

Petite histoire de la relation Maîtres et Valets dans la comédie

Les rapports entre maîtres et valets sont un *topos* de la comédie, c'est-à-dire un thème qu'on retrouve très souvent aux différentes périodes de l'histoire littéraire. Le valet, en effet, est porteur d'une *vis comica* (force comique) qui prend corps dans le rapport hiérarchique à celui qu'il sert ou parfois dessert. Il multiplie les tours, reçoit et donne des coups de bâton, utilise toutes les ressources comiques du langage. Personnage clé des farces comme des comédies de caractère, il voit cependant son emploi évoluer avec le temps. Au fil des mutations sociales, du XVIIe siècle au XXe siècle, les rapports de domination du maître sur le valet s'atténuent, se renversent.

Si dans la comédie de Molière on rit du valet inculte et naïf, le texte de Beaumarchais fait de Figaro un lettré spirituel. Le spectateur rit désormais avec le valet. Le changement est encore plus net chez Genet : le maître (ici la maîtresse) a disparu de la scène. La servante joue son double grotesque, sa caricature. On rit avec Claire et Solange de la maîtresse dénaturée. La fonction théâtrale du valet est donc porteuse d'une force burlesque, dans la mesure où elle opère un renversement, une « révolution », au sens étymologique du terme : la caricature est désormais du côté du maître et non plus du valet comme dans *Dom Juan*. Plus encore, dans *Les Bonnes*, le maître n'existe plus, scéniquement, qu'à travers le valet qui l'incarne. Le pouvoir (politique, dramaturgique) a donc changé de mains.

e

La problématique maître/valet intéresse toujours les dramaturges contemporains parce qu'elle permet de réfléchir aux questions de pouvoir de l'individu sur les autres. Ainsi, le thème maître/valet hérité de la comédie classique débouche parfois sur une réflexion sur l'altérité.

C'est pourquoi cette problématique perdure dans le théâtre du XXe siècle comme dans le théâtre contemporain. Les metteurs en scène aiment à monter des comédies qui mettent en scène les rapports maître/valet car bien souvent les conflits et les échanges d'identité sont les vecteurs de messages plus « politiques ».

I) Maîtres et valets dans la tradition comique

1) Le modèle latin

Les auteurs latins de l'Antiquité ont inventé le type du *servus currens*, sorte de valet-esclave courant afin de tromper tous ceux qui possèdent pouvoir et argent, c'est-à-dire les maîtres. Il est caractérisé par la ruse, le goût du mensonge et l'art de la parole.

Généralement, le valet sert les desseins d'un jeune maître amoureux, qui est confronté à un père avare et autoritaire, opposé à ses projets de mariage. L'esclave ingénieux et intrigant invente toutes sortes de stratagèmes pour aider les jeunes amoureux et pour tirer parti de la situation. Ses ruses ménagent des surprises et font toujours rire aux dépens des pères et des maîtres :

Ex : Dans La marmite de Plaute, qui a inspiré l'avare de Molière, il parvient à voler l'argent de son maître

Ex : Dans la comédie des ânes il se moque de son maître et l'humilie en s'amusant à le chevaucher.

2) La tradition italienne

La comédie française du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle (notamment les pièces de Molière, Lesage, Marivaux) est influencée par la *commedia dell'arte*, théâtre comique italien d'origine populaire. Ce genre, qui fait la part belle à l'improvisation, met en scène **des personnages aux rôles prédéfinis et stéréotypés tels que les zanni ou serviteurs**.

Arlequin, lui, est un valet à la fois naïf, grossier et fourbe, mais il utilise toujours sa ruse pour faire triompher l'amour.

Brighella le débrouillard aime donner des coups de bâton, Colombine, la soubrette astucieuse est parfois entremetteuse. Tous, sont libres d'improviser à partir d'une trame qui laisse la part belle aux plaisanteries, au comique de geste et aux jeux de scène (lazzi).

Ex : Le tour de Scapin, qui administre des coups de bâton à son maître Géronte dans la scène du sac, en lui faisant croire qu'il est attaqué par des spadassins, doit beaucoup à cette veine théâtrale, ainsi qu'au genre de la farce.

3) La tradition de Molière

Scapin, le valet des *Fourberies de Scapin* (1671), est le génie de l'action, spirituel et vif ; il prend part à l'intrigue amoureuse et est capable de tenir tête à son maître Léandre. A côté, Sganarelle que l'on retrouve dans de nombreuses farces *Le Cocu imaginaire*, *L'Amour médecin*, mais aussi dans *Dom Juan* apparaît comme un personnage plus burlesque, car il fait rire le public à ses dépens, mais sans être dépourvu de bon sens.

Ainsi, **les valets font rire par leur bêtise**.

II) Les héritages dans la comédie du XVIII^e siècle

Le 18^e siècle reprend l'opposition maître-valet héritée de la comédie latine et italienne, tout en lui ajoutant une dimension critique. La confrontation maître-valet révèle ainsi les tensions qui règnent au sein de la société inégalitaire de l'Ancien Régime et qui est de plus en plus contestée. **Le valet de comédie devient un personnage représentatif des évolutions sociales**.

On observe 2 tendances :

- **Les domestiques des comédies larmoyantes, comme celles de Nivelle de la Chaussée, Voltaire incarnent les valeurs bourgeoises**, la sensibilité, la morale, le souci et le respect de la famille, mais aussi l'idée que le mérite est supérieur à la naissance.
- Puis **apparaissent des valets plus subversifs qui travaillent pour leur propre compte**, ambitieux, habités par le désir de parvenir, à l'image du Crispin de Lesage qui ose presque se substituer à son maître.

1) Maîtres et valets chez Marivaux

Marivaux (1688-1763) reprend la figure d'Arlequin de la *commedia dell'arte*. A l'origine ce valet était facilement reconnaissable grâce à son costume coloré et son masque de cuir. Il se distinguait par ses ruses, ses pirouettes et sa gourmandise. Sa simplicité rustique fait rire par son décalage avec le raffinement de la société mondaine.

Ce personnage évolue sous la plume de Marivaux : il devient moins grossier et plus subtil. Le personnage ne se cantonne plus au rôle de stratège dans les intrigues amoureuses ; mais devient dans *La Double Inconstance* (1723), le défenseur des valeurs du monde paysan, c'est-à-dire celles de la simplicité et du naturel, par opposition aux valeurs de la cour fondées sur le jeu des apparences et des préséances. Dans *L'Île des esclaves* (1725), les valets prennent même la place des maîtres : ils veulent leur donner une leçon pour les rendre meilleurs. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), alors que leurs maîtres, Silvia et Dorante, se sont travestis en valets pour mieux éprouver leur amour, Lisette et Arlequin leur montrent que l'aveu sincère vaut mieux que l'amour-propre de leur condition qui répugne à une mésalliance.

2) Maîtres et valets chez Beaumarchais

Son héros, Figaro, incarne le valet qui cherche à s'affranchir du joug de son maître. À bien des égards, la comédie de Beaumarchais dénonce les privilèges et pointe du doigt les inégalités sociales à travers la représentation du rapport maître/ valet. Ainsi la pièce de Beaumarchais ne se limite pas à l'opposition traditionnelle entre le valet de comédie et son maître. La pièce soulève des questions politiques et sociales qui intéressent encore aujourd'hui les metteurs en scène contemporains.

Chez Beaumarchais (1732-1799), le couple Figaro-le comte Almaviva domine dans *Le Barbier de Séville* (1775) et *Le Mariage de Figaro* (1784). Complice de son maître dans la première pièce - puisqu'il aide le comte à enlever Rosine, la jeune orpheline dont il est tombé amoureux -, Figaro devient ensuite son rival dans la seconde puisque son maître convoite Suzanne que Figaro doit épouser. Dans *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable* (1792), dernier volet de la trilogie, Figaro apparaît comme l'adjuvant du comte Almaviva et de la comtesse. En effet, il contribue à démasquer et à faire chasser Bégearss, un scélérat qui veut s'emparer de la fortune du comte et éloigner la comtesse de son époux.

Figaro mène le jeu et fixe les rôles :

- Acte I, scène 2
- Acte II, scène 2
- Acte III, scène 2
- Acte V, scène 2

Le valet contre le maître crée le comique :

- Acte III, scène 5
- Acte III, scène 15
- Acte V, scène 23

La servante rusée :

- Acte V, scène 8

Le triomphe de la gaité :

- Acte V, scènes du dénouement

III) Les rapports maître-valet

1) Le valet confident

Le valet révèle les sentiments cachés de son maître et l'aide, grâce à ses ruses, à mener à bien sa conquête amoureuse. Il est à la fois le complice et l'ami de son maître. Le confident, c'est Trivelin, le valet du chevalier dans *La Fausse Suivante ou le Fourbe puni* (1724), ou encore Dubois, l'ancien valet de Dorante passé au service d'Araminte, dans *Les Fausses Confidences* (1737) de Marivaux ; c'est aussi Figaro, l'ancien valet du comte Almaviva, dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais.

2) La rivalité entre le maître et le valet

Dans les intrigues amoureuses, le maître séducteur est parfois le rival du valet. Par exemple, dans *Le Mariage de Figaro*, le comte Almaviva convoite Suzanne dont Figaro est amoureux ; et inversement chez Lesage, dans *Crispin, rival de son maître* (1707), Crispin veut voler la dot d'Angélique, la femme que Valère, son maître, aime et veut épouser.

3) Une opposition de classe

Au XVIII^e siècle, la condition du maître et celle du valet reflètent une **réalité sociale**. Ce couple incarne l'**inégalité** de la société de l'**Ancien Régime**, dans laquelle le maître, représentant des puissants, domine ; et le valet, considéré comme inférieur, exprime l'impossibilité de se faire une place dans un monde où la naissance prime sur le mérite. Le valet, comme **Figaro**, devient un porte-parole **prérévolutionnaire** : il critique les ridicules, dénonce les travers du maître et, parfois, essaie de le conduire vers la sagesse. (*Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie... Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? / Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus.*) !

IV) La fonction des valets

1) Une fonction d'information

Ils sont présents dans presque toutes les scènes d'exposition et dans les dénouements ; comme Sganarelle dans *Dom Juan*, ils préparent l'action, informent le public (*Le Mariage de Figaro* III,V). Dans *Les Bonnes*, le passage étudié constitue pratiquement l'ouverture. Certaines facettes des personnages se révèlent grâce aux valets ; ainsi c'est avec le seul Sganarelle que Don Juan se dévoile, le valet est ici un informateur psychologique autant que dramaturgique.

2) Une fonction de régulation des forces en présence, par leur fonction d'auxiliaires.

Leur fourberie n'interdit pas les alliances, au contraire. Ils sont les auxiliaires fidèles des amoureux éperdus, des jeunes filles qui, comme Angélique, vont être sacrifiées sans être entendues. Tout cela leur assure un rôle dramatique de premier plan, et c'est ce poids dramaturgique qui permet au valet, malgré sa position subalterne, d'affronter le maître. Le valet en effet ne montre d'efficacité que dans les bonnes causes. Chez Molière, par exemple,

aucun 'grand valet " ne se rallie au clan des maîtres " égarés ", Toinette affronte Argan pour limiter sa tyrannie, sa déraison, et joue ainsi le rôle d'une force rééquilibrante.

3) Une fonction de personnage principal ou de héros, vecteur d'une critique sociale

Ils défendent alors leur propre cause, et s'opposent au maître au nom de leur intérêt propre. En effet, cette existence que le valet doit à sa fourberie peut devenir plus consistante. Ainsi, dans *Le Mariage de Figaro*, Figaro ne se contente plus de servir les amours de son maître le comte Almaviva, comme dans *Le Barbier de Séville*. Amoureux lui-même, il s'installe à la place centrale du héros. Dans *Le Barbier de Séville*, titre auquel il donnait sa situation professionnelle et géographique, sinon son nom, il était déjà véritablement le héros, mais occupait, dans un schéma actantiel, le rôle d'auxiliaire ou d'adjuvant du sujet-Almaviva dans sa quête de l'objet-Rosine, contre les menées et visées de l'opposant-Bartholo. Le titre en rendait compte : barbier, ayant son entrée dans toutes les maisons de Séville, il pouvait fomenter ruses et stratégies. Ici, il est sujet, auxiliaire de la comtesse, et opposant du comte ; glissant d'une case actantielle à une autre et cumulant les fonctions, puisqu'il est déterminé par la " flèche du désir " qui oriente à la fois un vouloir et un faire. Le titre, ici également, en rend compte.

Il s'agit à la fois d'une réflexion sur le rapport social, sur la relation à l'autre, sur la relation à soi. Ainsi, dès que le valet acquiert les caractéristiques d'un héros, il détourne les thèmes, les enjeux de la comédie traditionnelle. Il se rapproche aussi du maître, jusqu'à devenir son rival, se confondre à lui, être son complément, son double, social ou affectif. On voit toute la richesse d'une telle relation, toute sa profondeur. Qu'ils tiennent un rôle secondaire ou celui de héros, les grands valets sont donc essentiels ; ils constituent dans la comédie le ressort comique principal : ainsi, sans Sganarelle *Dom Juan* n'est plus une comédie ; dans la tragédie ou dans le nouveau théâtre, ils portent la part majeure du sens ; ils incarnent parfois l'enjeu du texte : enjeu dramatique, moral et social.

V) Après Figaro, le drame du valet ?

Après Figaro, le personnage du valet s'étoffe considérablement. Il dépasse le stéréotype et gagne en humanité.

Il est doté d'un passé tourmenté et soumis aux hasards ainsi qu'aux surprises de la vie. Ses longues tirades ou ses monologues lui permettent non seulement d'exprimer ses sentiments, de dresser un bilan grave de sa vie dans lequel il rappelle tous ses échecs mais aussi de réfléchir sur lui-même, ce qui ouvre la voie à certains personnages au théâtre romantique.

Ainsi, dans le drame romantique de Hugo, *Ruy Blas* incarne un laquais qui aime la reine : supérieur à son maître Don Salluste, vil courtisan intrigant et malhonnête, le valet prend une nouvelle envergure. L'intention n'est pas de provoquer le rire mais de laisser éclater la nature sublime du laquais, alors libre d'exprimer ses idéaux politiques et de s'attirer l'amour de la reine. Pour protéger l'honneur de sa bien-aimée, il se sacrifie, se donnant la mort comme à la fin d'une tragédie. Il incarne par ailleurs, le peuple, valeur ici positive par excellence.

Les grands rôles de valets disparaissent progressivement du théâtre à partir du milieu du XIXe siècle.

Dans les vaudevilles d'Eugène Labiche ou de Georges Feydeau, ils sont cantonnés aux petits rôles de personnages stéréotypés, qui ouvrent les portes et annoncent les visites.

Cependant, on trouve encore des avatars des valets dans certaines pièces du XXe siècle. Par exemple, les " bonnes ", Claire et Solange, sont propulsées au centre de l'action dramatique par Genet. Elles incarnent le thème, et l'enjeu qui peut ainsi se formuler : à quoi une telle fonction sociale peut-elle réduire deux êtres ? (Ce que nous dit le titre qui ne donne que l'identité sociale de Claire et de Solange, dans un pluriel anonyme et dévalorisant).

CONCLUSION

Comment comprendre le plaisir que nous offrent ces valets ?

Il s'agit d'abord d'un plaisir théâtral pur : l'inversion des rôles procure une joie grisante car elle est source de force, de rebondissements infinis, d'éclairages inattendus, et a donc une valeur esthétique.

Les scènes en outre nous séduisent parce qu'elles nous renvoient à une " illusion presque ancestrale " d'après l'expression d'Emelina, où instincts, pulsions archaïques, pourraient s'épanouir librement (Saturnales, Carnavals qui opèrent inversion des rôles, des fonctions, des sexes, défoulement).

Enfin nos rêves de révolte s'incarnent peut-être dans ces victoires éphémères, ces " fantaisies du triomphe " ; le triomphe du " rien ", de l'infiniment petit est celui du valet qui l'emporte un instant par son intervention, par son intelligence. Il ajoute à la maîtrise du corps ou à l'imagination, la maîtrise éblouissante du langage. Un moment, notre grand valet met ainsi en échec le malheur grâce à l'ingéniosité. Son succès est source de plaisir, certes, mais aussi de méditation : il nous entraîne au cœur d'une réflexion sur la similitude, sur la différence, sur la part de complicité mais aussi de duplicité, d'autorité mais aussi de dépendance, qui constitue notre relation à l'autre et à nous-même.