



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

En français dans le texte

Émission diffusée le 26 septembre 2020

Objet d'étude : Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle

Parcours : maîtres et valets

Œuvre : Marivaux, *L'île des esclaves*

Pour les classes de première de la voie technologique

Extrait : Marivaux, *L'île des esclaves*, Acte I, scènes 1 et 2

I. ANALYSE LITTÉRAIRE

Introduction/Mise en situation

À regarder ce minuscule Livre de Poche à la typographie très aérée, gonflé d'une vaste préface et d'un épais dossier, on se dit que cette petite « comédie en un acte et en prose » – onze scènes qui dépassent de peu les trente pages – n'a pu être pour son auteur qu'une esquisse ou un bref passe-temps. Qu'elle date de 1725, et l'on imaginera un petit amusement pour aristocrates désœuvrés, enfin libérés, durant ces « années folles » qui succédèrent à la mort de Louis XIV, du poids de l'interminable et dévote vieillesse du Roi-Soleil. Qu'elle soit de Marivaux, et l'esprit se figurera encore un air connu de « marivaudage », cet art subtil de la conversation galante, héritage tardif de la Préciosité, qui vise à faire de la parole l'instrument et l'objet mêmes de la séduction amoureuse... Le titre peut-être surprendra un peu : « L'Île des esclaves » rappelle les codes de l'utopie et, plus encore, du roman d'aventures... Mais on songera que Marivaux était le contemporain de Daniel Defoe et de Jonathan Swift. Le rideau se lève d'ailleurs sur un décor banal, à l'exotisme abstrait et topique, tout à fait propice aux aventures de quelque Robinson échoué là auprès de Vendredi : « *Le théâtre représente une mer et des rochers d'un côté, et de l'autre quelques arbres et des maisons* ». Un naufrage vient justement d'avoir lieu, et deux rescapés entrent en scène...

Et pourtant, cette petite « comédie en un acte » déjoue très vite toutes les attentes et tous les étiquetages. Au lieu de la galanterie et du sentimentalisme attendus, nul « marivaudage » ici : le motif amoureux, vidé de véritables enjeux sentimentaux, n'est abordé qu'en passant et sur le mode de la parodie (scènes 6 à 8). Les faux airs d'utopie et de roman d'aventures sont, eux aussi, rapidement déjoués : on apprend très vite que sur cette île, où s'échouent Iphicrate et son valet Arlequin, les maîtres arrivant de l'étranger étaient autrefois mis à mort. Imprégné du sang de ces anciennes luttes sociales, ce « bord » que foulent les personnages se teinte soudain d'une couleur plus racinienne que romanesque, plus tragique qu'utopique. Et la pièce narre en effet une périlleuse mise à l'épreuve, celle de quatre personnages formant deux couples : Iphicrate, dont le nom affiche l'origine athénienne, et son

valet Arlequin, type du bouffon à l'italienne, d'une part ; Euphrosine, également grecque, et sa suivante Cléanthis, d'autre part. À visée pédagogique, comme le leur explique bientôt Trivelin, venu les accueillir sur cette plage avec quelques autres habitants de l'île, cette mise à l'épreuve consiste en une stricte inversion des rôles : sur cette île, les esclaves deviennent les maîtres et les maîtres, les esclaves. De ce substrat qui pourrait sembler simpliste, surgit une crise sociale et morale très profonde, où s'engagent de douloureuses épreuves psychologiques (tous les personnages finissent par pleurer à la scène 10), nous conduisant aux portes du tragique (lorsque nous sont données à entendre l'humiliation des maîtres et la rancoeur des valets). L'ambiguïté du rire, ici (puisque'il s'agit bien d'une « comédie », malgré tout), dit assez bien la profondeur des enjeux abordés : « Aucune pièce de Marivaux n'a plus de "philosophie", aucune n'a plus de "théâtralité" ; tout y est sens et tout y est jeu » écrivent même Henri Coulet et Michel Gilot dans la Notice de l'édition de la Pléiade.

De ce point de vue, les deux premières scènes ne laissent pas de poser question. Car en remplissant d'une manière très canonique et exhaustive leur fonction de scènes d'exposition, elles parviennent précisément à concilier et à intriquer ce double registre : la fiction théorique, l'expérience de pensée d'un lieu abstrait à valeur philosophique, d'une part ; le rire, ou le sourire distancié d'un amusement théâtral, du « jeu » de la fiction et de la réflexion, d'autre part. Comment, tout en remplissant scrupuleusement les attentes de l'exposition, ces deux scènes parviennent-elles à constituer en spectacle ludique une fiction théorique, un lieu de « nulle part » à valeur réflexive ?

Avant et pendant la révolution...

Les premières répliques de la pièce ont ceci d'intéressant qu'elles nous donnent à entendre la relation maître/valet *avant* l'inversion – on serait tenté de dire la « révolution » – des rôles. C'est en somme un aperçu de l'état social « normal » qui unit depuis toujours le maître à son valet. Alors que le naufrage vient d'avoir lieu, le soupir mélancolique et que l'on devine tyrannique d'Iphicrate (rappelons que son nom signifie, étymologiquement : « qui règne par la violence »), juste avant d'appeler son valet, trouve un écho ironique dans la soumission mâtinée d'astucieuse résistance d'Arlequin : le valet, « *avec une bouteille de vin qu'il a à sa ceinture* » (comme l'indique la didascalie), annonce qu'il en boira « les deux tiers, comme de raison » – autrement dit : « comme il est juste qu'on fasse ». La plaisanterie est traditionnelle – la bouteille étant l'un des attributs canoniques du type italien –, mais elle révèle aussi d'emblée les liens ambivalents, entre complicité et combat, qui unissent maître et valet. La profonde solidarité du maître et du serviteur, qu'illustrent bien les deux premières répliques (« Arlequin ? – Mon patron. »), nourrit, chez celui qui la subit, une vengeance faite de petites malhonnêtetés, de resquille ou d'espionnage, subie à son tour par le maître, qui ferme les yeux, tant il a besoin de son domestique. Sans le maître, l'esclave ne serait rien ; mais sans l'esclave, le maître ne serait pas le maître. Bien avant Hegel, Marivaux a perçu et mis en scène le caractère dialectique de cette relation, qui voit le maître devenir passif, soumis aux lois d'un monde qu'il considère avec fatalisme, et dépendant de son esclave (voir ce premier « soupir » d'Iphicrate appelant Arlequin, mais aussi son désir de mort : « tous nos camarades ont péri, et j'envis maintenant leur sort ») tandis que l'esclave s'accomplit et s'affranchit par l'action de transformer le monde, œuvrant à renverser le rapport de domination qu'il subit (voir cette bouteille qu'il boit aux deux tiers, *par justice* ; et son talent d'ironiste, preuve de son élan vital, qui le pousse, dans ce moment terrible, à parodier l'emphase tragique : « Hélas ! ils sont noyés dans la mer, et nous avons la même commodité »).

Mais bientôt, Iphicrate révèle à Arlequin que, dans cette île, les maîtres ont à redouter l'esclavage, et peut-être la mort, tandis que les esclaves ne risquent rien. Le lien de l'un à l'autre se trouve alors subitement dissout : à peine Arlequin l'a-t-il compris qu'il ne s'occupe plus que de lui-même : il « *siffle* », « *chante* », « *badine* », manifeste sans gêne son « indiffé-

rence » pour le sort de son maître (voir la didascalie : « *indifféremment* »), et finit même par s'écrier : « chacun a ses affaires » ! L'égoïsme naturel reprend donc ses droits. L'esclave, qui a de sa condition une conscience parfaitement claire, peut enfin s'exprimer librement ; et c'est à lui que revient de dégager, dès la fin de la première scène, ce que l'on pourrait appeler la philosophie sociale de la pièce. Arlequin la formule avec énergie, en employant subitement le tutoiement égalitaire des Républiques : « et tu disais que cela était juste, parce que tu étais le plus fort » – autrement dit, les puissants appellent justice l'exercice de leur force ; il ajoute : « tes forces sont diminuées, car je ne t'obéis plus, prends-y garde » – c'est-à-dire que cette force même, les puissants la doivent à leurs inférieurs. Telle est la conclusion, amère et subversive, empreinte de Pascal et de La Boétie, de l'ouverture de cette minuscule pièce...

L'école des faibles

On pourrait croire ici que l'expérience de pensée qui se prépare s'apparente bien à une utopie, surtout dans cette grotte magique – le théâtre – où règnent tous les possibles. Le naufrage, l'île, ce régime politique inédit, ces lois différentes de celles qui gouvernent le monde d'Athènes (d'où viennent les naufragés), la tendance égalitaire que manifeste l'emploi du « tu » dans la bouche d'Arlequin : voilà bien des traits de l'utopie. Mais la description de la société idéale, comme le voudrait le genre, s'avère très vite secondaire. L'essentiel est ailleurs, comme nous l'apprend Trivelin dans la deuxième scène : « Nous ne nous vengeons plus de vous, nous vous corrigeons... ». Le séjour dans l'île n'est donc pas le moyen d'exposer un rêve politique ou une fiction théorique, comme les Lumières les affectionnent (on pense à l'apologue des troglodytes dans *Les Lettres persanes* de Montesquieu, ou à la description de l'état de nature dans le second *Discours, Sur l'inégalité parmi les hommes*, de Jean-Jacques Rousseau) ; l'essentiel est bien plutôt dans le processus de rééducation des « esclavagistes ». Processus pédagogique autant que thérapeutique, puisqu'il s'agit de « guérir » les anciens maîtres : « vous êtes moins nos esclaves que nos malades, et nous ne prenons que trois ans pour vous rendre sains ; c'est-à-dire humains, raisonnables et généreux pour toute votre vie » (scène 2).

On pourrait s'attendre alors à voir comment les maîtres, en souffrant ce qu'ils ont infligé à leurs serviteurs, deviendront plus « raisonnables » et « humains ». La pièce serait, comme annoncé, le spectacle d'un « cours d'humanité », celle-ci pouvant s'enseigner même au prix de la violence : pour « détruire » la barbarie dans le cœur des maîtres, « tout [...] est permis » aux valets : « ne vous gênez point, soulagez-vous par l'emportement le plus vif », conseille ainsi Trivelin à Arlequin. On voit dans quelle contradiction s'enfermeraient alors les prétendus pédagogues : la guérison du mal par le mal ; une pédagogie par la reproduction de l'humiliation et de la violence subies... Mais transformer les maîtres en esclaves et les esclaves en maîtres n'est pas établir la justice : c'est seulement intervertir les rôles des victimes et des bourreaux. Or, si les tyrans ont ici beaucoup à apprendre, c'est aussi le cas des opprimés. Il leur faut notamment faire le chemin de la vengeance au désir de justice. Car si la conscience sociale d'Arlequin est déjà bien développée, ce n'est pas le cas de sa conscience morale : sur cette île, il va lui falloir découvrir sa propre générosité, seule apte à donner à son maître une leçon efficace. Marivaux sait bien que l'inférieur, dans sa lutte contre le supérieur, est animé par la jalousie, et non par la quête de justice. Derrière l'apparente utopie, la clairvoyance de ce regard de moraliste demeure : « les hommes ne valent rien », dit Arlequin à l'orée de la pièce. Il n'en restera pas là, grâce à sa propre découverte, son profond travail de soi sur soi. Et grâce à des instruments qui sont beaucoup moins philosophiques que théâtraux. L'exposition de la pièce en dispose déjà l'usage...

Monde inversé et théâtre dans le théâtre

On peut observer en effet comment, en lieu et place de la fiction utopique, les premières scènes nous font entrer dans la tradition du Carnaval. En recourant à la force (« ne cherchez point à vous sauver... »), les Insulaires procèdent à un renversement des rôles qui, en particulier grâce à la figure transgressive et joyeuse d'Arlequin, confine d'emblée à la Fête des Fous : c'est « *en badinant* » qu'Arlequin traite son maître de « badin », et sa chanson de marine, réécriture obscène du motif galant de l'embarquement pour Cythère, est une forme de désobéissance par le rire qui échappe à la logique en place (voir la réponse de son maître : « Mais je ne te comprends point, mon cher Arlequin »). Provoquant et déjouant tout ensemble la colère d'Iphicrate, le rire d'Arlequin (« *riant* ») fait donc voler en éclats la loi ordinaire et la raison cartésienne ; mais immédiatement suivi d'un exposé prononcé « *d'un air sérieux* » et à la deuxième personne, ce rire apparaît comme une étape dans l'instauration d'un nouveau monde, reflet inversé de l'ancien : c'est désormais le valet qui instruit le maître sur son sort.

Dans la pratique médiévale du Carnaval, qui débutait après l'Épiphanie, on élisait ainsi un Roi de Carnaval ; on supposait un déplacement fictif des conditions, une égalité tapageuse, des jeux, des travestissements, des rites de bombance. On fabriquait en somme un monde renversé qui, en transgressant les interdits et en imposant un désordre transitoire, avait pour fonction non seulement de rappeler les piliers d'une sagesse universelle (la fragilité de l'ordre du monde et du destin humain dominé par l'animal et les éléments) mais aussi de régénérer l'ordre social par la traversée de cet exutoire collectif.

L'île des esclaves s'amuse avec les codes de l'utopie pour mieux y injecter cette logique carnavalesque. La fragilité du pouvoir y est d'emblée mise à nu. L'énoncé, par Iphicrate, des règles politiques de l'île, immédiatement suivi du refus d'obéissance d'un valet goguenard, suffit à abattre le pouvoir en place. Seul, Iphicrate n'est plus rien : il se montre lâche, veule, colérique, puis, brandissant son épée par « *désespoir* », violent. La grande tirade sérieuse et humaniste de Trivelin, point culminant de cette longue exposition, se prolonge immédiatement dans le rire éclatant du bouffon (« Et le tout *gratis*... »), comme si, à l'orée de la pièce, étaient célébrées les noces de Sagesse et de Folie.

Mais à l'aube des « Lumières », cette joyeuse association ne suffirait plus à faire une sagesse, et cette inversion généralisée des valeurs manquerait d'humanité – disons-le – si, tout du long, la substance même de la comédie ne restait imprégnée d'une légère distance, d'un ludisme souriant qui, à l'image du décor, semble souligner discrètement sa propre artificialité, si elle ne laissait constamment percevoir, en somme, sa « théâtralité ». Le théâtre dans le théâtre se met en effet en place dès ce moment où, profondément associée à une matière réflexive, l'action s'inaugure.

Arlequin, d'abord, par ses traits typiques de la comédie italienne, ses *lazzi*, son goût pour la bouteille, son insouciance et sa joie de vivre, mais aussi son humour et son ironie face à l'adversité (qu'il s'agisse du naufrage, des coups de bâton de son maître ou de l'aliénation domestique qui lui fait perdre jusqu'à son identité : « Est-ce mon nom que vous demandez ? [...] Je n'en ai point »), Arlequin ne cesse d'introduire de la distance et du jeu au cœur de cette expérimentation sociale.

Mais on notera aussi combien Trivelin, dès sa première apparition, se montre moins comme un fonctionnaire de l'île, chargé d'accueillir les étrangers et de les accoutumer aux lois locales, que comme un metteur en scène, qui distribue les rôles, oblige chacun à changer de costume et suscite les improvisations. D'emblée tout-puissant sur la gestuelle d'Iphicrate, dont il arrête l'épée d'un mot (« arrêtez »), mais aussi sur son discours (« l'on vous apprendra à corriger vos termes »), c'est à lui que revient d'intervertir les costumes (« *il*

prend l'épée d'Iphicrate et la donne à Arlequin ») et les noms (« eh bien, changez de nom à présent ») et de décider des places (« Et vous autres, restez »). C'est lui encore qui distribue les répliques et leurs contenus : « Dans ce moment-ci, il peut vous dire tout ce qu'il voudra ». La puissance de sa parole révèle qu'il est bien ici le maître d'œuvre d'une comédie qui se donne pour telle, instaurant d'emblée une profonde connivence avec le public, par l'artificialité assumée du genre et du propos.

Si l'exposition de *L'Île des esclaves* peut sembler longue, pour une pièce si courte, on voit avec quelle légèreté et quelle riante délicatesse elle met en place ses propres codes. Car c'est en se jouant des attentes du spectateur, quitte à multiplier les fausses pistes (utopie, roman d'aventures...), qu'elle fait entendre l'originalité de sa voie/voix : une expérimentation sociale fort sérieuse, aux résonnances politiques et philosophiques, se coule ici dans le souvenir enjoué et subversif du Carnaval, lequel permet d'associer des formes jugées incompatibles (comme les dramaturgies classiques et italiennes), et se déploie sur le fond d'une constante distance méta-théâtrale, où se révèle à quel point le sens et le jeu, la « philosophie » et la « théâtralité », sont ici profondément liés.

II. PROPOSITION DE QUESTION DE GRAMMAIRE (*L'Île des esclaves*, I,1)

Les pronoms personnels

À la fin de la première scène de *L'Île des esclaves*, le passage subit de la deuxième personne du pluriel (« vous ») à la deuxième personne du singulier (« tu »), dans la dernière adresse d'Arlequin à son maître, met en pleine lumière **l'importance du jeu des pronoms au sein de la relation maître / valet**. L'analyse détaillée et suivie des variations dans l'usage des pronoms personnels raconte ainsi **l'histoire de cette relation** qui connaît, dans cette scène, des évolutions et revirements importants.

Elle met également en lumière le rapport des deux rescapés aux « **autres** » (*ils* et *on*), qu'il s'agisse des « leurs », les autres naufragés, ou des habitants de l'île. Ainsi, le passé (du naufrage) et l'avenir (de leur vie sur l'île), tous deux mêlés d'incertitudes, se donnent à entendre dans ces apparitions de « personnes » qui portent, elles aussi, la marque de l'inconnu.

1. Rappel sur les pronoms personnels

- a) Catégorie syntaxique relativement homogène, les pronoms présentent néanmoins des propriétés sémantiques et des fonctionnements référentiels très différenciés. Le terme même de « pronom » (« **à la place d'un nom** ») ne va pas sans poser problème dans la mesure où les pronoms fonctionnent rarement comme l'équivalent d'un nom isolé : en contexte, ils **reprennent souvent un groupe nominal** ; beaucoup de pronoms par ailleurs (comme « je » et « tu ») ne « reprennent » rien, mais **désignent directement leurs référents en vertu de leur sens codé** (« je » désigne la personne qui dit « je »...).
- b) La catégorie des pronoms dits « **personnels** » regroupe deux types d'éléments monosyllabiques au fonctionnement sémantique radicalement différent :
 - **Je, tu, nous, vous et on** sont des pronoms sans antécédents dont le référent est identifié à partir de la situation de discours où ils sont employés (déictiques) ;
 - le pronom **il** et ses variantes sont fort mal à propos appelés « personnels » : non seulement ils servent à désigner n'importe quel objet de pensée, mais lorsqu'ils désignent une personne, celle-ci est généralement une « **non-personne** » (E. Benvéniste), c'est-à-dire n'est pas un protagoniste de l'action.

2. *Je, tu, nous, vous*

Il est remarquable que la scène s'ouvre avec l'emploi déictique de « **nous** », première personne du pluriel, pour désigner les seuls êtres présents en contexte, Iphicrate et son valet. La solidarité du « couple » est ainsi marquée, autant par l'un que par l'autre : « Que deviendrons-nous ?... Nous deviendrons maigres... – Nous sommes seuls échappés du naufrage... ». Dans l'économie générale de la scène, cette solidarité forme un contraste ironique avec l'omniprésence du pronom « **tu** » dans les quatre dernières répliques, dont l'effet est dialectique et agonistique : à la solidarité, a succédé la division et l'adresse agressive.

On notera que les emplois du « **tu** » se disposent en deux moments qui se répondent, traquant à chaque fois l'intention **pragmatique** du pronom sur son destinataire : après l'énoncé des lois singulières de l'île des esclaves, le pronom « tu » apparaît dans la bouche d'Iphicrate pour tenter de soumettre Arlequin ou le convaincre de rester dans la soumission.

Il s'associe alors avec la forme interrogative, modalité de phrase la plus contraignante d'un point de vue pragmatique puisqu'elle présuppose pour l'interlocuteur un devoir de répondre (« cela ne te suffit-il pas... que veux-tu dire ? as-tu perdu l'esprit, à quoi penses-tu ?... »).

Dans le deuxième moment, c'est Arlequin qui en fait, par surprise, un usage très serré et, à plusieurs reprises, en position d'objet, associé à l'emploi du futur, deux aspects qui confirment en contexte l'inversion de la relation pragmatique (« on va te faire esclave, on te dira, je t'attends là... »). L'emploi du « tu » peut avoir autant, dans la bouche d'Arlequin, valeur de réciprocité, voire de **revanche**, que de **républicanisme** et d'égalitarisme.

Le premier emploi pronominal de la première personne du singulier (« **je** ») revient à Iphicrate (« et j'envie maintenant leur sort »). Le **déséquilibre** des emplois du « je » est notable : sur les 20 premières répliques (la scène en compte 40), Iphicrate l'emploie onze fois, Arlequin 5 fois seulement. Ainsi se trouve soulignée **l'importance que le maître accorde d'emblée à sa propre personne** ; ces « je » sont d'ailleurs en grande majorité en fonction sujet (2 COD seulement sur 11).

Mais il est à noter que **ce déséquilibre s'inverse** : sur les 20 dernières répliques, Arlequin en use 13 fois, et Iphicrate, deux fois moins. Ainsi, l'inflation des emplois de pronoms de première personne, dans la bouche d'Arlequin, traduit clairement une inversion du rapport de force : **la scène raconte aussi la manière avec laquelle le valet a conquis la parole**, la capacité à prendre place en tant qu'individu propre dans la relation d'interlocution.

Deux emplois, de ce point de vue, sont remarquables : lorsqu'Arlequin cite, en une double mention ironique, son maître disant « je t'en prie, je t'en prie » avant de la commenter, il met en exergue l'emploi du « je » tout en se l'accaparant. Dans quelques scènes, **ce « je » du maître deviendra le sien**, par l'autorisation de Trivelin.

3. *Ils et on*

Par les deux pronoms personnels de troisième personne, du pluriel (« ils ») ou du singulier (« on »), sont ici désignés deux types **d'absents** : les naufragés (« nos gens ») et les habitants de l'île. Par la disposition même des pronoms, se fait jour la dialectique de ces **deux groupes en miroir**.

- a) Dans un premier moment, l'emploi du « ils » manifeste une évolution : toujours anaphorique, le pronom reprend d'abord « tous nos camarades », puis, deux répliques plus loin, « quelques-uns des nôtres » : sémantiquement, il glisse ainsi de la désignation d'un ensemble de défunts à un ensemble de survivants. Ce glissement correspond au passage d'Iphicrate de la passivité à l'action (« je suis d'avis que nous les cherchions ») et marque ainsi la renaissance, chez ce personnage, d'un espoir et d'une volonté.

Le deuxième moment est à l'initiative d'Arlequin : « ils » reprend alors « nos gens » (« s'ils sont morts... s'ils sont en vie... »). L'emploi de la non-personne se justifie d'autant plus ici qu'il s'agit de disqualifier cet ensemble de personnes et de témoigner de l'indifférence du locuteur à leur égard.

- b) Enfin, la plasticité du pronom indéfini « on » est savamment mise à contribution dans cette première scène.

Dans un premier emploi (« Eh ! encore vit-on »), Arlequin signifie qu'Iphicrate « vit encore » malgré la mise à mort des maîtres, imposée par les lois de la République insulaire. Mais la substitution de « on » à « vous » estompe le rapport direct que ce dernier pronom instaure avec l'interlocuteur. L'emploi de « on » ici peut donc appa-

raître comme un surcroît de politesse, voire de soumission, de sa part ; en contexte, **une telle obséquiosité se teinte d'ironie** : Arlequin minimise et tourne discrètement en dérision le danger que croit courir son maître et, partant, sa posture de victime (ce qu'Iphicrate comprend très bien, comme en témoigne sa réponse émue : « Je suis en danger... cela ne te suffit-il pas pour me plaindre ? »). La suite du dialogue entérine ce procès d'émancipation.

Mais l'emploi du « on » est le plus remarquable dans la dernière tirade d'Arlequin, où il désigne un ensemble de personnes mal identifiées par le locuteur, en l'occurrence les habitants de l'île des esclaves. Ce « on » méconnu prend, en contexte, une **coloration menaçante et inquiétante** pour Iphicrate (il est l'équivalent résomptif de « *plus fort que toi* » dans la phrase « tu vas trouver ici plus fort que toi ») : « on va te faire esclave, on te dira... ». Rapporté au premier « on » de la scène, il est l'indice d'un crescendo dans l'inversion du rapport de force : après l'ironie indirecte (on = vous), le valet use ici de la menace anonyme (on = eux).

On voit nettement comment l'usage des pronoms porte la marque des enjeux de sens de la scène, en particulier l'affirmation d'une parole personnelle chez Arlequin et d'une prise de pouvoir sur son maître qui, pour finir, n'a d'autre issue que de sortir du champ de la parole pour envahir celui de la violence. Au sein de l'interlocution théâtrale, le jeu des pronoms souligne encore nettement les intentions pragmatiques des locuteurs, que ces actes de langage réussissent ou qu'ils échouent. Enfin, les pronoms personnels traduisent encore la présence d'autres groupes humains, solidaires ou menaçants, qui appartiennent au hors-scène.