

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

76-3823

WATERSON, Karolyn, 1943-
LE PERSONNAGE AUTORITAIRE DANS LE THEATRE
DE MOLIERE. [French Text]

The City University of New York, Ph.D., 1975
Literature, modern

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY

KAROLYN WATERSON

1975

LE PERSONNAGE AUTORITAIRE DANS LE THEATRE DE MOLIERE

by

KAROLYN WATERSON

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in French in partial fulfillment of
the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy, The City University of New York.

1975

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

9/12/75
date

Jules Brody
Chairman of Examining Committee

Sept 12/75
date

Henri Payne
Executive Officer

Professor Jules Brody *Jules Brody*
Professor Alex W. Szogyi *Alex Szogyi*
Professor J. Robert Loy *J. Robert Loy*
Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

LE PERSONNAGE AUTORITAIRE DANS LE THEATRE DE MOLIERE

by

Karolyn Waterson

Adviser: Professor Jules Brody

Les principaux personnages autoritaires du théâtre moliéresque--le père, le mari, le maître--s'engagent dans une situation-type et entrent systématiquement en conflit avec ceux qui leur sont subordonnés dans la hiérarchie sociale. A ces personnages Molière donne une nature-type. En plus de leur autoritarisme, ils sont marqués de quelque tare et se montrent disposés à sacrifier leurs subordonnés aux exigences de leur aberration. Il en résulte que l'autoritaire, en cherchant à imposer sa volonté, s'oppose à un désir fondamental de sa victime: les pères font obstacle à la recherche du bonheur chez leurs enfants, les maris dénie un minimum de liberté et de dignité à leurs femmes et les maîtres menacent le bien-être de leurs serviteurs. En fin de comédie, le personnage autoritaire est diminué et châtié par le rire à plusieurs titres: parce qu'il s'attaque à un plus faible que lui, qu'il se montre mal équilibré, qu'il s'op-

pose à des valeurs universellement reçues, qu'il sème le désordre et la destruction.

Mais au-delà de l'individu, Molière vise toute tendance à concevoir et à structurer la société selon une hiérarchie figée de valeurs et de puissances. En faisant coïncider les divers genres d'autorité et en les rendant interdépendants, le dramaturge fait qu'une attaque contre l'un d'eux atteint tous les autres. Dans son théâtre l'engrenage d'autorités est mis en cause par la foule d'injustices qu'il provoque, et qui se répercutent de personnage en personnage, jusqu'à ce qu'elles risquent de détruire les privilégiés mêmes. Ainsi Molière démolit le mythe selon lequel la société serait stratifiée pour le plus grand bien de tous et mine la justification théorique des rapports fixes de la société de son temps. En distribuant des vices aussi mécaniquement que la société répartissait les privilèges, et en les distribuant à ceux mêmes qui se trouvaient favorisés par l'ordre social, Molière met en garde contre la rigidité d'un univers sclérosé. Dans sa critique il va aussi loin que possible sous un roi absolu. Néanmoins, son théâtre laisse deviner beaucoup plus qu'il ne dit et baigne dans une atmosphère où la réversibilité comique se revêt d'un caractère social, où les distinctions de caste s'estompent, où l'insolite avoisine l'audacieux, où l'autorité qui n'est pas fondée sur le mérite est sans cesse mise à l'épreuve. Comme Beaumarchais, son héritier en ligne directe, Molière parvient à faire le

procès de ceux qui assurent le succès de son oeuvre.

Mais s'il est évident que l'analyse iconoclaste de Molière se fonde sur l'actualité du dix-septième siècle français, sa comédie n'est pas pour autant limitée par les particularités de cette société. Parce qu'elle décèle la parenté essentielle entre les systèmes et les attitudes autoritaires, la critique moliéresque devient facilement transposable d'époque en époque et de culture en culture. Ayant osé remplacer le valet bouffon traditionnel par le marquis ridicule, Molière nous invite à trouver nos propres équivalents à ses pères, maris et maîtres et à découvrir dans son théâtre, non seulement une attaque contre l'hypocrisie et les abus d'une actualité révolue, mais également, sinon plus, un plaidoyer perpétuellement renouvelable en faveur de la liberté, de la justice et de la vraie dignité de l'homme sans lesquelles il ne peut y avoir ni joie ni amour.

TABLE DES MATIERES

LISTE DES TABLEAUX	viii
I. INTRODUCTION	1
II. LE PERE OU LA MERE	7
III. LE MARI	48
IV. LE JEU DU MAITRE ET DU SERVITEUR	94
V. CONCLUSION	181
.	
OUVRAGES CONSULTES	190

LISTE DES TABLEAUX

1. Les Parents Autoritaires du Théâtre	
Moliéresque	38
2. Les Parents Non-Autoritaires du Théâtre	
Moliéresque	42
3. Les Maris du Théâtre Moliéresque	86
4. Personnages Moliéresques Qui Se Définissent Comme des Maris ou des Amants Autoritaires	88

I. INTRODUCTION

Par "personnage autoritaire" il faut comprendre celui à qui les moeurs du grand siècle accordent automatiquement des droits sur un autre membre de la même société et qui, au cours d'une pièce de Molière, essaie d'exercer ces privilèges. Les principaux personnages autoritaires du théâtre moliéresque--le père, le mari, le maître--s'engagent dans une situation-type. Presque sans exception, ils entrent systématiquement en conflit avec ceux qui leur sont subordonnés dans la hiérarchie sociale. En ce qui concerne le mariage, par exemple, Molière n'a pas écrit de comédie où deux pères s'affrontent à propos d'un mariage projeté, l'un pour le favoriser, l'autre pour y faire obstacle. Dès qu'il s'agit d'un mariage, c'est presque toujours le père ou le tuteur qui s'oppose à l'enfant, soit en voulant imposer une union répugnante, soit en cherchant à empêcher un mariage souhaité. Dans ce domaine, il n'y a donc pas de conflit dramatique entre égaux; il en est de même chaque fois que Molière oppose un mari ou un prétendant jaloux à sa femme ou à sa fiancée, ou un maître suffisant et injuste à un domestique malmené. En conséquence, le conflit caractéristique du théâtre de Molière résulte de la confrontation d'un personnage autoritaire, nanti de l'approbation officielle, avec un subordonné sans défense aucune.

A son personnage autoritaire Molière donne, avec de multiples variantes, une nature-type. En plus de son autoritarisme, il est presque toujours marqué de quelque tare et se montre disposé à sacrifier ses subordonnés aux exigences de sa nature viciée. Il en résulte que l'autoritaire, en cherchant à imposer sa volonté, s'oppose généralement à un désir fondamental de sa victime. Les pères font obstacle à la recherche du bonheur, présenté le plus souvent sous la forme de l'amour chez leurs enfants. Les maris dénie un minimum de liberté et de dignité à leurs femmes et les maîtres menacent le bien-être de leurs serviteurs.

Qu'ils soient matés ou non au dénouement, ces personnages autoritaires se trouvent tous diminués à la chute du rideau, ce qui suffit pour mettre en question la justification théorique de leurs pouvoirs immenses. Lorsqu'ils sont déjoués en fin de compte, ce qui arrive le plus souvent, c'est grâce tantôt à des facteurs internes, tantôt à un événement ou à un personnage ex machina. Là où l'autoritaire est berné grâce à des facteurs internes, comme dans L'Ecole des maris et L'Avare, Molière nous fait assister à un échec de l'autoritarisme sans équivoque. Ailleurs, comme dans L'Ecole des femmes et Tartuffe, où le conflit est miraculeusement résolu au profit des personnages non-autoritaires, le dramaturge souligne les dangers que comporte l'autorité accordée sans égard au mérite et témoigne de son désir de la contrecarrer. La comédie de Molière offre, en effet, une transposition de la tradition qui veut que le héros tragique

soit un chef pour qu'il entraîne une collectivité dans sa chute. A l'exception possible des Précieuses ridicules,¹ nul sujet de pièce dans Molière n'est fourni par la manie d'un subordonné.² Par contre, le maniaque et l'autoritaire des grandes comédies ne font qu'un seul protagoniste qui fait inévitablement souffrir ceux qui lui sont soumis.

Ce n'est pourtant pas uniquement à travers ces constantes que Molière s'attaque à l'autoritarisme et à la rigidité de la hiérarchie sociale. Son théâtre baigne dans une ambiance défavorable à l'autoritarisme qui s'y trouve miné d'innombrables façons.³ Dans Mélicerte, Molière invertit les rôles de l'homme et de la femme et fait triompher le mérite sur le rang. Psyché, écrite en collaboration avec Corneille, fait également chanceler la hiérarchie sociale et prévoir des révoltes virtuelles. La déesse-mère Vénus--personnage doublement autoritaire qui liait sa cause à la notion de l'ordre dans l'univers (v. 91-92)--y est éclipsée par une "chétive mortelle" (v. 112). Cependant, elle est loin d'être l'unique victime de l'"audace agaçante"⁴ de Molière, car, dans cette "tragédie-ballet," une cadette l'emporte sur ses aînées, un père met en question l'autorité des dieux (II, 1) et, bien avant le comte Almaviva de Beaumarchais, un dieu cherche à se faire aimer pour lui-même en dépit de tout titre. Ainsi, jusque dans ses drames de second ordre, Molière fait subir "une érosion continuelle" aux valeurs établies⁵ et emprunte mille biais pour créer un univers théâtral où les distinctions de caste s'estompent, où

les rôles traditionnels deviennent interchangeable, où l'insolite avoisine l'audacieux et où l'autorité qui n'est pas fondée sur le mérite est sans cesse mise à l'épreuve.

C'est au moment où l'irrespect, le doute jeté sur les hiérarchies de la morale et de la société, le mélange naturel et la confrontation comique des valeurs que l'artifice des hommes sépare d'ordinaire passent ou semblent passer les limites du simple jeu, que l'on perçoit soudain la grandeur de Molière. C'est cet accent libre, cette facilité de regard, qui le mettent au premier rang.⁶

De Bergson à Hubert,⁷ la critique s'accorde pour attribuer au dramaturge un refus de tout conformisme et de toute systématisation, que ce soit la planification de Colbert,⁸ l'effort intellectuel de réduire la variété et l'incohérence de la vie à une unité formelle⁹ ou les automatismes moraux et sociaux,¹⁰ tels que l'octroi de l'autorité à certaines couches de la société.

Le problème de ce genre d'autorité se pose tout au long de l'oeuvre moliéresque.¹¹ Il n'y a pratiquement pas de pièce où la légitimité de l'autorité accordée a priori soit affirmée; il y en a peu où les droits de quelque personnage autoritaire ne soient révoqués en doute. Le thème est souvent introduit d'une manière subtile. Dans la première scène de La Comtesse d'Escarbagnas, à titre d'exemple, l'action demande qu'un individu quelconque retarde l'arrivée du vicomte. Or ce personnage-outil se trouve être un "vieux importun de qualité." Il n'était pas nécessaire de rendre noble ce fâcheux et le détail ne répond à aucune exigence théâtrale. Il faut supposer que Molière voulait nous avertir, en passant, que chez lui, au lieu d'être forcément ad-

mirable, le noble sera souvent incommode ou inepte. Que ceux qui veulent continuer à croire à l'immutabilité de l'ordre social s'abstiennent d'entrer chez Molière.

NOTES

¹Le cas des précieuses est un peu équivoque, car, bien qu'elles soient soumises à Gorgibus, elles sont tout de même autoritaires vis-à-vis de leurs domestiques. En outre, la critique de Molière semble atteindre Gorgibus et les deux amants rebutés autant que les précieuses.

²Cf. Le menteur de Corneille où un fils mythomane est en contraste avec un père porte-parole de la morale héroïque cornélienne.

³W. G. Moore a fait ressortir l'importance, chez Molière, de ce procédé indirect qu'il nomme "a technique of suffusion, or of progressive illumination of a central idea" (Molière: A New Criticism [Oxford: Clarendon Press, 1949], p. 129).

⁴Ramon Fernandez, La Vie de Molière (Paris: Gallimard, 1929), p. 65.

⁵Alfred Simon, Molière par lui-même (Paris: Seuil, 1957), p. 42.

⁶Paul Bénichou, Morales du grand siècle (Paris: Gallimard, 1948), p. 346.

⁷Voir Henri Bergson, Le Rire (Paris: Presses Universitaires de France, 1967) et J. D. Hubert, Molière and the Comedy of Intellect (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962).

⁸Simon, Molière par lui-même, p. 79.

⁹Danilo Romano, Essai sur le comique de Molière (Berne: A. Francke, 1950), pp. 92-93, 105.

¹⁰Valdemar Vedel, Deux Classiques français vus par un critique étranger: Corneille et son temps--Molière, trad. E. Cornet (Paris: Champion, 1935), p. 511.

¹¹On peut constater l'importance que Molière attachait à ce thème en examinant les rôles tenus par le dramaturge lui-même. Au cours de sa carrière, Molière joua une vingtaine de personnages dont au moins dix-sept étaient ou bien des personnages autoritaires, ou bien des victimes ou des adversaires d'un personnage autoritaire. Voir aussi Molière par lui-même, p. 56, où Alfred Simon, se basant sur les recherches de Mme Dussane, conclut que le jeu du poète exprimait le mieux la colère et l'autoritarisme.

II. LE PERE OU LA MERE

Molière introduit dans son théâtre une trentaine de pères et de mères¹ dont les deux tiers, presque tous des personnages de premier plan, se révèlent autoritaires dans l'exercice des droits parentaux que la société de l'époque leur accorde.² Ni assez importants ni assez nombreux pour faire contrepoids à ce bloc, les parents non spécifiquement autoritaires sont, en général, des personnages secondaires ou des personnages qui, bien qu'ils n'affichent jamais une attitude carrément autoritaire, n'opposent pas pour autant un refus à l'autoritarisme. Le père de Psyché, le Thibaut du Médecin malgré lui et le Villebrequin du Cocu imaginaire ne sont que des personnages épisodiques. Le rapport mère/fils n'est pas étudié dans La Comtesse d'Escarbagnas et le problème est escamoté dans le cas de Mme Jourdain, car, tombant d'accord avec sa fille, elle n'a aucune raison d'agir de manière autoritaire. Parallèlement, M. Diafoirus, lui-même à genoux devant l'autorité des anciens, n'a guère besoin de défendre ses prérogatives contre un fils qui lui reste bêtement soumis. Apparemment libéral, Chrysale ne l'est sans doute que faute de pouvoir affermir sa volonté et Dom Louis, dupé et bafoué par son monstre de fils, est impuissant devant une force qui le dépasse. Restent les deux pères traditionnels du Dépit amoureux, le berger Lycarsis de Mélicerte

et la princesse Aristione des Amants magnifiques. A l'exception près de ces deux derniers, aucun personnage de Molière capable d'user de son autorité parentale ne choisit librement d'y renoncer. Compte tenu du fait que ces deux pièces sont peu typiques du théâtre de Molière--Mélicerte ne fut ni achevé ni confié à l'imprimeur par Molière; le sujet des Amants magnifiques fut dicté par Louis XIV--il devient évident que les parents représentatifs de l'univers moliéresque sont des personnages autoritaires.

La plupart de ces parents autoritaires, dont le rôle est structuré de la même façon d'une pièce à l'autre, semblent coulés dans le même moule.³ Sans exception, un déséquilibre quelconque s'annonce chez eux, que ce soit l'idée fixe d'un père avaricieux ou la démence d'une Philaminte. Même si l'on est assez généreux pour ne pas attribuer leur autoritarisme à un motif égoïste, il faut reconnaître l'égo-centrisme qui dispose ces personnages à abuser de leurs prérogatives et à sacrifier leurs enfants, tantôt pour obtenir un avantage tout personnel, tantôt pour satisfaire aux exigences de leur manie. De toute manière, ils entrent systématiquement en conflit avec leurs enfants et, le plus souvent, font obstacle à leur recherche du bonheur affectif.

Or la primauté de l'amour est un des traits distinctifs de l'oeuvre moliéresque. Jusque dans les divertissements et les ouvertures, les éloges de l'amour abondent⁴ et alternent parfois avec d'acribes critiques des "rigueurs des parents" et des "tyrans à qui l'on doit le jour" (MDP,

Ouverture). De l'avis quasi unanime de la critique, cet amour omniprésent se révèle une force primordiale bénéfique. L'absolutisme parental se voit automatiquement récusé et voué à l'échec dès qu'il s'oppose à la puissance qui assure l'épanouissement d'Agnès, qui met plusieurs monomanes en contradiction avec leur obsession, qui s'exerce même sur les personnages héroïques et qui fait risquer des bastonnades aux nombreux domestiques qui aident les amoureux contrariés.

Sur un autre plan, le refus de l'autoritarisme ennemi de l'amour rattache le théâtre de Molière à la vieille tradition comique qui assure le triomphe de la jeunesse, du plaisir et, partant, de la fécondité.⁵ Ce n'est guère un hasard que l'attention du dramaturge se trouve centrée sur le couple père âgé/enfant-au-seuil-de-l'âge-adulte. D'habitude peu soucieux des règles classiques, Molière suit la tradition qui bannit de la scène les enfants en bas âge et, à l'exception près d'Orgon, ne crée pas de personnage qui se définisse simultanément en tant que père ou mère et enfant. Par contre, tous ses parents autoritaires ont des enfants en âge de se marier et le conflit se déclare juste au moment où l'enfant s'apprête à l'indépendance. Dès lors les parents autoritaires se montrent d'autant plus dignes du châtement comique, qu'ils menacent d'atrophier le développement spontané de la société.

Et ce châtement ne se fait pas attendre.⁶ En fin de pièce, les parents autoritaires sont ridiculisés, neutralisés ou bien rendu antipathiques--assez souvent par des êtres

qui leur sont subordonnés dans la hiérarchie sociale--ce qui souligne qu'aux yeux de Molière les tyrans domestiques sont indignes de détenir les immenses pouvoirs qui leur tombent en partage.

Avant d'analyser le rôle des parents autoritaires dans les grandes comédies, il serait utile de voir à quel point, même dans les oeuvres moins célèbres de Molière, le portrait de ces personnages est peu flatteur.⁷ Rien qu'en affirmant leurs droits de façon exagérée et inconditionnelle, ils réussissent fréquemment à se discréditer. Albert maintient plaisamment qu'un prétendant, au lieu de courtiser une belle, doit "de son père implorer le pouvoir" (DA, III, 7, 996) et Géronte range le crime de lèse-paternité parmi les délits les plus graves: "je ne vois pas ce que l'on peut faire de pis; . . . se marier sans le consentement de son père est une action qui passe tout ce qu'on peut s'imaginer" (FSC, II, 2). En insistant sur le caractère souverain de son pouvoir, le Gorgibus des Précieuses ridicules adresse à sa fille et à sa nièce un ultimatum non moins inhumain pour être traditionnel--le mariage prescrit par le père ou un couvent (sc. 4).⁸ Son homonyme du Cocu imaginaire se reproche d'avoir raisonné quand il n'avait qu'à "ordonner" (I, 1, 55-56) et, fort de son "droit absolu," harcèle sa fille de menaces cornéliennes plus propres à prononcer de-

vant un adversaire mâle:

. . . gardez d'échauffer trop ma bile:
 Vous pourriez éprouver . . .
 Si mon bras sait encore montrer quelque vigueur.
 (I, 1, 10-12)

Inévitablement cette dictature est perçue par l'enfant comme une menace gênante sinon accablante. La jeune Lucinde de L'Amour médecin se plaint amèrement que son père l'empêche même de "vouloir quelque chose" (I, 4) et, bien avant l'apparition d'Harpagon ou de Dom Louis, le père de Lélie se montre si opiniâtre que sa mort se fait attendre ("Votre père fait voir une paresse extrême / A rendre par sa mort tous vos désirs contents . . .," ET, II, 1, 470-71). Les autres pères de L'Etourdi n'entravent pas moins les initiatives de leurs enfants. Celui de Léandre, qui n'apparaît jamais sur scène mais dont la toute-puissance est constamment évoquée, est responsable des bizarres revirements de son fils (II, 7, 755-57); le père de Célie, dont la situation est hautement symbolique, tient, à son insu, sa propre fille prisonnière et esclave.

Le cas du berger Lycarsis est particulièrement digne de remarque. Au début de Mélicerte, ce pater familias voulait régler jusqu'aux sentiments de son fils:

. . . ce coeur que j'ai fait me doit obéissance.

 . . . sans mon ordre il ne doit point aimer.
 (I, 5, 291, 293)

Mais cette prétention outrée se retourne contre lui et ne fait que susciter chez son fils des attitudes inquiétantes pour les partisans de l'autorité paternelle, car le jeune

homme suggère qu'une telle conduite mérite d'invalider les droits parentaux:

Le jour est un présent que j'ai reçu de vous;
 Mais de quoi vous serai-je aujourd'hui redevable,
 Si vous me l'allez rendre, hélas, insupportable?
 (II, 5, 518-20)

De pareilles questions continueront à se poser chaque fois que le déséquilibre du père met en doute la légitimité de son autorité dont la justification théorique est résumée par Cléante:

. . . je sais que je dépends d'un père, et que le nom de fils me soumet à ses volontés; que nous ne devons point engager notre foi sans le consentement de ceux dont nous tenons le jour; que le Ciel les a faits les maîtres de nos vœux, et qu'il nous est enjoint de n'en disposer que par leur conduite; que n'étant prévenus d'aucune folle ardeur, ils sont en état de se tromper bien moins que nous, et de voir beaucoup mieux ce qui nous est propre, et qu'il en faut plutôt croire les lumières de leur prudence que l'aveuglement de notre passion . . . (AV, I, 2)

L'ironie de ce passage saute aux yeux si l'on juxtapose le portrait du père idéal à la réalité d'Harpagon et de tant d'autres pères moliéresques. Loin d'être à même de guider la jeunesse, ces vieillards semblent, à l'instar de l'Alcantor du Mariage forcé, partiellement responsables des excès de leurs enfants. Le Gorgibus des Précieuses ridicules, à titre d'exemple, n'offre pas de solution de rechange aux folies de Cathos et de Magdelon. Au contraire, par sa sévérité et son insensibilité, il devient complice de leurs aberrations et, mettant l'amour sur le même plan que les affaires, il inspire un dégoût de l'amour-contrat qui renforce leurs visions extravagantes.

Le père qui est censé "voir beaucoup mieux" ce qui est "propre" à son enfant ne regarde très souvent que le bien ou ses intérêts à lui. Gorgibus veut marier sa fille et sa nièce parce qu'il "se lasse" de les avoir "sur les bras" (PR, sc. 4), Alcantor se réjouit d'être débarrassé de sa fille (MF, sc. 10) et Géronte a failli abandonner son fils pour garder intacte sa bourse (FSC, II, 7). Loin de discerner ce qui est nécessaire à leurs enfants, les pères moliéresques ont tendance à choisir automatiquement le parti le plus riche. Oronte s'apprête à donner sa fille à un inconnu parce que ce dernier a l'avantage de "trois ou quatre mille écus" (MDP, I, 1) et, tout en invoquant la sagesse de l'âge, Gorgibus montre à quel point son jugement est intéressé:

Je n'aurai pas sur vous un pouvoir absolu?
 Et par sottises raisons votre jeune cervelle
 Voudrait régler ici la raison paternelle?

 À votre avis, qui mieux, ou de vous ou de moi,
 O sottise, peut juger ce qui vous est utile?

 Votre plus court sera, Madame la mutine,
 D'accepter sans façons l'époux qu'on vous destine.
 J'ignore, dites-vous, de quelle humeur il est,

 Informé du grand bien qui lui tombe en partage,
 Dois-je prendre le soin d'en savoir davantage?
 (CI, sc. 1, 4-6, 8-9, 13-15, 17-18)

Gorgibus ne se fait pas scrupule non plus de manquer à sa parole, car, après avoir promis sa fille à Lélie, ce père autoritaire l'accorde par rapacité à un Valère plus riche (*ibid.*). A son exemple, Géronte refuse un Léandre qui "n'a pas du bien comme l'autre" (MML, II, 1) pour se dédire ensuite et accepter volontiers un Léandre nouvellement enrichi (III, 11).

Même si ces pères étaient moins éblouis par la fortune, on n'oserait toujours pas se fier aux "lumières de leur prudence." Au moment où il croit sa fille éperdument aveuglée, c'est Sganarelle lui-même qui est la dupe de Clitandre (AME, III, 6); et Géronte, qui ne sait pas que sa fille s'est déjà enfuie, choisit de faire parade de toutes ses précautions à l'instant où il est personnellement le plus abusé (MML, III, 7). Oronte, pareillement, se croit le maître lorsqu'il est le plus manoeuvré et que, faute de "lumières," il donne libre cours aux souhaits de sa fille par l'affirmation de ses droits (MDP, III, 7). Dépourvus du jugement sûr et désintéressé sur lequel se fonde la justification de leurs privilèges, ces chefs de famille se laissent mener comme des enfants par ceux qui savent s'y prendre pour flatter leurs manies. Pandolfe se montre tellement enivré de sa dignité paternelle que le valet de son fils n'a qu'à le courtiser par ce côté pour lui faire accroire tout ce qu'il veut (ET, I, 7). De même, le faux médecin de L'Amour médecin n'a qu'à feindre de seconder l'idée fixe du père de Lucinde, en l'occurrence son opposition au mariage, pour lui faire accepter les propositions les plus invraisemblables (III, 6). La moindre louange tire de l'argent d'un Oronte normalement avaricieux (MDP, III, 7) et l'évocation d'un éphémère espoir amoureux permet à Mascarille de dérober une bourse à Anselme (ET, I, 5). Par la suite, ce vieil amoureux est trompé par la fausse nouvelle de la mort de Pandolfe et lorsqu'il rencontre peu après un Pandolfe en

parfaite santé, il est pris de panique à la vue de ce "fantôme." Théoriquement au-dessus de toute "folle ardeur," Anselme est bien obligé à reconnaître que ses vieux ans ne sont nullement une garantie de bon sens:⁹

Il me sied bien, ma foi, de porter tête grise,
Et d'être encore si prompt à faire une sottise,
D'examiner si peu sur un premier rapport...!
(II, 4, 631-33)

Molière ne se limite pourtant pas à de telles attaques directes. En parallèle, il mène une campagne sourde et laisse s'accumuler une masse d'observations qui finit par augmenter l'écart entre les tyrans domestiques réels et le père idéal de la théorie. Souvent il fait soutenir l'autorité des parents par un personnage bouffon, comme dans le coq-à-l'âne de Dom Juan où Sganarelle nous apprend, entre autres choses, que "les jeunes gens doivent obéissance aux vieux" (V, 2).¹⁰ Ailleurs il crée un père "aussi dupe" que son gendre grotesque (MDP, II, 1) et donne aux domestiques un langage qui fait abstraction de la déférence due au chef de famille. En parlant de Pandolfe et d'Anselme, Mascarille compte jeter "dans le panneau l'un et l'autre vieillard" et, voyant venir Anselme, il s'exclame: "O Dieu! la belle proie / A tirer en volant!" (ET, I, 8, 386; I, 5, 215-16). Pour comble, le valet fait entendre que le père de son maître n'est père que de nom (I, 2, 33)¹¹ et l'accuse d'hypocrisie à l'Arsinoé (I, 2, 61-64).¹²

En empruntant un autre biais, Molière mine l'autorité des parents au moyen d'une espèce d'"obéissance de convenance." En théorie, tout enfant doit se soumettre aux vo-

lontés de "l'auteur de ses jours." Chez Molière, les jeunes, rebelles aux vœux de leurs parents, font souvent parade d'obéissance dans le seul but d'avancer leurs propres projets.¹³ Dans le Dépit amoureux, l'obéissance de Lucile est loin d'être automatique puisqu'une lettre à son bien-aimé montre qu'elle ne compte s'incliner devant son père qu'au cas où il approuverait son choix (I, 2, 135-42). De son côté, la Célie du Cocu imaginaire, après avoir fermement résisté aux pressions de son père, ne se soumet à ses volontés que pour venger l'infidélité présumée de son amant (sc. 18). Chez elles, comme chez tant d'autres, l'obéissance n'est plus synonyme de la déférence due au patriarche.¹⁴ C'est plutôt une arme qu'on emprunte pour ménager ou pour manipuler un père despotique. "L'obéissance de convenance" trahit la perte de maîtrise chez le pater familias, fait une moquerie de la subordination de l'enfant et, en faisant ressortir le décalage entre la théorie et la pratique, sape la prétendue suprématie des parents.¹⁵

Chez Molière, il ne suffira plus d'être simplement père ou maître pour se faire obéir. Les "pourquoi" et les "et la raison?" d'Agnès annoncent le refus de toute morale basée uniquement sur quelque autorité socio-religieuse.¹⁶ Avant d'obéir, plusieurs enfants dans le théâtre de Molière réclameront des preuves de sagesse à des parents désormais obligés à justifier leur conduite ainsi que leurs droits.

Le protagoniste du Bourgeois gentilhomme se définit d'abord comme un personnage généralement autoritaire, préoccupé de la stratification sociale. Il rappelle ses laquais afin de s'assurer de leur obéissance (I, 2) et insiste pour qu'on remarque qu'ils sont bien à lui (III, 1). Ayant engagé un maître de musique, il n'est guère content d'être servi par un apprenti (I, 2). Son langage même est révélateur, car il emploie un pluriel de majesté pour s'adresser à une servante à qui il reproche ses origines paysannes ("Ouais, notre servante Nicole, vous avez le caquet bien affilé pour une paysanne," III, 3). Cet emploi du possessif, assez fréquent pour constituer un tic linguistique, est souvent mise en évidence lorsque M. Jourdain parle à ceux qui dépendent en quelque sorte de lui ("son" Maître d'armes, "son" Maître à danser, "sa" servante ou "sa" femme, II, 2; III, 3) et ce style impérial se maintient dans ses rapports avec "sa" fille: "Je le veux, moi qui suis votre père" (V, 5).

Obsédé par le désir de se faire passer pour noble, M. Jourdain suit aveuglément ce qu'il croit être les façons de faire de la cour. Et Mme Jourdain, Covielle et Dorante ne tardent pas à le déclarer fou--ce qui n'empêche nullement ce parvenu infantile¹⁷ de régenter sa fille et de refuser le roturier qu'elle aime. Ainsi s'amorce le conflit attendu entre une fille qui suit son coeur et un père qui choisit un gendre en fonction de sa manie ("J'ai du bien

assez pour ma fille, je n'ai besoin que d'honneur, et je la veux faire marquise," III, 12).

M. Jourdain n'échappe pas au châtement réservé aux parents autocratiques. Par ses extravagances, il se montre indigne de gouverner autrui et, en fin de comédie, il est enjôlé par un valet rusé qui, à l'exemple de plusieurs subalternes moliéresques, se prête à ses visions pour mieux le neutraliser. Bien que la critique récente tende à le tenir pour le monomane le plus anodin du théâtre de Molière.¹⁸ M. Jourdain fait preuve de tous les traits de caractère qui le rendraient monstrueux dans un contexte plus réaliste. A une différence de ton près, il eût pu servir de modèle aux pères moliéresques les plus effroyables.

Argan, frère spirituel du bourgeois gentilhomme, réclame, d'une manière encore plus péremptoire, une autorité absolue; il suffit de constater la fréquence chez lui des pronoms et des possessifs à la première personne pour se faire une idée de l'étendue de son égoïsme:

Je veux, moi, que cela soit.

.....
Je veux qu'elle exécute la parole que j'ai donnée.

.....
Je lui commande absolument de se préparer à prendre le mari que je dis. (I, 5)

Je suis maître dans ma famille pour faire ce que bon me semble. (III, 3)¹⁹

Conformément au type du personnage autoritaire, les

motifs d'Argan sont intéressés et ce sont ses phobies, et non une sagesse de patriarche, qui dictent son choix: "Me voyant infirme et malade . . . je veux me faire un gendre et des alliés médecins . . . C'est pour moi que je lui donne ce médecin" (I, 5). En plus, absorbé comme il est par le fonctionnement de son corps, ce chef de famille va jusqu'à croire son procédé parfaitement normal: "une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père" (I, 5). Néanmoins, le malade imaginaire est doublement intéressé, car, comme tant de pères moliéresques, il joint l'avarice à sa manie. Thomas Diafoirus, l'unique héritier de son père et d'un oncle "qui a huit mille bonnes livres de rente," est un parti "plus avantageux qu'on ne pense" (I, 5).

Encore plus que d'autres, Argan est dépeint comme un oppresseur, ennemi de l'amour. Cléante n'a pas besoin de déclarer à Angélique: un "père à ses vœux vous veut assujettir" (II, 5). Depuis longtemps, cette jeune fille a le mot "contrainte" à la bouche:

Il n'est rien de plus fâcheux que la contrainte où l'on me tient. (I, 4)

(à Thomas Diafoirus)

Si Monsieur est honnête homme, il ne doit point vouloir accepter une personne qui serait à lui par contrainte.
(II, 6)¹⁹

Ironiquement, lorsque cette pression devient trop sévère, elle risque de provoquer les folies mêmes qu'elle est censée vouloir éviter--vérité dont Angélique est bien consciente: "Il y en a d'aucunes qui prennent des maris seulement pour

se tirer de la contrainte de leurs parents" (II, 6).¹⁹ Chez Molière, l'autoritarisme tombe facilement victime d'un excédent de sa propre force et reste sans cesse sujet aux retours inattendus. Si le désespoir ne la pousse pas à fuir avec le premier venu, la "despotique autorité"²⁰ qui pèse sur Angélique et Louison risque toujours de provoquer, chez une jeune femme, des réactions inouïes au dix-septième siècle: "Le devoir d'une fille a des bornes . . . et la raison et les lois ne l'étendent point à toutes sortes de choses" (II, 6). Aussi banale que cette affirmation puisse paraître de nos jours, dans la France de Louis XIV, elle marquait une révolte radicale.

L'empire d'Argan se détruit également dans la mesure où il verse dans le ridicule et même dans l'odieux. Cajolé par Béline et prêt à "frustrer" ses enfants de son bien pour lui plaire (I, 7), Argan côtoie par moments les personnages monstrueux du théâtre de Molière. Il n'hésite pas à sacrifier ses enfants à sa manie, à se venger en faisant religieuse une fille sans vocation et à donner sa malédiction à Angélique lorsqu'elle lui désobéit (I, 5). Heureusement son délire assume de telles dimensions qu'il est plus facilement maté qu'un Tartuffe ou un Harpagon. Manoeuvré pour son bien par son frère, joué par sa servante, exploité par son épouse, agité comme un pantin entre les mains des médecins et des apothicaires, ce pater familias finit par faire les frais d'une farce dont il est lui-même "le premier personnage" (III, 14).

Dans Le Tartuffe et Les Femmes savantes, le phénomène d'un transfert d'autorité s'ajoute au schéma habituel. Selon les normes sociales, Chrysale devrait être le chef de sa famille. Il ne l'est pourtant pas, car il cède ses prérogatives à sa femme qui, à son sexe près, ressemble parfaitement aux pater familias de Molière.²¹ A leur instar, Philaminte se veut et se rend absolue:

Je ne veux point d'obstacle aux désirs que je montre.
(II, 6, 440)

Il faut qu'absolument mon désir s'exécute.

.
Je l'ai dit, je le veux; ne me répliquez pas . . .
(V, 3, 1674, 1676)

Comme cette phrase à la César le suggère, elle détient tous les pouvoirs ordinairement réservés au père en sorte qu'Armande peut rappeler à sa cadette qu'une "mère a sur nous une entière puissance" (III, 5, 1097) et Henriette doit pousser Clitandre à briguer le consentement de sa mère (I, 3, 204).

Tout comme les pères moliéresques, Philaminte est sérieusement déséquilibrée. A l'exemple d'Argan, elle prend un gendre "savant" pour satisfaire un besoin personnel et rejette un prétendant qui plaît à sa fille, mais ne flatte guère son pédantisme: "Il sait que . . . je me mêle d'écrire, / Et jamais il ne m'a prié de lui rien lire" (IV, 1, 1137-38).

La suppléante de Chrysale partage le sort des parents autoritaires moliéresques. Elle se couvre de ridicule en congédiant Martine pour un crime de lèse-grammaire et, voulant "immoler" Henriette (V, 1, 1509),²² cette marâtre fait preuve d'une cruauté sadique envers celle qu'elle essaie de "réduire à son devoir" (IV, 4, 1416). Risible dans son pédantisme et méprisable par sa tyrannie, Philaminte est dûment désarçonnée par l'invention d'Ariste.

Il ne faut pas conclure pour autant que la victoire des forces saines représente ou préconise le triomphe d'un père redevenu autoritaire. Pour étayer la volonté de Chrysale, on fait souvent appel à Ariste ("Hélas! dans cette humeur conservez-le toujours," IV, 5, 1447) et ce n'est que grâce à son stratagème qu'on détrompe Philaminte et fait déguerpir Trissotin. Chrysale prévaut presque en dépit de lui-même:

Chrysale.

Secondez-moi bien tous.

Martine.

Laissez-moi, j'aurai soin

De vous encourager, s'il en est de besoin.

(V, 2, 1599-1600)

Et il en est bien besoin. Au cours de la scène suivante, c'est la servante qui dispute et le maître qui seconde. Comme Philaminte le note avec mépris, Martine y devient l'"interprète" de son maître (V, 3, 1672).

Chrysale restera toujours incapable d'exercer ses droits de père et de mari et l'empire de Philaminte est, dès le début, imputé aux déficiences de son mari (II, 9, 677-79). Ainsi les prérogatives automatiques de l'autorité parentale

sont dénoncées à deux niveaux dans Les Femmes savantes; d'abord par la critique du comportement de Philaminte--le personnage réellement autoritaire--et ensuite par l'évocation des dangers qui peuvent survenir lorsque l'autorité est exclusivement une fonction du rôle social et non pas du mérite. Car le personnage censément autoritaire aurait pu demander ou permettre à n'importe qui de combler la lacune créée par son insuffisance et c'est justement cette éventualité effrayante qui se réalise dans Le Tartuffe.

Le Tartuffe et L'Avare marquent les points culminants de l'évolution--non strictement chronologique--des parents autoritaires moliéresques. Les premières oeuvres nous mettaient en présence d'un pater familias légèrement taré et ordinairement neutralisé par le rire seul. En reprenant le même schéma dans l'une après l'autre de ses pièces, Molière a petit à petit resserré les noeuds. D'un père têtu ou avaricieux il a fait un maniaque achevé. Le lien entre le comportement potentiellement nuisible du père et son obsession est alors devenu plus étroit puisque les monomanes se sont montrés prêts à tout subordonner à leurs hantises. En même temps, le châtement comique s'est proportionné à leur aliénation--Argan ainsi que M. Jourdain finissent par jouer un rôle bouffon dans une comédie à l'intérieur d'une satire--et l'enjeu est devenu progressivement plus impor-

tant. Les pères de L'Etourdi, du Cocu imaginaire et du Mariage forcé ne risquaient de rendre qu'un seul enfant malheureux par un mariage mal assorti. C'était déjà beaucoup; mais dans ses pièces postérieures, Molière renchérit sur ce thème. Dans Les Femmes savantes et Le Bourgeois gentilhomme, l'époux ou l'épouse du tyran domestique est victime au même titre que son enfant. Dans L'Avare, Le Malade imaginaire et Le Tartuffe, les menaces du père pèsent directement sur deux jeunes gens et, à un moindre degré, font souffrir tous les membres de la famille. Par conséquent, le personnage autoritaire doit livrer bataille à un nombre toujours grandissant de combattants:

M. Jourdain.

Ma fille sera marquise en dépit de tout le monde.
(BG, III, 12)

Orgon.

Ah! je vous brave tous . . .
(LT, III, 6, 1129)

Le Tartuffe représente un élargissement de tous ces thèmes. C'est la première pièce de Molière où la manie du père protagoniste détermine toute sa conduite et devient la source de chacun de ses actes réellement ou virtuellement destructeurs. En outre, la distribution comporte un nombre accru et de personnages autoritaires et de victimes potentielles. Trois personnages autoritaires--Mme Pernelle, Orgon, Tartuffe--font bloc pour tyranniser six victimes--Elmire, Damis, Mariane, Valère, Cléante, Dorine--et s'opposent aux désirs et au bien-être de tous les autres. Aussi cette famille se voit-elle menacée du plus grand nombre de

catastrophes.

Mme Pernelle, dont les deux entrées (I, 1; V, 3) servent à cerner l'action, se définit comme un personnage à double autorité. A la fois grand-mère et dévote, elle est extrêmement sensible aux distinctions de rang. Dans un seul vers, il lui arrive souvent de désigner la même personne par deux titres différents, afin de mieux faire ressortir les rapports hiérarchiques. Ayant, par exemple, affirmé son autorité de mère en nommant Orgon son "fils," elle poursuit en le nommant "votre père" pour souligner son autorité paternelle vis-à-vis de Damis (I, 1, 18). Par la suite, qu'elle l'appelle "son fils" ou l'"époux" d'Elmire, elle choisit infailliblement le titre qui, en l'occurrence, impose le mieux le silence (35) et, indignée d'entendre une subordonnée s'exprimer librement, elle tâche de faire taire Dorine en lui rappelant son rang (13-14). Etant la plus âgée, Mme Pernelle croit avoir automatiquement raison et s'imagine pouvoir confondre tout interlocuteur en faisant allusion à son caractère vénérable: "C'est moi qui vous le dis, qui suis votre grand-mère" (17). Elle s'attend à l'obéissance et sort précipitamment, en rudoyant sa servante, lorsqu'elle est contrecarrée (6-8, 10, 164-71).

La mère d'Orgon s'oppose à tous les personnages sains et condamne tout et tous dans la maison de son fils: Damis est turbulent, Mariane surnoise, Elmire galante, Dorine délurée, Cléante libertin et ainsi de suite. Par ces critiques exagérées, Mme Pernelle fait preuve de fanatisme

en matière de dévotion et d'austérité. Et aussitôt qu'elle reproche à Dorine de se mêler de dire son "avis" sur toutes choses (15) et de trop parler (142-43), un aveuglement caractéristique du personnage autoritaire moliéresque se déclare chez elle. En raillant la servante, Mme Pernelle décrit sa propre conduite, car, pendant longtemps, elle ne permet à aucun des personnages qui s'efforcent de lui répondre de dépasser un hémistiche (13, 16, 21, 25, 33). Entre les vers 13 et 41, tous ensemble n'ont droit qu'à treize syllabes. Autrement dit, pendant ces vingt-huit vers, cinq des six personnages doivent se contenter de moins de quatre pour cent du dialogue. Ce n'est qu'au vers 41 que Damis, personnage particulièrement vigoureux d'ailleurs, parvient à prononcer un alexandrin entier.

L'aveuglement de Mme Pernelle sur son propre compte ne constitue qu'une gêne pour les autres. Pourtant, dès qu'elle appuie les prétentions de Tartuffe, elle devient carrément dangereuse. Cette mère, dont le caractère annonce et explique celui d'Orgon,²³ croit découvrir en Tartuffe un "homme de bien" qu'il faut écouter (42). Mieux, elle le garantit tel (74) et va jusqu'à l'autoriser à remplacer son propre fils en sa qualité de chef de famille puisque "tout ce qu'il contrôle est fort bien contrôlé" (52); "il en irait bien mieux / Si tout se gouvernait par ses ordres pieux" (67-68). Refusant obstinément de croire à la perfidie de Tartuffe, lors de sa deuxième et dernière entrée en scène, Mme Pernelle rend Orgon victime d'une ironie du sort:

Dorine (à Orgon).

Juste retour, Monsieur, des choses d'ici-bas:
Vous ne vouliez point croire, et l'on ne vous croit pas.
(V, 3, 1695-96)

Les yeux enfin dessillés par M. Loyal, cette grand-mère censément sage fait très piètre figure. "Toute ébaubie" et "tombant des nues" (V, 5, 1814), Mme Pernelle est entraînée dans la ruine de sa famille qu'elle avait dans une si large mesure préparée.

En digne fils d'une telle mère, Orgon entend user de son autorité au maximum, car un père n'a qu'à vouloir pour pouvoir:

Je ne demande pas votre avis là-dessus.
(II, 2, 528)

. . . je veux que cela soit une vérité;
Et c'est assez pour vous que je l'aie arrêté.

.
Il sera votre époux, j'ai résolu cela . . .
(II, 1, 451-52, 455)

Loin de "peser mûrement" (II, 2, 558) ce qui convient à sa fille, il choisit un gendre dévot pour installer chez lui, de même que Philaminte, Argan et M. Jourdain, le genre d'individu qui lui manque: "je prétends, ma fille, / Unir par votre hymen Tartuffe à ma famille" (II, 1, 453-54).²⁴

Mariane essaie de le raisonner et, en désespoir de cause, de l'attendrir. A genoux, et faisant appel au Ciel si cher à Orgon, elle reprend, d'une manière émouvante,²⁵ la plainte esquissée par le berger Myrtil dans Mélicerte:

Mon père, au nom du Ciel, qui connaît ma douleur,
Et par tout ce qui peut émouvoir votre coeur,
Relâchez-vous un peu des droits de la naissance,

.
Ne me réduisez point par cette dure loi

Jusqu'à me plaindre au Ciel de ce que je vous dois . . .
(IV, 3, 1279-81, 1283-84)

Mais c'est en vain qu'elle implore un père dénaturé qui couvre son fils d'injures pour avoir, en tant que témoin occultaire, dénoncé Tartuffe comme séducteur puis, peu satisfait de cette invective, le chasse de la maison, lui retire sa succession, lui donne sa malédiction, le fait remplacer dans son testament par Tartuffe et se repent d'avoir manqué de l'"assommer."

La cause de ces égarements est manifestement la présence, ensorcelante pour Orgon, de Tartuffe. Chez ce père de famille, l'affection pour un "saint homme" détruit progressivement tous les liens naturels:

. . . je deviens tout autre avec son entretien . . .
Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,
Que je m'en soucierais autant que de cela.
(I, 5, 275, 278-79)

Un bon et franc ami, que pour gendre je prends,
M'est bien plus cher que fils, que femme, et que parents.
(III, 7, 1179-80)

Peu à peu l'univers du pater familias se réduit à son idole qui, durant les cinq actes de cette comédie sombre, assume une double autorité. Avant le lever du rideau, Tartuffe exerçait déjà sur Mme Pernelle et son fils l'autorité d'un homme réputé saint. Une fois l'hôte d'Orgon, il s'empare de toutes les prérogatives du père de famille. Dès le début du premier acte, les victimes de cette substitution font constamment allusion à l'avènement de l'imposteur et à la dégénérescence du maître qui le rend possible. Damis affirme que Tartuffe vient "usurper" chez eux "un pouvoir tyranni-

que" et dénonce le "fourbe" qui "trop longtemps a gouverné" son père (I, 1, 46; III, 4, 1041). Dorine se plaint de l'"inconnu" qui "s'impatronise" et enrage de voir Tartuffe "faire le maître" (I, 1, 62, 66). Cléante reconnaît que le bigot "cherche à se rendre maître" des "biens" de son beau-frère et il ne reste à M. Loyal qu'à décrire un fait accompli lorsqu'il prononce Tartuffe "maître et seigneur" des possessions d'Orgon (V, 6, 1846; V, 4, 1755). Cette usurpation--d'autant plus sinistre qu'aucun lien n'unit Tartuffe à ceux qui tombent sous sa tutelle--ne peut avoir lieu que si le vrai personnage autoritaire est suffisamment affaibli et abêti pour se laisser charmer par un charlatan. Si Tartuffe avait captivé un personnage sans autorité, il ne se serait sans doute pas introduit dans la maison d'Orgon ou il y aurait fait moins de dégâts.²⁶ En décrivant les données de IV, 4, Elmire définit les lignes de force dans toute cette comédie: "les choses n'iront que jusqu'où vous [Orgon] voudrez" (1380). Mais Orgon veut que les choses aillent très loin et, sans l'artifice théâtral de la dernière minute, le bilan de ses pertes se serait considérablement alourdi: une fille mal mariée, un fils chassé, déshérité et maudit par son père, un homme mis en danger par les imprudences de son ami, une femme presque violée devant son mari, une famille entière dépossédée de son bien et Orgon lui-même menacé de prison.²⁷

Cet état de choses révoque en doute l'octroi automatique d'autorité au père de famille. Orgon ne peut plus

se retrancher derrière une "sagesse" paternelle ("Je sais ce qu'il vous faut, et je suis votre père," II, 2, 521) qui se trouve démentie par les événements comme par les autres personnages.²⁸ Elmire reconnaît l'"aveuglement," la "faiblesse étrange" et l'"incrédulité" de son mari (IV, 3, 1314, 1338-39), Cléante détaille une série d'erreurs commises par Orgon qui, pour comble, renonce à "tous les gens de bien" (V, 1, 1604) et Dorine relève le décalage entre la sagesse supposée à un homme barbu à la Charlemagne et les extravagances de sa conduite (II, 2, 473-75). Le mérite qui manque à Orgon n'est pas plus évident chez son suppléant et, en essayant de justifier l'estime qu'il porte à ce cagot, Orgon étale à la fois le néant de Tartuffe et l'étendue de son propre enniaisement (I, 5, 270-72). Dorénavant, l'avance dévastatrice de Tartuffe ne peut être freinée que par une puissance supérieure. Aussi l'imposteur-usurpateur est-il arrêté par un prince ex machina. On a souvent suggéré que les contemporains de Molière reconnaissaient dans cet éloge du prince tout juste et tout puissant un inévitable remerciement à Louis XIV. S'il en était ainsi, la comédie devait se terminer psychologiquement, pour le spectateur, à la fin de V, 6, où un Orgon complètement dépouillé s'apprête à fuir et un Tartuffe toujours absent reste en pleine possession de la fortune de son bienfaiteur. Un tel drame ne pouvait manquer d'avoir une valeur d'avertissement.

Par son autoritarisme, son vice, son opposition aux amours de ses enfants et l'hypocrisie avec laquelle il défend un choix dicté par l'intérêt ("Je sais ce qu'il faut à tous deux . . . [à Elise] je te donne au seigneur Anselme . . . dont on vante les grands biens," I, 4), Harpagon s'insère dans la lignée de pères moliéresques. Mais, si c'est par faiblesse que pèchent Chrysale et Orgon, c'est par une force surnaturelle que se distingue le protagoniste de L'Avare. Encore plus dangereux que le cartel autoritaire du Tartuffe, Harpagon représente le type achevé du père tout-puissant et démoniaque qui se voit dénoncé autant par la monstruosité de son caractère que par les événements qu'il déclenche.²⁹

Chez lui, l'avarice étayée par l'autorité paternelle se montre particulièrement néfaste, capable même de faire s'étioler tout ce qu'il y a de naturel et de spontané chez ses enfants. A tous les niveaux, la "sécheresse étrange" (I, 2) qui vole leur jeunesse à Cléante et à Elise et les fait dépérir émane directement du père de famille. A la manière de l'Alcantor du Mariage forcé, il se vante publiquement de pouvoir se défaire de ses enfants (III, 6) et c'est en vain que Valère l'avertit qu'il est sur le point de "sacrifier" sa fille à "l'intérêt" et "qu'il y va d'être heureux ou malheureux toute sa vie" (I, 5). Harpagon ne demor- dra jamais de son projet de donner cette "mauvaise herbe" (III, 6) à un homme de cinquante ans³⁰ qui s'engage à la

prendre sans dot. Se souciant peu de la vie de sa fille, Harpagon estime que Valère aurait "bien mieux" fait de laisser se noyer Elise que de lui dérober son argent (V, 4). Nullement plus tendre envers un fils qu'il "abandonne," "renonce," "deshérite" et à qui il "donne sa malédiction"³¹ pour s'être opposé à la volonté paternelle (IV, 5), ce père si peu naturel veut bien, suivant l'exemple d'Orgon, renverser l'ordre de la nature et survivre aux enfants qui ne lui sont qu'à charge:

Frosine.

Vous mettez en terre et vos enfants, et les enfants de vos enfants.

Harpagon.

Tant mieux. (II, 5)

Père dénaturé et maître cruel envers bêtes et domestiques, Harpagon est effectivement "de tous les humains l'humain le moins humain" (II, 4).

Dans L'Avare, comme dans Dom Juan, la force du protagoniste appelle une force égale ou supérieure chez son adversaire. Aussi cet inhumain se heurte-t-il plus que jamais à la puissance de l'amour, dont il donne lui-même la preuve la plus sûre en s'intéressant à une Mariane impécunieuse. Harpagon aura à combattre quatre jeunes, alors que la plupart de ses prédécesseurs n'avaient affaire qu'à un ou à deux de leurs enfants. En plus, ses adversaires sont d'autant plus tenaces qu'ils n'ont pas d'oncle, à l'opposé des amoureux du Malade imaginaire, du Tartuffe et des Femmes savantes, pour seconder leur amour. Cléante n'étale les raisonnements qui sous-tendent l'absolutisme paternel que pour

tout faire sauter en fin de phrase: "Je vous dis cela, ma soeur, afin que vous ne vous donniez pas la peine de me le dire; car enfin mon amour ne veut rien écouter" (I, 2). Par la suite, dans le contexte d'une rivalité amoureuse qui évoque les spectres de l'inceste et du parricide,³² le respect dû au père s'évapore: "Ce ne sont point ici des choses où les enfants soient obligés de déférer aux pères; et l'amour ne connaît personne" (IV, 3). Dans le climat social et moral du dix-septième siècle, cette affirmation n'est rien moins que scandaleuse et elle annonce la série de révoltes qui caractérise l'intrigue de L'Avare.³³ Toutes inspirées par la tyrannie perverse du pater familias, ces rébellions se manifestent dès la première scène du premier acte où Elise craint encore le blâme; car signer une promesse de mariage à l'insu de son père et aider un imposteur à entrer à son service constituaient, à l'époque, un comportement révolutionnaire. Pourtant, lui assure Valère, elle est pleinement disculpée d'avance par la conduite de son père de qui "l'excès" d'avarice et "la manière austère dont il vit avec ses enfants pourraient autoriser des choses plus étranges." Elise, une des jeunes filles les plus courageuses de Molière, ne se jette pas à genoux et n'essaie ni de fléchir son père ni d'implorer le refuge d'un couvent. En toute simplicité, elle oppose un refus de plus en plus catégorique aux exigences d'Harpagon: "Je suis très-humble servante au seigneur Anselme; mais avec votre permission, je ne l'épouserai point. . . . Cela ne sera pas, mon père. . . . C'est une chose où

vous ne me réduirez point" (I, 4). A une telle soeur l'énergique et bouillant Cléante propose de s'affranchir de la "tyrannie" et de l'"avarice insupportable" d'Harpagon (I, 2) en s'établissant ailleurs--proposition bien hardie au dix-septième siècle où le succès dépendait si largement des biens et de la réputation de la famille. Cette fuite rendue impossible par son père, la révolte d'un Cléante désespéré devient de plus en plus ouverte jusqu'à ce qu'elle mène à la rupture définitive: "Je ne quitterai point la passion que j'ai pour Mariane, . . . il n'y a point d'extrémité où je ne m'abandonne pour vous disputer sa conquête" (IV, 3).

L'insurrection ne se limite pourtant pas aux enfants de l'avare. Elle gagne aussi ses domestiques malmenés ainsi que le faux serviteur, Valère, qui croit sa démarche entièrement justifiée par la démence du maître: "La sincérité souffre un peu au métier que je fais; mais quand on a besoin des hommes, il faut bien s'ajuster à eux; et puisqu'on ne saurait les gagner que par là, ce n'est pas la faute de ceux qui flattent, mais de ceux qui veulent être flattés" (I, 1). La facilité verbale du jeune noble est cependant moins significative que les actes d'une servante qui, sans jamais rien dire, accepte de servir de témoin aux vœux de Valère et d'Elise et, en aidant ainsi une fille à disposer d'elle-même, brave l'autorité d'un père dont elle dépend totalement.³⁴ Et lorsque Harpagon s'attaque à La Flèche, il assure sa propre ruine en éveillant chez le valet le désir de faire ce dont il a été injustement accusé:³⁵

Ah! qu'un homme comme cela mériterait bien ce qu'il craint! et que j'aurais de joie à le voler! (I, 3)

Il me donnerait, par ces procédés, des tentations de le voler; et je croirais, en le volant, faire une action méritoire. (II, 1)

Ayant découvert en son père l'usurier à qui il avait tenté d'emprunter de l'argent, Cléante ne songe plus à interdire une action si "méritoire." En barrant la route à son fils, en injuriant gratuitement La Flèche, en devenant si obsédé par son trésor que, se croyant seul, il en parle tout haut et en découvre la cachette, Harpagon fournit à ses victimes le levier qu'il leur faut.³⁶ Si commode soit-elle, l'arrivée du père ex machina n'est nullement essentielle au dénouement, car il n'y a pas de doute qu'Harpagon échangerait tout contre son or.

Pourtant, il n'y a rien de superflu dans les manoeuvres des personnages non-autoritaires, puisque, jusqu'au dernier acte, Harpagon continue à paraître omnipotent. Tout comme Arnolphe, il ressemble à un espion doué de pouvoirs quasi surhumains. En premier lieu, il frustre son fils en lui refusant de quoi se tirer d'affaire puis, réincarné en usurier, il lui oppose le même refus, démasquant et détruisant, comme par un coup de baguette magique, ses projets secrets. Ensuite, afin de faire avouer ses sentiments à son fils, l'avare le dupe cruellement, ne lui promettant Mariane que pour la lui reprendre aussitôt. Jusqu'à l'avant-dernière scène de L'Avare, où il menace Valère du gibet, Harpagon reste un adversaire de taille.

Tandis qu'Orgon devait encore réprimer quelque reste

de tendresse paternelle (LT, IV, 3), le caractère aussi terrifiant que détestable de l'avare fait disparaître tous les apports bienfaisants possibles du rapport père/enfant. L'échange d'injures à l'acte II et la déclaration de guerre de l'acte IV rendent inconcevable toute réconciliation entre père et fils. On a maintes fois remarqué que L'Avare côtoie le tragique. En effet, une rivalité amoureuse très poussée entre père et fils n'est pas le propre de la comédie et plusieurs scènes de L'Avare, telles que les compliments de Frosine (II, 5) ou le jeu de chapeaux chez maître Jacques (III, 1), pourraient être qualifiées de "comic relief," aussi nécessaires dans cette "comédie" de Molière que dans un drame de Shakespeare, pour empêcher l'action de sombrer dans le tragique. Au fond, quoi de plus caractéristique de la tragédie que de désirer la mort d'un parent³⁷ et quoi de plus tragique, dans le système de valeurs de Molière, que d'être contraint à trouver un pareil souhait naturel:³⁸

Voilà où les jeunes gens sont réduits par la maudite avarice des pères; et on s'étonne après cela que les fils souhaitent qu'ils meurent. (II, 1)

En dehors des mariages prévus, il n'y a qu'une chose de gagnée à la fin de cette comédie insolite et noire: on ne doit plus souhaiter la mort d'un père qui, aussitôt défait de ses enfants, les oublie et les quitte pour aller voir sa "chère cassette."

Le cycle des parents tyranniques moliéresques débute par une victoire comique arrachée à un pater familias traditionnel. Il atteint son apogée et se clôt dans L'Avare où

père et fils s'engagent dans l'équivalent comique d'un combat à mort ("Il n'y a point d'extrémité où je ne m'abandonne," IV, 3), où père et enfant se souhaitent mutuellement la mort et où la génération montante ne réussit qu'après de longs et pénibles efforts à s'affranchir d'un père qui, tel le Cronos de l'antiquité, a failli dévorer sa descendance.

TABLEAU 1

LES PARENTS AUTORITAIRES DU THEATRE MOLIERESQUE

Pièce	Parents	Manie	S'oppose à	Motifs intéressés	Sort
ET	Anselme (père)	vieil amoureux avare	Hippolyte (fille)	tourné en dérision, dupé souvent par un valet
ET	Pandolfe (père)	coléreux et avaricieux	Lélie (fils)	rendu risible et peu sympathique; maté par une reconnaissance artificielle; dupé par Mascarille
PR	Gorgibus (père/oncle)	autoritaire et avaricieux	Magdelon (fille), Cathos (nièce)	veut marier sa fille et sa nièce pour s'assurer une vie tranquille	rendu aussi peu attirant que les précieuses
CI	Gorgibus (père)	autoritaire et avaricieux	Célie (fille)	rendu odieux et maté par un mariage inespéré
EF	Oronte (père)	autoritaire	Horace (fils)	maté par une reconnaissance du dernier moment
MF	Alcantor (père)	sévère à l'extrême	Dorimène (fille)	marie sa fille pour se débarrasser d'elle	rendu méprisable

TABLEAU 1--Suite

Pièce	Parents	Manie	S'oppose à	Motifs intéressés	Sort
LT	Mme Pernelle (mère et grand-mère)	maniaque en ce qui concerne la dévotion et Tartuffe	toute la famille de son fils	trompée par Tartuffe puis désabusée
LT	Orgon (père)	maniaque sinon plus en ce qui concerne la dé- votion et Tartuffe	Mariane (fille), Damis (fils)	choisit un gendre pour mieux se ré- concilier avec le Ciel et pour gar- der Tartuffe chez lui	dupé puis ruiné et dépouillé par Tartuffe; n'est sauvé que par un prince <u>ex machina</u>
AME	Sganarelle (père)	avaricieux et autoritaire	Lucinde (fille)	entend garder et sa fille et son bien	déjoué par Lisette et Clitandre
MML	Géronte (père)	ne s'occupe que du bien	Lucinde (fille)	berné par la ruse de Sganarelle et de Léandre; rendu ridicule
GD	M. et Mme de Sotenville (père et mère)	maniaques en ce qui concerne la hiérarchie so- ciale et les usages	Angélique (fille)	sacrifient leur fille à leurs projets d'enri- chissement	rendus détestables
AV	Harpagon (père)	avaricieux à l'extrême	Cléante (fils), Elise (fille)	veut marier ses enfants de façon à grossir sa for- tune	rendu haïssable et berné par la ruse d'un valet

TABLEAU 1--Suite

Pièce	Parents	Manie	S'oppose à	Motifs intéressés	Sort
MDP	Oronte (père)	ne regarde que la fortune	Julie (fille)	dupé, manoeuvré, tourné en ridicule
BG	M. Jourdain (père)	maniaque en ce qui concerne la noblesse	Lucile (fille)	prêt à sacrifier sa fille à ses prétentions	ridiculisé et maté par la ruse d'un valet
PS	Vénus (déesse-mère)	follement ja- louse de Psyché	l'Amour (fils)	sacrifie le bon- heur de son fils à sa vengeance	apaisée
FSC	Argante (père)	avaricieux et prétentieux	Octave (fils)	dupé par Scapin, rendu risible et maté par une re- connaissance mi- raculeuse
FSC	Géronte (père)	avaricieux et prétentieux	Léandre (fils)	dupé, battu, humi- lié par Scapin; tourné en dérision; maté par une recon- naissance miracu- leuse
FS	Philaminte (mère)	pédante et autoritaire	Henriette (fille)	désire racheter un échec en ren- dant sa fille "savante" par le choix de son gen- dre	détrompée et cou- verte de ridicule

TABLEAU 1--Suite

Pièce	Parents	Manie	S'oppose à	Motifs intéressés	Sort
MI	Argan (père)	hypocondre	Angélique (fille)	cherche à s'assurer les soins d'un médecin et, éventuellement, ceux d'un apothicaire en mariant ses filles	désillusionné sur le compte de sa femme; rendu risible et dupé par un valet

Note: Les beaux-parents, les parents qui n'apparaissent pas et ceux qui ne retrouvent leurs enfants qu'en fin de pièce sont exclus.

TABLEAU 2

LES PARENTS NON-AUTORITAIRES DU THEATRE MOLIERESQUE

Pièce	Parents	Remarques
DA	Albert (père)
DA	Polydore (père)
CI	Villebrequin (père)
DJ	Dom Louis (père)	son autorité est refusée avec éclat
MML	(Thibaut) (père)	il n'est jamais question de ses rapports avec son fils; ce personnage ne sert qu'à faire rebondir la critique de la médecine
ME	Lycarsis (père)	l'unique exemple, chez Molière, d'un père qui passe d'une attitude autoritaire à une attitude plus souple
AM	Aristione (mère)	l'unique exemple d'une mère molierisque qui, en toute lucidité, s'en remet au choix de son enfant
BG	Mme Jourdain (mère)	son attitude n'est jamais mise à l'épreuve, car elle approuve le choix de sa fille
PS	le roi (père)	n'a guère l'occasion de préciser son attitude
CDE	la comtesse (mère)	son autorité de mère n'entre pas en jeu
FS	Chrysale (père)	non-autoritaire mais extrêmement inefficace
MI	M. Diafoirus (père)	quoiqu'il n'ait pas l'occasion de s'opposer à son fils, qui le suit aveuglément, il fait preuve d'une attitude autoritaire dans tous les domaines

NOTES

¹Voir les tableaux numéros un et deux auxquels on pourrait ajouter plusieurs catégories de personnages--tous traités sans ménagement par Molière--que Charles Mauron considère comme des avatars de l'autorité paternelle: les médecins, les soldats, les pédants, les marchands et les gens de justice (Psychocritique du genre comique [Paris: Corti, 1964], p. 63).

²Ces pouvoirs étaient immenses, car "the authority of a father was practically without limits. He could imprison his grown-up sons and feed his daughters on bread and water until they consented to marry whom he would" (Cécile Hugon, Social France in the XVIIth Century [London: Methuen, 1911], p. 122).

³Voir le tableau numéro 1.

⁴Voir surtout Monsieur de Pourceaugnac, III, 8 et Le Bourgeois gentilhomme, I, 2. Les références aux pièces de Molière emprunteront désormais les abréviations suivantes:

AM	<u>Les Amants magnifiques</u>
AME	<u>L'Amour médecin</u>
AMPH	<u>Amphitryon</u>
AV	<u>L'Avare</u>
BG	<u>Le Bourgeois gentilhomme</u>
CDE	<u>La Comtesse d'Escarbagnas</u>
CEF	<u>La Critique de l'Ecole des femmes</u>
CI	<u>Sganarelle ou le cocu imaginaire</u>
DA	<u>Dépit amoureux</u>
DGN	<u>Dom Garcie de Navarre</u>
DJ	<u>Dom Juan</u>
EF	<u>L'Ecole des femmes</u>
EM	<u>L'Ecole des maris</u>
ET	<u>L'Etourdi</u>
FS	<u>Les Femmes savantes</u>
FSC	<u>Les Fourberies de Scapin</u>
GD	<u>George Dandin</u>
IDV	<u>L'Impromptu de Versailles</u>
LF	<u>Les Fâcheux</u>
LM	<u>Le Misanthrope</u>
LS	<u>Le Sicilien</u>
LT	<u>Le Tartuffe</u>
MDP	<u>Monsieur de Pourceaugnac</u>
ME	<u>Mélicerte</u>
MF	<u>Le Mariage forcé</u>
MI	<u>Le Malade imaginaire</u>
MML	<u>Le Médecin malgré lui</u>
PR	<u>Les Précieuses ridicules</u>
PS	<u>Psyché</u>

⁵ Alfred Simon estime que l'affranchissement de la jeunesse, loin d'être un simple emprunt à la tradition comique, est devenu le "motif profond" des comédies moliéresques (Molière par lui-même, p. 70).

⁶ Voir le tableau numéro 1.

⁷ Charles Mauron note qu'à l'opposé du théâtre de Corneille, "le ridicule . . . de Molière . . . atteint surtout les personnages paternels" (Psychocritique du genre comique, p. 150). René Jasinski fait remarquer aussi que, dans Les Fâcheux, le rival d'Eraste est un tuteur (Molière, [Paris: Hatier, 1969], p. 82). Encore une fois, le personnage antipathique se trouve être un personnage paternel.

⁸ "Les écrivains ont évité, du moins avant Molière, de faire allusion à cette coutume bien établie; peut-être craignaient-ils de heurter des sensibilités ecclésiastiques, en montrant qu'un bon nombre de religieuses n'avaient d'autre vocation que la vanité de leurs parents" (Suzanne Rossat-Mignod, "L'Emancipation des femmes de Mélie (1629) à L'Ecole des femmes (1662)," Europe, No. 385-86 (mai-juin 1961), p. 116). Voir aussi Jacques Guicharnaud qui estime que la menace d'un couvent est l'équivalent comique d'un meurtre (Molière, une aventure théâtrale [Paris: Gallimard, 1963], p. 450).

⁹ Bernard Shaw, qui admirait vivement Molière, tenait lui aussi à abandonner "the farce of parental wisdom" (Man and Superman, acte III).

¹⁰ En frappant son maître par mégarde, Lucas affirme aussi que "Monsieu est le père de sa fille, et il est bon et sage pour voir ce qu'il li faut" (MML, II, 1).

¹¹ Scapin suggère que Géronte n'est pas non plus le vrai père de Léandre (FSC, II, 4).

¹² Voir le même genre de reproche chez La Rochefoucauld (Maximes, XCIII).

¹³ Plusieurs valets se servent d'un procédé parallèle et n'obéissent à leurs maîtres qu'afin d'améliorer leur propre sort. Dans le registre burlesque, Gros-René se hâte d'obéir à son maître lorsque l'obéissance lui fournit l'occasion d'assouvir sa faim (CI, sc. 7, 245-49). Dans un registre bien plus sinistre, tout au long de Dom Garcie de Navarre, Dom Lope nourrit la jalousie malade de son maître dans l'espoir de s'agrandir ainsi. Chez lui un cynisme éclatant remplace et nie totalement le fonds de respect qui devrait, en théorie, lier un subalterne à un grand.

¹⁴ Pour d'autres exemples voir ET, V, 10, 2041-44;

LF, III, 6, 811-18; MML, III, 11; AV, IV, 3; MDP, III, 7; AM, V, 2 (feinte obéissance aux dieux); BG, V, 5; FS, I, 2; III, 5-6; IV, 1; V, 2; MI, I, 5.

¹⁵ Cette perte de maîtrise caractérise bon nombre de personnages autoritaires moliéresques. Marcel Gutwirth remarque que le rôle de vieillard de convention est de faire la volonté d'autrui en jurant qu'il fait la sienne (Molière ou l'invention comique, la métamorphose des thèmes et la création des types [Paris: Minard, 1966], p. 99); Jacques Guicharnaud note qu'il n'y a rien de plus drôle qu'un monomane moliéresque qui, sans se rendre compte qu'il est esclave d'une passion, affirme tout haut son libre arbitre (Molière, a collection of critical essays [Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1964], p. 8).

¹⁶ Aussi les détracteurs de L'Ecole des femmes ne peuvent-ils plus se contenter d'exprimer un vague mépris de l'oeuvre sans en donner le pourquoi:

Dorante.

Dis-nous un peu tes raisons.

Uranie.

Mais il faut expliquer sa pensée, ce me semble.

(CEF, sc. 6)

¹⁷ Charles Mauron, Psychocritique du genre comique, p. 62 et Des Métaphores obsédantes au mythe personnel (Paris: Corti, 1964), p. 297.

¹⁸ Voir notamment Gutwirth, Invention comique, pp. 114-17 et Hubert, Comedy of Intellect, p. 218.

¹⁹ C'est moi qui souligne.

²⁰ Robert Jouanny, dans Molière, Oeuvres complètes, 2 tomes (Paris: Garnier, 1962), 2: 755.

²¹ Molière faisait jouer ce rôle à un acteur.

²² Il est significatif que ce verbe soit repris par Ariste dans le débat avec Chrysale (II, 9, 687).

²³ Guicharnaud, Aventure théâtrale, p. 42.

²⁴ Le même égocentrisme se manifeste lors de la scène de séduction où, pendant longtemps, Orgon n'essaie pas d'épargner à sa femme des moments bien répugnants. En fait, il ne réagit que lorsque Tartuffe se met à l'insulter personnellement (IV, 6).

²⁵ On a parfois reconnu des accents raciniens aux plaintes de Mariane. Voir Guicharnaud, Aventure théâtrale,

p. 64 et Gutwirth, Invention comique, p. 113.

²⁶Au dix-septième siècle, un fils niais est nettement moins à craindre qu'un père idiot, car le père détient, au sein de la famille, un pouvoir analogue à celui du noble dans la société. Les emportements de Damis menacent beaucoup moins la tranquillité du ménage que l'aveuglement d'Orgon.

²⁷Il ne semble guère un hasard que Balzac rende hommage à Molière dans La Cousine Bette--roman où l'action toute entière est déclenchée par les excès d'un senex amans qui, revenu à une fausse jeunesse plus folle que la vraie, fait le désespoir de ses enfants.

²⁸En essayant de découvrir ses motifs, la critique moderne n'a pas épargné Orgon. Eric Auerbach le considère comme un tyran sadique avant la lettre (Mimesis, trad. Willard Trask [New York: Doubleday Anchor, 1957], p. 318), Jacques Guicharnaud lui attribue une mentalité de sous-chef qui veut commander sans avoir de responsabilité (Aventure théâtrale, p. 42) et Marcel Gutwirth discerne dans son autoritarisme l'indice d'un désir de se substituer à Dieu ("Dom Garcie de Navarre et Le Misanthrope: de la comédie héroïque au comique du héros," PMLA 83 (1968): p. 123).

²⁹La critique a généralement reconnu à Harpagon une stature mythique. Marcel Gutwirth estime qu'il incarne l'image de la mort "pétrifiant" tout ce qu'il touche (Invention comique, p. 129) et J. D. Hubert le juge "a force of evil" and a re-incarnation of King Midas "who wilfully blights everything he touches" (Comedy of Intellect, pp. 207, 213).

³⁰Ce choix est grotesque étant donné qu'à l'époque l'espérance de vie était environ vingt-cinq ans. A quarante ans, on était déjà vieux. Pierre Goubert, Louis XIV et vingt millions de Français (Paris: Fayard, 1966), p. 15.

³¹Il est à noter que, tandis qu'Harpagon "prête" le bonjour (II, 4) et son carrosse (II, 5), il "donne" sa malédiction--distinction immédiatement relevée par Cléante: "Je n'ai que faire de vos dons" (IV, 5).

³²Mauron, Psychocritique du genre comique, pp. 60-61.

³³Harpagon lui-même semble pressentir les conséquences inéluctables de sa tyrannie, car, à I, 4, il soupçonne ses propres enfants de comploter de lui voler sa bourse, alors qu'il n'en est pas question.

³⁴Dans une récente mise en scène de L'Avare à la Comédie-Française, Jean-Paul Roussillon rend presque inévitable l'insubordination de Dame Claude. Les domestiques

d'Harpagon y sont vêtus de haillons et continuellement asservis à des travaux pénibles. Sans ajouter un mot au texte, Roussillon fait comprendre la haine sourde qu'ils doivent porter à leur maître.

³⁵En ceci, Harpagon ressemble à de nombreux maris moliéresques qui, en affichant une jalousie outrée, poussent leurs femmes à se venger par une infidélité.

³⁶Flatté dans sa dignité paternelle par Valère, Harpagon fait presque de même quand il donne à l'intendant "un pouvoir absolu" sur Elise (I, 5).

³⁷Guicharnaud estime que, dans le cas de Dom Juan, un souhait de mort équivaut à un meurtre (Aventure théâtrale, p. 284).

³⁸A son tour, Frosine trouve que le bonheur de la mariée doit se fonder sur la mort du mari (III, 4).

III. LE MARI

Si Molière a créé beaucoup moins de maris que de pères, c'est sans doute qu'un conflit entre un père absolu et l'enfant impuissant qu'il menace de "tartuffier" renferme plus d'intérêt dramatique qu'une querelle d'époux où l'enjeu est souvent plus réduit et les chances plus égales. Des quatorze maris que Molière met en scène, peu retiennent notre attention en tant qu'époux.¹ Mariés en secret, Valère et Octave continuent à jouer le rôle de jeunes amoureux, le seul qui leur est permis. Aux prises avec des dieux-rivaux, Amphitryon et Sosie se débattent dans un univers à part où le regard du dramaturge s'attache moins à leur autoritarisme ou à leur jalousie virtuels qu'à leur déconvenue et à leur mystification. Chez Chrysale et Argan, aussi ridicules comme maris que comme pères, le problème des rapports hiérarchiques est escamoté: Argan se laisse mener par une femme qui feint de contenter ses moindres désirs, tandis que Chrysale reste incapable de faire front à son épouse. Dom Juan, à strictement parler, est l'époux d'Elvire, mais il refuse de jouer le jeu du mariage et son nom ne pourrait figurer sur la liste des maris moliéresques que grâce à un extrême souci d'exactitude. Respectivement autoritaire et jaloux, Lucas et Sganarelle font rebondir l'action du Médecin malgré lui en querellant leurs femmes, sans pourtant les dompter. Mais

Lucas n'est qu'un personnage secondaire et Sganarelle-mari un personnage épisodique qui se transforme vite en Sganarelle-faux-médecin. M. de Sotenville, Orgon et M. Jourdain **ont** tous un rôle plus important à jouer à titre de pères qu'à titre de maris. Chez les deux derniers, cependant, un parallélisme s'établit entre leurs fonctions. Dans les deux cas, une aliénation appuyée d'autorité manque de détruire le bonheur et le bien-être de leurs subalternes et, comme maris, ces deux personnages autoritaires subissent le même châtement comique qu'ils essuient dans leur rôle de père.

A l'exception près d'Amphitryon, tous ces personnages se trouvent mariés sans que le fait ait une importance capitale pour le développement de la comédie. Argan eût pu rester veuf sans que Le Malade imaginaire perdît son impulsion première et, chez Sosie et Lucas, c'est leur qualité de domestique qui domine. Pourtant, dans George Dandin et le Sganarelle du Cocu imaginaire, Molière a dessiné deux maris protagonistes qui se déplacent dans un univers réaliste et dont l'autoritarisme fournit un des principaux ressorts de l'intrigue. Au premier plan, en tant que maris, ils se comportent vis-à-vis de leurs femmes tout comme les pères autoritaires se conduisaient envers leurs enfants.

Les maris moliéresques sont donc répartis de la façon suivante: sept qui, pour diverses raisons, se montrent non-autoritaires sans être, en conséquence, anti-autoritaires (Valère, Octave, Chrysale, Argan, Dom Juan, Sosie, M. de

Sotenville); quatre qui affichent une attitude carrément autoritaire à l'égard de leurs femmes, mais qui ont relativement peu d'importance en tant qu'époux (Lucas, le Sganarelle du Médecin malgré lui, Orgon, M. Jourdain); un qui risque de se rabaisser en devenant autoritaire et formaliste (Amphitryon); deux dont l'autoritarisme représente un des thèmes privilégiés du drame (George Dandin, le Sganarelle du Cocu imaginaire). A ces deux derniers s'ajoute un groupe important de six prétendants qui, tous protagonistes et frères spirituels des maris et des parents despotiques, essaient d'instaurer vis-à-vis de leurs amantes ce qu'on pourrait nommer une autorité de futur mari.²

Parmi les vrais maris, comme parmi les parents des pièces principales, il n'y a donc aucun partisan du libéralisme et ce n'est que chez les futurs maris qu'on trouve une solution de rechange. Tolérant, sensible, respectueux des autres, l'Ariste de L'Ecole des maris est, comme son nom l'indique, "le meilleur." L'existence d'un tel personnage-repère permet de mieux saisir les intentions de Molière et d'affirmer que ses nombreuses figures autoritaires, loin d'être un simple reflet de la réalité contemporaine, constituent une cible de choix. Ce n'est guère un hasard que le poète reprenne le schéma du père autoritaire chaque fois que l'intérêt se centre sur un mari ou un prétendant despotique. Simultanément autoritaires et maniaques, ces personnages s'opposent, sans exception, au bonheur ou au bien-être de celles qui leur sont subordonnées ou qu'il voudraient se

soumettre. La plupart d'entre eux obéissent à des motifs purement intéressés et tous se trouvent neutralisés et/ou bafoués en fin de comédie. En conséquence, sauf l'apparition d'Ariste, érigé en modèle, le portrait du mari est aussi peu flatteur que celui du père et, tout comme ce dernier, le mari a un vice caractéristique, approprié à son rôle social. Tandis que la plupart des parents se montrent avarés, la grande majorité des maris font preuve ou bien d'une jalousie exagérée, ou bien d'une variante encore plus égoïste, la hantise du cocuage. En donnant à ces deux classes de personnages autoritaires un vice privilégié et socialement déterminé, Molière leur fait adopter une attitude de défense qui en dit long. Toujours dominants en théorie, ils ont clairement conscience d'être contestés en pratique.³

Et Molière lui-même ne manque pas de les menacer indirectement du même genre de guerre sourde qu'il avait menée contre les parents tyranniques. Jusque dans les pièces mineures et les pièces de première importance où l'autorité du mari n'est pas directement mise en question, on constate maints reproches voilés et maintes allusions désobligeantes aux maris qui ajoutent beaucoup de poids à la huitaine de comédies où l'autoritarisme du mari est attaqué de front.

Esclave d'une jalousie malade, le Sganarelle du Cocu imaginaire se rend bouffon lorsqu'il parle de lui-même

à la troisième personne et emprunte un style noble ainsi qu'un pluriel de majesté pour faire valoir ses droits et sa dignité de mari bourgeois:

. . . Ah! mâtine!
 Nous vous y surprenons en faute contre nous,
 Et diffamant l'honneur de votre cher époux.
 (sc. 6, 158-60)

Les pères moliéresques pouvaient toujours menacer leurs filles de violence ou d'un couvent au cas où les grands mots ne réussissaient pas. Réduits à s'en tenir à la première menace, les maris despotiques n'hésitent pas non plus à recourir à une solution militaire hors de propos, en suivant l'exemple de Sganarelle qui "songe" à "rompre le cou, un bras ou deux côtes" à celle qu'il soupçonne injustement (sc. 6, 180, 193-94).

Changeant de registre, Molière intercale dans L'Impromptu de Versailles une courte satire de lui-même, en tant que mari autoritaire et arrogant, qui mérite d'autant plus d'attention qu'elle est entièrement gratuite dans le cadre de cette comédie. Dans la première scène, Molière-dramaturge se moque de Molière-mari à qui il prête cette prévention typique: "Taisez-vous, ma femme, vous êtes une bête." Immédiatement condamné par le fait que cette femme censément sotte lui répond très à propos ("Le mariage change bien les gens, et vous ne m'auriez pas dit cela il y a dix-huit mois. . . . C'est une chose étrange qu'une petite cérémonie soit capable de nous ôter toutes nos belles qualités, et qu'un mari et un galant regardent la même personne avec des yeux si diffé-

rents."), Molière-mari se rend de plus en plus risible par son incapacité à détruire les arguments de sa femme. A son impératif initial, étayé d'un possessif, succède un impératif plus civil qui est suivi, à son tour, par une exclamation désespérée: "Taisez-vous, ma femme . . ." → "Taisez-vous, je vous prie." → "Que de discours!"

Dans Amphitryon, Jupiter reprend la distinction faite par Mademoiselle Molière entre le mari et l'amant qui, tout en renfermant un sens caché dans le contexte de cette pièce, n'en reste pas moins valable sur le plan psychologique. Pour emprunter une expression à Jean Anouilh, ce n'est certainement pas le mari qui a le "beau rôle" dans cette comédie où Jupiter-Amphitryon "ne veut rien tenir" ni "des noeuds de l'hyménée," ni de sa "qualité d'époux," ni du "fâcheux devoir" de son épouse (I, 3, 598, 575, 599) et où ce casuiste divin essaie d'apaiser Alcmène en rendant l'époux seul responsable des emportements d'Amphitryon:

L'époux, Alcmène, a commis tout le mal . . .
 . . . l'époux est sorti de ce respect soumis
 Où pour vous on doit toujours être;
 A son dur procédé l'époux s'est fait connaître,
 Et par le droit d'hymen il s'est cru tout permis...
 (II, 6, 1304, 1313-16)

Pour comble, le véritable Amphitryon donne raison aux sophismes de son rival divin en agissant comme un mari qui se croit tout permis et en s'obstinant à tenir Alcmène coupable d'un "crime véritable" (III, 7, 1821). Ainsi Amphitryon prend soin de justifier Mercure qui, dans le prologue, avait remarqué que le procédé de Jupiter était bien bizarre, étant

donné que se déguiser en mari serait ordinairement un moyen très inefficace de séduire une belle.

En dépit de la différence de rang et de milieu, le mariage se définit pour le Sganarelle du Mariage forcé, comme pour Amphitryon, par la possession incontestée de la femme-objet totalement soumise. Bien que Sganarelle affirme à sa future qu'ils vont bientôt être "heureux l'un et l'autre" (sc. 2), cela n'est qu'une façon de parler, puisque la félicité attendue ne fait aucun cas des volontés de la mariée: "Vous ne serez plus en droit de me rien refuser; et je pourrai faire avec vous tout ce qu'il me plaira . . . Vous allez être à moi depuis la tête jusqu'aux pieds, et je serai maître de tout" (ibid.). Ce sera sans doute à une telle domination que s'opposera le refus catégorique du mariage de la part d'Armande qui répugne à se voir "aux lois d'un homme en esclave asservie" (FS, I, 1, 43). Encore une fois, l'abus d'autorité aurait fait boule de neige et un excès en aurait provoqué un autre.

Tantôt par sa fatuité ou ses lubies, tantôt par sa brutalité, le mari moliéresque se révèle incapable de faire naître spontanément le respect et la déférence dûs, en principe, à sa personne et à sa fonction. Un mari qui bat sa femme pour un rien ou qui fait abstraction de son individualité est indigne de gouverner et son règne, dépourvu de toute justification théorique, devient une tyrannie contre laquelle les épouses moliéresques ne tardent pas à se révolter, en se permettant parfois des remarques bien hardies par rap-

port aux normes du dix-septième siècle:

Ah! que j'ai de dépit que la loi n'autorise
A changer de mari comme on fait de chemise!
(CI, sc. 5, 137-38)

Dans la littérature classique française, Molière n'est ni le seul ni le premier à se pencher sur le sort de la mal mariée. Mais il fait oeuvre originale en liant plus étroitement que d'autres la situation de la femme à la structure de la société. Déjà dans Dom Garcie de Navarre, il est implicite que la tyrannie de Mauregat est à l'Etat de Léon ce qu'est la jalousie du héros à Elvire.⁴ Cette princesse dénonce la jalousie de son amant comme une sorte d'autorité usurpée, de tyrannie en germe capable de créer "un enfer pour tous deux" (I, 1, 142). Elle constate que "toutes . . . [ses] actions n'ont plus de liberté" (IV, 9, 1455), que Dom Garcie s'érige en "tyran absolu" (*ibid.*, 1462), qu'elle doit s'"affranchir de ses mains" (*ibid.*, 1475). En même temps, à une époque où les mariages princiers se faisaient presque uniquement pour des raisons d'ordre financier ou politique, Elvire affirme résolument son indépendance⁵ et refuse d'être, tel un territoire, la récompense d'actions utiles à l'Etat:

Je sais que vous pouvez, Prince . . .
Faire pour votre amour parler cent beaux exploits;
Mais ce n'est pas assez, pour le prix qu'il espère,
Que l'aveu d'un Etat et la faveur d'un frère;
Done Elvire n'est pas au bout de cet effort . . .
(I, 3, 233-37)

Dans George Dandin, Molière lance une critique virulente contre tous ceux qui feraient du mariage une affaire et met les points sur les i en puisant dans l'actualité contemporaine les mobiles de ses personnages. Sans ménagement, il renvoie dos à dos les nouveaux riches éblouis par le prestige d'une aristocratie défaillante et la noblesse qui, victime de ce qu'on appellerait de nos jours l'inflation, cherche à maintenir un train de vie somptueux en s'alliant à la "roture dorée"⁶ qu'elle ne cesse de mépriser. Au lever du rideau, George Dandin, dont l'idée fixe était de s'anoblir, croit avoir réalisé son rêve en échangeant une bonne partie de sa fortune contre la main d'une fille aussi noble qu'appauvrie. Ce roturier entendait acheter le titre de mari comme il avait acheté ses fermes, mais son attente est vite déçue: "J'aurais bien mieux fait, tout riche que je suis, de m'allier en bonne et franche paysannerie, que de prendre une femme qui se tient au-dessus de moi . . . et pense qu'avec tout mon bien je n'ai pas assez acheté la qualité de son mari" (I, 1).⁷ Mécontent de son achat, il retient l'image commerciale et s'appelle un "marchand qui perd" lorsqu'il s'indigne devant ses beaux-parents (II, 7).⁸

A ses yeux, Angélique ne représentait qu'un moyen d'accéder à la noblesse et, pourtant, sans qu'aucune marque d'affection rende son émotion plus compréhensible et plus humaine, George Dandin est jaloux. En cela, il se distingue des autres maris et amants autoritaires du théâtre de Molière. Le Sganarelle de L'Ecole des maris, son homonyme du

Mariage forcé et Arnolphe indiquent, sans l'ombre d'un doute, qu'ils sont attirés par la beauté physique de leurs futures. Dom Garcie, Alceste et Dom Pèdre se déclarent tous amoureux de celles qu'ils accablent de leur jalousie. Des huit maris du quatrième tableau, il ne reste que le Sganarelle du Cocu imaginaire et George Dandin qui affichent une jalousie excessive sans se montrer amoureux, de quelque façon que ce soit, de leurs femmes. Dans l'aventure de sa jeune épouse, George Dandin ne voit, semble-t-il, qu'un coup porté à son orgueil. A l'instar d'Arnolphe, d'Alceste et de Dom Pèdre, il n'aime pas qu'on admire sa femme (II, 2). Mais contrairement à ces trois prétendants, George Dandin ne semble jamais apprécier la beauté de celle qu'il veut isoler. En effet, la seule fois qu'il fait allusion à la physionomie d'Angélique, ce n'est que pour menacer de la rendre à jamais incapable de plaire ("Il me prend des tentations d'accommoder tout son visage à la compote, et le mettre en état de ne plaire de sa vie aux diseurs de fleurettes," ibid.). Pour George Dandin, la femme est dépourvue de réalité propre et ses actions ne regardent que son mari. Angélique ne flirte pas avec Clitandre, elle déshonore son mari. En se plaignant à M. et à Mme de Sotenville, George Dandin la nomme "une femme qui me déshonore" (II, 7) et cherche à "faire voir aux gens que l'on . . . [le] déshonore" (II, 8).⁹

Néanmoins, tout en ayant "acheté" une femme pour qui il n'a ni tendresse ni estime, George Dandin veut qu'Angélique, à peine sortie de l'adolescence et nullement

préparée par tempérament ou par formation à devenir une bonne ménagère provinciale, joue le jeu du mariage. Pour sauver les apparences aux dépens de sa femme, il invoque hypocritement la nature sacrée de cette institution qu'il a lui-même profondément pervertie en voulant épouser un titre de noblesse: "J'ai vu . . . le peu de respect que vous avez pour le noeud qui nous joint. . . . j'entends parler de celui [le respect] que vous devez à des noeuds aussi vénérables que le sont ceux du mariage" (II, 2). La réplique d'Angélique ne se fait pas attendre. Elle dénonce "cette tyrannie de Messieurs les maris" qui veut que "toutes choses soient finies" pour leurs femmes, qu'elles renoncent au monde pour s'enterrer toutes vives dans un mari (ibid.). George Dandin riposte un lui rappelant à nouveau son serment: "C'est ainsi que vous satisfaites aux engagements de la foi que vous m'avez donnée publiquement?" (ibid.). Angélique se justifie dans un passage lourd de conséquences et révolutionnaire pour l'époque. Car, elle affirme les prérogatives de l'individu et va droit au coeur du problème en accusant une société qui soumet continuellement la femme soit à ses parents, soit à son mari. Elle se disculpe en faisant remarquer, avec éloquence, qu'une foi "arrachée" est nulle, que son mari a conclu un marché avec ses beaux-parents, que c'est avec raison qu'il se plaint à eux, qu'elle compte vivre un peu avant de mourir en profitant du bonheur passager de la jeunesse.¹⁰

George Dandin avait fait un mariage de convenance afin de s'allier à la noblesse. Mais contrairement à la plu-

part de ses contemporains, il n'était pas prêt à payer de son honneur sa nouvelle grandeur. Trop vaniteux pour fermer les yeux sur les frasques de sa femme, il compte user de son autorité de mari pour faire conformer Angélique au contrat dicté par ses parents. On sent qu'Angélique continuera à chercher le bonheur et que, ce faisant, elle se verra forcée de duper et d'humilier son mari. Les époux de cette comédie, qui avoisine le tragique,¹¹ semblent voués à se faire souffrir l'un l'autre jusqu'à ce qu'une mort naturelle ou violente mette fin à leur tourment. Pourtant, on entrevoit un espoir minuscule au dernier acte quand Angélique, en désespoir de cause, supplie Dandin de lui ouvrir en affirmant que, s'il lui accorde cette faveur, son geste pourra faire naître des sentiments que "le pouvoir" de ses parents n'a pas su lui imposer. En partie, du moins, elle peut bien être sincère. Mais George Dandin reste sourd à sa prière et, en se joignant aux Sotenville pour mieux écraser Angélique, il appelle son châtiment comique. Berné et mortifié une troisième fois, ce mari autoritaire est définitivement balayé parmi des éclats de rire.¹²

Si l'on quittait les terres de George Dandin pour s'installer en observateur au salon de Célimène, on se trouverait toujours dans une impasse. Plus encore que Dom Garcie, Alceste s'acharne à régenter celle qu'il considère comme sa future et se croit autorisé à condamner tout ce qui n'est pas à sa guise:

Vous avez trop d'amants qu'on voit vous obséder,

Et mon coeur de cela ne peut s'accomoder.
(LM, II, 1, 459-60)

Vous avez des regards qui ne sauraient me plaire.
(II, 2, 538)

Vous avez des plaisirs que je ne puis souffrir . . .
(II, 4, 692)

En même temps qu'il censure les moindres gestes de Célimène, Alceste rêve de la tenir, même avant le mariage, dans une dépendance d'épouse. Aussi n'hésite-t-il pas à lui conseiller d'abandonner ses intérêts et de lui sacrifier son procès: "Perdez votre procès, Madame, avec constance, / Et ne ménagez point un rival qui m'offense" (II, 1, 493-94). A l'instar de Dom Garcie et d'Arnolphe,¹³ Alceste serait ravi de voir sa fiancée redevable de tout à ce qu'il nomme très improprement son "amour":

Ah! rien n'est comparable à mon amour extrême;
Et dans l'ardeur qu'il a de se montrer à tous,
Il va jusqu'à former des souhaits contre vous.
Oui, je voudrais qu'aucun ne vous trouvât aimable,
Que vous fussiez réduite en un sort misérable,
Que le Ciel, en naissant, ne vous eût donné rien,
Que vous n'eussiez ni rang, ni naissance, ni bien,
Afin que de mon coeur l'éclatant sacrifice
Vous pût d'un pareil sort réparer l'injustice,
Et que j'eusse la joie et la gloire, en ce jour,
De vous voir tenir tout des mains de mon amour.
(IV, 3, 1422-32)

Durant les quatre premiers actes du Misanthrope, Célimène se défend bien contre cette usurpation, car elle bénéficie de ce que Dorimène appelle, avec autant d'objectivité que de cynisme, "l'heureux état de veuve" (MF, sc. 7) qui affranchit la femme de la double tutelle de ses parents et de son mari. Disgrâciée au cinquième acte et vraisemblablement plus disposée alors à accepter un refuge quelconque,

Célimène refuse pourtant de suivre Alceste dans son "désert." Par conséquent, la tentative de ce futur mari autoritaire échoue complètement puisqu'il n'a pas su établir sur Célimène un empire de mari, même au moment où elle était le plus vulnérable. En formant des souhaits "contre" celle qu'il était censé chérir, non afin de lui montrer la profondeur de son amour, mais pour des raisons égoïstes, cet amant tyrannique se rend digne du refus d'une coquette humiliée.

Dans L'Ecole des maris, Le Sicilien et L'Ecole des femmes, Molière renchérit sur les thèmes déjà annoncés en nous offrant le spectacle d'un prétendant dont l'autorité controversée de futur époux se voit doublée de celle, beaucoup moins équivoque, de père ou de maître. Dans Le Sicilien, Dom Pèdre essaie d'établir sur Isidore une double autorité de futur époux et d'ancien maître: "Vous reconnaissez peu ce que vous me devez; et il me semble qu'une esclave que l'on a affranchie, et dont on veut faire sa femme..." (sc. 6). Mais Isidore ne lui permet même pas de finir sa phrase et, dans sa riposte, elle n'hésite pas à comparer le mariage, tel que l'entend Dom Pèdre, à l'esclavage qu'elle vient de quitter: "Quelle obligation vous ai-je, si vous changez mon esclavage en un autre beaucoup plus rude? si vous ne me laissez jouir d'aucune liberté, et me fatiguez, comme on voit, d'une garde

continuelle?" (ibid.). Ces reproches sont bien mérités, car son ancien maître compte, à grand renfort de grilles et de précautions, s'assurer de la possession totale de sa femme-esclave. Ayant affaire en ville, il la réveille, à quelque heure qu'il soit, pour qu'elle l'accompagne et qu'il ne la perde jamais de vue. A l'exemple de tant de maris moliéresques, Dom Pèdre veut que sa femme ne plaise qu'à lui ("Je serai fort ravi qu'on ne vous trouve point si belle," sc. 6) et la "délicatesse" de son amour "s'offense" d'un "sourire" ou d'un "regard" "qu'on . . . peut arracher" à Isidore (ibid.). C'est en vain qu'elle l'avertit des conséquences inéluctables de sa politique:

La possession d'un coeur est fort mal assurée, lorsqu'on prétend le retenir par force. . . . si j'étais galant d'une femme qui fût au pouvoir de quelqu'un, je mettrais toute mon étude à rendre ce quelqu'un jaloux, et l'obliger à veiller nuit et jour celle que je voudrais gagner. C'est un admirable moyen d'avancer ses affaires, et l'on ne tarde guère à profiter du chagrin et de la colère que donne à l'esprit d'une femme la contrainte et la servitude. (ibid.)

Dom Pèdre ne profite aucunement de la leçon et, à cause de sa jalousie, il devient si désireux de se débarrasser d'un rival, en le réconciliant avec sa "femme," qu'il oublie ses précautions habituelles et ne soupçonne pas la substitution. Comme George Dandin, M. Jourdain et Argan, Dom Pèdre est payé de comédie et, en finale, il s'entend dénoncer comme un "monstre haï de tout le monde" auquel "il n'y a personne qui ne soit ravi de . . . nuire" (sc. 18).

Dans L'Ecole des maris, le cas de Sganarelle est très net. Du père agonisant d'Isabelle il a reçu "de père

et d'époux . . . [la] pleine puissance" (I, 2, 104) et, ainsi équipé, ce père-mari se définira comme un des personnages les plus odieusement autoritaires du théâtre de Molière. Lorsqu'il commande à Isabelle, il se plaît à employer le pluriel de majesté et ses lapsus ne servent qu'à rendre sa fatuité encore plus risible:

Je vous apprendrai bien s'il faut sortir sans nous.

 Vos visites ici ne font que me déplaire,
 Et vous m'obligerez de ne nous en plus faire.
 (ibid., 130, 135-36)¹⁴

Sganarelle entend régler de très près tous les aspects de la vie de sa future et parle sans gêne de "gouverner" et de "régir" sa pupille (ibid., 107-08) qui doit vivre à la fantaisie de son père-mari et "non pas à la sienne" (ibid., 115-16). A ses yeux, la femme, à peine un être humain, reste dépourvue de toute réalité et de toute volonté propres. In-soumise, elle est un objet, un "fort" à prendre ou une "conquête" à faire (II, 6, 592). Obéissante--du moins son tuteur la croit telle--elle devient une enfant qu'il convient de tutoyer avec condescendance en la nommant "ma pauvre fanfan," "pouponne de mon âme," "mon petit nez," "pauvre petit bouchon" (II, 9, 763, 769).¹⁵ Forteresse à assiéger ou enfant attardée à amadouer, la femme demeure un fantoche à manipuler: "ses actions de moi doivent dépendre" (I, 2, 95).

Au portrait de ce "dragon surveillant" (I, 4, 313) est juxtaposé celui d'un père-mari modèle dont le nom signifie "le meilleur" en grec. A première vue, Ariste paraît, comme bien d'autres personnages moliéresques raisonnables,

un peu fade et conformiste:

Toujours au plus grand nombre on doit s'accomoder,
Et jamais il ne faut se faire regarder.

.
. . . il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous,
Que du sage parti se voir seul contre tous.
(I, 1, 41-42, 53-54)

Pourtant, ce personnage se corse progressivement jusqu'à ce qu'il fasse contre-poids, en tous points, à son frère, à qui il est comparé ou se compare souvent. Si Sganarelle est tyrannique, Ariste s'avère libéral envers sa pupille et ne songe à invoquer ni les vœux du père défunt, ni son pouvoir de tuteur, ni ses droits de futur mari:

. . . je laisse à son choix liberté tout entière.
.
Et j'aime mieux la voir sous un autre hyménée,
Que si contre son gré sa main m'était donnée.
(I, 2, 200, 207-08)

Si Sganarelle traite sa future comme un objet, Ariste voit dans Léonor un être bien individualisé, d'un âge qui "ne se rapporte guère" au sien (*ibid.*, 199), qui aura des choix à faire. Loin d'être assiégée, elle doit être persuadée: "Je trouve que le coeur est ce qu'il faut gagner" (*ibid.*, 174). Ainsi, pendant que Sganarelle évoque l'image d'un père-mari geôlier, Ariste pose le problème, approfondi dans L'Ecole des femmes, de la vertu imposée:

. . . les soins défiants, les verrous et les grilles
Ne font pas la vertu des femmes ni des filles.
C'est l'honneur qui les doit tenir dans le devoir,
Non la sévérité que nous leur faisons voir.
.
Et je tiendrais, moi, quelque soin qu'on se donne,
Mon honneur guère sûr aux mains d'une personne
A qui, dans les désirs qui pourraient l'assaillir,
Il ne manquerait rien qu'un moyen de faillir.
(*ibid.*, 167-70, 175-78)

La méthode d'Ariste se justifie par le développement sain et le caractère bien équilibré de sa pupille. Libre d'aller au bal sans son tuteur, Léonor en revient capable de reconnaître et de critiquer les excès des jeunes gens qu'elle y avait rencontrés. Alors que sa liberté ne la fait guère verser dans les abus de la mode, Isabelle, parce que sévèrement réprimée, s'enfuit avec un galant qu'elle connaît à peine. En dépit de ses vieux ans et malgré son peu d'imagination, Ariste inspire de l'estime et de l'affection à Léonor par son libéralisme tandis que Sganarelle fait fuir Isabelle. Avec l'Ariste de L'Ecole des maris, Molière franchit son théâtre du schéma immémorial qui veut que tout vieillard amoureux soit ridicule et que tout jeune premier l'emporte sur lui.¹⁶ Au contraire, il confronte l'autoritarisme avec le libéralisme à l'état pur. Car, chez Molière, la jeunesse ne suffit pas à expliquer la victoire des Horace et des Clitandre et la politique d'un Arnolphe ou d'un Sganarelle, quel que soit son âge, se trouve condamnée par les mobiles qui l'inspirent et les désastres qu'elle provoque.

Dans L'Ecole des maris, le désir de tyranniser un coeur est décrit comme une "faiblesse extrême" (III, 5, 995) vouée à l'échec sur le plan sentimental comme sur le plan pratique. La défaite du père-mari qui "prétend régner" (I, 2, 173) est préparée aussi soigneusement que dans une tragédie grecque. Tous les personnages principaux--sauf Isabelle qui se tait pour mieux berner Sganarelle et Valère, sans

doute trop inquiet pour croire à sa propre victoire--prévoient le sort de Sganarelle et l'en avertissent.¹⁷ Ainsi, le dénouement de cette comédie n'étant jamais en doute, le spectateur peut observer à loisir comment Sganarelle fait de son mieux pour préparer sa propre ruine. Même s'il était moins despotique, ce père-mari resterait peu aimable et peu capable de plaire à Isabelle, car c'est un réactionnaire qui, quoique jeune, s'oppose de façon globale aux moeurs contemporaines. Seuls les vêtements de ses "aïeux" sont pratiques et, à ses yeux, la mode que suit Ariste est du dernier ridicule (I, 1). Sganarelle regrette "l'ancienne honnêteté" qui, chez lui, équivaut à l'austérité imposée à son monde et il condamne la ville au profit de la campagne (I, 3). Néanmoins, ce champion du bon vieux temps n'hésite pas à rompre en visière avec les vieilles habitudes dès qu'elles risquent de le contrarier. Ariste, étant l'aîné, devrait être, selon toutes les traditions, le plus sage. Ce qui n'empêche pas Sganarelle de faire abstraction de ses conseils (I, 1, 1-6). La femme de Sganarelle doit vivre à la guise de son mari qui, lui, n'est aucunement tenu à écouter autrui: "j'ai pour tout conseil ma fantaisie à suivre" (ibid., 7).

Ainsi, Sganarelle n'invoque la hiérarchie sociale que pour mener hypocritement à bien ses projets égoïstes. Pour comble, sans déférer le moins du monde à l'expérience de son frère, il rappelle, avec une insistance cruelle, l'âge avancé d'Ariste:

Monsieur mon frère aîné (car, Dieu merci, vous l'êtes
D'une vingtaine d'ans . . .) (I, 1, 20-21)

. . . Allez, vous êtes un vieux fou. (I, 2, 230)

Venez, beau directeur, suranné damoiseau . . .
(III, 5, 941)¹⁸

Frère dénaturé, Sganarelle serait ravi de voir Ariste trompé par Léonor ("Que j'aurai de plaisir si l'on le fait cocu!" [I, 2, 234]) et accepterait même d'y prêter la main, en permettant qu'on se serve de sa maison, si cette action ne risquait pas de faire médire d'Isabelle:

Non, non, je ne veux point chez moi tout ce mystère.
J'y pourrais consentir à l'égard de mon frère;
Mais on peut être vu de quelqu'un de dehors;
Et celle que je dois honorer de mon corps
Non seulement doit être et pudique et bien née,
Il ne faut pas que même elle soit soupçonnée.
(III, 2, 863-68)

Ironiquement, c'est justement cette vanité si pointilleuse qui assure l'échec de Sganarelle; car les manoeuvres d'Isabelle ne sauraient réussir que grâce à la haute opinion qu'a ce monarque domestique de lui-même en tant qu'homme et tuteur. Lorsque sa pupille feint de refuser Valère, Sganarelle n'y voit que la confirmation de ses théories:

. . . Elle montre le fruit
Que l'éducation dans une âme produit . . .
(II, 2, 445-46)

Je vois que mes leçons ont germé dans ton âme,
Et tu te montres digne enfin d'être ma femme.
(II, 3, 495-96)

. . . les filles sont ce que l'on les fait être.
(II, 4, 511)

L'ironie du dernier verbe est superbe parce que le public sait qu'Isabelle et Valère sont de connivence et que

Sganarelle, tout en croyant instruire sa pupille dans le sens voulu, fait exactement le contraire. Par la suite, sa suffisance l'empêche de voir que Valère fait de lui son truchement lorsque le jeune homme se dit vaincu par le trop grand mérite de son rival. Trouvant cette explication parfaitement vraisemblable, Sganarelle s'empresse d'aller raconter sa victoire à Isabelle à qui il répète, mot pour mot, les compliments de Valère (II, 7).¹⁹ Comme tant d'autres personnages moliéresques, Sganarelle décrit son propre aveuglement, en croyant dénoncer les faiblesses d'autrui,²⁰ lorsqu'il affirme à un Ariste incrédule que Léonor et Valère se sont donné rendez-vous: "Il ne le croira pas encore en l'ayant vu" (III, 5, 974).

Si le sadisme et la fatuité de Sganarelle rendent possible la réussite d'une ruse grossière, ils nécessitent également le défi que lance sa pupille au principe d'autorité. Sganarelle croit et prouve que "les filles sont ce que l'on les fait être" puisque ses mesures draconiennes inspirent et justifient les stratagèmes employés par Isabelle; en se décrivant comme une "prisonnière" dans "les fers" (II, 3, 451), elle fait directement appel à la bienveillance de l'assistance:

Je fais, pour une fille, un projet bien hardi;
 Mais l'injuste rigueur dont envers moi l'on use,
 Dans tout esprit bien fait me servira d'excuse.
 (II, 1, 366-68)

Tous les spectateurs avaient, sans doute, l'esprit assez "bien fait" pour accorder volontiers à Isabelle, en

raison de la menace qui pèse sur elle, la permission d'abandonner sans déshonneur les bienséances et de s'enfuir avec Valère. Ayant voulu abuser de ses droits de père suppléant et de futur mari pour séquestrer Isabelle, Sganarelle s'est écrasé sous le poids de sa propre force. Réduit à l'impuissance lorsque sa proie lui échappe, il ne lui reste qu'à éclater en reproches féroces, à l'instar d'Orgon, pendant que son frère le compare à Dom Pèdre: "je vois votre sort malheureux à ce point, / Que, vous sachant dupé, l'on ne vous plaindra point" (III, 9, 1093-94).

Arnolphe, personnage autoritaire à plusieurs titres, offre le portrait achevé du père-mari. Ayant demandé, treize ans avant le lever du rideau, qu'Agnès, âgée alors de quatre ans, lui soit confiée, il se croit en droit d'exercer sur elle des pouvoirs de père. Ayant toujours voulu garder sa pupille pour lui-même, il "la regarde en femme" (II, 1, 382) et à ses prérogatives de père-substitut se greffe l'autorité du futur époux qui, selon Arnolphe, serait aussi vaste que celle d'un monarque. Dans une longue tirade sur les droits de l'homme et les devoirs de la femme (III, 2), qui ressemble assez à un sermon, le lexique d'Arnolphe attribue au tyran domestique des privilèges de roi. Ainsi que le souverain, le mari jouit d'une "toute-puissance," "gouverne" et reste "suprême." Comme la société se divise en gouvernants et gouvernés, le ménage se divise en moitié suprême, l'homme, et moitié subalterne, la femme. Le respect et la déférence généralement exigés de la femme ne suffisent pas à

Arnolphe à qui il faut une femme "subalterne," "soumise" "en tout" et réduite à la "dépendance." Puisque ces trois termes s'appliqueraient avec plus de naturel à un peuple conquis qu'à une jeune femme et ne supposent aucunement le respect inspiré par le mérite du mari, Arnolphe se passe entièrement de la théorie qui sous-tend la suprématie du mâle, pour s'en tenir uniquement aux rapports réels de supériorité et d'infériorité. Aussi dictatorial qu'autoritaire, il ne se donne pas la peine de se justifier et ne fait qu'affirmer son pouvoir en se plaçant, dans la hiérarchie qu'il prescrit à sa future, juste après Dieu: "c'est assez pour elle, . . . / De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer" (I, 1, 102-03). Notons toutefois que, tandis qu'Agnès doit "prier" Dieu, elle est tenue d'"aimer" Arnolphe.²¹

Aux mains d'un homme tel qu'Arnolphe, l'autorité double de père et de mari semblerait plus que suffisante pour accabler une jeune innocente de dix-sept ans. Néanmoins, Arnolphe s'efforce de tripler son autorité en se rendant défenseur de la morale.²² S'érigeant en guide (II, 5, 545) et en "sage directeur"²³ (III, 1, 646), il brandit le vocabulaire de l'enfer comme une arme. L'entremetteuse est un "suppôt de Satan," une "exécrable damnée," une "sorcière maudite," une "empoisonneuse d'âmes" et Arnolphe lui souhaite de trouver son dû en enfer (II, 5). D'après Arnolphe, les galants sont de "vrais satans" et, sans l'"instruction" de son tuteur, Agnès risquait de prendre le "grand chemin d'enfer et de perdition" (III, 1). Arnolphe,

certes, ne dédaigne pas les grilles et les verrous dont se servaient Dom Pèdre et Sganarelle, mais il y ajoute la crainte de l'enfer et menace Agnès de "chaudières bouillantes" où elle irait "bouillir . . . à toute éternité," si elle oubliait tant soit peu son devoir austère (III, 2). Dans son esprit, tout se rapporte à cette vision infernale de l'univers. Dans la fameuse scène du ruban volé, Arnolphe affirme que, lui-même, il "souffre en damné" (II, 5, 577). Par la suite, pour expliquer pourquoi "Baiser . . . les mains et chatouiller le coeur, / Est un péché mortel des plus gros qu'il se fasse," il invoque un prétendu "arrêt" du Ciel (ibid., 598-602) et, ayant découvert l'existence de la lettre d'Agnès, n'envisage que deux explications de l'habileté de sa pupille: ou bien elle n'a jamais été aussi innocente qu'elle paraissait, ou bien "le diable à son âme a soufflé cette adresse" (III, 5, 981).

En tant que père remplaçant, futur mari et "sage directeur," Arnolphe aspire à un pouvoir absolu sur Agnès. Ce vers emprunté à Corneille en fait foi: "Je suis maître, je parle: allez, obéissez" (II, 5, 642).²⁴ Pourtant, cette toute-puissance est dépourvue de fondement légal ou moral attendu qu'à l'opposé de Sganarelle, Arnolphe s'est acheté les prérogatives du père et, par son caractère, il est loin de mériter le titre de chef. Tandis qu'Argan était hypocondre et Harpagon avare, Arnolphe se montre simultanément avare, égoïste, avide de titres et obsédé par la question du cocuage. Le protagoniste n'est plus un maniaque, c'est un

faisceau vivant de manies.

Comme M. Jourdain et George Dandin, Arnolphe hante la noblesse et, pour se donner des allures aristocratiques, se crée un nom à particule dont Molière fait merveilleusement usage. Toute l'intrigue se fonde sur le quiproquo créé par ce nom, "bâti sur des chimères" (I, 1, 176), qui permet à Horace de raconter à Arnolphe, contraint à en rire, les mésaventures de M. de la Souche. En plus, la valeur satirique de ce nom permet à Molière de se passer d'une longue exposition du ridicule des bourgeois parvenus. Au dix-septième siècle, le mot "souche" désignait soit un homme idiot et insensible,²⁵ soit une personne qui était à l'origine d'une famille. Or, à l'époque classique, l'essentiel était de prouver qu'on descendait d'une vieille famille noble, d'une famille de "vieille souche." Quiconque essayait de s'anoblir en prenant un nom tel que "de la Souche" se rendait forcément ridicule, surtout si, comme Chrysalde le signale, son nouveau "nom de seigneurie" évoquait l'image d'un "vieux tronc pourri" (*ibid.*, 169-72). D'autre part, Saint Arnolphe étant le patron des maris trompés, le protagoniste se couvre de ridicule quelque nom qu'il choisisse.

Arnolphe fait preuve de l'égoïsme qui va souvent de pair avec les prétentions nobles et sa fatuité est très sensible au niveau du langage. Même en causant avec un ami, qui est son égal, Arnolphe emploie insolemment un pluriel de majesté: "Il est vrai, notre ami. Peut-être que chez vous /Vous trouverez des sujets de craindre pour chez nous".

(I, 1, 9-10).²⁶ Dans la scène suivante, il fait inutilement parade de sa majesté devant ses domestiques. A la demande d'Alain, "qui va là?", il ne répond que par "moi" puis, exaspéré de découvrir que cette syllabe est insuffisante, ne s'identifie qu'en décrivant les rapports d'infériorité et de supériorité liant les trois personnes en question: "Votre maître." Comme bien d'autres personnages égoïstes de Molière, Arnolphe estime que tout le monde devrait se régler sur ses goûts et ses aversions à lui. Lorsque Chrysalde lui reproche son imposture, il croit se justifier en indiquant que c'est sa volonté:

La Souche plus qu'Arnolphe à mes oreilles plaît.

J'y vois de la raison, j'y trouve des appas . . .

(I, 1, 174, 185)

Molière n'aurait pas pu mieux souligner l'emphase des pronoms à la première personne du singulier qu'en les mettant ainsi à l'initial de chaque hémistiche du vers 185: "J'y vois . . ., j'y trouve . . ."

Dans l'esprit d'un égocentrique, tout se rapporte à sa personne. Aussi Horace ne tente-t-il pas d'entrer dans la maison pour voir Agnès, mais pour "attraper" Arnolphe (IV, 9, 1331). De même, "l'innocence" d'Agnès ne risque pas de lui nuire à elle, mais à nouveau d'"attraper" son tuteur (III, 3, 813). Conformément à son caractère, le "projet fondamental" d'Arnolphe est de se distinguer de tous les autres maris. Voulant à tout prix "garantir . . . [son] front de tous affronts, / Et le tirer de pair d'avec les autres

fronts" (IV, 7, 1194-95), Arnolphe réagit avec indignation à la suggestion que personne n'est à l'abri du cocuage: "Moi, je serais cocu?" (IV, 8, 1312).

Point n'est besoin d'être psychologue pour voir que ce père-mari est traumatisé par la peur du cocuage. Dès I, 1, on apprend qu'il collectionne depuis longtemps des histoires de maris trompés et que son passe-temps favori est de critiquer publiquement les cocus qu'il considère comme de dignes sujets de satire. Arnolphe trouve toujours le moyen de ramener la conversation à sa hantise. S'il demande l'avis d'Horace sur Paris et si le jeune homme lui répond en parlant des gens, de l'architecture et des divertissements de la capitale, Arnolphe l'orientera aussitôt vers le genre d'amusement qui l'obsède:

Vous est-il point encore arrivé de fortune?
 Les gens faits comme vous font plus que les écus,
 Et vous êtes de taille à faire des cocus.
 (I, 4, 300-02)

Chrysalde a beau faire remarquer à son ami que la notion de l'honneur se réduit, chez lui, à l'état de non-cocuage, rien ne détourne Arnolphe de son projet unique. Depuis vingt ans, il médite sur la condition maritale et, depuis treize ans, il travaille à se fabriquer une femme "sur mesure," incapable de le tromper. Et, bien qu'il se montre généreux quand il s'agit de subventionner les conquêtes amoureuses d'Horace et de donner ainsi pâture à sa manie, Arnolphe se révèle avare en ce qui concerne sa pupille. Désespéré devant une Agnès incapable de l'aimer, il lui reproche les dépenses

qu'il a faites pour elle (V, 4) et un mot emprunté à la finance revient continuellement à sa bouche pour exprimer des obligations d'ordre plutôt moral:

Et tout ce qu'elle a fait enfin est sur mon compte.
(II, 1, 384)

Grâce aux bontés du Ciel, j'en suis quitte à bon compte.
.....
Là...: là n'est pas mon compte.
(II, 5, 587, 627)²⁶

Quel est le compte d'Arnolphe? Sa tentative dépasse de loin celles de Dom Pèdre et de Sganarelle. L'Ecole des maris et L'Ecole des femmes font évidemment partie d'une même réflexion qui se poursuit. Pourtant, la modification apportée au titre est lourde de signification. Dans la première Ecole, Molière montre comment un "honnête homme" peut se transformer en mari raisonnable et nous offre, en Ariste, un modèle réussi. Dans cette pièce, la nature de la femme est donnée une fois pour toutes et il incombe à l'homme de freiner son désir de possession illimitée. La seconde Ecole vise à former une femme "au gré" de l'homme (I, 1, 142). Dom Pèdre donnera un sens ridicule à l'idée de la possession, en voulant accaparer les sourires d'Isidore. Sganarelle traitait Isabelle de chose à renfermer avec ses autres trésors. Tous deux, pourtant, butent contre le désir de liberté chez la femme. Dans L'Ecole des femmes, il est question de supprimer cette revendication, voire de la rendre irréalisable, en créant une femme à la Orwell. C'est par la contrainte que Dom Pèdre et Sganarelle imposent la conduite voulue à leurs futures. Ce sera par la force qu'Arnolphe es-

saiera de rendre inconcevable la conduite dont il ne veut pas. Sous cet éclairage, L'Ecole des femmes devient une des pièces les plus actuelles du théâtre moliéresque. Les contemporains croyaient y retrouver une parodie de l'éducation et de la vision du mariage chrétiennes. Dans une certaine mesure ils avaient raison, mais L'Ecole des femmes a une portée beaucoup plus vaste. Arnolphe ne vise pas seulement à former une bonne ménagère chrétienne et conformiste; il se donne comme but de créer un robot, chrétien seulement dans la mesure où les saints dogmes, machinalement appris, serviraient les volontés de son manipulateur.

Pour Arnolphe, comme pour ses prédécesseurs, la femme est un objet privé de toute réalité personnelle. La métaphore d'Alain, dont le comique masque la cruauté, résume bien l'attitude d'Arnolphe: la femme n'est que "le potage de l'homme" (II, 3, 436). Et la tâche d'Arnolphe consiste à retenir la femme-objet dont le coeur lui échappe:

De l'objet qu'on poursuit je suis encore nanti;
Si son coeur m'est volé par ce blondin funeste,
J'empêcherai du moins qu'on s'empare du reste . . .
(IV, 7, 1207-09)²⁷

Afin de transformer une femme-objet en une créature faite sur mesure, il faut procéder à un lavage du cerveau. Agnès a d'abord été choisie parce qu'elle semblait s'y prêter: "Un air doux et posé, parmi d'autres enfants, / M'inspira de l'amour pour elle dès quatre ans" (I, 1, 129-30). Dès cet âge tendre, Agnès sera enfermée dans un couvent "loin de toute pratique" où, durant treize ans, elle suivra un traitement, prescrit par Arnolphe, pour la rendre "idiote

autant qu'il se pourrait" (ibid., 135, 138). Et, pendant un certain temps, son tuteur a effectivement lieu de se féliciter vu que, grâce à la simplicité naturelle et inculquée d'Agnès, Arnolphe peut corriger ou diriger sa conduite sans difficulté:

Il s'en est peu fallu que, durant mon absence,
 On ne m'ait attrapé par son trop d'innocence;
 Mais il vaut beaucoup mieux, à dire vérité,
 Que la femme qu'on a pêché de ce côté.
 De ces sortes d'erreurs le remède est facile:
 Toute personne simple aux leçons est docile;
 Et si du bon chemin on l'a fait écarté,
 Deux mots incontinent l'y peuvent rejeter.
 Mais une femme habile est bien une autre bête;
 Notre sort ne dépend que de sa seule tête . . .
 (III, 3, 812-21)

Le doute n'est plus permis sur les intentions d'Arnolphe; la simplicité tant recherchée chez la femme n'est pas une qualité, appréciée en elle-même, mais le meilleur moyen de la rendre "docile aux leçons." La valeur d'Agnès vient précisément de ce qu'elle a la tête vide, ou plutôt vidée, et Arnolphe se réjouit de retrouver en elle un parfait automate:

Je ne puis faire mieux que d'en faire ma femme.
 Ainsi que je voudrai, je tournerai cette âme;
 Comme un morceau de cire entre mes mains elle est,
 Et je lui puis donner la forme qui me plaît.
 (III, 3, 808-11)

Une fois isolés du contexte comique, ces propos prennent une allure effrayante. "Tourner une âme," et non plus simplement un "esprit," "comme on veut," réduire un être humain à l'état on ne peut plus malléable d'un "morceau de cire" auquel on donne la forme requise--toutes ces expressions nous font tomber en plein futurisme et behaviorisme. Heureusement,

l'action comique vient à la rescousse, sans faire oublier tout à fait la gravité du danger qui menace Agnès. Si III, 3 fait frissonner d'horreur le spectateur, la scène suivante révèle qu'au moment où Arnolphe se vante de sa victoire, Horace est en train de lire la fameuse lettre d'Agnès.

Les jeux ne sont pourtant pas faits et l'on n'est pas allé jusqu'au bout de la méthode d'Arnolphe qui entend, tel un directeur d'informatique, tout programmer chez son sujet. Ce père-mari prend ses "sûretés" (I, 1, 78), suit sa "méthode" (123), fait élever Agnès selon sa "politique, / . . . ordonnant quels soins employer" (136-37), instruit Chrysalde de sa "précaution" (150) et s'efforce de tout "prévoir" (145). Convaincu qu'un "guide" est toujours indispensable à la femme (II, 5, 543-46), Arnolphe essaie de contrôler, à tous les niveaux, l'ambiance et l'expérience de sa pupille qu'il entoure de domestiques benêts et fait épier par un savetier. Au besoin, Arnolphe lui-même entreprend de ménager ses réactions:

. . . je la fais venir en ce lieu tout exprès,
 Sous prétexte d'y faire un tour de promenade,
 Afin que les soupçons de mon esprit malade
 Puissent sur le discours la mettre adroitement,
 Et lui sondant le coeur, s'éclaircir doucement.
 (II, 4, 454-58)

Pour comble, en résumant l'histoire de son "noble dessein" (IV, 7, 1196), Arnolphe se présente dans le rôle d'un chercheur qui, suivant la méthode expérimentale, part à la découverte d'un vaccin contre le cocuage. Se basant sur "l'expérience" et "toutes les lumières" acquises pendant "vingt

ans et plus de méditation" (ibid., 1200-02), Arnolphe joint l'observation à la réflexion, le tout au service de son projet fondamental. Du coup, Agnès, qu'on pouvait déjà considérer à juste titre comme un "achat" et une "esclave," est réduite au statut de cobaye.²⁸

Mais au cas où le lavage du cerveau et la programmation de la femme n'opéreraient pas, Arnolphe tient une arme en réserve, la dépendance. Sur ce point, il rejoint Dom Garcie et Alceste et imite Louis XIV dans ses rapports avec la noblesse satellite à Versailles. La théorie veut que la femme dépende de l'homme: "Votre sexe n'est là que pour la dépendance" (III, 2, 699). Arnolphe compte mettre en pratique cette doctrine qui l'avantage et, comme il l'avoue à Chrysalde, le choix d'Agnès a été dicté aussi bien par sa condition sociale que par son caractère:

Je me vois riche assez pour pouvoir, que je crois,
Choisir une moitié qui tienne tout de moi,
Et de qui la soumise et pleine dépendance
N'ait à me reprocher aucun bien ni naissance.
(I, 1, 125-28)

Afin d'imposer une obéissance totale à sa femme, Arnolphe lui rappellera brutalement ses origines humbles:

Je vous épouse, Agnès; et cent fois la journée
Vous devez bénir l'heur de votre destinée,
Contempler la bassesse où vous avez été,
Et dans le même temps admirer ma bonté,
Qui de ce vil état de pauvre villageoise
Vous fait monter au rang d'honorable bourgeoise . . .
(III, 2, 679-84)

Et vis-à-vis d'une Agnès insoumise, Arnolphe s'émerveille autant de son propre amour que de "l'ingratitude" de sa pupille:

Elle n'a ni parents, ni support, ni richesse;
 Elle trahit mes soins, mes bontés, ma tendresse:
 Et cependant je l'aime, après ce lâche tour . . .
 (III, 5, 996-98)

L'échec d'Arnolphe est total. Au niveau des événements, il est maté par l'arrivée d'un père ex machina et, sur ce plan, la comédie offre un avertissement de ce qui pourrait survenir si l'on donnait libre cours aux Arnolphe. On l'a échappé belle, comme le laisse entendre Chrysalde qui termine la pièce en invitant tout le monde à "rendre grâce au Ciel qui fait tout pour le mieux" (V, 9, 1779). Pourtant, même sans l'intervention du Ciel, on aurait vu quelques-unes des précautions d'Arnolphe se retourner contre lui. La simplicité des domestiques, par exemple, était une arme à double tranchant. D'une part, elle favorisait l'hébétement d'Agnès mais, d'autre part, elle facilitait l'entrée d'Horace et permettait à Georgette de comparer son maître à un âne, sans qu'Arnolphe puisse s'en plaindre (I, 2). A plusieurs reprises, Molière se sert du mécanisme du trompeur trompé et s'en justifie dans La Critique de l'Ecole des femmes:
 29

Et pour la scène d'Alain et de Georgette dans le logis . . . il est certain qu'elle n'est pas sans raison, et de même qu'Arnolphe se trouve attrapé, pendant son voyage, par la pure innocence de sa maîtresse, il demeure, au retour, longtemps à sa porte par l'innocence de ses valets, afin qu'il soit partout puni par les choses qu'il a cru faire la sûreté de ses précautions. (sc. 6)

Mais c'est au niveau philosophico-psychologique qu'Arnolphe connaît une défaite écrasante. Chrysalde avait raison de mettre son ami en garde contre ce qu'il appelait "un revers de satire" (I, 1, 56) parce qu'Arnolphe finit par

devenir une caricature de lui-même. Son système, péniblement élaboré durant deux décennies, s'écroule et son auteur se trouve déchiré par une lutte interne. Tous les éléments du dilemme d'Arnolphe sont exposés dans III, 5, où il découvre qu'Agnès l'a déjoué et qu'il l'aime: "Je souffre doublement dans le vol de son coeur, / Et l'amour y pâtit aussi bien que l'honneur" (986-87). Pourtant, il essaie d'atténuer cet aveu en glissant d'un "je" vengeur à l'emploi impersonnel de "il," puis à un "on" amoureux:

Je sais que, pour punir son amour libertin,
 Je n'ai qu'à laisser faire à son mauvais destin,
 Que je serai vengé d'elle par elle-même;
 Mais il est bien fâcheux de perdre ce qu'on aime.
 (990-93) ³⁰

Désormais ses vers juxtaposeront, souvent de façon burlesque, le vocabulaire de la raison et du "noble dessein" à celui du coeur et trahiront l'existence des forces opposées qui le tiraillent: "Ciel! puisque pour un choix j'ai tant philosophé, / Faut-il de ses appas m'être si fort coiffé!" (994-95). Le personnage qui "choisit" de sang froid, après avoir "philosophé," c'est l'Arnolphe des deux premiers actes. Celui de la seconde moitié de la comédie est sensible aux "appas," dont il se trouve "coiffé," et se l'avoue. Lorsqu'il reproche à une Agnès absente sa "trahison," il y a une progression dans les termes employés. Selon lui, Agnès "trahit" ses "soins," qui rappellent ses efforts pour se fabriquer une femme sur mesure, ses "bontés," qui se situent à mi-chemin entre "soins" et "tendresse." Avec ce dernier mot, Arnolphe n'exprime plus rien que l'émotion d'un homme prêt à

prendre place parmi les maris ordinaires afin de retenir

Agnès:

Ciel, faites que mon front soit exempt de disgrâce;
Ou bien, s'il est écrit qu'il faille que j'y passe,
Donnez-moi tout au moins, pour de tels accidents,
La constance qu'on voit à de certaines gens! (1004-07)

Il ne lui reste qu'une chose à faire--le répéter à Agnès et assumer ainsi pleinement conscience de sa nouvelle situation: "Tout comme tu voudras, tu pourras te conduire: / Je ne m'explique point, et cela, c'est tout dire" (V, 4, 1596-97). A la fin de L'Ecole des femmes, l'univers du personnage autoritaire est en ruines. La tentative de réduire Agnès à l'état d'automate, appuyée de l'autorité du père-futur-mari-moraliste, s'est condamnée par sa monstruosité et son inefficacité. Arnolphe s'est pris à son propre piège et, humanisé trop tard, il doit souffrir et de l'échec de sa méthode, et de la perte d'Agnès.

Mais sa défaite n'est pas simplement celle d'un individu odieux, car, malgré sa singularité en matière de coquage, Arnolphe reste solidaire du système hiérarchique du dix-septième siècle français. Aussi brutal en tant que maître qu'en tant que père ou mari, Arnolphe maltraite régulièrement ses serviteurs qu'il terrorise par ses colères (II, 2) et qu'il menace d'un jeûne prolongé lorsqu'ils tardent à lui ouvrir (I, 2). Il a une vision hiérarchique du monde qui le rend champion des droits du père (V) et lui fait croire qu'étant le plus âgé, il doit automatiquement l'emporter sur Horace et Agnès: "Et je serai dupe, en ma maturité, / D'une jeune innocente et d'un jeune éventé?" (IV, 7, 1186-87).³¹

Afin de légitimer son propre absolutisme, Arnolphe tâche de l'intégrer dans le réseau d'autorités qui caractérise la société française de l'époque:

. . . ce que le soldat, dans son devoir instruit,
Montre d'obéissance au chef qui le conduit,
Le valet à son maître, un enfant à son père,
A son supérieur le moindre petit Frère,
N'approche point encore de la docilité,
Et de l'obéissance, et de l'humilité,
Et du profond respect où la femme doit être
Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître.
(III, 2, 705-12)

Puisqu'il se rapporte si volontiers à une hiérarchie de pouvoirs, Arnolphe ne peut "faillir" "sans couvrir de honte" (II, 1, 383) la société dont il est et le produit et le défenseur. A travers lui, tout le système d'autorités auquel il se liait si étroitement est mis en cause. C'est d'ailleurs la conclusion qu'inspire L'Ecole des femmes, montée par Jean-Paul Roussillon de la Comédie-Française, à l'occasion du tricentenaire de la mort de Molière: "Nous voyons cette statue de la tyrannie domestique se décomposer sous nos yeux. La perruque enlevée, le crâne chauve apparaît. La redingote tombe. A la fin, Arnolphe n'est plus qu'un homme hagar, à moitié fou, dépossédé de ses droits immémoriaux--re-mis en question, en plein XVII^e siècle, par un auteur de génie.³²

Partant d'une donnée sociale, la suprématie masculine, Molière a poussé son analyse des rapports entre les se-

xes jusqu'à l'examen des conséquences ultimes et souvent inquiétantes de l'empire de l'homme. Au mari autoritaire, qui n'était guère qu'un reflet antipathique de l'actualité, succèdent deux variantes marquantes: le futur mari et le père-mari.³³ Du fait qu'il vise à établir prématurément l'empire du mari, le premier prend figure d'imposteur-usurpateur et se voit dénoncé au même titre que Tartuffe. Le second, parce qu'il essaie d'opérer une fusion des pouvoirs de père et de mari, évoque le danger de l'inceste. D'ailleurs, même quand il ne s'agit pas d'un père-mari proprement dit, le conflit conjugal se rapproche du conflit des générations à plus d'un titre. D'abord, on pourrait considérer le cocuage comme un avatar du triomphe sur le père.³⁴ Ensuite, il est à noter que, presque chaque fois que le conflit conjugal passe au premier plan, la femme se trouve assez jeune pour être la fille de son époux. Dans L'Ecole des femmes, Le Mariage forcé et L'Avare, un contraste entre un vieil amoureux et une femme jeune et belle est soigneusement établi. Dans L'Ecole des maris, George Dandin et Le Misanthrope, le contraste se déduit: Isabelle, Angélique et Célimène se déclarent jeunes, tandis que Sganarelle, George Dandin et Alceste n'ont guère un style de jeune premier.³⁵ La situation est plus floue dans Le Cocu imaginaire et Le Sicilien; pourtant, tout y fait croire que la femme en question est jeune. Ce qui est certain, c'est que presque chaque victime potentielle risque de voir sa vie, qui est toute devant elle, rendue définitivement malheureuse par son (futur) mari autoritaire qui

prend, en conséquence, figure de sacrificateur.

Que le mari autoritaire se présente sous forme de bourreau ou d'usurpateur, Molière le prive de l'unique justification théorique qui eût pu légitimer son ascendant, à savoir le prétendu besoin qu'éprouve la femme d'être protégée par l'homme. D'une part, les maris moliéresques paraissent peu disposés à s'acquitter de ce devoir envers celles qu'ils traitent soit comme des ennemis à vaincre, soit comme des pantins à manipuler. D'autre part, la grande majorité des femmes moliéresques, loin de demander une telle protection, se montrent, de même que les serviteurs, énergiques, adroites et en mesure de briser les chaînes que voudraient leur imposer des époux autoritaires.

Mais l'autoritarisme masculin, comme l'absolutisme des parents, est condamné surtout parce qu'il est l'ennemi juré de l'amour. Chez Molière, le mariage et l'amour supposent un respect mutuel et le consentement libre des deux partenaires; la revalorisation de la femme ainsi que le refus de l'impérialisme masculin en découlent inévitablement.³⁶

TABLEAU 3

LES MARIS DU THEATRE MOLIERESQUE

Pièce	Mari	Remarques
DA	Valère	marié en secret, il ressemble beaucoup plus à un jeune premier qu'à un mari
CI	Sganarelle	voir le tableau numéro 4
LT	Orgon	les remarques faites à son propos dans le tableau numéro 1 s'appliquent également à Orgon mari car il est prêt à subordonner sa femme ainsi que sa fille à sa manie
DJ	Dom Juan	il est si loin de vouloir assumer le rôle d'un mari traditionnel qu'il n'est le mari d'Elvire que de nom
MML	Sganarelle	bien que leur querelle ne soit pas d'une importance capitale, sa femme se venge de l'autoritarisme de son mari
MML	Lucas	personnage épisodique et mari jaloux bouffon
AMPH	Amphitryon	berné par un dieu rival, il se montre sévère et injuste envers Alcmène
AMPH	Sosie	l'intérêt dramatique ne porte pas sur son attitude envers sa femme mais plutôt sur sa crainte d'être supplanté par Mercure-Sosie
GD	George Dandin	voir le tableau numéro 4
GD	M. de Sotenville	M. et Mme de Sotenville font bloc pour mieux s'opposer à leur fille et à leur gendre
BG	M. Jourdain	les remarques du tableau numéro 1 le définissent aussi en tant que mari qui voudrait se débarrasser d'une femme qui le lie solidement à la bourgeoisie

TABLEAU 3--Suite

Pièce	Mari	Remarques
FSC	Octave	quoique marié en secret, il joue le rôle d'un jeune amoureux
FS	Chrysale	dominé à tous les niveaux par sa femme
MI	Argan	bien qu'autoritaire envers ses enfants, il est flatté et dupé par sa seconde femme hypocrite

TABLEAU 4

PERSONNAGES MOLIERESQUES QUI SE DEFINISSENT COMME DES MARIS OU DES AMANTS AUTORITAIRES

Pièce	Mari ou amant	Manie	S'oppose à	Motifs intéressés	Sort
CI	Sganarelle (mari)	jaloux	sa femme	détrompé et rendu ridicule
DGN	Dom Garcie (prétendant)	jaloux à l'extrême	Done Elvire	rendu odieux par sa jalousie à la- quelle il doit renoncer afin de se réconcilier avec Done Elvire
EM	Sganarelle (futur mari)	arrogant, jaloux, sévère, réaction- naire	Isabelle (sa pupille)	rendu odieux; berné par la ruse de celle qu'il tenait prisonnière
EF	Arnolphe (futur mari)	peur morbide du cocuage	Agnès (sa pupille)	désir de se fa- briquer une femme selon ses vœux	neutralisé par une reconnaissance <u>ex</u> <u>machina</u> ; rendu <u>mé-</u> <u>prisable</u> et mis en contradiction avec les traits les plus fondamentaux de son caractère
MF	Sganarelle (futur mari)	vieil amoureux	Dorimène (sa fiancée)	obligé à épouser une Dorimène in- soumise
LM	Alceste (prétendant)	atrabilaire jaloux	Célimène	refusé par une co- quette disgrâciée

TABLEAU 4--Suite

Pièce	Mari ou amant	Manie	S'oppose à	Motifs intéressés	Sort
LS	Dom Pèdre (futur mari)	jaloux et avare	Isidore (son ancienne es- clave)	berné par celle qu'il enfermait
GD	George Dandin (mari)	roturier parvenu atteint de sno- bisme social	Angélique (sa femme)	tout est subor- donné à ses pro- jets d'anoblis- sment	berné par sa femme; rendu odieux par son effort pour s'a- cheter une femme porteuse de titre

NOTES

- ¹Voir le tableau numéro 3.
- ²Voir le tableau numéro 4.
- ³"D'une première superposition des oeuvres de Molière, se dégage . . . une dominante obsessive: la crispation sur un trésor" (Mauron, Mythe personnel, p. 271).
- ⁴Hubert, Comedy of Intellect, pp. 35-36.
- ⁵Hubert postule que c'est peut-être cette indépendance même qui inspire les transports jaloux de Dom Garcie (ibid., p. 46).
- ⁶Jacques Boulenger, Le Grand Siècle (Paris: Hachette, 1911), p. 10.
- ⁷Il semble que le mot "qualité" soit volontairement ambigu ici et suggère à la fois "rôle" (dans sa "qualité" de mari . . .) et "noblesse" (les gens de "qualité" . . .).
- ⁸Dans George Dandin, comme souvent ailleurs dans le théâtre moliéresque, les personnages se trouvent engagés dans un cercle vicieux qui fera le sujet d'une étude au dernier chapitre. Pour l'instant, il sera essentiellement question de George Dandin en tant que mari autoritaire. Qu'il soit néanmoins dit, en passant, que plusieurs personnages de cette comédie se définissent tantôt comme victimes, tantôt comme bourreaux.
- ⁹Il est à noter que, tandis qu'Arnolphe se servira d'un "on" pour se masquer, George Dandin réduit la personne avec laquelle il devrait être le plus intimement lié à cette forme impersonnelle.
- ¹⁰La critique traditionnelle a sévèrement jugé les Angélique et les Dorimène du théâtre moliéresque. Et si le dramaturge avait créé une Angélique silencieuse, qui ne se serait pas défendue, on pourrait taxer d'anachronisme le désir de justifier son droit au bonheur. Mais Molière lui-même a fait adopter un point de vue moderne à Angélique et la critique a récemment procédé à une réhabilitation provisoire de cette victime et de ses pareilles. Voir notamment Paul Bénichou, Morales du grand siècle, p. 317; James Doolittle, "Human Nature and Institutions in Molière's plots," dans Studies in Seventeenth Century French Literature, éd. Jean-Jacques Demorest (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1962), p. 160; Marcel Gutwirth, Invention comique, p. 13; Charles Mauron, Mythe personnel, p. 278; Vedel, Deux Classiques français, p. 399.

¹¹ "George Dandin nous met plus ou moins dans une atmosphère de farce; mais il suffirait de hausser toute la pièce d'un ton pour qu'elle devienne une comédie grave; et de deux pour qu'elle devienne une tragédie" (Daniel Mornet, Histoire de la littérature française classique [Paris: Armand Colin, 1947], p. 262.

¹² A une représentation, à la Comédie-Française, dans la nouvelle mise en scène de Jean-Paul Roussillon, les spectateurs n'ont commencé à rire de George Dandin qu'à partir de ce moment où se confirme son intransigeance. Il semble qu'auparavant, leurs sentiments à son égard étaient partagés et que l'on découvrait en lui tantôt une victime, tantôt une brute.

¹³ Voir respectivement DGN, I, 3, 217-26 et EF, I, 1, 125-28.

¹⁴ C'est moi qui souligne.

¹⁵ Jouanny signale que les diminutifs de cette scène sont, selon Furetière, propres à désigner des petits enfants ou des "jeunes filles de basse condition" (op. cit., I: 903, note 458).

¹⁶ Voir Gutwirth, Invention comique, p. 104.

¹⁷ Voir I, 2, 235-38, 248-50 (Ariste); 156-60 (Lisette); 138-42, 243-44 (Léonor).

¹⁸ Voir aussi I, 1, 2-8, 55-58; I, 2, 92, 239-40; III, 5, 975-76.

¹⁹ Dans ce domaine aussi, Sganarelle se révèle hypocrite, car les hardiesses qu'il aurait sévèrement condamnées dans une Isabelle amoureuse de Valère deviennent souhaitables dans une Isabelle qu'il croit éprise de lui. Dès qu'elle fait accroire à son tuteur qu'elle veut l'épouser et fuir Valère, la pudeur n'est plus de rigueur:

Isabelle.

. . . Je sais qu'il est honteux

Aux filles d'exprimer si librement leurs vœux.

Sganarelle.

Point, point. . . .

(II, 9, 757-59)

²⁰ Voir aussi EF, I, 1, 195-98 et LT, I, 1, 14-16.

²¹ Serge Doubrovsky va jusqu'à affirmer que "l'histoire d'Arnolphe est celle d'un homme qui, de toutes ses forces et au sens le plus strict du terme, a voulu être Dieu pour une femme" ("Arnolphe ou la chute du héros," Mercure de France 413: 114, 1961). De même, Elaine Cancalon note comment, à III, 2, "la position même des personnages

reproduit l'attitude dominatrice de l'homme. Arnolphe assis et Agnès debout devant lui recréant le rapport maître-élève, alors que dans la scène entre Agnès et Horace, le jeune galant regardait en haut le balcon où Agnès était assise, bien au-dessus de lui. La galanterie d'Horace déifie l'aimée tandis qu'Arnolphe s'érige en Dieu" ("L'Inversion de l'amour courtois dans trois comédies de Molière," Néophilologus 56: 139, 1972).

²² Selon Suzanne Rossat-Mignod, Molière serait "le seul écrivain du XVII^e siècle qui ait osé montrer, dans une pièce de théâtre, que des hommes égoïstes et autoritaires pouvaient utiliser les dogmes religieux dans leur intérêt, pour asservir jusqu'à la pensée de leurs victimes" ("Emancipation des femmes," p. 121).

²³ Voir les critiques particulièrement acerbes qu'adresse La Bruyère aux directeurs de femmes (Caractères, "Des Femmes," No. 42, 45).

²⁴ Doubrovsky estime qu'au fond Arnolphe n'est qu'un héros cornélien manqué ("Chute du héros," pp. 111-18).

²⁵ Hubert, Comedy of Intellect, p. 72.

²⁶ C'est moi qui souligne.

²⁷ Au dix-septième siècle, le mot "objet" désignait souvent la femme aimée. Néanmoins, il semble bien qu'au vers 1207, ce terme, complément d'objet des verbes "nantir" et "poursuivre," garde surtout le sens de "chose" qu'il pouvait avoir à l'époque classique aussi bien que de nos jours.

²⁸ Gutwirth, Invention comique, pp. 93, 108. Jasinski suggère également que la tentative d'Arnolphe peut d'autant plus être qualifiée d'expérience qu'Agnès représente un "cas limite" (Molière, pp. 97-98).

²⁹ Gutwirth note, avec beaucoup d'esprit, que même si les vœux d'Arnolphe étaient exaucés, il serait puni par "vingt ans de claustration avec une idiote" (Invention comique, p. 106).

³⁰ C'est moi qui souligne.

³¹ "Remarquons que, malgré ses prétentions à un nom noble, Arnolphe est conscient de la haute position qu'a la bourgeoisie aux yeux des paysans. C'est toute la hiérarchie de classes qui est évoquée dans les réactions d'un seul personnage" (Cancalon, "Amour courtois," p. 139).

³² Guy Dumur, "Des Petites Filles modèles," Le Nouvel Observateur, 21 mai 1973, p. 76.

³³ Gutwirth juge que le père-mari est "un type unique dont l'ampleur et l'adaptabilité feront une des créations majeures du génie de Molière" (Invention comique, p. 103).

³⁴ Mauron, Psychocritique du genre comique, p. 133.

³⁵ Bien qu'Alceste ne soit probablement pas âgé, il est psychologiquement vieux. Voir notamment Mauron, Mythe personnel, p. 287, note 16 et Gutwirth, "Le Comique du serviteur chez Molière," Symposium 4: 356, 1950.

³⁶ Gutwirth se demande si "la pleine humanité" de la femme ne date pas, "en littérature," de Molière (Invention comique, p. 206).

IV. LE JEU DU MAÎTRE ET DU SERVITEUR

Songez que les principes de votre vie sont en vous-même.

(Le Malade imaginaire, III, 6)

Ce précepte, négligé la plupart du temps par les maîtres¹ ineptes chez Molière, semble guider bon nombre de leurs serviteurs. Bien qu'un conflit entre maître et serviteur² ne fournisse le sujet principal d'aucune pièce moliéresque, les membres de ce couple traditionnel sont souvent présentés dans un rapport de contraste. Et plus d'une fois, la comparaison qui s'établit entre eux se révèle défavorable au maître. Dès sa première comédie régulière, L'Etourdi, Molière nous met en présence d'un maître nettement inférieur à son valet. S'il faut attendre Les Fourberies de Scapin pour célébrer le triomphe définitif du prolétaire, nous n'assistons pas pour autant, dans l'intervalle, à une réhabilitation du maître. Loin de là.

Les domestiques du Dépit amoureux prennent de grandes libertés verbales à l'égard de leurs maîtres qui, sans être foncièrement inhabiles, n'en restent pas moins médiocres. A I, 2, une suivante, Marinette, et un valet, Gros-René, se permettent de donner des leçons de savoir vivre à Eraste, jeune maître amoureux. En s'adressant à sa future, Gros-René essaie de faire comprendre à Eraste qu'afin de

vaincre sa jalousie ridicule, il n'a qu'à devenir aussi satisfait de lui-même que l'est son serviteur:

Moi jaloux? . . .

.

Outre que de ton coeur 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.
(III, 113-15)

Marinette le seconde en toisant Eraste: "Cela, seigneur Eraste, en passant vous soit dit" (128). Après qu'Eraste s'est calmé en lisant la lettre de sa belle, Gros-René ne laisse pas échapper l'occasion de signaler à son maître que lui, tout valet qu'il est, voyait toujours clair: "Je vous le disais bien: contre votre croyance, / Je ne me trompe guère aux choses que je pense" (145-46). De son côté, Marinette persiste à reprocher à Eraste ses "faiblesses d'esprit" (151). Au moment où Eraste doit quitter les deux domestiques pour passer à l'action, il confirme son indigence relative à ses "inférieurs" en demandant à une simple suivante de le guider. Marinette rassure ce maître craintif en lui affirmant que, tant qu'il a l'appui des subalternes, son succès est pratiquement garanti:

Marinette.

Travaillez à vous rendre un père favorable.

Eraste.

Mais s'il me rebutait, dois-je...

Marinette.

Alors comme alors!

Pour vous on emploiera toutes sortes d'efforts;
D'une façon ou d'autre, il faut qu'elle soit vôtre.
(178-181)

Avant la fin de cette comédie, un autre valet appellera son maître un "évanoré" (III, 1, 783), un "homme à fort petit

cerveau" et un "sot" (V, 1, 1471, 1502) pendant que la même Marinette, qui tout à l'heure morigénait Eraste, qualifiera sa propre maîtresse de "sotte" (IV, 4, 1419).

Chez Gros-René et Marinette, pointent les principales qualités--perspicacité, énergie, efficacité--qui permettront à beaucoup de subalternes moliéresques de l'emporter sur leurs supérieurs. Dans Le Médecin malgré lui, une humble nourrice incarne le bon sens et, en dépit des menaces de son mari, sermonne son maître et lui dit ses vérités au nez (II, 1). La suivante du Cocu imaginaire s'élève au-dessus des autres personnages par son jugement et, à la fin, il n'y a qu'elle qui puisse couper court à l'imbroglio en faisant entendre raison à toute la distribution:³

Je vois bien à la fin que je m'en dois mêler.

.
 Vous voyez que sans moi vous y seriez encore
 Et vous aviez besoin de mon peu d'ellébore.
 (sc. 12, 575, 601-02)

La lutte contre le père autoritaire de L'Amour médecin sera menée par l'énergique suivante Lisette:

(à Lucinde)

Jé veux servir votre passion; je prends, dès à présent, sur moi tout le soin de ses intérêts, et vous verrez que je sais des détours . . . Revenons, et me laissez agir.
 (I, 4)

(à Clitandre)

Jé veux, à quelque prix que ce soit, tirer Lucinde de la tyrannie où elle est, et la mettre en votre pouvoir.
 (III, 3)

Mais la suivante n'a pas que la tyrannie d'un barbon à combattre. Comme Dorine, dans Le Tartuffe, elle redoute autant ou plus l'inertie et l'indécision de sa maîtresse:

Lisette.

Quelque sujet que j'aie de me plaindre de vous . . . je ne veux pas laisser de servir votre amour; et pourvu que vous ayez assez de résolution...

Lucinde.

Mais que veux-tu que je fasse contre l'autorité d'un père? Et s'il est inexorable à mes vœux...

Lisette.

Allez, allez, il ne faut pas se laisser mener comme un oison. (I, 4)

Dans Monsieur de Pourceaugnac, un père et un prétendant se laissent mener exactement comme des "oisons" par "l'ingénieuse Nérine et l'adroit Sbrigani" (I, 1)⁴ qui travaillent à résoudre le problème apparemment insoluble des jeunes amants, Eraste et Julie. L'habileté de Sbrigani tranche sur l'idiotie d'Oronte et de M. de Pourceaugnac: "Cela ne va pas mal. . . . tâchons de semer tant de soupçons et de division entre le beau-père et le gendre, que cela rompe le mariage prétendu. Tous deux également sont propres à gober les hameçons qu'on leur veut tendre; et, entre nous autres fourbes de la première classe, nous ne faisons que nous jouer, lorsque nous trouvons un gibier aussi facile que celui-là" (II, 3). Ce morceau de bravoure est justifié par les événements, car, à maintes reprises, le père et le prétendant sont trompés par le fourbe à qui tout et tous semblent obéir:

Je conduis de l'oeil toutes choses, et tout ceci ne va pas mal. (II, 9)

Oui, les choses s'achèment où nous voulons. (III, 1)

Sbrigani exerce de l'ascendant sur chaque maître de la pièce: les jeunes amoureux s'en remettent à lui, le "gibier" se laisse attraper et Eraste ne proteste aucunement lorsque le fourbe lui commande (III, 1). Dès lors le mépris à l'égard de

ses supérieurs perce à tout moment chez Sbrigani et le fait glisser, en éconduisant M. de Pourceaugnac, de "vous" à "tu" puis à "grande dupe": "Ne perdez point de temps; je vous aime tant, que je voudrais que vous fussiez déjà bien loin. Que le ciel te conduise! Par ma foi! voilà une grande dupe" (III, 5).⁵

Dans un autre registre, tout maître qui se rapporte aux opinions de son valet le met implicitement sur un pied d'égalité. Au début des Fâcheux, Eraste reproche à son valet, La Montagne, de le retarder en voulant dépoussiérer son chapeau, ajuster son rabat, etc. Pourtant, dès qu'Eraste n'arrive plus à deviner les intentions de sa belle, il supplie son valet, tantôt si incommode, de l'éclairer. La Montagne riposte hardiment et renvoie au maître les reproches qu'il vient d'essuyer:

Eraste.

Que croire? Qu'en dis-tu? Parle donc . . .

La Montagne.

Monsieur, je ne dis rien, de peur d'être fâcheux.

.

Eraste.

Fais donc quelque réponse à mon coeur abattu.

Que dois-je présumer? Parle, qu'en penses-tu?

Dis-moi ton sentiment.

La Montagne.

Monsieur, je veux me taire,

Et ne désire point trancher du nécessaire.

(I, 2, 157-58, 161-64)

Valère, jeune premier de L'Ecole des maris, fait cas, lui aussi, du jugement de son valet Ergaste:

Que faire pour sortir de cette peine extrême . . .

.

Dis-m'en quelque moyen. (I, 4, 355, 357)

Ergaste, que dis-tu d'une telle aventure?

(II, 2, 435)

L'amant inquiet a raison de se fier à Ergaste, car ce domestique perspicace comprend que la jalousie de Sganarelle, loin d'être un obstacle insurmontable, favorisera inévitablement les projets de son maître (I, 4). Ergaste saisit immédiatement le sens des stratagèmes d'Isabelle et, quand elle envoie Sganarelle "chasser" Valère, c'est le valet qui reconnaît tout de suite la ruse de la jeune captive (II, 2).⁶ Devant l'incertitude d'un Valère un peu obtus, Ergaste va jusqu'à lui reprocher son manque d'originalité en suggérant que, s'il s'était trouvé à la place de son maître, il aurait pu mieux faire: "L'amour rend inventif; mais vous ne l'êtes guère, / Et si j'avais été..." (I, 4, 339-40). Ailleurs dans cette pièce, la suivante Lisette s'en prend au maître le plus autoritaire de la distribution et semble bien, par le ton qu'elle adopte, se mettre sur le même pied que Sganarelle lorsqu'elle s'attaque aux folies de sa jalousie farouche (I, 2, 143-60).

Ainsi, dès le début du théâtre moliéresque, le respect et l'obéissance dûs, en principe, au plus grand mérite du maître cessent de s'imposer à ces domestiques qui, en nombre grandissant, se montrent plus intelligents et plus dynamiques que ceux qu'ils servent. Au sein d'une société aussi strictement hiérarchisée que celle de la France du dix-septième siècle, l'oeuvre de Molière offre la vision d'un univers où abstraction est régulièrement faite de la préséance.⁷

A partir du Tartuffe, la juxtaposition d'un personnage autoritaire en voie de dégénérescence à un subalterne méritoire devient particulièrement marquante. Dorine s'oppose à Mme Pernelle et à Orgon, La Flèche et Frosine à Harpagon, Nicole et Covielle à M. Jourdain, Martine à Philaminte, Toinette à Argan. A deux exceptions près, tous les grands maniaques de Molière devront faire face à des domestiques sains d'esprit.⁸

Dans Le Tartuffe, aucun membre de la famille d'Orgon ne se montre capable de parer à la menace qui pèse sur la maison. Seule une subordonnée se trouve à la hauteur de la tâche: "L'énergie, la lucidité, un attachement inébranlable aux réalités . . ., une bonne humeur . . ., un entrain irrésistible . . . font de la suivante l'adversaire désignée du redoutable Tartuffe. . . . Cléante raisonne, Damis trépigne, Elmire hausse les épaules, Mariane s'écroule aux pieds d'un père dénaturé . . . Dorine seule met à nu . . . l'odieuse simplicité du manège."⁹ Molière lui-même a soin de souligner comment l'audace et la perspicacité de Dorine la font sortir du cadre social qui lui est réservé, en intercalant entre les vers 194 et 195, "c'est une servante qui parle." L'inso-
lite de cette intervention s'explique si l'on se rappelle qu'immédiatement après, Dorine affirmera, devant toute la famille, que son maître est "fou" (195) et que Cléante lui donnera raison contre son propre frère (I, 5, 259-61).¹⁰

Dans L'Avare, un Harpagon quasi omniscient et omnipotent est finalement maté grâce à deux subalternes inventifs et entreprenants. C'est d'abord à Frosine qu'ont recours non moins de trois jeunes maîtres:

Cléante.

Frosine, ma pauvre Frosine, voudrais-tu nous servir?

.

Mariane.

Ouvre-nous des lumières.

Elise.

Trouve quelque invention. (IV, 1)

Bien que Frosine n'ait pas l'occasion de déjouer Harpagon par la suite, le stratagème qu'elle invente semble propre à le faire. Comme Dorine, elle tient compte de la mentalité de son adversaire et voit qu'il s'agit de persuader Harpagon de renoncer, de son propre gré, au mariage avec Mariane. Etant donné son avarice, l'unique moyen d'y parvenir serait de lui offrir une autre femme richissime et c'est exactement ce que propose l'astucieuse Frosine (ibid.). Grâce à La Flèche, plutôt qu'aux reconnaissances de la fin qui, quoique commodes, ne semblent pas essentielles au dénouement, ses talents ne sont pas mis à l'épreuve. D'un seul coup, le valet délivre toutes les victimes de l'avare en dérobant sa chère cassette, car tout ce qu'on a appris sur Harpagon suggère qu'il échangerait volontiers fils, fille et fiancée contre son trésor.

Comme à l'ordinaire, les domestiques du Bourgeois gentilhomme se placent du côté de l'efficacité. Nicole, par son agilité, fait sauter "la raison démonstrative" du maître d'armes (III, 3) et Covielle monte la visite du fils du

Grand Turc pour tirer d'affaire les jeunes amoureux. En outre, cette comédie-ballet offre une sorte de renversement de l'ordre social: tandis que M. Jourdain ("la bête," IV, 5) s'efforce par tous les moyens de se hisser au niveau de la noblesse, un comte reconnaît du mérite à un valet:

Covielle.

Je vous le donnerais en bien des fois, Monsieur, à deviner le stratagème dont nous nous servons.

Dorante.

Je ne devine point le stratagème; mais je devine qu'il ne manquera pas de faire son effet, puisque tu l'entreprends. (ibid.)

En plus, au cours du double dépit amoureux (III, 9-10), le parallélisme des sentiments exprimés, soit dans le langage précieux des maîtres, soit dans le style plus "bas" des domestiques, tend à supprimer les distinctions de classe et à faire entrevoir, à travers une variété de formes, une unité de fond.

Dans sa dernière comédie, Molière met sur la scène une de ses servantes les plus remarquables et les plus subversives. Pendant les trois actes du Malade imaginaire, le héros comique sera continuellement manipulé par Toinette qui, tour à tour, le dupera, le bafouera, le contrecarrera, le bernerà ou le détrompera, en se moquant de lui de mille façons. Tantôt elle l'étouffe sous une avalanche d'oreillers (I, 6), tantôt elle tourne en ridicule ses phobies ("Il marche, dort, mange, et boit tout comme les autres; mais cela n'empêche pas qu'il ne soit fort malade," II, 2). A un Argan déjà en route vers les lieux d'aisance elle tend impertinément le bâton sans lequel il ne saurait marcher (III, 1). Ce

sera évidemment Toinette qui, en bernant ses supérieurs et en liant ainsi la solution à un renversement de l'ordre établi, neutralisera Béline ("la bonne bête," I, 5) et réunira les amoureux contrariés. Dès son entrée en scène, la suivante querelle son maître ("Diantre soit de votre impatience!", I, 2) et, dans le débat qui s'ensuit, se met de plain-pied avec Argan:

Argan.

Tu m'as fait égosiller, carogne.

Toinette.

Et vous m'avez fait, vous, casser la tête: l'un vaut bien l'autre; quitte à quitte.

.....
Si vous querellez, je pleurerai.

.....
Si vous avez le plaisir de quereller, il faut bien que, de mon côté, j'aie le plaisir de pleurer: chacun le sien. (ibid.)

Sans le "tu" et le "vous" de ce dialogue, on ne saurait qui était maître et qui serviteur. Ainsi la servante instaure une sorte d'égalité qui ne peut représenter que l'état normal des choses chez Argan, puisqu'il n'a pas encore été question de trouver un gendre médecin au pater familias. Ce rapport se maintient au beau milieu de la longue querelle, à propos du choix d'un mari pour Angélique, où Toinette rivalise ouvertement avec son maître (I, 5):

Argan.

Je lui commande absolument de se préparer à prendre le mari que je dis.

Toinette.

Et moi, je lui défends absolument d'en rien faire.

.....
Argan (à Angélique).

Si tu ne me l'arrêtes, je te donnerai ma malédiction.

Toinette.

Et moi, je la déshériterai, si elle vous obéit.

En dehors de la symétrie de ces répliques qui, tout en faisant rire, minimise la différence de range, il est inouï qu'une servante menace de "déchérir" la fille de son maître si celle-ci se conforme aux moeurs de l'époque et obéit à son père. En réalité, Toinette ne se contente pas de se mettre sur le même plan qu'Argan, elle semble également s'ériger en suppléante de la défunte mère d'Angélique: "Non, je ne consentirai jamais à ce mariage," "je ne veux point qu'elle épouse votre Thomas Diafoirus," "elle m'obéira plutôt qu'à vous" (ibid.). Argan se rend compte qu'il est bel et bien menacé en tant que maître: "Où est-ce donc que nous sommes? et quelle audace est-ce là à une coquine de servante de parler de la sorte devant son maître?" (ibid.).¹¹ Encore une fois, en dénonçant la folie qui simultanément nécessite et légitime sa conduite, Toinette met en question le principe d'autorité: "Quand un maître ne songe pas à ce qu'il fait, une servante bien sensée est en droit de le redresser" (ibid.).¹²

Ces quelques exemples indiquent clairement que les thèmes esquissés dans les premières pièces et les oeuvres farcesques de Molière s'accroissent dans les grandes comédies. Le serviteur y reste celui dont on a besoin, celui qui voit clair, qui agit, qui se tire d'affaire. Pourtant, il n'est plus opposé à un seul jeune écervelé qui se repose sur lui. C'est parfois, comme dans Le Tartuffe, aux déficiences de toute une maisonnée que doivent suppléer les qualités du domestique. De même, le serviteur n'a plus à combattre un

simple jeune rival ou un vieillard cassé qui s'érige en obstacle au bonheur des personnages non-comiques. Chacun des monomanes moliéresques est incontestablement un adversaire de taille. Et si le subalterne de la grande comédie ne remporte qu'une victoire partielle, cette victoire apparaît d'autant plus notable qu'elle est arrachée à un personnage autoritaire solidement campé au centre d'un des décors les plus réalistes de Molière.

Emelina estime que, n'ayant pas de modèle traditionnel, les servantes sensées qui tiennent tête aux personnages à passion constituent une des créations les plus originales de Molière.¹³ Gutwirth remarque que la suivante de la grande comédie est devenue, sur le plan de l'action, le pendant du raisonneur, dans le domaine du discours.¹⁴ Ne serait-il pas possible d'affirmer, en plus, que cette série de subalternes occupe une place privilégiée dans l'univers moliéresque du fait que, sans participer aux tares des deux groupes de maîtres en déséquilibre, elle est l'amalgame de leurs vertus? Sans être atteint ni de l'immobilité des raisonneurs, ni de la folie des monomanes, le serviteur des grandes comédies joint à la sagesse des premiers l'énergie des seconds.¹⁵

Tout maître diminué n'est pas pour autant forcément antipathique. En leur qualité de jeunes amoureux, le Lélie de L'Etourdi ou le Valère de L'Ecole des maris restent sym-

pathiques en dépit de leurs déficiences. Mais, à côté des jeunes premiers, viendront se ranger un groupe de maîtres franchement injustes et partant antipathiques. Qu'ils triomphent ou non, le public les voit à regret régner sur leurs serviteurs. En faisant ressortir les abus des prérogatives du maître, surtout quand il fait coïncider chez le même personnage injustice et incapacité, Molière emprunte un nouveau biais pour mettre en question le bien-fondé et la cohérence de la hiérarchie sociale.¹⁶

Presque tous les personnages du Dépit amoureux occupent le rang de maître et se montrent injustes envers Mascarille qui, pour avoir servi de témoin au mariage de son maître et d'une jeune femme qu'on croit être Lucile, paie les fautes de ses supérieurs. L'amant "rebuté" de Lucile estime qu'il mérite "cent coups de bâton" (I, 4, 274) et, jusqu'au cinquième acte, le père de Lucile menace de venger l'outrage fait à sa fille en faisant casser les bras et les jambes du valet malchanceux. Giflé par Lucile, Mascarille n'est guère épargné par son propre maître qui parle de l'"assommer de coups" (V, 3, 1572) et qui, ayant découvert que son valet avait tout raconté à son père dans l'espoir d'aplanir les difficultés, estime qu'il faut payer de la vie une telle "trahison" (III, 7, 957-60). Mascarille ne manque pas de souligner l'injustice dont il est continuellement victime en suggérant que Dieu est de son côté, du côté des serviteurs maltraités ("Dieu fera pour les siens," ibid., 973). En même temps, le valet se rend compte que ses maîtres

font de lui un bouc émissaire:

Moi, je ne suis pour rien dans tout cet embarras.
 Qu'ai-je fait pour me voir rouer jambes et bras?
 Suis-je donc gardien, pour employer ce style,
 De la virginité des filles de la ville?
 (V, 3, 1531-34)

Il est certainement vrai que de telles menaces ont fréquemment, pour fonction dramatique, de créer le spectacle d'un valet craintif ou de mettre en valeur l'héroïsme bouffon et déplacé du maître. Néanmoins, on sait également qu'au dix-septième siècle les "personnes de qualité battaient souvent leurs gens"¹⁷ et John Van Eerde a établi que, de façon générale, les maux qui font pester les valets de comédie sont effectivement ceux dont souffraient les originaux de l'époque.¹⁸ Sur ce point, l'univers clos du théâtre de Molière, où des "signes de répression" tels que bâtons et épées figurent parmi les accessoires les plus fréquemment utilisés,¹⁹ se fait reflet de l'actualité. Dans L'Avare, Maître Jacques accorde au maître le droit de battre ses domestiques et ne se fâche que parce qu'il ne considère pas l'intendant comme son vrai maître (III, 2). Dans Le Misanthrope, cette pratique courante fournit une arme à Célimène lorsqu'elle contre-attaque Arsinoé qui "est à bien prier exacte au dernier point; / Mais . . . [qui] bat ses gens, et ne les paye point" (III, 4, 939-40). Lorsqu'un provincial cherche à imiter "les personnes du bel air," il estime donc qu'il suffit de devenir brutal avec ses gens afin de faire passer le déguisement (MDP, III, 2). Même dans Le Tartuffe, où "les possibilités de violences physiques sont soigneuse-

ment étouffées,"²⁰ deux des personnages autoritaires, Orgon et Mme Pernelle, giflent ou essaient de gifler leurs servantes. Ainsi, les menaces si souvent proférées chez Molière restent presque toujours susceptibles de multiples interprétations. Dans l'immédiat, elle peuvent servir à faire rire de la poltronnerie du valet.²¹ A l'arrière-plan, elles représentent "l'équivalent farcesque du meurtre"²² et gardent la force d'un danger physique virtuel qui pèse incessamment sur ceux qui sont au bas de l'échelle sociale.

Amphitryon contient une excellente démonstration du fait que la peur et non pas le respect, comme le veut la théorie, règle les rapports entre maître et serviteur. Ici aussi, Molière place le subalterne dans une situation où il sera puni pour avoir dit vrai. Amphitryon envoie Sosie avertir Alcèmène du prochain retour de son mari. Devant la maison de son maître, le valet se trouve face à face avec un autre lui-même (Mercure) et un Amphitryon (Jupiter) qui a miraculeusement devancé son domestique. Sosie n'y comprend rien, mais il s'efforce d'expliquer au vrai Amphitryon, fraîchement arrivé, ce qui s'est passé. Les spectateurs, tout en concevant pourquoi l'histoire doit paraître chimérique, savent que Sosie ne ment pas, mais qu'il se verra obligé à le faire par la nature du rapport qui le soumet à Amphitryon. Un valet est sujet aux caprices de son maître qui, lui, reste toujours libre de punir le messager au cas où le message lui déplairait. Dans ces conditions, le domestique n'a guère de choix. Une bastonnade étant le salaire de l'honnêteté, il

finit le plus souvent par se taire ou par complaire au maître:

Amphitryon.

Sais-tu, maître fripon,
Qu'à te faire assommer ton discours peut suffire?

.....
Sosie.

Si vous le prenez sur ce ton,
Monsieur, je n'ai plus rien à dire,
Et vous aurez toujours raison.

(II, 1, 689-90, 693-95)

L'imposture à laquelle Sosie se trouve réduit découle directement des rapports de force liant maître et serviteur. Le maître étant le plus fort, il a le droit d'avoir raison même quand il a tort:²³

Amphitryon.

Quoi? tu veux me donner pour des vérités, traître,
Des contes que je vois d'extravagance outrés?

Sosie.

Non: je suis le valet, et vous êtes le maître;
Il n'en sera, Monsieur, que ce que vous voudrez.

.....
Monsieur, vous n'avez rien qu'à dire,
Je mentirai, si vous voulez.
(ibid., 696-99, 721-22)²⁴

Dans la même scène, Molière fait allusion à l'actualité politique en rapprochant le dilemme de Sosie d'un problème qui a préoccupé presque tous les moralistes classiques, à savoir celui du grand seigneur mal conseillé par des flagorneurs. Sosie demande, au fond, s'il doit se comporter en courtisan de Versailles:

Parlerais-je, Monsieur, selon ma conscience,
Ou comme auprès des grands on le voit usité?
Faut-il dire la vérité,
Ou bien user de la complaisance?
(709-12)

Chez les moralistes, c'est ordinairement le flatteur qui est criminel et le grand plutôt victime: "chaque degré de bonne

fortune qui nous élève dans le monde nous éloigne davantage de la vérité, parce qu'on appréhende plus de blesser ceux dont l'affection est plus utile et l'aversion plus dangereuse. . . . ceux qui vivent avec les princes aiment mieux leurs intérêts que celui du prince qu'ils servent; et ainsi, ils n'ont garde de lui procurer un avantage en se nuisant à eux-mêmes."²⁵ Chez Molière, c'est implicitement le flatteur-malgré-lui qui devient victime et le grand qui est inculpé, car le dramaturge rapproche celui-ci d'Amphitryon qu'on sait être injuste.

Quoi qu'il arrive dans ce genre de conflit, la vérité est toujours perdante. Le maître est en mesure d'imposer ses vues et le serviteur de s'esquiver, en donnant raison à l'aveuglement de son maître. La vérité reste sans défense et sans défenseur. Lorsque Mercure use du même genre de force qu'Amphitryon, Sosie est réduit à douter de son identité même :

Mercure.

Ton nom était Sosie, à ce que tu disais?

Sosie.

Il est vrai, jusqu'ici j'ai cru la chose claire;

Mais ton bâton, sur cette affaire,

M'a fait voir que je m'abusais.

(I, 2, 392-95)

Dans l'univers moliéresque, le droit du maître de battre ses gens, avatar de la force brute, se révèle source d'imposture.

Quand le maître n'est pas nul, sa force peut facilement provoquer chez le subordonné ce qu'on appellerait, de nos jours, une crise d'identité qui équivaut à un meurtre

théâtral.²⁶ Roués de coups, le bûcheron Sganarelle accepte de se métamorphoser en médecin et Sosie ne sait plus qui il est: "De moi je commence à douter tout de bon. / Près de moi, par la force, il [Mercure] est déjà Sosie" (I, 2, 485-86). D'autres se voient réduits à l'état d'outil, dépourvus, comme l'était la femme aux yeux d'Arnolphe et de Sganarelle, de toute réalité propre.²⁷ Le Mascarille du Dépit amoureux se plaint amèrement d'être au service d'un jeune amoureux (I, 4, 231-32) et, dans Le Sicilien, Hali²⁸ explique exactement pourquoi cet état est si malheureux: "Sotte condition que celle d'un esclave! de ne vivre jamais pour soi, et d'être toujours tout entier aux passions d'un maître! de n'être réglé que par ses humeurs, et de se voir réduit à faire ses propres affaires de tous les soucis qu'il peut prendre! Le mien me fait ici épouser ses inquiétudes; et parce qu'il est amoureux, il faut que, nuit et jour, je n'aie aucun repos" (I, 1).

Le plus cruel exemple du fait que la condition de serviteur oblige à "ne jamais vivre pour soi" se trouve, sans doute, dans Les Précieuses ridicules. A la représentation, on peut être tellement ébloui par le jeu scénique qu'on réfléchit peu sur la situation, au sens sartrien du mot, des personnages. Néanmoins, au rideau final, on éprouve un vague malaise qui provient probablement du mal qu'on a à s'identifier à aucun des personnages. Cathos et Magdelon sont ridicules; Gorgibus est bouché et insensible. Les deux prétendants éconduits, sans nourrir le moindre espoir de pro-

fiter de leur ruse, immolent les précieuses à leur orgueil blessé et se vengent en battant leurs valets. Restent ces deux domestiques. Ce sont probablement les personnages les plus humains de la pièce et l'assistance peut vraisemblablement s'identifier à leur rêve d'émancipation et pardonner facilement à une supercherie qui permet aux précieuses, comme aux valets, de vivre leurs fantasmes et d'échapper à une existence antipathique et imposée. Le spectateur n'a pas besoin non plus de chercher dans sa mémoire ce qu'il sait de l'écart entre le niveau de vie du domestique et celui du maître pour comprendre quelle joie les deux valets doivent éprouver à sortir de leur servitude, ne serait-ce que pour quelques heures, en se faisant passer pour des maîtres. Les conditions de vie du valet sont posées dès le début. Sans y penser, Gorgibus souligne les différences de caste en pestant contre les dépenses des précieuses: "Ces pendardes-là, avec leur pommade, ont, je pense, envie de me ruiner. . . . et quatre valets vivraient tous les jours des pieds de mouton qu'elles emploient" (sc. 3).²⁹ Il n'est donc guère surprenant que Mascarille et Jodelet se prêtent avec tant d'enthousiasme au jeu prescrit par leurs maîtres.³⁰ Cette mascarade leur permet à la fois d'accéder temporairement aux privilèges et au prestige de leurs supérieurs et de "courir revanche sur leur destin"³¹ en exprimant, sans en avoir l'air, leur ressentiment d'anciens valets méprisés: "la cour récompense bien mal aujourd'hui les gens de service comme nous" (sc. 11). Ces "gens de service" paient très cher leur

briève évasion qui, dans la mesure où elle offre une occasion de se libérer des "exigences d'un comportement 'normal'," est une des sources fondamentales du rire adulte.³² A la fin, ils sont dénoncés, déshabillés et rossés par les maîtres dont ils avaient assuré la vengeance. A l'origine, ils n'étaient qu'un moyen de punir les précieuses, mais ils finissent par devenir victimes à leur tour. Si leur propre être, littéralement et figurément mis à nu, suffit pour humilier les précieuses, ceux qui possèdent ce pouvoir s'en trouvent du même coup avilis. En parallèle, se situent les violons qui n'ont fait de mal à personne.³³ Bien qu'ils soient innocents de tout crime, personne ne les paie et Gorgibus finit par les battre (sc. 15 et 17).

Ainsi, les subalternes ne sont que des jouets entre les mains des seigneurs et le sort de Mascarille a la double fonction d'illustrer les excès de la préciosité et de démasquer les injustices des maîtres prétentieux. De telles injustices paraissent criantes vu le désintéressement habituel du serviteur.³⁴ Quoique fort souvent moins directement menacé que d'autres par l'aberration du personnage comique, il reste prêt à prendre des risques pour protéger les victimes potentielles. Si "le motif seul fait le mérite des actions des hommes, et le désintéressement y met la perfection,"³⁵ ces serviteurs pourraient compter sur la reconnaissance de leurs maîtres rescapés. Il n'en est rien chez Molière. Lorsqu'un père ou un mari s'opposait respectivement à ses enfants ou à sa femme, il faisait presque toujours obstacle au

bonheur affectif de sa victime. Le maître, en niant l'existence individuelle de son domestique ou en l'humiliant, peut parfois infliger le même genre de souffrance. La plupart du temps, il s'oppose plutôt au bien-être du serviteur et le bat pour un rien, le fatigue, le paie mal ou pas du tout.³⁶ Sosie--houspillé à tour de rôle par Mercure, Amphitryon et Cléanthis et vite devenu la principale victime des dieux et des mortels³⁷--fait le détail de cette condition qu'il nomme, devant Amphitryon lui-même, un "fâcheux martyre" (II, 1, 719):

Que mon maître, couvert de gloire,
Me joue ici un vilain tour!
Quoi? si pour son prochain il avait quelque amour,
M'aurait-il fait partir par une nuit si noire?
Et pour me renvoyer annoncer son retour
Et le détail de sa victoire,
Ne pouvait-il pas bien attendre qu'il fût jour?
Sosie, à quelle servitude
Tes jours sont-ils assujettis!
Notre sort est beaucoup plus rude
Chez les grands que chez les petits.
Ils veulent que pour eux tout soit, dans la nature,
Obligé de s'immoler.
Jour et nuit, grêle, vent, péril, chaleur, froidure,
Dès qu'il parlent, il faut voler.
Vingt ans d'assidu service
N'en obtiennent rien pour nous;
Le moindre petit caprice
Nous attire leur courroux. (I, 1, 159-77)

Jusqu'ici, il n'a pas été nécessaire de distinguer entre le noble--maître des maîtres--et son symétrique bourgeois, leurs rôles sociaux et dramatiques étant parallèles. Notons toutefois que le noble, qui peut s'ériger en person-

nage autoritaire vis-à-vis du bourgeois comme du roturier, devient à son propre compte, en tant qu'aristocrate, un sujet de satire. Sosie l'avait déjà suggéré en affirmant qu'il était plus difficile de servir un grand qu'un petit et ses plaintes ressemblent étrangement aux griefs des courtisans qui, bon gré mal gré, devaient suivre Louis XIV à la chasse, en voyage, ou à la campagne. Néanmoins, il serait inconcevable d'attaquer de front la haute noblesse du dix-septième siècle, car "un homme né chrétien et Français se trouve contraint dans la satire; les grands sujets lui sont défendus."³⁸ Aussi Molière déclenche-t-il contre le noble le même genre de guerre sourde qu'il avait entreprise contre le père et le mari autoritaires. Eparpillés tout au long de son oeuvre, se trouvent une multitude d'allusions, de remarques et de situations peu propres à nourrir le mythe de la grandeur aristocratique. Jusque dans les dédicaces, réservées d'habitude aux louanges outrées, Molière traite ses mécènes avec un "respect désinvolte."³⁹ Grâce à des tournures pour le moins ambiguës, ses épîtres dédicatoires, qui se font d'ailleurs aussi rares que courtes, restent susceptibles de lectures fort opposées. Il se peut que, tout en cherchant à plaire aux grands seigneurs de son temps, Molière ait voulu demander à la postérité de ne pas le prendre au pied de la lettre. Pour ne citer qu'un exemple, la dédicace de L'Ecole des maris est tournée de manière à empêcher le frère du roi d'en prendre ombrage. Mais, elle paraît néanmoins laisser entendre que le dramaturge n'a nullement envie de se pros-

terner et qu'il s'empresse moins de dédier sa comédie à Monsieur que de s'excuser de cette obligation: "Je n'ai eu aucun choix à faire, et . . . l'honneur que j'ai d'être à VOTRE ALTESSE ROYALE m'a imposé une nécessité absolue de lui dédier le premier ouvrage que je mets de moi-même au jour. Ce n'est pas un présent que je lui fais, c'est un devoir dont je m'acquitte." Le doute est certainement permis lorsque Molière se déclare "le très humble, très obéissant et très fidèle serviteur" de son patron, en ajoutant qu'il ne l'est qu'"avec toute la soumission possible."⁴⁰ A nous de déterminer dans quelle mesure cette soumission était réellement possible à l'iconoclaste qui "ne . . . [voyait] rien de plus ennuyeux que les épîtres dédicatoires" ou s'entassent "ces glorieuses approbations . . . [qui] ne nous coûtent rien à faire imprimer" (Dédicace à Amphitryon).

Dans sa comédie propre, le noble est traité avec encore moins de respect et il n'a pas souvent le beau rôle. Dom Garcie se laisse duper par son confident, M. de Pourceaugnac devient le jouet bouffon de quelques roublards et l'un des personnages les plus fâcheux des Fâcheux est le marquis Lysandre dont la sottise, la fatuité et l'importunité poussent Eraste, marquis lui-même, à faire une critique du rang:

Ciel! faut-il que le rang, dont on veut tout couvrir,
De cent sots tous les jours nous oblige à souffrir,
Et nous fasse abaisser jusques aux complaisances
D'applaudir bien souvent à leurs impertinences?
(I, 3, 209-12)

Chez Molière le rang parvient de moins en moins à "tout cou-

vrir" et dans La Critique de l'Ecole des femmes Climène est décrite, "n'en déplaie à sa qualité," comme "la plus sotté bête qui se soit jamais mêlée de raisonner" (sc. 2). En outre, la caricature qu'on fait d'elle englobe toute sa caste puisque les ridicules et les manières guindées de cette dame sont mis sur le compte de son "air de qualité" (sc. 3).

Les pecques provinciales n'échappent pas non plus à la satire sanglante de Molière. L'éponyme de La Comtesse d'Escarbagnas est un personnage autoritaire et carrément dérisoire. Elle se réclame d'une société hiérarchique qui respecte une nuance même de distinction:

C'est une chose étrange que les petites villes; on n'y sait point du tout son monde; et je viens de faire deux ou trois visites, où ils ont pensé me désespérer par le peu de respect qu'ils rendent à ma qualité. . . . le mal que j'y trouve, c'est qu'ils veulent en savoir autant que moi, qui ai été deux mois à Paris, et vu toute la cour. . . . Ils sont insupportables avec les impertinentes égalités dont ils traitent les gens. Car enfin il faut qu'il y ait de la subordination dans les choses.
(sc. 2)

Quand cette femme, atteinte de snobisme et maniaque en ce qui concerne les préséances,⁴¹ devient la cible d'une satire à l'intérieur d'une satire, elle cite pour toute défense sa noblesse inopérante: "On ne traite point de la sorte les femmes de qualité . . . Quoi? jouer de la sorte une personne de qualité?" (sc. 8 et dernière). Bien avant Mme de Bargeton dans les Illusions perdues de Balzac, la comtesse d'Escarbagnas tâche de régner sur Angoulême et de créer "un microcosme de monarchie absolue."⁴² L'attitude de celle qui exige de la subordination en toutes choses n'est pas étran-

gère au Roi Soleil qui "se montre intransigeant, et volontiers provocateur, dans les questions de préséance."⁴³ Pendant que la comtesse s'irrite des "impertinentes égalités" de ses voisins, Louis XIV se venge avec éclat du "tort" fait à sa gloire à Londres en 1661: "le représentant du roi d'Espagne--lequel monarque est le beau-père de Louis XIV--veut prendre le pas sur le représentant du roi de France: immédiate bagarre avec morts et blessés. . . . Louis XIV exige des excuses de son beau-père, la révocation du diplomate 'coupable' et l'engagement que l'incident ne se renouvellera pas."⁴⁴

A l'intérieur de sa petite cour provinciale, la comtesse, conformément au schéma du personnage autoritaire, s'oppose aux subalternes qu'elle maltraite et, ce faisant, se rend tantôt risible, tantôt odieuse. Elle fait rire de son inefficacité quand elle essaie d'apprendre des expressions usitées à la cour aux domestiques qui entendent "cabinets" et non "armoire" lorsque leur maîtresse emploie le mot "garde-robe" (sc. 2). Ses prétentions deviennent d'autant plus comiques qu'elle se montre presque aussi ignorante que ses serviteurs. Bien qu'elle se réfère au Dictionnaire de l'Académie pour paraître savante, la comtesse emploie le terme "strophe" à tort et à travers et prend le poète Martial pour un gantier à la mode (sc. 4 et 5). Cette pédanterie prête moins à rire lorsqu'elle sert d'excuse à malmenner les domestiques. Ayant reçu la commande d'aller "là dehors," le laquais Criquet se poste, non sans logique, dans

la rue. Pour avoir mal interprété cette indication de lieu, il est fouetté: "vous êtes un petit impertinent, mon ami, et vous devez savoir que là dehors, en termes de personnes de qualité, veut dire antichambre. Andrée, ayez soin tantôt de faire donner le fouet à ce petit fripon-là, par mon écuyer: c'est un petit incorrigible" (sc. 2). Si entichée des élégances du langage qu'elle soit, la comtesse ne cesse d'insulter assez grossièrement ses gens. Au cours de la seule scène deux, elle nomme Andrée trois fois "bouvière," deux fois "maladroite," "butorde" et "impertinente" et l'appelle une fois "grosse bête," "sotte," "insolente," "étourdie" et "tête de boeuf." Criquet a droit à "fripon," "coquin" et "impertinent" tandis que les deux domestiques sont groupés sous l'épithète d'"animaux."⁴⁵ Quand la pauvre Andrée, sans doute énervée par les injures de sa maîtresse, laisse tomber un verre, elle se trouve sujette à une amende et à un torrent de reproches. L'injustice est si grande qu'elle pousse la servante à se défendre vigoureusement en coupant la parole à sa maîtresse (ibid.).

Inévitablement, la comtesse d'Escarbagnas subit le double châtement comique qui punit tant de personnages autoritaires moliéresques. Elle est rendue simultanément bouffonne et méprisable pendant que sa "qualité" est tournée en dérision. Dès le début, cette femme, que le vicomte nomme une "comtesse ridicule" (sc. 1), est dépeinte comme digne de prendre place dans la galerie de portraits du Misanthrope:

Notre comtesse d'Escarbagnas, avec son perpétuel entêtement de qualité, est un aussi bon personnage qu'on en puisse mettre sur le théâtre. Le petit voyage qu'elle a fait à Paris l'a ramenée dans Angoulême plus achevée qu'elle n'était. L'approche de l'air de la cour a donné à son ridicule de nouveaux agréments, et sa sottise tous les jours ne fait que croître et embellir. (sc. 1)

Plus tard, elle devient littéralement le sujet de la comédie secondaire annoncée par le vicomte. M. Harpin, considéré par René Jasinski comme un précurseur de Turcaret,⁴⁶ le lui dit au nez: "la véritable comédie qui se fait ici, c'est celle que vous jouez" (sc. 8).

Lorsque la scène est à Paris ou à la cour, Molière emploie fréquemment un "ridicule à double tranchant"⁴⁷ afin de continuer à s'en prendre impunément aux grands. Ce procédé fait rejaillir le ridicule non seulement sur celui qui imite ou adule une aristocratie peu digne, mais aussi sur l'objet de ce culte. Quand la comtesse d'Escarbagnas s'enivre de l'air de Versailles, la satire porte et sur la provinciale, et sur la cour. De même, la scène où Dom Juan se joue de M. Dimanche met également en relief le manque d'honnêteté du protagoniste et la sotte admiration du marchand qui se laisse payer de courtoisies.⁴⁸

Cette arme n'est nulle part plus affilée que dans Le Bourgeois gentilhomme et Les Précieuses ridicules. Dans la comédie-ballet, Molière n'a pas besoin de ridiculiser le noble afin de mettre en question les privilèges de l'aristocratie. Théoriquement, les prérogatives seigneuriales se justifient en raison d'une essence supérieure, transmise infailliblement de père en fils, qui garantit l'utilité socia-

le du noble. En réalité, au dix-septième siècle, la fortune tend, de plus en plus, à remplacer le patrimoine héréditaire et moral, en sorte que l'homme titré, à court d'argent, devient de plus en plus impuissant et inutile. Clitandre ne paraît "honnête homme" que parce qu'il paie bien (GD, I, 2), le "véritable Amphitryon" est "l'Amphitryon où l'on dîne" (AMPH, III, 5, 1703-04) et, dans le premier intermède du Malade imaginaire, une "âme noble" et le titre de "seigneur" sont à l'encan. De la même manière, M. Jourdain, en donnant des pourboires toujours plus gros aux garçons tailleurs, se procure le plaisir de s'entendre appeler successivement "mon gentilhomme," "Monseigneur," et "Votre Grandeur" (BG, II, 5).

Le théâtre de Molière tient compte de cette évolution et n'a qu'à la mettre en évidence pour faire dégringoler de son piédestal le noble. Bien qu'il reste sympathique, en tant qu'amoureux et en tant que personnage lucide, Dorante représente l'envers de la noblesse idéalisée. Il est vrai que sa souplesse mondaine donne peu de prise au comique.⁴⁹ Cependant, à un autre niveau, ce comte paraît ignoble et paralysé sans l'appui financier d'un bourgeois écervelé. Guicharnaud observe que Dorante n'est pas loin d'être un "escroc" et voit en lui l'ancêtre du marquis ou du chevalier théâtral du dix-huitième siècle qui "sévit parmi des inférieurs enrichis."⁵⁰ Autrement dit, Le Bourgeois gentilhomme "offre à la cour une caricature de la bourgeoisie qui se retourne contre la noblesse même. En paraissant se moquer de

celui qui ose singer les seigneurs . . . [Molière] montre toute la vanité et même la filouterie des privilégiés."⁵¹ A sa façon, le maître de musique les renvoie dos à dos aussi et met bien en valeur le vide et du courtisan, et du parvenu. M. Jourdain peut subventionner sans apprécier ce que Dorante juge avec discernement mais ne peut plus s'offrir: "en tous cas, . . . [M. Jourdain] nous donne moyen de nous faire connaître dans le monde; et il payera pour les autres ce que les autres loueront pour lui" (I, 1).

Au cours du Bourgeois gentilhomme, Dorante déroge souvent à l'honneur qui devrait être sacré à tout noble. Il vole un diamant, un festin somptueux et, en toute probabilité, une somme importante à M. Jourdain, afin de mieux faire sa cour à Dorimène qu'il n'hésite pourtant pas à offrir en spectacle à son bienfaiteur. Il est donc permis de mettre en doute la parole, en principe inviolable, d'un gentilhomme:

M. Jourdain.

Il suffit que si je lui ai prêté de l'argent, il me le rendra bien, . . . ne me l'a-t-il pas dit?

Mme Jourdain.

Oui, oui: il ne manquera pas d'y faillir.

M. Jourdain.

Il m'a juré sa foi de gentilhomme.

Mme Jourdain.

Chansons. (III, 3)

Une fois lancée, Mme Jourdain reproche à Dorante et à Dorimène l'écart entre leur rang et leur conduite: "Cela est fort vilain à vous, pour un grand seigneur, de prêter la main comme vous faites aux sottises de mon mari. Et vous, Madame, pour une grand-Dame, cela n'est ni beau ni honnête à vous, de mettre la dissension dans un ménage, et de souffrir

que mon mari soit amoureux de vous" (IV, 2). Les remontrances faites à Dorimène sont plutôt déplacées parce que la marquise n'est pas au courant des projets de M. Jourdain. Néanmoins, on pardonne volontiers à la bonne bourgeoise, pleinement justifiée par les apparences, qui ne s'en tient pas à ces remarques. Quand son mari lui reproche d'avoir chassé des "personnes de qualité" de leur maison, elle va jusqu'à nier toute valeur au sang noble:⁵² "je me moque de leur qualité" (ibid.). Au fond, en Dorante et ses pareils, Molière brosse le portrait d'une noblesse indigne d'être le modèle de qui que ce soit, l'idéal corrompu et périmé d'un sot maniaque de bourgeois.

Dans Les Précieuses ridicules, les deux valets affublés en marquis n'ont pas de peine à tourner en dérision l'extravagance vestimentaire, l'affectation et la prétention des originaux qui, d'après la propagande de cour, "savent tout sans avoir jamais rien appris" (sc. 9).⁵³ En plus, Mascarille rabaisse son modèle aristocratique par son arrogance et sa brutalité.⁵⁴ Il insulte les deux porteurs, refuse de les payer et gifle l'un d'eux. En revanche, les porteurs font peu de cas de la "qualité" d'un maître si injuste:

2^e porteur.

Je dis, Monsieur, que vous nous donniez de l'argent s'il vous plaît.

Mascarille (lui donnant un soufflet).

Comment, coquin, demander de l'argent à une personne de ma qualité!

2^e porteur.

Est-ce ainsi qu'on paie les pauvres gens? et votre qualité nous donne-t-elle à dîner? (sc. 7)

La qualité qui ne donne pas à dîner n'impose pas silence au deuxième porteur et n'empêche pas le premier de saisir un bâton pour menacer Mascarille et le forcer à payer ses dettes. Pendant un instant, on se trouve devant le spectacle d'un roturier qui s'apprête à se faire donner raison par un noble. A la représentation, ce moment passe très vite et les apparences sont toutefois sauvées, puisque l'assistance sait que Mascarille est un faux marquis. Néanmoins cette scène reste significative, car, au moyen de substitutions et de déguisements, elle répond au besoin comique fondamental de délivrer des "contraintes qu'imposent la raison et le réel quotidien."⁵⁵

Il existe un petit drame analogue dans Amphitryon où Molière monte une sorte de vengeance déguisée du valet. A III, 2, Amphitryon est grossièrement maltraité par celui qu'il croit être son valet, mais qui est, en réalité, Mercure. Ce valet goguenard le menace, le rudoie et refuse de le reconnaître--"Toi, mon maître?" (1535):

M'as-tu de tes gros yeux assez considéré?
Comme il les écarquille, et paraît effaré!
Si des regards on pouvait mordre,
Il m'aurait déjà déchiré.

.
L'ami, si de ces lieux tu ne veux disparaître,
Tu pourras y gagner quelque contusion.
(1523-26, 1531-32)

Le général glorieux devient ici victime d'un juste retour comique. Pendant que le vrai Sosie lui racontait l'histoire de "l'autre lui-même," Amphitryon le traitait d'ivrogne. A présent, Mercure renvoie le même reproche à celui qui se dit chef des Thébains:

Ah! quelle vision!
 Dis-nous un peu: quel est le cabaret honnête
 Où tu t'es coiffé le cerveau? (1538-40)

Pour supplice, Amphitryon apprend par la bouche du valet insolent que sa femme est dans les bras d'un autre Amphitryon. Indigné contre les libertés prises par Mercure-Sosie, le général essaie de faire prévaloir ses droits de maître:

Attends, traître: avec un bâton
 Je vais là-haut me faire entendre,
 Et de bonne façon t'apprendre,
 A m'oser parler sur ce ton.

.
 Moi-même je frémis de ce que tu t'apprêtes,
 Avec ces impudents propos.
 Que tu grossis pour toi d'effroyables tempêtes.
 Quels orages de coups vont fondre sur ton dos!

.
 Ah! tu sauras, maraud, à ta confusion,
 Ce que c'est qu'un valet qui s'attaque à son maître.
 (1514-17, 1527-30, 1533-34)

Mais l'argumentation tourne à vide. Le "gueux" (1521) persiste à s'attaquer à son maître et l'emporte sur lui. A l'intérieur d'un divertissement de cour, un tel épisode, quoiqu'atténué par le déguisement de Mercure, tranche sur la réalité quotidienne. La scène est complexe et finement équilibrée. On sait qu'Amphitryon est maté par un être d'un ordre supérieur; mais on sait également que l'homme qu'il croit voir devant lui devrait lui rester subordonné: "O ciel! vit-on jamais une telle insolence? / La peut-on concevoir d'un serviteur, d'un gueux?" (1520-21). Quand nous entendons une chanson dont les paroles ont été changées, la mélodie ressuscite le souvenir des anciennes paroles et, quoi que nous fassions, les deux versions de la chanson défilent simultanément dans notre tête. C'est un peu ce qui se

passe ici. L'image d'un valet narguant son maître se super-
 pose à celle d'un dieu qui triomphe d'un mortel.⁵⁶ Dans un
 sens, on assiste, encore une fois, à une levée de contrain-
 tes⁵⁷ et on devient témoin d'une des "revanches secrètes" du
 serviteur signalées par Bénichou.⁵⁸ Dans la vie de tous les
 jours, aucun valet n'oserait tutoyer son maître, se servir
 du pluriel de majesté devant lui ("Dis-nous un peu . . ."),
 parler d'un maître présent en employant seulement le pronom
 "il" ("Comme il les écarquille . . .") ou comparer un grand
 seigneur à un animal écumant de rage qui a envie de "mordre"
 (1523-26). Il serait encore moins probable qu'il menaçât ou
 insultât son maître. Mais un subalterne pourrait bien en a-
 voir envie. Cette scène offre au spectateur une échappatoire
 théâtrale tout en le laissant libre de s'excuser et de rap-
 peler qu'il ne faut pas prendre au sérieux tout ce qui se
 passe à l'intérieur d'une comédie.

Quant à l'ensemble de cette pièce, souvent mise en
 parallèle avec George Dandin,⁵⁹ il pourrait être pris pour
 une condamnation de tout système hiérarchique:

Hierarchy . . . tends to debase morality . . . [and]
 reason and to enchain or petrify all human relations. .
 . . The . . . characters . . . stay prisoners . . . of
 human institutions . . . Amphitryon is precisely the
 sort of comedy that a skeptical genius would write about
 identity in a period when social position had become mo-
 mentarily crystallized. . . . In its own special way, it
 is . . . subversive.⁶⁰

L'aventure amoureuse de Jupiter est une victoire à la
 Pyrrhus. Afin de plaire à Alcmène, le dieu doit tricher, se
 plier aux formes sociales et emprunter l'identité de son ri-
 val humain. En conséquence, Amphitryon finit par célébrer

"le triomphe de l'amour conjugal."⁶¹

Sous un autre éclairage, Mercure et Jupiter deviennent les personnages comiques de la pièce du fait qu'ils sont dépouillés de leur "majesté divine."⁶² A l'exception près de Scapin, personne n'est invulnérable chez Molière et les dieux de cette comédie ne sont pas plus invincibles que les grands. Toutefois, ne serait-ce qu'en apparence, la Nuit tient à maintenir une distance convenable entre les dieux et les mortels--distance qui fait penser au fossé que voudraient creuser une comtesse d'Escarbagnas ou un M. de Pourceaugnac entre l'homme de qualité et le roturier. Tout en admettant à un de ses semblables que les Olympiens puissent devenir des objets de risée, la déesse rappelle qu'il ne faut surtout pas paraître tels aux yeux des subalternes: "N'apprêtons point à rire aux hommes / En nous disant nos vérités" (Prologue, 146-47). Pourtant, les dieux moliéresques ne laissent pas de ressembler aux hommes. Selon Mercure, qui est "las," Jupiter risque d'être "emprisonné" dans sa "grandeur" et, comme l'Amour de Psyché, il juge que la qualité peut devenir un obstacle à l'amour (ibid., 7, 81-87).

Au fur et à mesure que les immortels se rapprochent de la condition humaine, ils se mettent en parallèle avec les grands de Versailles et avec Louis XIV en particulier. Les uns comme les autres sont d'une essence supérieure et se trouvent dotés de privilèges et de pouvoirs déniés à leurs inférieurs. Sosie ne se sert jamais d'une formule tel-

le que "le roi des dieux" ou "le roi du Ciel" pour désigner Jupiter. Il l'assimile, au contraire, à un grand du dix-septième siècle en le nommant "le seigneur Jupiter" (III, 10, 1913). Pareillement, l'hyperbole de la description que Jupiter fait de lui-même rappelle des portraits contemporains du Roi Soleil: "Mon nom, qu'incessamment toute la terre adore, / Etouffe ici les bruits qui pouvaient éclater" (ibid., 1896-97). Une légende veut que Louis XIV, tombé amoureux de la marquise de Montespan, ait commandé Amphitryon à Molière pour apaiser la colère de M. de Montespan. Cependant, il paraît que le roi n'a pas spécialement apprécié cette comédie qui avait, pourtant, remporté un vif succès à la cour. Quoi qu'il en soit, le choix du sujet, aussi bien que le manque d'enthousiasme de la part de Louis XIV, s'expliqueraient par le parallélisme implicite entre Jupiter et le roi de France--rapprochement qui avait permis à Molière de trop incriminer la hiérarchie sociale, non seulement en l'ébranlant, mais aussi en en démasquant l'hypocrisie. Dans l'univers de cette pièce, comme à la cour, le rang est censé tout légitimer:⁶³

Lorsque dans un haut rang on a l'heur de paraître,
 Tout ce qu'on fait est toujours bel et bon;
 Et suivant ce qu'on peut être,
 Les choses changent de nom.
 (Prologue, 128-31)

Par contre, comme Sosie l'apprendra à ses risques et périls, des paroles qui seraient crues, si elles étaient prononcées par un "grand," passeraient pour une "sottise" venant d'un homme "sans éclat" (II, 1, 839-42). Dom Juan avait expliqué

à Sganarelle qu'un valet devrait être ravi de pouvoir mourir pour son maître (DJ, II, 5). Selon Mercure, Sosie doit se féliciter d'être rossé par un immortel: "les coups de bâton d'un dieu / Font honneur à qui les endure" (III, 9, 1878-79). Amphitryon n'a pas à se plaindre non plus, car Jupiter sait faire des cocus en tout bien et tout honneur: "Un partage avec Jupiter / N'a rien du tout qui déshonore" (III, 10, 1898-99).

En finale, Amphitryon ressemble à plus d'un titre au Misanthrope tel que Guicharnaud l'interprète.⁶⁴ Dans l'une comme dans l'autre pièce, les personnages sont arrivés à une impasse et il ne leur reste qu'à disparaître. A l'opposé de tous les avatars du général thébain, de Plaute à Rotrou, l'Amphitryon de Molière se garde bien de remercier Jupiter de l'"honneur" qu'il lui fait.⁶⁵ Le drame se clôt sur un morne silence plein de tension. Jupiter envolé, Sosie coupe la parole aux généraux assemblés:

Ne vous embarquez nullement
 Dans ces douceurs congratulantes

 . . . que chacun chez soi doucement se retire.
 Sur telles affaires, toujours
 Le meilleur est de ne rien dire.
 (III, 10, 1929-30, 1941-43)

Un valet a eu le dernier mot. Petit à petit la scène se vide et Amphitryon ne dit toujours rien. Reste à Beaumarchais, dans Le Mariage de Figaro, d'explicitement ce genre de combat primordial, en mettant au premier plan une rivalité amoureuse entre un véritable maître et son valet.⁶⁶

En abordant le cas de Dom Juan, il faut renoncer à

résoudre bon nombre de problèmes épineux qui n'en finissent pas de partager les moliéristes. Ce n'est pas le propre d'une étude du personnage autoritaire socialement déterminé de décider si Dom Juan est athée ou non, si sa mort est physique, spirituelle ou feinte, si, sans la querelle du Tartuffe, Molière aurait jamais traité le mythe du trompeur de Séville. On se bornera ici à identifier les coups de pinceau qu'ajoute cette comédie insolite au portrait du personnage autoritaire en général, et du noble en particulier. Le point de départ est l'image d'un Dom Juan double sinon triple:

[Molière] aurait fait du dom [sic] Juan odieux et parasite le symbole de ses adversaires et du Dom Juan éclairé et hardiment rationaliste celui de ses amis; . . . Ce sont les commentateurs que les contradictions embarrassent, non pas les grands créateurs. Leurs personnages ne sont pas tout d'une pièce; ils peuvent les aimer et les condamner à la fois selon tel ou tel de leurs traits.⁶⁷

Sans trop simplifier, il est possible de postuler que, dans l'ensemble, Molière discrédite Dom Juan lorsque son héros n'est, ou ne semble être, qu'un "grand seigneur méchant homme," alors qu'il l'exalte dans sa révolte contre les diverses formes d'autorité qui cherchent à le rapetisser. Guicharnaud reconnaît que le protagoniste moliéresque "symbolise," en partie, "une caste que la pièce attaque,"⁶⁸ Bénichou affirme qu'il "porte à la scène l'image la moins voilée, la plus insoutenable, de la prétention aristocratique,"⁶⁹ et Doolittle considère que, partout dans ce drame, le rang se définit comme un "agent corrupteur."⁷⁰ En effet, quoique Dom Juan soit, sans l'ombre d'un doute, un person-

nage extra-ordinaire, son titre rend néanmoins ses démarches plus faciles. Sans oser s'adresser directement à son maître, Sganarelle lie la qualité de Dom Juan aux libertés qu'il prend en société: "Pensez-vous que pour être de qualité, pour avoir une perruque blonde et bien frisée, des plumes à votre chapeau, un habit bien doré, et des rubans couleur de feu . . . , pensez-vous, dis-je, que vous en soyez plus habile homme, que tout vous soit permis?" (I, 2). Au deuxième acte, Pierrot reprend le même grief: "Testiguenne! parce qu'ous estes Monsieur, ous viendrez caresser nos femmes à notre barbe?" (sc. 3). Avant même de rencontrer Dom Juan, la paysanne Charlotte est à moitié séduite par la description que lui fait Pierrot de ses apanages et l'or, le titre, les rubans et les dentelles de l'inconnu agissent puissamment sur ce coeur simple. Ayant décidé d'abandonner Pierrot pour "épouser" Dom Juan, Charlotte trouve que son élévation sociale justifie pleinement une telle conduite:

Pierrot.

Quement? Jerni! tu m'es promise.

Charlotte.

Ça n'y fait rien, Piarrot. Si tu m'aimes ne dois-tu pas estre bien aise que je devienne Madame? (ibid.)

A I, 2, on découvre que Dom Juan a réussi à se faire pardonner le meurtre du commandeur. Les détails ne sont pas clairs, mais un roturier n'aurait sans doute pas obtenu ce pardon dans les mêmes conditions. Il paraît invraisemblable aussi qu'un homme du commun eût pu enlever une fille noble d'un couvent. En outre, comme le confirme Dom Louis (IV, 4), le rang et la famille de Dom Juan lui ont assuré la faveur

du souverain et l'appui de plusieurs notables pendant un temps considérable. Guicharnaud convient que le protagoniste "profite de son aristocratie . . . [et] réduit les droits et les devoirs de celle-ci au service de son moi." Pourtant, il tient à démontrer qu'"à aucun moment . . . Dom Juan ne s'autorise . . . de sa qualité pour être libertin" et en conclut que la tirade de Sganarelle, citée ci-dessus, est essentiellement un effort pour rendre Dom Juan "assimilable" en le réduisant aux proportions du "petit marquis libertin."⁷¹ Même si cette critique s'applique mal à un maître extrêmement fuyant qui échappe à la compréhension de son valet, la tirade n'est aucunement superflue. Que ces reproches passent à côté du noble en question ou non, ils atteignent ses confrères plus banaux qui, du petit marquis à Jupiter, ne s'embarrassent pas de scrupules et se croient tout permis. A plusieurs endroits de Dom Juan, Molière emprunte la tactique du "je ne dis pas cela" d'Alceste.

Qu'on soit écoeuré ou fasciné par Dom Juan, le fait est que ce héros dans le mal n'aurait pu prendre des dimensions colossales et menacer si profondément les assises de la société, s'il n'avait pas été grand seigneur. Il faut attendre le dix-neuvième siècle et le Vautrin de Balzac pour assister à l'avènement d'un bagnard satanique. A l'âge classique, cette "terrible chose" qu'est un "grand seigneur méchant homme" demeure bien plus dangereuse qu'un "roturier méchant homme." Mais, si la qualité ouvre des portes, elle ne garantit plus rien, comme Sganarelle l'explique à un

Gusman commodément naïf:

Gusman.

Un homme de sa qualité ferait une action si lâche?

Sganarelle.

Eh oui, sa qualité! La raison en est belle, et c'est par là qu'il s'empêcherait des choses. (I, 1)

Evidemment, Sganarelle se méprend souvent sur le sens et l'envergure de l'anticonformisme de son maître. Pourtant, la réplique du valet désabusé, pleine de tournures impersonnelles, ne cesse pas de souligner l'écart généralisé entre la théorie et la pratique qui s'accuse chez la noblesse de l'époque. Plus terre à terre, Pierrot fait remarquer à Charlotte qu'être grand seigneur n'empêche pas de se noyer: "stapandant, tout gros Monsieur qu'il est, il serait, par ma figure, nayé, si je naviomme esté là" (II, 1). Or, selon la mythologie, le noble est précisément celui qui, comme Roland, défend la patrie et la bonne cause ou, comme Rodrigue, repousse l'envahisseur. Le héros moliéresque manque de se noyer et n'est sauvé que par un paysan dont il ne tardera pas à séduire la fiancée. D'ailleurs, bien que Dom Juan fasse preuve de courage, en s'attaquant aux voleurs et en faisant face aux frères d'Elvire, il est toutefois inquiétant de le voir changer d'habits avec son valet, afin de se protéger.⁷² Sganarelle n'aura pas "la gloire de mourir pour son maître" (II, 5), mais il n'en reste pas moins sa principale victime. Comme Guicharnaud l'a admirablement établi, ce valet est "déchiré." Afin d'exister "socialement et psychologiquement," il a besoin d'un maître qu'il déteste: "c'est le portrait d'une âme qui ne peut que se soumettre à

ce qu'elle sait être le mal, parce que ce mal a infiniment plus d'envergure que ce qu'elle croit être le bien. Servilité, haine et admiration sont les trois conséquences visibles de ce drame intime." Toujours d'après Guicharnaud, le drame du valet chez qui "la crainte . . . fait l'office du zèle" (I, 1) est chargé de significations sociales; c'est une "prise de conscience aiguë du problème de la servilité et de la servitude."⁷³

Au premier abord, le caractère de Dom Juan semble donc donner un avertissement par excellence de ce à quoi la société s'expose en accordant l'autorité a priori, sans tenir compte des traits de l'individu en question. Dans un autre registre, comme bon nombre de commentateurs l'ont noté, le héros de Molière incarne un refus global de toute autorité, y compris les puissances socio-religieuses qui viennent de frapper d'interdiction Le Tartuffe. Dom Juan bafoue son père, fait abstraction de la loi, se déclare impie en médecine comme en religion et brise toutes les chaînes institutionnelles. Ce qui est peut-être plus grave, il rejette la politique de Louis XIV. L'insoumission du héros moliéresque fait de lui "l'homme dont la première caractéristique est de refuser d'être un courtisan, de lancer un défi aux idéaux et aux croyances dont se satisfait la société monarchique."⁷⁴ En tant que "roseau de la libre pensée,"⁷⁵ Dom Juan a presque toujours provoqué l'admiration des critiques et des spectateurs, parfois malgré eux. En 1665, ce catalyseur permettait à son créateur de démasquer l'hypocrisie am-

biante et de prolonger la bataille du Tartuffe en faisant de sa comédie tout entière un quatrième placet pour Tartuffe.⁷⁶ Il a souvent été suggéré que les actions de Dom Juan se légitiment, en quelque sorte, par rapport aux déficiences et à la mauvaise foi des représentants de la norme qui s'opposent à son élan amoral. Selon Guicharnaud, Dom Juan est "l'image d'un déterminisme naturel, redécouvert . . . dans l'effondrement de la morale aristocratique."⁷⁷ Cette observation prend tout son poids dès que l'on constate que les autres grands de la pièce ne sont nullement à même de combler le vide que crée autour de lui le protagoniste. L'analyse de Doolittle révèle qu'ils sont tous plus ou moins prisonniers d'un code. Elvire se réfugie derrière les formes de l'amour courtois et de la religion, Dom Alonso reste pétrifié dans l'univers chevaleresque et brutal de Don Diègue, Dom Carlos ne parvient pas à se libérer du code nobiliaire, dont il voit les insuffisances, et se contente d'un "compromis de comptable"⁷⁸ lorsqu'il octroie un sursis de vingt-quatre heures à son ennemi et sauveur.⁷⁹ Pour comble, Dom Louis se mêle de corriger le destin⁸⁰ et, afin de cacher le dérèglement d'un fils qu'il sermonne hypocritement, s'abandonne à une "politique de flatteries intéressées, de trafic d'influence."⁸¹ La tirade du "noble" vieillard (IV, 4) nous apprend que ce père, qui se veut justicier, rampe en courtisan. Pourtant, les reproches qu'il n'a plus le droit d'adresser à son fils, de même que les commentaires de Sganarelle, restent valables pour l'ensemble de l'élite de cette époque. A-

lors que Molière dévalorise Dom Louis, il se sert de son personnage pour faire impunément le procès de la noblesse dégénérée.⁸²

Le Misanthrope donne le coup de grâce à cette aristocratie chancelante. La disparition de Dom Juan avait privé le Ciel du dernier adversaire digne de lui. Désormais, la noblesse désœuvrée passera son temps à médire, à griffonner des vers, à s'admirer et à cracher dans des puits pour faire des ronds. Guicharnaud prend bien la mesure de ce monde singulièrement réduit à n'être que "ridicule, mesquin, méchant."⁸³ Dans le salon de Célimène aussi bien qu'à Versailles, des vétilles se substituent à la richesse et à la complexité virtuelles de l'expérience humaine.⁸⁴ La vie se dégrade et l'élite, coupée de sa raison d'être historique, se replie sur elle-même. Tout y est marqué du sceau de la futilité. Le sonnet qui fait s'extasier Philinte et Oronte et s'enrager Alceste n'est pas "détestable," il est "insignifiant" et partant comique.⁸⁵ Loin de représenter une solution de rechange, l'atrabilaire amoureux ne vise qu'à briller au sein de la communauté qu'il condamne, qu'à se faire distinguer par ceux mêmes qui acceptent de fonder leur vie sur un néant. En menaçant continuellement de se retirer dans un désert où il tarde à entrer, Alceste se fait récuser par son immobilité: "Because of his vanity and inaction, we cannot regard Alceste as an upholder of heroic virtue in a degenerate society."⁸⁶

Bon nombre de commentateurs ont fait du Tartuffe,

de Dom Juan et du Misanthrope une trilogie moliéresque. Ils estiment le plus souvent qu'elle constitue une étape décisive dans l'évolution du dramaturge et qu'elle mène, pour des raisons diverses, à une impasse après laquelle Molière se trouve réduit à remanier et à perfectionner les acquis de la première moitié de son théâtre. Alfred Simon juge que l'explication de ce retour en arrière est d'ordre politique et social. Le Misanthrope porte à la scène un réquisitoire de la noblesse domestiquée par Louis XIV qui, tout comme "Le Loup et le Chien" de La Fontaine, dénonce indirectement l'agent d'une telle désagrégation. On ne peut pas s'aventurer plus loin sous un monarque absolu:

Il ne s'agit pas de morale mais de satire, et celle-ci tire irrésistiblement vers la critique sociale. . . . [Alceste] met en cause la caste des gens en place, un certain régime dont la brigue, la concussion, la dénonciation même sont les ferments actifs. Il n'épargne pas le pouvoir établi. Dévots et gens de justice ont partie liée. . . . Ainsi se trouve compensé le fameux: Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude. Dans cette pièce qui a pour cadre la haute noblesse, il est fait silence sur le roi.⁸⁷

Le crépuscule des dieux de Versailles était à prévoir. En 1663, Molière avait annoncé son intention de rompre avec la tradition théâtrale qui exigeait que le personnage comique fût un homme du peuple: "Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie" (IDV, sc. 2). Autant dire que l'aristocratie ne sera plus à l'abri, puisque, de Donneau de Visé à Marcel

Gutwirth,⁸⁸ on a pris le marquis ridicule pour le symbole à peine voilé de sa caste. Gutwirth remarque que le fâcheux est celui qui retarde l'action et que le marquis représente "le pôle moral de la condition de fâcheux," dont le pôle intellectuel serait représenté par le pédant. Or, le marquis est un fâcheux moral précisément parce qu'il entrave le déroulement de la pièce en rappelant aux empressés l'image grandiose qu'il se fait de lui-même, "en raison inverse le plus souvent de . . . sa valeur authentique."⁸⁹

La noblesse se sent directement visée et riposte. Dans sa Réponse à l'Impromptu de Versailles, qui a pour sous-titre La Vengeance des Marquis, Donneau de Visé menace son auditoire des effets inquiétants de l'impertinence moliéresque. A la fin de cette courte satire, un domestique prend, au pied de la lettre, l'affirmation que le marquis doit remplacer le valet. S'autorisant des substitutions des Précieuses ridicules, il se met à la place de son maître, le traite de valet et ne démissionne de sa nouvelle grandeur que devant la menace d'une bastonnade.

Le théâtre de Molière n'a plus qu'à opposer systématiquement le déclin du maître à l'ascension du serviteur. En célébrant la victoire du mérite non titré, Les Amants magnifiques fait le pont entre la dégénérescence du noble et l'avènement du domestique.⁹⁰ Louis XIV avait dicté le thème et

le décor de cette comédie, comme le confirme l'Avant-propos: "Sa Majesté a choisi pour sujet deux princes rivaux, qui, dans le champêtre séjour de la vallée de Tempé, . . . régalaient à l'envi une jeune princesse et sa mère de toutes les galanteries dont ils se peuvent aviser." Tout en gardant le décor voulu, Molière modifie profondément le thème royal, afin de faire triompher le mérite non-noble de la noblesse qui triche.⁹¹ Louis XIV n'avait prévu que "deux princes rivaux." Molière leur juxtapose un troisième prétendant, le roturier Sostrate. L'obstacle aux amours de la princesse Eriphile et du grand général est strictement d'ordre social et Sostrate en est très conscient: "Trop de choses, hélas! condamnent mes feux à un éternel silence. . . . La bassesse de ma fortune, . . . le rang de la Princesse, . . . la concurrence de deux princes appuyés de tous les grands titres qui peuvent soutenir les prétentions de leurs flammes" (I, 1). En préférant le mérite de Sostrate aux titres de ses rivaux, Eriphile reconnaît à son tour qu'elle risque de se faire broyer par la société: "il est des états . . . où il n'est pas honnête de vouloir tout ce qu'on peut faire; il y a des chagrins à se mettre au-dessus de toutes choses, et les bruits fâcheux de la renommée vous font trop acheter le plaisir que l'on trouve à contenter son inclination" (IV, 4). Cependant, le mérite⁹² de Sostrate est éclatant et reconnu de tous. Il a la vertu première du noble, la prouesse militaire.⁹³ En ironisant sur la timidité en amour d'un homme "si assuré dans la guerre," Clitidas fait l'étalage des

exploits de ce soutien de l'Etat "qui n'a pas craint ni Brennus, ni tous les Gaulois et dont le bras a si glorieusement contribué à nous défaire de ce déluge de barbares qui ravageait la Grèce" (I, 1). D'autre part, la mère de la princesse convient que le mérite du général "n'est point borné aux seuls emplois de la guerre"; Sostrate a "de l'esprit, de la conduite, de l'adresse" (I, 2). Aussi Aristione s'en remet-elle à son jugement pour le choix d'un gendre, comme le lui propose sa fille (III, 1). Une attitude pareille ne manque pas d'indigner le prince Iphicrate qui rappelle les exigences de la hiérarchie sociale: "C'est-à-dire, Madame, qu'il nous faut faire notre cour à Sostrate?" (*ibid.*). Mais Aristione nous ramène toujours dans un univers où le mérite domine, comme elle le fait comprendre à Eriphile: "Je n'ai point renfermé votre inclination dans le choix de deux princes: vous pouvez l'étendre où vous voudrez, et le mérite auprès de moi tient un rang si considérable, que je l'égale à tout" (IV, 1). Aux yeux de la mère et de la fille, les qualités du général justifient son amour audacieux et autorisent la princesse à lui avouer ses sentiments: "Votre passion a paru à mes yeux accompagnée de tout le mérite qui me la pouvait rendre agréable. . . . Soyez sûr, Sostrate, . . . que si j'avais pu être maîtresse de moi, ou j'aurais été à vous, ou je n'aurais été à personne. Voilà, Sostrate, . . . ce que j'ai cru devoir à votre mérite" (IV, 4). Les vœux de la princesse seront exaucés: à la fin, le stratagème des princes jaloux se retourne contre eux, l'oracle truqué sem-

ble désigner Sostrate et Aristione agréé le choix des dieux qui ont rendu hommage à "l'aristocratie moins de la race que du coeur et de l'esprit":⁹⁴ "Vous voyez que les Dieux se sont expliqués . . . , et l'on connaît assez que ce sont eux qui se sont mêlés de ce choix, puisque le mérite tout seul brille dans cette préférence" (V, 2).

Un grand général est toutefois moins asservi qu'un valet. Dans Le Sicilien, L'Etourdi et Les Fourberies de Scapin, la scène se peuple de vrais valets et de vrais maîtres. Et plus que jamais dans le théâtre de Molière, les rapports entre maître et serviteur semblent réglés par un mouvement de bascule. Le domestique ne peut monter dans l'estime du spectateur sans que la valeur du maître baisse. Dans Le Sicilien, un maître sympathique et un valet habile sont presque à égalité, ce qui représente déjà un écart par rapport aux normes de l'époque. Le maître et le valet de cette comédie où il s'agit d'enlever Isidore, tenue captive par le jaloux Dom Pèdre, se montrent également inventifs et agissants. Initialement, Hali paraît plus énergique que son maître. Lorsque ce dernier se décourage, son serviteur relève le défi et s'érige en fourbe prêt à tout entreprendre (sc. 5). A cause de l'abattement temporaire du maître et de l'énergie du valet, les distinctions de classe qui les séparent s'estompent. Pendant un certain temps, c'est Hali qui devient l'adversaire de Dom Pèdre et qui lance des défis téméraires au jaloux: "Vous avez beau faire la garde: j'en ai juré, elle sera à nous" (sc. 8). Par la suite,Adraste re-

prend courage et ménage un rendez-vous avec sa belle sous l'habit de portraitiste--stratagème qui réussit parce que ce maître peu typique se mêle de peindre en dépit de sa qualité. Toutefois, Hali refuse le rôle de spectateur: "Il ne sera pas dit que je ne serve de rien dans cette affaire-là" (sc. 9). En effet, la présence du valet, qui tient Dom Pèdre à l'écart, facilite énormément les manoeuvres d'Adraste. Ainsi, au niveau de l'action, Hali et Adraste ressemblent beaucoup plus à deux camarades en fourberie qu'à un couple théâtral de maître et de valet. Aussi habiles et énergiques l'un que l'autre, ils semblent participer à part égale au projet de libération.

Dans les dialogues, ce nivellement se manifeste par le jeu délicat de "nous" et de "je." Adraste s'exaspère: "Quoi? tous nos soins seront donc inutiles? Et toujours ce fâcheux jaloux se moquera de nos desseins" (sc. 5).⁹⁵ L'emploi du possessif à la première personne du pluriel est révélateur. En tant que maître, Adraste aurait pu considérer la coopération du valet comme étant automatiquement son dû et, en jeune amoureux, il aurait pu dire "mes soins" et "mes desseins." En même temps, tout ce qu'on sait de son caractère, ainsi que le contexte de cette réplique, semblent exclure la possibilité d'un pluriel de majesté. Adraste paraît donc reconnaître, par l'emploi de ce qu'on pourrait appeler un "nous de participation," à quel point son valet est intimement lié à ses aventures. Dans sa réplique, Hali lui renvoie le compliment. D'abord, il indique clairement que lui

seul compte agir, qu'il se sent personnellement offensé dans sa dignité de fourbe par les réussites de Dom Pèdre et qu'il prend sur lui la responsabilité de déjouer le jaloux:

Non: le courroux du point d'honneur me prend; 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'eus du Ciel.

.....
Laissez-moi faire seulement. (ibid.)⁹⁵

Mais, tout en continuant à souligner que lui, Hali, passera à l'action, le valet revient au "nous de participation":

"J'en essayerai tant de toutes les manières, que quelque chose enfin nous pourra réussir. . . . je vais chercher mes gens et venir attendre . . . que notre jaloux sorte"

(ibid.).⁹⁵ Ensuite, quand Hali provoque Dom Pèdre, le projet d'Adraste semble devenir indissolublement celui d'Adraste et de son valet:

Nous l'aurons. (deux fois)

.....
Elle sera à nous.

.....
C'est nous qui vous attraperons: elle sera notre femme.
(sc. 8)⁹⁵

Il faut souligner que ce "nous" ne peut aucunement être un pluriel de majesté, employé exprès pour faire enrager Dom Pèdre, car le "nous de participation" alterne avec le "je de l'acteur." Autrement dit, le "nous" triomphe pendant que le "je" l'affirme et le garantit par ses actes:

Nous l'aurons, dis-je.

.....
J'en ai juré, elle sera à nous.

.....
Elle sera notre femme, la chose est résolue. Il faut que j'y péricule, ou que j'en vienne à bout. (ibid.)⁹⁵

De cette manière, le langage même de la comédie contribue à brouiller les pistes et à supprimer la distance qui devait séparer un maître de son valet au point où le subalterne peut s'oublier jusqu'à dire qu'Isidore sera leur femme.⁹⁶

Dans L'Etourdi, la balance se met en mouvement. Le serviteur y dépasse largement son maître dont l'incapacité, source des multiples rebondissements de l'action, est annoncée par le titre même. La structure de cette comédie repose sur le contraste entre un valet inventeur d'innombrables stratagèmes et un maître littéralement bon à rien. Jusqu'à la fin du cinquième acte, Mascarille tâchera de faire réussir les projets amoureux de Lélie. Immanquablement, le maître maladroit viendra déjouer, par des interventions précipitées et irréfléchies, les ruses de son habile valet.

L'efficacité du serviteur ne peut être mise en doute. Mascarille se charge de tout et se trouve infailliblement à même d'affronter les contretemps que son maître lui crée.⁹⁷ Il dérobe une bourse et une somme considérable à Anselme, contrefait un aubergiste suisse et trompe le rival de son maître ainsi que le gardien méfiant de Célie--pour ne citer que quelques-uns de ses exploits. Les succès du valet sont généralement juxtaposés aux échecs de son maître. Seul avec sa belle, Lélie n'arrive pas à découvrir ses sentiments, car, comme Mascarille le lui signale, il parle un langage précieux qui oblige Célie à des détours galants. A l'arrivée imprévue de Trufaldin, Mascarille chasse son maître interdit et parvient à faire s'expliquer Célie, à la

barbe même du vieillard qui la tient captive (I, 3 et 4). A l'acte trois, Lélie ne comprend aucun des signes de Mascarille et détruit ainsi la supercherie péniblement élaborée par son valet qui s'exclame: "Fut-il jamais au monde un esprit moins sensé?" (sc. 4, 1053). A l'acte suivant, Lélie tente de se faire passer pour un Arménien et, parce qu'il a "la caboche un peu dure," éprouve d'énormes difficultés à apprendre le rôle, pourtant assez simple, inventé par Mascarille (sc. 1). Ainsi Lélie justifie pleinement le pronostic pessimiste que fait Mascarille lorsqu'il décide que ce serait peine perdue d'envoyer son maître chez Anselme:

Mascarille.

Mais ne pourriez-vous pas...?

Lélie.

Quoi?

Mascarille.

Vous ne pourriez rien. (I, 2, 82)

On a souvent disculpé Lélie en alléguant sa jeunesse et ses soucis d'amoureux contrarié. Il ne faut pourtant pas perdre de vue que, selon les normes de l'époque, "les gens de qualité doivent mieux faire que les autres, ou du moins ne point faire voir ce qu'ils ne font pas bien."⁹⁸ De même, en tant que maître, Lélie ne doit le céder en rien à son domestique.

Manifestes au niveau des événements, l'adresse de Mascarille et l'inutilité de Lélie modifient profondément les rapports traditionnels d'infériorité et de supériorité. Dès le début de la comédie, le maître avoue qu'il dépend de

son serviteur:

Toutefois j'aurais tort de me désespérer;
Puisque j'ai ton secours, je puis me rassurer . . .
(I, 1, 13-14)

. . . Si tu m'es inflexible,
Je m'en vais me tuer . . .
(II, 6, 691-92)

Las! si de ton secours la colère me prive,
A quel saint me vouerai-je? . . .
(III, 8, 1236-37)

Au fur et à mesure que Lélia diminue, Mascarille s'élève. Normalement, un domestique doit servir son maître, que cela lui plaise ou non. Au niveau psychologique, le valet de Molière a un choix inexistant au niveau sociologique. En se louant, Mascarille se porte volontaire pour venir en aide à Lélia: "Vous savez mon talent: je m'offre à vous servir" (I, 2, 65). Abandonné à ses propres ressources, Lélia s'effare. Par contre, Mascarille s'estime à son juste prix: "Puisque je fais pour vous, que cela vous suffise" (IV, 6, 1639). Lorsque son maître peureux et servile demande à quel saint se vouer, Mascarille riposte "au grand diable d'enfer" (III, 8, 1237).

Lélia est tellement obligé à ménager son valet qu'il réagit à peine à des insolences et à des critiques qui vaudraient des coups à un domestique moins utile. Au lieu de commander à son serviteur et de punir ses audaces, comme il était en droit de faire, Lélia pleurniche:

Mascarille.

Bientôt de notre fourbe on verra le débris,
Si vous continuez des sottises si grandes.

Lélia.

Dois-je éternellement ouïr tes réprimandes?
(IV, 4, 1494-95)

Ordinairement, on accorde au maître le droit de battre ses gens. Le maître de cette pièce, après avoir détruit à nouveau une des fourberies de son valet, est rossé par son domestique qui se justifie dans des vers à la Corneille:

. . . pour cette fois-ci je n'ai point de courroux,
Je cesse d'éclater, de pester contre vous:
Quoique de l'action l'imprudence soit haute,
Ma main sur votre échine a lavé votre faute.
(IV, 6, 1597-1600)⁹⁹

Une telle conduite serait intolérable aux yeux de tout maître qui se respecte. Néanmoins, Lélie se retient et ne s'emporte guère contre un domestique indispensable. Au contraire, il va jusqu'à céder au chantage de Mascarille. Afin de retenir ses services, Lélie promet de lui pardonner les coups de bâton humiliants et de ne plus jamais se mêler de ses inventions (IV, 6). En finale, après que les amants ont été unis, Lélie embrasse le valet qui, en le servant, l'avait tant de fois critiqué, mortifié et battu.

Malgré ses nombreuses défaillances, Lélie fait preuve de suffisance et se flatte d'être encore plus subtil que son valet juste au moment où il démolit un des subterfuges de Mascarille dont la vengeance verbale éclate de plus beau:

A vous pouvoir louer selon votre mérite
Je manque d'éloquence, et ma force est petite;
.
Ma langue est impuissante, et je voudrais avoir
Celles de tous les gens du plus exquis savoir,
Pour vous dire en beaux vers, ou bien en docte prose,
Que vous serez toujours, quoi que l'on se propose,
Tout ce que vous avez été durant vos jours,
C'est-à-dire un esprit chaussé tout à rebours,
Une raison malade et toujours en débauche,
Un envers du bon sens, un jugement à gauche,
Un brouillon, une bête, un brusque, un étourdi . . .
(II, 11, 875-76, 881-89)

Ici Lélie donne raison à son valet en ne réagissant que fort faiblement à l'invective de cette tirade remarquable: "Apprends-moi le sujet qui contre moi te pique. / Ai-je fait quelque chose? éclaircis-moi ce point" (ibid., 892-93). Mais à d'autres moments, emporté par un sursaut d'autoritarisme, ce maître timide fait valoir ses droits et menace le valet qui lui est nécessaire:

Sais-tu qu'on n'acquiert rien de bon à me fâcher?
(I, 2, 50)

(à Léandre)
Quand j'aurais volonté de le battre à mourir,
Hé bien! c'est mon valet . . .
(III, 4, 1058-59)

Dans les cas où le maître se montre moins méritant que son serviteur, Mascarille se révolte contre l'hypocrisie des rapports coutumiers d'infériorité et de supériorité. Si Lélie se trouve à court de ruses et se met à le flatter pour obtenir son aide, Mascarille n'hésite pas à lui dire ses vérités sans fard:

. . . Hé! trêve de douceurs.
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, 2, 18-22)

Par la suite, le valet fait sentir son ascendant et se laisse longuement prier jusqu'à ce que son maître s'abaisse, en implorant son secours, à s'avouer vaincu et à adopter une attitude de soumission totale:¹⁰⁰

Ah! si ton coeur pour moi n'est de bronze ou de fer,
Qu'encore un coup, du moins, mon imprudence ait grâce:
S'il faut pour l'obtenir que tes genoux j'embrasse,
Vois-moi... (III, 8, 1238-41)

Mascarille daigne céder, non pas par devoir ou par crainte, mais par "pitié" d'un maître désespéré: "Allez, je vous fais grâce; / Je jette encore un oeil pitoyable sur vous" (II, 7, 712-13). L'image hautement symbolique d'un maître à genoux devant son subalterne pour demander "grâce" de son "imprudence" ne peut représenter, même dans l'univers "moins sérieux" de la comédie, qu'un renversement de l'ordre établi.¹⁰¹

Comme dans Le Sicilien, ce bouleversement est sensible au niveau du langage. Vedel juge que "les mots d'esprit de Mascarille-Molière . . . [sont] plus mordants que ses modèles burlesques"¹⁰² et, certes, Mascarille se permet de grandes libertés verbales vis-à-vis de son maître. Il lui dit en face qu'il est une "cervelle folle" (1603), une "mâtine de cervelle" (1675), un "bourreau" (275, 1071), un "cerveau malhabile" (1408) et un "pauvre esprit" (1445); il parle ouvertement de la "patte" de son maître (1524), le qualifie de "romanesque" (31) et se moque de ses "chimères" (ibid.) ainsi que de ses "sottises" (1859). Chaque fois que Lélie vient déjouer les inventions de son valet, destinées toutes à libérer Célie, Mascarille ne le ménage aucunement. Tantôt il le désigne par le simple pronom "il," le traite de "sot" ou d'enfant maladroit et affirme que la vue de son maître excite sa "colère" (I, 6, 264-88), tantôt il le nomme une "cervelle incurable" et souhaite que le diable vienne lui tordre le cou (I, 9, 443-50). Une fois, Mascarille va jusqu'à suggérer que son maître est bâtard (I, 2, 32-33).¹⁰³

Lélie grommelle, mais il essuie ces injures et admet, ou presque, que la désinvolture de Mascarille est le salaire de ses grands services: "Parce qu'il sent bien le secours qu'il me donne, / Sa familiarité jusque-là s'abandonne" (IV, 1, 1379-80).

Le renversement des rôles est également évident dans l'emploi du vouvoïement et du tutoïement. Comme l'usage le voudrait, Lélie tutoie Mascarille qui vouvoie son maître. Mais, de temps à autre, Lélie vouvoie son inférieur: "Ah!, trêve, je vous prie, à votre rhétorique" (I, 2, 47).¹⁰⁴ Pour sa part, Mascarille n'hésite pas à humilier Lélie en le tutoyant. Déguisé en Suisse, il doit refuser de reconnaître Lélie afin de ne pas renverser son imposture. Mais en même temps, il saisit l'occasion de se soulager en tutoyant et en menaçant un maître incommode, quitte probablement à dire que le tutoïement fait partie du dialecte qu'il affectait (V, 5, 1816, 1818). Toutefois, Mascarille n'a vraiment pas besoin d'excuse pour exprimer, par le tutoïement, le mépris qu'il éprouve pour celui qu'il appelle dans des apartés "la bête" (179) et son "enragé de maître" (1807). Quand Lélie refuse de l'écouter et fait éclater de la sorte une des multiples fourberies de l'infatigable valet, ce dernier, à bout de nerfs, tutoie Lélie devant son rival Léandre (III, 4, 1071).

Chez Mascarille, le "nous" a toutes ses valeurs. Parfois le valet utilise insolemment un pluriel de majesté en répondant à Lélie:

Lélie.
Mais aussi tu promets...

Mascarille.

Ah! mon Dieu, nous verrons.

Ma foi, prenons haleine après tant de fatigues . . . 104
(III, 4, 1146-47)

Puisque c'est presque toujours le domestique qui se dépense en ruses infinies et le jeune amoureux qui défait sans effort le travail de son serviteur, cet emploi de "nous" semble bien être le pluriel de majesté. Plus fréquemment, Mascarille se sert du "nous de participation" qui met en question la justification théorique de la soumission du serviteur puisqu'il l'égale au maître sur le plan de l'action:

Léandre, pour nous nuire, est hors de garde . . . 104
(ibid., 1150)

Si par là nous pouvons perdre notre rival . . . 104
(III, 1, 930)

Lélie justifie implicitement ce "nous de participation" en indiquant qu'il entend trouver dans l'esprit du valet la solution aux problèmes du maître: "dépêchons, et cherche dans ta tête / Les moyens les plus prompts d'en faire ma conquête" (I, 2, 71-72).¹⁰⁴

Pendant que Lélie abdique en tant que maître, Mascarille élabore la doctrine de l'héroïsme en fourberie. Le ton est donné lorsque le valet, anticipant le succès d'une ruse, fait son propre panégyrique:

Après ce rare exploit, je veux que l'on s'apprête
A me peindre en héros un laurier sur la tête,
Et qu'au bas du portrait on mette en lettres d'or:
Vivat Mascarillus, fourbum imperator!
(II, 8, 791-94)

Même en servant un maître inintelligent dont il a pitié, l'empereur des fourbes trouve moyen d'accroître sa gloire, parce qu'il met un point d'honneur à triompher en dépit du

"démon brouillon" qui possède Lélie: "Pourtant je veux poursuivre, et malgré tous ces coups, / Voir qui l'emportera de ce diable ou de nous" (V, 1, 1693-98). Quand Mascarille envisage la possibilité de retourner le stratagème de Léandre contre lui, il se vante de pouvoir diriger les hommes et les choses parce qu'on "ne sait pas les dons dont . . . [son] âme est pourvue" (III, 5, 1167). En bon précurseur de Scapin, Mascarille est fier des pouvoirs magiques dont il se croit doué:

Si j'ai reçu du Ciel les fourbes en partage,
Je ne suis point au rang de ces esprits mal nés
Qui cachent les talents que Dieu leur a donnés.
(III, 6, 1188-90)

Ce sont, à vrai dire, de très fâcheux obstacles,
Et je ne sais point l'art de faire des miracles;
Mais je vais employer mes efforts plus puissants,
Remuer terre et ciel, m'y prendre de tout sens,
Pour tâcher de trouver un biais salutaire . . .
(V, 7, 1887-91)

A presque tous les points de vue--l'héroïsme du valet, contraste maître nul/domestique brillant, spectacle du maître battu qui se jette aux genoux de son serviteur--L'Etourdi prépare de loin le triomphe définitif du valet des Fourberies de Scapin. Le fait que Molière débute en créant le couple Mascarille/Lélie empêche de voir dans l'apothéose de Scapin un moment exceptionnel. Au contraire, l'avènement de Scapin semble être le point d'aboutissement d'une longue évolution annoncée dès le début de la carrière du dramaturge.

Les Fourberies de Scapin reprend, en les élargissant, la quasi-totalité des thèmes marquants de ce chapitre.

Dès le premier acte, s'établit une hiérarchie théâtrale qui est exactement l'inverse de celle de la société française du dix-septième siècle. Ce mouvement de bascule est pourtant plus accentué que dans L'Etourdi où l'intérêt se concentrait sur un seul maître et son domestique. A présent, la hiérarchie invertie englobe tous les personnages principaux de la comédie dont chaque maître se trouvera, à un moment donné, subordonné à l'un ou à l'autre des valets. Le rideau se lève sur le spectacle d'un fils de famille affolé par le retour inattendu de son père. Pendant une scène entière, Octave ne cesse de se lamenter et de demander l'avis de son valet, Silvestre. L'arrivée de Scapin ouvre la scène suivante où Octave ne tarde guère à implorer l'aide du nouveau venu. Mais il devient si incohérent et met tant de temps à expliquer son cas que Scapin se perd dans le récit interminable. Silvestre, qui emploie un "nous de participation" en appelant le mariage secret d'Octave "notre mariage," se voit obligé à abréger et à achever l'histoire. En "deux mots," le valet fait ce que son maître n'avait pu faire en presque autant de pages. A la scène trois, pris de panique à l'approche de son père, Octave s'enfuit et fait s'exclamer à Scapin: "Quelle pauvre espèce d'homme!" Les autres maîtres de la pièce ne décevront pas l'attente ainsi créée. Celui de Scapin est si affaibli qu'il se prépare à mourir, sans faire plus d'efforts, si les ruses de son serviteur échouent (II, 8). Les barbons qui font peur à ces jeunes pusillanimes sont, à leur tour, terrorisés par les valets. Argante trem-

ble devant un Silvestre déguisé en matamore et se cache derrière Scapin (II, 6). Géronte, effrayé par le simple récit des dangers à courir, remet son destin aux mains d'un domestique et se laisse enfermer dans un sac "comme un paquet de quelque chose" (III, 2). Voilà pour la valeur et l'efficacité des supérieurs à qui Molière ôte toute dignité en les couvrant de ridicule. Non seulement les deux pères sont poltrons, mais ils sont avares et vaniteux, comme l'indique la suffisance qui fait croire à chacun qu'il a mieux élevé son fils (II, 1). D'un bout à l'autre de la comédie, Scapin les dupe, les manipule et les insulte. Il n'épargne ni père ni fils lorsqu'il affirme que Géronte est sot, mais que Léandre doit se rassurer parce qu'il est très probablement bâtard: "Vous savez que, pour l'esprit, il n'en a pas, grâce à Dieu! grande provision et je le livre pour une espèce d'homme à qui l'on fera toujours croire tout ce que l'on voudra. Cela ne vous offense point: il ne tombe entre lui et vous aucun soupçon de ressemblance; et vous savez assez l'opinion de tout le monde, qui veut qu'il ne soit votre père que pour la forme" (II, 4). A III, 2, l'imposture de Scapin lui permet de battre et d'injurier Géronte en ironisant sur l'honneur de son maître devant des assassins imaginaires. Aussitôt après, Zerbinette se moque du vieillard à bride abattue pendant qu'elle lui raconte ses propres malheurs (III, 3). Finalement, Scapin parvient à rappeler, à cinq reprises et en présence d'Argante, les coups de bâton si déshonorants pour un maître.

Si le néant des soi-disant maîtres est très tôt mis en relief, il n'empêche que ces privilégiés indignes soient brutaux et injustes envers leurs serviteurs. Ce n'est certainement pas la première fois que Molière dénonce l'hypocrisie de la caste dominante, mais c'est ici qu'il le fait le plus clairement et le plus fréquemment. Au premier acte, Octave et Silvestre, chacun dans son coin, envisagent leur sort au retour d'Argante. Le jeune amoureux s'attend à "un orage soudain d'impétueuses réprimandes." Silvestre, prolongeant l'image d'un orage, prévoit "un nuage de coups de bâton qui crèvera sur . . . [ses] épaules" (sc. 1). Le châtiement du subordonné est visiblement disproportionné à sa responsabilité et, comme le Mascarille du Dépit amoureux, Silvestre est en passe de devenir le bouc émissaire de ses supérieurs: "Les réprimandes ne sont rien; et plutôt au Ciel que j'en fusse quitte à ce prix! mais j'ai bien la mine, pour moi, de payer plus cher vos folies" (ibid.). A son arrivée, Argante confirme les craintes du valet en menaçant de "mettre . . . [son] pendentif de fils en lieu de sûreté," mais de "rouer de coups" "le coquin de Silvestre" (I, 4). Le sort de Scapin n'est guère plus doux. Léandre est prêt à punir ses fredaines l'épée à la main (II, 3) et Géronte veut l'envoyer "au gibet" pour l'affaire de la "maudite galère" (III, 3). Dans un sermon à l'intention d'Argante, où Scapin affirme qu'il faut toujours s'attendre aux pires des malheurs, il importe de noter que, lorsque Scapin applique cette philosophie à sa propre situation, c'est le maître qui se révèle la

source de tous les maux qui peuvent frapper un domestique: "Pour moi, j'ai pratiqué toujours cette leçon dans ma petite philosophie; et je ne suis jamais revenu au logis, que je ne me suis tenu prêt à la colère de mes maîtres, aux réprimandes, aux injures, aux coups de pied au cul, aux bastonnades, aux étrivières; et ce qui a manqué à m'arriver, j'en ai rendu grâce à mon bon destin" (II, 5). Mais, si le subalterne est facilement et sévèrement puni, il n'en reste pas moins une source intarissable de services et de sacrifices. A II, 7, Géronte demande à Scapin, devenu subitement un "serviteur fidèle," de prendre la place de son fils dans la galère turque et de devenir ainsi esclave pour sauver son jeune maître. Lorsque Géronte lui-même se croit menacé, il s'attend à ce que le valet s'immole pour protéger celui qui le maltraite constamment:

Géronte.

Ne saurais-tu trouver quelque moyen pour me tirer de peine?

Scapin.

J'en imagine bien un; mais je courrais risque, moi, de me faire assommer.

Géronte.

Eh! Scapin, montre-toi serviteur zélé. (III, 2)

Si Scapin cède aux prières de Géronte, sa compensation sera aussi disproportionnée à ses services que ses châtiments à ses fourberies: "Tu en seras récompensé, je t'assure; et je te promets cet habit-ci, quand je l'aurai un peu usé" (i-bid.). De nouveau, Molière attire l'attention du lecteur/spectateur sur les conditions de vie des domestiques. Si un habit usé représente le dédommagement d'une bastonnade, on

est amené à se demander quel doit être le niveau de vie d'un valet.

L'injustice des maîtres devient d'autant plus grande que les subordonnés de cette pièce se montrent particulièrement méritants. Silvestre était Octave et tous deux sont soutenus par un valet hors du commun, Scapin. En voyant venir le père d'Octave, Silvestre se laisse docilement conduire par son camarade magistral pour qui il éprouve une vive admiration:

J'avoue que le Ciel ne m'a pas donné tes talents.
(I, 2)

L'habile fourbe que voilà! (I, 4)

J'avoue que tu es un grand homme, et voilà l'affaire en bon train. (I, 5)

Du coup, dès son entrée en scène, Scapin se place en haut de la pyramide et il en est bien conscient lorsqu'il reproche à Octave ainsi qu'à Silvestre leur manque de ressources et leur faiblesse relative:¹⁰⁵ "Est-ce là tout? Vous voilà bien embarrassés tous deux pour une bagatelle. C'est bien là de quoi se tant alarmer. . . . Je voudrais bien que l'on m'eût donné autrefois nos vieillards à duper; je les aurais joués tous deux par-dessous la jambe; et je n'étais pas plus grand que cela, que je me signalais déjà par cent tours d'adresse jolis" (I, 2).

Si l'on examine en détail le règne et la souveraineté de ce "Mascarille imité qui s'élargit en Scapin demi-dieu,"¹⁰⁶ on trouve que, grâce à son énergie, à sa créativité, à son efficacité, Scapin s'arroge un des privilèges du

maître et devient celui qui commande dans l'univers de cette comédie.¹⁰⁷ Comme le Mascarille de L'Etourdi, Scapin est en droit de gouverner parce qu'il paraît accaparer la totalité des talents qui seraient normalement répartis parmi les autres personnages.¹⁰⁸ C'est lui qui se charge de tout et qui vient à la rescousse de tous les autres:

(à Argante)
Laissez-moi faire. (II, 7)

(à Silvestre)
Laisse-moi dire, moi, et ne fais que me suivre. (I, 3)

Laisse-moi faire. (I, 5; III, 8)

(à Octave et à Léandre)
Ne vous mettez pas en peine. (II, 4)

(à Hyacinthe)
Soyez en repos. (I, 3)

Des tournures telles que "laissez-moi dire" ou "laissez-moi faire" sont caractéristiques du langage des serviteurs moliéresques. On les trouve aussi bien chez le Mascarille de L'Etourdi et chez les domestiques bien équilibrés de la grande comédie que chez Scapin. Pourtant, ces mots sont rarement prononcés par un maître moliéresque, ce qui souligne que l'efficacité est passée du côté de l'homme d'épée et de ses avatars au camp du peuple, représenté par le domestique.

Il n'est pas toujours commode de servir ceux qu'on méprise¹⁰⁹ et Scapin en prend sa revanche de plusieurs façons. Parfois il fait terriblement sentir son utilité et se fait longuement prier:

Scapin.
J'ai fait de grands serments de ne me mêler plus du monde; mais si vous m'en priez bien fort tous deux, peut-

être...

Octave.

Ah! s'il ne tient qu'à te prier bien fort pour obtenir ton aide, je te conjure de tout mon coeur de prendre la conduite de notre barque.

Scapin (à Hyacinthe).

Et vous, ne me dites-vous rien?

(I, 3)

Pareillement, quand Argante se montre méfiant et hésite longtemps à confier au valet la somme de deux cent pistoles, Scapin venge cette offense à son honneur en refusant obstinément de servir le vieillard apeuré (II, 6).

A d'autres moments, le valet se dédommage en commettant bon nombre d'insolences linguistiques. Il va sans dire que le pluriel de majesté fait partie de son répertoire:

Argante (se croyant seul).

Je voudrais bien savoir ce qu'ils me pourront dire sur ce beau mariage.

Scapin (à part).

Nous y avons songé.

Argante (se croyant seul).

Tâcheront-ils de me nier la chose?

Scapin (à part).

Non, nous n'y pensons pas.¹¹⁰ (I, 4)

Il est vrai que Silvestre est le témoin muet de cette scène. Cependant, il ne semble nullement compris dans le "nous" de Scapin, car il n'a rien inventé et il ne fait que suivre l'exemple de son camarade.

Puisque Scapin en veut particulièrement à Gêronte, le vieillard devient l'objet principal de ses sarcasmes. En renchérissant sur un compliment que Gêronte lui adresse, le valet corrige finement le jugement du barbon:

Gêronte.

L'invention est bonne.

Scapin.

La meilleure du monde.¹¹⁰ (III, 2)

Ailleurs Scapin le tutoie, soit dans des apartés, soit en feignant de ne pas le voir (III, 2, et II, 7 respectivement).¹¹¹ Au tutoiement et au pluriel de majesté, déjà employés par ses prédécesseurs, Scapin ajoute ce qu'on pourrait considérer comme un "on de majesté" dont il se sert pour humilier et pour tenir en haleine son maître qui vient de le menacer, puis de s'en repentir:

Léandre.

Me promets-tu de travailler pour moi?

Scapin.

On y songera. (II, 4)

Dans L'Etourdi, le valet habile parait sa fourberie d'allures héroïques. Hubert tient Mascarille pour un avatar du héros cornélien et le compare favorablement au Cid.¹¹² Dans une étude approfondie du caractère de ce serviteur, Carlo R. François remarque qu'il s'exprime dans des "stances" (III, 1), donne une "leçon ironique d'énergie cornélienne . . . à son maître" (II, 8), "découvre la vocation de la gloire" et trouve "la notion de l'honneur" en se montrant "généreux" lorsqu'il se venge des coups de bâton de Lélie (II, 2): "Il rêve de forcer l'admiration de son maître (la plus noble des vengeances) en redoublant d'ingéniosité à son égard." En vrai héros, Mascarille se trouve "seul contre tous et contre tout" et ne doit ses victoires qu'à lui-même. Bref, ce subalterne est la parfaite incarnation comique de la "psychologie proprement héroïque et romanesque de Rodrigue et d'autres protagonistes des tragédies cornéliennes les plus goûtées de l'époque."¹¹³

Le même genre d'héroïsme se trouve chez Scapin. A la manière de Mascarille, il se sert d'un vocabulaire héroïque pour se faire valoir¹¹⁴ ("Je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme . . . qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier," I, 2)¹¹⁵ et se croit presque invincible ("il y a peu de choses qui me soient impossibles," ibid.). A l'instar du héros cornélien, Scapin a le courage haut et aime braver la fortune. "Trois ans de galère de plus ou de moins ne sont pas pour arrêter un noble coeur" (I, 5). Aussi se plaît-il à "tenter des entreprises hasardeuses" (III, 1) autant qu'il hait "ces coeurs pusillanimes qui, pour trop prévoir les suites des choses, n'osent rien entreprendre" (ibid.). En fourbe héroïque, ce valet a l'honneur sensible: "Il ne sera pas dit qu'impunément on m'ait mis en état de me trahir moi-même" (III, 1). Pendant longtemps, il nourrit sa colère contre Léandre et se bute dans son refus d'accepter les excuses de son maître:

Le moyen, après une avanie de la sorte?

.
J'ai cette insulte-là sur le coeur.

.
Me venir faire, à l'improviste, un affront comme celui-là!

.
Me traiter de coquin, de fripon, de pendard, d'infâme!

.
Me vouloir passer son épée au travers du corps!
(II, 4)¹¹⁵

Erigé en héros, le fourbe semble également doté de pouvoirs magiques. Il possède, par exemple, des "secrets" pour déguiser les visages et les voix (I, 5) et Octave lui reconnaît des pouvoirs presque surnaturels: "Voici un homme

qui pourrait bien . . . nous être . . . d'un secours merveilleux" (I, 3).¹¹⁵ Scapin en convient, car, comme la plupart des fourbes moliéresques, il sent que le Ciel lui est favorable:¹¹⁶

J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau. (I, 2)

Il semble que le Ciel, l'un après l'autre, les [Argante et Géronte] amène dans mes filets. (II, 6)

Pourtant, Scapin ne se contente pas de faire pendant au héros tragique. Il procède à une réhabilitation de la fourberie, proprement dite, qui inculpe la société contemporaine et les valeurs sur lesquelles elle se fonde. A une menace avilissante, les galères, le valet oppose une attitude courageuse et noble. Selon lui, le fourbe, loin d'être malhonnête, invente "ces gentillesse d'esprit, . . . ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies" (I, 2). Néanmoins, les fourbes moliéresques dupent leurs supérieurs, à qui ils volent bourses et montres, se servent du vin qui ne leur est pas destiné et sont à l'origine de mille supercheries que beaucoup de critiques leur ont reprochées. Avant de les condamner, il faut cependant se rappeler qu'en bons personnages comiques ils ne font que tromper les trompeurs ou voler les voleurs.¹¹⁷

D'autre part, il arrivait assez souvent aux vrais domestiques du dix-septième siècle français d'être frustrés de leurs gages,¹¹⁸ comme en témoigne le valet de Dom Juan. Par conséquent, leurs vols simples ne représentent qu'un moyen de survivre ou, tout au plus, un effort pour rendre leur vie supportable. En outre, du fait que les subalternes moliéres-

ques ne profitent aucunement de la plupart de leurs "crimes," commis pour servir autrui, le fourbe devient une sorte de mutation de l'idéal chevaleresque médiéval. Sans approuver la ruse de Mascarille, René Jasinski admet que ce valet vise à "rétablir une justice plus vraie," qu'il "se fait redresseur de torts et d'infortunes."¹¹⁹ Alors que le chevalier au lion combattait dragons et géants, le serviteur moliéresque vient secourir des amoureux contrariés par des pères ou des jaloux autoritaires. Scapin joue ce rôle en toute connaissance de cause: "Je suis homme consolatif, homme à m'intéresser aux affaires des jeunes gens" (I, 2). Comme Hubert l'a soupçonné,¹²⁰ il y a eu transmutation de valeurs. Molière envisage la fourberie par le "beau côté" et en fait "un art et une vertu."¹²¹ Scapin et ses pareils sont pourvus d'une "conscience professionnelle."¹²² Le motif du fourbe moliéresque, désintéressé et fier de chaque "ruse galante" ou "honnête petit stratagème" (FSC, I, 2) qu'il fabrique, "se situe dans une satisfaction indépendante et même supérieure."¹²³ Guicharnaud avait remarqué que Dom Juan s'est embourgeoisé en passant de la tragédie à la comédie.¹²⁴ Ne pourrait-on affirmer également que le fourbe, en passant par les mains de Molière, s'est ennobli? Ce serait alors donner raison à Scapin, pour qui la carrière de fourbe est un "noble métier," ainsi qu'à François qui maintient que "l'illusion héroïque du valet" sert à donner au public "une habile et surprenante leçon de dignité humaine."¹²⁵

Molière n'a créé qu'un seul Scapin, tandis qu'il a

dépeint plusieurs Mascarille et bon nombre de Sganarelle. Magicien, homme à qui rien n'est impossible, serviteur qu'on implore,¹²⁶ subalterne qui conduit la barque de ses maîtres pour leur redonner la joie et la vie,¹²⁷ héros en fourberie qui ne redoute pas le bague, Scapin réalise et dépasse le rêve de Mascarille, fourbum imperator. Sur le plan psychologique, il devient "l'homme d'esprit qui accomplit impunément et de manière brillante ce qui nous demeure interdit," celui qui "renverse à son gré des relations qui sont à sens unique dans le monde réel."¹²⁸ Sur le plan socio-politique, les triomphes du serviteur constituent une revanche de l'art sur la vie qui compense, en quelque sorte, "la dégradation par trop flagrante" des vrais subalternes.¹²⁹ La critique parle fréquemment de l'apothéose du valet et son avènement est célébré tout au long de cette pièce. Mais Scapin est, pour ainsi dire, couronné au deuxième acte dans une scène qui pourrait s'intituler "la vengeance de George Dandin." Au début de la quatrième scène, un Léandre furieux, lequel tout à l'heure menaçait de tuer le valet qui l'aurait trahi auprès de Géronte, apprend qu'il n'a plus que deux heures pour trouver la rançon de sa bien-aimée. Aussitôt, celui qui avait littéralement tiré son épée pour frapper Scapin, et qui n'était retenu que par Octave, rebrousse chemin: "Ah! mon pauvre Scapin, j'implore ton secours!" Bien entendu, le valet irremplaçable se fait prier de toutes les manières. Pour mieux plaider sa cause, Léandre lui pardonne ses méfaits avoués et inavoués et, à son tour, demande pardon au valet,

tant il a besoin de ses services :

Va, je te pardonne tout ce que tu viens de me dire, et pis encore, si tu me l'as fait.

.
Je te conjure d'oublier mon emportement et de me prêter ton adresse.

.
J'ai tort, je le confesse.

.
J'en ai tous les regrets du monde.

.
Je t'en demande pardon de tout mon coeur.

Pendant que les deux fils de famille s'humilient devant Scapin, leurs louanges le portent aux nues. Selon eux, ce valet est un homme "trop précieux" pour être immolé à la colère de son maître, un homme qui a de "l'adresse" et qui possède un "génie admirable, qui vient à bout de toute chose." Au dénouement de ce petit drame, Léandre fait un ultime effort pour fléchir Scapin. Devant témoin, l'homme à l'épée, et partant symbole de la noblesse,¹³⁰ adopte l'attitude d'un vassal qui signifie sa soumission à un seigneur féodal: "S'il ne tient qu'à me jeter à tes genoux, tu m'y vois, Scapin, pour te conjurer encore une fois de ne me point abandonner." Octave reconnaît l'énormité du geste: "Ah! ma foi! Scapin, il faut se rendre à cela." Le roi des fourbes se rend, mais avec superbe: "Levez-vous. Une autre fois ne soyez point si prompt." Il ne reste plus à Scapin qu'à se faire porter au festin, en suggérant que tant qu'il sera vivant, il se placera au bout de la table de ses maîtres: "Et moi, qu'on me porte au bout de la table, en attendant que je meure" (III, scène dernière).

Chez Molière, le jeu du maître et du serviteur s'est révélé complexe et multiple. C'est d'abord un regard lucide jeté sur la noblesse domestiquée de Versailles qui, ayant renoncé aux occupations utiles, ne peut plus justifier rationnellement les privilèges auxquels elle se cramponne pour préserver une dignité toute formelle.¹³¹ C'est ensuite une prise de position contre les abus de l'autorité seigneuriale et contre le système hiérarchique qui condamne le subordonné, dès sa naissance, à une vie de bête servile. C'est surtout la revanche théâtrale de cette couche sociale. L'étude d'Emelina a clairement établi l'importance, la variété et la richesse psychologique de cette catégorie de personnages, sans précédent sur la scène européenne.¹³² Même les sots et les poltrons contribuent à l'oeuvre de démystification. Les premiers, comme plusieurs commentateurs l'ont vu, deviennent des truchements commodes qui permettent au dramaturge de critiquer les moeurs, sans se compromettre directement. Les seconds servent moins à faire rire aux dépens de leur caractère qu'à mettre en valeur la brutalité des privilégiés qui les malmènent. Quant aux autres serviteurs, ils l'emportent nettement sur leurs maîtres même si, pour les jauger, on emprunte les principaux critères qui justifiaient primitivement l'existence d'une caste dominante--l'efficacité et l'utilité.¹³³ D'ailleurs, si l'on prend comme point de repère des valeurs purement théâtrales, les domestiques de Molière

obtiendront toujours gain de cause, car ils échappent aux châtiments qui frappent les personnages comiques. La critique a maintes fois observé que le personnage comique est prisonnier de sa nature. Le domestique, par contre, n'ose pas se permettre un pareil luxe puisqu'il doit rester souple et s'adapter constamment afin de survivre. Moore trouve que la comédie moliéresque réserve de grandes déceptions à ceux qui, tel Tartuffe, se montrent cauteleux et excessivement confiants.¹³⁴ Cependant, le fourbe héroïque, rusé et sûr de lui-même, est glorifié au lieu d'être puni. A la fameuse question de Figaro--"Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets?"--le théâtre de Molière avait déjà répondu que non.

Il était inévitable qu'une telle oeuvre fût perçue comme perturbatrice. Amphitryon n'a pas plu au Roi Soleil, Les Fourberies de Scapin n'a jamais été joué à la cour du vivant de l'auteur et le dépaysement de cette pièce comme celui de Dom Juan et du Sicilien ne semblent pas des effets du hasard. Le portrait que trace Molière du serviteur anticipe sur son émancipation historique, s'insère dans la montée du subalterne théâtral¹³⁵ et l'accélère. Dans cette perspective, Les Fourberies de Scapin n'apparaissent ni comme un retour en arrière, ni comme une solution illusoire au problème du mal,¹³⁶ mais plutôt comme l'ultime jalon du plaidoyer moliéresque: "elles constituent . . . un dépassement de Tartuffe et du Misanthrope; non seulement parce qu'elles

se placent au terme de la longue lutte livrée par Molière contre les impostures de son temps, mais parce que la gaieté qui y règne est riche de toutes les amertumes et de toutes les audaces passées et dépassées."¹³⁷ La gaieté de Scapin est "féroce."¹³⁸ Elle ouvre la voie à Figaro, avant-coureur de la Révolution:

Le comte.

Qui t'a donné une philosophie aussi gaie?

Figaro.

L'habitude du malheur.

(Beaumarchais, Le Barbier de Séville, I, 2)

NOTES

¹A moins que la distinction ne soit explicitement faite, le terme "maître" englobe et le bourgeois enrichi, et le noble, leurs fonctions vis-à-vis de leurs subalternes étant essentiellement parallèles. Voir à ce propos Pierre Goubert, Vingt millions de Français, pp. 30, 35; F. C. Roe, "Les Types sociaux dans la comédie de Molière: le valet et la servante," French Quarterly 7: 171-72, 1925; Cécile Hugon, Social France, p. 147.

²Des maîtres et leurs domestiques font partie de la distribution de presque toutes les comédies de Molière. En outre, son univers théâtral comprend un nombre considérable de domestiques qui sont plus ou moins des personnages accessibles, ainsi que force maîtres qui sont en droit de commander à plusieurs serviteurs. Toute liste qui indiquerait fidèlement les rapports de tous ces personnages serait trop longue et trop compliquée pour être consultée avec profit. Aussi ce chapitre ne comportera-t-il pas de tableau synoptique.

³Dorine mettra fin, de la même manière, au dépit amoureux de Valère et de Mariane (LT, II, 4).

⁴A proprement parler, Sbrigani et Nérine ne sont pas des domestiques, mais ils occupent le même rang social qu'eux et, à I, 1, Nérine obéit à Julie comme l'aurait fait n'importe quelle servante.

⁵C'est moi qui souligne.

⁶Robert Jouanny rend justice à Ergaste: "il raisonne juste et sa psychologie est fine." (op. cit., I: 902, note 446).

⁷Afin de mieux apprécier l'importance primordiale des préséances à cette époque, voir Maurice Bouvier-Ajam, "Le Décor historique, économique et social," Europe, No. 441-42 (janvier-février 1966), pp. 12-13.

⁸Les deux exceptions semblent résulter d'exigences dramatiques internes. Tout se joue entre égaux dans Le Misanthrope où les domestiques sont réduits au rôle d'utilités. Le valet de Dom Juan est nettement inférieur à son maître, mais ce maître est lui-même un personnage surhumain, engagé dans une lutte à l'échelle cosmique et partant, sans doute, le personnage le plus anti-autoritaire du théâtre de Molière.

⁹Gutwirth, Invention comique, pp. 56-57. Voir aussi J. Emelina, Les Valets et les servantes dans le théâtre de Molière (Aix-en-Provence: La Pensée Universitaire, 1958), p. 124.

¹⁰Emelina conclut que "l'autorité et l'insolence de Dorine" ainsi que "la fantaisie irrespectueuse . . . de Toinette" représentent un écart par rapport aux normes sociales du dix-septième siècle français (Valets et servantes, p. 76).

¹¹Voir aussi M. Jourdain devant Nicole: "Mais a-t-on jamais vu une pendarde comme celle-là? qui me vient rire insolentement au nez, au lieu de recevoir mes ordres?" (BG, III, 2).

¹²Hubert affirme qu'au cours de cette scène Toinette "usurps the role of the father," "assumes his authority and prerogatives," and "reduces the whole idea of authority to absurdity" (Comedy of Intellect, p. 260).

¹³Valets et servantes, pp. 71-72.

¹⁴Invention comique, p. 53.

¹⁵Sur la valorisation de l'énergie et de l'action chez Molière, voir Jasinski, Molière, pp. 157-58, 273.

¹⁶En rapprochant le Mascarille de L'Etourdi de l'esclave de la Nouvelle Comédie, Gutwirth souligne ironiquement la justice de "l'optique du théâtre": "de même que la société antique vit du travail de l'esclave, la comédie ne progresse . . . que par son activité" (Invention comique, p. 28).

¹⁷Jouanny, op. cit., 2: 928, note 1809.

¹⁸"The Historicity of the Valet Role in French Comedy During the Reign of Louis XIV," Romanic Review 48: 185-96, 1957.

¹⁹Alfred Simon, "Les Rites élémentaires de la comédie moliéresque," Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, No. 15 (janvier 1956), p. 25.

²⁰Guicharnaud, Aventure théâtrale, p. 150.

²¹Même ce rire ne serait pas entièrement franc selon Gutwirth qui y découvre "le réflexe . . . par lequel la classe exploitante justifie sa supériorité" (Invention comique, p. 29).

²²Guicharnaud, Aventure théâtrale, p. 449.

²³Cf. le cas du roturier George Dandin qui a toujours "tort" même quand il a manifestement raison.

²⁴Le Sganarelle de Dom Juan, chez qui "la crainte . . . fait l'office du zèle" (I, 1), se comporte de la même

façon. Au cours d'un seul débat avec son maître, ce valet se sent contraint à ne parler qu'avec permission, à adoucir ses reproches (il ne se dit que "tant soit peu scandalisé"), à s'adresser à un maître supposé, à donner raison à Dom Juan malgré qu'il en ait et à admettre que la justesse de son argumentation dépend entièrement de la volonté de son maître: "Assurément que vous avez raison, si vous le voulez; on ne peut pas aller là-contre. Mais si vous ne le vouliez pas, ce serait peut-être une autre affaire" (I, 2).

²⁵Pascal, Pensées, 130. Cf. L'Avare, I, 1.

²⁶"On a tué l'autre puisqu'on se glisse dans sa peau" (Mauron, Mythe personnel, p. 289).

²⁷Sur la réduction du serviteur à l'état de chose, voir Van Eerde, "Historicity Valet Role," p. 192 et Roe, "Types sociaux," p. 171.

²⁸Dans la distribution, Hali est le "valet d'Adraste," mais le livret du ballet le nomme "Turc, esclave d'Adraste." Du point de vue dramatique, il joue le rôle d'un valet habile et entreprenant.

²⁹Voir la scène de George Dandin où Lubin explique pourquoi il fait un métier malhonnête et pourquoi tout homme qui paie mieux que d'habitude devient automatiquement "honnête": "Testigué! c'est le plus honnête homme que vous ayez jamais vu. Il m'a donné trois pièces d'or pour aller dire seulement à la femme qu'il est amoureux d'elle, et qu'il souhaite fort l'honneur de pouvoir lui parler. Voyez s'il y a là une grande fatigue pour me payer si bien, et ce qu'est au prix de cela une journée de travail où je ne gagne que dix sols" (I, 2). Voir aussi Le Neveu de Rameau: "la voix de la conscience et de l'honneur est bien faible, lorsque les boyaux crient" (Diderot, Oeuvres romanesques [Paris: Garnier, 1962], p. 427).

³⁰L'analyse de Hubert souligne l'agressivité de cette comédie ainsi que la sincérité des domestiques (Comedy of Intellect, pp. 17, 21-22).

³¹Jasinski, Molière, p. 59.

³²Mauron, Psychocritique du genre comique, pp. 18-21.

³³Ce n'est peut-être pas un hasard que le mot "camarade" paraisse deux fois au cours de cette comédie peu longue, pour suggérer une sorte de solidarité dans le malheur. Le terme apparaît d'abord quand le premier porteur se fâche contre Mascarille, enivré de sa nouvelle "qualité": "Non, je ne suis pas content: vous avez donné un soufflet à mon cama-

rade" (sc. 8). Mascarille reprend le mot à la fin: "Allons, camarade, allons chercher fortune autre part" (sc. 16).

³⁴Sur l'importance du désintéressement du serviteur, de la Nouvelle Comédie à la comédie classique française, voir Gutwirth, Invention comique, p. 29.

³⁵La Bruyère, Caractères, "Du Mérite personnel," No. 41.

³⁶Même un dieu peut se trouver malmené par son maître. Mercure, en quelque sorte le valet de Jupiter, s'en plaint: "Ma foi! me trouvant las, pour ne pouvoir fournir / Aux différents emplois où Jupiter m'engage, / Je me suis doucement assis sur ce nuage" (AMPH, Prologue, 7-9).

³⁷Emelina, Valets et servantes, pp. 110-11.

³⁸La Bruyère, Caractères, "Des Ouvrages de l'esprit," No. 65.

³⁹Simon, Molière par lui-même, pp. 19-20.

⁴⁰Les vingt et une dédicaces de Corneille et les cinq épîtres dédicatoires de Racine ne contiennent aucune formule pareille.

⁴¹A la scène 8, il est également suggéré qu'elle est avide et s'intéresse un peu trop à la fortune de M. Harpin.

⁴²Jouanny, op. cit., 2: 652.

⁴³Bouvier-Ajam, "Le Décor historique, économique et social," p. 12.

⁴⁴Ibid.

⁴⁵L'Abbé Fleury s'élevait contre la notion d'un serviteur à peine humain dans ses Devoirs des maîtres et des domestiques. Voir Van Eerde, "Historicity Valet Role," pp. 192-93 et Roe, "Types sociaux," pp. 170-71.

⁴⁶Molière, p. 243.

⁴⁷Guicharnaud, Aventure théâtrale, p. 225. Voir aussi Vedel, Deux Classiques français, p. 352.

⁴⁸"La prévention du peuple en faveur des grands est si aveugle, et l'entêtement pour leur geste, leur visage, leur ton de voix et leurs manières si général, que s'ils s'avisait d'être bons, cela irait à l'idolâtrie" (La Bruyère, Caractères, "Des Grands," No. 1).

⁴⁹ "Un vice souple serait moins facile à ridiculiser qu'une vertu inflexible" (Bergson, Le Rire, p. 105).

⁵⁰ Aventure théâtrale, pp. 67, 349, note 1. Voir aussi Vedel qui range Dorante parmi les "êtres purement malfaisants et antisociaux" (Deux Classiques français, p. 505).

⁵¹ Guy Dumur, "Les Folies Molière," Le Nouvel Observateur, 30 décembre 1972, p. 51.

⁵² Cette comédie contient aussi une allusion à la dégénérescence physique de l'aristocratie. Quand M. Jourdain affirme qu'il lui faut, à tout prix, un gendre noble, sa femme réplique que les avantages matériels et sensuels se trouvent du côté de la bourgeoisie: "il vaut mieux pour elle [leur fille] un honnête homme riche et bien fait, qu'un gentilhomme gueux et mal bâti" (III, 12).

⁵³ Voir Hubert, Comedy of Intellect, p. 21; Guicharnaud, Aventure théâtrale, p. 225; Vedel, Deux Classiques français, pp. 279-84. D'après ce dernier, Les Précieuses ridicules marquerait un tournant dans la carrière de Molière à partir duquel sa comédie se fondera aussi bien sur une "tradition littéraire extra-théâtrale," la satire, que sur les traditions proprement dramatiques.

⁵⁴ Cf. Monsieur de Pourceaugnac, III, 2.

⁵⁵ Mauron, Psychocritique du genre comique, pp. 42-44.

⁵⁶ Bénichou estime que Jupiter et Sosie sont aux véritables pôles du drame. Amphitryon n'est guère qu'un "homme de qualité berné par un dieu qui le réduit à la condition ridicule d'un second Sosie" (Morales du grand siècle, p. 271).

⁵⁷ Mauron, Psychocritique du genre comique, pp. 42-44.

⁵⁸ Morales du grand siècle, p. 346.

⁵⁹ Bénichou relève un autre rapprochement à faire--entre Amphitryon et l'histoire racontée par Moron au début de La Princesse d'Elide (I, 2). Ibid., p. 275.

⁶⁰ Hubert, Comedy of Intellect, pp. 182-89. Voir aussi James Doolittle, "Human Nature and Institutions," p. 161: "The god and the high-ranking nobleman, for all their authority, malice, and cynicism, must nonetheless be subservient to the ultimate authority of conventional form. The power they wield with ruthless effectiveness originates not in themselves as god or man, but in the institutions whose

masks they put on."

⁶¹Gutwirth, Invention comique, p. 96. Voir aussi pp. 206-07.

⁶²Romano, Comique de Molière, p. 51.

⁶³Voir les vers 209-12 des Fâcheux cités p. 116 supra.

⁶⁴Aventure théâtrale, pp. 470-517 passim.

⁶⁵Doolittle, "Human Nature and Institutions," p. 160.

⁶⁶Au vingtième siècle, on a fait ressortir la critique sociale que renferme Amphitryon. Voir la description, que donne Guicharnaud, de la mise en scène de Jean-Louis Barrault au théâtre Marigny en 1947 et de la caractérisation de Sosie faite par Robert Hirsch à la Comédie-Française en 1959 (Critical Essays, p. 178).

⁶⁷Guy LeClerc, "Dom Juan dans la bataille de Tartuffe," Europe, No. 441-42 (janvier-février 1966), p. 58.

⁶⁸Aventure théâtrale, p. 329.

⁶⁹Morales du grand siècle, p. 285.

⁷⁰"The corruption of all these characters [Dom Juan and his opponents, the protagonists of Le Misanthrope, George Dandin and Angélique, Pourceaugnac, Jourdain] originates and is expressed in terms of one or more . . . institutions . . . The institution most frequently utilized is a social one, the convention of distinction of rank" ("Human Nature and Institutions," p. 160).

⁷¹Aventure théâtrale, pp. 264, 205.

⁷²En 1649, se doutant d'une embuscade, le Prince de Condé aurait envoyé un laquais en voyage à sa place aussi (Van Erde, "Historicity Valet Role," pp. 191-92).

⁷³Aventure théâtrale, pp. 183, 188, 191-92, 336.

⁷⁴Annie Ubersfeld, "Dom Juan et le noble vieillard," Europe, No. 441-42 (janvier-février 1966), p. 60.

⁷⁵Jules Brody, "Esthétique et société chez Molière," dans Colloque des Sciences Humaines: Dramaturgie et Société, éd. Jean Jacquot (Paris: Editions du Centre National de Recherche Scientifique, 1968), p. 325.

⁷⁶ Georges Couton, éd., Molière, Oeuvres complètes, 2 tomes (Paris: Gallimard, 1971), 2: 20.

⁷⁷ Aventure théâtrale, p. 339.

⁷⁸ James Doolittle, "The Humanity of Molière's Dom Juan," PMLA 68: 509-34, 1953.

⁷⁹ Un parallélisme s'établit entre le sort du domestique, qui ne vit que pour et par son maître, et le dilemme de Dom Carlos: "c'est en quoi je trouve la condition d'un gentilhomme malheureuse, de ne pouvoir point s'assurer sur toute la prudence et toute l'honnêteté de sa conduite, d'être asservi par les lois de l'honneur au dérèglement de la conduite d'autrui" (III, 3).

⁸⁰ Doolittle, "Humanity Dom Juan," p. 522 et Robert J. Nelson, "The Unreconstructed Heroes of Molière," dans Guicharnaud, Critical Essays, p. 119.

⁸¹ Ubersfeld, "Noble vieillard," p. 64.

⁸² Guy Leclerc maintient que la critique que fait Dom Louis de l'aristocratie corrompue va plus loin encore que celle de Beaumarchais du fait qu'elle la précède de cent vingt ans. "Bataille de Tartuffe," p. 54.

⁸³ Aventure théâtrale, p. 486.

⁸⁴ Donneau de Visé fait bien voir que Le Misanthrope est un microcosme de la haute société de l'époque. Il appelle les personnages réunis chez Célimène "la cour" et ajoute que l'on ne peut pas critiquer cette pièce "sans faire voir que l'on n'est pas de ce monde, et que l'on ignore la manière de vivre de la cour et celle des plus illustres personnes de la ville" (Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope dans Molière, Oeuvres complètes, éd. Couton, 2: 135-36, 140).

⁸⁵ Guicharnaud, Aventure théâtrale, p. 382.

⁸⁶ Hubert, Comedy of Intellect, p. 143.

⁸⁷ Molière par lui-même, p. 128.

⁸⁸ Voir respectivement la Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope, op. cit., 2: 132 et Invention comique, p. 134.

⁸⁹ Invention comique, pp. 141-42.

⁹⁰ Beaucoup de critiques ont signalé que Molière aurait pu s'inspirer de l'histoire presque contemporaine des

amours de la Grande Mademoiselle et de Lauzun. Quoiqu'il en soit, l'essentiel c'est que Molière renverse l'ordre établi dans sa comédie, tandis que l'idylle royale finit tout autrement.

⁹¹Ce thème est renforcé dans les intermèdes. Au troisième, deux satyres sont amoureux d'une bergère qui leur préfère un berger. Le parallélisme avec l'intrigue principale est aussi évident qu'impertinent: satyres/princes, berger/Sostrate. Toujours dans le même sens, la troisième entrée de ballet célèbre la joie de douze esclaves affranchis.

⁹²Comme on a sans doute déjà constaté, ce mot est rarement remplacé par un synonyme et revient comme un leit-motif tout au long de la pièce.

⁹³Le choix d'un militaire méritant, mais roturier, est lourd de symbolisme. D'abord il rappelle l'origine et la justification d'une élite. Ensuite il anticipe sur la démocratisation de l'armée française qui aura lieu vers la fin du règne de Louis XIV. Un simple hobereau, Sébastien Le Prestre de Vauban, deviendra maréchal de France, le marquis de Villars, en vertu de son efficacité, sera proclamé maréchal par ses soldats sur le champ de bataille et, en réorganisant les troupes du roi, Louvois fera peu de cas de la condition de ceux qu'il destine au commandement. "Tous les officiers, même généraux, n'étaient point nobles il s'en faut beaucoup . . . Le mérite de Louvois fut d'établir que désormais le grade serait tout, la noblesse rien: duc ou marquis, il fallut obéir à son supérieur" (Boulenger, Le Grand siècle, p. 227). Voir aussi W. H. Lewis, The Splendid Century: Life in the France of Louis XIV (Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor, 1957), pp. 130-32.

⁹⁴En s'efforçant de définir la "philosophie" de Molière, Jasinski observe qu'"il croit aux vertus d'une élite, fondée sur l'aristocratie moins de la race que du coeur et de l'esprit" (Molière, pp. 156-57).

⁹⁵C'est moi qui souligne.

⁹⁶Cf. le mot du valet Dubois dans Les Fausses Confidences de Marivaux où, en parlant de la bien-aimée de son maître, il affirme qu'"il faut qu'elle nous épouse" (III, 1).

⁹⁷René Jasinski, qui semble commettre un anachronisme en suggérant que des facteurs autres que la naissance déterminent le rang social au dix-septième siècle, reconnaît à Mascarille "une intelligence très supérieure à son état" (Molière, p. 35).

⁹⁸Donneau de Visé, Lettre Misanthrope, op. cit., 2: 134.

⁹⁹Cf. Don Diègue: "Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage" (Le Cid, I, 5, 274).

¹⁰⁰Mascarille se fait prier par Hippolyte aussi. S'étant précipitamment mise en colère, elle s'excuse auprès du valet à grand renfort d'argent et de cajoleries (I, 8). Cf. Les Fourberies de Scapin, II, 4.

¹⁰¹Voir aussi Gutwirth, Invention comique, pp. 33-34.

¹⁰²Deux Classiques français, p. 269.

¹⁰³Cf. Les Fourberies de Scapin, II, 4.

¹⁰⁴C'est moi qui souligne.

¹⁰⁵Une récente mise en scène aux Tréteaux de Paris rend visible la suprématie du valet. A chaque rencontre entre maître et serviteur, Scapin se place au-dessus de ses prétendus supérieurs.

¹⁰⁶Jouanny, op. cit., 2: 590.

¹⁰⁷A titre d'exemple:

(à Octave)

Et vous, préparez-vous à soutenir avec fermeté l'abord de votre père. (I, 3)

Et vous, avertissez votre Silvestre de venir vite jouer son rôle. (II, 4)

(à Léandre)

Lévez-vous . . . ne soyez point si prompt. (II, 4)

(à Octave et à Léandre)

Allez-vous-en tous deux. (II, 4)

(à Silvestre)

Ne fais que me suivre. (I, 3)

(à Hyacinthe)

Allez-vous-en, vous. (I, 3)

¹⁰⁸Hubert, Comedy of Intellect, p. 233. Voir aussi Emelina qui maintient qu'aux yeux des fourbes "le monde se divise en deux camps: il y a ceux qui savent intriguer (et ils sont les seuls dans chaque pièce) et ceux qui ne savent pas" (Valets et servantes, p. 24).

¹⁰⁹D'après l'analyse d'Emelina, le mépris du maître va de pair avec la maîtrise du fourbe. Valets et servantes, pp. 24-25.

- 110 C'est moi qui souligne.
- 111 Cf. I, 3 où Hyacinthe vouvoie Scapin.
- 112 Comedy of Intellect, pp. 3, 233.
- 113 "L'Etourdi de Molière ou l'illusion héroïque," Revue d'Histoire littéraire de la France 59: 87-89, 1959.
- 114 Emelina, qui semble croire avec Buffon que "le style est l'homme même," apprécie beaucoup l'élégance du langage et des attitudes du fourbe (Valets et servantes, pp. 26-27) et Vedel retrouve chez Scapin la "dignité de grand seigneur" (Deux Classiques français, p. 453).
- 115 C'est moi qui souligne.
- 116 Cf. le mot de Mascarille signalé p. 106 supra: "Dieu fera pour les siens" (Dépit amoureux, III, 7, 973).
- 117 Cf. Monsieur de Pourceaugnac où tout concourt à ennoblir Sbrigani et à adoucir les crimes de Nérine énumérés à I, 2.
- 118 Voir Lewis, The Splendid Century, p. 199; Van Erde, "Historicity Valet Role," p. 191; Hugon, Social France, pp. 93-94. Voir aussi note 29 supra.
- 119 Molière, p. 36.
- 120 "Mascarille's stress on vertu and gloire, which play so important a part in the serious drama of the period, appears all the more paradoxical because his intrigues invariably put him at odds with law and order. Mascarille evidently has created his own system of values" (Comedy of Intellect, pp. 3-4).
- 121 Emelina, Valets et servantes, p. 25.
- 122 Ibid., p. 23.
- 123 Guicharnaud, Aventure théâtrale, p. 322.
- 124 Ibid., p. 196.
- 125 "Illusion héroïque," p. 90.
- 126 Avant le rideau final, tous les personnages principaux auront besoin du fourbe héroïque et le lui avoueront: Octave.
Je te conjure de tout mon coeur de prendre la conduite de notre barque. (I, 3)

Hyacinthe.

Je vous conjure . . . de vouloir servir notre amour.
(I, 3)

Léandre.

Pense à me donner le secours que je te demande! (II, 4)

Zerbinette.

Nous aurons besoin de tes soins. (III, 1)

Silvestre.

Que . . . dirai-je? (I, 3)

Géronte.

Ne m'abandonne pas, je te prie. (III, 2)

Jouanny reconnaît également l'empire du valet en omettant, toutefois, de signaler que les "vieillards" et les "jeunes fous" qu'il voit à genoux devant lui sont aussi les maîtres de Scapin: "Le rideau tombera quand Scapin jugera bon de clore le divertissement, ou plutôt la démonstration. Il n'est personne qui ne l'aura appelé à aide, personne qu'il n'ait vu plus ou moins à genoux devant lui, vieillards, valets, jeunes fous; et les amantes même subissent son ascendant" (op. cit., 2: 588).

¹²⁷A titre d'exemple:

Léandre.

Ah! tu me redonnes la vie. (II, 8)

Octave.

Mon cher Scapin, que ne dois-je point à tes soins!
(II, 3)

Ah! tu me redonnes de joie! (II, 8)

Ah! Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention . . . pour me tirer de la peine où je suis, je croirais t'être redevable de plus que de la vie. (I, 2)

L'utilité de Scapin n'est sans doute pas qu'une convention théâtrale. Van Erde cite plusieurs cas où l'intervention d'un serviteur aurait été d'une importance vitale à son maître ("Historicity Valet Role," p. 190).

¹²⁸Mauron, Psychocritique du genre comique, pp. 29, 39.

¹²⁹Gutwirth, Invention comique, p. 29.

¹³⁰A cette époque, de par un décret royal, il était défendu aux roturiers de porter l'épée. Voir Hugon, Social France, p. 94.

¹³¹ Selon Bénichou, la notion de privilège résulterait directement de l'émasculatation de la noblesse d'épée: "la notion de privilège, de supériorité gratuite et qu'on ne songe pas à justifier, ne prend la première place dans la vie noble qu'autant que l'aristocratie cesse d'exercer une fonction sociale effective, se sent impuissante à fonder ses droits. Dans le mot de privilège est inscrite, en même temps que la primauté, l'inutilité sociale" (Morales du grand siècle, p. 274).

¹³² Valets et servantes, voir surtout pp. 3, 6, 8-10, 202.

¹³³ Dans le langage précieux, un valet s'appelle un "nécessaire" (voir Les Précieuses ridicules, sc. 6). Donc, même dans cette ambiance on ne peut plus artificielle, le serviteur se place du côté de l'efficacité.

¹³⁴ New Criticism, pp. 51-52.

¹³⁵ M. Marc-Monnier, "Molière. Les Valets de comédie," Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger 4: 392-93, 1867.

¹³⁶ Boileau, Art poétique, chant 3, 391-400; Guicharnaud, Critical Essays, p. 10.

¹³⁷ Simon, "Rites élémentaires," p. 27.

¹³⁸ Jouanny, op. cit., 2: 589.

V. CONCLUSION

. . . ce que le soldat, dans son devoir instruit,
Montre d'obéissance au chef qui le conduit,
Le valet à son maître, un enfant à son père,
A son supérieur le moindre petit Frère,
N'approche point encore de la docilité,
Et de l'obéissance, et de l'humilité,
Et du profond respect où la femme doit être
Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître.
(L'Ecole des femmes, III, 2, 705-12)

Dans la comédie de Molière, le personnage autoritaire est condamné à plusieurs titres: parce qu'il s'attaque à un plus faible que lui, qu'il se révèle mal équilibré, qu'il s'oppose à des valeurs universellement reçues, qu'il sème le désordre et la destruction. Le cas du futur-mari suggère qu'il est démasqué également en tant qu'imposteur-usurpateur et, en effet, à très peu d'exceptions près, les autoritaires du théâtre de Molière font figure de faux chefs indignes d'exercer les pouvoirs immenses qu'ils détiennent. En outre, presque toutes les victimes du rire moliéresque, telles que les prudes, les pédants, les médecins et les dévots, pourraient être qualifiées de personnages autoritaires manqués du fait qu'elles sont à la recherche du même genre de souveraineté imméritée que la tradition accorde plus volontiers aux pères, aux maris et aux maîtres. En conséquence, cette dénonciation de l'autoritarisme se situe au coeur même de la dialectique moliéresque. Mais, au-delà de l'individu, le

dramaturge vise toute tendance à concevoir et à structurer la société selon une hiérarchie de valeurs et de puissances qui, s'emboîtant les unes dans les autres, créent un cercle vicieux d'abus.¹

L'autoritarisme n'est pas un vice qui isole, tels l'avarice d'Harpagon ou l'hypocondrie d'Argan. Il rapproche le personnage autoritaire de ses semblables, pour mieux les dominer, et l'intègre dans un ensemble d'attitudes et de gestes prévisibles ayant tous pour but de préserver le statu quo. Chez Molière, comme dans la vie, les différents genres d'autorité se révèlent interdépendants et se donnent souvent la main. Le père, la grand-mère et le dévot du Tartuffe font bloc pour opprimer tous les personnages non-autoritaires de la distribution. En acceptant aveuglément toutes sortes de règles et de hiérarchies et en faisant appel à des forces occultes pour guérir l'homme, les médecins moliéresques se rapprochent du clergé; l'obéissance exigée par la Faculté de Médecine ressemble beaucoup à celle accordée à l'Eglise ou au monarque.² Inversement, la liberté de la femme va de pair avec l'émancipation des serviteurs:

Oh! que les voilà bien tous formés l'un pour l'autre!

 Une fille maîtresse et coquette suprême;
 Des valets impudents . . . (EM, I, 2, 252, 255-56)

Normalement, le personnage autoritaire essaie de se couvrir de plusieurs sortes d'autorités et son impérialisme se manifeste dans plus d'un domaine. Les prétentions nobles d'Arnolphe offrent l'ultime indice d'un trait fondamental de son caractère: le voeu de suprématie sur tous les plans.³

Pareillement, même lorsque les rapports entre maître et serviteur ne sont pas au premier plan, Molière fait gifler et insulter Flipote par Mme Pernelle ou menacer DuBois par Alceste, afin de laisser comprendre que ses parents et ses maris autoritaires ont l'habitude de rudoyer tous ceux qui tombent sous leur tutelle.⁴

De préférence, le dramaturge s'en prend aux personnages doublement ou triplement autoritaires. A l'exception près de Philaminte, c'est le père qui est dénoncé en tant que tyran domestique, car il joint à l'autorité du père celle du mâle et offre, en conséquence, une double prise à la critique. En revanche, la sympathie et l'admiration de Molière paraissent aller spontanément aux êtres les plus déprisés par la société, tels les femmes ou les domestiques.⁵ Dans son théâtre, la réversibilité comique se revêt d'un caractère social. D'habitude, ses serviteurs l'emportent sur leurs maîtres, ses jeunes et ses femmes font preuve de plus de bon sens que leurs parents ou leurs maris et ses servantes ont "plus de poids" que ses valets.⁶ Assez fréquemment, bien qu'il n'existe aucun conflit entre les jeunes amoureux, l'autorité du mâle est sapée par la plus grande efficacité de la femme avec qui le jeune premier est associé et à qui le spectateur est amené à le comparer. Ainsi, dans les deux Ecoles, par exemple, le conflit primordial entre le père-mari et la fille-femme se double, en quelque sorte, du contraste qui s'établit entre les amoureux contrariés. En dépit de leur peu d'éducation, Isabelle et Agnès se montrent net-

tement plus dynamiques et plus habiles que leurs amants et Agnès en fait le reproche à Horace.

En faisant coïncider les diverses formes d'autorité, Molière fait en sorte qu'une attaque contre l'une d'elles atteigne toutes les autres. L'engrenage d'autorités qui caractérise la société de son époque est mis en cause par ses effets nuisibles qui font boule de neige jusqu'à ce qu'ils risquent de détruire les privilégiés mêmes.

Dans Le Mariage forcé, Dorimène illustre le sort d'un personnage soumis consécutivement à deux sortes de domination, celle du père et celle du mari. En tant que fille, elle souffre de la sévérité et de l'avarice d'un père qui, la trouvant à charge, se débarrasse d'elle en la mariant au premier venu. Faute de fortune, Dorimène se résout à épouser le vieillard "choisi" par son père, bien qu'elle ne l'aime nullement et qu'il la traite comme une chose. Coincée entre un père et un futur également autoritaires, cette jeune mariée est réduite, telle la Mariane de L'Avare, à "demander . . . au Ciel l'heureux état de veuve" (sc. 7). De nouveau, la victime d'une société rigoureusement stratifiée n'envisage pas de possibilité de bonheur sans la mort d'un autre, c'est-à-dire sans créer de victime supplémentaire.⁷

Dans George Dandin, toutes les formes d'autorité déjà examinées--celles du noble, des parents, du mari et du maître--sont simultanément mises en cause. Suivant l'exemple d'un Harpagon ou d'un Orgon, les Sotenville sacrifient leur fille à leurs intérêts et à leurs obsessions si bien que

l'injustice des parents appelle directement celle de la fille. Sachant qu'elle n'est qu'un jouet entre les mains de ses parents, Angélique, pas plus qu'Henriette ou que Dorimène, ne se sent nullement obligée à jouer le jeu du mariage et à se dévouer à un mari antipathique, choisi en fonction des besoins de ses parents. En même temps, à titre de hobereaux aussi fanatiques et ridicules que la Comtesse d'Escarbagnas et M. de Pourceaugnac, les Sotenville s'opposent à leur gendre roturier qu'ils traitent comme un valet et qu'ils forcent à s'humilier, à trois reprises, en s'excusant auprès de ceux qu'il a, avec raison, accusés.⁸ Il est presque inévitable qu'un homme ainsi frustré se venge cruellement sur ceux qui dépendent de lui. Et quand l'occasion se présente, ce paysan parvenu, l'unique exemple chez Molière d'un protagoniste à la fois autoritaire et victime d'un autre personnage autoritaire, brutalise ses serviteurs⁹ et se montre sadique envers sa femme qu'il traite comme une chose à l'instar d'un Sganarelle ou d'un Arnolphe.

Les Sotenville maltraitent George Dandin et Angélique qui maltraite George Dandin qui maltraite Angélique et ses domestiques. Comme le protagoniste, ce drame aussi insolite qu'inquiétant tourne en rond et la stratification sociale y est clairement dénoncée par la foule d'injustices qu'elle provoque, et qui se répercutent de personnage en personnage, jusqu'au suicide à peine escamoté de George Dandin.

Dans ce microcosme de la France de Louis XIV, chacun

des principaux points de repère du système hiérarchique se révèle destructeur, autodestructeur, générateur d'un cercle vicieux d'abus et source de l'aliénation profonde de l'individu. Ainsi Molière démolit le mythe selon lequel la société serait stratifiée pour le plus grand bien de tous pour déboucher sur une atmosphère d'ouverture qui tranche sur l'actualité de son temps. Dans l'immédiat, son théâtre mine, soit directement, soit indirectement, la justification théorique des rapports fixes de la société française du dix-septième siècle. En distribuant des vices aussi mécaniquement que la société répartissait les privilèges, et en les distribuant à ceux mêmes qui se trouvaient favorisés par l'ordre social, Molière met en garde contre la rigidité, que Bergson a jugée si néfaste à la vie sociale, d'un univers sclérosé. C'est sans doute dans la comédie seulement qu'un valet, tel le Mascarille de L'Etourdi, oserait dire ses vérités à un maître niais, qu'une Agnès échapperait à une prison qui l'attendait depuis longtemps ou qu'un Tartuffe serait désarmé en finale. Cependant, en faisant voir des femmes mal mariées, des enfants victimes d'un père dément et des domestiques esclaves de maîtres arrogants et brutaux, le théâtre de Molière met en question la légitimité de l'autorité accordée a priori à certaines couches de la société. Dans sa critique, il va aussi loin que possible sous un roi absolu tel que Louis XIV. Néanmoins, ce "bouffon trop sérieux"¹⁰ "laisse partout deviner plus qu'il ne dit"¹¹ et, comme Beaumarchais, son héritier en ligne directe, il par-

vient à dénoncer ceux mêmes qui assurent le succès de son oeuvre.¹²

Mais s'il est vrai que "le rire naît toujours de la destruction d'un monde que le spectateur, d'accord avec l'auteur, rejette et condamne,"¹³ et que l'analyse iconoclaste de Molière se base sur l'actualité du dix-septième siècle français, sa comédie n'est pas pour autant limitée par les particularités de cette société. Parce qu'elle décèle la parenté essentielle entre les systèmes et les attitudes autoritaires, la critique moliéresque devient facilement transposable d'époque en époque et de culture en culture. Ayant osé remplacer le valet bouffon traditionnel par le marquis ridicule, Molière nous invite à trouver nos propres équivalents à ses pères, maris et maîtres et à découvrir dans son théâtre, non seulement une attaque contre l'hypocrisie et les abus d'une actualité révolue, mais également, sinon plus, un plaidoyer perpétuellement renouvelable en faveur de la liberté, de la justice et de la vraie dignité de l'homme sans lesquelles il ne peut y avoir ni joie ni amour.

NOTES

¹Du dix-septième siècle, où le janséniste Baillet voyait en lui un ennemi de l'Eglise, au vingtième siècle, où le gouvernement de Vichy a voulu interdire Le Tartuffe, Molière a été jugé un critique dangereux des institutions sociales (René Bray, Molière, homme de théâtre [Paris: Mercure de France, 1954], p. 25 et Guicharnaud, Critical Essays, p. 7).

²Hubert, Comedy of Intellect, pp. 255-63. De même, l'autorité du maître est parallèle à celle de Dieu puisque "Racan, in his Vie de Malherbe, claims that Malherbe used to fine his valet for misbehavior and give the money to the poor, this act of charity being deemed appropriate, since an offense against the master was one against God" (Van Erde, "Historicity Valet Role," p. 192).

³Voir Guicharnaud, Aventure théâtrale, p. 495 et Doubrovsky, "Chute du héros," pp. 111-12.

⁴Ce ne sont que deux exemples d'une conduite que l'on retrouve chez Arnolphe, George Dandin, Harpagon, M. de Pourceaugnac, M. Jourdain, la comtesse d'Escarbagnas et Philaminte aussi bien que chez les maîtres du Dépit amoureux, des Précieuses ridicules et des Fourberies de Scapin.

⁵Dans Le Malade imaginaire, il est à noter que, quoique extrêmement timide et entièrement soumis à son père, Diafoirus fils s'efforce de dominer sa fiancée. Par contre, en tant que chef de troupe, Molière prêchait d'exemple puisque son autorité "n'était point celle d'un tyran, pas même d'un maître: elle était celle d'un camarade estimé, respecté, aimé" (Bray, Homme de théâtre, p. 60). En outre, il est bien connu que Molière, le jour de sa mort, a refusé d'annuler la représentation du Malade imaginaire parce que ses ouvriers n'avaient "que leur journée pour vivre."

⁶Bénichou, Morales du grand siècle, pp. 322-23.

⁷Voir le voeu du parricide à peine déguisé dans L'Etourdi, Dom Juan, L'Avare et Le Malade imaginaire.

⁸George Dandin n'est pas le seul à essayer de telles insultes, car "Madame de Sévigné's daughter, forced to accept the rich daughter of a fermier-général as her daughter-in-law, often apologized to friends by saying . . . 'that even the best lands were occasionally in need of manure'" (Hugon, Social France, p. 91).

⁹Dans la mise en scène de Jean-Paul Roussillon, à la Comédie-Française en 1971, la misère des serviteurs de George Dandin était particulièrement mise en relief.

¹⁰Dans la Pompe funèbre de Scarron, Somaize fait ainsi appeler Molière par Scarron. Voir Bray, Homme de théâtre, p. 279.

¹¹Donneau de Visé, Lettre Misanthrope, op. cit., 2: 140. Sur ce point, voir aussi Auerbach, Mimesis, p. 321 et Simon, Molière par lui-même, pp. 128-29.

¹²Molière n'est pas unique dans son genre. Il s'insère dans une lignée d'écrivains classiques, fort différents les uns des autres, qui ont tous en commun d'avoir repéré les tares du système d'autorités de l'époque. Dans le Discours de la méthode de Descartes et l'Arrêt burlesque de Boileau, on trouve le même refus de l'autorité des anciens, des livres et des maîtres qui sert de base aux reproches qu'adresse Molière à ses médecins et à ses pédants. Chez La Bruyère, on découvre une vision, pareille à celle de Molière, d'une société hiérarchique figée. En outre, ces deux écrivains témoignent d'une sympathie étonnante, voire choquante, au dix-septième siècle, pour l'homme du peuple. Tous deux valorisent le simple et le naturel en rabaisant le noble sans mérite. Sur ce point, ils sont rejoints par La Fontaine qui, dans des fables telles que "Le Renard et le Buste" ou "Le Loup et le Chien," s'inspire visiblement de la corruption des courtisans de Versailles. Mais, du fait qu'il joue quotidiennement devant la cour, Molière est le plus en vue de ces critiques sociaux, le plus vulnérable et le plus propre à faire de la littérature une force libératrice.

¹³Romano, Comique de Molière, p. 147.

OUVRAGES CONSULTÉS

- Adam, Antoine. Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. 5 tomes. Paris: Editions Mondiales, 1962.
- Auerbach, Erich. Mimesis. Traduit par Willard Trask. New York: Doubleday Anchor, 1957.
- Beaumarchais. Théâtre complet. Ed. Maurice Allém. Paris: Gallimard, 1967.
- Bénichou, Paul. Morales du grand siècle. Paris: Gallimard, 1948.
- Bergson, Henri. Le Rire. Paris: Presses Universitaires de France, 1912.
- Boileau. Oeuvres complètes. Ed. Françoise Escal. Paris: Gallimard, 1966.
- Boulenger, Jacques. Le Grand Siècle. Paris: Hachette, 1911.
- Bouvier-Ajam, Maurice. "Le Décor économique et social." Europe, No. 385-86 (mai-juin 1961): 18-28.
- _____. "Le Décor historique, économique et social." Europe, No. 441-42 (janvier-février 1966): 8-20.
- Bray, René. Molière, homme de théâtre. Paris: Mercure de France, 1954.
- Brody, Jules. "Esthétique et société chez Molière." Dans Colloque des Sciences Humaines: Dramaturgie et Société, pp. 307-26. Ed. Jean Jacquot. Paris: Editions du Centre National de Recherche Scientifique, 1968.
- _____. "Don Juan and Le Misanthrope, or the Esthetics of Individualism in Molière." PMLA 84 (May 1969): 559-76.
- Cancalon, Elaine D. "L'Inversion de l'amour courtois dans trois comédies de Molière." Néophilologus 56 (April 1972): 134-45.
- Carré, Marie-Rose. "Arnolphe, Chrysale et Chrysalde aux con-

- férences de Théophraste Renaudot." French Review 48 (February 1975): 548-56.
- Corneille. Oeuvres complètes. Ed. André Stegmann. Paris: Seuil, 1963.
- Descartes. Discours de la méthode. Ed. Louis Liard. Paris: Garnier, 1960.
- Doolittle, James. "The Humanity of Molière's Dom Juan." PMLA 68 (June 1953): 509-34.
- _____. "Human Nature and Institutions in Molière's Plots." Dans Studies in Seventeenth Century French Literature, pp. 153-64. Ed. Jean-Jacques Demorest. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1962.
- Doubrovsky, Serge. "Arnolphe ou la chute du héros." Mercure de France 413 (1961): 111-18.
- _____. Corneille et la dialectique du héros. Paris: Gallimard, 1963.
- Dumur, Guy. "Les Folies-Molière." Le Nouvel Observateur, 30 décembre 1972, p. 51.
- _____. "Des Petites Filles modèles." Le Nouvel Observateur, 21 mai 1973, pp. 76-77.
- _____. "Maîtres et Valets." Le Nouvel Observateur, 25 juin 1973, p. 51.
- Emelina, J. Les Valets et les servantes dans le théâtre de Molière. Annales de la Faculté des Lettres, Série Travaux et Mémoires, No. 10. Aix-en-Provence: La Pensée Universitaire, 1958.
- Fernandez, Ramon. La Vie de Molière. Paris: Gallimard, 1929.
- Ferron, Jacques. Du Fond de mon arrière-cuisine. Montréal: Editions du Jour, 1973.
- François, Carlo R. "L'Etourdi de Molière ou l'illusion héroïque." Revue d'Histoire Littéraire de la France 59 (janvier-mars 1959): 87-91.
- Goldsmith, Ulrich K. "Brecht as Adaptor of Molière." Dans Proceedings of the IVth Congress of the International Comparative Literature Association, pp. 875-81. Ed. François Jost. La Haye: Mouton, 1966.

- Gossman, Lionel. "Molière and Tartuffe: Law and Order in the 17th Century." French Review 43 (May 1970): 901-12.
- Goubert, Pierre. Louis XIV et vingt millions de Français. Paris: Fayard, 1966.
- Guicharnaud, Jacques. Molière, une aventure théâtrale. Paris: Gallimard, 1963.
- _____, ed. Molière, a Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1964.
- Gutwirth, Marcel. "Le Comique du serviteur chez Molière." Symposium 4 (May 1950): 349-57.
- _____. "The Unity of Molière's l'Avare." PMLA 76 (September 1961): 359-66.
- _____. Molière ou l'invention comique, la métamorphose des thèmes et la création des types. Paris: Minard, 1966.
- _____. "Dom Garcie de Navarre et Le Misanthrope: de la comédie héroïque au comique du héros." PMLA 83 (March 1968): 118-29.
- Hall, H. Gaston. "Dom Juan: 'la scène du Pauvre'." Dans The Art of Criticism: Essays in French Literary Analysis, pp. 69-87. Ed. Peter H. Nurse. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1969.
- Hubert, J. D. Molière and the Comedy of Intellect. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.
- Hugon, Cécile. Social France in the XVIIth Century. London: Methuen, 1911.
- Jasinski, René. Molière. Paris: Hatier, 1969.
- La Bruyère. Les Caractères. Ed. Marcel Jouhandeau. Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1965.
- La Fontaine. Oeuvres complètes. 2 tomes. Ed. E. Pilon, R. Groos et J. Schiffrin. Paris: Gallimard, 1954.
- Lanniel, Jean. "L'Homme riche et son rêve dans les pièces de famille de Molière." Revue des Langues Vivantes 35 (1969): 357-67.
- La Rochefoucauld. Maximes. Paris: Garnier, 1961.

- Lawrence, Francis L. "The Norm in Tartuffe." Revue de l'Université d'Ottawa 36 (1966): 698-702.
- Leclerc, Guy. "Dom Juan dans la bataille de Tartuffe." Europe, No. 441-42 (janvier-février 1966): 51-58.
- Léon, Bernard L. "Molière and the Historian of French Society." Review of Politics 17 (1955): 530-44.
- Lewis, W. H. The Splendid Century: Life in the France of Louis XIV. Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor, 1957.
- Lough, John. An Introduction to XVIIth Century France. London: Longmans, 1954.
- Marc-Monnier, M. "Molière. Les Valets de comédie." Revue des cours littéraires de la France et de l'étranger 4 (18 mai 1867): 385-94.
- Mauron, Charles. Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris: Corti, 1964.
- _____. Psychocritique du genre comique. Paris: Corti, 1964.
- McBride, Robert. "The Sceptical View of Marriage and the Comic Vision in Molière." Forum for Modern Language Studies 5 (1969): 26-46.
- Molière. Oeuvres complètes. 2 tomes. Ed. R. Jouanny. Paris: Garnier, 1962.
- _____. Oeuvres complètes. 2 tomes. Ed. Georges Couton. Paris: Gallimard, 1971.
- Moore, W. G. Molière: A New Criticism. Oxford: Clarendon Press, 1949.
- Mornet, Daniel. Histoire de la littérature française classique. Paris: Armand Colin, 1947.
- Noel, Eugène. "Les Valets de Molière." Le Moliériste 1 (1879): 339-40.
- Nurse, Peter H. "Le Rire et la morale dans l'oeuvre de Molière." Dix-septième siècle, No. 52 (1961): 20-35.
- Pascal. Oeuvres complètes. Ed. Jacques Chevalier. Paris: Gallimard, 1954.
- Picoche, Jacqueline. "Le Vocabulaire du mariage dans

- Tartuffe." Cahiers de Lexicologie 7 (1965): 43-49.
- Poulet, Georges. Etudes sur le temps humain. 3 tomes. Paris: Plon, 1949.
- Racine. Théâtre complet. Ed. Maurice Rat. Paris: Garnier, 1960.
- Roe, F. C. "Les Types sociaux dans la comédie de Molière: le valet et la servante." French Quarterly 7 (1925): 170-78.
- Romano, Danilo. Essai sur le comique de Molière. Berne: A. Francke, 1950.
- Rossat-Mignod, Suzanne. "L'Emancipation des femmes de Mélite (1629) à l'Ecole des femmes (1662)." Europe, No. 385-86 (mai-juin 1961): 115-22.
- Simon, Alfred. "Les Rites élémentaires de la comédie moliéresque." Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, No. 15 (janvier 1956), 14-28.
_____. Molière par lui-même. Paris: Seuil, 1957.
- Tersen, Emile. "Le Décor historique." Europe, No. 385-86 (mai-juin 1961): 10-18.
- Tournemille, Jean. "Molière et l'essai de Montaigne intitulé 'De la ressemblance des enfants aux pères'." Bulletin de la Société des Amis de Montaigne, No. 18 (1956): 42-44.
- Ubersfeld, Annie. "Dom Juan et le noble vieillard." Europe, No. 441-42 (janvier-février 1966): 59-67.
- Van Eerde, John. "The Historicity of the Valet Role in French Comedy during the Reign of Louis XIV." Romanic Review 48 (October 1957): 185-96.
- Vedel, Valdemar. Deux Classiques français vus par un critique étranger: Corneille et son temps--Molière. Traduit par E. Cornet. Paris: Champion, 1935.