Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 5 (1983)

Artikel: Le valet serviteur du dramaturge

Autor: Faudemay, Alain

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-251940

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE VALET
SERVITEUR DU DRAMATURGE

«Non vi è differenzia dalla padrona alla serva?»
(Goldoni, *La Cameriera brillante*, I, 10)

Dans une petite comédie de Marivaux, *La joie imprévue*, une jeune fille de bonne famille, Constance, s'en prend à Lisette, la servante:

«Il est indécent qu'un domestique se mêle de cela»[1], lance la jeune fille à sa mère, Madame Dorville. L'infériorité sociale du valet est parfois compensée par sa supériorité dramaturgique. Cependant, il semble que cette infériorité devrait le subordonner au maître également sur le plan dramaturgique, et en effet, il en va souvent ainsi. A la limite, le valet obtient à peine un statut de personnage à part entière, et sert à monter, parfois au nom de l'auteur, les pièces de l'intrigue. Par exemple il servira à l'exposition, passage obligé au début de la pièce. Le personnage principal peut être alors présenté par son valet, qui n'a pas droit à l'action; puis l'action proprement dite commence, avec le maître dont l'apparition retardée aura du même coup aiguisé la curiosité du spectateur; quant au valet, il n'a plus qu'à disparaître. Ou encore, après même le dénouement, le valet resurgit, commente la pièce, donne la morale de l'histoire. La présence de l'auteur dans ces deux cas-ci se fait très sensible, mais la confusion du dramaturge et de son valet ne naît pas, comme pour Mascarille, de l'exaltation d'un libre et tout-puissant valet comédien, elle provient au contraire de l'extrême subordination, parfois ironique, du valet à l'intrigue. On trouve la trace, par exemple, d'un simple encadrement de la pièce par le domestique dans deux œuvres de Molière, où les serviteurs jouent par ailleurs un rôle fort important: *Amphitryon* et *Dom Juan*. Sganarelle peint son maître à un valet de Done Elvire dans la première scène de *Dom Juan*[2]. Il se retrouve seul à la fin de la pièce, réclamant ses gages[3]: laissé pour compte, ce qui lui confère une sorte de pitoyable grandeur, si l'on songe que c'est aussi le sort d'Armande à la fin des *Femmes savantes*, et, dans une moindre mesure peut-être, d'Alceste à la fin du *Misanthrope* et d'Oreste dans la dernière scène de l'*Andromaque* de Racine. Le *Prologue* d'*Amphitryon* confie l'exposition à Mercure. Le valet de Jupiter y narre à la Nuit,

divine entremetteuse, les nouveaux projets du maître des dieux[4]. La fin de la pièce est occupée par Sosie, double humain de Mercure: le valet d'Amphitryon y tire la moralité de l'histoire[5].

Il arrive cependant que les circonstances ménagent au valet une place beaucoup plus importante. Par exemple un ou plusieurs des membres de la famille du maître sont tenus par bienséance ou obéissance, ou par la violence, de réfréner l'expression de leurs sentiments, voire de les taire. Face au maître de maison, qui impose des intrus, le domestique rétablit l'équilibre de l'argumentation. Ainsi Nicole, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, soutient les choix de Madame Jourdain contre ceux de Monsieur Jourdain[6], comme Martine à l'acte V des *Femmes savantes*, le choix de Chrysale contre celui de Philaminte[7], et comme Dorine combat le choix d'Orgon à l'acte II, scène 2, de *Tartuffe*[8]. Les fonctions parallèles des servantes suffiraient ici à déceler la secrète parenté des trois pièces. Dans la première scène du *Tartuffe*, seule Dorine, la servante, tient tête à Madame Pernelle[9]. La défection des autres personnages, trop emportés ou trop prudents, la promeut au rang d'antagoniste raisonnable, lorsqu'à l'acte II, scène 2, est une fois de plus débattue la place de l'homme et de la femme dans le mariage[10]. Or ce rôle est assumé, dans d'autres pièces, non par des valets, mais par des amis et pairs du maître: Chrysalde dans *L'Ecole des Femmes*[11], Philinte dans *Le Misantrope*[12]. Enfin, à la scène suivante, elle met elle-même en relief la véritable substitution opérée à son profit par l'économie de la pièce. Mariane, fille trop soumise, est demeurée muette, Dorine a soutenu seule les intérêts de l'amoureuse contre Orgon; une fois parti le père, la servante s'emporte contre sa jeune maîtresse:

> « Avez-vous donc perdu, dites-moi, la parole,
> Et faut-il qu'en ceci je fasse votre rôle?[13] »

La servante, ici, ne se contente pas de présenter un absent, elle représente un personnage tout proche, mais muet, elle est la voix dont l'autre porte le corps et l'enjeu. Un pareil dédoublement se retrouve aussi bien à l'intérieur d'une pièce qu'au niveau de l'ensemble du théâtre. Dans *Le Sicilien ou L'Amour peintre*, Hali chante en faveur d'Adraste son maître, auprès de la belle Isidore gardée par Dom Pèdre[14]. Mais tous les arts sont mis à contribution: Hali s'est fait chanteur, Adraste s'improvise peintre. La fonction de suborneur artiste est généreusement et comme à plaisir octroyée aux deux personnages, sans que le maître soit subordonné au valet, comme ce sera le cas plus tard avec *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais. Du reste, le titre, chez Molière, met en avant le maître,

non le valet. De *L'Ecole des Femmes* à *Georges Dandin*, une même action se répète: un personnage conte, à la faveur d'un quiproquo, tout ce qu'il ne faudrait pas conter au protagoniste, que ce récit concerne, instruit et met en garde. Mais le rôle de l'étourdi est tenu dans la première pièce par le jeune premier, Horace, qui prend M. de la Souche pour Arnolphe, ou si l'on préfère, ignore le changement d'identité du barbon[15] et dans la seconde pièce par le valet Lubin, qui prend Georges Dandin pour Claudine[16]. Le dédoublement est dans les deux cas favorisé par la jeunesse commune au valet et à l'amoureux. Chez Molière, la jeunesse a la force d'une classe sociale. Les conflits entre sexes et entre générations l'emportent sur les conflits entre catégories sociales, ne serait-ce que parce que les enfants et les femmes sont soumis à une très forte autorité comme les serviteurs. Ceux-ci prennent presque toujours le parti des amoureux, non seulement parce qu'ils sont là pour rappeler les droits de la nature et de la raison, mais également parce qu'eux aussi sont jeunes et à l'âge des amours.

Tartuffe fait peut-être la part trop belle à Dorine pour qu'on puisse y lire un dédoublement *stricto sensu* ou un échange des rôles. *Le Malade imaginaire* présente une autre servante forte en gueule, Toinette, une autre jeune fille menacée par son père dans son amour, Angélique[17]. Celle-ci se montre beaucoup moins insignifiante que la Mariane de *Tartuffe*, et pourtant la comparaison des deux pièces s'avère instructive, si on la tente sur un autre plan: elle révèle que les épines dorsales des deux intrigues coïncident de façon étonnante. Dans *Le Malade imaginaire*, Toinette tient la place d'Elmire, Béline celle de Tartuffe, Argan celle d'Orgon. La fonction dans l'intrigue — redresseur de torts pour Toinette et Elmire — l'emporte dans l'économie de la pièce sur la situation sociale — épouse du maître beaucoup plus jeune que lui — pour Elmire et Béline. Reste qu'Elmire est bien la maîtresse dans une pièce, Toinette la servante dans une autre. Certaines des paires de personnages isolables par une fonction commune éclairent le fait que la servante peut tenir dans une pièce le rôle dévolu à l'un des maîtres dans une autre: on a là virtuellement, au niveau de l'ensemble du théâtre de Molière, l'échange des rôles que pratiqueront si volontiers Marivaux, Beaumarchais et Hugo, de façon explicite et à l'intérieur d'une même pièce.

Que la servante prenne la place du maître en prenant la parole, soit. Mais elle ne défend pas ses intérêts à elle, et elle demeure subordonnée au maître. Cette intrusion diffère donc de l'usurpa-

tion telle qu'on la rencontre dans d'autres pièces. Petite paysanne et faux saint homme tous deux recueillis par un maître, Agnès et Tartuffe profitent de la passion ou de la faiblesse de leur hôte pour se libérer de leur tutelle et s'emparer des esprits. Ici le serviteur devient le maître, mais l'échange des rôles est en grande partie vidé de son caractère social à la différence de ce que montreront les pièces de Lesage, parce qu'Agnès et Tartuffe n'auraient dû ni faire office de servante ou d'homme de confiance, ni même être recueillis, et que leur domination monstrueuse découle d'un état de servitude lui-même anormal.

Les successeurs de Molière multiplient les valets dans leurs pièces et leur confient des fonctions déterminantes. *La Fausse suivante* de Marivaux, jouée en 1724, comporte autant de serviteurs que de maîtres: trois personnages nobles (la Comtesse, Lélio, le Chevalier) trois serviteurs (Trivelin et Frontin, valets du Chevalier, Arlequin, valet de Lélio). Au moins deux pièces, *L'Ecole des Mères* de Marivaux et *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, reprennent l'intrigue de *L'Ecole des Femmes*. Marivaux le fait dire à la scène 2 de son *Ecole*:

> «Angélique est une Agnès élevée dans la plus sévère contrainte»[18],

Beaumarchais citera la pièce de Molière dans la *Préface* du *Mariage de Figaro*[19]. Mais la jeune Agnès, toute innocente qu'elle était, se débrouillait toute seule. Or Marivaux introduit Frontin dans sa pièce, Beaumarchais, Figaro, dans la sienne. L'intrigue repose désormais sur les valets. On trouvait déjà chez Molière des valets qui entendaient mener l'intrigue: Mascarille, par exemple. Mais il voulait sceller le mariage, non l'inspirer. Dans *Les Serments indiscrets* de Marivaux, Lisette et Frontin prétendent faire le destin de leurs maîtres, en *contrariant* leurs amours. Les voilà promus au rôle, plus original et plus personnel, d'obstacles: ils n'ont pas «laissé aller les choses», pour reprendre le mot de Lisette, qui ajoute: «je crois que nos gens s'aimeraient sans nous»[20]. Situation exactement inverse dans *L'Heureux Stratagème*, autre pièce un peu postérieure de Marivaux: ici la Marquise sert d'obstacle aux amours des valets, projetés au centre de la comédie par une manœuvre dont le Comtesse relève le caractère surprenant, choquant même sur le plan social:

> «Eh bien! Monsieur, dit-elle à Dorante à l'acte II, cette femme que vous louez tant (...) ne croit pas au-dessous d'elle de détourner un valet d'aimer sa suivante»[21].

Cette comtesse marivaudienne met en relief une des ambiguïtés essentielles du valet au théâtre. La situation du valet dans la société devrait imposer aux maîtres la distance, mais sa position dans la famille du maître peut favoriser la proximité: les deux champs de relations interfèrent. A l'acte premier scène 2 de *Turcaret*, Frontin s'adressant à la Baronne rappelle une conquête «que nous avons faitre sans y penser»[22]. *Nous* désigne le Chevalier, maître de Frontin, tout comme lorsque Pasquin, valet du jeune Damon, parle de son maître à Lisette, dans *La Joie imprévue* de Marivaux:

> «Eh! morbleu! laisse-nous donc arriver à Paris»...[23].

L'identification, ici reconnue et plaisamment soulignée, est-elle pour autant toujours complète, toujours acceptée par le valet? Si Frontin et Pasquin empruntent leur lumière au rayonnement du maître, en revanche Hali, au début de *L'Amour peintre* de Molière, se plaint de se voir en quelque sorte dérober sa personnalité par celui qu'il doit servir:

> «Sotte condition que celle d'un esclave! de ne vivre jamais pour soi, et d'être toujours tout entier aux passions d'un maître![24]

On trouve rarement chez Molière, sinon bien sûr pour Sosie, l'application au valet de sa vieille hantise de la dépossession. Plus souvent, chez Molière comme encore chez Marivaux, la possession du valet par le maître va de soi. Le valet ne mérite pas une personnalité, l'identification au maître le tire de son néant. Le problème de ce qu'on appellerait aujourd'hui l'aliénation n'existe pas. Ou tout au moins pas encore chez Molière; mais dans le théâtre de Hugo, on virera de l'identification à la possession, du *nous* au *je*, de la libre expansion du valet dans l'aire du maître à la griffe du maître qui se resserre sur le serviteur comme sur une proie. Car c'est le maître, désormais, qui revendique un valet près de lui échapper. D'où par exemple le cri sarcastique de François Ier à Blanche dans *Le Roi s'amuse*:

> «Ton père! mon bouffon, mon fou! mon Triboulet!
> Ton père! il est à moi! j'en fais ce qui me plaît![25]»

L'identification entre maître et valet, heureuse dans la comédie, peut donc mener au drame romantique. La confidence, si souvent utilisée dans la tragédie classique, implique davantage de distance. Frontin, valet marivaudien des *Serments indiscrets*, Figaro, dans *Le Barbier de Séville*, sont tous deux présentés comme des confidents[26]. La pièce de Beaumarchais établit même de façon plus précise la paire amant/confident. Dans la tragédie classique, le con-

fident est d'abord un conseiller politique. Saint-Evremond reproche bien à Racine d'affadir la tragédie en y mettant trop d'amour[27], mais même chez Racine, l'amour, chose de princes, devient affaire d'Etat. Quant aux confidents raciniens, on ne les voit jamais amoureux, à la différence des valets moliéresques et marivaudiens: ils occupent une place en général moindre que les valets (à quelques exceptions près: Oenone ou Narcisse) et l'amour lui aussi tient moins de place, plus exactement il est, dans l'optique aristocratique de la tragédie, dévalorisé, tenu pour une faiblesse. Si nette se dessine la limite entre les deux genres que Fantasio, chez Musset, ne peut que faire rire la princesse en s'imaginant, parodiquement, comme un confident de tragédie[28]. Cependant, la confidence élève le valet en l'arrachant à son rôle moins relevé d'entremetteur, en en faisant un interlocuteur digne qu'on lui parle, digne même, peut-être, qu'on l'écoute. Et comme de son côté la comédie abaisse et allège la confidence en la transposant de la politique à l'intrigue, le théâtre tendra vers cet entre-deux, à la fois enjoué et sérieux, qui caractérise tant de pièces du XVIIIe siècle français au-delà même de celles que l'on baptise drames bourgeois, comédies sérieuses, sentimentales ou larmoyantes.

Le comique reprend ses droits lorsque la distance s'accroît. Le serviteur entremetteur n'est qu'utilisé par son maître. On retrouve quelque peu le personnage jusque chez Musset, mais Lorenzaccio, présenté comme son entremetteur par le Duc au début de la pièce qui porte son nom[29], perd son identité dans cette fonction et le paradoxe de l'œuvre veut que le plus souple des métiers colle à lui et lui pèse. L'entremetteur s'entremet entre deux maîtres. Il n'en sert qu'un en principe mais il peut en apparence, et même en réalité, devenir serviteur de deux maîtres. Le dédoublement ne se situe plus ici seulement au niveau du théâtre ou de la pièce, mais aussi au niveau du personnage. Homme double, et l'on comprend que le contraste intérieur ait tenté Hugo: ce sera encore une sorte d'entremetteur, un entremetteur malgré lui, que Ruy Blas, «un Crispin, un fourbe à double face»[30], comme il se qualifie lui-même à l'acte III du drame. Déjà chez Marivaux, *L'Heureux Stratagème* met Frontin successivement au service de son maître et de la Marquise, tel Ruy Blas passant du service de Don Salluste à celui de la Reine. La Marquise s'en explique à Dorante:

> «C'est un garçon adroit et fin, tout valet qu'il est, et dont j'ai fait mon espion auprès de son maître et de la Comtesse»[31].

Dans le valet entremetteur s'entrecroisent les fonctions, complé-

mentaires et opposées, du fourbe et du confident. Le valet suscite la défiance, le voilà, de dépositaire, devenu espion.

L'écart entre maître et valet culmine dans leur opposition. Mais la vérité ne les oppose pas moins que le mensonge. Dans *Eugénie* de Beaumarchais, le Comte « déteste les valets raisonneurs »[32]. Dans le théâtre de Molière, les valets exprimaient plus d'une fois la raison face à un maître qui déraisonne et à une famille qui se terre. Mais il l'expriment parce qu'ils supposent ou savent que derrière eux la famille discrètement les soutient. Que ce soutien vienne à manquer, que le valet se retrouve seul face au maître, que le maître confonde le pouvoir et la raison, croie que la raison aussi est en son pouvoir, que le bon sens est partagé à son profit comme le pouvoir, — et le valet n'a plus qu'à mentir. Ceux qui détiennent le pouvoir ne détiennent pas aussi la raison, mais la raison veut qu'on se plie. C'est l'amère et risible leçon de ce monde à l'envers qu'est la société humaine, leçon qui pourrait être révolutionnaire si Molière ne prônait l'acceptation et si l'ordre ne régnait, à peine visible, aux frontières de la comédie. Sosie en fait l'expérience, lui qui demande naïvement à Amphitryon :

> « Faut-il dire la vérité
> Ou bien user de complaisance ![33] »

Envers de la confidence : le maître ne dit plus la vérité, il exige le mensonge. Il ne s'agit plus d'informer, comme on informe le spectateur lors de l'exposition, mais de confirmer : le serviteur doit deviner le mensonge dont le maître a besoin. Mais c'est un besoin maladif, un besoin imaginaire, qui ne profite qu'au médecin, le parleur. Le langage a perdu son pouvoir d'information, il est devenu un instrument de puissance, mais le valet, raisonnable et modeste, refuse la puissance. Plus complexe que le méchant confident des tragédies, il cherche à échapper à cette servilité qui donne le pouvoir : la flatterie. Il n'y échappe pas. « O complaisance maudite ! à quoi me réduis-tu ?[34] » peste Sganarelle dans la scène qui suit l'altercation de Dom Juan avec son père. Complice malgré lui. Cette fois-ci c'est le maître qui veut que le valet s'identifie à lui, qui prétend abolir la distance. On trouve déjà chez Molière le refus de l'identification, la hantise de perdre son identité, de se montrer double. La trahison hugolienne perpétrera en acte ce que s'efforce d'éviter sur le plan de la parole la sincérité moliéresque. C'est que le valet, chez Hugo, est serviteur de souverain : il dispose d'un pouvoir ; et la comédie tourne au drame. Ruy Blas trompe, mais il est digne de subir l'épreuve de la vérité. Sganarelle commence par dire vrai, mais ce

faux héros de la sincérité se dégonfle et ment; ainsi fait Maître Jacques. «Peste soit la sincérité![35]» commente-t-il, après en avoir éprouvé les inconvénients auprès d'Harpagon, puis auprès de Valère. Il suivra donc Valère; mais Valère n'est pas un vrai domestique, et il ne flatte que pour l'amour d'Angélique. Ici aussi, la confrontation des pièces porte ses fruits: Maître Jacques, c'est encore Alceste, mais Alceste persiste dans la sincérité parce qu'il est un aristrocrate et une manière de visionnaire héroïque; l'honneur lui vient tout naturellement à la bouche:

> «Je veux qu'on soit sincère et qu'en homme d'honneur
> On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur»[36].

Alceste: aristocrate qui croit encore à l'aristocratie et qui use du langage cornélien de la volonté et de l'honneur dans le salon d'une Célimène. Reste que Molière n'a pas créé que des Mascarilles: il a tiré du vieil emploi de confident, si commode pour l'intrigue, un problème de la confidence, et génialement rattaché des schémas classiques à sa hantise personnelle de la sincérité. Cette osmose entre ce qu'on pourrait appeler une dramaturgie et une thématique distingue *L'Avare*, par exemple, de *Louison*, la petite comédie de Musset, très moliéresque pourtant à plus d'un titre. Lisette a beau pester comme Maître Jacques:

> «Soit! Il me souviendra d'avoir été sincère.
> Justice des heureux et des grands de la terre![37]»,

Musset ne croit pas beaucoup à Lisette, il s'amuse, et la protestation sonne comme un pastiche. La revendication de la sincérité mène-t-elle jamais à la révolte? Non, elle maintient le respect, mieux, elle ne se conçoit que comme la plus haute forme du respect. Ecoutons le valet sincère, écoutons Sosie resté seul au début d'*Amphitryon* emprunter aux maîtres de quoi les respecter, l'honneur:

> Vingt ans d'assidu service
> N'en obtiennent rien pour nous;
> Le moindre petit caprice
> Nous attire leur courroux.
> Cependant notre âme insensée
> S'acharne au vain honneur de demeurer près d'eux»[38].

Le valet moliéresque se plaint lorsqu'il est seul, jamais au maître. Il ne s'oppose à celui qu'il sert que pour servir un autre, ou protéger le maître contre lui-même. Il ne s'oppose qu'au sein de la servitude. Gil Blas, le héros de Lesage, Jacob, le paysan parvenu de Marivaux, en sortiront: assez détachés de leurs maîtres successifs pour devenir, à leur tour, des maîtres.

Bien en deçà se situe le valet moliéresque. Les destinées du maître et du serviteur demeurent parallèles, c'est-à-dire qu'elles ne se rejoignent pas. Souligner le parallélisme, c'est relever à la fois la dépendance et la différence: procédé classique, que Molière utilise fréquemment mais à chaque fois avec une intention particulière. D'un point de vue dramaturgique, il impose de resserrer au maximum le tissu des relations entre les personnages. Des résultats opposés sur le plan de l'intrigue nécessiteront des situations sociales semblables: celles des couples Sganarelle — Isabelle et Ariste — Léonor, les frères et les sœurs de *L'Ecole des Maris*, ou celles des deux couples centraux du *Misanthrope*, Alceste — Célimène et Philinte — Eliante, avec l'amitié des hommes entre eux et des femmes entre elles. Des couples de conditions sociales très différentes mais associées, comme les couples maître — maîtresse, serviteur — servante de tant de comédies, nécessiteront à l'inverse des résultats semblables sur le plan de l'intrigue: ce qui est une des raisons du parallélisme. L'identité des résultats malgré des conditions sociales opposées n'inflige pas une leçon moins critique que le contraste des résultats malgré des conditions sociales semblables. Dans *L'Ecole des Maris* et *Le Misanthrope*, l'un des personnages, Ariste ou Philinte, à la fois se pose en critique d'un comportement et s'avère une contre-épreuve du personnage principal, dans la mesure où il traverse une expérience parallèle. Le contraste entre les succès d'Ariste et de Philinte dans leurs amours et les échecs de Sganarelle et d'Alceste dans les leurs valide la critique des premiers. Dans *Le Dépit amoureux*, *La Princesse d'Elide*, *Dom Juan* et *Amphitryon*, l'amour, le cynisme ou le courage du maître sont dévalorisés par le seul fait qu'ils sont copiés par le valet: « vicieuses imitations » pour reprendre l'expression de la *Préface* des *Précieuses Ridicules*, ou imparfaites, mais non pas « de ce qu'il y a de plus parfait »[39]. Car la perfection ne saurait être imitée par ce qui n'est pas de même nature qu'elle. Leur imitation des maîtres dénonce les valets précieux, comme son imitation de la dévotion dénonce le faux dévot, et les vrais maîtres, comme Du Croix et La Grange, ne s'y trompent pas plus que les vrais dévots, comme Cléante. Or dans la parodie, le maître est bel est bien imité par le valet, qui permet de dénoncer ainsi ce par quoi le maître manque à sa supériorité native et redevient un homme égal aux autres. Imposteurs, Mascarille et Jodelet jettent le ridicule sur les valets qui prétendraient suivre leurs traces. Parodiques, ils éclairent les faiblesses des maîtres qu'ils imitent. Le cas du *Tartuffe* atteint au comble de l'ambiguïté lorsque l'imposture vire à la parodie: Molière a beau s'en défendre dans sa *Préface*[40], quand au fil des tirades les plus éloquentes du faux dévot le

langage de la religion ne s'avère plus inimitable, la parodie l'attaque, ou l'effleure. Car la parodie est agression. Mais elle ne mord jamais si méchamment que Molière ne la réconcilie avec la comédie, mieux, ne l'utilise pour ramener l'intrigue au comique. Les scènes parodiées sont en effet elles-mêmes souvent des scènes d'agression: insolence hypocrite de Dom Juan avec Monsieur Dimanche[41], dépits amoureux entre Eraste et Lucile[42], entre Euryale et la Princesse d'Elide[43], querelles de ménage d'Alcmène et d'Amphitryon[44], luttes seigneuriales entre Jupiter et le véritable Amphitryon[45]. Or agresser l'agression, c'est nier la négation, c'est refuser la méchanceté, la haine et la mesquinerie en montrant qu'elles non plus ne sont pas si puissantes et si mystérieuses qu'elles ne puissent être démontées et commentées, puis reconstituées, comme le texte qui tombe au pouvoir du critique (et la critique proustienne, par exemple, a commencé du reste par le pastiche), ou comme la pièce qui reprend vie sur les lèvres du comédien. Toute parodie tend vers la répétition, au sens théâtral de ce mot, comme dans cette scène si émouvante de *L'Etourdi* où Mascarille répète son rôle à Lélie, et qui offre elle-même une parodie de la répétition[46]. Quatre personnages peuvent par paires se tourner le dos; deux scènes n'en seront que mieux soudées. La continuité, le concertement de l'intrigue par le dramaturge l'emportent sur les discordances des personnages. Par-dessus leur tête, le *jeu* théâtral, avec la complicité des spectateurs, renoue le dialogue.

Mais l'utilisation de la parodie par Molière pose encore d'autres problèmes au confluent de sa thématique, de sa morale et de son esthétique. Citons ces quelques lignes importantes dans la *Préface* des *Précieuses Ridicules*:

> «Les plus excellentes choses sont sujettes à être copiées par de mauvais singes qui méritent d'être bernés (...) ces vicieuses imitations de ce qu'il y a de plus parfait ont été de tout temps la matière de la comédie»[39].

Par ailleurs,

> «Quand sur une personne on prétend se régler,
> C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler»[47].

C'est encore Molière qui le dit, au début des *Femmes savantes*. On aura reconnu, dans ces deux vers prononcés par Armande, l'équivalent, sur le plan moral, de la doctrine esthétique qui prône l'imitation du beau idéal. Cette doctrine, que nos contemporains jugeraient boiteuse («idéal» semble jurer avec «imitation») et qui fait de l'invention une affaire de choix, inspire l'esthétique bien avant Diderot, qui l'a formulée au XVIIIe siècle[48]: elle commande toute une part de la peinture européenne, de Raphaël à Poussin et à

Ingres. Or Molière, lui aussi, imite, ou du moins croit imiter, puisque aussi bien la mimésis, sous ses divers aspects, ressemblance, imitation, vraisemblance, fonde, fût-ce souvent implicitement, toute la culture occidentale classique à laquelle il appartient[49]. Ce faisant bien entendu, de notre point de vue à nous, il imite moins qu'il ne choisit. Et il choisit d'«imiter», non le beau, comme les idéalistes que peignent les paroles d'Armande ou comme les imposteurs qui imitent «ce qu'il y a de plus parfait», mais la laideur, la laideur morale des «mauvais singes». Face aux mauvais singes du beau, ses héros, le dramaturge apparaît comme un excellent imitateur de leur laideur: il offre le remède d'une contre-imitation. C'est en nous imitant que les méchants s'emparent de nos esprits et se font nos bourreaux. Le moyen de l'emporter, si nous ne leur empruntons leurs armes, et si nous ne les imitons mieux qu'ils ne nous imitent? Nous voici comédiens et bourreaux: *castigamus ridendo mores*. Et de même, au sein de l'intrigue, comment les sauveurs «bernent» — ils, pour reprendre l'expression de Molière, les «mauvais singes» qui le méritent? Comme nous, lecteurs ou dramaturges: en imitant. Tartuffe a rusé, trompé? Qu'à cela ne tienne! Elmire rusera, trompera, comme lui et mieux que lui. Et elle sauverait la face des choses si Molière ne l'avait à ce point abîmée qu'il lui faut, doublant ce premier dénouement possible d'un second plus artificiel, sortir l'Exempt des coulisses comme d'une machine. Mais quand deux personnages qui s'aiment se complimentent ou se querellent, quel autre est menacé? Aucune Mariane, aucune Angélique. Pour qui, dès lors, ces valets parodistes auxquels Molière délègue l'imitation des amants? Pour nous. Nous seuls, spectateurs, sommes menacés. Nous devons être sauvés de la méchanceté et de la vanité des querelles, nous devons être sauvés des blandices d'un langage noble pour lequel peut-être, comme Molière tragédien manqué, nous conservons des tendresses. Mais le valet est un piètre sauveur ou un piètre auteur. Nous rions de la langue de Jupiter qu'imite Sosie, mais nous rions aussi de la balourdise avec laquelle il l'imite. Mauvais singe de ce qu'il y a de mauvais, le valet demeure, en matière d'imitation, un apprenti. L'auteur seul en a la maîtrise.

Alain Faudemay
Université de Fribourg

Ce texte a été écrit pour le congrès de la Fédération internationale des langues et littératures modernes qui s'est tenu à Aix-en-Provence en 1978.

NOTES

1 *La Joie imprévue,* scène 13, in Marivaux, *Théâtre complet,* Pléiade, 1949, p. 1259.

2 Molière, *œuvres complètes,* Pléiade, 1956, t. 1, p. 777.

3 *Idem,* p. 829.

4 Molière, *op. cit.*, t. II, p. 223.

5 *Idem,* p. 295.

6 *Le Bourgeois gentilhomme* III, 3, et III, 7, in *op.cit.*, t. 2, p. 538 et ss. et 549. Le parallélisme entre les servantes demeure partiel. Suffisant, pourtant, nous semble-t-il, pour accentuer le parallélisme entre M. Jourdain, Philaminte, et Orgon, entre Dorante, Trissotin et Tartuffe, et la parenté profonde des trois pièces.

7 Molière, *op. cit.*, t. 2, p. 816-817.

8 *Idem,* t. 1, p. 711.

9 *Idem,* t. 1, p. 694.

10 *Idem,* p. 711.

11 *L'Ecole des Femmes,* i, 1 et IV, 8.

12 *Le Misanthrope,* I, 1 et V, 1.

13 *Tartuffe,* II, 3, in Molière, *op. cit.*, t. 1, p. 715.

14 *Le Sicilien*, scène 8, *idem*, t. 2, p. 204.

15 *L'Ecole des femmes,* I, 4, III, 4 et V, 6.

16 *George Dandin*, I, 2, II, 5 et III, 3.

17 Dialogue entre Angélique et Toinette: I, 4 et 8. Toinette apparaît dans 23 scènes sur 31, à peine moins qu'Argan (28 scènes sur 31). Seul parmi les serviteurs moliéresques Sganarelle dans *Dom Juan* apparaît plus souvent (dans toutes les scènes sauf trois, mais *Dom Juan* ne compte que 27 scènes pour cinq actes). La servante joue chez Molière, malgré Scapin et Sganarelle, un rôle plus important que le valet; il n'en sera plus de même chez Marivaux, Beaumarchais et Hugo. A cela, peut-être, deux raisons très différentes, mais convergentes: chez certains des successeurs de Molière, la distance entre auteur et serviteur s'atténue, et il est peut-être naturel que l'auteur fasse son porte-parole, du valet, plutôt que de la servante (argument plausible, mais non décisif, si l'on songe à *La Vie de Marianne*, *Moll Flanders* ou *Madame Bovary*). D'autre part, chez Molière, la tyrannie des adultes pèse sur les filles plus encore que sur les garçons; c'est elles qui risquent le couvent si elles n'obtempèrent pas. Or, maîtres et serviteurs tendent à se répartir par sexes: maîtres et valets d'un côté, maîtresses et servantes de l'autre. Il peut s'ensuivre qu'à l'oppression plus forte dont souffrent les filles réponde la promotion dramaturgique des servantes, chargées de les soutenir. (En réponse à une question posée il y a cinq ans par M. Jacques Lacant, de l'université de Paris X.)

18 *Idem,* p. 887.

19 Beaumarchais, *Théâtre complet,* Pléiade, 1957, p. 246.

20 *Les Serments indiscrets,* III, 5, p. 852.

21 *L'Heureux Stratagème,* II, 11, p. 950.

22 in *Théâtre du XVIIIe siècle,* Pléiade, 1972, t. 1, p. 95.

23 Marivaux, *op. cit.*, p. 1246.

24 Molière, *op. cit.* ,t. 2, p. 195.

25 *Le Roi s'amuse,* III, 2, in Hugo, *œuvres complètes,* t. IV, Paris, Club français du livre, 1967, p. 578.

26 Marivaux, *op. cit.*, p. 822 (*Les Serments indiscrets*, I, 3) et Beaumarchais, *op. cit.*, p. 224 (*Le Barbier de Séville*, IV, 5).

27 Saint-Evremond, *Dissertation sur le grand Alexandre*, in *œuvres en prose*, t. II, Paris, Didier, 1965, p. 96 et *Sur les tragédies*, *id.*, t. III, 1966, p. 27.

28 *Fantasio,* II, 5, in Musset, *Théâtre complet*, Pléiade, 1958, p. 313.

29 *Lorenzaccio,* I, 4, in Musset, *op. cit.*, p. 70.

30 *Ruy Blas,* III, 5, in Hugo, *op. cit.*, t. V, p. 735.

31 Marivaux, *op. cit.*, p. 928.

32 Beaumarchais, *op. cit.*, p. 31 (acte I, scène 7).

33 Molière, *op. cit.*, t. II, p. 247, (*Amphitryon*, II, 1).

34 *Idem,* t. I, p. 818 (acte IV, scène 5).

35 *Idem,* t. II, p. 378 (acte IV, scène 2).

36 *Idem,* p. 43 (*Le Misanthrope*, I, 1).

37 Musset, *op. cit.*, p. 711 (acte II, scène 8).

38 Molière, *op. cit.*, t. II, p. 227.

39 *Idem,* t. I, p. 220.

40 *Idem,* t. I, p. 682.

41 *Dom Juan,* IV, 3, *op. cit.* t. I, p. 812 à 815.

42 *Le Dépit amoureux,* IV, 3, *idem*, p. 194 à 199.

43 *La Princesse d'Elide,* II, 4, *op. cit.*, t. I, p. 643 à 645.

44 *Amphitryon,* II, 2, *op. cit.*, t. II, p. 252 à 261. On trouve déjà un rapport parodique entre les scènes 4 et 3 de l'acte I.

45 *Ibid.*, III, 5, p. 283 à 287. La parodie prend dans *Amphitryon* un relief particulier du fait que par ailleurs deux personnages offrent avec deux autres une ressemblance parfaite. L'imitation intérieure, du texte par lui-même, qui n'exclut pas l'imitation, par l'œuvre, d'autres textes (par exemple le pastiche du style noble, du langage conventionnel de la galanterie) trouve donc un équivalent scénique dans le jeu de la ressemblance, un équivalent pictural dans certains portraits du Grand Siècle (par exemple le «double portrait de sa mère» par Hyacinthe Rigaud, au musée du Louvre ou les «trois jeunes musiciens» d'Antoine le Nain, au musée de Los Angeles).

46 *L'Etourdi,* IV, 1, *op. cit.*, t. I, p. 103.

47 *Les Femmes savantes,* I, 1, *op. cit.* t. II, p. 746.

48 *Le Paradoxe sur le comédien* s'interroge sur le «modèle idéal» (Diderot, *œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, p. 338), et les *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, reprennent le débat: «Qu'est-ce donc qu'on entend, quand on dit à un artiste: *Imitez la belle nature?*» (*op. cit.*, p. 421).

L'imitateur pernicieux ne fait pas que tromper les autres, il refuse en lui la «nature». Le valet, face à l'imposteur, rappelle la «nature», et le corps: la nourriture, l'amour physique, le goût de vivre: crudité de Marinette (*Le Dépit amoureux*, IV, 4), ou de Dorine s'adressant à Tartuffe (*Tartuffe* III, 2), «viande» et «pot» préparés par Martine (*Les Femmes savantes*, II, 7) face au «ragoût» purement métaphorique et verbal de Trissotin («le ragoût d'un sonnet», II, 2). La conjonction des querelles de langage et du refus de l'amour physique dans *Les Femmes savantes*, comme celle de la rhétorique casuistique et des instruments de macération dans *Tartuffe* ou celle du jargon médical et du refus du corps bien portant dans *Le Malade imaginaire*, est à cet égard exemplaire: les imposteurs sont ceux qui parlent bien et qui vivent mal leur corps, les valets, ceux qui parlent mal et revendiquent les fonctions naturelles. Il y a tout un débat du corps et du langage dans le théâtre moliéresque, et les valets y jouent un rôle important.

Mais la «nature» en question n'a rien d'idéal; elle relève de ce que l'on pourrait appeler, reprenant une expression de Diderot dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, la «nature commune» (*op. cit.*, p. 753). D'où une certaine ambiguïté: avoir fait des valets (et aussi parfois d'autres: Henriette par exemple) les porte-parole de la «nature», c'était leur confier une tâche importante. Confier

cette tâche à des valets, c'était en limiter la portée; pour parler comme Armande, Molière a surtout laissé «aux gens grossiers, aux personnes vulgaires» la défense des «ces sortes d'affaires» (cf. *Les Femmes savantes*, I, 1). Il ne faut certes pas nier, comme Armande «les terrestres appas», mais en somme, les «bas amusements», dûment reconnus, demeurent subordonnés «à de plus hauts objets»: comme les valets aux maîtres.

49 Cf. Auerbach, *Mimésis*, *traduction française*, Paris, Gallimard, 1968.