

Fiche de lecture :

La relation maître-serviteur dans la littérature

La CASDEN vous propose autour de la thématique de la relation maître-serviteur dans la littérature, une sélection d'ouvrages de la littérature française téléchargeables gratuitement, assortis de leur fiche de lecture.

Un dossier proposé par :



Corpus : 17 ouvrages

Balzac (de)	Eugénie Grandet	1833
Balzac (de)	La Rabouilleuse ou Un ménage de garçon	1843
Beaumarchais	Le Mariage de Figaro	1778
Beaumarchais	Le Barbier de Séville	1775
Cervantès	Don Quichotte	1605-1615
Corneille	Cinna ou la clémence d'Auguste	1655
Diderot	Jacques le Fataliste et son maître	1765-1784
Flaubert	<i>Un cœur simple</i> in « Trois contes »	1877
Hugo	Ruy Blas	1838
Marivaux	Le Jeu de l'amour et du hasard	1730
Maupassant	Une vie	1883
Molière	Les Fourberies de Scapin	1671
Molière	Le Malade imaginaire	1673
Molière	Le Tartuffe ou l'Imposteur	1667
Molière	Dom Juan ou le festin de Pierre	1682
Racine	Phèdre	1677
Zola	La Curée	1871

Texte de présentation

Les domestiques (valets servantes, nourrices, etc.) sont placés dans l'intimité d'une maison, d'une famille, d'une personne. Ils sont des témoins de chaque instant et assistent à tout moment leurs maîtres. Les parties de la maison qui leur sont réservées ne bénéficient que peu d'intimité, car elles sont conçues de manière à permettre leur invisibilité et leur omniprésence. Les domestiques sont si intégrés à la vie quotidienne, qu'on oublie parfois leur existence propre.

Le serviteur littéraire est un type issu de cette réalité sociale. La relation maître-serviteur est donc marquée par les inégalités sociales et l'infériorité du domestique (Voir [Clin d'œil N°1](#)). Elle a été maintes fois illustrée dans la littérature, et ceci depuis l'Antiquité.

1.1 La relation maître-serviteur au théâtre

1.1.1 Dans la comédie

Dès le début, dans la comédie, nombreux sont les valets (Voir [Clin d'œil N°2](#)), attributs indispensables à toute maisonnée. Leur présence est presque constante, parfois anonyme : ce sont alors des utilités. Ainsi, la dépendance, la variété et l'anonymat caractérisent-elles au premier abord la situation du personnage du valet. Mais, à partir du XVII^e, certains valets ont acquis une réelle identité et sont devenus essentiels à la comédie, aussi bien dans la structure dramaturgique (ils constituent le ressort comique principal) que dans le lien avec le public (complicité). Leur personnalité s'affirme et se dévoile dans leur relation au maître, si bien que le duo maître-valet est devenu indispensable à la comédie.

1.1.1.1 Avant le XVII^{ème}

Dans l'Antiquité, « la comédie nouvelle », du IV^e au II^e siècle av. J.-C., met en scène le couple maître-serviteur. Ménandre dans la Grèce Antique et Plaute et Térence dans la Rome Antique font des valets et des servantes des types comiques, au jeu, à l'habit, au langage et aux fonctions caractéristiques. Leurs traits distinctifs les plus importants retenus par la tradition sont alors la ruse, le goût du mensonge et l'art de la parole.

On retrouve ensuite ces types dans la farce médiévale et surtout dans la Commedia dell'arte ([Voir Le dossier « Les héritiers de la Commedia dell'arte »](#)), qui a créé Arlequin, le prototype du valet naïf, grossier, cupide, paresseux, gourmand, fourbe (Voir [Clin d'œil N°3](#)), rusé et fin stratège dans les intrigues amoureuses. La relation maître-valet est alors devenue une convention du théâtre de comédie. Le valet est un type qui regroupe toutes les fonctions de tous les valets d'une maison. Il n'est plus esclave. Il est rémunéré : il reçoit des gages, même si ceux-ci sont rarement perçus. Il est logé, nourri et blanchi.

1.1.1.2 Au XVII^{ème}

Les valets de Molière empruntent beaucoup de leurs traits aux valets des comédies antiques, mais aussi au zanni de la Commedia dell'arte (Arlequin, Scapin, Pierrot, Polichinelle ou Trivelin). S'ils ont principalement un rôle comique, leurs poids dramatique diffèrent d'une

comédie à l'autre, selon la nature de la relation maître-serviteur. Le valet moliéresque entretient avec son maître une relation de familiarité et lui sert de confident. Pour le maître, il est même une espèce de miroir avec qui la discussion n'a pas de conséquence. Cela n'empêche pas qu'il se fait rabrouer ou reçoit des coups. Mais, cette relation n'est pas du tout ressentie comme un problème de classes sociales.

1.1.1.3 Au XVIII^{ème}

Sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI, la bourgeoisie s'épanouit de plus en plus et les structures sociales traditionnelles commencent à se modifier. A la fin du XVIII^o, les titres de noblesse héréditaires sont largement contestés : on prend peu à peu conscience que la valeur de l'individu est indépendante de la fortune et que la position sociale n'est que le fruit du hasard de la naissance. Certaines œuvres (comédies, contes philosophique ou romans) mettent en avant le couple maître-serviteur afin de faire ressortir cette réalité sociale. C'est ainsi que les comédies du XVIII^o mettent en scène des serviteurs en quête de liberté, afin de montrer l'évolution des mentalités. La relation maître-serviteur est alors ressentie comme un problème de classes sociales. Alors que chez Molière le valet n'ose pas trop critiquer ouvertement son maître (il le fait plutôt dans des apartés ou dans des monologues), chez Beaumarchais et Marivaux, il ose tenir tête à son maître, le critiquer et lui faire connaître ses revendications.

1.1.2 Dans la tragédie classique

Le couple maître-serviteur est aussi exploité dans la tragédie classique où l'on trouve le personnage du confident. Dans la tragédie antique, il n'y avait pas de confidents, car sur scène, les personnages avaient un interlocuteur ou un auditeur permanent : le chœur (Voir *le Saviez-vous N°1*). Mais, par la suite, le chœur est remplacé par le personnage du confident, dont la présence sur scène est le plus souvent muette. Celui-ci est indispensable aux personnages de haut rang, qui, selon les bienséances, ne peut pas se trouver seul sur scène. Mais, il recueille de nombreuses informations des conversations qu'il entend et celles-ci alimentent ses commentaires et ses conseils dans les scènes où il prend la parole. Si, au début du XVII^o, les dramaturges montrent un engouement très fort pour le personnage du confident, après 1654, la tendance générale est de le supprimer. Alors que Corneille ne le met pas toujours en scène, son utilisation est quasi-permanente chez Racine, qui, en prenant l'option de conserver ce rôle et d'en exploiter toutes les possibilités, va à l'encontre de ses contemporains. C'est qu'en fait le rôle du confident facilite la scène d'exposition et évite les monologues souvent très longs. Il permet de révéler les clés de l'intrigue en incitant le personnage principal à se livrer (même s'il est déjà au courant de ses tourments). Il est le représentant du bon sens face aux égarements de la passion de son maître. Ainsi, si son rôle est effacé et passif, a-t-il cependant une utilité dramatique.

Si les confidents sont des personnages en général sans individualité, tout de convention et n'intervenant pas dans l'action, il existe des confidents à forte personnalité qui ont une fonction tragique (tentateur ou complice), comme Oenone dans *Phèdre*.

1.1.3 Dans le drame

Au XVIII^o, le public se passionne pour le théâtre, mais délaisse la tragédie qui subsiste encore avec Crébillon père et Voltaire (*Zaïre* et *Mérope*). Apparaît alors un genre nouveau qui vise à

la remplacer : *le drame bourgeois*. C'est Diderot qui en parle pour la première fois dans *Les Entretiens sur le Fils naturel*. Ce théâtre, qui se situe entre la comédie et la tragédie, présente une peinture réaliste des milieux bourgeois. Il garde le personnage du valet, mais abandonne celui du confident. S'il se prolonge au XIX^e avec Augier ou Dumas fils, il laisse la place au *drame romantique*, nouveau drame défini par Hugo, dans la fameuse préface de *Cromwell* (1827), où il développe une véritable théorie de l'art, prônant le mélange du sublime et du grotesque qui inclut le laid et le mal. Les drames romantiques portent souvent sur le destin d'un héros opposé à l'ordre social (Hernani, Ruy Blas ou Lorenzaccio). Ils tiennent de la tragédie par la peinture des passions et de la comédie par celle des caractères. Dans *Ruy Blas* de Hugo, on retrouve une relation maître-serviteur très particulière.

1.2 La relation maître serviteur dans le roman

Le couple maître-serviteur est aussi utilisé dans le roman depuis ses origines. Mais, alors que jusqu'au XIX^e, il s'agit plutôt du couple maître-serviteur, au XIX^e tout change. Les serviteurs hommes (valets, cochers, cuisiniers, maîtres d'hôtel, etc.) ne jouent plus qu'un rôle très secondaire (mis à part dans les récits d'aventures, comme le couple Phileas Fogg-Passepartout dans *Le Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne) et n'apparaissent souvent que comme toile de fond connotant indirectement la richesse et l'opulence de la maison bourgeoise. Par contre le personnage de la servante acquiert un relief et une importance considérable au XIX^e.

1.2.1 Dans le roman avant le XIX^e

Si le personnage du serviteur apparaît dans le roman depuis ses origines (roman grec, roman latin ou roman médiéval), il faut attendre la naissance du roman moderne, et notamment la tradition du roman comique, pour voir apparaître des couples maître-serviteur caractéristiques. Même, dans le roman picaresque (Voir [Le saviez-vous N°2](#)) où le picaro sert de multiples maîtres, la relation maître-serviteur n'est pas mise en avant, car ce ne sont que des maîtres de rencontre. C'est avec la Rabelais (*Pantagruel*, 1534) et Cervantès (*Don Quichotte*, 1605-1615) que l'on rencontre les premiers couples maître-serviteur.

Au XVIII^e, le roman connaît un essor considérable et ses sujets se diversifient. Son succès en tant que genre favorise son utilisation pour la diffusion des idées philosophiques. Les philosophes des Lumières ne s'en privent donc pas et utilisent le roman pour accomplir leur transformation de la philosophie. Ils peuvent ainsi disserter sur de nombreux sujets, comme celui de l'amour, du bonheur, de la mort, etc. Mais, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici c'est la réflexion moderne de Diderot sur la couple maître-serviteur que l'on rencontre dans *Jacques le Fataliste* (Voir [Le Saviez-vous N°3](#)) : le serviteur est philosophe et entretient son maître sur sa vision du monde et ses aventures amoureuses.

1.2.2 Dans le roman du XIX^e

Au XIX^e, c'est l'âge d'or du roman, que l'on retrouve dans tous les mouvements, du romantisme au naturalisme. La nouveauté, plus particulièrement dans la deuxième moitié du XIX^e, est la place qu'y occupe la servante. Celle-ci est une servante non spécialisée, plutôt une bonne-à-tout-faire, comme dans la réalité, où elle remplace à elle seule la domesticité nombreuse et spécialisée de l'Ancien Régime. Dans ces romans, la présence de ce type est

écrasante et détermine souvent le déroulement des événements. La servante littéraire entretient des relations très ambiguës et souvent conflictuelles avec l'espace privé auquel elle est directement rattachée, parfois depuis sa première jeunesse. Elle n'a pas de nom de famille, apparaît sans racines et sans famille et n'a pas d'autonomie affective. Il existe un statut d'inclusion et d'exclusion de la famille entre la servante et les enfants de la maison. Les gestes de la servante doivent apparaître comme les signes de son dévouement et non pas comme les marques d'un amour qui ne lui est pas demandé. Inscrite dans ce corps fermé qu'est la famille, la servante en est en même temps radicalement exclue. Cela devient de plus en plus net dans la deuxième moitié du XIX^e, où les bonnes sont logées dans les combles des immeubles haussmanniens. La bourgeoisie instaure une distance entre maîtres et serviteurs plus marquée qu'elle ne l'était au XVIII^e.

Si au départ, la servante est un personnage secondaire, presque transparent, elle prend souvent de l'importance tout au long du roman. Il en est ainsi dans *Une Vie* de Maupassant et dans *La Curée* de Zola où le personnage de la servante est utilisé pour montrer indirectement la déchéance morale et physique de la bourgeoise et la capacité du peuple à s'en sortir, à s'élever socialement en gardant ses propres valeurs.

Nombreux sont les écrivains qui témoignent de la violence des relations maître-servante, relatant la séduction de la servante jeune et innocente par un homme âgé, dur et violent. L'issue est presque toujours la même : la servante enceinte doit quitter la place et assumer seules conséquences de sa grossesse. On retrouve ce schéma dans *Une Vie* de Maupassant, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue ou *Pot-bouille* de Zola.

Enfin, il y a quelques grands et rares romans où le personnage principal est une servante : *Un Cœur simple* de Flaubert, *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt ou encore *Le Journal d'une femme de chambre* de Mirbeau. Deux types de servantes sont ici mis en scène : la servante au grand cœur, fidèle jusqu'à la mort (chez Flaubert) et la servante monstrueuse chargée de tous les vices (chez les Goncourt et Mirbeau).

La littérature permet donc, à travers la relation maître-serviteur d'étudier l'évolution du rapport des classes entre dominants et dominés, maîtres et domestiques. Dans ce dossier, tous les serviteurs de la littérature ne sont pas représentés. Le corpus, établi à partir des ouvrages proposés par la CASDEN en téléchargement, cherche à cerner uniquement ce que la relation maître-serviteur peut avoir de particulier.

Extraits du corpus

La relation maître-serviteur est toujours un rapport dominant-dominé. Nous allons voir comment elle évolue dans les œuvres de notre corpus, allant de la soumission à la révolte du serviteur.

2.1. La soumission du serviteur

En général, le maître exerce une autorité incontestée sur le serviteur. Celui-ci est un collaborateur obéissant.

2.1.1 La soumission animale

Il y a soumission animale, lorsque le maître n'accorde pas plus de place à son serviteur qu'à un animal de compagnie et qu'il peut utiliser user de brutalité. Dans la littérature, les auteurs s'attachent alors à dénoncer la condition misérable et soumise du serviteur, à travers une animalisation qui traduit le mépris et la déconsidération du serviteur par le maître.

Dans sa *Comédie humaine*, Balzac s'attache à décrire les différentes classes sociales et s'intéresse donc à celle des serviteurs. Dans deux de ses romans, *Eugénie Grandet* (1833) et *La Rabouilleuse* (1842) (Voir [Le Saviez-vous N°4](#)), la relation maître-serviteur est essentielle.

Balzac : Eugénie Grandet (1833)

Dans *Eugénie Grandet*, la relation entre la Grande Manon et M. Grandet est surtout fondée sur la soumission animale de Manon. Dans la première partie du roman, elle est comparée à un chien obéissant et fidèle à son maître, qui l'aime comme on aime un chien. D'autre part, ses conditions de vie ressemblent à celle d'un chien. Elle est reconnaissante des petits cadeaux offerts par son maître, même s'il ne s'agit que des fruits destinés aux animaux. Elle accepte gaiement l'exploitation de son maître, car elle est très heureuse d'avoir trouvé une place, malgré sa laideur. Elle respecte Grandet. Quant à lui, il a pour elle une confiance particulière. Il lui livre ses secrets sans peur. Il lui fait confiance comme à un chien qui ne sait pas parler. Manon se soumet à son maître, sans jamais le contredire. Sa loyauté et sa fidélité sont exceptionnelles. Elle est contente de son sort et ne cherche jamais à changer sa situation ni son statut. Elle donne sans demander.

Extrait : Eugénie Grandet, p12-14

« La Grande Nanon était peut-être la seule créature humaine capable d'accepter le despotisme de son maître. (...) À l'âge de vingt-deux ans, la pauvre fille n'avait pu se placer chez personne, tant sa figure semblait repoussante (...). Le père Grandet pensait alors à se marier, et voulait déjà monter son ménage. Il avisa cette fille rebutée de porte en porte. Juge de la force corporelle en sa qualité de tonnelier, il devina le parti qu'on pouvait tirer d'une créature femelle taillée en Hercule, plantée sur ses pieds comme un chêne de soixante ans sur ses racines, forte des hanches, carrée du dos, ayant des mains de charretier et une probité vigoureuse comme l'était son intacte vertu. Ni les verrues qui ornaient ce visage martial, ni le teint de brique, ni les bras nerveux, ni les haillons de la Nanon n'épouvantèrent le tonnelier, qui se trouvait encore dans l'âge où le cœur tressaille. Il vêtit alors, chaussa, nourrit la pauvre fille, lui donna des gages, et l'employa sans trop la rudoyer. En se voyant ainsi accueillie, la Grande Nanon pleura secrètement de joie, et s'attacha sincèrement au tonnelier, qui

d'ailleurs l'exploita féodalement. Nanon faisait tout : elle faisait la cuisine, elle faisait les buées, elle allait laver le linge à la Loire, le rapportait sur ses épaules ; elle se levait au jour, se couchait tard ; faisait à manger à tous les vendangeurs pendant les récoltes, surveillait les halleboteurs ; défendait, comme un chien fidèle, le bien de son maître ; enfin, pleine d'une confiance aveugle en lui, elle obéissait sans murmure à ses fantaisies les plus saugrenues. (...) La nécessité rendit cette pauvre fille si avare que Grandet avait fini par l'aimer comme on aime un chien, et Nanon s'était laissé mettre au cou un collier garni de pointes dont les piqûres ne la piquaient plus. (...) Il y avait dans Saumur une grande quantité de ménages où les domestiques étaient mieux traités, mais où les maîtres n'en recevaient néanmoins aucun contentement. De là cette autre phrase : « Qu'est-ce que les Grandet font donc à leur grande Nanon pour qu'elle leur soit si attachée ? Elle passerait dans le feu pour eux ! » (...) La servante couchait au fond de ce couloir, dans un bouge éclairé par un jour de souffrance. Sa robuste santé lui permettait d'habiter impunément cette espèce de trou, d'où elle pouvait entendre le moindre bruit par le silence profond qui régnait nuit et jour dans la maison. Elle devait, comme un dogue chargé de la police, ne dormir que d'une oreille et se reposer en veillant. (...)

D'ailleurs le cœur simple, la tête étroite de Nanon ne pouvait contenir qu'un sentiment et une idée. Depuis trente-cinq ans, elle se voyait toujours arrivant devant le chantier du père Grandet, pieds nus, en haillons, et entendait toujours le tonnelier lui disant : – Que voulez-vous, ma mignonne ? Et sa reconnaissance était toujours jeune. »

La relation maître-servante ainsi établie ne varie jamais jusqu'à la mort de Grandet. Mais, après, le statut social de la Grande Manon change : une rente viagère donnée par Eugénie et un mariage heureux la fait passer de domestique à bourgeoise.

2.1.2 La servitude corporelle

Bien souvent, la servante est astreinte à une servitude corporelle.

Beaumarchais : *Le Mariage de Figaro* (1778)

A l'aube de la Révolution Française, dans *Le Mariage de Figaro*, Beaumarchais dénonce le statut injuste des valets et des servantes. Suzanne la soubrette qui doit épouser Figaro est en proie à un chantage de la part du comte Almaviva. Celui-ci la menace de ne pas lui donner son accord si elle ne cède pas à ses avances. Ce droit de cuissage accordé comme privilège aux seigneurs d'autrefois montre à quel point les bourgeois abusent de leur pouvoir.

Extrait : *Le Mariage de Figaro*, Acte I, Scène 1, p.5

« (...) Figaro : Eh qu'est-ce qu'il y a ? Bon dieu !

Suzanne : Il y a, mon ami, que, las de courtiser les beautés des environs, monsieur le comte Almaviva veut rentrer au château, mais non pas chez sa femme ; c'est sur la tienne, entends-tu, qu'il a jeté ses vues, auxquelles il espère que ce logement ne nuira pas. Et c'est ce que le loyal Bazile, honnête agent de ses plaisirs, et mon noble maître à chanter, me répète chaque jour, en me donnant leçon.

Figaro : Bazile ! ô mon mignon ! si jamais volée de bois vert, appliquée sur une échine, a dûment redressé la moelle pinière à quelqu'un...

Suzanne : Tu croyais, bon garçon ! que cette dot qu'on me donne était pour les beaux yeux de ton mérite ?

Figaro : J'avais assez fait pour l'espérer.

Suzanne : Que les gens d'esprit sont bêtes !

Figaro : On le dit.

Suzanne : Mais c'est qu'on ne veut pas le croire.

Figaro : On a tort.

Suzanne : Apprends qu'il la destine à obtenir de moi, secrètement, certain quart d'heure, seul à seule, qu'un ancien droit du seigneur... Tu sais s'il était triste !

Figaro : Je le sais tellement que, si monsieur le comte en se mariant, n'eût pas aboli ce droit honteux, jamais je ne t'eusse épousée dans ses domaines.

Suzanne : Eh bien ! s'il l'a détruit, il s'en repent ; et c'est de ta fiancée qu'il veut le racheter en secret aujourd'hui.(...) »

Dans la deuxième moitié du XIX^e, l'image de la femme comme être inférieur est encore courante, d'autant plus s'il s'agit d'une domestique. La servante doit aussi une servitude corporelle à son maître, cela fait partie des services. Ainsi, la domesticité féminine est-elle le milieu d'origine le plus fréquent des filles-mères. La fréquence du thème de la servante séduite, engrossée et abandonnée dans la littérature du XIX^e est, à ce propos, très significative. Comme le Code Napoléon interdit la recherche de paternité, la jeune fille n'a en général que peu de solutions : placer son enfant en nourrice pour retrouver une place, l'élever seule, l'abandonner ou mettre fin à l'existence de son nouveau-né.

Maupassant : *Une Vie* (1883)

Dans *Une Vie*, Rosalie, la bonne et sœur de lait de Jeanne est mise enceinte par Julien le mari de Jeanne. Alors que Julien pousse son épouse à renvoyer la petite bonne, Jeanne va tout faire pour la garder. Puis, elle apprend que le père de l'enfant n'est autre que son mari. Pour étouffer le scandale de l'engrossement de la servante par le maître, son père, le baron, sur les conseils du curé, va marier Rosalie sans son consentement à un paysan en lui donnant une dot.

Extrait : *Une Vie*, p.69-70

« Elle tremblait comme si elle venait d'assister à quelque sinistre accident. Elle s'assit de nouveau devant son feu, puis demanda : « Comment va-t-elle ? » Julien, préoccupé, nerveux, marchait à travers l'appartement ; et une colère semblait le soulever. Il ne répondit point d'abord ; puis, au bout de quelques secondes, s'arrêtant : « qu'est-ce que tu comptes faire de cette fille ? » Elle ne comprenait pas et regardait son mari : « Comment ? Que veux-tu dire ? Je ne sais pas, moi. » Et soudain il cria comme s'il s'emportait : « Nous ne pouvons pourtant pas garder un bâtard dans la maison. »

Alors Jeanne demeura très perplexe ; puis, au bout d'un long silence : « Mais, mon ami, peut-être pourrait-on le mettre en nourrice ? »

Il ne la laissa pas achever : « Et qui est-ce qui payera ? Toi sans doute ? » Elle réfléchit encore longtemps, cherchant une solution ; enfin elle dit : « Mais le père s'en chargera, de cet enfant ; et, s'il épouse Rosalie, il n'y a plus de difficulté. » Julien, comme à bout de patience, et furieux, reprit : « Le père ! le père ! le connais-tu... le père ? – Non, n'est-ce pas ? Eh bien, alors ? »

Jeanne, émue, s'animait : « Mais il ne laissera pas certainement cette fille ainsi. Ce serait un lâche ! nous demanderons son nom, et nous irons le trouver, lui, et il faudra bien qu'il s'explique. » Julien s'était calmé et remis à marcher : « Ma chère, elle ne veut pas le dire, le nom de l'homme ; elle ne te l'avouera pas plus qu'à moi.... et, s'il ne veut pas d'elle, lui ? . Nous ne pouvons pourtant pas garder sous notre toit une fille mère avec son bâtard, comprends-tu ? »

Jeanne, obstinée, répétait : « Alors c'est un misérable, cet homme ; mais il faudra bien que nous le connaissions ; et, alors, il aura à faire à nous. »

Julien, devenu fort rouge, s'irritait encore : « Mais... en attendant... ? » Elle ne savait que décider et lui demanda : « Qu'est-ce que tu proposes, toi ? » Aussitôt il dit son avis : « Oh ! moi, c'est bien simple. Je lui donnerais quelque argent et je l'enverrais au diable avec son mioche. »

Dans ce roman, Maupassant nous présente donc une autre alternative pour la servante. De plus, notons que le curé se place du côté des maîtres : *« Que voulez-vous ? elles sont toutes comme ça dans le pays. C'est une désolation, mais on n'y peut rien, et il faut bien un peu d'indulgence pour les faiblesses de la nature. Elles ne se marient jamais sans être enceintes, jamais, Madame. »* Et il ajouta, souriant

: « On dirait une coutume locale. » (...) « Voyons, Monsieur le baron, entre nous il a fait comme tout le monde. En connaissez-vous beaucoup, des maris qui soient fidèles ? » (p.81)

2.1.3 La fidélité du serviteur

Dans la relation maître-serviteur, il peut y a voir une simple domination du maître sur le serviteur, dans un respect mutuel. On assiste alors le plus souvent au dévouement du serviteur.

Corneille : *Cinna ou la clémence d'Auguste* (1655)

Corneille n'utilise pas toujours le rôle de confident et lorsqu'il l'utilise, ce personnage prend peu la parole. Par exemple, Fulvie, la confidente d'Emilie dans *Cinna* est présente dans neuf scènes et ne prend la parole que dans trois d'entre elles.

Extrait : *Cinna ou la clémence d'Auguste*, Acte I, Scène 2, p.4-6

Dans l'extrait proposé, Fulvie est inquiète pour sa maîtresse des risques qu'elle encoure en voulant faire assassiner Auguste par Cinna. Aussi tente-t-elle de la convaincre de renoncer à ses projets de vengeance, lui conseillant fortement de haïr Auguste en silence et de laisser le peuple se rebeller contre l'empereur.

« ÉMILIE

*Je l'ai juré, Fulvie, et je le jure encore,
Quoique j'aime Cinna, quoi que mon cœur l'adore,
S'il me veut posséder, Auguste doit périr ;
Sa tête est le seul prix dont il peut m'acquérir ;
Je lui prescris la loi que mon devoir m'impose.*

FULVIE

*Elle a, pour la blâmer, une trop juste cause ;
Par un si grand dessein vous vous faites juger
Digne sang de celui que vous voulez venger ;
Mais encore une fois souffrez que je vous die
Qu'une si juste ardeur devrait être atténuée.
Auguste, chaque jour, à force de bienfaits,
Semble assez réparer les maux qu'il vous a faits ;
Sa faveur envers vous paraît si déclarée
Que vous êtes chez lui la plus considérée,
Et de ses courtisans souvent les plus heureux
Vous pressent à genoux de lui parler pour eux.
(...)*

FULVIE

*Votre amour à ce prix n'est qu'un présent funeste
Qui porte à votre amant sa perte manifeste.
Pensez mieux, Émilie, à quoi vous l'exposez,
Combien à cet écueil se sont déjà brisés ;
Ne vous aveuglez point quand sa mort est visible.
ÉMILIE : Ah ! tu sais me frapper par où je suis sensible ! (...)* »

A travers sa conversation, on peut constater que la relation entre Fulvie et Emilie est une relation de fidélité du serviteur envers le maître. Fulvie joue le rôle habituel du confident.

Flaubert : *Un Cœur simple*, in *Trois Contes* (1830)

Dans *Un Cœur simple*, Flaubert trace le portrait d'une bonne exemplaire : Félicité. Celle-ci est une pauvre fille de campagne qui consacre toute sa vie aux autres, sans abnégation, sans sacrifice, mais avec un amour immense dont elle est dotée et qu'elle offre à ceux qui ont la chance de la croiser (Théodore, Clémence, Victor, son perroquet Loulou), ainsi qu'à Dieu. Femme à l'esprit simple et au cœur dévoué, elle aime, sans réserve, sa maîtresse, Mme Aubain, femme acariâtre, cynique et égoïste, et ce jusqu'à la mort de celle-ci. Elle endure tout et, à aucun moment, elle ne se révolte ni n'éprouve de la jalousie. Toute sa vie, elle reste dans la crainte d'être renvoyée, alors qu'elle sert sa maîtresse avec un désintéressement inouï. Si, lorsque elle perd sa fille, Clémence, Mme Aubain se rapproche quelque peu de Félicité, qui vient de perdre son neveu, Victor, cela est de courte durée. Mme Aubain n'éprouve aucune affection pour Félicité. Flaubert montre que les différences de classes sont toujours très fortes.

Extrait : *Un Cœur simple*, Acte I, Scène 2, p.1-2, p.15 et p.17

« Elle se levait dès l'aube, pour ne pas manquer la messe, et travaillait jusqu'au soir sans interruption ; puis, le dîner étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien close, elle enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre, son rosaire à la main. Personne, dans les marchandages, ne montrait plus d'entêtement. Quant à la propreté, le poli de ses casseroles faisait le désespoir des autres servantes. Économe, elle mangeait avec lenteur, et recueillait du doigt sur la table les miettes de son pain, – un pain de douze livres, cuit exprès pour elle, et qui durait vingt jours.

(...) Son visage était maigre et sa voix aiguë. À vingt-cinq ans, on lui en donnait quarante. Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge ; – et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique.

(...) Pendant deux nuits, Félicité ne quitta pas la morte. Elle répétait les mêmes prières, jetait de l'eau bénite sur les draps, revenait s'asseoir, et la contemplait. À la fin de la première veille, elle remarqua que la figure avait jauni, les lèvres bleuïrent, le nez se pinçait, les yeux s'enfonçaient. Elle les baisa plusieurs fois ; et n'eût pas éprouvé un immense étonnement si Virginie les eût rouverts ; pour de pareilles âmes le surnaturel est tout simple. Elle fit sa toilette, l'enveloppa de son linceul, la descendit dans sa bière, lui posa une couronne, étala ses cheveux. Ils étaient blonds, et extraordinaires de longueur à son âge. Félicité en coupa une grosse mèche, dont elle glissa la moitié dans sa poitrine, résolue à ne jamais s'en dessaisir.

(...) Toutes ses petites affaires occupaient un placard dans la chambre à deux lits. Mme Aubain les inspectait le moins souvent possible. Un jour d'été, elle se résigna ; et des papillons s'envolèrent de l'armoire. (...) Elles retrouvèrent un petit chapeau de peluche, à longs poils, couleur marron ; mais il était tout mangé de vermine. Félicité le réclama pour elle-même. Leurs yeux se fixèrent l'une sur l'autre, s'emplirent de larmes ; enfin la maîtresse ouvrit ses bras, la servante s'y jeta ; et elles s'étreignirent, satisfaisant leur douleur dans un baiser qui les égalisait. C'était la première fois de leur vie, Mme Aubain n'étant pas d'une nature expansive. Félicité lui en fut reconnaissante comme d'un bienfait, et désormais la chérit avec un dévouement bestial et une vénération religieuse. »

La vie de Félicité ressemble à un long chemin dépourvu de tous les plaisirs. Elle ne trouve sa récompense que dans la mort. Alors que Mme Aubain déchoit socialement.

Racine : *Phèdre* (1677)

Dans *Phèdre*, contrairement à Corneille, Racine donne un rôle important, dès le début de la pièce, à Oenone, la confidente de Phèdre. Si l'on constate l'affection de Phèdre envers Oenone, la distance sociale est cependant bien marquée. Tout au long de la pièce, Oenone évolue dans l'ombre de sa maîtresse. Ancienne nourrice de Phèdre, elle prend en charge, par fidélité, les actions les plus basses de Phèdre et se jette, à corps perdu, dans les calomnies et les interventions douteuses. Son cynisme et la mauvaise foi qui l'anime l'empêche de se

rendre compte de tout le mal qu'elle fait à Hyppolite en l'accusant d'avoir séduit sa maîtresse. Elle entretient avec Phèdre une relation fusionnelle. Elle n'a qu'un seul désir : continuer à aimer Phèdre, car elle a toujours été pour elle une mère de substitution. Trop protectrice, elle finit par envenimer la tragédie. En fait, pour sauver sa maîtresse et ses enfants, elle en devient le mauvais génie.

Extrait 1 : Phèdre, Acte I, Scène 2, p.37-39

« (...) PHÈDRE

*Je te l'ai prèdit, mais tu n'as pas voulu :
Sur mes justes remords tes pleurs ont prèvalu.
Je mourais ce matin digne d'être pleurée ;
J'ai suivi tes conseils, je meurs dèshonorée.*

OENONE : *Vous mourez ?*

PHÈDRE

*(...) Je ne crains que le nom que je laisse après moi.
Pour mes tristes enfants quel affreux hèritage !
Le sang de Jupiter doit enfler leur courage ;
Mais, quelque juste orgueil qu'inspire un sang si beau,
Le crime d'une mère est un pesant fardeau.
Je tremble qu'un discours, hélas ! trop véritable,
Un jour ne leur reproche une mère coupable.
Je tremble qu'opprimés de ce poids odieux
L'un ni l'autre jamais n'osent lever les yeux.*

OENONE

*(...) Mais, ne me trompez point, vous est-il cher encore ?
De quel œil voyez-vous ce prince audacieux ?*

PHÈDRE : *Je le vois comme un monstre effroyable à mes yeux.*

OENONE

*Pourquoi donc lui céder une victoire entière ?
Vous le craignez : osez l'accuser la première
Du crime dont il peut vous charger aujourd'hui.
Qui vous démentira ? Tout parle contre lui :
Son épée en vos mains heureusement laissée,
Votre trouble présent, votre douleur passée,
Son père par vos cris dès longtemps prévenu,
Et déjà son exil par vous-même obtenu.*

PHÈDRE : *Moi, que j'ose opprimer et noircir l'innocence !*

OENONE

*Mon zèle n'a besoin que de votre silence.
Tremblante comme vous, j'en sens quelques remords.
Vous me verriez plus prompte affronter mille morts.
Mais, puisque je vous perds sans ce triste remède,
votre vie est pour moi d'un prix à qui tout cède :*

*Je parlerai. Thésée, aigri par mes avis,
Bornera sa vengeance à l'exil de son fils :*

(...) PHÈDRE

*Ah ! je vois Hippolyte ;
Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite.
Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi.
Dans le trouble où je suis, je ne puis rien pour moi. »*

Mais, par la suite, Phèdre, furieuse d'apprendre l'amour d'Hyppolite pour Aricie, laisse éclater sa fureur et chasse violemment Oenone venue la reconforter. Celle-ci, meurtrie, se donne la mort et finit misérablement au fond de la mer, sans reconnaissance ni sépulture.

2.1.4. La fausse fidélité du serviteur

La fidélité du serviteur peut n'être qu'une façade pour atteindre un autre but. C'est souvent le cas des serviteurs muets et impénétrables, qui montrent une attitude impassible à l'égard des vices de leurs maîtres ou qui parfois les poussent même à la débauche. Néanmoins, ils sont instinctivement hostiles à leurs maîtres et finissent toujours par les trahir au moment où ceux-ci s'y attendent le moins.

Zola : *La Curée* (1871)

Dans *La Curée*, Zola met en scène ce type de servante, avec Céleste, la femme de chambre de Renée. Celle-ci est le prototype de ce qu'on peut appeler la servante « traîtresse ». Elle apparaît comme une fille très économe, très honnête, à laquelle on ne connaît ni vice ni amant. Elle assiste tranquillement à l'inceste de Maxime et Renée, allant et venant, avec sa figure calme et son cœur glacé. Touchée par sa fidélité et son dévouement, Renée se prend peu à peu d'affection pour elle et finit par la considérer comme seule consolation à sa vie intime ratée.

Extrait : *La Curée*, p.219-220

Mais, à ce moment-là, Céleste annonce qu'elle va quitter sa maîtresse. Renée stupéfaite lui offre de doubler ses gages, mais se heurte au refus poli, mais ferme de sa servante.

« Un matin, elle lui apprit tranquillement qu'elle s'en allait, qu'elle retournait au pays. Renée en resta toute tremblante, comme si quelque grand malheur lui arrivait. Elle se récria, la pressa de questions. Pourquoi l'abandonnait-elle, lorsqu'elles s'entendaient si bien ensemble ? Et elle lui offrit de doubler ses gages. Mais la femme de chambre, à toutes ses bonnes paroles, disait non du geste, d'une façon paisible et têtue.

– Voyez-vous, madame, finit-elle par répondre, vous m'offririez tout l'or du Pérou, que je ne resterais pas une semaine de plus. Vous ne me connaissez pas, allez !... Il y a huit ans que je suis avec vous, n'est-ce pas ? Eh bien, dès le premier jour, je me suis dit : « Dès que j'aurai amassé cinq mille francs, je m'en retournerai là-bas ; j'achèterai la maison à Lagache, et je vivrai bien heureuse... » C'est une promesse que je me suis faite, vous comprenez. Et j'ai les cinq mille francs d'hier, quand vous m'avez payé mes gages.

Renée eut froid au cœur. Elle voyait Céleste passer derrière elle et Maxime, pendant qu'ils s'embrassaient, et elle la voyait avec son indifférence, son parfait détachement, songeant à ses cinq mille francs. Elle essaya pourtant encore de la retenir, épouvantée du vide où elle allait vivre, rêvant malgré tout de garder auprès d'elle cette bête entêtée qu'elle avait crue dévouée, et qui n'était qu'égoïste. L'autre souriait, branlait toujours la tête, en murmurant : – Non, non, ce n'est pas possible. Ce serait ma mère que je refuserais... J'achèterai deux vaches. Je monterai peut-être un petit commerce de mercerie... C'est très gentil chez nous. Ah ! pour ça, je veux bien que vous veniez me voir. C'est près de Caen. Je vous laisserai l'adresse.

Alors Renée n'insista plus. Elle pleura à chaudes larmes, quand elle fut seule. Le lendemain, par un caprice de malade, elle voulut accompagner Céleste à la gare de l'Ouest, dans son propre coupé. Elle lui donna une de ses couvertures de voyage, lui fit un cadeau d'argent, s'empressa autour d'elle comme une mère dont la fille entreprend quelque pénible et long voyage. Dans le coupé, elle la regardait avec des yeux humides. Céleste causait, disait combien elle était contente de s'en aller. Puis, enhardie, elle s'épancha, elle donna des conseils à sa maîtresse.

– *Moi, madame, je n'aurais pas compris la vie comme vous. Je me le suis dit bien souvent, quand je vous trouvais avec M. Maxime : « Est-il possible qu'on soit si bête pour les hommes ! » Ça finit toujours mal... Ah bien, c'est moi qui me suis toujours méfiée ! Elle riait, elle se renversait dans le coin du coupé.*
– *C'est mes écus qui auraient dansé ! continua-t-elle, et aujourd'hui, je m'abîmerais les yeux à pleurer. Aussi, dès que je voyais un homme, je prenais un manche à balai... Je n'ai jamais osé vous dire tout ça. D'ailleurs, ça ne me regardait pas. Vous étiez bien libre, et moi je n'avais qu'à gagner honnêtement mon argent. »*

Dans ce passage, Céleste se révèle complètement indifférente à Renée et heureuse d'être libérée d'une maîtresse débauchée. Elle montre combien elle la dédaigne profondément.

Beaumarchais : *Le Mariage de Figaro* (1778)

Dans la première scène du *Mariage de Figaro*, Suzanne présente à Figaro ses relations avec sa maîtresse sous le signe de la tendresse. Cela se confirme tout au long de la pièce. L'acte II, qui les réunit seules pour la première fois et la discussion qui les occupe, témoigne de leur entière complicité et de leur affection réciproque.

Extrait : *Le Mariage de Figaro*, Acte II, Scène 2, p.35-37

« SUZANNE, LA COMTESSE entrent par la porte à droite.
La Comtesse se jette dans une bergère. : Ferme la porte, Suzanne, et conte-moi tout, dans le plus grand détail.
Suzanne : Je n'ai rien caché à madame.
La Comtesse : Quoi, Suzon, il voulait te séduire ?
Suzanne : Oh que non. Monseigneur n'y met pas tant de façon avec sa servante : il voulait m'acheter.
La Comtesse : Et le petit page était présent ?
Suzanne : C'est-à-dire caché derrière le grand fauteuil. Il venait me prier de vous demander sa grâce. (...)
La Comtesse, rêvant. : Laissons... laissons ces folies... Enfin, ma pauvre Suzanne, mon époux a fini par te dire ?
Suzanne : Que si je ne voulais pas l'entendre, il allait protéger Marceline.
La Comtesse se lève et se promène, en se servant fortement de l'éventail. : Il ne m'aime plus du tout.
Suzanne : Pourquoi tant de jalousie ?
La Comtesse : Comme tous les maris, ma chère ! uniquement par orgueil. Ah ! je l'ai trop aimé ! je l'ai lassé de mes tendresses, et fatigué de mon amour ; voilà mon seul tort avec lui : mais je n'entends pas que cet honnête aveu te nuise, et tu épouseras Figaro. Lui seul peut nous y aider : viendra-t-il ?
Suzanne : Dès qu'il verra partir la chasse.
La Comtesse, se servant de l'éventail. : Ouvre un peu la croisée sur le jardin. Il fait une chaleur ici !...
Suzanne : C'est que madame parle et marche avec action. (Elle va ouvrir la croisée du fond.)
La Comtesse, rêvant longtemps. : Sans cette constance à me fuir... les hommes sont bien coupables !
Suzanne crie de la fenêtre. : Ah ! voilà Monseigneur qui traverse à cheval le grand potager, suivi de Pédrille, avec deux, trois, quatre lévriers.
La Comtesse : Nous avons du temps devant nous. (Elle s'assied.) On frappe, Suzon ?
Suzanne court ouvrir en chantant. : Ah, c'est mon Figaro ! ah, c'est mon Figaro ! »

Apprenant de Suzanne les intentions du comte, la comtesse affirme sa détermination à aider Suzanne à épouser Figaro. Une véritable alliance se conclut alors entre elles contre le mari et le maître. Et, lorsque Figaro renonce à la stratégie du rendez-vous, la comtesse ordonne à Suzanne d'agir contre la volonté de son futur mari, pour l'aider à sauver son propre couple : *« (...) en me cédant ta place au jardin, tu n'y vas pas, mon cœur ; tu tiens parole à ton mari ; tu m'aides à ramener le mien. »* (Acte IV, Scène 3, p.134). Dès lors, s'établit entre les deux femmes une complicité, telle que par le truchement du déguisement, la seule solution qui s'offre à elles est l'échange des identités : la frontière entre la maîtresse et la servante est abolie ; le marquage social n'existe plus. Leurs échanges sont par moment semblables à

deux amies, surtout lorsqu'elles chiffonnent ensemble et jouent à déguiser Chérubin en fille. Elles symbolisent l'entente parfaite possible entre le maître et le serviteur.

2.2. La dépendance mutuelle

Il y a dépendance mutuelle lorsque, dans le couple maître-serviteur, chacun a besoin de l'autre. C'est le cas entre Don Juan (Voir *Clin d'œil N°4*) et Sganarelle dans la pièce de Molière.

Molière : *Dom Juan ou le festin de Pierre* (1682)

Dans *Dom Juan*, Molière a mis en scène le mythe de Don Juan, ce séducteur libertin qui aime séduire, tromper et se moquer des femmes qu'il considère comme des objets. De plus, il a créé le personnage de Sganarelle, son valet.

Tout oppose Don Juan et Sganarelle : leur rang social, leurs valeurs, leurs points de vue sur les femmes et la religion, leur attitude face au surnaturel, etc. Deux visions du monde totalement différentes s'affrontent perpétuellement. Mais, il existe entre eux une forme de complicité et de dépendance qui les rend inséparables, dans un système d'attraction-répulsion. Ils ont besoin l'un de l'autre. Sganarelle sert de faire-valoir à Don Juan, en lui permettant d'étancher son besoin de domination. Il est le confident et le témoin de ses provocations. Il est l'étalon de ses transgressions, car il représente la société et ses normes. Il lui sert aussi de double. Mais, il ne cesse d'imiter son maître et de s'identifier à lui : en l'absence de Don Juan, il joue à Don Juan. Il l'admire tout en le condamnant. Il a un vrai attachement pour lui. Mais, il ne peut pas vivre sans Don Juan, car non seulement il a besoin de ses gages, mais aussi il n'existe qu'en s'opposant à Don Juan, sans jamais le quitter, parce qu'il a le sentiment de participer à quelque chose d'exceptionnel.

En fait, Sganarelle est aimanté par un maître qu'il condamne et Don Juan a besoin d'un repoussoir qu'il entretient plus pour son plaisir que pour son service. D'ailleurs, ce dernier ne se livre jamais à une occupation domestique (Don Juan à d'autres serviteurs). C'est parce qu'ils sont complémentaires qu'ils ne peuvent pas se passer l'un de l'autre. dans l'extrait suivant, Sganarelle se pose en donneur de leçons.

Extrait : *Dom Juan ou le festin de Pierre*, Acte I, Scène 2, p.8-9

« (...) SGANARELLE : *Moi ? Je crois, sans vous faire tort, que vous avez quelque nouvel amour en tête.*

DON JUAN : *Tu le crois ?*

SGANARELLE : *Oui.*

DON JUAN : *Ma foi, tu ne te trompes pas, et je dois t'avouer qu'un autre objet a chassé Elvire de ma pensée.*

SGANARELLE : *Eh ! mon Dieu ! je sais mon don Juan sur le bout du doigt, et connais votre cœur pour le plus grand coureur du monde ; il se plaît à se promener de liens en liens, et n'aime guère à demeurer en place.*

DON JUAN : *Et ne trouves-tu pas, dis-moi, que j'ai raison d'en user de la sorte ?*

SGANARELLE : *Eh ! monsieur...*

DON JUAN : *Quoi ? Parle.*

SGANARELLE : *Assurément que vous avez raison, si vous le voulez ; on ne peut pas aller là contre. Mais, si vous ne vouliez pas, ce serait peut-être une autre affaire.*

DON JUAN : *Eh bien ! je te donne la liberté de parler, et de me dire tes sentiments.*

SGANARELLE : *En ce cas, monsieur, je vous dirai franchement que je n'approuve point votre méthode, et que je trouve fort vilain d'aimer de tous côtés, comme vous faites.*

(...) DON JUAN : *Qu'as-tu à dire là-dessus ?*

SGANARELLE : *Ma foi, j'ai à dire. ., je ne sais que dire ; car vous tournez les choses d'une manière, qu'il semble que vous avez raison ; et cependant il est vrai que vous ne l'avez pas. J'avais les plus belles pensées du monde,*

et vos discours m'ont brouillé tout cela. Laissez faire ; une autre fois je mettrai mes raisonnements par écrit, pour disputer avec vous.

DON JUAN : Tu feras bien.

SGANARELLE : Mais, monsieur, cela serait-il de la permission que vous m'avez donnée, si je vous disais que je suis tant soit peu scandalisé de la vie que vous menez ?

DON JUAN : Comment ! quelle vie est-ce que je mène ?

SGANARELLE : Fort bonne. Mais, par exemple, de vous voir tous les mois vous marier comme vous faites. (...)

DON JUAN : Holà ! maître sot. Vous savez que je vous ai dit que je n'aime pas les faiseurs de remontrances.

SGANARELLE : Je ne parle pas aussi à vous, Dieu m'en garde ! Vous savez ce que vous faites, vous, et, si vous êtes libertin, vous avez vos raisons ; mais il y a de certains petits impertinents dans le monde qui le sont sans savoir pourquoi, qui font les esprits forts, parce qu'ils croient que cela leur sied bien ; et si j'avais un maître comme cela, je lui dirais fort nettement, le regardant en face : Osez-vous bien ainsi vous jouer au ciel, et ne tremblez-vous point de vous moquer, comme vous faites, des choses les plus saintes ? C'est bien à vous, petit ver de terre, petit myrmidon que vous êtes (je parle au maître que j'ai dit), c'est bien à vous à vouloir vous mêler de tourner en raillerie ce que tous les hommes révèrent ? 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 (ce n'est pas à vous que je parle, c'est à l'autre), pensez-vous, dis-je, que vous en soyez plus habile homme, que tout vous soit permis, et qu'on n'ose vous dire vos vérités ? Apprenez de moi, qui suis votre valet, que le ciel punit tôt ou tard les impies, qu'une méchante vie amène une méchante mort, et que... (...) »

A la base d'une dépendance mutuelle, il peut y avoir une négociation, voire un contrat. La relation est alors fondée sur la cordialité. C'est le cas dans *Don Quichotte* de Cervantès et dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais.

Cervantès : *Don Quichotte* (1605-1615)

Dans *Don Quichotte*, qui est une parodie des romans de chevalerie, Cervantès propose une conception de la relation maître-valet qui est révolutionnaire à la fin du XVI^e. En effet, celle-ci est fondée sur un contrat établi entre Don Quichotte et Sancho Pansa. Ce dernier ne suit l'hidalgo dans ses lubies aventureuses que pour l'appât du gain, car il lui a promis une île, dès que lui-même aura reçu la gloire, les honneurs et la fortune pour ses exploits chevaleresques. Sancho Pansa est présenté, dès le début du roman, comme rude, élémentaire, de basse extraction (ancien laboureur), imprudent, vulgaire et goinfre. Mais, il a du bon sens, une aptitude à réagir de façon efficace face au réel. Il est pragmatique et tire le meilleur parti des choses, idéales ou non. Il est sensé, posé et modérateur. En un sens, il protège son maître, auquel il reste fidèle jusqu'à la fin du roman. Le réalisme de Sancho s'oppose à l'idéalisme de Don Quichotte. Ce sont deux personnages antithétiques, qui ne peuvent pas exister l'un sans l'autre. Leurs personnalités, leurs qualités et leurs défauts s'entremêlent harmonieusement.

Extrait 1 : *Don Quichotte*, p.135-136

Tout au long du roman, deux mondes s'affrontent : le monde féodal de la fidélité, de la loyauté et du service du vassal au suzerain et le monde plus moderne du service contre salaire. Bien souvent, Sancho parle à son maître comme aucun valet ne parle dans aucun roman de chevalerie prédécesseur du *Don Quichotte*. L'autorité du maître sur le valet ne peut s'exercer qu'après une forte négociation, comme par exemple dans l'extrait suivant où Sancho négocie pour accepter de recevoir les 3600 coups de bâton sensés désenchanter Dulcinée :

« Allons, monsieur, dit-il, il faut vous donner contentement ; l'amour que j'ai pour ma femme et mes enfants me fait songer à leur profit, bien que ce soit aux dépens de ma peau. Or çà, combien me donnerez-vous pour chaque coup de fouet ? – Si la récompense, répondit don Quichotte, devait être égale à la qualité et à la grandeur du remède, le trésor de Venise et les mines du Potosi ne seraient pas assez riches pour te récompenser. Fais toi-même le prix, et compte à combien cela peut aller. – Il y a, répartit Sancho, trois mille trois cents et tant de coups, dont je m'en suis seulement donné cinq ; que ceux-là passent pour ce qui est au-delà des trois mille trois

cents, et comptons sur les trois mille trois cents qui restent. Il me faut un sou marqué pour chacun, et je n'en rabattrais pas un liard pour le pape. Ce sont donc trois mille trois cents sous marqués, qui font trois mille cinq cents fois six blancs, qui font sept cent cinquante pièces de cinq sous ; et les trois cents que je n'ai pas comptés font trois cents sous marqués, qui font cent cinquante fois six blancs, qui font septante-cinq pièces de cinq sous ; et les septante-cinq pièces de cinq sous, jointes avec les sept cent cinquante, font huit cent vingt-cinq, qui font justement, attendez, deux cent.... deux cent six.... livres cinq sous. Je retiendrai cela sur l'argent que j'ai à vous, et je m'en irai content comme un roi, quoique véritablement bien fouetté ; mais on ne prend pas les carpes sans appât. – Ô mon cher ami Sancho ! s'écria don Quichotte, ô mon aimable Sancho ! Eh, que nous serons obligés, Dulcinée et moi, à te chérir tout le reste de notre vie ! Si cette pauvre dame se revoit jamais en l'état où elle était, sa disgrâce aura été heureuse, et ma défaite sera un glorieux triomphe. Regarde, mon fils, quand tu veux commencer. »

Extrait 2 : Don Quichotte, p. 142

Malgré ses récriminations et sa recherche du profit personnel, Sancho ne peut pas abandonner son maître. Il reconnaît l'autorité de Don Quichotte non pas comme l'autorité du maître en tant que valet, mais en tant que disciple devant être éduqué. Il finit par devenir quelque chose comme le fils spirituel de Don Quichotte. De son côté, Don Quichotte se comporte comme un éducateur à l'égard de son serviteur ignorant. Emporté par la folie de son maître, Sancho Pansa décide d'habiter lui-même dans le monde idéal de la chevalerie comme le témoigne l'extrait suivant :

« Eh ! qu'est-ce que ceci, lui dit-il, mon cher maître ? à cette heure que nous avons la nouvelle du désenchantement de Mme Dulcinée, voulez-vous demeurer au lit ? Ne vous allez pas laisser mourir, non, tout le monde vous en prie, et il n'y a rien qui presse. Ce n'est pas un si grand mal que d'avoir été vaincu, qu'il faille se désespérer ; et que serait-ce si tout le monde faisait comme vous ? la moitié du monde serait bien embarrassée à enterrer l'autre. Après tout, vous n'êtes ni estropié ni contrefait, et vous serez toujours en état de prendre revanche. (...) Allons donc, encore une fois, laissez là le lit et la maladie et allons-nous-en par les champs, jouant du flageolet et faisant des chansons, peut-être trouverons-nous en notre chemin Dulcinée désenchantée. Après cela, je ne donnerais pas de tous les chagrins du monde un double. Mais si c'est que vous mouriez de déplaisir d'avoir été vaincu, jetez-en la faute sur moi, en disant que vous êtes tombé à cause que j'avais mal sanglé Rossinante. Et puis n'est-ce pas bien la coutume dans vos livres de chevalerie que les chevaliers se renversent ainsi les uns les autres ? »

Beaumarchais : *Le Barbier de Séville* (1775)

Dans *Le Barbier de Séville*, Beaumarchais a voulu soutenir les opprimés. Il a donné un nouveau statut au personnage du valet. En effet, Figaro, le valet du comte Almaviva est un homme libre et non un serviteur. Dans la Scène 2 de l'Acte I, on apprend qu'il a été autrefois au service du Comte et qu'il avait regagné sa liberté. Après un passé de picaresque et d'hommes de lettres, puis quelques déboires financiers, il restaure la relation de dépendance entre le Comte Almaviva et lui en proposant à celui-ci ses services. La relation maître-serviteur est donc ici fondée sur une association librement consentie par un valet qui a acquis liberté et autonomie. Figaro est libre de toute servitude et représente bien, par ce côté, l'homme moderne du XVIII^e. Dès lors, le passé de Figaro n'interfère plus avec l'intrigue lorsqu'elle démarre et celui-ci se comporte alors comme le valet traditionnel.

Ici, la complicité est sans illusion : la distance de classe est telle que de véritables relations d'intimité ne peuvent jouer entre eux. Le Comte a du mépris pour son valet et le considère comme un coquin capable de tout. Mais, cela n'empêche pas cette complicité de fonctionner parfaitement. En effet, il s'agit d'une association fondée non sur une affinité personnelle, mais sur une complémentarité des intérêts : les intérêts de Figaro sont financiers ; les intérêts du Comte sont dans l'aide que Figaro peut lui apporter dans son entreprise amoureuse. Figaro devient le collaborateur des desseins de son maître. Ainsi, le comte Almaviva participe-t-il activement, en acteur à part entière, aux ruses ourdies par Figaro. Il se prend au jeu et manifeste des dispositions à la ruse et à la comédie qui se développent au fil de la pièce (rôles du soldat ivre et du jeune clerc). Il se montre digne élève de Figaro, son maître en tromperies. Mais, si Figaro est le machiniste, le comte n'a rien ni d'un faire-valoir, ni d'un comparse. D'autre part, Figaro agit par amour du jeu et de l'argent sans se faire aucune illusion sur la tendresse du comte. Leur complicité s'arrête à l'alliance qu'ils ont conclue. Rapprochés provisoirement par l'action, le serviteur et le maître se retrouvent, chacun à sa place au dénouement.

Extrait : *Le Barbier de Séville, Acte IV, Scène 5, p.97-98*

« LE COMTE, FIGARO enveloppé d'un manteau paraît à la fenêtre.

Figaro parle en dehors. : Quelqu'un s'enfuit : entreraï-je ?

Le Comte, en dehors. : Un homme ?

Figaro : Non.

Le Comte : C'est Rosine que ta figure atroce aura mise en fuite.

Figaro saute dans la chambre. Ma foi je le crois... Nous voici enfin arrivés, malgré la pluie, la foudre, et les éclairs.

Le Comte, enveloppé d'un long manteau. : Donne-moi la main. (Il saute à son tour.) À nous la victoire.

Figaro jette son manteau. Nous sommes tout percés. Charmant temps, pour aller en bonne fortune !

Monseigneur, comment trouvez-vous cette nuit ?

Le Comte : Superbe pour un amant.

Figaro : Oui, mais pour un confident ?... Et si quelqu'un allait nous surprendre ici ?

Le Comte : N'es-tu pas avec moi ? J'ai bien une autre inquiétude : c'est de la déterminer à quitter sur-le-champ la maison du tuteur.

Figaro : Vous avez pour vous trois passions toutes puissantes sur le beau sexe : l'amour, la haine, et la crainte.

Le Comte regarde dans l'obscurité.

Comment lui annoncer brusquement que le notaire l'attend chez toi, pour nous unir ? Elle trouvera mon projet bien hardi. Elle va me nommer audacieux.

Figaro : Si elle vous nomme audacieux, vous l'appellerez cruelle. Les femmes aiment beaucoup qu'on les appelle cruelles. Au surplus, si son amour est tel que vous le désirez, vous lui direz qui vous êtes ; elle ne doutera plus de vos sentiments. »

Lorsque le valet de comédie revendique un véritable salaire, s'établit alors une relation d'échange économique. Dès lors, le rapport économique fondé sur cet échange peut être renégocié comme tous les contrats, critiqué, dénoncé, trahi, etc. c'est ce qui va se passer dans *Le Mariage de Figaro*. L'argent remplace alors le système hiérarchique.

Diderot : *Jacques le fataliste et son maître (1765-1784)*

Dans *Jacques le fataliste*, Diderot propose aussi un nouveau type de relation maître-serviteur plus cordiale, plus humaine, une relation complémentaire où chacun doit être à l'écoute de l'autre et respecter l'autre, puisqu'ils sont indispensables l'un à l'autre. Si

Jacques et son maître s'opposent par leurs caractères, leurs comportements et leurs idées, ils vivent les mêmes expériences (les histoires des amours de Jacques croisent celles des amours de son maître) et adoptent les mêmes attitudes. A la fois antithétiques et complémentaires, ils sont dans un état de dépendance mutuelle tel que leurs rôles sont interchangeables. Ils sont inséparables comme le rappelle Jacques dans l'extrait suivant, et dans bien d'autres passages de l'œuvre.

Extrait : Jacques le fataliste et son maître, p.169-170

« (...) **Le maître** : Eh bien ! Jacques, te voilà chez Desglands, près de Denise, et Denise autorisée par sa mère à te faire au moins quatre visites par jour. La coquine ! préférer un Jacques !

Jacques : Un Jacques ! un Jacques, monsieur, est un homme comme un autre.

Le maître : Jacques, tu te trompes, un Jacques n'est point un homme comme un autre.

Jacques : C'est quelquefois mieux qu'un autre.

Le maître : Jacques, vous vous oubliez. Reprenez l'histoire de vos amours, et souvenez-vous que vous n'êtes et que vous ne serez jamais qu'un Jacques.

Jacques : Si, dans la chaumière où nous trouvâmes les coquins, Jacques n'avait pas valu un peu mieux que son maître...

Le maître : Jacques, vous êtes un insolent : vous abusez de ma bonté. Si j'ai fait la sottise de vous tirer de votre place, je saurai bien vous y remettre. Jacques, prenez votre bouteille et votre coquemar, et descendez là-bas.

Jacques : Cela vous plaît à dire, monsieur ; je me trouve bien ici, et je ne descendrai pas là-bas.

Le maître : Je te dis que tu descendras.

(...) **Jacques** : Quand on sait que tous vos ordres ne sont que des clous à soufflet, s'ils n'ont été ratifiés par Jacques ; après avoir si bien accolé votre nom au mien, que l'un ne va jamais sans l'autre, et que tout le monde dit Jacques et son maître ; tout à coup il vous plaira de les séparer ! Non, monsieur, cela ne sera pas. Il est écrit là-haut que tant que Jacques vivra, que tant que son maître vivra, et même après qu'ils seront morts tous deux, on dira Jacques et son maître.

Le maître : Et je dis, Jacques, que vous descendrez, et que vous descendrez sur-le-champ, parce que je vous l'ordonne.

Jacques : Monsieur, commandez-moi toute autre chose, si vous voulez que je vous obéisse. (...) ».

Tout au long de l'œuvre, la relation maître-serviteur apparaît comme une relation cordiale, tantôt affective (la hiérarchie est le plus souvent effacée), tantôt pédagogique (relation maître-élève réciproque), mais plus rarement conflictuelle.

2.3. La relation conflictuelle

A la base de la relation conflictuelle, il y a toujours une rivalité. L'opposition maître-valet est très souvent utilisée au théâtre, et même dans le roman, comme source de comique, car elle met en scène l'écart des conditions sociales contemporaines à l'auteur. Mais, dès que le serviteur acquiert les caractéristiques d'un héros (son nom est alors mentionné dans le titre de la pièce ou du roman : *Le Mariage de Figaro*, *Ruy Blas*, *Jacques le fataliste et son maître*), il se rapproche du maître, jusqu'à devenir son rival, se confondre avec lui, être son complément, son double social ou affectif. Il défend alors sa propre cause et s'oppose au maître au nom de son propre intérêt. Cette relation conflictuelle entre maître et serviteur cache le plus souvent une rivalité identitaire. Comme nous l'avons précisé précédemment, on note, dans la littérature, à partir du XVIII^e, une volonté de reconnaissance sociale et un refus de l'asservissement. Le serviteur cherche son émancipation.

2.3.1. La rivalité amoureuse

La rivalité amoureuse existe aussi bien du côté de la gent masculine que de la gent féminine.

Beaumarchais : *la Mariage de Figaro* (1778)

Dans *Le Mariage de Figaro*, la relation entre Figaro et le comte Almaviva a changé. La complicité par intérêt mutuel rencontrée dans *Le Barbier de Séville* a cédé la place au conflit. En effet, comme l'a révélé Suzanne à Figaro (Voir 2.1.2.), le comte veut exercer le « droit du seigneur ». Naît alors un conflit de classe qui repose sur la supériorité du maître, mais aussi sur l'abus de pouvoir. Dès lors, Figaro s'applique à mettre son maître dans la situation de confirmer publiquement l'abolition du droit du seigneur », droit qu'il avait lui-même aboli dans *Le Barbier de Séville*, pour interdire à, tuteur de la future comtesse Almaviva, d'en user. Mais l'obstacle du « droit du seigneur » écarté, le comte ne renonce pas pour autant à son désir. Le conflit social se double alors d'un conflit amoureux : le maître et le valet son rivaux. La pièce se transforme en un véritable duel dont les armes essentielles sont la ruse et la parole.

Extrait : *Le Mariage de Figaro*, Acte III, Scène 5, p.92-97

La rivalité amoureuse se double ici d'une rivalité de parole. Le comte se trouve, à chaque fois, en position d'infériorité, car Figaro possède la suprématie de la parole, arme redoutable contre laquelle le comte ne peut pas lutter. Le valet a réponse à tout et, surtout, il a l'art du détour. Il prend de plus en plus de liberté. Audacieux, il n'hésite pas à se moquer du comte. On assiste tout au long de la pièce à des duels verbaux remplaçant les duels physiques. C'est le combat entre la ruse oratoire de Figaro et le pouvoir de l'autorité du comte, comme en témoigne l'extrait suivant.

« (...) *Le Comte se promène. (...) Je voudrais bien savoir quelle affaire peut arrêter monsieur quand je le fais appeler ?*

Figaro, feignant d'assurer son habillement. : Je m'étais sali sur ces couches en tombant ; je me changeais.

Le Comte : Faut-il une heure ?

Figaro : Il faut le temps.

Le Comte : Les domestiques ici... sont plus longs à s'habiller que les maîtres !

Figaro : C'est qu'ils n'ont point de valets pour les y aider. (...)

Le Comte : Quel motif avait la comtesse, pour me jouer un pareil tour ?

Figaro : Ma foi, Monseigneur, vous le savez mieux que moi.

Le Comte : Je la prévient sur tout, et la comble de présents.

Figaro : Vous lui donnez, mais vous êtes infidèle. Sait-on gré du superflu, à qui nous prive du nécessaire ?

Le Comte : ... Autrefois tu me disais tout.

Figaro : Et maintenant je ne vous cache rien.

Le Comte : Combien la comtesse t'a-t-elle donné pour cette belle association ?

Figaro : Combien me donnâtes-vous pour la tirer des mains du docteur ! tenez Monseigneur n'humilions pas l'homme qui nous sert bien, crainte d'en faire un mauvais valet.

Le Comte : Pourquoi faut-il qu'il y ait toujours du louche en ce que tu sais ?

Figaro : C'est qu'on en voit partout quand on cherche des torts.

Le Comte : Une réputation détestable !

Figaro : Et si je vau mieux qu'elle ? y a-t-il beaucoup de seigneurs qui puissent en dire autant ?

Le Comte : Cent fois je t'ai vu marcher à la fortune, et jamais aller droit.

Figaro : Comment voulez-vous ? la foule est là : chacun veut courir, on se presse, on pousse, on coudoie, on renverse, arrive qui peut ; le reste est écrasé. Aussi c'est fait ; pour moi j'y renonce.(...)

Le Comte : Ainsi tu espères gagner ton procès contre Marceline ?

Figaro : *Me feriez-vous un crime de refuser une vieille fille, quand votre Excellence se permet de nous souffler toutes les jeunes ?(…) ».*

Derrière cet affrontement verbal, se cache en fait un affrontement entre deux classes sociales. Mais si, dans cette joute oratoire, c'est Figaro qui l'emporte en obtenant sa vengeance, il garde le même statut social. A la fin de la pièce, la relation entre le maître et le valet cesse d'être conflictuelle. Ils redeviendront complices et alliés dans *La Mère courage*.

Marivaux : Le Jeu de l'amour et du hasard (1730)

Dans *Le jeu de l'amour et du hasard*, Marivaux a fait fi des préjugés de classes : les personnages nobles se croient épris d'un serviteur. En effet, Dorante et Silvia, deux jeunes promis l'un à l'autre par leurs pères, échangent leurs rôles avec leurs serviteurs, dans le but d'en savoir plus sur leur prétendant, sans savoir qu'ils ont eu la même idée. Lisette, la soubrette de Silvia accepte de participer au stratagème et semble toute dévouée à la jeune fille. Mais, sous cette soumission apparente, se cache une opposition maître-serviteur. Pleine d'esprit et ayant le sens de la répartie, Lisette n'hésite pas à discuter les avis de sa maîtresse (Acte II, Scène 7). De plus, l'intrigue et le déguisement lui donne une autonomie dont elle se sert pour rivaliser avec sa maîtresse sur le terrain des sentiments. Lorsqu'elle croit souffler Dorante à sa maîtresse, apparaît le schéma de la rivalité entre femmes sur le terrain de la coquetterie et de la séduction. L'amour du faux Dorante est pour elle inespéré. Il représente un triomphe personnel, d'autant plus éclatant qu'elle croit que, dans le même temps, sa maîtresse n'a pu se faire aimer que d'un serviteur. Promue par le déguisement et par la symétrie des intrigues au rang de rival de sa maîtresse, elle prend sa revanche sur Silvia et fait preuve d'impertinence, comme dans la scène suivante.

Extrait : Le Jeu de l'amour et du hasard, Acte II, Scène 7, p.36-38

« SILVIA : *Je vous trouve admirable de ne pas le renvoyer tout d'un coup, et de me faire essuyer les brutalités de cet animal-là.*

LISETTE : *Pardi ! madame, je ne puis pas jouer deux rôles à la fois ; il faut que je paraisse ou la maîtresse ou la suivante, que j'obéisse ou que j'ordonne.*

SILVIA : *Fort bien ! mais, puisqu'il n'y est plus, écoutez-moi comme votre maîtresse : vous voyez bien que cet homme-là ne me convient pas.*

(...) SILVIA : *Il me déplaît, vous dis-je, et votre peu de zèle aussi.*

LISETTE : *Donnez-vous le temps de voir ce qu'il est ; voilà tout ce qu'on vous demande.*

SILVIA : *Je le hais assez, sans prendre du temps pour le haïr davantage.*

LISETTE : *Son valet, qui fait l'important, ne vous aurait-il point gâté l'esprit sur son compte ?*

SILVIA : *Hum ! la sottise ! Son valet a bien affaire ici !*

LISETTE : *C'est que je me défie de lui, car il est raisonneur.*

SILVIA : *Finissez vos portraits, on n'en a que faire ; j'ai soin que ce valet me parle peu, et, dans le peu qu'il m'a dit, il ne m'a jamais rien dit que de très sage.*

LISETTE : *Je crois qu'il est homme à vous avoir conté des histoires maladroites, pour faire briller son bel esprit.*

SILVIA : *Mon déguisement ne m'expose-t-il pas à m'entendre dire de jolies choses ? À qui en avez-vous ? D'où vient la manie d'imputer à ce garçon une répugnance à laquelle il n'a point de part ? car enfin vous m'obligez à le justifier ; il n'est pas question de le brouiller avec son maître, ni d'en faire un fourbe, pour me faire, moi, une imbécile qui écoute ses histoires.*

LISETTE : *Oh ! madame, dès que vous le défendez sur ce ton-là, et que cela va jusqu'à vous fâcher, je n'ai plus rien à dire.*

SILVIA : *Dès que je le défends sur ce ton-là ? Qu'est-ce que c'est que le ton dont vous dites cela vous-même ? qu'entendez-vous par ce discours ? que se passe-t-il dans votre esprit ?*

LISETTE : Je dis, madame, que je ne vous ai jamais vue comme vous êtes, et que je ne conçois rien à votre aigreur. Eh bien, si ce valet n'a rien dit, à la bonne heure ; il ne faut pas vous emporter pour le justifier ; je vous crois, voilà qui est fini ; je ne m'oppose pas à la bonne opinion que vous en avez, moi.

SILVIA : Voyez-vous le mauvais esprit ! comme elle tourne les choses. Je me sens dans une indignation... qui... va jusqu'aux larmes.

LISETTE : En quoi donc, madame ? quelle finesse entendez-vous à ce que je dis ?

SILVIA : Moi, j'y entends finesse ? moi, je vous querelle pour lui ? j'ai bonne opinion de lui ? vous me manquez de respect jusque-là ? Bonne opinion, juste ciel ! bonne opinion ! Que faut-il que je réponde à cela ? qu'est-ce que cela veut dire ? à qui parlez-vous ? qui est à l'abri de ce qui m'arrive ? où en sommes nous ?

LISETTE : Je n'en sais rien ; mais je ne reviendrai de longtemps de la surprise où vous me jetez.

SILVIA : Elle a des façons de parler qui me mettent hors de moi. Retirez-vous, vous m'êtes insupportable ; laissez-moi, je prendrai d'autres mesures. »

Ainsi, la complicité, qui existe entre Lisette et Sylvia au début de la pièce, est-elle en fait une marque de sujétion. Dans le jeu, elle prend un aspect très différent.

2.3.2. La rivalité de parole

Dans l'extrait précédent, la rivalité de parole était l'adjuvant nécessaire de la rivalité amoureuse. Mais, la rivalité de parole seule est très fréquente dans la relation maître-serviteur. C'est très souvent le cas chez Molière, notamment dans *Le Tartuffe* et *Le Malade imaginaire*, où il met en scène des servantes, pleines de bons sens, qui tentent de corriger et de ramener à la raison, par la parole, le maître de maison qui s'est engagé dans une entreprise ridicule et qui adopte une attitude révoltante ou grotesque. Si celles-ci s'opposent au maître, c'est finalement par fidélité, parce qu'elles veulent aider la fille de la maison que l'on veut marier contre son gré, ainsi que pour le bien du maître ou de la famille. Molière utilise la mécanique conflictuelle pour établir le comique et faire avancer l'action.

Molière : *Le Tartuffe* ou *l'Imposteur* (1667)

Dans *Le Tartuffe*, Orgon, le maître de maison, veut marier sa fille Marianne contre son gré à Tartuffe, dévot hypocrite. C'est à Dorine, la servante d'Orgon que Molière réserve une place de choix dans la distribution de la parole. Dans l'extrait proposé, c'est elle qui dirige la conversation : elle essaie de raisonner son maître et, à l'aide de son audace et de sa ruse, elle arrive à le déstabiliser. Pour ce faire, elle entretient son irritation tout en le ménageant. Mais, elle n'hésite pas à démentir ouvertement son propre propos, à lui couper la parole, à le contredire directement, voire à défier son autorité de père ou à le qualifier de « fou ».

Extrait : *Le Tartuffe* ou *l'Imposteur*, Scène 2, Acte II, p.25-27

« (...) ORGON : Cessez de m'interrompre, et songez à vous taire,/Sans mettre votre nez où vous n'avez que faire.

DORINE : Je n'en parle, Monsieur, que pour votre intérêt.

(Elle l'interrompt toujours au moment qu'il se retourne pour parler à sa fille.)

ORGON : C'est prendre trop de soin ; taisez-vous, s'il vous plaît.

DORINE : Si l'on ne vous aimait...

ORGON : Je ne veux pas qu'on m'aime.

DORINE : Et je veux vous aimer, Monsieur, malgré vous-même.

ORGON : Ah !

DORINE : Votre honneur m'est cher, et je ne puis souffrir/ Qu'aux brocards d'un chacun vous alliez vous offrir

ORGON : Vous ne vous taisez point ?
DORINE : C'est une conscience/ Que de vous laisser faire une telle alliance.
ORGON : Te tairas-tu, serpent, dont les traits effrontés... ?
DORINE : Ah ! vous êtes dévot, et vous vous emportez !
ORGON : Oui, ma bile s'échauffe à toutes ces fadaïses,/ Et tout résolument je veux que tu te taises.
DORINE : Soit. Mais, ne disant mot, je n'en pense pas moins.
ORGON : Pense si tu le veux ; mais applique tes soins
(À sa fille.) À ne m'en point parler, ou... Suffit. Comme sage,/ J'ai pesé mûrement toutes choses.
DORINE, à part. : J'enrage/ De ne pouvoir parler...
ORGON, à Dorine. : Donc, de ce que je dis on ne fera nul cas ?
DORINE : De quoi vous plaignez-vous ? Je ne vous parle pas.
ORGON : Qu'est-ce que tu fais donc ?
DORINE : Je me parle à moi-même.
(...) ORGON (À Dorine.) : Que ne te parles-tu ?
DORINE : Je n'ai rien à me dire.
ORGON : Encore un petit mot.
DORINE : Il ne me plaît pas, moi.
ORGON : Certes, je t'y guettais.
DORINE : Quelque sottise, ma foi !
ORGON : Enfin, ma fille, il faut payer d'obéissance,/ Et montrer pour mon choix entière déférence.
DORINE, en s'enfuyant. Je me moquerais fort de prendre un tel époux.
ORGON, après avoir manqué de donner un soufflet à Dorine.
Vous avez là, ma fille, une peste avec vous,
Avec qui sans péché je ne saurais plus vivre.
Je me sens hors d'état maintenant de poursuivre :
Ses discours insolents m'ont mis l'esprit en feu. »

Dorine dépasse ici les limites de son rôle social. Mais, si Molière la dote d'une intelligence bruyante, qui entraînerait son renvoi immédiat dans un contexte social réel, c'est pour déclencher le rire. En fait, Dorine agit ici comme un révélateur pour le spectateur. Si elle défend sa jeune maîtresse et se moque de son père, elle n'essaie nullement de revendiquer quelque chose pour elle-même. Elle n'aspire pas à changer sa propre condition.

Molière : *Le Malade imaginaire* (1673)

Dans *Le Malade imaginaire*, Molière met en scène Argan, un homme parfaitement bien portant, mais qui se croit malade. Celui-ci est la proie facile de deux médecins : M. Diafoirus et M. Purgon. De plus, pour s'assurer des secours contre la maladie, il décide de marier sa fille Angélique, contre son gré, à M. Thomas Diafoirus, le fils de son médecin. C'est alors que sa servante Toinette va l'affronter pour s'opposer à ce mariage ridicule et se dresser contre tous ceux qui, de l'extérieur ou de l'intérieur, menacent de détruire la paix et l'équilibre familial.

Extrait : *Le Malade imaginaire*, Scène 5, Acte I, p.16-20

Dans l'extrait proposé, Argan, en présence de Toinette, vient d'annoncer à sa fille qu'il l'a promise en mariage à M. Thomas Diafoirus. Au lieu d'Angélique, c'est Toinette qui s'oppose à Argan. Elle lui donne des conseils, lui dévoile ses opinions et raisonne ; elle fait une véritable scène à Argan pour le ramener à la raison. Son insolence provoque la colère du maître et elle y prend un malin plaisir. En affrontant Argan pour limiter sa tyrannie et sa déraison, Toinette joue le rôle d'une force rééquilibrante.

« (...) TOINETTE : *Quoi ! Monsieur, vous auriez fait ce dessein burlesque ? Et avec tout le bien que vous avez, vous voudriez marier votre fille avec un médecin ?*

ARGAN : *Oui. De quoi te mêles-tu, coquine, impudente que tu es ?*

TOINETTE : *Mon Dieu ! tout doux : vous allez d'abord aux invectives. Est-ce que nous ne pouvons pas raisonner ensemble sans nous emporter ? Là, parlons de sang-froid. Quelle est votre raison, s'il vous plaît, pour un tel mariage ?*

ARGAN : *Ma raison est que, me voyant infirme et malade comme je suis, je veux me faire un gendre et des alliés médecins, afin de m'appuyer de bons secours contre ma maladie, d'avoir, dans ma famille, les sources des remèdes qui me sont nécessaires, et d'être à même des consultations et des ordonnances.*

TOINETTE : *Eh bien ! voilà dire une raison, et il y a plaisir à se répondre doucement les uns aux autres. Mais, Monsieur, mettez la main à la conscience : est-ce que vous êtes malade ?*

ARGAN : *Comment, coquine, si je suis malade ? si je suis malade, impudente ?*

TOINETTE : *Eh bien ! oui, Monsieur, vous êtes malade, n'ayons point de querelle là-dessus. Oui, vous êtes fort malade, j'en demeure d'accord, et plus malade que vous ne pensez : voilà qui est fait. Mais votre fille doit épouser un mari pour elle ; et, n'étant point malade, il n'est pas nécessaire de lui donner un médecin.*

ARGAN : *C'est pour moi que je lui donne ce médecin ; et une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père.*

TOINETTE : *Ma foi ! Monsieur, voulez-vous qu'en amie je vous donne un conseil ?*

ARGAN : *Quel est-il ce conseil ?*

TOINETTE : *De ne point songer à ce mariage-là. (...)*

TOINETTE : *Quand un maître ne songe pas à ce qu'il fait, une servante bien sensée est en droit de le redresser.*

ARGAN, courant après Toinette. : *Ah ! insolente, il faut que je t'assomme.*

TOINETTE, évitant Argan, et mettant la chaise entre elle et lui. *Il est de mon devoir de m'opposer aux choses qui vous peuvent déshonorer.*

ARGAN, courant après Toinette autour de la chaise avec son bâton. : *Viens, viens, que je t'apprenne à parler !*

TOINETTE, se sauvant du côté où n'est point Argan. *Je m'intéresse, comme je dois, à ne vous point laisser faire de folie.*

ARGAN, de même : *Chienne !*

TOINETTE, de même. : *Non, je ne consentirai jamais à ce mariage.*

ARGAN, de même. : *Pendarde !*

TOINETTE, de même. : *Je ne veux point qu'elle épouse votre Thomas Diafoirus.*

ARGAN, de même. : *Carogne !*

TOINETTE, de même. : *Et elle m'obéira plutôt qu'à vous.*

ARGAN, s'arrêtant. : *Angélique, tu ne veux pas m'arrêter cette coquine-là ?*

ANGÉLIQUE : *Eh ! mon père, ne vous faites point malade.*

ARGAN, à Angélique. : *Si tu ne me l'arrêtes, je te donnerai ma malédiction.*

TOINETTE, en s'en allant. *Et moi, je la déshériterai, si elle vous obéit.*

ARGAN, se jetant dans sa chaise. : *Ah ! ah ! je n'en puis plus. Voilà pour me faire mourir. »*

Ainsi, comme Dorine, Toinette est-elle partagée entre sa liberté de dire ce qu'elle pense et la fidélité à son maître. Mais, si toutes deux se plaisent à mettre leur maître en colère pour aider leur jeune maîtresse, Toinette le fait souvent gratuitement, pour le plaisir de rire. Elle a moins de respect que Dorine pour son maître. Elle a le bon sens populaire, une sorte de liberté d'esprit et de la sagesse, accompagnée de bonne humeur.

2.4. La manipulation

La manipulation est fondée sur un rapport persécuteur-victime.

2.4.1. La manipulation du maître

Hugo : Ruy Blas (1838)

Dans *Ruy Blas*, le héros est le valet de Don Salluste, grand d'Espagne et homme de pouvoir, qui vient d'être disgracié par la jeune reine, Maria de Neubourg. C'est un marginal : né dans le peuple, il possède de grandes qualités pour réussir. Il est déchiré entre l'idée qu'il se fait de lui-même et le rôle que la société lui réserve. Héros romantique dans tous ses aspects, il est souvent soumis à son émotivité et à sa sensibilité. L'amour qu'il éprouve pour la reine reflète son conflit interne. Quant à Don Salluste, il médite dans l'ombre une terrible vengeance contre la reine. Après avoir surpris les confidences amoureuses de Ruy Blas à son ami Zafari, alias Don César de Bazan, il se débarrasse de ce dernier et monte avec application toute une machination : il veut donner, tout en le tenant à sa merci, son valet comme amant à la reine, en le faisant passer pour Don César, auquel il ressemble quelque peu.

Extrait : *Ruy Blas*, Scène 4, Acte I, p.23-27

Dans cette scène, Don Salluste se découvre sous un autre jour. L'homme blessé cède la réplique à un être machiavélique et démoniaque qui s'assure la complicité involontaire de Ruy Blas, aveuglé par ses propres passions. Il apparaît comme un véritable maître conspirateur qui déploie une fausse bienveillance envers Ruy Blas pour fomenter son complot vengeur. Rusé et suspicieux, il commence par procéder à quelques vérifications, afin de s'assurer que rien ne risque de compromettre sa ruse. Les vérifications terminées, il procède alors à la mise en scène de son plan vengeur. Il distribue les rôles et régit les costumes. Il fait de Ruy Blas son secrétaire. Par les billets qu'il va écrire et signer de sa main, celui-ci va vouer, comme Faust, sa vie au culte du diable. Il se laisse manipuler et ne devine pas la machination diabolique de son maître, faussement prévenant et expert dans l'art du double discours et du jeu de rôle. Son désir d'ascension sociale devient le joug qui l'asservit.

« (...) DON SALLUSTE, désignant du doigt la porte par où est sorti Don César. C'est fort bien. Allez clore Cette porte. Quittez cet habit. Ruy Blas dépouille son surtout de livrée et le jette sur un fauteuil. Vous avez Une belle écriture, il me semble. Écrivez. Il fait signe à Ruy Blas de s'asseoir à la table où sont les plumes et les écri-toires. Ruy Blas obéit.

Vous m'allez aujourd'hui servir de secrétaire.

D'abord un billet doux, – je ne veux rien vous taire, –

Pour ma reine d'amour, pour doña Praxedis,

Ce démon que je crois venu du paradis.

– Là, je dicte. « Un danger terrible est sur ma tête.

« Ma reine seule peut conjurer la tempête,

« En venant me trouver ce soir dans ma maison.

« Sinon, je suis perdu. Ma vie et ma raison

« Et mon coeur, je mets tout à ses pieds que je baise. »

Il rit et s'interrompt.

Un danger ! la tournure, au fait, n'est pas mauvaise

Pour l'attirer chez moi. C'est que, j'y suis expert,

Les femmes aiment fort à sauver qui les perd.

– Ajoutez : – « Par la porte au bas de l'avenue,

« Vous entrerez la nuit sans être reconnue.

« Quelqu'un de dévoué vous ouvrira. » – D'honneur,

C'est parfait. – Ah ! signez.

RUY BLAS : Votre nom, monseigneur ?

DON SALLUSTE : Non pas. Signez César. C'est mon nom d'aventure.

RUY BLAS, après avoir obéi. : La dame ne pourra connaître l'écriture ?

DON SALLUSTE

Bah ! le cachet suffit. J'écris souvent ainsi.

Ruy Blas, je pars ce soir, et je vous laisse ici.

*J'ai sur vous les projets d'un ami très sincère.
Votre état va changer, mais il est nécessaire
De m'obéir en tout. Comme en vous j'ai trouvé
Un serviteur discret, fidèle et réservé...
RUY BLAS, s'inclinant. : Monseigneur !
DON SALLUSTE, continuant. : Je vous veux faire un destin plus large.
RUY BLAS, montrant le billet qu'il vient d'écrire. : Où faut-il adresser la lettre ?
DON SALLUSTE : Je m'en charge. S'approchant de Ruy Blas d'un air significatif. Je veux votre bonheur.
Un silence. Il fait signe à Ruy Blas de se rasseoir à la table.
Écrivez : – « Moi, Ruy Blas,
« Laquais de monseigneur le marquis de Finlas,
« En toute occasion, ou secrète ou publique,
« M'engage à le servir comme un bon domestique. »
Ruy Blas obéit.
– Signez de votre nom. La date. Bien. Donnez.
Il ploie et serre dans son portefeuille la lettre et le papier que Ruy Blas vient d'écrire.
On vient de m'apporter une épée. Ah ! tenez,
(...) Mettez-la donc. – Je veux en voir sur vous l'effet.
– Mais vous avez ainsi l'air d'un seigneur parfait !
Écoutant.
On vient... oui. C'est bientôt l'heure où la reine passe. –
– Le marquis del Basto !
La porte du fond sur la galerie s'ouvre. Don Salluste détache son manteau et le jette vivement sur les épaules de Ruy Blas, au moment où le marquis del Basto paraît ; puis il va droit au marquis, en entraînant avec lui Ruy Blas stupéfait. »*

Finalement, l'entreprise réussit. Ruy Blas, qui ignore toujours que Don Salluste se sert de lui pour déshonorer la reine, gagne le cœur de celle-ci. Il exerce alors le pouvoir comme premier ministre, rêvant de rendre à l'Espagne sa grandeur passée. Mais, Don Salluste va poursuivre de sa haine ces deux innocents qui s'aiment d'un amour aussi impossible que romantique.

2.4.2. La manipulation du serviteur

La manipulation du serviteur comporte de la fourberie, de la duplicité. C'est Molière qui donne au valet fourbe ses rôles prestigieux. Poussé au premier plan, le fourbe conduit toute l'action. Molière étend même ce rôle aux servantes, notamment avec Toinette du *Malade imaginaire*. Alors que la maladresse et la balourdise provoquent un comique d'euphorie confortant le spectateur dans son sentiment de supériorité, la souveraineté radieuse du fourbe procure, par identification, un sentiment de triomphe chez celui-ci.

Molière : Les Fourberies de Scapin (1671)

Dans *Les Fourberies de Scapin*, Scapin, valet de Géronte, aide les deux jeunes amoureux, Octave et Léandre, que leurs pères, Argante et Géronte, veulent marier contre leur gré. Dans la scène proposée, Scapin manipule Géronte en jouant sur sa fibre paternelle. Grâce à une grande indépendance d'esprit et doté d'une grande imagination dans l'art de la fourberie, Scapin déstabilise Géronte qui apparaît déchiré entre son amour paternel et sa passion pour l'argent. Celui-ci, se fait manipuler et finit par donner l'argent.

Extrait : Les Fourberies de Scapin, Scène 7, Acte II, p.47-52

« (...) SCAPIN : Monsieur, votre fils...

GÉRONTE : Eh bien ! mon fils ?

SCAPIN : Est tombé dans une disgrâce la plus étrange du monde.

GÉRONTE : Et quelle ?

SCAPIN : Je l'ai trouvé tantôt tout triste de je ne sais quoi que vous lui avez dit, où vous m'avez mêlé assez mal à propos ; et, cherchant à divertir cette tristesse, nous nous sommes allés promener sur le port. Là, entre autres plusieurs choses, nous avons arrêté nos yeux sur une galère turque assez bien équipée. Un jeune Turc de bonne mine nous a invité d'y entrer, et nous a présenté la main. Nous y avons passé. Il nous a fait mille civilités, nous a donné la collation, où nous avons mangé des fruits les plus excellents qui se puissent voir et bu du vin que nous avons trouvé le meilleur du monde.

GÉRONTE : Qu'y a-t-il de si affligeant à tout cela ?

SCAPIN : Attendez, Monsieur, nous y voici. Pendant que nous mangions, il a fait mettre la galère en mer ; et, se voyant éloigné du port, il m'a fait mettre dans un esquif et m'envoie vous dire que, si vous ne lui envoyez par moi, tout à l'heure, cinq cents écus, il va vous emmener votre fils en Alger.

GÉRONTE : Comment diantre ! cinq cents écus !

SCAPIN : Oui, Monsieur ; et, de plus, il ne m'a donné pour cela que deux heures.

GÉRONTE : Ah ! le pendard de Turc ! m'assassiner de la façon !

SCAPIN : C'est à vous, Monsieur, d'aviser promptement aux moyens de sauver des fers un fils que vous aimez avec tant de tendresse.

GÉRONTE : Que diable allait-il faire dans cette galère ?

SCAPIN : Il ne songeait pas à ce qui est arrivé.

GÉRONTE Va-t'en, Scapin, va-t'en vite dire à ce Turc que je vais envoyer la justice après lui.

SCAPIN : La justice en pleine mer ! vous moquez-vous des gens ?

GÉRONTE : Que diable allait-il faire dans cette galère ?

(...) SCAPIN : Oh ! que de paroles perdues ! Laissez là cette galère, et songez que le temps presse, et que vous courez risque de perdre votre fils. Hélas ! mon pauvre maître, peut-être que je ne te verrai de ma vie et qu'à l'heure que je parle on t'emmène esclave en Alger ! Mais le ciel me sera témoin que j'ai fait pour toi tout ce que j'ai pu, et que si tu manques à être racheté, il n'en faut accuser que le peu d'amitié d'un père.

GÉRONTE : Attends, Scapin, je m'en vais quérir cette somme.

SCAPIN : Dépêchez donc vite, Monsieur ; je tremble que l'heure ne sonne. (...) »

Alors que Géronte fait tout son possible pour résister à Scapin et ne pas entrer dans son jeu (colère, flatterie, mime de l'égarement), ce dernier réussit à semer l'inquiétude dans son esprit et à provoquer chez lui un sentiment de culpabilité. La stratégie de Scapin consiste à l'empêcher de réfléchir et celui-ci, en proie à un débat intérieur intense, en oublie à quel point le discours de Scapin est invraisemblable. On assiste à la victoire indiscutable de la tendresse paternelle sur le matérialisme bourgeois. De son côté, Scapin agit en vrai fourbe, puisqu'il mène l'action non seulement pour arranger la situation de son jeune maître, mais aussi un peu selon son plaisir personnel, comme on l'a verra dans l'épisode du sac (Voir 2.6.1.).

Molière : Le Malade imaginaire (1673)

Dans cette pièce, Toinette apparaît comme une servante pleine de bon sens qui n'hésite pas à s'opposer à son maître pour sauver sa jeune maîtresse d'un mariage contre son gré. Mais, elle s'aperçoit très vite qu'il est inutile de raisonner avec un monomane. Aussi, grâce à son goût pour le jeu, pénètre-t-elle très rapidement dans le monde imaginaire d'Argan. Déguisée en médecin, elle va emprunter le jargon médical pour suggérer un monde meilleur et plus gai et essayer d'arriver à ses fins.

Extrait : Le Malade imaginaire, Scène 10, Acte III, p.70-75

« (...) TOINETTE : Vous ne trouverez pas mauvais, s'il vous plaît, la curiosité que j'ai eue de voir un illustre malade comme vous êtes ; et votre réputation, qui s'étend partout, peut excuser la liberté que j'ai prise.

ARGAN : Monsieur, je suis votre serviteur.

TOINETTE : Je vois, Monsieur, que vous me regardez fixement. Quel âge croyez-vous bien que j'aie ?

ARGAN : Je crois que tout au plus vous pouvez avoir vingt-six ou vingt-sept ans.

TOINETTE : Ah, ah, ah, ah, ah ! J'en ai quatre-vingt-dix.

ARGAN : Quatre-vingt-dix ?

TOINETTE : Oui. Vous voyez un effet des secrets de mon art, de me conserver ainsi frais et vigoureux.

ARGAN : Par ma foi, voilà un beau jeune vieillard pour quatre-vingt-dix ans.

TOINETTE : Je suis médecin passager qui vais de ville en ville, de province en province, de royaume en royaume, pour chercher d'illustres matières à ma capacité, pour trouver des malades dignes de m'occuper, capables d'exercer les grands et beaux secrets que j'ai trouvés dans la médecine. Je dédaigne de m'amuser à ce menu fatras de maladies ordinaires, à ces bagatelles de rhumatisme et de fluxions, à ces fièvres, à ces vapeurs et à ces migraines. Je veux des maladies d'importance, de bonnes fièvres continues avec des transports au cerveau, de bonnes fièvres pourprées, de bonnes pestes, de bonnes hydropisies formées, de bonnes pleurésies avec des inflammations de poitrine : c'est là que je me plais, c'est là que je triomphe ; et je voudrais, Monsieur, que vous eussiez toutes les maladies que je viens de dire, que vous fussiez abandonné de tous les médecins, désespéré, à l'agonie, pour vous montrer l'excellence de mes remèdes, et l'envie que j'aurais de vous rendre service.

ARGAN : Je vous suis obligé, Monsieur, des bontés que vous avez pour moi.

TOINETTE : Donnez-moi votre pouls. Allons donc, que l'on batte comme il faut. Ahy, je vous ferai bien aller comme vous devez. Hoy ! ce pouls-là fait l'impertinent. Je vois bien que vous ne me connaissez pas encore. Qui est votre médecin ?

ARGAN : Monsieur Purgon.

TOINETTE : Cet homme-là n'est point écrit sur mes tablettes entre les grands médecins. De quoi dit-il que vous êtes malade ?

ARGAN : Il dit que c'est du foie, et d'autres disent que c'est de la rate.

TOINETTE : Ce sont tous des ignorants : c'est du poumon que vous êtes malade.

ARGAN : Du poumon ?

(...) TOINETTE : Ignorantus, ignoranta, ignorantum ! Il faut boire votre vin pur ; et pour épaissir votre sang, qui est trop subtil, il faut manger de bon gros boeuf, de bon gros porc, de bon fromage de Hollande, du gruau et du riz, et des marrons et des oublies, pour coller et conglutiner. Votre médecin est une bête. Je veux vous en envoyer un de ma main, et je viendrai vous voir de temps en temps tandis que je serai en cette ville.

ARGAN : Vous m'obligez beaucoup. (...) ».

Par cette duplicité, Toinette ressemble quelque peu à Scapin, le fourbe moliéresque par excellence, mais alors que les fourberies de Scapin sont découvertes à la fin et ne parviennent pas à tirer ses maîtres d'affaires, les ruses de Toinette ne sont pas découvertes et permettent qu'Argan devienne compréhensif à propos du mariage de sa fille. Dans cette pièce, si Toinette s'aventure, dans un élan de folie, dans un rôle qui va au-delà de son prototype et de sa condition sociale, elle y prend beaucoup de plaisir. En effet, elle n'est pas satisfaite de son sort et entend bien à l'occasion se venger. Pour preuve, nous pourrions encore citer la scène de l'oreiller (Acte I, Scène 6), où comme Scapin avec la scène du sac, elle prend plaisir à se venger des insultes d'Argan.

2.5. L'inversion des rôles

L'inversion des rôles est possible s'il y a à la base l'inversion du pouvoir. Elle procure une joie grisante, car elle est source de force, de rebondissements infinis, d'éclairages inattendus et a donc une valeur esthétique. Elle est souvent employée, pour montrer avec plus d'efficacité, l'opposition maître-serviteur.

2.5.1. L'inversion des rôles passagère

Dans l'inversion des rôles passagère, le serviteur se trouve momentanément dans une situation qui est normalement celle du maître et devient le maître du jeu. C'est souvent le cas pour le valet de comédie.

Molière : *Les Fourberies de Scapin* (1671)

L'inversion des rôles basique est celle qui appartient à la farce traditionnelle et que l'on retrouve chez Molière, dans *Les Fourberies de Scapin* : le maître battu par son valet (inversion des rapports de force).

Extrait : *Les Fourberies de Scapin*, Scène 2, Acte III, p.60-63

Dans l'extrait proposé, Scapin fait croire à Géronte qu'on le cherche pour le tuer et le persuade de se cacher dans un sac. Il joue alors son propre rôle et celui d'un agresseur gascon dont il imite la voix. En frappant sur le sac, comme l'indique les didascalies (Voir [Clin d'œil N°5](#)), il se venge d'un maître égoïste et tyrannique.

« SCAPIN : Attendez. Voici une affaire que j'ai trouvée fort à propos pour vous sauver. Il faut que vous vous mettiez dans ce sac, et que...

GÉRONTE, croyant voir quelqu'un. : Ah !

SCAPIN : Non, non, non ; ce n'est personne. Il faut dis-je, que vous vous mettiez là-dedans, et que vous vous gardiez de remuer en aucune façon. Je vous chargerai sur mon dos, comme un paquet de quelque chose, et je vous porterai ainsi, au travers de vos ennemis, jusque dans votre maison, où quand nous serons une fois, nous pourrons nous barricader et envoyer quérir main forte contre la violence.

GÉRONTE : L'invention est bonne.

SCAPIN : La meilleure du monde vous allez voir. (À part.) Tu me payeras l'imposture.

GÉRONTE : Eh ?

SCAPIN : Je dis que vos ennemis seront bien attrapés. Mettez-vous bien jusqu'au fond ; et surtout prenez garde de ne vous point montrer et de ne branler pas, quelque chose qui puisse arriver.

GÉRONTE : Laisse-moi faire ; je saurai me tenir.

SCAPIN : Cachez-vous : voici un spadassin qui vous cherche. (En contrefaisant sa voix.) – Quoi ! jé n'aurai pas l'abantage dé tué cé Géronte ; et quelqu'un, par charité, né m'enseignera pas où il est. –(À Géronte avec sa voix ordinaire) Ne branlez pas. – Cadédis ! jé lé trouberai, sé cachât-il au centré dé la terre. –(À Géronte, avec son ton naturel.) Ne vous montrez pas. (Tout le langage gascon est supposé de celui qu'il contrefait et le reste de lui.) – Oh ! l'homme au sac. – Monsieur. – Jé té vaille un louis, et m'enseigne où peut être Géronte. – Vous cherchez le seigneur Géronte. – Oui, mordi, jé lé cherche. – Et pour quelle affaire, Monsieur ? – Pour quelle affaire ? – Oui. – Jé beux, cadédis, lé faire mourir sous les coups dé vâton. – Oh ! Monsieur, les coups de bâton ne se donnent point à des gens comme lui, et ce n'est pas un homme à être traité de la sorte. – Qui ? cé fat dé Géronte, cé maraut, cé vélître ? – Le seigneur Géronte, Monsieur, n'est ni fat, ni maraud, ni bélître ; et vous devriez, s'il vous plaît, parler d'autre façon. – Comment ! tu mé traites, à moi, avec cetté hauteur ? – Je défends comme je dois, un homme d'honneur qu'on offense. – Est-cé qué tu es des amis dé cé Géronte ? – Oui, Monsieur j'en suis. – Ah ! cadédis, tu es dé ses amis ; à la vonne hure. (Donnant plusieurs coups de bâtons sur le sac.) Tiens, boilà cé qué jé té vaille pour lui. –(Criant comme s'il recevait les coups de bâton.) Ah, ah, ah, ah, ah, Monsieur ! Ah, ah, Monsieur ! tout beau ! Ah, doucement ! Ah ! ah, ah, ah, ah ! – Va porté-lui céla de ma part. Adiusias. – Ah ! diable soit le Gascon ! Ah ! (Et se plaignant et remuant le dos comme s'il avait reçu des coups de bâton.)

GÉRONTE, mettant la tête hors du sac. : Ah ! Scapin, je n'en puis plus.

SCAPIN : Ah, Monsieur ! je suis tout moulu, et les épaules me font un mal épouvantable.

GÉRONTE : Comment ! c'est sur les miennes qu'il a frappé.

SCAPIN : Nenni, Monsieur, c'était sur mon dos qu'il frappait.

GÉRONTE : Que veux-tu dire ? J'ai bien senti les coups et les sens bien encore.

SCAPIN : Non, vous dis-je ; ce n'est que le bout de son bâton qui a été jusque sur vos épaules.

GÉRONTE : *Tu devais donc te retirer un peu plus loin, pour m'épargner. (...) ».*

Cette scène, qui est une sorte de mise en abyme (théâtre dans le théâtre), illustre bien la fonction cathartique de la comédie : l'inversion des rôles n'est là que pour que le public se libère de ses propres pulsions. En se vengeant de son maître, Scapin amuse le public, de façon dénuée de toutes revendications sociales. Molière a su mettre en scène de nombreux serviteurs, comme Scapin, certes immoraux, mais désintéressés, qui œuvrent toujours pour le bonheur des jeunes maîtres, qui dominant allègrement le maître, le jugent sans ménagements, le raillent ou le ridiculisent. Par delà la scène, on retrouve la fantaisie du carnaval où tout est permis, revanche sur les répressions morales et sociales, car aucun domestique du XVII^e n'aurait pu se permettre les audaces et les écarts que Molière leur permet sur scène.

Marivaux : *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730)

Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Marivaux inverse lui aussi les rapports maîtres-valets. Le jeune Dorante est prêt à épouser une femme qu'il croit femme de chambre. Cette idée est inconcevable pour l'aristocratie du XVIII^e, car un tel amour blesse la bienséance : on ne peut aimer en dessous de sa condition. Aussi, Marivaux respecte-t-il les codes de bienséance de l'époque, puisqu'à la fin de la pièce, les nobles finissent ensemble et les serviteurs de leurs côtés.

Extrait : *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Scène 7, Acte III, p.71-72

Pasquin, le valet de Dorante, joue le rôle de son maître auprès de Silvia, la fille de M. Orgon (qui en fait est Lisette, mais il ne le sait pas). A partir de ce moment, il essaie d'exploiter son costume de maître pour en tirer quelque vanité. Bien qu'il soit conscient de n'être qu'un valet, il profite de son déguisement pour s'affirmer et conquérir le bonheur. Il se prend au jeu qui le sert. D'autre part, au lieu d'être l'allié de son maître, il lui résiste et finit par se jouer de lui. En effet, lorsque la vraie Lisette lui confie que la fausse Lisette n'est autre que Sylvia, la jeune fille de la maison, il garde le secret et laisse Dorante dans l'erreur.

« DORANTE : *Eh bien, tu quittes la fille d'Orgon ; lui as-tu dit qui tu étais ?*

PASQUIN : *Pardi ! oui. La pauvre enfant ! j'ai trouvé son cœur plus doux qu'un agneau ; il n'a pas soufflé. Quand je lui ai dit que je m'appelais Pasquin, que j'avais un habit d'ordonnance. « Eh bien, mon ami, m'a-t-elle dit, chacun a son habit ; le vôtre ne vous coûte rien, cela ne laisse pas d'être gracieux. »*

DORANTE : *Quelle sottise histoire me contes-tu là ?*

PASQUIN : *Tant y a que je vais la demander en mariage.*

DORANTE : *Comment ! elle consent à t'épouser ?*

PASQUIN : *La voilà bien malade !*

DORANTE : *Tu m'en imposes ; elle ne sait pas qui tu es.*

PASQUIN : *Par la ventrebileu ! voulez-vous gager que je l'épouse avec la casaque sur le corps, avec une souquenille, si vous me fâchez ? Je veux bien que vous sachiez qu'un amoureux de ma façon n'est point sujet à la casse, que je n'ai pas besoin de votre friperie pour pousser ma pointe, et que vous n'avez qu'à me rendre la mienne.*

DORANTE : *Tu es un fourbe ; cela n'est pas convenable, et je vois bien qu'il faudra que j'avertisse M. Orgon.*

PASQUIN : *Qui ? notre père ? Ah ! le bonhomme, nous l'avons dans notre manche ; c'est le meilleur humain, la meilleure pâte d'homme... Vous m'en direz des nouvelles.*

DORANTE : *Quel extravagant ! As-tu vu Lisette ?*

PASQUIN : *Lisette ? Non. Peut-être a-t-elle passé devant mes yeux ; mais un honnête homme ne prend pas garde à une chambrière : je vous cède ma part de cette attention-là.*

DORANTE : Va-t'en ! la tête te tourne.

PASQUIN : Vos petites manières sont un peu aisées ; mais c'est la grande habitude qui fait cela. Adieu ; quand j'aurai épousé, nous vivrons but à but. Votre soubrette arrive. Bonjour, Lisette, je vous recommande Bourguignon ; c'est un garçon qui a quelque mérite. »

Ainsi, Pasquin peint-il un monde de désordre et de folie où il est possible que le rang social ne dépende que du mérite personnel et où un simple valet peut séduire une fille de bonne famille.

2.5.2. L'inversion des rôles durable

En général, pour qu'un serviteur mène son maître, il faut qu'il y ait eu un accord entre eux. C'est souvent par intérêt personnel que le maître abdique de son autorité au profit de son valet.

Diderot : Jacques le fataliste et son maître (1765- 1784)

Dans *Jacques le fataliste*, le titre complet révèle déjà un renversement dans la relation maître-serviteur. Ici, le maître n'a de véritable existence que par rapport à son serviteur. Le comportement des personnages confirme cette première idée : l'attitude passive du maître opposée à l'ingéniosité du valet. Et même, lorsque le maître réprimande Jacques, celui-ci n'hésite pas à user de chantage. Jacques sait qu'il est indispensable à son maître. Dans l'extrait suivant, il invite son maître à admettre cette loi de dépendance

Extrait : Jacques le Fataliste, p. 173-175

« Jacques : Mais sans revenir sur cette affaire, ne pourrions-nous pas en prévenir cent autres par quelque arrangement raisonnable ?

Le maître : J'y consens.

Jacques : Stipulons : 1° qu'attendu qu'il est écrit là-haut que je vous suis essentiel, et que je sens, que je sais que vous ne pouvez pas vous passer de moi, j'abuserai de ces avantages toutes et quantes fois que l'occasion s'en présentera.

Le maître : Mais, Jacques, on n'a jamais rien stipulé de pareil.

Jacques : Stipulé ou non stipulé, cela s'est fait de tous les temps, se fait aujourd'hui, et se fera tant que le monde durera. Croyez-vous que les autres n'aient pas cherché comme vous à se soustraire à ce décret, et que vous serez plus habile qu'eux ? Défaites-vous de cette idée, et soumettez-vous à la loi d'un besoin dont il n'est pas en votre pouvoir de vous affranchir.

Stipulons : 2° qu'attendu qu'il est aussi impossible à Jacques de ne pas connaître son ascendant et sa force sur son maître, qu'à son maître de méconnaître sa faiblesse et de se dépouiller de son indulgence, il faut que Jacques soit insolent, et que, pour la paix, son maître ne s'en aperçoive pas. Tout cela s'est arrangé à notre insu, tout cela fut scellé là-haut au moment où la nature fit Jacques et son maître. Il fut arrêté que vous auriez les titres, et que j'aurais la chose. Si vous vouliez vous opposer à la volonté de nature, vous n'y feriez que de l'eau claire.

Le maître : Mais, à ce compte, ton lot vaudrait mieux que le mien.

Jacques : Qui vous le dispute ?

Le maître : Mais, à ce compte, je n'ai qu'à prendre ta place et te mettre à la mienne.

Jacques : Savez-vous ce qui en arriverait ? Vous y perdriez le titre, et vous n'auriez pas la chose. Restons comme nous sommes, nous sommes fort bien tous deux ; et que le reste de notre vie soit employé à faire un proverbe.

Le maître : Quel proverbe ?

Jacques : Jacques mène son maître. Nous serons les premiers dont on l'aura dit ; mais on le répétera de mille autres qui valent mieux que vous et moi. »

Diderot fait mener le jeu au valet qui fait, en quelque sorte, l'éducation de son maître. L'attitude de Jacques lui permet de contrebalancer l'infériorité de son statut. Par contrecoup, la position du maître s'en trouve amoindrie. Jacques a de l'autorité sur son maître. Le maître ne dispose plus de son prestige. L'inversion des rôles aboutit ici à une déconsidération du maître et une valorisation du valet. Celui-ci a en quelque sorte adopté son maître.

Dans l'inversion des rôles durable, il y a aussi le cas de la « servante-maîtresse » (Voir [le Saviez-vous N°4](#)), thème qui connaît une longue tradition depuis les farces médiévales où d'emblée elle concurrence sexuellement la femme du maître. Si elle fait rire jusqu'au XVIII^e, la mythologie bourgeoise du XIX^e redoute cette inversion sociale et, vers la fin du siècle, finit la plupart du temps par la situer entre la prostituée et la grisette (initiation du fils de la maison ; assouvissement du désir du maître).

Balzac : *La Rabouilleuse* (1843)

Dans *La Rabouilleuse* (Voir [Le Saviez-vous N°5](#)), on retrouve cette inversion des rôles entre Flore Brazier et son maître, Jean-Jacques Rouget. Cette servante est totalement différente de celle rencontrée dans *Eugénie Grandet*. Alors que la Grande Manon est laide, Flore a une beauté exceptionnelle. D'autre part, malgré la dépendance à son maître, elle n'est pas aussi obéissante que Manon. Et, lorsqu'elle veut imposer la présence de son amant dans la maison, sa parole témoigne d'une certaine force et d'une insoumission. Finalement, le jeune Rouget accepte l'exploitation de Flore en échange de son affection. Mais, tout au long du roman, celle-ci manque d'amitié pour son maître et est parfois très cruelle.

Extrait : *La Rabouilleuse*, p. 100-109

Contrairement à la Grande Manon, Flore désire quitter le rôle de domestique en se battant pour un nouveau statut social. Tout au long du roman, son statut évolue : elle passe de domestique à une femme prenant de plus en plus d'autorité sur son maître, à tel point qu'à la fin, le maître prend la place du serviteur alors qu'elle devient le maître. Elle finit par contrôler tout, devenant la « servante-maîtresse », car, bien que très amoureux, Jean-Jacques ne lui propose pas le mariage avant la mort de son amant. Et, même après le mariage, les rapports dans le couple sont complètement inversés : c'est Flore qui a l'air d'être le mari et Jean-Jacques l'épouse. Le rapport maître-serviteur se trouve donc inversé.

« (...) – Mais, dit Rouget en reprenant la main que Flore lui avait retirée, puisqu'il ne vous a rien été, vous pourriez rester ici avec moi ?...

– Si vous voulez, répondit-elle en baissant les yeux.

– Non, non, si vous vouliez, vous, reprit Rouget. Oui, vous pouvez être... la maîtresse. Tout ce qui est ici sera pour vous, vous y prendrez soin de ma fortune, elle sera quasiment la vôtre... car je vous aime, et vous ai toujours aimée depuis le moment où vous êtes entrée, ici, là, pieds nus. (...)

(...) Dame ! monsieur Jean, comme vous voudrez, répondit-elle. Cette époque fut le paradis pour le pauvre Jean-Jacques, qui prit les douces habitudes d'une vie animale embellie par une espèce de régularité monastique. Il dormait la grasse matinée. Flore qui, de le matin, allait à la provision ou faisait le ménage, éveillait son maître de façon à ce qu'il trouvât le déjeuner prêt quand il avait fini sa toilette. Après le déjeuner, sur les onze heures, Jean-Jacques se promenait, causait avec ceux qui le rencontraient, et revenait à trois heures pour lire les journaux, celui du Département et un journal de Paris qu'il recevait trois jours après leur publication, gras de trente mains par lesquelles ils avaient passé, salis par les nez à tabac qui s'y étaient oubliés, brunis par toutes les tables sur lesquelles ils avaient traîné. Le célibataire atteignait ainsi l'heure de son dîner, et il y employait le plus de temps possible. Flore lui racontait les histoires de la ville, les caquetages qui couraient et qu'elle avait

récoltés. Vers huit heures les lumières s'éteignaient. (...) Telle fut la vie de ces deux êtres pendant neuf ans, vie à la foi pleine et vide, Durant ces neuf années, Flore prit à la longue, insensiblement et sans le vouloir, un empire absolu sur son maître. Elle traita d'abord Jean-Jacques très familièrement ; puis, sans lui manquer de respect, elle le prima par tant de supériorité, d'intelligence et de force, qu'il devint le serviteur de sa servante. Ce grand enfant alla de lui-même au-devant de cette domination, en se laissant rendre tant de soins, que Flore fut avec lui comme une mère est avec son fils. Aussi Jean-Jacques finit-il par avoir pour Flore le sentiment qui tend nécessaire à un enfant la protection maternelle. Mais il y eut entre eux des nœuds bien autrement serrés ! D'abord, Flore faisait les affaires et conduisait la maison. Jean-Jacques se reposait si bien sur elle de toute espèce de gestion, que sans elle la vie lui eût paru, non pas difficile, mais impossible. Puis cette femme était devenue un besoin de son existence, elle caressait toutes ses fantaisies, elle les connaissait si bien ! Il aimait à voir cette figure heureuse qui lui souriait toujours, la seule qui lui eût souri, la seule où devait se trouver un sourire pour lui ! Ce bonheur, purement matériel, exprimé par des mots vulgaires qui sont le fond de la langue dans les ménages berrichons, et peint sur cette magnifique physionomie, était en quelque sorte le reflet de son bonheur à lui. L'état dans lequel fut Jean-Jacques lorsqu'il vit Flore assombrie par quelques contrariétés révéla l'étendue de son pouvoir à cette fille, qui, pour s'en assurer, voulut en user. User chez les femmes de cette sorte, veut toujours dire abuser. (...) Son amour pour Flore était le seul sentiment qui le faisait vivre, il n'existait que par elle ; sa faiblesse avec elle n'avait point alors de bornes, il obéissait à un regard, il guettait les mouvements de cette créature comme un chien guette les moindres gestes de son maître. »

Malgré sa forte volonté d'indépendance et son mariage avec Rouget, Flore ne fait jamais complètement partie du monde bourgeois ; elle reste toute sa vie entre deux mondes, celui du pouvoir et de l'impuissance. Elle est toujours sous la dépendance d'un homme. Balzac nous montre que la différence entre les deux classes sociales, maîtres et serviteurs, est insurmontable, comme c'était pratiquement le cas dans la vie réelle au XIX^e. Même si Flore se marie avec Jean-Jacques, elle ne devient pas son héritière.

2.6. La révolte du serviteur

L'opposition entre maître et serviteur peut se traduire par la révolte du subordonné qui fait tout pour revendiquer ses droits. Si Beaumarchais présente la rébellion du valet qui critique son maître, la noblesse, les inégalités et les injustices, il ne va pas jusqu'à en faire un révolté. La révolte de Figaro n'est que de parole et encore dans un monologue (Acte III, Scène 5).

Hugo : *Ruy Blas* (1838)

Dans *Ruy Blas*, Hugo propose une révolte tragique et extrême du valet qui arrive à tuer son maître, Don Salluste. En effet, à la fin de la pièce, on assiste à un renversement de situation. Alors que Don Salluste savoure son triomphe (la Reine sera discréditée dès lors que sa liaison avec un domestique sera révélée), le valet bafoué, complice malgré lui d'un atroce complot contre la femme qu'il aime, tue son maître.

Extrait : *Ruy Blas*, Acte V, Scène 3, p. 132-135

Au début de cette scène, Don Salluste piège la reine en la trouvant en compagnie de Ruy Blas et lui somme de signer un consentement pour le roi sous peine de révéler publiquement sa liaison avec un valet. A ce moment-là, Ruy Blas se réveille et, après avoir annoncé à la reine qu'il n'est qu'un valet, se moque de Don Salluste, le déshumanise et le ravale au rang de l'animal. Finalement il s'élève contre la société qui l'opprime et finit par tuer son représentant, en la personne de Don Salluste.

« (...) RUY BLAS, comme se réveillant tout à coup. Je m'appelle Ruy Blas et je suis un laquais !

*Arrachant des mains de la reine la plume et le parchemin qu'il déchire.
Ne signez pas, madame ! – Enfin ! – Je suffoquais !
LA REINE : Que dit-il ? Don César !
RUY BLAS, laissant tomber sa robe et se montrant vêtu de la livrée. Sans épée.
Je dis que je me nomme Ruy Blas, et que je suis le valet de cet homme !
Se retournant vers don Salluste.
Je dis que c'est assez de trahison ainsi,
Et que je ne veux pas de mon bonheur ! – Merci !
– Ah ! vous avez eu beau me parler à l'oreille ! –
Je dis qu'il est bien temps qu'enfin je me réveille,
Quoique tout garrotté dans vos complots hideux,
Et que je n'irai pas plus loin, et qu'à nous deux,
Monseigneur, nous faisons un assemblage infâme.
J'ai l'habit d'un laquais, et vous en avez l'âme !
DON SALLUSTE, à la reine, froidement. Cet homme est en effet mon valet.
À Ruy Blas avec autorité. Plus un mot.
LA REINE, laissant enfin échapper un cri de désespoir et se tordant les mains. Juste ciel !
DON SALLUSTE, poursuivant. Seulement il a parlé trop tôt. Il croise les bras et se redresse, avec une voix tonnante.
Eh bien, oui ! maintenant disons tout. Il n'importe ! Ma vengeance est assez complète de la sorte.
(...) RUY BLAS
Je ne répondrai pas à vos raisonnements,
Et d'ailleurs – je n'ai pas compris. – Ah ! misérable !
Vous osez, – votre reine, une femme adorable !
Vous osez l'outrager quand je suis là ! – Tenez,
Pour un homme d'esprit, vraiment, vous m'étonnez !
Et vous vous figurez que je vous verrai faire
Sans rien dire ! – Écoutez, quelle que soit sa sphère,
Monseigneur, lorsqu'un traître, un fourbe tortueux,
Commet de certains faits rares et monstrueux,
Noble ou manant, tout homme a droit, sur son passage,
De venir lui cracher sa sentence au visage,
Et de prendre une épée, une hache, un couteau !... –
Pardieu ! j'étais laquais ! quand je serais bourreau ?
LA REINE : Vous n'allez pas frapper cet homme ?
RUY BLAS
Je me blâme
D'accomplir devant vous ma fonction, madame.
Mais il faut étouffer cette affaire en ce lieu.
Il pousse don Salluste vers le cabinet.
– C'est dit, monsieur ! allez là-dedans prier Dieu
DON SALLUSTE : C'est un assassinat !
RUY BLAS : Crois-tu ?
DON SALLUSTE, désarmé, et jetant un regard plein de rage autour de lui.
Sur ces murailles
Rien ! pas d'arme !
A Ruy Blas.
Une épée au moins !
RUY BLAS
Marquis, tu railles !
Maître ! est-ce que je suis un gentilhomme, moi ?
Un duel ! fi donc ! je suis un de tes gens à toi,
Valetaille de rouge et de galons vêtue,
Un maraud qu'on châtie et qu'on fouette, – et qui tue !
Oui, je vais te tuer, monseigneur, vois-tu bien ?
Comme un infâme ! comme un lâche ! comme un chien ! (...) »*

Mais, comme la reine refuse de lui pardonner, Ruy Blas s'empoisonne de douleur. Cependant, la reine bouleversée lui accorde son pardon en l'appelant par son vrai nom. Par la mort, Ruy Blas acquiert la liberté qu'il recherche.

Ainsi, le thème du déchirement intérieur du valet menant au meurtre de son propre maître enrichit le topos littéraire du couple maître-serviteur d'un élément nouveau et révolutionnaire.

Textes des « Le saviez-vous ? »

N°1 : *Le chœur dans le théâtre grec*

Savez-vous à quoi sert le chœur dans le théâtre grec ?

Dans le théâtre grec (tragédie, comédie ou drame satirique), il existe un cercle de terre battue qui sépare la scène des spectateurs, appelé *orchestra*. A cet endroit est placé le **chœur**, mais aussi les danseurs, les musiciens et les chanteurs. Le chœur est composé de douze à vingt-quatre hommes, appelés *choreutes* (ou choristes), évoluant à visage nu. Les choreutes exécutent des chants au son d'un instrument (cithare, hautbois, etc.) et les accompagnent d'évolutions chorégraphiques. Ils présentent le contexte de la pièce, résume les situations pour aider le public à suivre les événements, font des commentaires, etc. Ils interviennent aussi pour marquer, à la place des rideaux, le passage d'un acte à l'autre. Ils représentent souvent le peuple dans la pièce. Le chœur est dirigé par un chef, appelé le *coryphée*. Celui-ci guide les choreutes et parfois prend la parole au nom du chœur ou dialogue avec les personnages de la pièce, qui eux se situent sur le *proskenion*. Le chœur a peu à peu disparu à partir du VI^e.

N°2 : *Le roman picaresque*

Savez-vous ce qu'est le roman picaresque ?

Le roman picaresque est né en Espagne au XVI^e. Les romans fondateurs du genre picaresque sont *La Vie de Lazarillo de Tormes* (1554, anonyme), *La Gueuse ou la vie de Guzman de Alfarache* (1599-1604, Mateo Aleman) et *La Vie de l'aventurier don Pablos* (1626, Francisco de Quevedo). Ils mettent en scène le destin infâme d'un personnage unique, le picaresque (Lazare, Guzman ou Pablos), lequel est institué héraut de son propre déshonneur dans le cadre d'une fausse autobiographie. Celui-ci est un aventurier, pauvre, vénal, rusé, rebelle à la société mais sachant profiter d'elle. A travers les étapes de son errance, il rencontre des gens de tous les milieux, est confronté à toutes sortes de situation, développe son esprit critique et se forge le caractère. Le roman picaresque est une parodie du roman de chevalerie. Cette littérature est devenue très à la mode en Europe. A travers l'inversion des pôles propre au monde du Carnaval, elle évoque les dysfonctionnements de chaque société où elle voit le jour.

Notons que si *Don Quichotte* est une parodie du roman de chevalerie et comporte certains éléments que l'on retrouve dans le roman picaresque, il n'appartient pas du tout à ce genre, que Cervantès écrivait.

N°3 : *Jacques et les paysans*

Savez-vous qu'un Jacques est un paysan ?

Le nom propre *Jacques* a été employé, en 1359, comme nom commun pour désigner le paysan français. Un Jacques est donc un paysan. En 1360, apparaît aussi l'emploi du mot

bonhomme comme collectif pour désigner les paysans. De là est né le sobriquet *Jacques Bonhomme* utilisé par les nobles pour désigner de façon ironique le paysan. En 1361, est apparu le nom *jacquerie*, dérivé de *Jacques*, pour désigner le soulèvement de 1358 des paysans français contre les seigneurs. A partir de 1821, ce nom désigne la révolte sanglante des classes pauvres de la paysannerie.

Par la suite, on a aussi appelé *jacque* (1364) le manteau de cuir que portait le chien pour le garantir lors de la chasse au sanglier. La locution *faire le Jacques* apparaît en 1880 et signifie « faire l'idiot ». Quant à l'expression *Maître Jacques* elle vient du nom du personnage de *L'Avare* de Molière. Elle apparaît en 1866 et est utilisée pour désigner un homme qui, dans une maison, cumule plusieurs emplois, un factotum.

N°4 : *La Servante maîtresse*

Savez-vous que *La Servante maîtresse* est un opéra de Pergolèse ?

La Serva padrona est un opéra créé au XVIII^e par l'italien Giovanni Battista Pergolesi, dans lequel, sous une apparente légèreté, celui-ci s'en prend aux fondements de la société italienne. Son œuvre révolutionnaire remporte un vif succès en Europe. En France, elle est adaptée au goût du public, sous le nom de *La servante maîtresse*. Cet opéra met en scène Pandolphe, un vieux garçon un peu guindé, qui essaie d'imposer son autorité à sa jeune et jolie servante, Serpine, qui mène la maisonnée à la baguette. Mais, ce jeu de pouvoir entre le maître et la servante cache une profonde affection.

Pergolèse est allé plus loin que ses prédécesseurs dans la relation maître-serviteur, car finalement le maître et la servante finissent par se marier

N°5 : *La rabouilleuse et le rabouillage*

Savez-vous ce qu'est une rabouilleuse ?

Le verbe *rabouiller* est un mot berrichon que l'on rencontre en français pour la première fois chez Balzac dans *La Rabouilleuse*. Celui-ci l'explique dans son roman, page 91 :

« En entendant la voix d'un bourgeois, un homme de mauvaise mine, placé à deux cents pas de là, dans le cours supérieur du ruisseau, leva la tête.— Eh ! bien, qu'as-tu donc, Flore ? cria-t-il, tu causes au lieu de **rabouiller**, la marchandise s'en ira !

— Et que viens-tu faire de Vatan, ici ? demanda le médecin sans s'inquiéter de l'apostrophe.

— Je **rabouille** pour mon oncle Brazier que voilà.

Rabouiller est un mot berrichon qui peint admirablement ce qu'il veut exprimer : l'action de troubler l'eau d'un ruisseau en la faisant bouillonner à l'aide d'une grosse branche d'arbre dont les rameaux sont disposés en forme de raquette. Les écrevisses effrayées par cette opération, dont le sens leur échappe, remontent précipitamment le cours d'eau, et dans leur trouble se jettent au milieu des engins que le pêcheur a placés à une distance convenable. Flore Brazier tenait à la main son **rabouilloir** avec la grâce naturelle à l'innocence.

— Mais ton oncle a-t-il la permission de pêcher des écrevisses ?

Un rabouilleur ou une rabouilleuse est donc une personne qui agite et trouble l'eau pour effrayer les écrevisses et ainsi les pêcher plus facilement. L'action de rabouiller est appelé le **rabouillage**.

Textes des « Clin d'œil »

N°1 : Domestique

L'adjectif domestique est apparu en 1393 et est issu du latin « domesticus » de « domus » (« maison ») et désigne « ce qui concerne la vie à la maison, en famille ». Quant au nom, il est apparu au XVI^e pour désigner une personne (noble ou roturière) attachée à la maison d'un roi ou d'un prince. Notons que de très grands seigneurs étaient les domestiques de Louis XIV. A cette époque, pour le petit personnel roturier, on disait « serviteur ».

Le mot domestique a fini par désigner toute personne employée pour le service et l'entretien de la maison ou le service matériel intérieur d'un établissement. De nos jours, ce mot est plutôt remplacé par « employé de maison ». En effet, il est socialement vieilli.

N°2 : Valet et vassal

Le mot vassal apparaît en langue française en 1080. Il est issu du latin médiéval « vassalus », qui vient du latin des gaules « vassus », issu du gaulois « vasso » (« serviteur »). Il signifie « homme lié personnellement à un seigneur, un suzerain qui lui concédait la possession effective d'un fief ». Par extension, il prend plus tard le sens de « homme, groupe dépendant de quelqu'un et considéré comme inférieur ».

Quant au mot valet, il apparaît en langue française en 1138, sous la forme « vallet ». Il est issu du latin populaire « vassellitus », qui est un double diminutif du latin des gaules « vassus ». Il désigne « un jeune écuyer », et par extension « un jeune homme », puis « un officier d'une maison princière, royale ». Au XIII^e, le mot valet prend un sens plus large : « homme employé par une personne pour la servir ».

Ainsi les mots valet et vassal ont-ils la même origine : le valet sert son maître ; le vassal sert son suzerain.

N°3: Fourbe et fourberie

Selon le Robert, le mot fourbe viendrait du verbe fourbir, issu de l'allemand « nettoyer » qui a un sens figuré de « dépouiller, voler ». Il apparaît en 1455, dans la langue argotique, avec le sens de « voleur », puis prend le sens de « trompeur ». L'adjectif fourbe apparaît dans la langue française, en 1638, avec le sens de « qui trompe en ou agit mal en se cachant, en feignant l'honnêteté ». Il appartient aujourd'hui au style soutenu. Le nom fourbe apparaît en 1643 pour désigner celui qui est fourbe.

Quant au mot fourberie, qui apparaît en 1655, il est construit sur l'adjectif fourbe et désigne le caractère d'un fourbe et la disposition à tromper par artifice. Il est encore utilisé en littérature où il désigne une tromperie hypocrite, artificieuse et basse.

N°4 : Don et Dom

Le mot Dom apparaît d'abord au XII^e sous la forme don, puis au XVI^e sous la forme dam. Il est issu du latin « dominus » (« seigneur ») et signifie « sire ». Suivi d'un patronyme et sans

article, il est un titre donné à certains religieux (bénédictins, chartreux, trappistes, etc.). En 1800, il est le titre donné aux nobles portugais.

Le mot Don est un mot espagnol qui est introduit dans la langue française en 1501. il vient aussi du latin « dominus ». Il est le titre d'honneur particulier donné aux nobles d'Espagne et se place généralement devant le prénom. Citons, par exemple, Don Juan ou Don Quichotte.

Le Don espagnol s'est écrit en français classique Dom (par latinisation) jusqu'au XVII^e. C'est l'orthographe que l'on retrouve dans la pièce de Molière : Dom Juan. Par contre, on a l'orthographe Don dans l'œuvre de Mozart : Don Juan.

N°5 : Les didascalies au théâtre

Le mot didascalie vient du mot grec « didaskalia », issu du verbe grec « didaskein » (« enseigner »). Le mot « didaskalia » désignait les instructions du poète dramatique à ses interprètes. Chez les latins, il désignait la courte notice placée en tête de la pièce de théâtre.

De nos jours, les didascalies sont toutes les parties du texte de théâtre qui ne sont pas dites par les comédiens : les indications d'acte et de scènes, les noms des personnages placés devant les répliques, les indications de décor, de costume et d'accessoires, et le jeu des acteurs (déplacements, gestes, expressions du visage, intonations).

Notons que le mot didascalie et le mot didactique ont la même origine. Ils sont issus tous deux du verbe grec « didaskein ».

Quiz sur le thème de notre corpus

Questions

1. Est-ce que le rôle du confident existe dans le drame bourgeois ?
2. Dans quels romans rencontre-t-on les premiers couples maître-serviteur ?
3. Citez deux romans de Balzac où la relation maître-serviteur est essentielle.
4. Dans quelle œuvre de Beaumarchais la relation maître-serviteur est une relation de dépendance mutuelle ?
5. Dans quel œuvre la relation maître-serviteur conduit à la mort du serviteur ?
6. Donnez le nom d'une servante maîtresse étudiée dans notre corpus.
7. Dans quelle œuvre, la relation maître-serviteur est une rivalité amoureuse féminine ?
8. Quel est l'auteur qui a mis en scène un serviteur qui domine son maître, en faisant son éducation ?
9. Quel est le valet qui se révolte de façon définitive contre son maître ?
10. Dans quelle œuvre rencontre-t-on une servante traîtresse ?

Réponses

1. Non, il a été effacé.
2. Dans *Pantagruel* de Rabelais et *Don Quichotte* de Cervantès.
3. *Eugénie Grandet* et *La Rabouilleuse*.
4. *Le Barbier de Séville*.
5. Dans *Phèdre*, avec la mort d'Oenone, la confidente de Phèdre.
6. Flore Brazier, dans *La Rabouilleuse*.
7. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, entre Silvia et sa soubrette, Lisette.
8. Diderot, dans *Jacques le fataliste et son maître*.
9. Ruy Blas, dans *Ruy Blas* de Hugo
10. Dans *la Curée* de Zola, avec le personnage de Céleste.

Madeleine ROLLE-BOUMLIC

Mars 2015