nos, que tu vois en Dom Juan, mon maître, le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable brute, un pourceau d'Épicure, un vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances chrétiennes qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons. (I, 1)

Molière a conservé la comparaison peu flatteuse qu'Arlequin avait établie entre don Juan et le cochon, animal qui ne manque pas d'évoquer la répugnance et la saleté. Il y ajoute le parallèle avec le chien, qui souligne le caractère méprisable du séducteur. Qu'ils croient en Dieu, à Jupiter ou au loup-garou, Catherinon, Arlequin et Sganarelle apparaissent tous trois comme respectueux de la religion, tentant de persuader leur maître de retourner dans le droit chemin dont la recherche éternelle de nouvelles conquêtes l'a détourné. Ils représentent chacun à leur manière la voix de la sagesse, il sont les conseillers sensés d'un monstre sourd, hélas, à leurs remontrances.

Les similarités entre les valets des pièces espagnole, italienne et française s'arrêtent cependant aux points communs que nous venons de détailler. Nous analysons ci-dessous les caractéristiques que partagent uniquement Arlequin et Sganarelle, pour constater que ce dernier est plus proche du *zanni* italien que du *gracioso* espagnol. Nous verrons plus loin cependant comment Molière a établi une relation approfondie entre maître et valet, dans laquelle Sganarelle n'est pas seulement l'antithèse couarde et moralisatrice de Dom Juan, mais son complice et son double.

Il est incontestable que le valet prend, dans *Le Festin de Pierre* et *Dom Juan*, une importance qu'il ne possédait pas dans *L'Abuseur de Séville*. Les comédiens italiens, en reprenant la pièce de Tirso de Molina, mettent l'accent sur le serviteur et sa dimension

comique – Molière fera de même dans sa version. Arlequin et Sganarelle sont omniprésents dans les deux pièces ; dans *Le Festin de Pierre* – qui porte d’ailleurs le nom « d’arlequinade » – le valet va jusqu’à effacer les autres personnages, qui ne sont plus que des comparses qui lui servent à déployer ses talents. Sans tenir le rôle principal dans *Dom Juan*, Sganarelle y occupe toutefois une place prépondérante, et il possède une autre dimension qui manque à ses prédécesseurs espagnol et italien.

Si Catherinon n’était pas totalement dépourvu d’humour – souvenons-nous du terme « embabouiner » – il était loin de représenter le ressort comique que deviendront Arlequin et Sganarelle. Le comique de la pièce italienne reposait presque entièrement sur le valet – *zanni* – et ses *lazzi*, dont il est fait mention à de multiples reprises dans le scénario. Ces *lazzi* étaient particulièrement nombreux dans la scène du souper où le commandeur faisait son apparition : Arlequin y tentait par exemple de tuer une mouche qui s’était posée sur le visage de don Juan, tirait « avec un hameçon une poularde de dessus un plat », retournait « la salade avec sa batte ». Ne sachant que faire de son chapeau, il le posait sur la tête de son maître, qui le jetait dans un coin du théâtre. Sommé par don Juan de boire à la santé de la statue, « Arlequin [fut] si effrayé, qu’il [fit] la culbute le verre à la main² ». Molière s’est souvenu de quelques-uns de ces *lazzi* dans cette même scène du souper : Sganarelle y fait écho à Arlequin en essayant d’attraper la nourriture dans des plats qui disparaissent à la vitesse de l’éclair (IV, 7).

² Il est indiqué, en note de bas de page dans le scénario, que le comédien Thomasin Vicentini « faisait cette culbute, sans répandre son vin ». Allusion intéressante à la finesse des acrobaties des acteurs italiens, et à l’importance de l’expression corporelle dans la *commedia dell’arte*.

Une scène intéressante se répète dans les deux pièces : celle du changement d'habit. Elle est peu détaillée dans *Le Festin de Pierre* : en effet celui-ci indique simplement que « Don Juan, pour plus de sûreté, veut changer d'habit avec Arlequin », et que celui-ci montre « quelque résistance » avant d'accepter. Dans la pièce de Molière, le séducteur ordonne à Sganarelle de faire de même, mais le valet refuse de porter un vêtement qui est une cible potentielle pour des agresseurs. Il trouve cependant un moyen de se déguiser, lui et son maître : il procure, à Dom Juan un « habit de campagne », et à lui-même une tenue de médecin. Même s'il ne porte pas, comme Arlequin, le vêtement de son maître, Sganarelle occupe à travers son habit un rang social plus élevé que ce dernier : on assiste ainsi dans les deux pièces à une inversion des rôles, hautement symbolique dans la relation maître-valet – inversion qui évoque l'abolition de toute hiérarchie propre au carnaval, fête aux origines antiques que nous examinerons davantage dans un chapitre ultérieur. L'effet en est immédiat et très apprécié de Sganarelle, qui se trouve « salué des gens [qu'il] rencontre, et que l'on vient consulter ainsi qu'un habile homme » (III, 1). Le valet se prend au jeu – ou plutôt s'installe rapidement dans cette « réalité parallèle » : il va jusqu'à faire des ordonnances aux naïfs qui viennent le consulter, prenant très au sérieux son rôle de faux médecin !

Enfin, *Le Festin de Pierre* et *Dom Juan* se terminent toutes deux par les exclamations du valet, qui en voyant s'abîmer leurs maîtres aux enfers, crient à tue-tête : « mes gages ! » (V, 6). Il est ainsi rappelé que souvent, les serviteurs recevaient irrégulièrement leur salaire, travaillant quelquefois des années, comme le déplore Sganarelle, sans compensation monétaire. Malgré leurs frayeurs devant la vision

terrifiante du châtement de don Juan, et loin de toute considération métaphysique, Arlequin et Sganarelle songent surtout à la perte financière que cette catastrophe va entraîner pour eux. Il est possible de voir dans cette réaction un intérêt particulier à l'argent, qui fait partie des défauts traditionnels du valet ; ce trait de caractère apparaissait déjà en effet dans les comédies antiques, chez le Strobile de *L'Aululaire* de Plaute par exemple qui n'hésitait pas à voler son maître pour son propre profit. On peut aussi cependant l'interpréter comme la préoccupation bien légitime d'un homme qui se sent grugé par une situation inéquitable.

Si les valets de *L'Abuseur de Séville*, du *Festin de Pierre* et de *Dom Juan* ont certains points communs, de nombreuses différences les séparent néanmoins, faisant des trois pièces des œuvres singulières. On l'a vu, Catherinon, le serviteur de la comédie espagnole, tenait une place bien moindre dans la pièce qu'Arlequin et Sganarelle, et l'élément comique qu'il y ajoutait était relativement discret. Son rôle se bornait à rehausser celui d'un maître flamboyant, qui tenait le devant de la scène : dans *L'Abuseur de Séville* en effet, Don Juan et ses frasques étaient au cœur de l'intrigue, et Catherinon n'était qu'un observateur qui y prenait peu de part. L'arlequinade, en revanche, tendait surtout à mettre en relief le caractère du valet bouffon : c'est lui qui devenait le héros. Les autres personnages s'effaçaient devant lui, réduits à des rôles de faire-valoir pour le *zanni* : devant le roi, il faisait parade de son esprit ; avec la pêcheuse, il débitait des plaisanteries grivoises ; en présence du commandeur, il imaginait des facéties macabres. Même don Juan était rabaisé au rôle d'un joyeux et insignifiant débauché, dont les aventures galantes servaient de thème à ses *lazzi*.

Le comique de la pièce reposait entièrement sur le *zanni* et ses pitreries. Une des caractéristiques de ce ressort comique n'apparaît ni chez Tirso de Molina, ni chez Molière : c'est la vulgarité, qui transforme en bouffonnerie la pièce italienne. Dans la fameuse scène du souper, où les *lazzi* s'enchaînaient les uns aux autres, Arlequin se mouchoit à la nappe et essuyait une assiette à son derrière avant de la présenter à don Juan. La grossièreté tournait parfois à l'obscénité : après le naufrage, Arlequin apercevant son maître évanoui sur la poitrine de la pêcheuse, s'écriait : « Si j'avais eu deux calebasses pareilles, je n'aurais pas craint de me noyer. » Le caractère tragique de certaines scènes, comme celle où don Juan tuait le commandeur, étaient effacés par les détails comiques qui y étaient mêlés : par exemple après la mort du commandeur, Arlequin, saisi de peur, trébuchait sur le corps en faisant de nombreux *lazzi*.

Dans la comédie de Tirso de Molina, la religion tenait une place prépondérante. Le don Juan de Molina était avant tout espagnol et catholique, malgré ses fautes. Il pensait si peu à l'athéisme que son dernier cri était : « Laisse-moi appeler quelqu'un qui me confesse et m'absolve » (acte III). La structure théologique de la pièce était assez forte pour qu'on puisse affirmer que don Juan n'était pas un problème humain, mais un problème catholique. Les éléments religieux de *L'Abuseur* disparaissent complètement dans l'arlequinade et sont transformés en pure comédie par son auteur. Cette transformation est particulièrement manifeste dans les scènes de la dernière partie, où la statue apparaissait : dans une de ces scènes, Arlequin, croyant avoir converti son débauché de maître en lui racontant des fables édifiantes, se félicitait et rendait grâce au

ciel. Mais don Juan, qui s'était agenouillé, se relevait et lui donnait un coup de pied au derrière !

Dans la pièce de Molière, la religion revient au premier plan, mais sous une nouvelle forme, et Sganarelle joue un rôle important dans cette transformation. Dans *L'Abuseur de Séville*, Dieu est une puissance fantastique agissant au-dessus et en dehors des lois naturelles, dont nul ne cherche à mettre en doute les procédés ni l'authenticité des dogmes qui l'établissent. Molière nous présente la religion sous son aspect le plus humain, à travers notamment les discussions philosophiques de Dom Juan et Sganarelle, où Dieu lui-même est discuté et audacieusement nié. Ainsi à la scène 1 de l'acte III, à la question de Sganarelle qui lui demande à quoi il croit, Dom Juan répond que « deux et deux sont quatre, et que quatre et quatre sont huit ». Cet aveu d'athéisme enrage le valet, qui tente alors de donner à son maître des preuves orthodoxes de l'existence de Dieu :

Mais avec mon petit sens, mon petit jugement, je vois les choses mieux que tous les livres, et je comprends fort bien que ce monde que nous voyons n'est pas un champignon, qui soit venu tout seul en une seule nuit. Je voudrais bien vous demander qui a fait ces arbres-là, ces rochers, cette terre, et ce ciel que voilà là-haut, et si tout cela s'est bâti de lui-même.

Pour Sganarelle, le monde postule un créateur, et il n'a de cesse de le démontrer à un Dom Juan dont la seule religion est l'arithmétique.

L'aspect humain, et le sentiment de la réalité, sont indiscutablement les éléments qui différencient le plus la pièce de Molière de celles de ses prédécesseurs – éléments qui sont particulièrement mis en relief par les serviteurs présents dans *Dom Juan*. En effet, outre Sganarelle, apparaissent dans la pièce des valets-paysans qui ajoutent à la peinture réaliste que fait Molière. Ceux-ci sont loin des paysans espagnols qui distillaient de

jolies préciosités dans *L'Abuseur* : ils s'expriment en patois, dans un parler cru qui souligne leur gaucherie et leur naïveté. Pierrot décrit ainsi la perruque et les habits de Dom Juan et de ses semblables :

Quien, Charlotte, ils avont des cheveux qui ne tenont point à leu tête ; et ils boutont ça après tout, comme un gros bonnet de filasse. Ils ant des chemises qui ant des manches où j'entrerions tout brandis, toi et moi. (...) Ils avont itou d'autres petits rabats au bout des bras, et de grands entonnois de passément aux jambes, et parmi tout ça tant de rubans, tant de rubans, que c'est une vrai piquié. (II, 1)

La candeur et la nigauderie de ces valets-paysans qui parlent le dialecte du cru gaulois ne sont pas seulement destinées à amuser les parterres : elles sont le résultat d'une recherche de couleur locale dont les comédiens italiens, pas plus que le poète espagnol, ne s'étaient souciés.

Sganarelle s'exprime également de manière simple, et s'il ne le fait pas en patois, il est loin cependant des manières élégantes et du langage fleuri du *gracioso* espagnol. Catherinon maniait en effet la langue avec éloquence et distinction, faisant preuve d'une érudition certaine. À don Juan qui lui expliquait leur prochaine duperie, le valet répondit, plein d'aigreur désapprobatrice, mais avec panache :

Eh bien, force la chair du Turc, force la chair du Scythe, du Perse et du Caramant, du Galicien, du Troglodyte, de l'Allemand, du Japonais, du tailleur qui, sa petite tige d'or à la main, imite sans relâche la blanche enfant. (acte III)

Sganarelle est un paysan encore fruste qui, sorti trop tard de son village, n'a pas acquis d'érudition mais se croit philosophe : il cite Aristote, à propos du tabac, mêle, on l'a vu, le ciel, Épicure et Sardanapale (I, 1). Sa religion est moins grave, plus grossière que celle de Catherinon : elle est faite surtout de la croyance au Moine Bourru et au loup-

garou. Cependant, à l'instar du valet espagnol, il joue, de manière beaucoup plus marquée qu'Arlequin, le rôle de défenseur de la morale.

Si Molière a conservé à Sganarelle les traits essentiels de ses modèles – le bon sens populaire, la poltronnerie, la gloutonnerie, etc. – il les a néanmoins si bien corrigés qu'il a fait entrer dans la réalité un personnage de convention, un type banal que les comédies espagnoles et italiennes se transmettaient sans le modifier. Sganarelle, on l'a vu, ne possède ni la bouffonnerie d'Arlequin, ni l'élégance du *gracioso* espagnol. Les pitreries du *zanni* ont été remplacées par des réflexions d'un bon sens un peu vulgaire et des raisonnements naïfs, qui expriment fidèlement la mentalité d'un homme du peuple.

Mais il y a plus encore, l'auteur français a créé une relation particulière, complexe, faite à la fois de répulsion et de complicité, entre Dom Juan et Sganarelle – relation qui était beaucoup plus superficielle dans les autres pièces. Le valet a horreur de la conduite de son maître, et sa clairvoyance avisée lui fait deviner tout ce qu'il y a de retors dans les arguments que le grand seigneur apporte à défendre ses vices. Sganarelle n'hésite pas, on l'a vu, à argumenter sans fin avec son maître, et parvient à le battre en brèche avec ses arguments triviaux mais marqués par la sagesse. Dom Juan trouve de toute évidence plaisir à converser avec son valet, en qui il trouve son premier et son meilleur public. Mais la crainte détruit souvent les bonnes intentions de Sganarelle, et lui fait oublier sa saine morale. Dès que Dom Juan hausse la voix, il se tait, approuve, feignant de prendre à son compte des sentiments qu'au fond de son cœur il réprouve. « Il n'est rien de tel en ce monde que de se contenter », dit-il, non sans malice (I, 2). On sent cependant que, malgré toute sa désapprobation et ses leçons de morale, Sganarelle

reste attaché à son maître, dont la vie de débauche exerce une fascination sur lui. La scène du changement d'habit révèle cette complicité, en montrant le valet prompt à protéger par ce stratagème Dom Juan menacé, et en opérant une intéressante inversion des rôles.

Il est aisé de déchiffrer dans cet étrange attelage formé par le maître et le valet les rapports qui, à cette époque, existaient entre l'aristocratie et le peuple. Dans son aberrante démesure, Dom Juan incarne aux yeux de Sganarelle ces privilèges essentiels de l'aristocratie que sont la liberté et la puissance – liberté d'une classe qui ne pense et n'agit que selon son bon plaisir ou selon l'orgueilleuse image qu'elle se fait d'elle-même. Sganarelle est relégué la plupart du temps au rang de témoin d'un spectacle qu'il n'a pas voulu, auquel il est tenu parfois d'applaudir, et dont il doit supporter les conséquences – entre autres financières, avec la perte de ses gages. Comme le fait Ariane Mnouchkine dans son film *Molière*, on est porté également à faire un parallèle entre la relation Dom Juan-Sganarelle et celle que Molière entretenait avec le roi : une relation basée sur la servitude, où entre une part de répulsion et une part de fascination mêlée de complicité.

Il est intéressant à ce sujet de noter que Molière a joué lui-même Sganarelle, tout comme il a endossé maintes fois le rôle de Mascarille et d'autres valets de ses comédies. L'auteur cherchait certainement à montrer de cette manière ses talents d'acteur comique, ainsi qu'à établir un lien avec le public. En effet à travers leurs fonctions didactiques, les valets permettaient un regard, une distance, une complicité entre l'auteur et le public. Molière se délectait certainement des jugements que les serviteurs portaient sur leurs maîtres et sur la société en général, jugements qui faisaient souvent l'objet

d'affrontements explicites, comme c'est le cas entre Sganarelle et Dom Juan. Jouer les valets permettait à l'auteur de mieux atteindre un public qu'il divertissait tout en l'engageant à la réflexion, en soulignant les travers de la société.

Une évolution s'est donc opérée dans le personnage du valet de ces trois pièces, fort différentes au final : protagoniste à l'importance réduite dans *L'Abuseur de Séville*, œuvre empreinte de signification religieuse et morale, le serviteur passe au-devant de la scène dans l'adaptation de la *commedia dell'arte*, essentiellement fondée sur la bouffonnerie du *zanni* ; Molière transforme alors le pitre italien en personnage complexe, qu'il intègre dans une peinture de mœurs absente des comédies antérieures, mais qui tient la première place dans la pièce française. Les différentes classes de la société y figurent, avec, au premier rang, le grand seigneur égoïste et exploiteur, au second le bourgeois crédule et exploité – sous les traits notamment de M. Dimanche – et au-dessous, l'homme du peuple, pauvre paysan complaisant dont on prend la femme, et que l'on remercie à coups de bâton, ou valet obligé de sanctionner les méfaits de son maître. Sganarelle possède dans la pièce une dimension que n'avaient pas ses prédécesseurs : il participe pleinement à la réflexion de l'auteur sur le sujet délicat de la religion, et la question plus générale de la destinée humaine.

3. *Le Dépit Amoureux* et *L'Intéresse* de Secchi

Niccolo Secchi (1500-1560) est un des auteurs de comédie les plus éminents de la Renaissance italienne, et *L'Intéresse* (*La Cupidité*), publiée à Venise en 1581, est considérée comme la plus achevée de ses quatre pièces de théâtre. Cette œuvre n'a pas

seulement inspiré Molière : Shakespeare lui aurait emprunté des personnages et certaines scènes pour *Twelfth Night*.

L'Interesse fait partie de ces comédies d'intrigue basées sur le déguisement, si populaires en Italie à la Renaissance, et Molière, dans *Le Dépit Amoureux* (1656), en a repris assez fidèlement l'intrigue : afin de s'approprier une somme d'argent considérable (le pari imaginé par Secchi devient détournement d'héritage chez Molière), un cupide marchand élève sa deuxième fille comme un fils. La jeune fille déguisée tombe amoureuse d'un des prétendants de sa sœur, et réussit à se faire passer pour elle auprès de ce dernier en lui empruntant ses vêtements. Suite à cet imbroglio, une querelle éclate entre le prétendant en question et un autre soupirant de la sœur, qui a sa faveur. La pièce se termine avec la révélation de la mascarade et le bonheur des deux couples. Molière a renchéri sur son modèle italien, compliquant une intrigue déjà complexe, en ajoutant au déguisement la substitution d'enfant. Il a aussi innové, notamment en créant des rôles de servantes qui n'existaient pas chez Secchi.

En effet si l'on trouve une seule servante dans *L'Interesse* – il s'agit en fait d'une femme d'intrigue, dont le rôle est assez réduit – elles sont deux dans *Le Dépit Amoureux*. En revanche dans la comédie italienne apparaissaient trois valets, Zucca, Testa et Brusca, que Molière a « condensés » en deux serviteurs, Gros-René et Mascarille. Ce dernier est l'équivalent de Zucca, valet du prétendant induit en erreur par la jeune fille déguisée en homme, Lelio/Ascagne. Gros-René remplace à la fois Testa et Brusca, serviteurs du soupirant qui a les faveurs de Virginia/Lucile. Molière s'est grandement inspiré des valets de Secchi, qui selon la tradition, font cohabiter sagesse et inconvenance.

Ainsi dans *L'Interesse*³, Testa jugeait à l'aune du bon sens les actions

déraisonnables de son maître et de celui de Zucca :

C'est une seule et même chose, Zucca,
De raisonner des jeunes gens épris ou bien des fous.
Crois-tu peut-être, que lorsque de jeunes amoureux
Décident de jouer des tours, ils usent
De raison, de jugement, ou de discrétion ?
La discrétion n'est pas une de leurs conseillères,
Encore moins la prévoyance ou la prudence ;
Les conseillers qu'ils écoutent sont :
Leur appétit, leur folie, leur frénésie et leurs caprices. (V, 3)

Gros-René oppose quant à lui de sages arguments à un Éraste tourmenté par la jalousie :

Pour moi je ne sais point tant de philosophie :
Ce que voient mes yeux, franchement je m'y fie,
Et ne suis point de moi si mortel ennemi,
Que je m'aïlle affliger sans sujet ni demi.
Pourquoi subtiliser et faire le capable
À chercher des raisons d'être misérable ?
Sur des soupçons en l'air je m'irais alarmer !
Laissons venir la fête avant que la chômer. (I, 1)

Malgré l'attitude fantasque de leurs maîtres, les valets italiens et français sont prompts à leur venir en aide lorsqu'ils sont en difficulté. Ils n'hésitent pas à intervenir afin de faciliter le dénouement heureux de leurs intrigues amoureuses. Zucca défendait son maître Fabio avec véhémence contre les soupçons de Pandolfo, le père de Lelio et Virginia, prenant à son compte les accusations du vieil homme :

De quelle infamie nous accusez-vous ?
Votre fille ne s'est-elle pas engagée
Après d'un jeune homme riche, votre égal, beau et noble ?
J'aimerais volontiers savoir quelle trahison vous y voyez.
Vous commetrez vous-même une trahison en ne satisfaisant pas
Deux personnes qui s'aiment si tendrement. (IV, 5)

³ Nous nous référons à l'unique traduction connue de cette pièce, en langue anglaise: Nicolò Secchi, *Self-Interest* (Seattle: University of Washington Press, 1953).

De la même façon, Mascarille se dit prêt à subir la punition d'Albert, le père de Lucile et d'Ascagne, afin de mieux le convaincre de la bonne foi de son maître Valère, et de hâter l'union des deux jeunes gens :

Promettez à leur vœux votre consentement,
Et je veux m'exposer au plus dur châtement,
Si de sa propre bouche elle ne vous confesse
Et la foi qui l'engage et l'ardeur qui la presse. (III, 8)

Ce dévouement n'empêche pas les valets de subir les menaces, les insultes et la violence de leurs maîtres, ou d'autres personnes de condition supérieure. Testa et Zucca étaient pareillement maltraités par un Flaminio rendu fou de rage par la jalousie et ce qu'il considérait comme les mensonges des serviteurs. « Ah canaille, coquin, te moques-tu de moi ? » (II le frappe), invectivait le jeune homme à l'adresse de Testa, en le frappant (II, 3). Flaminio se répandait également en insultes à l'égard de Zucca, après l'avoir brutalisé :

Ignoble gredin, vilain, qui ne mérite que le bâton.
Si mon honneur ne me l'interdisait point,
J'arracherai ta langue menteuse de ta bouche. (...)
Où cours-tu ? Reste tranquille, te dis-je,
Ou bien je t'ampute des deux jambes. (II, 5)

Mascarille ne subit pas les coups de Valère, mais il essuie de la part de son maître des menaces de mort : Valère, en effet, furieux que le valet ait révélé à son père son mariage secret avec sa dulcinée, lui assène « qu'il faut, sans discourir, que tu meures » (III, 7). Ceci marque une innovation de taille de la part de Molière : l'auteur déplace l'effet comique, apporté dans la pièce italienne par les altercations physiques entre Zucca et Flaminio, sur les paroles et leur sens demesuré ; la violence verbale du maître remplace

la violence physique, et par son aspect outrancier suscite le rire. En essayant de voler au secours de son maître, Mascarille reçoit cependant un soufflet de la main de Lucile, l'objet des désirs de Valère, la jeune fille outragée ne pouvant plus longtemps écouter les discours de ce qu'elle considère un « impudent valet » (III, 9).

Dans une scène quasiment identique, Zucca et Mascarille sont malmenés de la même manière par Flaminio et Éraste, qui mettent hypocritement en doute la parole d'un homme de condition inférieure. Sous les menaces de maîtres qui ne supportent pas d'entendre une vérité qui leur déplaît, les deux valets sont condamnés à distordre la réalité, ce qui menait Zucca à s'exclamer : « Il vaudrait mieux pour moi ne pas avoir de langue » (II, 5). Mascarille, lui, se contredit devant un Éraste furieux d'apprendre le soit-disant mariage de Valère et de Lucile. Au jeune homme qui le met en demeure de lui dire « si la chose est vraie », Mascarille répond : « C'est ce qu'il vous plaira : je ne suis pas ici pour vous rien contester » (I, 4). Comme on l'a vu dans d'autres pièces, la parole ne vaut que par la position sociale de celui qui s'exprime. Il est intéressant de noter que cette mise en évidence de l'inégalité sociale apparaissait déjà dans les comédies de l'époque de la Renaissance.

Les valets de *L'Interesse* et du *Dépit Amoureux* ne manquent pas par ailleurs de se plaindre de leur difficile condition. Devant un Zucca en accord total avec lui, Testa se lamentait ainsi avec éloquence :

Hélas, par les temps qui courent, j'aimerais volontier savoir
 Comment nous pauvres serviteurs pouvons vivre dignement.
 Si tu ne cèdes aux exigences de ton maître,
 Tu es toujours considéré comme un idiot, un moins que rien,
 Un homme pitoyable qu'on remunère à peine ;
 Et tu ne peux t'empêcher de t'aigrir.

Vois ce que nous sommes obligés de faire. (III, 4)

Mascarille s'apitoie également sur son sort, allant jusqu'à envisager à haute voix devant Valère – peu sérieusement il est vrai - un suicide qui mettrait fin à ses souffrances. Il résume en quelques mots la situation peu avantageuse dans laquelle il se trouve :

Malheureux Mascarille ! à quels maux aujourd'hui
Te vois-tu condamné pour le péché d'autrui ! (III, 11)

Comme nombre de valets, Zucca, Testa et Mascarille ne brillent pas par leur courage physique. Zucca reconnaissait volontiers sa couardise dans un long monologue où il tentait de justifier son attitude poltronne :

D'autre part, pour être honnête, étant donné que je suis un couard,
Et que je n'ai pas le courage d'opposer de résistance,
Quel bénéfice m'apporteront des armes, si ce n'est celui de m'entraver
Et de m'empêcher de fuir ? (I, 4)

Mascarille lui fait écho – lui aussi dans un monologue occupant toute une scène - déplorant l'attitude guerrière d'un Valère que rien n'effraie :

Moi, chamailler, bon Dieu ! suis-je un Roland, mon maître,
Ou quelque Ferragu ? C'est fort mal me connaître.
Quand je viens à songer, moi qui me suis cher,
Qu'il ne faut que deux doigts d'un misérable fer
Dans le corps, pour vous mettre un humain dans la bière,
Je suis scandalisé d'une étrange manière. (V, 1)

Si Gros-René n'est pas poltron, il partage avec Testa et Zucca une acerbe misogynie. Zucca, dans le monologue mentionné ci-dessus, exprime avec hauteur et éloquence tout son mépris pour la gent féminine, qui ne trouve aucune grâce à ses yeux :

Pour ma part, je n'encouragerai jamais un ami
À se fier à la cervelle d'une femme, non...
Fut-elle la plus sage du lot.
Il n'existe pas de femme séduisante qui ne possède
Une armée d'amoureux attentifs à ses moindres désirs.

C'est leur commerce, leur marchandise.
 Fut-elle laide, elle fait usage alors
 De peintures, de perruques, de toilettes, d'accessoires,
 De bandeaux, de parfums, de poudres, de limes pour les dents,
 De pinces qui soutiennent d'extravagantes coiffures,
 De cosmétiques, de vernis, de teintures pour ses sourcils,
 Et d'un millier d'autres inventions diaboliques. (I, 4)

Gros-René, déçu par le rejet de Marinette et de Lucile, qu'il ne s'explique pas, sombre dans une amère attaque des femmes dans leur totalité :

Car, voyez-vous, la femme est, comme on dit, mon maître,
 Un certain animal difficile à connaître,
 Et de qui la nature est fort incline au mal ;
 Et comme un animal est toujours un animal,
 Et ne sera jamais qu'animal, quand sa vie
 Durerait cent mille ans, aussi, sans repartie,
 La femme est toujours femme, et ne sera
 Que femme, tant qu'entier le monde durera. (IV, 2)

Gros-René résume sa pensée dans le dernier vers de sa tirade : « Les femmes enfin ne valent pas le diable ». Il rejoint ainsi Zucca et les « inventions diaboliques » qu'il attribue à la gent féminine.

Il apparaît assez clairement que Zucca, Testa, Mascarille et Gros-René partagent de nombreuses caractéristiques, propres au valet traditionnel. Il est un trait cependant, fort répandu habituellement, que les serviteurs italiens ne semblent pas posséder : la gloutonnerie. À aucun moment en effet dans *L'Intéresse* il n'est fait mention de la gourmandise des valets, alors que ce sympathique défaut apparaît comme il se doit chez Mascarille ; dans une tirade qui souligne encore sa poltronnerie, il s'exclame : « À table comptez-moi si vous voulez pour quatre / Mais comptez-moi pour rien s'il s'agit de se battre » (V, 1).

Les valets italiens et français diffèrent également dans le domaine de l'expression.

Le Mascarille du *Dépit Amoureux* n'a ni la verve, ni la prestance, ni l'audace du Mascarille de *L'Étourdi*, qui fait partie des valets fourbes. Le premier appartient, avec Gros-René, à la catégorie des lourdauds, et s'il parle avec une certaine aisance, il ne possède pas l'habileté verbale d'un Testa ou d'un Zucca. Dans une tirade qui souligne sa misogynie, Testa se lance dans une longue métaphore filée, qui se révèle une parodie de la comparaison classique assimilant la femme à une forteresse à prendre :

Les femmes belles et séduisantes sont les forteresses,
 Ou plutôt les doux et agréables plaisirs de l'amour,
 Que les amants désirent avec ardeur conquérir.
 Lorsqu'elles posent leurs regards sur leurs amants,
 Et les contemplent amoureuxment, vous pouvez en déduire
 Que le gardien du premier pont est votre ami.
 Si elle prête l'oreille à vos conversations,
 Ou bien reçoit vos lettres, vous pouvez dire
 Que vos officiers peuvent passer le portail
 Et bientôt la persuader de se rendre.
 Mais si, une fois dans le fort, elle vous permet de la toucher,
 Vous pouvez alors affirmer que le pont-levis est baissé,
 La porte est ouverte, et les soldats du fort
 M'invitent à prendre hardiment possession. (II, 2)

Si Mascarille s'exprime sans trop de difficultés, Gros-René maîtrise mal une langue qui lui échappe totalement lorsqu'il se lance dans de nébuleux raisonnements – même si, pour impressionner son maître, il mentionne « le cousin Aristote » :

Ainsi, quand une femme a sa tête fantasque,
 On voit une tempête en forme de bourrasque,
 Qui veut compétiter par de certains... propos ;
 Et lors un... certain vent, qui par... de certains flots,
 De... certaine façon, ainsi qu'un banc de sable...
 Quand... Les femmes enfin ne valent pas le diable. (IV, 2)

On le voit, Molière a voulu faire le pendant de la métaphore de la forteresse présente dans *L'Interesse*, en faisant comparer Gros-René la femme à la mer. Mais l'adroite tirade de Testa s'est transformée en balbutiements incompréhensibles, tournant le valet lourdaud en ridicule.

C'est là une autre différence entre les serviteurs des deux comédies : même si la poltronnerie de Zucca et de Testa peut prêter à rire, les valets italiens ne représentent pas le ressort comique que sont Gros-René et Mascarille. Le comique du *Dépit Amoureux* repose en grande partie sur ces derniers - leur balourdise et leur naïveté engendre le rire. On trouve un exemple de cette naïveté chez Gros-René encore, lorsqu'il donne à Marinette la raison pour laquelle il ne peut être jaloux :

Outre que de ton cœur ta foi me cautionne,
L'opinion que j'ai de moi-même est trop bonne
Pour croire auprès de moi que quelque autre te plût.
Où diantre pourrais-tu trouver qui me valût ? (I, 2)

Si les valets de *L'Interesse* et ceux du *Dépit Amoureux* possèdent de nombreux points communs, il en va très différemment des servantes. On l'a vu, elles sont deux dans la pièce de Molière : Marinette est la suivante de Lucile, et Frosine la confidente d'Ascagne. Dans la comédie de Secchi, une seule servante apparaissait, ou plutôt une femme d'intrigue : Lisetta ne semblait en effet pas avoir d'attache particulière, mais faisait commerce de ses services auprès des jeunes gens. Les trois femmes partagent certaines caractéristiques avec les valets – elles n'ont pas leurs défauts mais possèdent les traits qui ont des valeurs positives, et qui sont encore magnifiés chez les servantes, surtout dans la pièce de Molière. Ainsi Lisetta, en femme d'expérience, faisait-elle

preuve d'un solide bon sens en mettant en garde Flaminio contre les égarements de la jalousie :

Ainsi, je juge que toujours en amour
 Un homme commet une grossière erreur en se montrant jaloux.
 Et, par expérience, j'en ai vu beaucoup
 Qui souvent mettent leurs rivaux dans la faveur
 De leurs propres maîtresses, qui auparavant
 Ne leur portaient pas d'estime, ou qui même
 Ne les connaissaient pas, et tout cela à cause de leur jalousie. (III, 1)

Frosine a anticipé les ennuis au-devant desquels court Ascagne/Dorothée bien avant la jeune fille, et n'hésite pas à tancer sa maîtresse qui se lamente sur les conséquences que ses actes auront sur son père adoptif :

Qui vous a jusqu'ici caché cette lumière ?
 Il ne fallait pas être une grande sorcière
 Pour voir, dès le moment de vos desseins pour lui,
 Tout ce que votre esprit ne voit qu'aujourd'hui :
 L'action le disait, et dès que je l'ai sue,
 Je n'en ai prévu guère une meilleure issue. (IV, 1)

Davantage encore que leurs homologues masculins, Frosine et Marinette font preuve d'un vif désir de faciliter les amours des jeunes gens qu'elles servent – désir que ne manifeste pas Lisetta. Afin de rassurer un Éraste intimidé à l'idée d'aller voir le père de Lucile, Marinette s'exclame avec enthousiasme :

Pour vous on emploiera toutes sortes d'efforts ;
 D'une façon ou d'autre, il faut qu'elle soit vôtre ;
 Faites votre pouvoir, et nous ferons le nôtre. (I, 2)

Frosine, en femme avisée, parviendra à manœuvrer habilement afin d'assurer le dénouement heureux de ce complexe imbroglio amoureux ; elle s'allie à la mère adoptive d'Ascagne afin de faire pression sur son père et celui de Valère, pour lequel elle « déplie doucement ces mystères » et « ajuste [les] intérêts », sans trop « effaroucher les affaires »

(V, 4). La servante est au cœur de l'intrigue, agissant afin de faire triompher la vérité et de restaurer l'ordre familial.

Ces servantes au cœur pur et au dévouement sans faille ne sont cependant pas totalement dénuées de défauts. Marinette montre aussi un intérêt certain pour les choses de l'argent. C'est un trait qu'elle partage avec Lisetta, à un moindre degré cependant : il est clair que la femme d'intrigue italienne agissait elle uniquement par intérêt ; elle rappelle en cela certaines servantes de Molière, cyniques et rouées, telle la Frosine de *L'Avare* (1668) qui cherche par tous les moyens à soutirer de l'argent au vieil Harpagon. Après avoir empoché l'argent de Flaminio, sous prétexte d'acquérir les chaussures qui lui font cruellement défaut, Lisetta glissait en aparté :

C'est un bonheur que de faire affaire avec ces si libres messieurs,
Car ils sont bons pour nous. J'ai déjà obtenu
De lui, par mes supplications, du maïs, du bois,
Une chaîne et de l'argent. Qui sait ce qui peut suivre,
Car le jars n'a pas encore apprivoisé l'oie. (IV, 1)

On retrouve chez Marinette une attirance assez appuyée pour l'argent – ou du moins pour les bijoux. À l'intention d'Éraste qui manifeste son désir de la remercier de tous les services rendus, la servante fait allusion à une boutique où « dès le mois passé, [son] cœur magnifique [lui] promet, de sa grâce, une bague » (I, 2). Après avoir feint le refus, Marinette finit par « accepter » le précieux bijou.

S'il s'est inspiré quelque peu de Lisetta pour les servantes du *Dépit Amoureux*, Molière a cependant créé, avec Frosine et Marinette, des personnages plus humains et d'une autre dimension, qui sont aussi nettement plus présents dans la pièce que la femme d'intrigue, qui n'apparaît que dans deux scènes. L'auteur a également imaginé un

parallèle entre le couple Gros-René/Marinette, et celui que forment Éraste et Lucille. Les deux serviteurs apparaissent en effet dans un échange fort poétique digne des discours amoureux de leurs maîtres : Marinette y appelle Gros-René « mon désir, beau tison de ma flamme », tandis que le valet y courtise la servante en lui donnant les doux noms de « mon astre, chère comète, arc-en-ciel de mon âme » (I, 2).

Suite au malentendu sur lequel repose la pièce, les couples maître-valet et maîtresse-servante vivent des émotions analogues qui rendent ces scènes comiques : ayant appris de la bouche de Mascarille ce qu'ils croient être le mariage de Valère et de Lucille, Éraste et Gros-René entrent dans la même colère, traitant Marinette, pour l'un, « d'âme double et traîtresse », et pour l'autre, de manière plus imagée, de « femelle inique, crocodile trompeur au cœur félon » (I, 5). Lucille et Marinette, ne comprenant point la cause de cette soudaine animosité, partagent la même agitation ; dans cette scène apparaît le plus clairement la complicité des deux jeunes femmes, et le profond attachement de la soubrette à sa maîtresse : Lucille compte sur Marinette pour l'empêcher de céder à la tentation de pardonner à Éraste, et s'attend à ce qu'en cas de besoin « [son] affection [lui] soit alors sévère / Et tienne comme il faut la main à [sa] colère ». La servante la rassure :

J'ai pour le moins autant de colère que vous ;
Et je serai plutôt fille toute ma vie,
Que mon gros traître aussi me redonnât envie (II, 4).

Cette réplique montre l'intensité du lien qui unit les deux femmes, qui fait que par mimétisme, Marinette éprouve envers Gros-René les mêmes sentiments qui traversent Lucille dans sa relation avec Éraste.

Molière a également adroitement doublé la fameuse scène du dépit amoureux, où Éraste et Lucile passent par les phases successives de malentendu, rupture et réconciliation, d'une scène parallèle, mais écrite un ton au-dessous, avec une pointe comique, entre le valet et la servante des deux amoureux. Ainsi, imitant Lucile qui rend à Éraste le diamant et l'agate qu'il lui avait offerts, Marinette remet à Gros-René les ciseaux et la chaîne de laiton dont il lui avait fait présent. Les deux serviteurs passent par les mêmes phases que les maîtres, et finissent aussi par se réconcilier sur cette exclamation de Marinette : « Que Marinette est sotte après son Gros-René ! » (IV, 4). Cette seconde scène, plus courte, moins délicate et moins raffinée dans les termes, affirme qu'au-delà des classes sociales diverses, le cœur a ses lois constantes.

L'innovation dont fait preuve Molière dans *Le Dépit Amoureux*, et qui distingue principalement la pièce de *L'Intérêt*, repose donc principalement sur les personnages de servantes, puisque les valets des deux comédies, on l'a vu, sont assez similaires. Frosine et Marinette sont omniprésentes dans la pièce, et plus encore que leurs homologues masculins, font preuve d'un jugement sans faille et d'un indéfectible dévouement à leurs maîtresses. Frosine se révèle d'une aide précieuse à Ascagne, et par ses conseils et ses actions contribue grandement à assurer le bonheur de sa maîtresse. Marinette est intimement liée à Lucile et souhaite elle aussi ardemment la voir heureuse. À l'opposé des valets balourds et naïfs que sont Gros-René et Mascarille, les deux servantes font preuve d'une vivacité d'esprit et dans le cas de Frosine, d'une véritable ingéniosité qui font d'elles les véritables voix de la sagesse de la pièce.

Molière innove également en créant le parallèle entre le couple de maîtres et le couple de serviteurs, source de comique. Il apporte aussi la nouveauté en mettant en scène des relations maîtres-serviteurs beaucoup plus approfondies et élaborées qu'elles ne l'étaient chez son prédécesseur italien. La connivence entre Éraste et Gros-René, la tendre complicité qui lie Lucille et Marinette, font partie des principaux agréments d'une pièce à l'intrigue trop complexe, dont le lecteur perd vite le fil. L'affection qui unit les deux jeunes femmes, qui va jusqu'à faire ressentir à la servante les émotions de sa maîtresse, est particulièrement émouvante. Cette relation tendre et intime est la première d'une longue lignée dans les pièces de Molière, qui fera du couple maîtresse-servante un élément important et singulier de son théâtre. Valets et servantes moliéresques se distinguent par de nombreuses particularités ; nous analysons au chapitre suivant leurs caractéristiques et la façon dont ils reflètent la réalité de leur temps.

CHAPITRE III

LE VALET ET LA SERVANTE CHEZ MOLIÈRE : DES PERSONNAGES CLEFS QUI REFLÈTENT UNE SOCIÉTÉ EN MOUVEMENT

Scapin, Sganarelle, Mascarille, Dorine, Toinette : ces prénoms sont connus d'un grand nombre de Français – pour la plupart d'entre eux, depuis les bancs de l'école, Molière étant abondamment enseigné dans les établissements scolaires. Dans les trente-deux pièces que l'auteur a écrites, on compte de nombreux domestiques, valets, servantes ou suivantes. Certains ont un rôle insignifiant tandis que d'autres revêtent une importance capitale au déroulement de l'intrigue. Une de leurs fonctions dans la comédie est de faire le portrait du ou des protagonistes, encore absents – c'est la raison pour laquelle les serviteurs sont si souvent présents dans les scènes d'exposition. Vivant au sein des familles, informés des tensions qui les traversent et des événements en cours, valets et servantes peuvent, sans heurter les bienséances ou la vraisemblance, participer au dialogue et à l'action, prendre de l'épaisseur et de la vie. Ils sont le lien entre la salle et l'auteur – dont ils deviennent, parfois, le porte-parole. Ils contribuent également abondamment, en tant que témoins amusés, à créer le climat comique. Nous analysons ici les points communs de ces personnages, comment ils diffèrent et ce qui sépare les servantes des valets. Nous examinerons également plus en détail un serviteur légendaire, le valet fourbe, et étudierons dans quelle mesure la description de la condition de serviteur faite par Molière est enracinée dans la réalité de son temps.

1. Caractéristiques des valets et servantes

Les valets et servantes de Molière partagent un certain nombre de points communs, le plus crucial étant le bon sens.

a. Caractéristiques communes à tous les serviteurs

« Le bon sens, écrivait Descartes au début du *Discours de la Méthode*, est la chose du monde la mieux partagée. » C'est en tout cas la qualité que partagent la grande majorité des domestiques des comédies de Molière : ils sont détenteurs de la raison des gens simples, et font souvent preuve de plus de discernement et d'un meilleur jugement que leurs maîtres. Ainsi, Ergaste, le valet de Valère dans *L'École des Maris* (1661), explique-t-il avec raison à ce dernier, qui « enrage de voir celle qu'[il] aime au pouvoir d'un sauvage », que « la sévérité du tuteur d'Isabelle ne peut que lui être favorable » (I, 4). De la même façon, Cléanthis, la femme du Sosie d'*Amphitryon* (1668), exprime avec justesse des doutes sur les raisons de l'attitude fantaisiste de son mari, et conteste à haute voix la compétence des médecins (II, 3). Il est important de noter que ce sont justement les servantes qui font le plus souvent preuve de bon sens chez Molière, qui s'exprime à travers elles. Toinette, du *Malade Imaginaire* (1673), en est un excellent exemple ; ce n'est pas elle qui se laisserait prendre aux obsessions d'Argan ni au manège de Béline : elle sait que le premier, par peur de la maladie, est prêt à toutes les folies ; que la seconde est de celles « qui font du mariage un commerce de pur intérêt, qui ne se marient... que pour s'enrichir par la mort de ceux qu'elles épousent » (II, 6). Le verbe haut et alerte,

sûres d'elles, les servantes affichent une imperturbable bonne santé physique, intellectuelle et morale – dont ne font pas toujours preuve leurs homologues masculins¹.

Cependant les serviteurs sont souvent victimes du manque de raison de leurs maîtres, c'est-à-dire de l'opposé du « bon sens » qu'ils représentent. Ils subissent la loi du plus fort, et une des conséquences de cette situation est la violence dont souffrent en majorité les hommes : les valets sont en effet beaucoup plus souvent les victimes des injures, coups et menaces, que les servantes. Le serviteur le plus malmené du théâtre de Molière est sans aucun doute Mascarille du *Dépit amoureux* (1654). Il a d'abord affaire à Eraste, qui le traite de « coquin » et de « maraud » et veut lui infliger « cent coups de bâton », avant de lever son épée sur lui (I, 4). Son maître, Valère, l'appelle « traître » et, lui aussi, met la main à l'épée (III, 7). Plus loin, c'est le vieil Albert qui lui demande : « Veux-tu te voir casser les jambes et les bras ? » (III, 8). Il subira aussi le courroux de Lucile, qui lui donne un soufflet (III, 9). Le Scapin des *Fourberies* (1671) se fait lui aussi malmené par son maître Léandre qui le traite de « traître...pendard... infâme...fripon », tout en menaçant de lui passer son épée à travers le corps (II, 3). Les servantes subissent plus rarement la violence verbale de leur maîtresse, mais c'est ce qui arrive à Martine des *Femmes savantes* (1672), que Philaminte veut chasser pour avoir « insulté [son] oreille ». La maîtresse traite sa servante de « maraude » et de « friponne », et celle-ci se plaint à Chrysale d'avoir été menacée de « cent coups » – de bâton, il va sans dire (II, 6).

¹ Nous analysons plus en détail l'originalité du personnage de la servante dans la deuxième section de ce chapitre.

Martine n'est pas la seule à émettre des plaintes – la plupart des serviteurs s'adonnent abondamment à cet exercice, selon la tradition théâtrale. Mascarille, dans *L'Étourdi*, résume bien les griefs que les serviteurs entretiennent à l'égard de leurs maîtres :

Quand nous faisons besoin, nous autres misérables,
 Nous sommes les chéris et les incomparables ;
 Et dans un autre temps, dès le moindre courroux,
 Nous sommes les coquins qu'il faut rouer de coups. (I, 1)

Sosie, dans *Amphitryon*, se lance dans de longues lamentations, où il se plaint amèrement de l'injustice dont souffrent les gens de sa classe (I, 1). Hali, dans *Le Sicilien* (1667), en fait autant, et gémit en évoquant la « sottise condition que celle d'un esclave » (I,1). En mettant en scène la violence subie par les serviteurs, suivie des jérémiades de ceux-ci, Molière représente au spectateur les abus de la société de son époque : une classe dominante puissante et arrogante, abusant de ses privilèges, et faisant payer à la classe inférieure les conséquences de ses actes.

Un autre point commun à nombre de valets – et que ne partagent pratiquement pas les servantes – est un penchant prononcé pour la glotonnerie et l'ivrognerie. Selon le Gros-René du *Cocu imaginaire* (1660), avoir le ventre plein constitue le remède contre tous les maux et chagrins de l'existence : « Mais quand j'ai bien mangé, mon âme est ferme à tout » (I, 7). Sganarelle, dans *Dom Juan* (1665) voit sa glotonnerie punie : les mets succulents défilent devant lui et sont emportés avant qu'il n'ait pu y toucher (IV, 7). Sosie d'*Amphitryon*, et Scapin des *Fourberies*, avouent tous deux une faiblesse pour le vin. Scapin confesse à Léandre avoir bu avec ses amis un « petit quartaut de vin d'Espagne » (II, 3), ce qui représente tout de même près de soixante-dix litres !

Dans cette société du XVII^e siècle marquée par la morale chrétienne, les vertus antiques et les raffinements précieux, valets et servantes apparaissent donc comme des personnages marginaux qui, même s'ils sont détenteurs du « bon sens populaire », sortent encore des normes morales et sociales. Le serviteur compense son assujettissement et ses malheurs par son indépendance à l'égard des valeurs qui régissent ce système – sa gourmandise et son ivrognerie, sa propension à la jérémiade, font partie du comportement « scandaleux » d'un personnage qui ne cache ni ses instincts, ni ses sentiments, ni sa pensée. Ce comportement évoque les circonstances singulières qui entouraient le Carnaval, cette fête aux origines antiques. En effet le carnaval avait la particularité d'être l'expression de la plus grande liberté, et pour ce faire toute hiérarchie était abolie : les participants étaient égaux, il y régnait des contacts libres entre des individus habituellement séparés par leur condition, leur fortune ou leur emploi. Lors de certaines fêtes, telles les saturnales de l'antiquité romaine, ou plus proche de nous, le carnaval médiéval, les rôles étaient inversés et les domestiques se faisaient servir par leur maîtres, qui devaient aussi subir les quolibets de leurs valets ! On retrouve donc l'expression de cette liberté de comportement et de langage, propre au carnaval – qualifié par Mikkaïl Bakhtine² de « monde à l'envers » – dans les inconvenances des serviteurs de Molière. De pièce en pièce nous retrouvons cette « indécence » des valets et servantes, qui se manifeste de multiples façons. Comme on le verra, l'inconvenance n'apparaît cependant

² *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance.* (Paris : Gallimard, 1970) 19.

pas de la même manière chez le serviteur et chez son homologue féminin ; nous en analysons ci-dessous les formes diverses chez ces deux types de domestique.

b. Différentes formes de l'inconvenance des serviteurs

La couardise est un défaut masculin qu'ont en commun un assez grand nombre de valets. Sganarelle, de *Dom Juan*, en est l'illustration la plus remarquable : le serviteur du célèbre séducteur espagnol est dominé à la fois par la peur de son maître, dont il craint la colère et les coups, par celle des autres, rivaux ou ennemis du maître, et par celle du surnaturel ; il tremble notamment de tous ses membres devant la statue du commandeur, dont la seule vue lui ôte la faim et la soif (V, 8). Scapin, dans *Les Fourberies*, tout audacieux et habile qu'il soit, perd plus d'une fois son assurance dans le péril : il tombe aux genoux de Léandre qui le menace de son épée (II, 3), et s'enfuit lorsque Géronte, furieux de s'être fait berné, sort du sac où le valet l'avait enfermé (III, 3).

La cupidité et la vénalité font aussi assez souvent partie de la personnalité des serviteurs. Il suffit à Clitandre, dans *George Dandin* (1668), de donner à Lubin « trois pièces d'or » pour pouvoir approcher Angélique (I, 2). Dans l'immense majorité des cas cependant, la malhonnêteté des valets, bien que conforme à la tradition comique, ne scandalise pas vraiment car le valet met souvent son défaut au service de son maître. Par exemple La Flèche, dans *L'Avare*, dérobe la cassette d'Harpagon, mais c'est pour la remettre à Cléante (IV, 6) ; Scapin avoue avoir volé la montre de son maître et commis bien des forfaits, mais il ne garde rien de l'argent qu'il soutire aux vieillards (II, 3). Il

rappelle cependant discrètement que quelques années auparavant, il s'est brouillé avec la justice (I, 2).

La bêtise est souvent une caractéristique des valets lourdauds, catégorie à part entière parmi les serviteurs du théâtre de Molière. Galopin, le petit laquais de *La Critique de l'école des femmes* (1663), ne brille pas par sa vivacité d'esprit. Lorsqu'il annonce la visite de Climène à sa maîtresse Uranie, et que celle-ci s'en trouve importunée, il déclare :

Je vais lui dire, Madame, que vous voulez être sortie. (I, 2)

C'est surtout chez les valets-paysans que l'on retrouve la balourdise et la niaiserie. Le Pierrot de *Dom Juan* en est un excellent exemple : il se déclare tout « ébobi³ » par les « angignorniaux⁴ » des courtisans et voit la mode comme une mascarade (II, 1). Cette niaiserie – toujours porteuse de rire – est souvent en fait une façon de faire passer pour inconvenance l'énoncé de certaines vérités, car si Molière ridiculise abondamment les personnages issus de la campagne, dans une direction opposée il met dans la bouche de ces personnages des propos critiques à l'encontre de la haute société ou de la bourgeoisie, ce qui est, là encore, une manifestation du bon sens populaire. À travers Pierrot, l'auteur se moque non seulement de l'ostentation de certains habits portés par les nobles, il stigmatise également les dépenses vestimentaires que ceux-ci effectuent malgré, souvent, le fait qu'ils sont désargentés.

Cependant l'inconvenance des serviteurs est, le plus souvent, délibérée, et leur insolence résonne dans nombre de pièces. Valets et servantes enfreignent la règle qui

³ étonné

⁴ accessoires de vêtement (ruban, dentelle, etc.)

consiste à ne dire sa pensée que selon certaines formes, et souvent n'hésitent pas à dire leur fait aux personnes d'un rang plus élevé. Ainsi, Dorine ne ménage pas Tartuffe lorsqu'elle lui réplique, après qu'il l'a priée de couvrir son sein :

Certes, je ne sais pas quelle chaleur vous monte :
Mais à convoiter, moi, je ne suis pas si prompte,
Et je vous verrais nu du haut jusques en bas,
Que toute votre peau ne me tenterait pas. (III, 2)

Ainsi, l'insolence est la franchise des serviteurs, tels Sganarelle qui blâme Dom Juan ou Sosie qui fustige Amphitryon. Elle ne prête pas vraiment à conséquence pour eux, puisque les propos insolents proviennent d'un individu en marge du groupe, et en état d'infériorité, qui est maltraité de toute façon. On peut penser que ces propos prendraient une autre valeur s'ils provenaient d'un personnage égal au maître.

La principale liberté que prennent les serviteurs est donc essentiellement verbale, et se traduit par une inconvenance du langage – leur gloutonnerie et leur irrespect se concrétisent principalement par des propos. Valets et servantes font souvent usage d'un parler différent de celui de leur maître : Maître Jacques ne s'exprime pas comme Valère ni Dorine comme Elmire, ou encore Martine comme Philaminte. Molière fait en effet apparaître dans ses pièces les distinctions de langage, selon la classe sociale, mises et évidence par deux autorités en la matière au XVII^e siècle, Malherbe et Vaugelas. Le premier a donné une valeur sociale aux mots, en distinguant les termes bas, « sales », employés par la « plèbe », et ceux qu'il considère comme « honnêtes » ou nobles. Le second a établi un bon et un mauvais usage de la langue, dans le but de réformer le langage parlé – le mauvais usage étant celui du peuple et le bon celui de l'élite sociale.

L'exemple de Martine et Philaminte représente un cas extrême, et souligne le décalage entre deux niveaux de langue fort différents – entre le parler rustique de la servante et le jargon obscur de la précieuse, toutes deux protagonistes des *Femmes Savantes*. Molière trouve l'occasion, lors des échanges verbaux entre les deux femmes, de placer un savoureux jeu de mots : lorsque Philaminte, fort irritée, demande à Martine si elle veut « toute [sa] vie offenser la grammaire », la servante réplique :

Qui parle d'offenser grand'mère ni grand-père ? (II, 6)

Si elle s'avère ignorante des choses « savantes », la servante énonce cependant un commandement fondamental de la morale populaire : le respect des aînés. À travers cette réplique est évoquée une éthique antérieure, plus suivie, et plus importante aussi, que celle de la nouvelle vague des femmes savantes, qui bouleverse l'ordre.

Les valets-paysans sont, évidemment, ceux qui usent le plus du parler cru. Nous avons déjà mentionné Pierrot, dans *Dom Juan*. Charlotte, la jeune paysanne qu'il convoite, lui donne la réplique dans le même langage. Désirant se renseigner sur Dom Juan, elle lui demande innocemment s'il n'en a pas vu « un qu'est bien pus mieux fait que les autres » (II, 1). Charlotte manifeste ainsi le désir que, toute paysanne qu'elle est, elle éprouve pour le beau séducteur.

La familiarité verbale et la grossièreté abondent chez les serviteurs, ainsi que les tournures proverbiales et les métaphores du langage parlé. Jean Emelina⁵ a fait un relevé de ces expressions dans *Amphitryon*. Les plus pittoresques sont « donner de cent sots contes par le nez », « avoir besoin de six grains d'ellébore » et « dorer la pilule ». Sosie

⁵ Jean Emelina, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700* (Aix-en-Provence: la Pensée Universitaire, 1958).

prononce dans cette pièce l'insulte la plus libre de tout le théâtre de Molière : « double fils de putain » ! Dans le domaine de la métaphore utilisée dans le parler populaire, on peut citer Alain de *L'École des Femmes* (1662), qui décrète que la femme est « le potage de l'homme », et s'emporte contre ceux « qui veulent dans sa soupe aller tremper leurs doigts » (II, 3). On notera la misogynie sous-jacente à ces déclarations, misogynie qui apparaît fréquemment chez les serviteurs mariés. Nous avons déjà eu un aperçu des provincialismes et de tournures dialectales avec Martine, Pierrot et Charlotte. La nourrice Jacqueline du *Médecin malgré lui* (1666) fournit un bel exemple de l'originalité et de la richesse qu'apporte la langue populaire – en l'occurrence le parler des petites gens de Paris au XVIIe – à la comédie :

Les bères et les mères ant cette maudite couteume de demander toujours : « Qu'a-t-il ? » et « Qu'a-t-elle ? » et le compère Biarre a marié sa fille Simonette au gros Thomas pour un quarquié de vaigne qu'il avait davantage que le jeune Robin, où elle avait bouté son amiquié ; et velà que la pauvre créature en est devenue jaune comme un coing, et n'a point profité tout depuis ce temps-là. C'est un bel exemple pour vous, Monsieur. On n'a que son plaisir en ce monde ; et j'aimerais mieux bailler à ma fille un bon mari qui li fût agriable que toutes les rentes de la Biauce. (II, 2)

On peut citer encore parmi les inconvenances du langage, les néologismes forgés par les serviteurs, dont R. Garapon a dressé la liste⁶. Mascarille, dans *L'Étourdi*, crée le terme « se désuisser » (V, 5), Sosie ceux de « dé-Sosier » et « dés-Amphitryonner » (III, 7). Dorine, elle, invente le mot « tartuffier » en référence au célèbre faux dévot (II, 3).

Si les serviteurs emploient souvent un langage familier, patoisant ou quelquefois grossier, il arrive qu'ils se hissent à un niveau de langue supérieur, qui rappelle celui des

⁶ *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français, du Moyen-Âge à la fin du XVIIe siècle* (Paris : A. Colin, 1957).

maîtres. Cléanthis, dans *Amphitryon*, tente d'imiter ses maîtres en parsemant ses propos de termes tels « las », « infâme » ou « ciel ! ». Ce langage apparaît cependant comme prétentieux et parodique, et ne peut faire oublier le fait qu'il existe bel et bien une langue pour les maîtres et une langue pour les serviteurs, au même titre qu'il y a un habillement distinct pour chaque catégorie sociale. Cependant Molière, en faisant des valets et servantes les détenteurs de la raison, fait évoluer la conception élitiste établie par Vaugelas et démontre que le langage considéré comme « bon » n'est pas signe de sagesse, ni le « mauvais » signe de manque de raison.

Dans leur langage comme dans leurs appétits ou leur comportement social, les valets et servantes de comédie atteignent ainsi une étonnante liberté. Nous verrons plus loin à quel point cette liberté reflète la réalité sociale du XVIIe siècle, et analyserons les distinctions entre le valet des pièces de Molière et la condition du serviteur sous Louis XIV.

c. Un serviteur particulier : le valet fourbe

À partir du milieu du XVIIe siècle, on assiste à un renouveau du théâtre après la Fronde, et celui-ci s'accompagne de l'avènement d'une nouvelle sorte de serviteur, le valet agissant, rusé et fourbe.

Les critiques ne s'accordent pas complètement sur l'identité des valets fourbes chez Molière ; ils conviennent tous qu'en font partie⁷ Mascarille de *L'Étourdi*, Hali du *Sicilien*, La Flèche de *L'Avare*, Covielle du *Bourgeois Gentilhomme* et Scapin des

⁷ Gérard Gouvernet, *Le type du valet chez Molière et ses successeurs Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage* (New York : Lang, 1985) 23.

Fourberies – qui pourrait porter le titre de « Fourbum imperator » pour la place particulière qu’il occupe dans cette catégorie. Jean Emelina cependant, inclut aussi parmi les fourbes le Sganarelle du *Médecin volant* (1659), la première farce qu’on attribue à Molière, et Ergaste de *L’École des maris* (1661)⁸. Il est à souligner que l’auteur a joué lui-même la plupart de ces rôles avec, on s’en doute, une prédilection pour ceux où le valet se trouvait au premier plan de ses créations. Deux de ces fourbes portent des noms révélateurs, inspirés de l’espagnol et de l’italien – tout comme leur style de jeu est inspiré de la comédie espagnole et de la *commedia dell’arte*. Mascarille provient du mot hispanique « Mascara », qui signifie masque, d’où est dérivé « mascarilla », signifiant petit masque ou demi-masque ; Sganarelle tire son origine de « Sgannare », qui veut dire dessiller les yeux, détromper en italien. Noms évocateurs, qui annoncent la personnalité complexe de ces personnages qui ont marqué le théâtre de l’époque.

Le valet fourbe possède la plupart des caractéristiques des autres valets de comédie : il est lui aussi doté d’un solide bon sens, et subit les occasionnels injures, coups et menaces de ses maîtres. Il ne manque pas de se plaindre lorsque l’envie lui prend, et à l’occasion manifeste son penchant pour le vin et la bonne chère. Deux traits de caractère sont cependant plus marqués chez le valet fourbe : l’insolence et la liberté de langage.

En effet, comme il se sait nécessaire, le fourbe ne ménage guère son jeune maître, qui dépend souvent complètement de lui pour résoudre ses problèmes de cœur ou d’argent. Dans *L’Étourdi*, Mascarille abreuve son maître Lélié d’insultes tout au long de la pièce ; il le qualifie notamment d’ « Un envers du bon sens, un jugement à gauche, /

⁸ *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700* (Aix-en-Provence: la Pensée Universitaire, 1958) 158.

Un brouillon, une bête, un brusque, un étourdi » (II, 2). Nous avons déjà vu comment Scapin des *Fourberies* manie le verbe avec virtuosité, et ensevelit Argante sous le poids de termes juridiques en lui décrivant ses probables déboires avec la justice (II, 5). Hali, du *Sicilien*, tente de convaincre son maître de la supériorité du bécarre sur le bémol :

Monsieur, je tiens pour le bécarre : vous savez que je m'y connais. Le bécarre me charme : hors du bécarre, point de salut en harmonie (I, 2)

Le fourbe est assurément un beau parleur qui sait convaincre, et use avec bonheur de ses connaissances, même rudimentaires. L'une des raisons à cela, ainsi qu'à son insolence notoire, est le sentiment aigu qu'il possède de sa supériorité : il faut reconnaître que souvent ses actes viennent confirmer ses dires. Mascarille ne cesse de se décerner des éloges : « Vive la fourberie et les fourbes aussi » (I, 7). Il va jusqu'à s'applaudir en latin : « Vivat Mascarillus, fourbum imperator » (II, 8). La modestie n'est pas non plus le fort de Scapin, qui affirme à Octave :

À vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je veux m'en mêler. (I, 2)

Le fourbe fait rarement preuve de couardise, même si à l'occasion, comme Scapin, il tremble devant l'épée de son maître. Il est même renommé pour son audace, comme le valet des *Fourberies* en témoigne à plusieurs reprises : il extorque de l'argent aux deux vieillards, en bâtonne un, et, découvert, n'hésite pas à revenir les narguer et se faire pardonner (III, 13). Il n'a aucune crainte du châtement qu'il pourrait encourir : il confie à Sylvestre que « trois ans de galères de plus ou de moins ne sont pas pour arrêter un noble cœur » (I, 5). Hali et Mascarille n'hésiteront pas à se rendre complice d'un enlèvement, dont ils n'ignorent pas pourtant que les suites peuvent être graves pour eux.

L'imagination est un trait de caractère que possèdent souvent les fourbes.

Mascarille et Scapin en sont encore les plus beaux exemples, l'un en ne manigancant pas moins de dix ruses, et l'autre en multipliant les fourberies – la plus inventive étant d'avoir dupé Géronte en lui faisant croire que son fils Léandre avait été enlevé sur une galère turque ! Cette imagination débordante les incite à user de nombreux déguisements afin de mieux tromper leurs victimes. Mascarille se travestit en femme, puis en Suisse (V. 6). Hali devient espagnol pour détourner l'attention de Dom Père (12). Covielle se déguise afin de passer pour un ami du père défunt de Monsieur Jourdain, et fait de son maître Cléonte le fils du Grand Turc (IV, 3).

Le désintéressement est l'un des éléments qui font du valet de comédie de Molière un personnage sympathique. Si Mascarille ne dédaigne pas les petits profits – il accepte les deux louis que lui offre Hippolyte – il ne coupe la bourse d'Anselme que pour permettre à Lélie d'acheter Célie (I, 6). La Flèche dérobe la cassette d'Harpagon et la remet aussitôt à son maître (IV, 6). Scapin, s'il est coupable d'avoir volé la montre de Léandre, n'extorque l'argent des vieillards que dans le but de favoriser les amours des jeunes gens (II, 8).

C'est d'ailleurs une autre caractéristique du valet fourbe : il aide souvent son jeune maître par dévouement. Tel est le cas de La Flèche et de Covielle, qui paraissent éprouver de l'affection pour le jeune homme qu'ils servent. Le valet du *Bourgeois gentilhomme* ressent en effet les mêmes émotions que Cléonte, qui se croit trahi par Lucile : « j'entre pour mon compte dans tous vos sentiments », lui dit-il, faisant preuve d'une osmose complète avec son maître (III, 10). Covielle élaborera toute une stratégie –

basée sur le déguisement – afin de réaliser le mariage de Cléonte et Lucille. Il en retirera cependant une récompense : la main de Nicole.

Toutefois ces personnages semblent être fourbes par nature, et tromper est pour certains leur raison d'être : Hali et Scapin, s'ils agissent aussi dans l'intérêt de leur maître, trouvent à l'évidence du plaisir à l'élaboration de fourberies qui sont pour eux autant d'œuvres d'art. Mascarille exprime nettement ce point de vue – il n'est pas question pour lui d'essuyer un échec :

Je veux, quoiqu'il en soit, le servir malgré lui
Et dessus son lutin obtenir la victoire.
Plus l'obstacle est puissant, plus on reçoit de gloire,
Et les difficultés dont on est combattu
Sont les dames d'honneur qui parent la vertu. (V, 6)

Hali est profondément affecté de voir ses projets contrariés par Dom Père. Il en fait une question d'honneur personnel : « Il ne sera pas dit qu'on triomphe de mon adresse ; ma qualité de fourbe s'indigne de tous ces obstacles, et je prétends faire éclater les talents que j'ai eus du ciel » (5).

S'ils restent des personnages sympathiques qui déclenchent souvent le rire, les valets fourbes de Molière n'en annoncent pas moins les serviteurs arrivistes et cupides des comédies postérieures à l'auteur, celles de Dancourt ou de Lesage par exemple. Le penchant prononcé pour le déguisement que possèdent Mascarille, Covielle ou Scapin, montre en définitive un goût du jeu pour le jeu un peu inquiétant. Un demi-siècle plus tard, la mystification prendra un tour intéressé, et le rire deviendra grinçant. Ces fourbes annoncent aussi les serviteurs de Marivaux, ainsi que ceux de Beaumarchais, dont le plus

célèbre, Figaro, usera de son intelligence non seulement pour servir son maître, mais afin de survivre lui-même à la folie du monde.

2. La servante ou la voix de la sagesse

La légende rapporte que Molière avait coutume de lire ses comédies à sa vieille nourrice La Forêt avant de les jouer. Il connaissait donc par lui-même ces femmes simples et affectueuses, qui jouaient un si grand rôle dans les familles bourgeoises.

On notera tout d'abord leurs noms, loin de la fantaisie, du burlesque ou des traductions de l'italien d'un Mascarille, d'un Sganarelle ou d'un Scapin. Les servantes de Molière s'appellent Nicole, Dorine, Martine ou Toinette : elles portent des noms familiers, dont certains fleurent bon le terroir, et qui pour la plupart ont encore cours aujourd'hui. Ce n'est pas un hasard : si Scapin et Mascarille représentent des sortes de « héros-valets » conventionnels, les servantes sont beaucoup plus humaines, et copiées d'après nature.

La tirade déjà mentionnée de Jacqueline, du *Médecin malgré lui*, qui déclare dans son parler cru que le bonheur de sa fille lui importe plus que « toutes les rentes de la Biauce », révèle encore le jugement sans faille de la servante qui, sous des dehors rudes et dans un langage rustique, va à l'encontre des usages de la bonne société de l'époque, et démontre un sens moral élevé. Martine des *Femmes savantes* lui fait écho, n'hésitant pas à dire son mot au sujet du mariage d'Henriette :

Par quelle raison, jeune et bien fait qu'il est,
Lui refuser Clitandre ? Et pourquoi s'il vous plaît,
Lui bailler un savant, qui sans cesse épilogue ?
Il lui faut un mari, non pas un pédagogue. (V, 3)

Ces deux exemples illustrent l'intérêt que les servantes portent à la condition féminine, si peu enviable sous Louis XIV qu'on a parlé d'une période de « grand renferment » pour les femmes. Toutes condamnent les mariages arbitraires, les contraintes absurdes, la vanité des parents ou des prétendants, et toutes prônent les droits du cœur – positions que l'on pourrait qualifier de féministes. Leur sagesse, leur liberté d'esprit et une fidélité à toute épreuve font d'elles les plus précieux défenseurs d'un ordre qui transcende les usages sociaux et qui s'identifie à leurs yeux avec la vérité, la raison, la nature et la convenance. On peut imaginer que Molière, ou peut-être Madeleine Béjart, sa compagne sur scène et dans la vie, s'expriment à travers ces femmes éclairées.

Qu'elle soit suivante, « une demoiselle attachée au service d'une grande dame » selon Littré, donc plutôt apparentée à une confidente, ou servante, « femme ou fille gagée que l'on emploie aux travaux du ménage dans une maison », la domestique de sexe féminin fait partie de la famille qui l'emploie, et elle a pour principal souci celui de son destin : au-delà même des intérêts d'une Marianne ou d'une Angélique qu'elles soutiennent, ce qu'elles défendent avec la plus grande vigueur et sans l'espoir d'en retirer quelque bénéfice personnel, c'est la structure familiale et sociale. Dévouées sans être serviles, elles sont animées des meilleures intentions : « Il est de mon devoir de m'opposer aux choses qui vous peuvent déshonorer », s'exclame Toinette dans *Le Malade imaginaire* (I, 5).

Elles sont parfois au cœur de l'intrigue, et loin de l'esprit de fourberie d'un Scapin ou de la poltronnerie d'un Sganarelle, mènent directement ou indirectement la bataille, s'érigent en véritables « deus ex machina ». Toinette n'hésite pas à se déguiser

en médecin pour dégoûter Argan de « son monsieur Purgon » (III, 2) et, cela fait, confond la cynique Béline et raccommode le père et la fille. Le rôle de Dorine, dans *Le Tartuffe*, revêt la même importance ; les deux servantes se battent, intriguent, bref agissent dans le même but, faire triompher la vérité et la justice et restaurer l'ordre familial.

Si elles ont peu des défauts qui sont si courants chez leurs homologues masculins, les servantes de Molière ne sont toutefois pas toutes aussi parfaites qu'une Dorine ou une Toinette. Martine, on l'a vu, parsème son langage de solécismes incongrus ; Nicole, du *Bourgeois gentilhomme*, ne peut réprimer un fou rire incontrôlable devant le vêtement ridicule de Monsieur Jourdain ; Andrée, la suivante dans *La comtesse d'Escarbagnas* (1671), enchaîne les balourdises, et ne sachant où placer la soucoupe – dont elle ignore jusqu'au nom – elle a le malheur de casser un verre. Comme il est entendu qu'elle paiera le verre, elle s'exclame, devant les insultes de la comtesse :

Dame, Madame, si je le paye, je ne veux point être querellée. (2)

Ce trait d'insolence met encore en relief le bon sens et la fierté des servantes qui, toutes balourdes qu'elles puissent être, imposent une limite à l'attitude abusive de certains maîtres. Elles agissent aussi souvent comme des miroirs sur lesquels viennent se réfléchir avec drôlerie les affectations vestimentaires ou linguistiques des bourgeois ou bourgeoises qui se veulent aristocrates ou savants.

Dans le dernier tiers de l'œuvre de Molière – les comédies de mœurs de 1668-1669 – apparaissent cependant deux femmes cyniques et rouées, qui ne sont pas vraiment des domestiques mais plutôt des « femmes d'intrigue » comme elles sont présentées en début de pièce. Libres et intéressées, elles sont tantôt complices des jeunes gens en

difficulté, tantôt à l'affût d'un naïf pigeon à plumer. Nérine, de *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) et Frosine de *L'Avare* (1668) sont toutes deux de cette trempe. Elles ont de la verve, mentent sans vergogne et recourent facilement aux déguisements. Frosine fait appel à la plus basse flatterie envers le vieil Harpagon, dans l'espoir de lui soutirer de l'argent :

Comment ! Vous n'avez de votre vie été si jeune que vous êtes ; et je vois des gens de vingt-cinq ans qui sont plus vieux que vous. (III, 5)

L'intrigante ne parviendra cependant pas à ses fins, en dépit de tous ses efforts. Ce type de personnage annonce, de la même façon que celui de Hali ou de Scapin, l'avènement d'une nouvelle sorte de serviteurs, qui sera fort répandue dans le théâtre de la fin du siècle : le fourbe et l'intrigante sans foi ni loi. Nous analyserons dans un chapitre ultérieur comment le valet et la servante évoluent au cours du temps, à quel point ils se transforment et quelles en sont les raisons.

En dehors des deux femmes d'intrigue mentionnées ci-dessus, qui apparaissent peu plaisantes, les servantes sont sans doute les personnages les plus sympathiques des comédies de Molière. Elles parviennent à un équilibre entre indépendance et fidélité pour leur maître, et même si elles s'indignent et luttent contre certaines injustices, il ne leur viendrait pas à l'idée de remettre en question leur statut. Astucieuses, d'un discernement sans faille, elles servent de garde-fous à l'autorité quelquefois abusive de leur maître ; on peut faire un parallèle entre leur rôle dans les comédies de Molière et celui du théâtre au XVIIIe siècle, qui posait sans cesse la question de la légitimité du pouvoir et de la manière d'empêcher sa progression vers plus d'autoritarisme.

Les inconvenances que commettent les valets et les servantes de Molière sont autant d'infractions au code social de l'époque, qui sous la plume de notre auteur, apparaissent comme des signes de lucidité et de sagesse. Irrespect et bon sens vont incontestablement de pair. Phénomène particulier à Molière, la sagesse apparaît cependant de façon plus évidente chez les servantes qui, mieux que les fourbes occupés à agir et berner, s'attachent à éclairer les esprits aveugles. Leurs propos ont en effet en grande majorité une résonance humaine universelle ; ils deviennent tout de même inquiétants chez certaines servantes, dans les dernières œuvres de Molière, et se rapprochent de ceux des valets dont la ruse et la fourberie annoncent les Crispin et les Frontin qui leur succéderont sur la scène.

3. Peinture de la société à travers les serviteurs

Les serviteurs de comédie du XVIIe siècle sont, nous l'avons vu, des êtres de convention, héritiers d'une tradition antique, espagnole et italienne. Il est indubitable cependant qu'ils renvoient également à une réalité sociale dont on peut déceler les traces dans les fantaisies de ce type de théâtre.

a. Les conditions de vie

Dans la première scène des *Fâcheux* de Molière (1661), on voit La Montagne, valet d'Eraste, vaquer à ses occupations de serviteur : il ajuste le rabat de son maître, peigne celui-ci, et frotte son chapeau pour le dépoussiérer. À l'acte III de *L'Avare*, Harpagon donne des ordres à ses domestiques : il « commet » Dame Claude au « soin de

nettoyer partout » et au « gouvernement » des bouteilles ; il attribue à Brindavoine et à La Merluche la tâche de « rincer les verres et de donner à boire » (scène 1). Si ces détails de la vie quotidienne des serviteurs au XVII^e siècle apparaissent rarement aussi précisément dans les pièces de Molière, ils n'en sont pas moins significatifs, et témoignent des activités et des conditions de vie de cette catégorie importante de la société de l'Ancien Régime.

En effet valets et servantes sont des êtres familiers pour les spectateurs issus de l'aristocratie et de la bourgeoisie ; ils tiennent des rôles précis attribués en fonction d'une hiérarchie domestique stricte : la servante a soin de la maison, la suivante ou la femme de chambre s'occupe plus particulièrement de sa maîtresse, et le valet de son maître, cependant que le laquais apporte des messages, introduit les visiteurs, etc. Beaucoup d'entre eux jouissent d'une intimité réelle avec leurs maîtres, intimité que l'on retrouve souvent dans les comédies de Molière. Une des raisons qui expliquent l'étroitesse de ces relations est l'exiguïté bien connue des logements bourgeois dans le Paris du XVII^e siècle : toute la maisonnée se réunit dans la même pièce autour d'un feu, et l'usage des veillées en commun resserre encore les liens.

Sur le plan financier, il est établi que valets et servantes sont peu ou mal payés, ou ils ne le sont point du tout. Rappelons-nous du cri de Sganarelle à la fin de *Dom Juan* : « Mes gages ! Mes gages ! » (V, 6). Bien que pris de terreur à la vue de son maître foudroyé par la colère céleste, il ne peut s'empêcher de déplorer tout haut la perte d'une rémunération dont le dépensier Dom Juan omettait de s'acquitter. Maître Jacques se plaint également à Harpagon :

Vous avez toujours une querelle tout prête à faire à vos valets dans le temps des étrennes ou de leur sortie d'avec vous, pour trouver une raison de ne leur donner rien. (III, 1)

Celui-ci menace, d'ailleurs, Dame Claude : si des bouteilles sont cassées ou égarées, dit-il, « je m'en prendrai à vous et le rabattrai sur vos gages » (III, 1).

S'ils sont mal rémunérés, les serviteurs jouissent cependant d'avantages matériels non négligeables. Le vivre et le couvert leur sont assurés, et si les plaintes des maîtres à propos des larcins de nourriture – souvenons-nous de Sosie, dans *Amphitryon*, se régaland de vin et de jambon pendant que son maître combat l'ennemi – laissent deviner que les serviteurs savaient, à l'occasion, se servir eux-mêmes, la physionomie d'un Gros-René, par exemple, est loin de nous donner l'impression de personnages faméliques ! Le domestique est également habillé par la famille qui l'emploie, le raffinement de la livrée étant un élément de prestige qui distinguait le personnel des grandes maisons. Dans *L'Avare*, La Merluche et Brindavoine tentent en vain de convaincre Harpagon de leur acheter de nouveaux habits, l'un parce que son « pourpoint est couvert d'une grande tache d'huile », et l'autre parce que son « haut-de-chausse est tout troué par derrière » (III, 1). À un niveau plus modeste, le domestique achève d'user les vêtements que son maître a déjà portés. Dans *L'Étourdi* Lélie, pressé par Mascarille de se tuer, lui rétorque :

Tu voudrais bien, ma foi, pour avoir mes habits,
Que je fisse le sot et que je me tuasse. (II, 6)

Aussi difficiles que puissent paraître les conditions de vie des serviteurs, elles sont un lot enviable en comparaison de celui des ouvriers et des paysans : en effet en plus d'être logé, nourri, chauffé et habillé – sans oublier exempté d'impôts – le domestique bénéficie d'une « sécurité de l'emploi » et d'une tranquillité qu'on imagine mal chez les

autres membres du « petit peuple ». Ces conditions transparaissent dans de nombreuses pièces de Molière, faisant du valet de comédie un être ancré dans le réel, mais les rapports que ce dernier entretient avec son maître dans les comédies reflètent aussi l'évolution de la société au XVIIe siècle.

b. Les relations maître-serviteur

Insultes, menaces et coups pleuvent sur la grande majorité des valets – beaucoup moins sur les servantes – du théâtre de Molière. Bastonnades et soufflets sont administrés à Sosie, La Flèche, Maître Jacques et beaucoup d'autres, tandis que les réprimandes n'excluent pas les soubrettes telles Dorine et Toinette. À en croire la comédie, les domestiques vivent sous un régime de terreur quasi permanente, ayant pour corollaire les plaintes et les lamentations des victimes. Si ce type de relation est assurément utilisé dans la comédie pour provoquer le rire, et découle de l'inconvenance constante des domestiques dont nous avons parlé, il est incontestable que la rudesse à l'égard des serviteurs reflète une société où la violence physique envers l'inférieur était beaucoup plus admise que de nos jours – même si elle en montre aussi l'inefficacité !

L'abbé Fleury⁹ évoque ainsi les devoirs des maîtres :

Tant que le domestique est en service, le maître lui doit trois choses : la subsistance, l'occupation et la correction. C'est ce que dit l'Écriture : « le pain, la correction et le travail pour l'esclave. » (p. 214)

Les allusions au gibet et aux galères que font surtout les fourbes ne sont pas, non plus, un simple jeu. La justice de l'Ancien Régime ne badinait pas avec les malfaiteurs

⁹ Abbé Claude Fleury. *Les Devoirs des Maîtres et des Domestiques* (Paris: P. Emery, 1736).

populaires, et les chroniques certifient de la dureté des châtiments imposés aux serviteurs fautifs. Jean Emelina cite plusieurs exemples de peines appliquées à des domestiques, d'une criante disproportion avec le délit : ainsi un jeune garçon ayant volé une montre à un gentilhomme, est aussitôt pendu ; un laquais, accusé d'avoir parlé irrespectueusement à sa maîtresse, est condamné au carcan et aux galères ; un valet, convaincu de « larcin domestique », est banni et exilé de son district pour dix ans, condamné à une punition corporelle et à une amende¹⁰. Il est difficile de ne pas voir dans ce type de relation maître-serviteur, et dans une législation qui punit de mort le vol domestique, l'expression d'une justice de classe excessive, qui favorise les rangs les plus élevés de la société au détriment des classes les plus basses.

Dans la comédie, on rit de ces sujets d'angoisse : fureurs, bastonnades, galères et gibet sont abordés sur le ton de la plaisanterie, comme l'atteste Scapin lorsqu'il confie à Sylvestre que « trois ans de galères de plus ou de moins ne sont pas pour arrêter un noble cœur » (I, 5). Le rire se nourrit aussi de ce qui fait peur, et derrière la gaîté des soubrettes et l'insouciance joyeuse des fourbes triomphants se profile l'insécurité notoire du Paris inquiétant du XVIIIe siècle. Le bourgeois qui assiste au spectacle se voit également rassuré devant la représentation caricaturale de sa propre dureté : aucune révolte ne gronde chez ces serviteurs-victimes, qui ne se départissent par ailleurs pratiquement jamais de leur bonne humeur. Ce côté rassurant n'empêche cependant pas que le valet l'emporte sur le maître à la fin de la pièce !

¹⁰ Emelina 405.

Cependant, si le maître rudoie le serviteur, il le protège aussi, et comme nous l'avons déjà mentionné, peut être lié avec lui par une réelle intimité. L'exemple de Madame de Sévigné illustre l'étroitesse des relations qui pouvaient exister entre supérieurs et subalternes, et qui se retrouve dans nombre de comédies de Molière. Lorsque Beaulieu, maître d'hôtel et homme de confiance de la Marquise, meurt, elle manifeste une réelle affliction, déclarant qu'il lui semblait que « pourvu qu'il se mêlât de [ses] petites affaires, [elle n'avait] rien à craindre » (Lettre du 2-7-1690). Elle était également très liée à « la petite Deville », femme de chambre mêlée de près à la vie familiale des Sévigné, avec qui la marquise fait ses promenades.

Cette intimité s'explique en partie, nous l'avons vu, par l'exigüité de certains logements qui entraîne une proximité physique. Elle découle aussi du fait que de nombreux parents de la bourgeoisie ou de l'aristocratie, lorsqu'ils n'envoient pas leurs enfants au couvent, se reposent pour l'éducation de ceux-ci, sur un « gouverneur » ou une « gouvernante » ; dans bien des cas ces enfants, depuis leur plus jeune âge, côtoient davantage les serviteurs qui leur sont attachés que leurs parents, développant ainsi une affection durable et réciproque, propice à l'usage des confidences. La participation des serviteurs à la vie amoureuse des maîtres, thème récurrent du théâtre de Molière, n'est donc pas une invraisemblance due aux nécessités du genre comique : elle a ses racines dans une réalité concrète qui fait souvent du subalterne un membre à part entière de la famille.

Cependant si les serviteurs sont tant appréciés des maîtres, c'est parce qu'ils représentent aussi un instrument indispensable au maintien du statut et à la réalisation des

ambitions de ces derniers. Les membres de la classe supérieure dépendent en effet grandement dans leur vie quotidienne de l'aide de leurs valets et servantes, qui les assistent en tout et leur permettent de tenir leur rang, grâce à des compétences dont eux ne disposent généralement pas. L'affection que les maîtres portent à leurs serviteurs est souvent un euphémisme pour le besoin qu'ils ont d'eux.

Si la comédie a difficilement valeur de document sociologique en raison de ses excès et de ses invraisemblances, elle révèle cependant, à l'étude de certains détails et comportements, un indiscutable enracinement dans le réel. « Nulle œuvre n'est une île », nous dit Emelina¹¹, rappelant que tout texte est ancré dans un contexte social, politique et économique. Si les serviteurs de Molière ont une indéniable ressemblance avec leurs modèles antiques, les rapports maître-serviteur ont cependant beaucoup évolué : valets et servantes sont devenus des êtres libres qui, même s'ils sont parfois punis durement, ont comme leurs maîtres le droit de paraître en justice. Le valet chez Molière, détenteur de la raison, est devenu indispensable à un maître qui lui, est source d'innombrables problèmes. Les défauts de ce dernier, son arrogance, son impuissance, ses lubies, doivent au fil des pièces être corrigés par un serviteur sensé et compétent : cette nouveauté qu'apporte la comédie au XVIIe siècle témoigne indéniablement des changements qui surviennent à cette époque et font du serviteur en général, et chez Molière en particulier, un être original qui se démarque de ses prédécesseurs. Nous verrons au chapitre suivant comment il se démarque également de ses contemporains, en étudiant plus particulièrement le rôle du valet et la servante dans l'œuvre de Pierre Corneille.

¹¹ Emelina 439.

CHAPITRE IV

COMPARAISON DES VALETS DE MOLIÈRE À CEUX D'UN CONTEMPORAIN, P. CORNEILLE

La vie de Pierre Corneille s'étend sur la plupart du XVII^e siècle : il naît en 1606 et meurt en 1684. Il est l'illustre auteur de nombreuses tragédies telles *Médée* (1635), *Cinna* (1641), *La mort de Pompée* (1643), *Andromède* (1650) et de la célèbre tragi-comédie *Le Cid* (1637). Il a cependant débuté sa carrière d'écrivain en composant des comédies où il met en scène, à l'instar de son contemporain Molière, des jeunes gens pris dans les tourments de l'amour, notamment *Mélite* (1629), *La place Royale* (1633), *L'illusion comique* (1635), et *Le menteur* (1643).

Quelques critiques littéraires attribuent à Corneille la paternité de certaines œuvres de Molière, voire de la totalité. D'autres avancent que l'auteur du *Cid* aurait collaboré anonymement à un certain nombre de comédies de Molière. Nous n'entrerons pas dans cette polémique, et soulignerons simplement le caractère fondateur du théâtre de Corneille, dont les vers ont imprégné de nombreux auteurs.

Le valet et la servante occupent des places diverses dans les comédies de Corneille : leur rôle est parfois réduit à quelques répliques ; dans certaines pièces ils apparaissent quasiment à chaque scène. Ils partagent avec les serviteurs de Molière un certain nombre de caractéristiques, communes aux valets de cette époque. On note cependant de nombreuses différences, qui se révèlent encore plus marquées chez le personnage de la servante.

1. Les points communs aux valets et servantes

La grande majorité des serviteurs des pièces de Corneille possèdent, comme leurs homologues moliéresques, un solide bon sens, mis quelquefois à rude épreuve par des maîtres écervelés et volages. Cliton, le valet de Dorante, affabulateur compulsif du *Menteur*, tente ainsi tout au long de la pièce de convaincre son maître des dangers que comporte le mensonge à répétition. À Dorante qui lui vante le plaisir qu'il ressent à servir à un rival « un conte imaginaire » afin de donner le change à ses fanfaronnades, Cliton réplique :

Je le juge assez grand, mais enfin ces pratiques
Vous peuvent engager en de fâcheux intrigues. (I, 6)

Les servantes, comme celles de Molière, représentent la voix de la sagesse – nous verrons cependant qu'à la différence de ces dernières, elles agissent aussi fréquemment pour leurs propres intérêts. Dans *Le Menteur*, Isabelle, la suivante de Clarice, met en évidence les stratagèmes dont use Dorante afin de séduire sa maîtresse :

Ainsi donc pour vous plaire, il a voulu paraître,
Non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il veut être,
Et s'est osé promettre un traitement plus doux
Dans la condition qu'il veut prendre pour vous. (III, 3)

Une autre caractéristique commune aux serviteurs des deux auteurs est le dévouement dont ils font preuve à l'égard de leur maître. Dans *L'Illusion comique*, la servante Lise met tout en œuvre afin de faire libérer Clindor emprisonné, dont sa maîtresse Isabelle est amoureuse. Dans ce but, elle va jusqu'à « accepter un mari pour qui [elle est] de glace » – le geôlier de la prison (IV, 2). Cliton du *Menteur* lui, pousse le dévouement jusqu'à souffler à Dorante d'imaginaires raisons à opposer au père de son

maître, qui soupçonne à juste titre son fils de mensonge. Alors que le vieillard somme Dorante de dire le nom de la femme qu'il aurait épousée secrètement, le valet suggère discrètement à son maître de dire que « le sommeil [le lui] a fait oublier » (V, 3). Ironie d'une situation où le serviteur, dans le but d'aider son maître, encourage le vice qui le mène à sa perte.

Les valets et servantes de Corneille sont prompts, comme ceux de Molière, à se plaindre de leur sort. Ainsi Clindor, dans *L'Illusion comique*, émet d'amères lamentations, s'estimant « Sans support, sans amis, accablé de misère, / Et réduit à flatter le caprice arrogant / Et les vaines humeurs d'un maître extravagant » (II, 6). C'est le personnage principal de *La Suivante* (1633), Amarante, qui gémit avec le plus d'éclat sur sa condition, dans la scène finale de la pièce. Malgré toutes ses intrigues et habiles manœuvres, elle n'a pu obtenir que l'élui de son cœur l'épouse – le jeune homme a jeté son dévolu sur sa maîtresse Daphnis. Dans un long monologue, elle se plaint du « misérable état où [elle] se voit réduite » par sa condition de suivante :

Daphnis me le ravit, non par son beau visage
Non par son bel esprit, ou ses doux entretiens,
Non que sur moi sa race ait aucun avantage,
Mais par le seul éclat qui sort d'un peu de biens. (V, 9)

Les plaintes des serviteurs de Corneille s'accompagnent parfois d'insolence à l'égard de leur maître – l'insolence, on l'a vu, est une marque de franchise qui s'apparente au bon sens. Cliton n'hésite pas à rétorquer à Dorante, qui se vante de parler dix langues :

Vous avez bien besoin de dix des mieux nourries
Pour fournir tour à tour à tant de menteries.
Vous les hachez menu comme chair à pâtés.

Vous avez tout le corps bien plein de vérités,
Il n'en sort jamais une. (IV, 4)

Clindor, sommé par son maître Matamore, qu'il a trompé, de choisir la manière dont il veut mourir, lui répond en lui proposant « de fuir en diligence, ou d'être bien battu » (III, 9).

On le voit à travers cet exemple, les valets chez Corneille sont, comme chez Molière, menacés de coups voire de mort, et doivent souvent essuyer les injures de leurs maîtres. Clindor se fait traiter par Matamore de « poltron » et de « traître » (II, 2), et par Adraste, un gentilhomme amoureux comme lui d'Isabelle, de « békfitre insolent » (II, 7). Dorante menace Cliton de lui « [arracher] cette langue importune » (III, 5), et l'appelle « maraud » lorsque le serviteur tente de corriger ses dires mensongers (I, 3). Comme dans le théâtre de Molière, ce sont en grande majorité les hommes qui sont victimes de ces injures et menaces.

Les servantes partagent en revanche avec les valets leur intérêt pour l'argent. Lise, dans *L'Illusion comique*, n'hésite pas à prendre la récompense qu'Adraste lui offre par avance afin de l'aider à surprendre Clindor et Isabelle. Cliton du *Menteur* encourage son maître à rémunérer les services de la suivante de Lucrece, dont il cherche les faveurs :

Certes vous dites vrai, j'en juge par moi-même,
Ce n'est point mon humeur de refuser qui m'aime
Et comme c'est m'aimer que me faire présent
Je suis toujours alors d'un esprit complaisant. (VI, 1)

Dans cette même pièce apparaît le phénomène, courant chez Molière, de la corruption du langage : la parole ne vaut que par la position sociale de celui qui

s'exprime. Cliton le souligne à plusieurs reprises, à propos de la pulsion qui porte son maître à mentir. Il demande ainsi à Dorante s'il lui arrive de rêver en parlant, lui expliquant qu'il « appelle rêveries / Ce qu'en d'autres qu'un maître on nomme menteries / Je parle avec respect » (I, 6). Ce « respect » est imposé au serviteur par sa position de subalterne, qui, si elle lui permet d'user de franchise et parfois même d'insolence, l'astreint à utiliser un langage différent de son maître.

Nous verrons ci-dessous comment la relation maître-valet peut être différente dans le théâtre de Corneille et celui de Molière. Il est cependant une relation maître-serviteur qui comporte bien des similitudes chez les deux auteurs : celle qui existe entre Cliton et Dorante du *Menteur*, et celle que vivent Sganarelle et Dom Juan dans *Dom Juan ou le Festin de pierre*. Les deux valets sont en effet omniprésents dans les deux pièces, toujours au côté de leur maître : ils commentent, ironisent, raillent quelquefois, mais n'interviennent dans les entreprises de celui-ci que de façon très négligeable. Ils passent sans transition de la réserve qu'ils observent dans les scènes d'action à la prolixité, et se transforment en bavards impénitents lorsqu'ils se retrouvent seuls avec leurs maîtres. Cliton et Sganarelle vivent une relation complexe avec Dorante et Dom Juan, faite à la fois de répulsion et de complicité : les deux serviteurs désapprouvent la conduite de leur maître, mais lui sont grandement attachés, n'hésitant pas à apporter leur aide lorsque ce dernier est en péril. L'élément comique repose presque entièrement sur eux et sur les échanges qu'ils ont avec leur maître.

2. Les différences entre les valets

On le voit, les valets et servantes des pièces de Corneille partagent un certain nombre de points communs avec ceux de Molière. On remarque cependant que les serviteurs de l'auteur du *Cid* sont loin d'exhiber toutes les inconvenances qu'accumulent les valets de son contemporain : ils ne sont ni gloutons ni ivrognes, ne font preuve ni de couardise, ni de balourdise ou de niaiserie, et n'emploient jamais de langage grossier ou patoisant. C'est d'ailleurs dans le domaine du langage qu'apparaît une importante différence entre les deux dramaturges : en effet, non seulement la plupart des serviteurs des comédies de Corneille ont-ils un style plus élégant et plus recherché que les valets de Molière, mais ils surpassent souvent en la matière les bourgeois de ce dernier, qui possèdent quelquefois un vocabulaire grossier. Le langage dont ils usent ne permet guère de les distinguer de leurs maîtres. Dans *La Place royale*, les propos de Polymas, domestique d'Alidor, en sont un excellent exemple. Voici la manière dont il s'entretient avec Angélique, à qui il vient d'apprendre l'infidélité de son maître :

Angélique

Contre ce que je vois mon fol amour s'obstine,
Qu'Alidor ait écrit cette lettre à Clarine !
Et qu'ainsi d'Angélique il ait voulu se jouer !

Polymas

Il n'aura pas le front de la désavouer,
Opposez-lui ses traits, battez-le de ses armes.
Pour s'en pouvoir défendre il lui faudrait des charmes.
Surtout cachez mon nom, et ne m'exposez pas
Aux infaillibles coups d'un violent trépas,
Que je vous puisse encor trahir son artifice,
Et pour mieux vous servir, rester à son service. (II, 1)

Les déclarations du valet n'ont rien, par exemple, des élans spontanés d'un La Flèche ou d'un Amphitryon : les fonctions des serviteurs chez Corneille ne sont pas les mêmes que chez Molière. Polymas pense, agit et s'exprime selon les normes de l'univers de ses maîtres, qui ressortent du bon goût et du bon usage de la langue. Lorsqu'il évoque le risque encouru, la traditionnelle bastonnade que craignent les valets de Molière devient « les infaillibles coups d'un violent trépas. » La convenance du langage, assortie à la convenance des sentiments, nivelle ici la hiérarchie sociale et fait disparaître le rire et l'impression de liberté que donne le serviteur chez Molière. Le valet de *La Place royale* n'a en réalité pas d'autre fonction que de donner la réplique.

La relation maître-valet peut être chez Corneille toute autre qu'elle ne l'est chez Molière, où une totale étanchéité existe entre les deux univers. Une relation très particulière est ainsi décrite dans *L'Illusion comique*, entre le fanfaron Matamore, capitaine gascon inspiré du faux brave de Plaute, et son serviteur Clindor, fils de famille qui a fui la sévérité de son père. Clindor n'est pas sans rappeler les valets fourbes de Molière, tels Mascarille de *L'Étourdi* ou Scapin des *Fourberies* : en effet comme eux il fait preuve à la fois de courage, d'audace et d'insolence, n'hésitant pas, on l'a vu, à répondre aux menaces de mort de son maître avec forfanterie, menaçant à son tour le capitaine. C'est un habile parleur qui manie le verbe avec virtuosité, et possède un sens aigu de sa supériorité. À Adraste, amoureux comme lui d'Isabelle, qui tente de se débarrasser du valet car il devine en lui un rival, Clindor réplique :

Pour un léger ombrage
C'est trop indignement traiter un bon courage.
Si le ciel en naissant ne m'a fait grand seigneur
Il m'a fait le cœur ferme et sensible à l'honneur,

Et je suis homme à rendre un jour ce qu'on me prête. (II, 6)

Clindor étant un « faux » valet, il lui est cependant aisé de défier le gentilhomme, et de se poser sur un pied d'égalité avec lui. Une différence de taille l'oppose au fourbe moliéresque, qui utilise son habileté afin d'aider son maître : Clindor se révèle en effet un opportuniste qui agit essentiellement pour ses propres intérêts. La scène II de l'acte 2 est particulièrement révélatrice de cette situation : on y voit le serviteur ménager habilement la folie de Matamore, qui clame à qui veut l'entendre que « le seul bruit de [son] nom renverse les murailles. » Clindor mène le discours de son maître dans cette scène, et de flatteries en manipulation, parvient à inverser le rapport maître-valet. Le serviteur entre adroitement dans le jeu du fou, confirmant ses fabuleux exploits en y ajoutant de piquants détails. Il y pratique la plus basse flagornerie, affirmant à son maître, qui en réalité n'est qu'un couard, que « comme [sa] valeur, [sa] prudence est rare » : le capitaine en est rendu encore plus ridicule. Enfin il le conforte dans sa conviction d'être aimé d'Isabelle, alors qu'à la scène cinq on apprend que la jeune fille est amoureuse du valet. Matamore est donc victime d'une double illusion : sa propre illusion et celle que Clindor lui donne. Ce dernier est en réalité le dominant dans la relation, rival qui plus est de son maître dans le domaine amoureux – c'est une situation que n'atteint jamais le valet fourbe de Molière.

Clindor ne manipule pas seulement Matamore : il tente aussi de manœuvrer Lise, la servante d'Isabelle. À la scène cinq de l'acte III, il use à nouveau de flatterie pour séduire la jeune femme ; celle-ci n'est cependant pas dupe des calculs du valet, connaissant l'amour qu'il porte à sa maîtresse. Clindor fait preuve d'un cynisme absolu, admettant à la servante : « Vous partagez toutes deux mes inclinations / J'adore sa

fortune et tes perfections. » Il montre son opportunisme en proposant à Lise une sorte de partage :

Je suis dans la misère et tu n'as point de bien,
 Un rien s'assemble mal avec un autre rien.
 Mais si tu ménageais ma flamme avec adresse,
 Une femme est sujette, une amante est maîtresse,
 Les plaisirs sont plus grands à se voir moins souvent ;
 La femme les achète, et l'amante les vend,
 Un amour par devoir bien aisément s'altère.

Aussi trompeur que Matamore, Clindor se révèle ici un aventurier qui compte réussir grâce aux femmes. Lise ne tombe cependant pas dans les rets du valet, et nous découvrirons plus loin son habileté à manœuvrer elle aussi.

Le serviteur se présente néanmoins plus tard dans la pièce sous un autre jour : dans son monologue de l'acte IV, il change d'image et se place en héros au service de l'amour. Emprisonné parce qu'il a tué son rival Adraste, sentant sa fin proche, Clindor prend conscience de son amour pour Isabelle. La proximité de son exécution le renvoie à sa propre peur et la jeune femme se révèle la seule à « dissiper [ses] terreurs, et rassurer [son] âme » (IV, 7). À l'acte V cependant, se joue une tragédie dont Clindor et Isabelle sont les acteurs, et où le valet, dorénavant l'époux de la jeune femme, s'avère un mari infidèle. L'attitude de Clindor y fait donc écho à son comportement dans « l'histoire vraie » des actes précédents, où il a tenté de séduire tour à tour Isabelle et sa suivante Lise.

Si Cliton du *Menteur* partage de nombreuses caractéristiques avec un valet particulier de Molière – Sganarelle – le serviteur de *L'Illusion comique* est au final fort éloigné des domestiques qui apparaissent chez l'auteur de *Dom Juan* : cynique,

manipulateur, dominant son maître, arriviste, Clindor a peu de points communs avec les fourbes sympathiques de Molière. Il ne s'avère pas non plus le ressort comique de la pièce : le vantard Matamore remplit ce rôle. L'auteur des *Fourberies* a de toute évidence préféré placer l'effet comique de ses pièces dans le rôle des serviteurs et dans la relation de ces derniers avec leurs maîtres. Les traits de la personnalité de Clindor se prêtent mal à cette fin, faisant de lui un personnage antipathique et angoissant. Ce valet peu vertueux, apparu en 1635, annonce le fourbe ambitieux et intrigant qui sera si répandu dès la fin du siècle dans le théâtre de Lesage par exemple.

3. Les servantes

Nous avons vu que les servantes du théâtre de Corneille partagent un certain nombre de points communs avec celles des comédies de Molière : elles peuvent se révéler parfois d'adroites conseillères, telle Isabelle du *Menteur* qui a à cœur de voir sa maîtresse heureuse en amour, et œuvre dans ce sens. Lise, dans *L'Illusion comique*, va jusqu'à promettre d'épouser le géolier de Clindor afin de faire libérer ce dernier, dont sa maîtresse est amoureuse. Les représentantes de la domesticité féminine sont cependant généralement chez Corneille d'une autre trempe que les servantes de Molière, dont le principal souci est celui du destin de la famille qui les emploie : chez Corneille, les servantes œuvrent surtout pour leur propre intérêt, et se posent parfois même en rivales de leurs maîtresses, avant de se ranger finalement aux désirs de celles-ci.

Si Isabelle aide Clarice dans ses amours, Sabine, la femme de chambre de Lucrèce dans la même pièce *Le Menteur*, agit plutôt pour le compte de Dorante : on a vu

qu'elle n'hésite pas à monnayer ses services à celui-ci, désireux de séduire sa maîtresse ; l'intérêt que la servante porte à l'argent va jusqu'à lui faire oublier les ordres de Lucrèce et favoriser Dorante en lui laissant entendre que la jeune femme ne lui est pas insensible. Encore Sabine ne tente-t-elle pas de supplanter sa maîtresse dans le cœur de son prétendant...

Deux servantes en effet vivent une relation particulièrement complexe avec leur maîtresse, rivalisant avec elle dans le domaine amoureux : il s'agit de Lise de *L'Illusion comique*, et d'Amarante de *La Suivante*. Lise est tout comme Isabelle, amoureuse du séduisant Clindor. Afin de détourner la jeune femme de bonne famille du valet, qui s'est révélé à elle comme étant « gentilhomme, et riche », et prêt à l'épouser, la servante manipule Adraste, épris également d'Isabelle : elle lui conseille de parler au père de sa maîtresse, et moyennant finance, lui promet de l'aider à surprendre les deux tourtereaux. Enragée de voir Clindor lui préférer Isabelle, Lise laisse éclater son amertume et son désir de vengeance :

Je ne suis que servante, et qu'est-il que valet ?
Si son visage est beau, le mien n'est pas trop laid.
Il se dit riche et noble, et cela me fait rire,
Si loin de son pays qui n'en peut autant dire ?
Qu'il le soit, nous verrons ce soir si je le tiens
Danser sous le cotret sa noblesse et ses biens. (II, 8)

Les manœuvres de la servante conduisent Clindor à sa perte : surpris par Adraste, le valet le tue et se retrouve emprisonné.

La scène 2 de l'acte IV montre bien l'inconstance des rapports entre Lise et Isabelle, et l'ambiguïté des motivations de la servante. Certaines légèretés et sa manière de retarder l'annonce de la libération prochaine de Clindor peuvent être interprétées

comme un désir de vengeance lié à la jalousie qu'elle éprouve envers Isabelle. Lise joue sur la détresse de sa maîtresse, n'hésitant pas à la provoquer :

De deux amants parfaits dont vous étiez servie
L'un est mort, et demain l'autre perdra la vie,
Sans perdre plus de temps à soupirer pour eux,
Il en faut trouver un qui les vaille tous deux.

La servante met en scène la découverte de la nouvelle, faisant languir Isabelle. À la scène suivante, elle exulte devant sa toute-puissance à faire, seule, le destin de Clindor : « Des fers où je t'ai mis c'est moi qui te délivre / Et te puis à mon choix faire mourir, ou vivre » (IV, 3). C'est en effet la servante, véritable « *deus ex machina* », qui est à l'initiative de la libération de l'aventurier, dont elle a pris le « sort trop rigoureux » en pitié. Faisant preuve de ruse et d'adresse, elle met finalement tout en œuvre pour que soient réunis Clindor et sa maîtresse.

On pourrait attribuer à Amarante, le personnage principal de *La Suivante*, le titre de « *Fourbum imperator* » du théâtre de Corneille ; séductrice, manipulatrice, calculatrice, elle manœuvre et intrigue afin de parvenir à ses fins : séduire Florame, dont elle est amoureuse et qu'elle espère épouser malgré la rivalité qui l'oppose à sa maîtresse Daphnis. Elle n'est cependant pas la seule à jouer les intrigantes dans cette pièce, qu'un vers de *Mélite* pourrait résumer : « En fait d'amour la fraude est légitime ». C'est néanmoins Amarante qui mène le ballet incessant de ses prétendants et de ceux de sa maîtresse, qui se confondent pour la plupart. Bien que flattée de leurs attentions, la suivante fait preuve de discernement et n'est pas dupe de l'intérêt que les jeunes gens lui portent. Elle parle en ces termes de Théante, qui la courtise, à Daphnis :

Et pour vous dire tout, cet amant infidèle

Ne m'aime pas assez pour en être en cervelle,
 Il forme des desseins beaucoup plus relevés,
 Et de plus beaux portraits en son cœur sont gravés :
 Mes yeux pour l'asservir ont de trop faibles armes,
 Il voudrait pour m'aimer que j'eusse d'autres charmes,
 Que l'éclat de mon sang mieux soutenu de biens
 Ne fût point ravalé par le rang que je tiens. (I, 8)

Amarante est parfaitement consciente de l'abîme qui sépare les deux femmes de par leurs conditions. Ambitieuse, elle croit par ses ruses et ses manigances compenser la petitesse de son rang – ce à quoi n'aspire aucune des servantes de Molière.

La relation entre Amarante et Daphnis est également fort éloignée de celles qui unissent les servantes et les maîtresses moliéresques, empreintes pour la plupart de tendresse et de loyauté. La suivante de Corneille vit un rapport tortueux avec Daphnis, où dominant le mensonge, la défiance et la trahison. Ainsi les deux femmes feignent lorsqu'elles sont ensemble l'indifférence à l'égard de Florame, qu'elles aiment pourtant toutes deux ; aucune confiance n'est partagée, les sentiments demeurent secrets ou tentent de le rester : jalouses l'une de l'autre, chacune veut tromper l'autre afin de garder toutes ses chances de réussite. Amarante n'hésite pas à tancer sa maîtresse, à qui elle reproche cyniquement de lui voler ses amants (II, 11). Pour parvenir à son but, elle fait croire à Géraste, le père de Daphnis, que celle-ci est amoureuse d'un certain Clarimond. Loin d'œuvrer à l'entente familiale, la suivante se réjouit du désaccord qu'elle fait naître entre sa maîtresse et son père, révélant à nouveau son cynisme et sa jalousie à l'égard de Daphnis (IV, 4). Mais l'intrigue imaginée est sans effet car afin d'obtenir la main de la sœur de Florame, Géraste doit promettre d'unir le jeune homme avec Daphnis. Les stratagèmes, mis en œuvre par l'ambition d'Amarante, n'aboutissent donc pas ; mise au

pied du mur, la servante fait, du bout des lèvres, son mea culpa dans l'avant-dernière scène de la pièce. La suivante clôt la pièce, dans un long monologue que nous avons déjà mentionné en début de chapitre, où elle se plaint de sa condition. Elle rejoint ici certaines servantes de Molière, promptes à critiquer les coutumes parfois ineptes qui régissent les mariages dans les sphères sociales élevées. Mais elle va plus loin, maudissant Géraste, comme dans une tragédie :

Vieillard, qui de ta fille achète une femme
Dont peut-être aussitôt tu seras mécontent,
Puisse le ciel aux soins qui te vont ronger l'âme
Dénier le repos du tombeau qui t'attend ! (V, 9)

Si la critique, dans la bouche des servantes, vise les mêmes usages chez les deux auteurs, le ton est ici beaucoup plus virulent : cette violence prouve à nouveau qu'Amarante n'a de lien que professionnel avec la famille qui l'emploie, et se soucie peu du bonheur de sa maîtresse.

Une autre différence est à noter concernant le dénouement de *La Suivante* : les comédies de l'époque, et particulièrement celles de Molière, auront tendance à s'achever par l'union des deux couples protagonistes. Dans la pièce de Corneille, seul l'hymen de Florame et Daphnis est célébré : Amarante et Théante rompent.

De nombreuses différences séparent donc les servantes de Corneille de celles de Molière : si certaines font preuve d'un peu de la sagesse qui caractérisent les Toinette et les Dorine, d'autres dépassent en fourberie et en intrigue les rouées de *L'Avare* et de *Monsieur de Pourceaugnac*. Qu'elles soient intéressées ou pas – Amarante refuse catégoriquement le diamant que lui propose Clarimond – les servantes de Corneille agissent en « deus ex machina », contrôlant leur entourage par des manigances qu'elles

mettent en œuvre sans aucun scrupule. Si Lise parvient à ménager en apparence les sentiments d'Isabelle, Amarante s'attire la haine de Daphnis par ses tromperies : ces rivales de leurs maîtresses sont loin d'être les confidentes affectueuses et loyales que l'on trouve chez Molière. Mais surtout, aucune des servantes de Corneille ne suscite le rire comme elles le font chez l'auteur des *Fourberies*. Comme Clindor dans *L'Illusion comique*, Amarante et Lise préfigurent les domestiques arrivistes et peu vertueux qui peupleront les comédies à partir de la fin du siècle.

Il est important de noter que les comédies de Corneille précèdent d'une trentaine d'années celles de Molière. Si elles ont incontestablement influencé ce dernier, il est clair également que Molière a délibérément pris une autre approche de ce type de théâtre, en faisant des serviteurs et de leur relation avec les maîtres le principal ressort comique de ses pièces. Ainsi de nombreux valets, tel le Sosie d'*Amphitryon*, suscitent le rire en témoignant d'une certaine naïveté qui font d'eux les dupes de leurs maîtres, bien qu'ils aient souvent plus de bon sens que ces derniers. À l'instar des serviteurs plus rusés et manipulateurs – les fourbes tels Scapin et Mascarille – ils ne provoquent cependant jamais la pitié mais au contraire attirent, avec leur humour et leurs facéties, la sympathie du public. Les servantes de Molière, à deux exceptions près, sont des modèles de dévouement et de sagesse, provoquant elles aussi le rire lorsqu'elles mettent en évidence les défauts des maîtres. Afin que les serviteurs atteignent cette portée comique, le dramaturge a fait disparaître la perfidie et le côté dominateur d'un valet tel Clindor, ainsi que l'égoïsme et les manigances d'une Amarante. Aucune rivalité amoureuse ne vient entacher la complicité qui lie ses servantes à leurs maîtresses. En faisant parler ses

serviteurs avec le langage du peuple dont ils sont issus, Molière a ajouté une dimension réaliste à la comédie, qui n'existait pas chez Corneille. Si l'auteur de *L'Étourdi* s'est inspiré de son modèle qu'était Corneille, on voit encore ici qu'il a créé une œuvre originale, notamment en imaginant des serviteurs sympathiques et divertissants. Au chapitre suivant, nous étudions l'évolution de ces personnages, qui prennent une dimension nouvelle au siècle des Lumières.

CHAPITRE V

ÉVOLUTION DU VALET ET DE LA SERVANTE CHEZ LES SUCESSEURS DE MOLIÈRE

Les comédies du XVIII^e siècle continuent d'exploiter avec prédilection le couple formé par le maître et son serviteur, qui apparaît fréquemment par exemple, dans les œuvres de Lesage, Marivaux et Beaumarchais. En un siècle où la supériorité des catégories privilégiées de la société se verra progressivement mise en cause, on assiste à une transformation du personnage du serviteur, et de la relation maître-valet.

1. Lesage et *Turcaret*

Autour des années 1700 apparaît le valet fourbe, cynique et arriviste dont les ancêtres sont Scapin des *Fourberies* et Mascarille de *L'Étourdi*, mais aussi Clindor de *L'Illusion comique*. *Turcaret*, créé en 1709 par Alain-René Lesage, représente à merveille cette ère nouvelle du valet de comédie, et Frontin est la tête d'une file de laquais d'une toute autre trempe que les joyeux drilles qui les précédèrent dans l'emploi.

Le nom « Turcaret » vient de « turc », synonyme, aux XVII^e et XVIII^e siècles, d'homme dur, inexorable et sans pitié. Turcaret serait donc une sorte de *Turc arrêté* dans son ascension, nom fort approprié pour le personnage central de la pièce. Il est opposé au valet Frontin, dont le nom est également très révélateur : il évoque la notion « d'effronté », ainsi que celle « d'affrontement » ; ce nom fait aussi allusion « au front » qui peut être celui de la guerre que mène le valet pour parvenir à ses fins, ou le symbole de l'intelligence du serviteur. Turcaret est un ancien domestique devenu un riche

financier sans scrupule, amoureux d'une baronne à qui il prodigue cadeaux et argent. Cette dernière en fait profiter à son tour un jeune chevalier dont elle s'est entichée. Dupé par tous les membres de son entourage, Turcaret, ruiné, finit aux mains de la justice tandis que le valet Frontin s'approprie son argent, amorçant ainsi une ascension sociale ardemment désirée.

a. Frontin et Lisette : des serviteurs cupides, hypocrites et agissants

L'intérêt pour l'argent manifesté par les serviteurs et leur malhonnêteté sont, dans les pièces de Molière, une tradition du genre, fort conventionnelle, qui ne scandalise pas : les larcins sont souvent commis dans le seul but de favoriser les amours des maîtres – ainsi Scapin ne garde rien de l'argent qu'il soutire aux vieillards. Dans la comédie de Lesage, cette inconvenance – que ce soit celle de l'ancien valet Turcaret ou encore plus celle de Frontin et de Lisette, partenaires dans le crime – au lieu de décroître comme la couardise ou la glotonnerie, prend une intensité nouvelle et quitte la tradition littéraire pour s'insérer, comme nous le verrons plus loin, dans un contexte social autrement réel.

Tous les personnages de la pièce manifestent, à des degrés divers, cupidité et malhonnêteté : la baronne fait bonne figure à un Turcaret amoureux, afin de profiter de ses prodigalités ; le chevalier fait mine d'aimer la baronne pour mieux la spolier de l'argent ainsi amassé. Mais Frontin, le valet du chevalier, aidé de Lisette, la servante de la baronne, se joue de tous en feignant de servir leurs intérêts, et tire les ficelles.

L'audace et l'adresse à la Scapin du valet, servie par une habileté de langage, séduisent le public ; placé par la baronne au service de Turcaret dans le but d'avoir ce

qu'elle croit être un allié dans la place, Frontin par exemple manœuvre adroitement afin d'amener le financier à faire présent à sa maîtresse d'un équipage ; après l'avoir bassement flatté en lui faisant croire que la baronne « l'aime tendrement », le valet entreprend de capitaliser sur les doux sentiments que Turcaret éprouve à l'égard de la jeune femme et son inclination à la dépense : « Et ce qui m'étonne davantage, déclare-t-il à son nouveau maître, c'est l'excès où cette passion est parvenue, sans pourtant que Monsieur Turcaret se soit donné beaucoup de peine pour chercher à la mériter » (III, 10). Frontin n'aura pas de peine à convaincre le financier d'acheter à sa maîtresse, afin de lui prouver son attachement, un carrosse et des chevaux, sur lesquels il prélèvera une commission : ses adroites manœuvres auront permis de servir la baronne, pour laquelle il travaille dans l'ombre, mais surtout ses propres intérêts et ceux de Lisette.

Le valet possède, comme les fourbes du théâtre de Molière, une haute opinion de lui-même. Il se targue à deux reprises dans la pièce d'être « un génie supérieur » et se vante d'avoir de l'esprit. Mais ce qui le caractérise surtout est son arrivisme et sa cupidité, traits qui sont soulignés par une réflexion que fait le valet à haute voix, une fois placé au service de Turcaret :

Frontin, courage mon ami ; la fortune t'appelle : te voilà chez un homme d'affaires par le canal d'une coquette. Quelle joie ! L'agréable perspective ! Je m'imagine que toutes les choses que je vais toucher vont se transformer en or...(II, 6)

Lisette, la compagne et comparse de Frontin, est elle aussi dotée d'une ambition dévorante. Elle lui annonce qu'elle « s'ennuie d'être soubrette » et pousse le valet à agir ; consciente de ses charmes et de son pouvoir de séduction, elle n'hésite pas à menacer Frontin de le quitter pour plus riche que lui, révélant ici sa perversité :

Il faut que l'air qu'on respire dans une maison fréquentée par un financier, soit contraire à la modestie ; car depuis le peu de temps que j'y suis, il me vient des idées de grandeur que je n'ai jamais eues. Hâte-toi d'amasser du bien ; autrement, quelque engagement que nous ayons ensemble, le premier riche faquin qui viendra pour m'épouser...(III, 12).

Les deux serviteurs, mus par leur cupidité et leur désir d'ascension sociale, s'avèrent cyniques, voire proche d'un certain sadisme : à l'avant-dernière scène de la pièce, Frontin mentionne « le plaisir de le ruiner », en parlant de Turcaret. Lisette n'est pas en reste, encourageant la baronne à « [saisir] les billets » et à « [mettre] Monsieur Turcaret à feu et à sang » (IV, 11). Frontin n'hésitera pas à mentir et à voler, afin d'amasser le pécule qui lui permettra de sortir de sa condition : il prétend qu'on lui a pris le billet au porteur que le chevalier comptait empocher, et qu'il a gardé en réalité pour lui.

Le couple Frontin-Lisette, même s'il a des projets communs, est loin d'évoquer la tendresse et la complicité amoureuse de certains serviteurs moliéresques, tels Gros-René et Marinette du *Dépit Amoureux*. Leurs dernières répliques dans la pièce sont marquées par le champ lexical de l'argent : « payer », « avoir », « billets », « toucher », « 40 000 francs », « ambition », « petite fortune ». Leur rêve commun est de « faire souche d'honnêtes gens », expression pleine d'ironie si l'on considère les moyens employés pour y parvenir. Frontin et Lisette, après avoir ruiné leurs maîtres, ne semblent pas soucieux d'inventer une organisation sociale différente : comme Frontin l'annonce dans la dernière réplique, avec l'argent volé ils vont régner à leur tour.

b. Une comédie de mœurs réaliste

La pièce *Turcaret* passe pour être ancrée solidement dans la réalité de son temps ; le rôle titre est tenu par un traitant, administrateur du roi qui a charge du recouvrement des impôts et des taxes indirectes. Cette profession fort lucrative, qui compte au plus haut niveau le fermier général, permet à ces financiers d'amasser des fortunes sur le dos du peuple, en prélevant pour eux-mêmes une partie de l'argent collecté. Ils représentent une classe nouvelle, apparue suite à la mise en place, au XVIIe siècle, de nouveaux systèmes financiers. L'histoire des frères Pâris illustre parfaitement l'ascension prodigieuse qu'ont connue certains de ces hommes d'affaires : à l'origine modestes tenanciers d'auberge, ils finissent par accéder, en profitant habilement d'un système pernicieux qui mêle le politique et le financier, à de hautes fonctions officielles, dont le conseil d'État et le Trésor royal, et s'enrichissent considérablement en utilisant à des fins personnelles leurs positions importantes au sein du gouvernement. Ces pratiques sont violemment critiquées au cours du XVIIIe siècle, où la Ferme générale devient une organisation gigantesque qui rapporte à l'État un tiers de ses recettes budgétaires : les fermiers généraux sont traités de « sangsues de l'État », de « vermine qui le dévore ». Surnommés les « quarante rois non-couronnés¹ », ils se situent à l'un des tournants de la société française. S'il n'est pas fermier général mais seulement « traitant », Turcaret n'en est pas moins le symbole du financier parvenu, mettant à profit un système considéré comme inique par Lesage, et par beaucoup d'autres lettrés de ce temps ; la pièce souligne également, à travers l'homme d'affaires, l'atténuation de l'étanchéité entre les classes

¹ « Fermiers généraux », *Encyclopaedia Universalis*, 1997.

sociales, qui était absolue au siècle précédent et qui, dès le début du XVIIIe siècle, s'amointrit : la noblesse et la bourgeoisie se mêlent de plus en plus, tandis que les valets ambitionnent de quitter la domesticité pour « s'établir ».

L'ascension sociale est représentée à plusieurs reprises dans *Turcaret* ; à travers le financier lui-même, dont on apprend les débuts par les récits du marquis : Turcaret était laquais du grand-père de l'aristocrate, qu'il « portait sur ses bras et [avec qui il jouait] tous les jours » (III, 4) ; à travers Flamand, valet du financier, qui se métamorphose en Monsieur Flamand après que la baronne lui a obtenu une place de commis ; enfin à travers Lisette et Frontin, et l'annonce de l'avènement du règne de celui-ci à la fin de la pièce. L'histoire de Turcaret illustre cependant les risques inhérents à jouer avec la fortune : l'homme d'affaires, après une ascension fulgurante, retombe dans une situation de précarité financière, et il est probable que le même sort attend Lisette et Frontin. Lesage rejoint ici Molière dans une même perspective, celle du rétablissement de l'ordre moral.

Les aspirations des deux serviteurs révèlent les changements survenus dans une société de plus en plus dominée par l'argent et le pouvoir qu'il apporte : Lisette et Frontin, rappelons-nous, rêvent de « faire souche d'honnêtes gens », d'accéder à une vie bourgeoise qui leur apportera la paix de l'âme et la satisfaction qui va de pair avec une saine économie, ainsi que l'honorabilité. Alors que les autres gaspillent argent et temps, les deux serviteurs reportent tous leurs espoirs dans l'effort, dans l'accumulation progressive de biens, qui leur promettent une nouvelle identité ainsi qu'une prise graduelle du pouvoir.

Dans *Turcaret*, Frontin participe activement à la satire des mœurs de son époque : il exerce sa verve au détriment des bigotes, des prudes, du mariage et des filles de l'Opéra. À travers l'ascension de Turcaret et de Frontin, Lesage ridiculise et vilipende les gens de finance : en mettant en scène un valet et un ancien laquais dépourvus de scrupules, malhonnêtes et cyniques, il fait une âpre satire des coutumes de son temps, dénonçant en particulier les usages des maltôtiers², traitants et autres manipulateurs d'argent qui s'enrichissent en profitant de nouveaux systèmes financiers, et dont les frères Pâris cités plus haut sont un exemple éclatant. Par ce biais, *Turcaret* nous révèle une société à l'état naissant : la société capitaliste.

Il est clair que les domestiques décrits par Lesage sont fort éloignés de ceux de Molière ; si Frontin et Scapin partagent la même ingéniosité, leurs motivations sont différentes : dans *Les Fourberies*, le valet utilise son habileté pour favoriser les amours de ses maîtres, sans songer à prendre leur place, alors que le serviteur de *Turcaret*, perdant tout sens de la hiérarchie comme l'avait fait le financier avant lui, agit pour son compte dans le but de s'élever socialement. L'évolution du valet correspond à celle de la comédie qui s'oriente vers la comédie de mœurs. Alors que les valets fourbes de Molière évoluaient dans des comédies d'intrigue, telles *L'Étourdi* et *Les Fourberies*, ou des comédies de caractère telle *L'Avare*, ceux de Lesage s'insèrent dans une peinture satirique et brutale des mœurs : en effet outre la charge qu'il effectue contre les financiers, l'écrivain fait apparaître dans *Turcaret* l'effritement des structures familiales et sociales, campant une coquette libertine, un traitant qui prétend être veuf alors qu'il a

² Agents chargés du recouvrement de la maltôte, nom devenu péjoratif désignant un impôt indûment perçu.

chassé sa femme de chez lui, un marquis et un chevalier débauchés, tous réunis par la soif de l'argent et la chasse aux plaisirs. Nous sommes loin des péripéties d'un Mascarille, d'un Hali ou d'un Scapin, évoluant pour deux d'entre eux dans des villes hors de France, imaginant de rocambolesques ruses et peu enclins aux commentaires satiriques.

La relation maître-serviteur est de ce fait, dans *Turcaret*, aux antipodes de celle que l'on trouve habituellement chez Molière – et dans le cas des servantes, beaucoup plus proche de celle du théâtre de Corneille. Les fourbes moliéresques, tout insolents qu'ils sont, restent entièrement dévoués à des maîtres qui, s'ils rudoient un peu leurs valets, ne leur sont pas moins profondément attachés. Mascarille, de *L'Étourdi*, va jusqu'à affirmer qu'il veut « servir [Lélie] malgré lui », en dépit de toutes les « sottises » et « fautes commises » par son maître (V, 6). Ce dernier, enchanté de l'heureux dénouement de son entreprise et empli de reconnaissance pour son valet, se jette à son cou pour « l'embrasser, mille et mille fois » (V, 11). Contraste saisissant avec un Frontin cynique et manipulateur, parvenant, nous l'avons vu, à convaincre Turcaret de son peu de générosité avec la baronne, afin de l'engager à plus de dépenses sur lesquelles le valet prélèvera une commission !

La relation entre la baronne et ses servantes est également fort différente de celle qui lie par exemple, Toinette du *Malade imaginaire* à Angélique : soucieuse que sa maîtresse épouse l'élus de son cœur, Toinette n'hésite pas à affronter le père de la jeune femme, lui déclarant qu'il « est de [son] devoir de [s']opposer aux choses qui [lui] peuvent déshonorer » (I, 5). Si Marine, la servante qui sera ensuite remplacée par Lisette auprès de la baronne, possède un certain bon sens et a en tête l'intérêt de sa maîtresse,

elle n'en fait pas moins preuve de cynisme, engageant la baronne à « s'attacher à Monsieur Turcaret pour l'épouser ou pour le ruiner » (II, 1). Lisette, on l'a vu, n'a à cœur que son propre intérêt et dévorée d'ambition, rêve du confort bourgeois qu'elle pourra acquérir avec l'aide de Frontin, sans se soucier de l'immoralité des moyens utilisés. Employée officiellement au service de la baronne, elle prétend œuvrer en fait, avec Frontin, pour l'intérêt du chevalier – seulement en apparence toutefois, car les deux serviteurs profiteront de la naïveté de ce dernier tout comme ils ont abusé la baronne pour leurs propres intérêts. Congédiée par sa maîtresse à la fin de la pièce, Lisette ne montre aucune émotion, pas plus qu'un Frontin renvoyé par le chevalier. Ce détachement de la servante à l'égard de la baronne, ainsi que ses manœuvres pour son propre compte, peuvent être rapprochés des relations qu'entretenaient les soubrettes du théâtre de Corneille avec leurs maîtresses : Isabelle, de *L'Illusion comique*, et Amarante, de *La Suivante*, étaient déjà d'habiles manipulatrices, intrigant pour parvenir à leurs fins, et sans aucune complicité avec leur maîtresse. Elles agissaient en « deus ex machina », contrôlant elles aussi leur entourage par des manigances qu'elles mettaient en œuvre sans aucun scrupule. Si elles n'étaient pas motivées directement par l'argent, qui est au cœur de *Turcaret*, Isabelle et Amarante n'en rêvaient pas moins d'ascension sociale, et la seule manière pour ces servantes d'y parvenir était d'épouser un homme de la classe supérieure – ce qui faisait d'elles des rivales de leurs maîtresses. Autre temps, autres mœurs : le mariage était en effet la seule manière de s'élever socialement au XVII^e siècle, époque des pièces de Corneille.

La pièce *Turcaret* s'inscrit ainsi dans un courant réaliste et témoigne des transformations de la société, reflétant la porosité des classes sociales suite à la naissance de nouveaux systèmes qui vont engendrer un état capitaliste. Turcaret, Frontin et Lisette sont de parfaits exemples de ces bouleversements sociaux, même s'ils sont voués à une chute presque certaine comme l'illustre l'histoire du financier. En effet Lesage est loin d'embrasser ce nouveau fonctionnement du corps social et comme Molière avant lui, croit à l'ordre moral de l'ancienne société ; Frontin n'est pas Figaro, comme nous le développerons plus loin, et aucune velléité révolutionnaire n'entre dans *Turcaret*. Lesage nous donne à juger des personnages représentatifs de son époque, non pour promouvoir un bouleversement de la société, mais afin de souligner l'importance de structures morales et sociales.

2. Marivaux et *L'Île des esclaves*

Créée en 1725 par les comédiens italiens, *L'Île des esclaves*, comédie en un acte de Marivaux, débute par un naufrage : Iphicrate et son valet Arlequin, Euphrosine et sa soubrette Cléanthis débarquent sur une île fondée par des esclaves révoltés. Dans ce lieu utopique, une loi veut que les maîtres deviennent des valets et les valets des maîtres. Le renversement des rôles révélera les liens profonds qui unissent les serviteurs et leurs maîtres, et surtout l'humanité et la bonté d'Arlequin ; la pièce se termine par la réconciliation et le retour à l'organisation sociale traditionnelle.

a. Arlequin : un *zanni* psychologue

Marivaux utilise à de nombreuses reprises dans son théâtre le personnage d'Arlequin, célèbre *zanni* de la *commedia dell'arte*. Le côté bouffon du valet apparaît dès la première scène de *L'Île des esclaves*, où Arlequin est décrit portant une bouteille de vin à sa ceinture, et où on le voit siffler, chanter et rire. Il n'a pas attendu d'être informé des mœurs de l'île pour manifester son insolence : ainsi lorsqu'il entreprend de vider les trois-quarts de sa bouteille et de laisser le reste à son maître ! Il nous faut imaginer les sauts et les gambades qui devaient accompagner cette joyeuse libération, comme les mimiques aptes à souligner la pitié amusée, l'ironie ou la raillerie.

Cependant, au lieu de rester l'adjuvant qu'il était dans la comédie italienne, Arlequin devient rapidement opposant et mène le jeu. Dans cette même scène d'exposition, il prend soudain un ton net et menaçant pour manifester son ressentiment à son maître, soulignant l'ampleur du conflit qui les oppose. Abandonnant son badinage, Arlequin prend « un air sérieux » pour se plaindre amèrement à Iphicrate, qu'il se met à tutoyer : « Dans le pays d'Athènes, j'étais ton esclave, tu me traitais comme un animal » (1). Ignorant les paroles outragées de son maître, le valet clôt la scène en lui intimant de « [prendre] garde, car je ne t'obéis plus » (1). Le comportement d'Arlequin rappelle par son insolence, ses badineries et jusqu'à ses plaintes, celui des valets moliéresques ; le changement qui s'effectue rapidement l'éloigne cependant de ces derniers : personnage principal de la pièce, Arlequin va mener le jeu de bout en bout, se révélant fin psychologue et maître d'un langage symbole de pouvoir.

Sous l'égide de Trivelin, gouverneur de l'île, va s'opérer le renversement des rôles, effectué dans le but de « corriger l'orgueil » des maîtres : les serviteurs endossent les habits de ceux-ci, qui eux se vêtent en valet. Même les noms vont être échangés ! Iphicrate et Euphrosine (les maîtres) vont endurer deux épreuves : ils devront d'abord écouter leurs valets broser leurs portraits, et ensuite subir l'entreprise amoureuse de ceux-ci. Les deux épreuves consacrent la prise du pouvoir par les esclaves : la première par la parole, qui, dans la société dont sont issus les protagonistes, est l'expression du privilège de l'esprit et du savoir ; Iphicrate et Euphrosine, réduits au silence, paraissent perdre leur identité. La seconde par la part d'initiative qu'Arlequin et Cléanthis prennent dans cette action : ce sont les valets qui ont l'idée de partir à la conquête des maîtres, et à travers cette parodie de séduction, ils stigmatisent les affectations du grand monde ; le jeu des esclaves est en effet un miroir impitoyable tendu sur les mines et les caprices des maîtres.

Si Cléanthis est plus occupée à jouir de son nouveau rang qu'à en présenter les tares, Arlequin semble, lui, avoir mieux compris l'entreprise de Trivelin : il ne s'agit pas d'endosser l'habit des maîtres pour en reproduire les défauts, mais bien de les soigner par l'épreuve. Son bon cœur met fin à l'inversion des rôles : touché par la détresse d'Euphrosine, il met rapidement un terme à l'entreprise de séduction qu'il tente auprès de la jeune femme. À la scène suivante, ému à l'évocation de leur enfance et des liens quasi familiaux qui les unissent, Arlequin rend à Iphicrate son habit, ne s'estimant « pas digne de le porter » (9).

Cléanthis se montre nettement plus réticente, refusant tout d'abord d'abandonner ses nouveaux privilèges. Dans la scène X, elle se lance dans un véritable réquisitoire, destiné à toute une classe sociale, puisqu'elle l'adresse à « Messieurs les honnêtes gens du monde », où elle fustige les inégalités de la société et fait l'éloge du cœur, de la vertu et de la raison. Elle finit elle aussi par pardonner sans rancœur, se laissant convaincre par Arlequin, qui dégage la leçon de morale : « Quand on se repent, on est bon ; et quand on est bon, on est aussi avancé que nous. »

Touché dans sa sensibilité, le valet a compris les limites de l'expérience ; il complète l'avertissement lancé aux maîtres par Cléanthis en invitant les valets au pardon, ce qui représente la vraie victoire des serviteurs.

b. Un apologue utopique, mais sans portée révolutionnaire

L'Île des esclaves est sans aucun doute un récit porteur de signification morale, comme la plupart des comédies, qui s'emploient à « châtier les mœurs ». Le titre laisse entendre un propos d'ordre social, dont on pourrait croire, à travers le renversement des rôles maître-valet, qu'il est destiné à mettre en cause des privilèges et à dénoncer des injustices. Pourtant, jamais ne seront remises en question les inégalités sociales autrement que sur le plan moral.

C'est par la bouche de la servante Cléanthis que sont exprimés les propos les plus véhéments à l'égard de l'organisation de la société. D'accord avec Arlequin pour partir à la conquête des maîtres, elle lui déclare :

Je n'étais ces jours passés qu'une esclave ; mais enfin me voilà dame et maîtresse d'aussi bon jeu qu'une autre ; je la suis par hasard ; n'est-ce pas le hasard qui fait tout ? (6)

Justifier par le hasard la différence des conditions est en effet priver la noblesse de toute légitimité. Rappelons-nous aussi le réquisitoire de la servante, cité plus haut, où elle reproche aux maîtres « de n'avoir eu pour mérite que de l'or, de l'argent et des dignités », alors que la véritable valeur se trouve dans le cœur et la raison, vertus qui d'après elle appartiennent aux « pauvres gens que vous avez toujours offensés, maltraités, accablés » (10).

Ces propos révolutionnaires sont cependant à opposer à ceux de Trivelin, qui lui, présente la différence des conditions sociales comme « une épreuve que les dieux font sur nous » (11). Selon le gouverneur de l'île, une conscience supérieure céleste éprouve les humains en leur assignant leur place dans le monde ; Trivelin laisse donc entendre que l'ordre social découle d'une volonté et d'un projet dans lequel il croit, et que par conséquent cet ordre ne doit rien au hasard comme l'affirme Cléanthis. Arlequin, mal à l'aise dans son rôle de maître, et finissant par rendre son habit à Iphicrate, partage les sentiments de Trivelin et aspire comme lui à la pérennité des structures sociales. Son plaidoyer sur le repentir et la bonté démontre que la seule dignité qui vaille est celle du cœur : en opposition avec Cléanthis, Trivelin et Arlequin sont convaincus que la noblesse du cœur, qualité essentielle de l'homme et de la femme, transcende les classes sociales et peut être aussi l'apanage des « nobles » – et non pas seulement des « pauvres gens », comme le proclame la servante.

Dans *L'Île des esclaves*, Marivaux reste fidèle à l'idéal de l'honnête homme du XVIII^e siècle, qui manifeste sa raison et sa modération en toutes choses. Il souligne cependant, avec l'exemple d'Arlequin, que cet « honnête homme » peut se trouver dans toutes les classes de la société, y compris les catégories les plus basses – tout comme, à travers le valet, il affirme que la noblesse du cœur peut être présente dans les plus hauts rangs. La raison et la modération sont bien les vertus auxquelles on encourage les maîtres et les valets dans la pièce, loin de toute considération sur un bouleversement social : le maître en effet n'est corrigé que dans les excès qui heurtent la bienséance, et jamais dans ses privilèges de classe. Tout révolutionnaire qu'il puisse paraître, le réquisitoire de Cléanthis ne dit finalement pas autre chose : « Il faut avoir le cœur bon, de la vertu et de la raison ; voilà ce qu'il nous faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre. » On comprend pourquoi le valet rendossera bien vite son costume : il ne doit pas, lui non plus, outrepasser les limites de la raison en s'arrogeant un pouvoir qui ne lui est pas destiné. La morale de la pièce consacre la vertu d'un valet qui a su pardonner et retrouver sa place, tout en invitant les maîtres à moins d'orgueil. *L'Île des esclaves* invite chacun à rester à sa place sans y mettre ni trop d'orgueil ni trop de ressentiment. Contestant l'arrogance des privilégiés comme le désir de revanche des défavorisés, elle appelle à la paix sociale.

Marivaux a pris soin de déplacer son apologue dans la Grèce antique, ce qui le situe sur le plan de l'universel et lui permet, dans une certaine mesure, de schématiser les considérations politiques et sociales au profit de considérations morales et psychologiques qui lui permettent d'analyser les motivations qui poussent les individus à

agir. Ce trait de son théâtre, à savoir l'investigation psychologique, est certainement ce qui le distingue le plus du théâtre de Molière.

L'Arlequin de *L'Île des esclaves* partage un certain nombre de points communs avec ses prédécesseurs moliéresques : héritier, comme un Sganarelle ou un Mascarille, de la tradition italienne, il est tout comme eux, à la fois le détenteur de la raison et un indéniable ressort comique. Les *lazzi* se sont déplacés, comme c'est le cas de Scapin, sur le plan du langage. Mais au-delà de ces similitudes de caractère, Arlequin est ici l'instrument de la démonstration d'ordre moral accomplie par l'auteur. À l'allègre et subtil manège d'un valet d'intrigue de Molière s'est substitué un éloquent exposé sur la vertu et la bienséance, mené par un Arlequin lucide, modéré et avisé qui personnifie la voix de la raison.

Cléanthis elle, a bien peu de points communs avec les servantes moliéresques, si ce n'est sa capacité à raisonner ; pleine de ressentiment à l'égard de sa maîtresse, on a vu qu'elle prend goût à son nouveau rang, et critique avec véhémence le comportement inepte des gens du monde : elle est bien loin des servantes tendres et complices de leurs maîtresses du théâtre de Molière, prêtes à tout pour maintenir l'équilibre familial, tout en restant à leur place. Toutefois Cléanthis, en se rendant aux raisons d'un Arlequin qui prône la réconciliation et l'apaisement, et en proclamant que tout honnête homme se doit de posséder la dignité du cœur, s'insère elle aussi dans la démonstration morale que constitue la pièce.

c. Comparaison avec *Le Jeu de l'amour et du hasard*

Marivaux exploite le renversement des rôles maîtres-serviteurs à des fins morales dans une autre pièce, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, parue en 1730. Dans cette œuvre Silvia, fille de Monsieur Orgon, craint d'épouser, sans le connaître Dorante, le jeune homme que son père lui destine. Espérant mieux observer son prétendant, elle décide d'échanger son habit avec sa femme de chambre Lisette. Mais Dorante a la même idée et se présente chez Monsieur Orgon déguisé en un serviteur nommé Bourguignon, alors que son valet, Arlequin, se fait passer pour Dorante. La fin de la pièce marque le retour à l'ordre établi, non sans que Arlequin et Lisette aient fait valoir la primauté de l'individu sur la condition sociale.

On retrouve chez l'Arlequin du *Jeu de l'amour et du hasard*, comme chez celui de *L'Île des esclaves*, la bouffonnerie du personnage de la *commedia dell'arte*. Cette espièglerie transparait ici surtout dans le langage ; ainsi lorsque Dorante lui marque clairement sa désapprobation à l'idée que le valet épouse la femme qu'il croit être Silvia, Arlequin tente de le fléchir avec humour :

Ayez compassion de ma bonne aventure, ne portez point guignon à mon bonheur qui va son train si rondement, ne lui fermez point le passage (III, 1).

Mais c'est surtout dans la parodie des maîtres qu'effectue le valet, qu'apparaît la veine farcesque et populaire du théâtre italien. En effet, comme dans *L'Île des esclaves*, les serviteurs singent les manières de leurs maîtres, comme l'attestent la pratique du baise-main à laquelle s'adonne Arlequin, ainsi que le geste théâtral de s'agenouiller devant l'objet de sa flamme. Arlequin se plaît surtout à imiter la préciosité du langage

des maîtres ; faisant sa cour à Lisette déguisée en Silvia, il multiplie les compliments avec affectation, l'appelant « cher joujou de mon âme », déclarant avoir perdu la raison car « vos beaux yeux sont les filous qui me l'ont volée » (II, 3). Dans sa manière, sous ses habits de maître, de s'adresser à Dorante travesti en serviteur, Arlequin est encore une fois le révélateur de l'attitude parfois abusive de la classe supérieure ; lorsque Dorante intervient pour modifier le comportement de son valet, ce dernier lui répond de façon triviale avec un comique de mots sous-jacent : « Maudite soit la valetaille qui ne saurait nous laisser en repos » (II, 4). Comme dans *L'Île des esclaves*, Arlequin est le miroir critique et contestataire des relations maîtres-valets.

À travers le naturel de leur jeu amoureux, Lisette et Arlequin soulignent le malaise des maîtres tiraillés entre leur amour et leur devoir de caste. Silvia perçoit avec angoisse les mouvements de son cœur envers celui qu'elle pense être un valet :

Ah, que j'ai le cœur serré ! Je ne sais ce qui se mêle à l'embarras où je me trouve, toute cette aventure-ci m'afflige, je me défie de tous les visages, je ne suis contente de personne, je ne le suis pas de moi-même. (II, 12)

Alors que pour les maîtres, l'amour ne se trouve que dans le cadre admis par la société, les serviteurs ne s'embarrassent pas des considérations sociales ; impatient de connaître les sentiments de la fausse Silvia, Arlequin la presse avec aplomb : « mais à propos de mon amour, quand est-ce que le vôtre lui tiendra compagnie ? » (II, 5). Après lui avoir rappelé « qu'on n'est pas les maîtres de son sort », Lisette déclare à Arlequin : « Mon cœur vous aurait choisi dans quelque état que vous eussiez été ». (II, 5)

Le valet lui fait écho :

Hélas, quand vous ne seriez que Perrette ou Margot, quand je vous aurais vue le martinet à la main descendre à la cave, vous auriez toujours été ma Princesse. (II, 5)

Arlequin donne en quelque sorte une leçon de désintéressement à Dorante en lui prétendant que Silvia l'accepte tel qu'il est : « Je n'ai pas besoin de votre friperie » (III, 7) ajoute-t-il, soulignant qu'il est capable de se faire aimer pour lui-même. C'est à travers la transgression que permet le travestissement, que Lisette et Arlequin deviennent, comme dans *L'Île des esclaves*, les instruments de la démonstration morale de Marivaux : une fois que les serviteurs auront donné un exemple de cette transgression sociale, en dévoilant au grand jour leur engagement mutuel malgré leur différence de condition, Dorante, jusqu'alors en proie à de cruels atteroiements, demandera celle qu'il croit être une soubrette en mariage. L'exemple offert par Arlequin lui ouvre les yeux, lui faisant déclarer à la fausse Lisette qu'il « n'est ni rang, ni naissance, ni fortune qui ne disparaisse devant une âme comme la tienne », et plus loin, que « le mérite vaut bien la naissance » (III, 8).

Comme dans la pièce étudiée précédemment, Marivaux donne à penser que l'ordre social est bouleversé, mettant en scène une nouvelle fois, à travers le renversement des rôles maîtres-valets, une situation où les conventions sont mises à mal ; mais on constate bien vite qu'il n'en est rien puisqu'au final, les masques tombent et chacun reprend sa place. La transgression n'a été que ponctuelle et les protagonistes finissent par se marier dans leur condition, comme leur cœur les y avait tout de suite conduits.

Le dénouement *du Jeu de l'amour et du hasard* est donc aussi peu audacieux que celui de *L'Île des esclaves*. Alors que l'auteur avait imaginé une situation complètement nouvelle et changeante pour ses contemporains, le spectateur se rend compte que ce n'était qu'un jeu gratuit de l'imagination. Marivaux, dans ces deux pièces, opère un retour à l'ordre établi, Arlequin étant l'instrument de la même leçon de morale. Le valet, sous ses dehors balourds, fait preuve à chaque fois de beaucoup d'observation et de finesse, et représente la voix de la raison. La servante Lisette, proche des soubrettes saines et pleines de bon sens de Molière, participe à la démonstration : les deux serviteurs montrent l'importance des qualités morales des individus qui font d'eux, quelle que soit leur condition sociale, des « honnêtes hommes » selon la définition, mentionnée plus haut, en vogue au XVIIe siècle. Aucune velléité révolutionnaire ne se détecte dans cet éloge du mérite que l'on retrouvera, sous une forme bien différente, chez le Figaro de Beaumarchais. Dans les pièces de Marivaux, l'ordre établi se trouve au contraire confirmé par des individus dont la valeur n'est pas liée au désir d'ascension sociale ; que ce soit dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* ou dans *L'Île des esclaves*, il s'agit seulement de « corriger l'orgueil » de maîtres placés sous l'emprise de la domination du paraître et enclins à abuser de leur condition. Dans *le Jeu de l'amour et du hasard*, un des enseignements principaux est qu'il est sage de choisir son conjoint dans son milieu, parce que les semblables s'attirent et se conviennent. *L'Île des esclaves* a une portée beaucoup plus philosophique, soulignant davantage l'aliénation sociale à travers la peinture de la condition servile. Au final cependant, point d'idée novatrice, mais une fine analyse

psychologique de ce qui pousse les individus à agir qui sert un objectif moral et non politique.

3. Beaumarchais et *Le Mariage de Figaro*

Dans *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, paru en 1784, Figaro, valet du comte Almaviva, aimerait épouser la servante Suzanne. Il apprend que le comte a l'intention d'user auprès de Suzanne du droit de cuissage qu'il vient pourtant d'abolir. Marceline, l'intendante du château, aimerait, elle, épouser Figaro. La comtesse voudrait récupérer son époux qui la néglige. Intrigues, rebondissements et mots d'esprit abondent dans cette comédie qui dénonce la société d'alors et ses nombreux abus, et met en scène le triomphe des serviteurs sur leur maître.

a. Figaro et Suzanne, représentants du peuple

Figaro et Suzanne, serviteurs respectivement du comte Almaviva et de la comtesse³, sont dans *Le Mariage*, investis d'une mission nouvelle, qui les démarque des valets traditionnels : ils s'avèrent tous deux de formidables représentants d'un peuple qui, en cette fin de règne annonciateur de mutations profondes, revendique le droit à la dignité et au bonheur.

Suzanne n'est pas sans ressembler aux servantes de Molière, en particulier à la Toinette du *Malade imaginaire* ou à la Dorine du *Tartuffe* : elle partage avec ces dernières un caractère robuste et positif, un bon sens populaire, une franchise et un

³ Qui vient d'une classe inférieure et ne doit son titre qu'à son mariage.

amour-propre qui lui assurent l'affection de la comtesse et l'amour de Figaro, et lui permettent d'affronter le comte. Comme Toinette et Dorine, Suzanne intrigue et agit dans le but de faire triompher la vérité et restaurer l'ordre familial. Beaumarchais écrit dans sa préface : « Dans tout son rôle, il n'y a pas une phrase, un mot, qui ne respire la sagesse et l'attachement à ses devoirs⁴ ».

Une profonde complicité lie la servante à sa maîtresse, rappelant celle qui unit Lucile et Marinette dans *Le Dépit amoureux*, par exemple. Les deux femmes partagent les plaisirs et les peines, et s'unissent pour désarmer le comte, comme le montre cet échange :

Le comte : Mais vous répéterez que vous me pardonnez.

La comtesse : Est-ce que je l'ai dit Suzon ?

Suzanne : Je ne l'ai pas entendu, Madame. (II, 19)

Cependant Suzanne s'avère plus qu'une servante sensée, complice de sa maîtresse : l'auteur fait d'elle et de Marceline, l'intendante du château, des figures féminines qui révèlent l'aliénation de la femme dans la société du temps. L'histoire de Marceline est édifiante : séduite, engrossée et abandonnée par le médecin Bartholo, dépossédée de son enfant par des bohémiens, elle est victime trente ans durant de son unique faute. Personnage ridicule pendant une partie de la pièce, elle se transforme en mère sensible et en féministe convaincue lorsque Figaro se révèle être son fils. Outrée par les propos cyniques de Bartholo, Marceline décrit, « exaltée », la condition de la femme, quelle que soit sa situation sociale :

Dans les rangs même plus élevés, les femmes n'obtiennent de vous qu'une considération dérisoire ; leurrées de respects apparents, dans une servitude

⁴ *Le Mariage de Figaro* (Paris: Larousse-Bordas, 1998) p. 52.

réelle ; traitées en mineure pour nos biens, punies en majeures pour nos fautes ! Ah ! Sous tous les aspects, votre conduite avec nous fait horreur ou pitié ! (III, 16)

Si le sexe féminin en général souffre en effet d'un manque de considération, les filles et femmes de la domesticité doivent endurer un sort plus pénible encore. Il n'est qu'à mentionner l'inique droit de cuissage que s'octroyaient les seigneurs sur leurs servantes pour en avoir un aperçu. Bien que l'ayant aboli, le comte Almaviva n'en convoite pas moins Suzanne. Cette dernière n'est pas dupe du manège du comte, qu'elle ne considère pas comme une entreprise de séduction mais comme un vulgaire marché. Avec sa franchise habituelle, elle n'hésite pas à en faire part à la comtesse qui s'imagine que son mari veut séduire sa soubrette : « Oh ! Que non ! Monseigneur n'y met pas tant de façon avec sa servante : il voulait m'acheter » (II, 1). Suzanne se liguera avec la comtesse, Marceline et Figaro pour éviter d'être l'objet de ce marché et affirmer, face à la convoitise du comte, le droit d'aimer et de disposer de sa personne. Ce faisant elle porte fièrement les couleurs du peuple, luttant contre l'ordre établi par le plus fort ; avec l'aide de Marceline et de la comtesse, toutes deux aussi maltraitées par le sexe masculin, elle récuse cet ordre et se bat pour l'émancipation des femmes.

Si Suzanne et Marceline sont les figures féminines de la lutte contre les injustices faites à leur sexe, Figaro est ce valet, devenu mythe, qui dénonce avec adresse et vivacité les inégalités et les abus de toutes sortes de la société. Figaro est sans aucun doute le descendant de Scapin et de Frontin pour l'insolence et le génie de l'intrigue ; il se vante lui-même de posséder cette dernière caractéristique : « Deux, trois, quatre à la fois ; bien embrouillées, qui se croisent. J'étais né pour être courtisan » (II, 2). Comme ses

prédécesseurs, il occupe la scène, acquiert par ses discours et ses initiatives, par le rôle qu'il s'attribue et par les réactions qu'il provoque, une densité et une présence qui en imposent à tous.

Beaucoup s'accordent à dire que c'est le fameux monologue de l'acte V qui a fait de Figaro, selon l'expression d'Yves Moraud, « le plus implacable franc-tireur de la Révolution⁵ », et qui le distingue tant des valets traditionnels. Certaines de ses réflexions concernent la destinée humaine, mais pour l'essentiel, le récit de ses tribulations dans ce monologue fait de lui un parfait représentant du tiers état, en butte à toutes les difficultés pour s'assurer une vie décente. Il commence par jauger l'abîme qui le sépare du noble seigneur Almaviva du fait de sa naissance :

Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie. Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier ! Qu'avez vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire ; tandis que moi, morbleu ! Perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs, pour subsister seulement, qu'on en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes... (V, 3)

Dans ce long cri du cœur où se cristallise une pensée, une vie, une époque, on apprend que Figaro a appris la chimie, la pharmacie, la chirurgie, qu'il a tenté sa chance au théâtre et dans la littérature, le journalisme, les jeux de hasard, qu'il a été orateur, poète, musicien, homme de confiance ; il représente en fait bien autre chose qu'un valet : il parle au nom de tous les hommes sans naissance qui doivent compter sur leur talent et leur mérite pour subsister, et notamment le peuple des artisans et autres gens actifs, qui

⁵ *La conquête de la liberté de Scapin à Figaro* (Paris : Presses Universitaires de France, 1981) p. 147.

soutiennent la société par leur travail et des compétences que peu de membres de la noblesse possèdent. Empêchés d'*être*, ces hommes, dont Figaro est l'incarnation, prennent leur destin en main, choisissent l'action, jouant ainsi activement leur partie dans l'histoire de la société. À ce titre, ils représentent une lourde menace pour l'ordre établi : à travers eux est en effet contesté un système inégalitaire qui permet à quelques-uns de cumuler noblesse et fortune du seul fait de leur naissance.

Outre ce monologue empli de lyrisme où Figaro apparaît comme un véritable héros encyclopédiste, d'autres scènes montrent le valet en butte à une société vieillie crispée sur ses privilèges ; la plus édifiante est celle du procès opposant Figaro à Marceline, où le valet dénonce le mal fonctionnement d'une justice corrompue, et où il affronte un Almoviva dominateur, abusant de ses privilèges pour assouvir ses bas désirs. Dans cette scène et tout au long de la pièce est dénoncé un ordre social injuste.

b. Une satire sociale et politique

Le Mariage de Figaro diffère grandement des comédies traditionnelles par la représentation des rapports sociaux de l'époque en France. Il apparaît comme une vigoureuse satire de la société française, notamment à travers la voix du valet Figaro.

Le château du comte Almoviva, bien que situé en Espagne, constitue en effet une image symbolique de la société française du XVIII^e siècle sous l'Ancien Régime. Le comte y est l'incarnation de l'aristocratie, de sa puissance, de son mode d'existence. Suzanne, Marceline et Figaro sont, on l'a vu, les représentants du peuple luttant avec leurs propres moyens contre les abus dont ils sont victimes.

Ces abus sont basés sur les privilèges octroyés à la noblesse à laquelle appartient Almaviva, privilèges qui seront la question centrale de la Révolution. La toute-puissance du comte est soulignée à de nombreuses reprises dans la pièce : il y est d'abord fait allusion au droit de cuissage, qu'il a aboli, mais qu'exercent encore de nombreux seigneurs à cette époque, et qui accordait à ces derniers la possibilité de précéder le mari auprès de la jeune mariée. La scène du procès est au centre de la critique sociale faite par Beaumarchais : on y voit un comte souverain, juge principal puisqu'il possède le titre de « grand corrégidor d'Andalousie » ; il est assisté d'un autre juge, Brid'Oison, dont on apprend qu'il a acheté sa charge, pratique courante à l'époque qui permettait d'enrichir les caisses de la monarchie. Beaumarchais donne au spectateur des indices visuels sur la hiérarchie en place : le confort des sièges est proportionnel à l'importance sociale, et ils vont jusqu'à disparaître pour les classes les plus basses. Almaviva rend un jugement sommaire des premiers cas examinés, sans débat, montrant son esprit de caste en favorisant les nobles.

Au cours de ce procès a lieu une confrontation entre Figaro et le comte, qui a un intérêt personnel dans l'affaire traitée : Marceline en effet poursuit en justice Figaro, afin de le contraindre à l'épouser en paiement d'une dette que le valet aurait souscrite auprès de l'intendante ; la victoire de Marceline aurait pour conséquence d'empêcher le mariage de Figaro et de Suzanne, laissant place libre au comte auprès de la jeune et jolie servante. Almaviva, en juge suprême qu'il est, permet à Figaro de garder sa liberté mais le condamne à payer une forte somme d'argent à Marceline, sachant que le valet n'en possède pas le premier sou et croyant le forcer par conséquent à épouser l'intendante.

Cette confrontation entre le noble et le roturier souligne davantage le mal fonctionnement d'une justice partielle, « indulgente aux grands, dure aux petits... », où vénalité et corruption sont monnaie courante. Elle met de nouveau en évidence les privilèges inouïs dont jouit le comte, et sa propension à en abuser, y compris pour assouvir la convoitise qu'il éprouve à l'égard d'une servante. Le procès symbolise l'opposition entre le peuple des gens compétents, raisonnables et honnêtes, dont Figaro est la figure emblématique, et la noblesse incompétente, arrogante, obtuse et injuste, représentée par Almaviva.

Pour la première fois, la politique pénètre dans la sphère d'une comédie au point d'avoir fait dire à Napoléon à propos du *Mariage de Figaro* : « c'est la révolution en action ». Nous sommes loin des ruses d'un Scapin ou d'un La Flèche, cherchant à déjouer les projets d'un père égoïste ou avare dans l'étroit univers familial de la comédie d'intrigue. Dans *Le Mariage de Figaro*, le débat s'est élargi et se développe sur fond d'histoire. Figaro, contrairement à l'intrigant traditionnel qui a le privilège de décider le premier de l'action à entreprendre, se voit dans l'obligation de défendre son bien dans une société qui permet aux puissants de le lui prendre en toute impunité ; il doit déployer des trésors d'intelligence et de ruse pour seulement garder ce qui lui appartient. C'est en partie là que réside la modernité de la pièce, et ce qui contribue à faire de Figaro un personnage révolutionnaire. L'innovation réside également dans le fait que dépouillé des défauts traditionnels, car il n'est ni glouton, ni veule, ni bête, ni vénal, Figaro brise le carcan dans lequel était emprisonné le personnage du valet, et met ouvertement en cause, au nom d'une valeur personnelle reconnue, une hiérarchie que ses ancêtres consacraient par leur comportement. De plus, les interrogations sur soi et sur son action dans le

monde, révélées dans le monologue de l'acte V, attestent d'une vie intérieure profonde et tourmentée, qui préfigure celle des héros romantiques – à la différence que le héros de Beaumarchais est encore plongé dans l'action et tourné vers le futur.

Conclusion du chapitre :

Les personnages du valet et de la servante ont clairement subi une transformation dans les comédies postérieures à Molière, même s'ils ont conservé des points communs avec leurs prédécesseurs du point de vue du caractère. Frontin, dans *Turcaret*, et Figaro, dans *Le Mariage de Figaro* ont toujours la verve et l'audace des valets fourbes de Molière, dont Scapin est l'emblème. Avec l'Arlequin de Marivaux, Frontin et Figaro sont de puissants ressorts comiques, mêlant humour et sarcasme dans leurs réparties. Le valet de Beaumarchais et celui de Marivaux, même s'ils sont adversaires de leurs maîtres, n'en sont pas moins dans une certaine mesure complices de ces derniers ; cependant Figaro et Almaviva ne forment plus le couple indissociable que sont Arlequin et Iphicrate, de même que la relation entre Cléanthis et Euphrosine ne reflète que pâlement, à la fin de *L'Île des esclaves*, la complicité qui lie Suzanne et la comtesse.

Comme les serviteurs de Molière, Frontin, Arlequin, Figaro, Lisette, Suzanne et Cléanthis sont les détenteurs du bon sens, opposés à une classe supérieure qui en est de plus en plus dépourvue. La parole, autrefois l'expression du privilège de l'esprit et du savoir des maîtres, devient au cours du XVIII^e siècle un outil de contestation des servantes et des valets, servant de plus en plus, et de manière de plus en plus éloquente, à dénoncer les abus perpétrés par la classe supérieure, jusqu'au triomphe de Figaro, tout en

conservant l'aspect comique que le langage des serviteurs possédait chez Molière. Aux serviteurs, également, à l'exclusion de Frontin et Lisette, revient l'exclusivité de la grandeur d'âme, qui manque dorénavant cruellement à des maîtres uniquement préoccupés des apparences et de leurs intérêts propres.

Le passage de la comédie d'intrigue ou de caractère, chère à Molière, à la peinture satirique des mœurs et de la société, que l'on retrouve dans les trois pièces étudiées dans ce chapitre, est lié aux perturbations sociales et politiques de plus en plus profondes qui surviennent à la fin du règne de Louis XIV et s'accroissent jusqu'au bouleversement de la Révolution. L'évolution du valet est palpable à la lecture de ces pièces, et suit les transformations de la société : chaque serviteur – masculin ou féminin – s'il fait partie de la même grande famille des valets de comédie, est un être neuf et original, inséré dans une époque particulière, témoignant par ses préoccupations de l'état économique, social, psychologique et moral d'une société à un moment déterminé de son évolution.

L'arrivisme de Frontin témoigne d'une époque dominée par les « partisans » et l'argent, où l'étanchéité des classes sociales commence à s'atténuer ; il a peu en commun avec un Figaro luttant pour l'utilité sociale, la santé morale et contre les vices de l'aristocratie.

Nous avons vu que, dans ces comédies, la plupart des personnages sont fourbes, cupides et corrompus, le plus bel exemple étant Turcaret dans la pièce de Lesage. Le comte Almaviva et Bartholo, dans *Le Mariage de Figaro*, atteignent eux aussi des sommets d'hypocrisie et de malhonnêteté. Face à ces êtres antipathiques, symbolisant les tares de la société, le peu de sympathie qui demeure va aux serviteurs. Le triomphe de Frontin, dans *Turcaret*, scandalise mais fait aussi rêver, restant dans la ligne des rêves de

puissance et de libération morale. « L'honnête homme » qu'est Arlequin dans *L'Île des Esclaves* séduit par sa sagesse et sa lucidité. Figaro, lui, est devenu un mythe, symbole d'un tiers état en marche vers un monde meilleur.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Personnage omniprésent dans les comédies du XVIIe et du XVIIIe siècles, le serviteur en est le rouage indispensable. Arlequin, Sganarelle, Frontin, Figaro, Lisette et Suzanne sont de brillants stéréotypes d'une comédie qui, de Molière à Beaumarchais, a connu son âge d'or, des « fantômes » légués par la tradition que l'auteur « habille à sa fantaisie pour réjouir le spectateur¹».

Personnage imaginaire, il incarne sous des formes déguisées les aspirations les plus profondes de l'inconscient individuel et collectif. La comédie est rêve de puissance, rêve de libération contre les normes oppressantes d'une société. D'autre part, le serviteur renvoie au réel : le personnage se meut, ainsi que les autres, au sein de problèmes très contemporains d'argent, d'amour et de mariage.

Tous les successeurs de Molière ont puisé dans l'œuvre du maître, empruntant des sujets, des situations et des silhouettes de ses servantes et surtout de ses valets. Le simple et couard Sganarelle, le rustique Gros-René, le rusé La Flèche, ont inspiré de nombreux auteurs comiques après Molière. C'est le valet fourbe meneur de jeu, dont l'emblème est le Scapin des *Fourberies*, qui va peu à peu dominer le théâtre comique, et se retrouver le plus souvent réincarné : Scapin est à la fois, comme nous l'avons vu, l'ancêtre du Frontin de *Turcaret* et du Figaro du *Mariage*, ainsi que d'une multitude d'autres valets ambitieux et intrigants.

Les servantes moliéresques ont elles aussi de nombreuses héritières. Frosine, de *L'Avare*, et Nérine, de *Monsieur de Pourceaugnac*, annoncent les soubrettes arrivistes qui

¹ *Impromptu de Versailles*, 4.

apparaîtront à la fin du XVII^e siècle. Suzanne du *Mariage de Figaro* descend en ligne directe des Dorine et des Toinette de Molière. S'ils ont leur origine dans la tradition antique, la *commedia dell'arte* et le théâtre espagnol, les serviteurs de Molière demeurent cependant des êtres singuliers et originaux, insérés dans des comédies d'intrigue, de caractère et de mœurs uniques en leur genre. *Dom Juan ou le Festin de Pierre* est un excellent exemple de cette originalité : s'inspirant à la fois d'une œuvre empreinte de signification religieuse et morale, au comique restreint – la pièce espagnole – et d'une arlequinade bouffonne pétrie de grossièreté – le scénario italien – Molière crée une œuvre complexe, basée sur une relation maître-serviteur singulière, source d'effets comiques, et une fine peinture de mœurs. La pièce contient également une dimension philosophique, qui n'apparaissait pas dans les autres œuvres.

C'est surtout l'emploi que Molière fait de ses servantes, qui distingue le plus son théâtre de celui de ses prédécesseurs ou de ses contemporains. Quasiment absente dans la comédie antique, au rôle restreint dans le théâtre italien et espagnol, la soubrette est un élément vital du monde théâtral moliéresque, apportant nouveauté et modernité à la comédie. Contrastant de manière frappante avec les servantes égocentriques et manipulatrices de Corneille, celles qui peuplent les œuvres de Molière sont, plus encore que les valets, la voix de la sagesse, ainsi que les garantes de l'ordre familial. Les relations qu'elles entretiennent avec leurs maîtresses sont empreintes de tendresse et de complicité, et elles ont pour principal souci le destin de ces dernières, luttant contre les injustices faites aux femmes sans pour autant remettre en question leur statut. Elles

suscitent le rire au même titre que le valet – voire davantage – en mettant en évidence, par leur vivacité d'esprit, les défauts des maîtres.

Molière a également créé le parallèle entre le couple bouffon du valet et de la servante et celui tendre et passionné des maîtres. *Le Bourgeois gentilhomme* en offre un excellent exemple. À la scène III, Cléonte et son valet Covielle sont au désespoir : la servante Nicole et sa maîtresse Lucille, dont ils sont amoureux, se sont brouillées avec eux, sans qu'ils en connaissent la raison. Ils se lamentent :

Cléonte : Tant de larmes que j'ai versées à ses genoux !

Covielle : Tant de seaux d'eau que j'ai tirés au puits pour elle !

Cléonte : Tant d'ardeur que j'ai fait paraître à la chérir plus que moi-même !

Covielle : Tant de chaleur que j'ai souffert à tourner la broche à sa place !
(III, 9)

Cet échange montre à la fois le lien étroit qui peut unir maître et valet, et la portée comique de la mise en parallèle des couples.

L'évolution du valet et de la servante après Molière souligne l'impact que peut avoir l'histoire du moment sur la comédie ; de Molière à Lesage et de Lesage à Beaumarchais, l'histoire a bougé, estompant les ressemblances, accusant les différences, faisant du serviteur un être nouveau, inséré dans une époque particulière. En dehors de l'astuce et de l'esprit, il existe peu de points communs entre Scapin, Frontin et Figaro. Le premier met ses ruses au service d'un maître dans le besoin, sans penser encore à changer le monde ; le second est un escroc qui ne vaut guère mieux que ses victimes, aspirant uniquement à la richesse ; le troisième est un représentant du tiers-état qui lutte pour l'utilité sociale contre les abus perpétrés par la classe dominante. Les valets et servantes de Molière sont imprégnés de l'air de leur temps, témoignant des changements

d'une société en mouvement. À la fois porte-parole de l'auteur, qui aimait à les jouer, notamment pour souligner les travers de la société, et bouffons provoquant l'hilarité par leurs pitreries, ils ont laissé une trace unique dans le théâtre comique.

Bibliographie

Livres :

Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

Beaumarchais. *Le Mariage de Figaro*. Paris : Larousse-Bordas, 1998.

Corneille, Pierre. *Théâtre complet 1*. Paris : Garnier-Flammarion, 1968.

Demers, Maria Riberic. *Le valet et la soubrette de Molière à la Révolution*. Paris : Nizet, 1970.

Emelina, Jean. *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*. Aix-en-Provence : La Pensée Universitaire, 1958.

Encyclopaedia Universalis. Paris : 1974.

Fleury, Abbé Claude. *Les Devoirs des Maîtres et des Domestiques*. Paris : P. Emery, 1736.

Flores, Angel. *Masterpieces of the Spanish Golden Age*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1963.

Garapon, R. *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen-Âge à la fin du XVIIIe siècle*. Paris : A. Colin, 1957.

Gendarme de Bévoite, George. *La légende de Don Juan*. Paris : Hachette, 1906.

Gouvernet, Gérard. *Le type du valet chez Molière et ses successeurs Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage*. New York : Lang, 1985.

Lagarde, André, et Michard, Laurent. *XVIIIe siècle*. Paris : Bordas, 1985.

Lesage, Alain-René. *Turcaret*. Paris : Le livre de poche, 1999.

Marivaux. *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Association de Bibliophiles Universels, 1999.

« <http://abu.cnam.fr> ».

---. *L'Île des esclaves*. Magister. « <http://www.site-magister.com> ».

Molière. *Œuvres complètes*. Paris : Garnier-Flammarion, 1979.

Molina, Tirso de. *L'Abuseur de Séville*. Paris : Aubier, 1991.

---. *Théâtre de Tirso de Molina*. Paris : Lévy frères, 1862.

Moraud, Yves. *La conquête de la liberté de Scapin à Figaro*. Paris : Presses
Universitaires de France, 1981.

Parfaict, François et Claude. *Histoire de l'ancien théâtre italien depuis son origine en
France jusqu'à sa suppression en l'année 1697*. Paris : Lambert, 1753.

Plaute. *Amphitryon, L'Aululaire, Le soldat fanfaron*. Paris : Flammarion, 1991.

Secchi, Nicolo. *Self-Interest*. Seattle : University of Washington Press, 1953.

Térence. *L'Heautontimoroumenos, Le Phormion, Les Adelphe*s. Paris : Flammarion,
1991.

Teyssier, Jean-Marie. *Réflexions sur Dom Juan de Molière*. Paris : A.G. Nizet, 1970.

Vidal, Philippe. *Molière-Corneille ; les mensonges d'une légende*. Paris : Michel Lafon,
2003.

Articles :

Baudin, Maurice. « Un tournant dans la carrière du valet de comédie. » *Modern
Language Notes* 46 (1931) : 240-45.

- Finn, Thomas P. « Manipulating Identity across the Pyrenees. » *The French Review* 73 (1999) : 60-70.
- Jedynak Sylvie. « La relation entre le maître et le serviteur (XVIIe siècle/XXe siècle). » La Page des Lettres. « <http://www.lettres.ac-versailles.fr> ».
- Labesse, Paul. « Molière ou l'écrivain malgré lui. » *L'Affaire Corneille-Molière*. « <http://www.corneille-moliere.org> ».
- Lebègue, Raymond. « Le Moyen-Âge dans le théâtre français du XVIIe siècle : thèmes et survivances. » *XVIIe siècle*, 114 (1977) : 21-34.
- Masson Jacqueline. « Étude de *Le Jeu de l'amour et du hasard*. » Philagora. « <http://www.philagora.fr> ».
- Monnier, Marc. « Molière, le valet de comédie. » *Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger* 4 (1866-1867) : 385-94.
- Prévot, Jacques. « L'Amphitryon de Molière, ou ce que parler veut dire. » *XVIIe siècle*, 125 (1979) : 25-32.
- Roe, F.C. « Les types sociaux dans les comédies de Molière, le valet et la servante. » *French quaterly* 7 (1925) : 170-78.
- Sakharoff, Micheline. « L'Étourdi de Molière, ou l'école des innocents. » *The French Review* 43 (déc. 1969) : 240-48.
- Waterson, Karolyn. « Du héros guerrier au fourbe héroïque : la transmutation des valeurs héroïques cornéliennes dans le théâtre de Molière. » *XVIIe siècle*, 113 (1976) : 49-55.

Sites internet :

Bibliothèque numérique Gallica. « <http://gallica.bnf.fr> ».

Commedia dell'arte d'Arlequin à Molière. « <http://www.poularbear.free.fr> ».

Encyclopédie de l'Agora. « <http://www.agora.qc.ca> ».

Magister. « www.site-magister.com ».

Site-Molière.com. 1996. « <http://www.site-moliere.com> ».

Wikipedia. « <http://fr.wikipedia.org> ».

Film :

Molière. Dir. Ariane Mnouchkine. Perf. Philippe Caubère, Joséphine Derenne, Brigitte Catillon et Claude Merlin. 1978. DVD. Harmonia Mundi, 2004.