



HAL
open science

”Valet”

Céline Candiard

► **To cite this version:**

Céline Candiard. ”Valet”. Véronique Loche; Marc Vuillermoz; Enrica Zani. Le Théâtre au miroir des langues, Droz, p. 315-325, 2018. halshs-01998916

HAL Id: halshs-01998916

<https://shs.hal.science/halshs-01998916v1>

Submitted on 11 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Céline Candiard

Article « Valet » dans Véronique Lochert, Marc Vuillermoz et Enrica Zanin (dir.),
Le Théâtre au miroir des langues (France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e s.), Genève,
Droz, 2018, pp. 315-325

Français¹ : bouffon, domestique, fourbe, homme d'intrigue, intrigant, laquais, plaisant, serviteur, **valet**, zani, zanin, zany

Italien : famiglio, ragazzo, servitore/servidore, **servo**, **zanni**

Espagnol : **criado**, donaire, **gracioso**, lacayo, mozo, siervo

Lorsqu'ils transposent dans la modernité le schéma dramaturgique de la comédie romaine antique, principal modèle de la comédie européenne aux XVI^e et XVII^e siècles, les auteurs italiens, espagnols et français s'accordent logiquement pour transformer le *servus* (esclave), véritable vedette comique à Rome, en serviteur libre². On observe cependant une hésitation, plus ou moins marquée selon les époques et les pays, entre des appellations professionnelles, qui désignent l'emploi exercé par le personnage à l'intérieur de la fiction, et des appellations plus propres à l'univers théâtral, qui se réfèrent généralement à une caractéristique dramaturgique ou spectaculaire du rôle.

I. Appellations professionnelles

1/ Dénominations principales : **valet**, **servo**, **criado**, **lacayo**

Pour la France, on constate une domination quasi incontestée, et de plus en plus marquée au cours de la période, du terme **valet**, que ce soit dans les dialogues des comédies, les listes de personnages qui les précèdent ou les paratextes : dès le premier tiers du XVII^e siècle, il semble communément admis que le **valet** est aussi bien une situation professionnelle réelle qu'un rôle-type de comédie³. La situation italienne est très similaire, avec là encore la nette prépondérance d'une appellation professionnelle, **servo**, de loin la plus fréquemment employée dans les listes de personnages, tant pour les pièces de la *commedia erudita* que pour les canevas de *commedia dell'arte* sur toute la période⁴.

En Espagne, les premières appellations à être apparues sont également des appellations professionnelles comme **criado** et **lacayo**, qui renvoient l'une et l'autre à des fonctions de domestique. Tandis que **criado** désigne des fonctions très générales, équivalentes à celle du **valet** français ou du **servo** italien⁵, **lacayo** semble dénoter une situation plus subalterne, où l'essentiel

¹ Nous n'avons pas cité dans cette entrée les diverses spécialisations professionnelles telles que paysans, porteurs, portiers, cochers, commis, garçons de boutique, sergents, secrétaires, qui ne sont le plus souvent que des variantes du rôle du valet avec de simples effets de couleur locale. Ils n'existent que sur le plan de la fiction et, de manière significative, ces appellations sont absentes des paratextes.

² Même dans *Les Sosies* de Rotrou (1638) et *Amphitryon* de Molière (1668), qui reprennent sans le transposer à l'époque moderne le sujet de l'*Amphitryon* de Plaute, Sosie est désigné comme « **valet** », et non comme esclave.

³ Pour le rôle-type, voir par exemple Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, vol. II, p. 777 : « [Jodelet] fait bien un personnage de valet, et Villiers dit Philippin ne le fait pas mal aussi, mais ce n'est pas si bien. »

⁴ Par exemple, l'écrasante majorité des domestiques dans les comédies de l'Arioste, mais aussi dans les canevas de Flaminio Scala sont des **servi**, de même que la totalité de ceux des pièces de Giambattista Della Porta.

⁵ Le *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (1611) le définit comme « *el que sirve amo, y le mantiene y da de comer* » (« celui qui sert le maître, satisfait ses besoins et lui donne à manger »).

des tâches sont liées aux déplacements du maître en-dehors de son logis⁶, comme c'est le cas pour le **laquais** français. Cependant, les domestiques de comédie se livrant rarement sur la scène à des activités de domestiques réels, les deux termes sont employés de manière relativement interchangeable dans les pièces, même si l'on observe une plus grande fréquence de **criado**. Le **lacayo** comme le **criado** peuvent être mis aussi bien en position de serviteur vedette que d'utilité anonyme⁷.

Dans les trois pays, on observe au cours de la période une augmentation globale des cas où le valet est le personnage principal de la pièce. Cette augmentation s'explique avant tout par la professionnalisation des comédiens : de manière significative, dans les pièces écrites pour des amateurs lettrés, en particulier la *commedia erudita* italienne et la comédie humaniste française au XVI^e siècle, les rôles de serviteurs restent toujours limités à quelques scènes et ne prennent jamais la place centrale, à la différence du *seruus* antique, qui constitue pourtant leur modèle principal. Ce n'est qu'au moment où s'imposent des comédiens virtuoses, capables d'assumer des scènes difficiles à forte valeur spectaculaire – en particulier les scènes d'imposture – que les serviteurs de comédie donnent lieu à des rôles de vedettes, à commencer par les *servi* italiens de la *commedia dell'arte* dès la seconde moitié du XVI^e siècle. Le phénomène tend à se renforcer tout au long du XVII^e siècle : Jean Emelina note ainsi qu'en France, le valet est le rôle vedette de 30% des comédies entre 1651 et 1673, contre seulement 20% avant 1651⁸.

2/ Dénominations secondaires

Lorsque la comédie moderne se constitue au cours du XVI^e siècle, les dramaturges semblent hésiter, dans les trois langues, sur le choix des termes pour désigner les rôles. Parmi les appellations alternatives aux dénominations principales pour désigner les serviteurs de comédie, certaines en sont de stricts synonymes et recouvrent des réalités dramatiques parfaitement équivalentes, à l'exemple de **servitore**⁹ et de sa variante dialectale **servidore**¹⁰, qui viennent concurrencer **servo**, ou encore de **serviteur**¹¹ à côté de **valet**. Il en va quelque peu différemment de **siervo** en espagnol, puisque le terme désigne *stricto sensu* le serf dans le système féodal ; mais son usage dans le cadre de la comédie humaniste semble plutôt fonctionner comme une simple hispanisation du *seruus* latin¹² et donc un équivalent de **criado**. On peut leur adjoindre le terme italien **famiglio**, qui désigne en principe un membre de la domesticité d'une grande maison, mais

⁶ Le *Diccionario de Autoridades* (1726) le définit comme « *El criado de escalera abajo y de librea cuyo ejercicio es seguir a su amo cuando va a pie, a caballo o en coche* » (« le valet subalterne et à livrée dont la fonction est de suivre son maître lorsqu'il se déplace à pied, à cheval ou en voiture »).

⁷ Ainsi dans *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, le valet vedette Catalinón est un *criado* aussi bien que les utilités Ripio et Fabio ; dans *El rigor de las desdichas y Mundanzas de fortuna* de Calderón, Delfin, principal rôle comique de la pièce, est un *lacayo*, tandis que dans *El Vergonzoso en palacio* de Tirso le *lacayo* Vasco a un rôle beaucoup plus effacé.

⁸ Jean Emelina, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1975, p. 170.

⁹ Par exemple dans *Gl'Inganni* de Niccolo Secchi (1562) ou *La pellegrina* de Girolamo Bargagli (1589), mais aussi certains canevas de *commedia dell'arte*, comme *La fortuna di Flavio*, *Li finti servi*, *La sposa*, *Li duo finti zingani* ou encore *Isbella astrologa* de Flaminio Scala (*Il teatro delle favole rappresentative*, 1611).

¹⁰ C'est le cas de Pachiera et Momolo dans *La Venetiana* (1619), écrite en dialecte vénitien, ou encore de Scappino dans *L'Inavvertito* de Nicolo Barbieri (1629).

¹¹ Voir par exemple les **serviteurs** Antoine et Julien dans *Les Esbabis* de Jacques Grévin (1560), Claude dans *Les Corrivans* de Jean de la Taille (1573) ou encore, chez Larivey, Valère dans *Le Laquais*, Robert et Croquet dans *La Veuve*, Frontin dans *Les Esprits* ou Lambert et Boniface dans *Le Morfondu* (1579).

¹² Voir par exemple les *siervos* Boreas et Eliso de *La Comedia Himenea* de Bartolomé Torres Naharro (1517). C'est également ce que semble suggérer ce passage de la *Philosophía antigua poética* d'Alonso López Pinciano (Madrid, 1596, p. 419c) : « *En esta invención se han aventajado los españoles a griegos y latinos que usaron de siervos en sus comedias para el fin de la risa, a los cuales faltaban algunas especies de lo ridiculo* » (« Pour cette invention les Espagnols ont tiré profit des Grecs et des Latins qui ont employé des esclaves dans leurs comédies afin de produire le rire, car il leur manquait certaines espèces de ridicule »).

semble employé dans la *commedia erudita* du XVI^e siècle comme un équivalent de *servo*¹³. En revanche, si l'on peut être tenté d'assimiler le laquais français au *lacayo* espagnol, et d'en faire ainsi un strict équivalent du valet, on s'aperçoit cependant qu'il désigne, plus souvent que le *lacayo*, des serviteurs de statut inférieur à celui de valet¹⁴ et attachés à des maîtres de rang ou de revenu élevé¹⁵ ; dans les comédies du XVII^e siècle, où l'usage majoritaire s'est stabilisé autour de l'appellation **valet**, le terme **laquais** sert le plus souvent pour de simples utilités.

Mais il arrive aussi que les appellations renvoient à des traditions dramaturgiques et à des conventions de jeu spécifiques : c'est le cas du *ragazzo*¹⁶ italien et du *mozo*¹⁷ espagnol qui, s'ils correspondent bien à des personnages de serviteurs, ont pour particularité de signaler leur jeune âge, ce qui les rattacherait plutôt au *puer* de la comédie romaine ou aux pages de la tragédie et de la tragicomédie.

Certains dramaturges, enfin, ont recours à des appellations alternatives afin de marquer leur refus des conventions du valet comique et d'en distinguer leurs personnages : ainsi Corneille prend-il soin, dans plusieurs comédies qu'il entend élever à un plus haut degré de raffinement que les comédies ordinaires, de remplacer les valets par des **domestiques**¹⁸, réactivant ainsi un sens ancien du terme, plus honorifique que celui de **valet**¹⁹. De fait, s'ils occupent une place très subalterne dans l'économie générale des pièces, ces personnages se montrent aussi dignes que leurs maîtres dans leur attitude et leur langage, ce qui les rapproche de conventions tragiques ou tragicomiques comme le confident ou le suivant. Si Molière fait par la suite un usage similaire de l'appellation avec les deux Valère du *Médecin malgré lui* et de *L'Avare*, qui se rattachent plutôt à l'amoureux qu'au valet, il n'en va cependant pas toujours de même chez tous les dramaturges, certains personnages de **domestiques** donnant à voir des caractéristiques franchement comiques digne de simples **valets**²⁰.

3/ Une *mimèsis* de surface

Conformément à l'idée classique du théâtre comme miroir du quotidien, les dramaturges s'efforcent de faire correspondre au moins en surface les serviteurs de comédie avec des domestiques réels : c'est à cette logique que répond la transposition systématique des rôles d'esclaves, dans les réécritures de pièces antiques, en serviteurs libres, ainsi que l'emploi de termes usuels comme *servo*, *criado*, *lacayo* ou **valet** pour les désigner. Dans cette même préoccupation, les poètes comiques revendiquent volontiers le respect du principe horatien de *decorum*, qui prévoit que chaque rôle donne lieu à des attitudes et à un langage qui correspondent à son statut social et à l'opinion que s'en fait le spectateur, en prenant soin notamment de ne pas faire parler les serviteurs de manière trop raffinée²¹.

¹³ Voir par exemple Siro dans *La Mandragola* de Machiavel (1520) ou Valerio dans *Il ragazzo* de Lodovico Dolce (1541).

¹⁴ Ainsi le laquais Potiron de *La Reconnue* de Rémy Belleau (1563) est-il subalterne par rapport au valet Bernard, de même que le seront Brindavoine et La Merluce, « laquais d'Harpagon », par rapport au valet La Flèche dans *L'Avare* de Molière (1668).

¹⁵ Dom Juan et Harpagon ont des laquais, de même que Monsieur Jourdain qui aspire au mode de vie des grands ; mais ce n'est pas le cas d'Arnolphe ou d'Orgon.

¹⁶ On trouve des *ragazzi* essentiellement dans la *commedia erudita* du XVI^e siècle, par exemple dans *Il Pedante* de Francesco Belo (1529), *L'Aridiosa* de Lorenzino de' Medici (1535) ou encore *Il Saltuzza* d'Andrea Calmo (1600).

¹⁷ Voir par exemple Rosino dans *La Comedia del principe Ynocente* de Lope de Vega (1590). Le poète Juan de la Cueva évoque le *mozo* parmi d'autres personnages-types de la comédie : « un padre, una pastora, un mozo bobo, / un siervo astuto y un leal criado » (« un père, une bergère, un garçon sot, un valet rusé, un serviteur loyal », *Ejemplar poético*, 1606, in F. Sánchez Escribano et A. Porcheras Mayo, *Preceptiva dramática*, p. 144).

¹⁸ Par exemple Lycas dans *La Veuve*, Cléon dans *La Suivante*, deux domestiques muets dans *La Place Royale*.

¹⁹ Voir à ce sujet Jean Emelina, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique*, op. cit., p. 23-24.

²⁰ Par exemple Ragotin dans *La Comédie sans comédie* de Quinault (1654).

²¹ « *Guárdese de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verisímil; / el lacayo no trate cosas altas / ni diga los*

Il n'en faut pas pour autant perdre de vue ce qui éloigne ces rôles d'une représentation réaliste de la condition de domestique, à commencer par leurs fonctions de messagers, de conseillers ou de complices dans les entreprises amoureuses de leurs maîtres, fort différentes des nombreuses besognes matérielles auxquelles les domestiques véritables occupaient leurs journées²². Les théoriciens se sont parfois émus de ce hiatus entre les serviteurs de comédie et les serviteurs réels, comme le rapporte Ricardo de Turia dans son *Apologético de las comedias españolas* (1616), où il évoque l'étonnant degré d'intimité que la convention comique autorise au *lacayo* dans ses dialogues avec la *dama* qu'il sert²³. Mais la persistance de la convention et son succès sur les scènes comiques laissent à penser que poètes et spectateurs n'ont pas pour critère principal la fidélité aux hiérarchies sociales réelles.

II. Appellations dramaturgiques et spectaculaires

De fait, les cas sont nombreux où la fonction sociale passe au second plan, voire disparaît tout à fait de la caractérisation du rôle, dont la profession de serviteur n'est pas le seul élément notable ou récurrent. De manière significative, lorsque le pouvoir royal français fixe en 1684, par le biais du Règlement de la Dauphine, les différents rôles de la troupe italienne, il ne fait pas mention de leur situation sociale : outre les deux « vieillards » ou « pères » et les « deux amoureux », il prévoit deux hommes « pour jouer les comiques » et deux autres « pour conduire l'intrigue »²⁴. Il est vrai que tous les serviteurs de comédie ne sont pas des stratèges qui conduisent l'intrigue : certains n'ont que peu de prise sur elle et servent avant tout à faire rire le spectateur par leur bêtise ou leur attitude décalée. Le Règlement de la Dauphine ne fait qu'explicitier le partage constaté, en France comme en Italie et en Espagne, entre deux types de serviteurs comiques. Si les *servi* italiens, les *criados* et *lacayos* espagnols et les *valets* français constituent des catégories transversales, qui comportent toutes des représentants des deux types, il existe aussi des appellations concurrentes qui mettent en avant les qualités dramaturgiques ou spectaculaires du rôle.

1/ Fourbe, homme d'intrigue, intrigant

Ainsi, à côté des valets majoritaires, on voit apparaître au cours du XVII^e siècle des personnages ayant les mêmes caractéristiques sociales subalternes qu'eux et le même rôle d'adjuvants auprès des jeunes gens, mais désignés par des termes tels que **fourbe**²⁵, **intrigant**²⁶ ou

conceptos que hemos visto / en algunas comedias extranjerias » (Lope de Vega, *Arte Nuevo**) ; « *El lacayo y la fregona, / el escudero y la dueña / es lo que más en efeto / a la voz común se apega* » (« Le valet et la soubrette / le spadassin et la duègne / parleront au naturel / le langage du commun », Ricardo de Turia, *Norte de la poesia española*, Valencia, Felipe Mey, 1616, n.p.) ; « Pour le contentement de tous ces auditeurs, je n'ai pas voulu mettre en jeu des vers pompeux et une poésie enflée, [...] dans l'habitude duquel on fait parler un berger en roi, une fille en soldat, un **valet** en docteur. J'ai appris que la perfection de l'art consiste à bien imiter la nature » (François d'Avre, Dipne, *Infante d'Irlande*, préface REF*).

²² Voir à ce sujet Jean-Pierre Gutton, *Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Paris, Aubier Montaigne, 1981, p. 69.

²³ « *Haciendo mucho donaire de que introduzcan en las comedias un lacayo que, en son* de gracioso, no sólo no se le defienda el más escondido retrete que vive la dama, y aun la reina, pero ni el caso que necesita de más acuerdo, estudio y experiencia, comunicando con él altas razones de estado y secretos lances de amor* » (Turia, *Apologético de las comedias españolas*, Valencia, Felipe Mey, 1616, n.p.).

²⁴ Le règlement est cité intégralement dans Emile Compardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, Paris, Berger-Levrault, 1880, vol. II, p. 226.

²⁵ C'est en particulier le cas de Corbinelli dans *Le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac (1654) : il est désigné ainsi dans la liste des personnages et caractérisé de cette manière dans le dialogue, comme à l'acte V scène 2, où Granger dit à son propos : « Mais pour ce fourbe de Corbinelli, il faut admettre que c'est un grand menteur. ». Dans *Les Fourberies de Scapin* de Molière (1671), Scapin est désigné dans la liste des personnages par la double appellation de « Valet d'Octave, et Fourbe », tandis que Carle apparaît comme « fourbe ».

homme d'intrigue²⁷. Ces appellations viennent souligner non plus une profession mais un trait de personnalité et surtout une fonction dramaturgique de direction de l'intrigue, qui caractérisaient déjà de nombreux serviteurs comiques : on se souvient notamment que dans *Le Médecin volant* de Molière, dont la majeure partie consiste en une longue imposture virtuose du valet Sganarelle, ce dernier s'adjuge le titre de « roi des fourbes »²⁸, de même que le valet Mascarille de *L'Étourdi* se couronne « *fourbum imperator* »²⁹. Variantes des valets meneurs d'intrigue, dont on les distingue avec peine, les fourbes, intrigants et hommes d'intrigue présentent l'avantage d'une plus grande souplesse, n'étant pas attachés au service d'une seule personne. Quoique seulement présentes dans les textes français, ces appellations découlent de la tradition italienne³⁰ de *commedia all'improvviso*, dont les personnages récurrents se définissent avant tout par un nom, un masque et un costume, et ont ainsi l'avantage de ne pas être enfermés dans des professions ancillaires³¹.

2/ Bouffon, plaisant

Si le Règlement de la Dauphine rend explicite le partage entre ceux qui « conduisent l'intrigue » et ceux qui « jouent les comiques », il n'existe cependant pas pour les seconds d'appellation strictement symétrique à celles de **fourbe**, **intrigant** et **homme d'intrigue** dans les listes de personnages placés en tête de pièce : les comédies comportent bien des personnages ridicules, dépourvus de poids sur l'intrigue et chargés de dérider de spectateurs, mais ils sont généralement désignés par les appellations professionnelles majoritaires telles que **valet**, **servo** ou **criado**. C'est seulement dans les paratextes et dans certains passages métathéâtraux des pièces que l'on trouve quelques exemples de **bouffons** et de **plaisants**, termes qui ont pour point commun de renvoyer à l'effet recherché sur le spectateur plutôt qu'aux caractéristiques dramaturgiques ou intra-fictionnelles du personnage. Ainsi, dérivé de l'adjectif italien *buffo*, **bouffon**³² (quelquefois employé de manière adjectivale, dans l'expression **valet bouffon**³³) indique avant tout une idée de drôlerie, et **plaisant**³⁴ suggère un effet de divertissement et de plaisir. Il n'est donc guère étonnant qu'ils ne figurent que dans des textes où l'on parle explicitement de théâtre, car c'est bien un procédé théâtral, voire actorial, qu'ils désignent, plutôt qu'un personnage de fiction.

²⁶ On trouve surtout cette appellation à la fin du XVII^e siècle dans les comédies écrites pour le Théâtre-Italien de Paris : Arlequin est ainsi désigné dans la liste des personnages de *La Foire Saint-Germain* de Dufresny (1695), de *La Fausse coquette* (1694) et d'*Arlequin défenseur du beau sexe* (1698) de Louis Biancolelli.

²⁷ C'est notamment le cas de Sbrigani dans *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière (1669).

²⁸ Molière, *Le Médecin volant*, scène 14, in *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, p. 1101.

²⁹ Molière, *L'Étourdi*, acte II, scène 8, in *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. I, p. 237.

³⁰ « **Fourbe** » vient d'ailleurs de l'italien *furbo*, comme le signale Furetière.

³¹ Par exemple, dans le *Scenario* de Biancolelli (reproduit dans les deux volumes de l'ouvrage de Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, Rome, Bulzoni, 1993), Arlequin est tantôt mendiant (*La Fille désobéissante*), tantôt savetier (*Les Deux Arlequins*), tantôt peintre (*L'Amour ne veut point de rivaux*), tantôt enchanteur (*La Pauvreté de Renaud de Montauban*), tantôt même bourgeois (*Le Dragon de Moscovie*).

³² À un comédien qui s'apprête à jouer une pièce enchâssée dans la scène 5 de *Zig-Zag* de Poisson (1662), le Baron demande : « Avez-vous pour la Farce un excellent Bouffon ? », ce à quoi on lui répond : « Oui, très certainement, il l'est, et je puis dire / Qu'il vaut bien de l'argent. » C'est également par ce terme que Boulanger de Chalussay qualifie Scaramouche dans *Elomire hypocondre* (1670) : « Chez le grand Scaramouche il va soir et matin. / Là, le miroir en main, et ce grand homme en face, / Il n'est contorsion, posture ni grimace, / Que ce grand écolier du plus grand des bouffons, / Ne fasse et ne refasse en cent et cent façons » (I, 3), comme le fera Robinet dans une lettre du 7 août 1674 : « Il [Arlequin] accroît son train d'un bouffon / Qui pourtant est de grand renom, / Savoir le fameux Scaramouche, / Qui si bien le risible touche » (citée dans Delia Gambelli dans *Arlecchino a Parigi*, Rome, Bulzoni, 1993, vol. II, p. 616).

³³ Entre autres exemples : « ...et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie » (Molière, *L'Impromptu de Versailles*, sc. 1, in *Œuvres complètes*, ed. cit., vol. II, p. 827).

³⁴ Voir *infra*, note 37.

Le procédé théâtral auquel ils renvoient est d'ailleurs l'objet de débats esthétiques, dont l'enjeu est de déterminer la juste place de la comédie par rapport à la farce, genre méprisé par les doctes en raison de son recours fréquent à l'obscénité, à la scatologie et plus largement à une utilisation du corps que la bienséance condamne. Dans la première moitié du XVII^e siècle, à la suite d'Heinsius³⁵, certains théoriciens s'interrogent sur la nécessité du rire pour définir le genre comique : c'est ainsi que Corneille, soucieux de plaire à un public distingué, s'enorgueillit dans l'Examen de *Mélite* de ne pas avoir eu recours aux effets attendus et faciles que lui offrent certains rôles farcesques prisés du public populaire comme « les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs »³⁶, et de leur avoir préféré des personnages plus dignes et un ton plus sérieux. Et c'est dans une logique similaire de distinction que le même auteur regrette quelques années plus tard, dans l'Examen de *La Suite du Menteur*, d'avoir sacrifié au goût du public en amplifiant le rôle du valet Cliton par rapport à ce qu'il était dans *Le Menteur*³⁷ : pour faire plaisir au peuple, il aurait ainsi compromis la qualité de sa composition en la confiant tout entière aux mains d'un « plaisant à gages », c'est-à-dire d'un amuseur sur commande, entièrement acquis aux caprices du public, du moment qu'il peut en retirer du succès. On remarque ainsi que les termes de **bouffon** et de **plaisant** peuvent aisément se charger de connotations dépréciatives, surtout de la part de poètes soucieux de cultiver leur distinction.

3/ *Gracioso, donaire*

Le *gracioso* espagnol présente un cas tout à fait particulier. Apparu un peu plus tard que *criado* et *lacayo* dans les listes de personnages et minoritaire dans les paratextes, mais promis à une belle fortune, puisqu'il est aujourd'hui privilégié par la critique au détriment de tous les autres, il renvoie lui aussi à un certain effet recherché sur le spectateur : « *Usado como substantivo significa el que en las comedias y autos tiene el papel festivo y chistoso, conque divierte y entretiene* »³⁸. Du reste, dans les pièces du XVI^e siècle, le terme n'existe que sous la forme d'un adjectif et sert à signaler les qualités comiques et divertissantes de rôles ou de procédés ; ce n'est que vers 1620 qu'il est substantivé et en vient à désigner un type de rôle³⁹. Mais contrairement à *bouffon* ou *plaisant*, qui restent cantonnés aux discours sur le théâtre, *gracioso* concurrence rapidement les appellations professionnelles *criado* et *lacayo*, y compris dans les listes de personnages, sans pour autant les supplanter. Sa particularité est de n'être jamais employé pour des utilités, mais de toujours servir à désigner le valet bouffon, principal personnage comique de la pièce. C'est donc plutôt à un type d'acteur qu'à la fonction du personnage dans la fiction que le terme renvoie : il est significatif, à cet égard, qu'il soit apparu tardivement, une fois mis en place le fonctionnement des troupes et les spécialisations des comédiens. Il peut arriver, quoiqu'assez rarement, qu'il y ait deux *graciosos* dans une même pièce, mais on distingue alors généralement le *gracioso* principal du *segundo gracioso*⁴⁰ : la hiérarchie ainsi mise en évidence relève, là encore, d'une hiérarchie des comédiens au sein de la troupe plutôt que des domestiques dans la fiction.

³⁵ Heinsius, *Ad Horatii de Plauto & Terentio judicium, Dissertatio*, Amsterdam, G. Janssonium, 1618.

³⁶ « On n'avait jamais vu jusque-là que la comédie fit rire sans personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs, etc. » (Pierre Corneille, *Mélite*, Paris, Guillaume de Luyne, 1663, p. XXVIII). Pierre de Larivey s'était vanté de la même chose dans le Prologue du *Fidèle* (1610).

³⁷ « L'effet de cette pièce n'a pas été si avantageux que celui de la précédente, bien qu'elle soit mieux écrite. L'original espagnol est de Lope de Vègue sans contredit, et a ce défaut que ce n'est que le **valet** qui fait rire, au lieu qu'en l'autre les principaux agréments sont dans la bouche du maître. L'on a pu voir par les divers succès quelle différence il y a entre les railleries spirituelles d'un honnête homme de bonne humeur, et les bouffonneries froides d'un **plaisant** à gages » (Examen de *La Suite du Menteur*, in *Théâtre de P. Corneille, revu et corrigé par l'auteur*, Paris, T. Jolly, 1663, p. XXXIV) Corneille attribue ici le manque de succès de sa pièce à l'importance qu'il y a donnée au valet Cliton.

³⁸ « Employé comme substantif, désigne celui qui dans les *comedias* et les *autos* a le rôle spirituel et enjoué, par lequel il amuse et divertit » (*Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1734, p. 68)

³⁹ Voir à ce sujet Jesus Gomez, « Precisiones terminológicas sobre "figura del donaire" y "gracioso" (siglos XVI-XVII) », *Boletín de la Real Academia Espanola*, n° 82, 2002, p. 233-257.

⁴⁰ C'est notamment le cas dans *El monstruo de la fortuna* de Calderón.

Toujours pour désigner le rôle associé à la vedette comique de la troupe, Lope de Vega use quant à lui d'un terme spécifique de sens proche, *donaire*⁴¹, dont le sémantisme englobe la grâce et le bel esprit. Il semble que ce terme soit propre à Lope de Vega et que son usage corresponde à celui de *gracioso*, tel qu'il se stabilisera au cours des décennies suivantes.

III. Un nom propre devenu générique : *zanni*, *zani*, *zany*, *zanin*

Aujourd'hui privilégié par la critique pour désigner les rôles de serviteurs dans la *commedia dell'arte*, sans doute parce qu'il présente l'avantage de prendre en compte les nombreux cas de figure où les personnages qui s'y rattachent ne tiennent pas des fonctions de domestique dans la fiction, le terme *zanni* est au départ un nom propre, forme dialectale de Giovanni, porté par un personnage de serviteur bergamasque et rusé, à l'ample costume blanc. Il devient un nom commun à valeur générique au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle⁴², mais d'abord pour désigner par métonymie les comédiens *dell'arte* en général. En français, les termes *zani*, *zany* ou *zanin* apparaissent dans ce sens au cours de la deuxième moitié du XVI^e siècle : à la faveur de visites prolongées de troupes italiennes, en particulier les Gelosi, menés par les Andreini, le public français s'était familiarisé avec les divers personnages de la *commedia dell'arte*, parmi lesquels l'une de ses vedettes, Zanni⁴³ ; là encore par métonymie, et sans doute par un effet de rapprochement avec le Génin ou Janin de la farce médiévale⁴⁴, il en est venu à désigner les acteurs comiques de la troupe italienne⁴⁵. C'est assez tardivement⁴⁶ que l'appellation *zanni* commence à concurrencer en le terme de *servo* pour renvoyer à ce type de rôle dans la *commedia dell'arte*, en distinguant notamment le « premier *zanni* », valet adroit et rusé, du « second *zanni* », valet balourd⁴⁷, et elle reste longtemps minoritaire dans les textes et absente des textes de théâtre. Son usage dans ce sens-là se généralisera véritablement au XVIII^e siècle⁴⁸.

⁴¹ Il l'emploie en particulier dans la célèbre dédicace de *La Francesilla*, où il revendique la création du rôle : « *Y repare de paso en que fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a las presentes* » (« Et remarquez au passage que ce fut la première pièce où fut introduit le personnage du valet bouffon, qui en a depuis lors suscité tant d'autres » (Lope de Vega, « Al licenciado Juan Pérez en la Universidad de Alcalá », in *La Francesilla. In Treceña parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Cámara Apostólica en el Arzobispado de Toledo*, Madrid, viuda de Alonso Martín. 1620, n.p.).

⁴² En 1565, un médecin de Ferrare évoque dans des lettres des « *Zanni* » qui « jouèrent une comédie » (cité par Cesare Molinari dans *La commedia dell'arte*, Milan, Arnoldo Mondadori, 1985, p. 13). Comme l'indique Gilles Ménage dans l'article « zani » de son *Le origine della lingua italiana* (Genève, Antonio Chouët, 1669, p. 498), on parle alors volontiers de « *commedia degli zanni* » pour désigner la *commedia all'improvviso*.

⁴³ On en trouve plusieurs témoignages sous forme de gravures dans le recueil Fossard (voir la reproduction éditée par Agne Beijer, qui les découvrit au Danemark, et Pierre-Louis Duchartre : *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées en France sous le règne d'Henri III (recueil dit de Fossard)*, Paris, Cresson, 1928).

⁴⁴ C'est l'hypothèse que propose Teresa Jaroszewska, *Le Vocabulaire du théâtre de la Renaissance en France (1540-1585). Contribution à l'histoire du lexique théâtral*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997, p. 239.

⁴⁵ Du Bellay a vu un « *Zany* bouffonner » à Rome pendant le Carnaval (Regrets, CXX, 1558), et Pierre Le Loyer loue le farceur Janicot d'avoir su « se feindre un lourdaud contadin, Ou un bergamasque Zanin » (*Œuvres et meslanges poétiques*, Paris, 1579, f. 152, cité par Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au Moyen-Âge*, Paris, L. Cerf, 1885, p. 336).

⁴⁶ Le premier emploi du terme que nous ayons trouvé dans ce sens-là est celui d'Andrea Perrucci dans son *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, en 1699, où il parle tantôt de « *servi* » (éd. Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961, p. 126), tantôt de « *primo e secondo zanni* » (p. 213).

⁴⁷ Le *capocomico* Pier Maria Cecchini, dans les recommandations qu'il donne aux comédiens au cours de ses *Frutti delle moderne commedie e avvisi de chi le recita*, parle pour sa part de « *primo e secondo servo* » (Padoue, Guaresco Guareschi al Pozzo, 1628, p. 23).

⁴⁸ Dans ses *Mémoires*, Goldoni évoque « les deux Zani » comme des rôles-types, le premier « extrêmement adroit » et « le second complètement balourd » (éd. Paul de Roux, Paris, Mercure de France, 1988, p. 360).