



« Ils se sont mis en colère pour la préférence de leurs Professions » : la dispute des arts dans *Le Bourgeois gentilhomme*

Céline CANDIARD
Université Lumière – Lyon 2

Parmi les scènes de dispute les plus mémorables de la comédie du XVII^e siècle en France figurent celles des Maîtres de Monsieur Jourdain au début du *Bourgeois gentilhomme* de Molière¹ : on y voit quatre représentants des arts pratiqués par l'aristocratie (musique, danse, escrime et beau langage) se rencontrer chez Jourdain, à qui ils sont venus « montrer » leur discipline, et se quereller sur leurs mérites respectifs. Le spectateur assiste donc, au fil des arrivées des Maîtres, à trois scènes de dispute successives, à quelques minutes d'intervalle.

Ces trois scènes ont un statut paradoxal, qui contribue incontestablement à leur succès comique. D'une part, elles se produisent entre les représentants, censément illustres, de quatre disciplines, et portent sur des enjeux esthétiques, ce qui laisse attendre dans le débat des arguments, une tenue et des enjeux comparables à ceux des textes théoriques. On serait alors dans un régime nettement rhétorique, celui de la *disputatio* académique. Il est difficile, de surcroît, de ne pas songer que cette situation relève au moins en partie d'une forme de spectacle allégorique, surtout lorsqu'on sait que la pièce fut créée dans le contexte d'une fête de cour² où l'on peut supposer que d'illustres représentants de chacune de ces disciplines étaient réellement présents. Mais d'un autre côté, on ne saurait oublier que ces scènes appartiennent à un texte comique, et à une situation dramaturgique où il s'agit avant tout pour les quatre personnages de profiter de l'argent de M. Jourdain : ainsi, la dispute esthétique menace à tout instant de se révéler un simple prétexte. Elle finira d'ailleurs par se muer en sa forme farcesque, la bastonnade générale, à la fin de la scène iii de l'acte II. Est-ce à dire pour autant qu'il ne s'agit que d'une dispute pour rire, dépourvue d'enjeux, qui ne ferait qu'emprunter la forme de la dispute savante pour la vider de toute signification et en proposer un détournement dérisoire ?

¹ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte I, scène ii et acte II, scènes ii et iii, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010, vol. 2, p. 267-271 et 275-279.

² En effet, la création de la pièce eut lieu devant la Cour à Chambord le 14 octobre 1670.

À première vue, pour le spectateur comme pour le lecteur, les quatre « Maîtres » produisent un effet d'équivalence : ils sont tous, l'un après l'autre, désignés par leur discipline, sont tous venus chez Monsieur Jourdain pour les mêmes raisons et se battent tous pour défendre leurs intérêts propres contre les autres. La succession de trois scènes où ces Maîtres se disputent semble donc plutôt relever de l'esthétique de la série et de la répétition, telle que la fait apparaître notamment Jean de Guardia dans sa *Poétique de Molière*³ : on ressent avant tout l'effet d'accumulation de ces nouvelles disciplines que le Bourgeois veut maîtriser pour imiter les gens de qualité. L'effet produit est double : il est d'abord psychologique, puisqu'il contribue à la caractérisation de M. Jourdain comme dupe crédule et obnubilée par sa folie des grandeurs ; mais il est aussi plus simplement esthétique, à travers ce que Jean de Guardia appelle l'« effet musical » de la répétition, et que je rapprocherais pour ma part des entrées de ballet. De fait, si l'on considère le devenir strictement dramaturgique de ce qui s'engage dans ces scènes, on s'aperçoit qu'elles n'ont guère d'enjeu extérieur à elles-mêmes : les Maîtres disparaîtront après leur leçon et il ne restera rien, dans la suite de la pièce, de ces scènes, qui ont une fonction essentiellement ornementale.

Cependant, en considérant chacune de ces trois scènes de plus près, on s'aperçoit qu'elles comportent aussi plusieurs effets de rupture et de dissymétrie qui leur permettent d'éviter la monotonie d'une simple réitération. D'abord, le passage de l'une à l'autre décrit un mouvement d'accumulation : on commence avec deux maîtres (le Maître de Musique et le Maître à danser), puis arrive un troisième maître (le Maître d'Armes), puis enfin un quatrième (le Maître de Philosophie). On observe une gradation également dans la manière dont les disputes se déroulent : dans la scène ii de l'acte I, la tension entre Maître de Musique et Maître à danser reste courtoise et se résout dans l'équilibre, sinon dans l'harmonie, puisque Monsieur Jourdain est également convaincu par l'un et par l'autre ; à l'acte II, la confrontation avec le Maître d'Armes fait éclater des insultes et des menaces, avant que l'arrivée du Maître de Philosophie ne donne lieu à un pugilat d'où Jourdain s'extrait à grand mal. On passe ainsi de la dispute théorique sur les arts à une empoignade sauvage où les arguments laissent place à des coups. Se pose alors la question de l'interprétation d'une telle progression, à la fois sur les plans dramaturgique, théorique et scénique : faut-il insister sur l'effet de série ou sur les spécificités de chaque dispute ? Considérer que le pugilat final était déjà sous-jacent dès le début, ou qu'il faut l'attribuer à une instance particulière ?

C'est une solution médiane que je souhaiterais proposer ici, en mettant en évidence les deux modèles de dispute que Molière donne à voir à travers ces trois scènes : un modèle de dispute civilisée et équilibrée, qui débouche sur un accord, comme c'est le cas dans la première des trois scènes, et un modèle de dispute plus sauvage qui dégénère en affrontement violent, comme c'est le cas dans les deux autres. De manière tout à fait remarquable, ce ne sont pas les arguments échangés qui déterminent la manière dont progressent les disputes : dans tous les cas, ces arguments sont très pauvres et relèvent essentiellement de la pétition de principe et du lieu commun, le Maître de Musique et le Maître à danser se bornant à affirmer l'utilité et la nécessité de leur art pour les sociétés humaines, le Maître d'Armes à proclamer la supériorité de sa discipline sur les autres et le Maître de Philosophie à leur dénier avec mépris le nom d'art ou de science. Aucun d'eux n'avance de preuve ou ne construit de raisonnement propre à convaincre ; ils présentent

³ Jean de Guardia, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007.

de ce point de vue une certaine équivalence. Ce qui est déterminant, en revanche, dans la manière dont la dispute progresse, c'est l'identité de ceux qui débattent : ainsi, cela ne saurait être un hasard que tout se déroule sans accroc tant qu'un musicien et un danseur sont sur scène, et que l'affrontement se gâte réellement quand ils sont rejoints par un bretteur et un pédant.

Pour approfondir la question de l'interprétation scénique de ces scènes, nous nous appuyerons sur la mise en scène de Benjamin Lazar (2004)⁴, qui présente l'intérêt de recourir à des moyens scéniques (en particulier le mélange de théâtre, de musique et de danse) et à des codes de jeu similaires à ceux qui se trouvaient à la disposition de Molière au moment de la création de la pièce : sans y voir une reconstitution archéologique, démarche que Benjamin Lazar ne revendique jamais, il s'agira de s'appuyer sur cette proposition artistique pour imaginer des possibilités de mise en œuvre du texte envisageables dès le moment de son écriture.

Équilibre et symétrie : la dispute-ballet

La première dispute, qui oppose le Maître de Musique et le Maître à danser, se résout de manière équitable et pacifique. Ce dénouement est d'autant plus remarquable qu'il n'avait rien de prévisible *a priori*, la situation de départ étant dissymétrique : contrairement au Maître à danser, engagé comme professeur par M. Jourdain, le Maître de Musique n'était venu que pour lui présenter une sérénade composée sur commande ; l'enjeu de la scène est justement pour lui de conquérir un nouveau contrat en persuadant le Bourgeois de l'utilité de recevoir également des leçons de musique. Mais à peine le Maître de Musique argumente-t-il que le Maître à danser fait entendre à son tour une argumentation strictement symétrique. C'est en effet un principe de symétrie parfaite qui préside au déroulement de la dispute entre les deux maîtres, chaque réplique du premier trouvant son pendant dans une réplique équivalente du second. À la manière d'une entrée de ballet à deux, puis trois danseurs (avec la participation de M. Jourdain), les deux protagonistes de la dispute exécutent tour à tour plusieurs figures en multipliant les effets d'écho :

MAÎTRE DE MUSIQUE. Il n'y a rien qui soit si utile dans un État, que la Musique.

MAÎTRE À DANSER. Il n'y a rien qui soit si nécessaire aux Hommes, que la Danse.

MAÎTRE DE MUSIQUE. Sans la Musique, un État ne peut subsister.

MAÎTRE À DANSER. Sans la Danse, un Homme ne saurait rien faire⁵.

Le Maître à danser répond au Maître de Musique en des phrases aux structures rigoureusement identiques et au lexique pour ainsi dire interchangeable : il se borne à reprendre les affirmations de son confrère en les appliquant à la danse et en les reformulant à peine. Le dialogue ressemble ici à une forme de duo, de danseurs ou de musiciens, où les motifs exécutés par les différents interprètes s'imitent et se répondent. À mesure que la scène avance, les figures exécutées se compliquent de plus en plus, mais sans jamais se départir du souci de la symétrie :

MAÎTRE DE MUSIQUE. La Guerre ne vient-elle pas d'un manque d'union entre les Hommes ?

MONSIEUR JOURDAIN. Cela est vrai.

MAÎTRE DE MUSIQUE. Et si tous les Hommes apprenaient la Musique, ne serait-ce pas le moyen de s'accorder ensemble, et de voir dans le Monde la Paix universelle ?

MONSIEUR JOURDAIN. Vous avez raison.

MAÎTRE À DANSER. Lorsqu'un Homme a commis un Manquement dans sa conduite, soit aux

⁴ La captation de ce spectacle est disponible en DVD (Alpha, 2005).

⁵ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, I, ii, p. 270.

Affaires de sa Famille, ou au Gouvernement d'un État, ou au Commandement d'une Armée, ne dit-on pas toujours : « Un Tel a fait un mauvais pas dans une telle Affaire » ?

MONSIEUR JOURDAIN. Oui, on dit cela.

MAÎTRE À DANSER. Et faire un mauvais pas, peut-il procéder d'autre chose que de ne savoir pas danser ?

MONSIEUR JOURDAIN. Cela est vrai, vous avez raison tous deux⁶.

Le Maître de Musique, comme le Maître à danser après lui, propose ici une argumentation en deux temps : il fait d'abord admettre à M. Jourdain un propos général sur les maux de l'humanité, puis par le biais d'un glissement sémantique présente son art comme la solution à ces maux. Les deux séries de quatre répliques donnent à voir des structures semblables et débouchent sur des résultats identiques, puisque M. Jourdain est finalement convaincu par l'un comme par l'autre. Ainsi, dans une logique sans doute plus spectaculaire qu'argumentative, la symétrie des arguments des deux Maîtres aboutit à une symétrie de situation. En une sorte de « dispute-ballet », le format rhétorique de la dispute se coule dans les codes de la musique et de la danse, c'est-à-dire les deux disciplines dont il est justement question dans le dialogue.

Et de fait, la scène illustre parfaitement les arguments d'ordre politique⁷ énoncés par les deux Maîtres, selon lesquels la musique et la danse sont facteurs de concorde et d'harmonie parmi les hommes : fidèles à leur discipline, le musicien et le danseur parviennent à trouver un accord. On comprend l'intérêt de tels propos dans le contexte des fêtes royales de Chambord : les arguments d'utilité du musicien et du danseur sont du reste très voisins, comme le signalent les chercheurs du projet Molière ²¹⁸, des formulations que l'on trouve dans les lettres patentes publiées au moment de la création des académies de musique et de danse, respectivement en 1570 et 1663 :

[...] il importe grandement pour les mœurs des citoyens d'une ville que la musique courante et usitée au pays soit retenue sous certaines lois, d'autant que la plupart des esprits des hommes se conforment et comportent selon qu'elle est, de façon que où la musique est désordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravées, et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien morigénés⁹.

[...] l'art de la danse a toujours été reconnu l'un des plus honnêtes et plus nécessaires à former le corps et lui donner les premières et plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, et entre autres à ceux des armes, et par conséquent l'un des plus avantageux et des plus utiles à notre noblesse et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre dans nos armées, mais encore en temps de paix dans le divertissement de nos ballets¹⁰.

Faut-il en déduire que cette première scène de dispute serait un plaidoyer adressé au roi ? De fait, dans la fiction de la pièce comme dans la réalité des fêtes royales, il pourrait s'agir pour les artistes de justifier le soutien et le financement dont ils bénéficient. Dans ses

⁶ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, I, ii, p. 270.

⁷ Anthony A. Ciccone, « Metalanguage and knowledge in Molière's *Le Bourgeois gentilhomme* », *Degré Second: Studies in French Literature*, n° 6, juillet 1982, p. 41-64, p. 54-55.

⁸ [http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Rien qui ne soit si utile que la musique](http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Rien+qui+ne+soit+si+utile+que+la+musique) [consulté le 10 juillet 2014].

⁹ Lettres patentes de Charles IX autorisant la création d'une Académie de Poésie et de Musique, 1570 (BnF, Nouvelles acquisitions françaises, ms. 5850).

¹⁰ *Lettres patentes du roi pour l'établissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris*, Paris, Pierre le Petit, 1663, p. 3-4.

Mémoires, Louis XIV se souviendra d'ailleurs sans doute de cette scène du *Bourgeois gentilhomme* pour évoquer la rivalité des arts à sa cour :

Ce fonds inépuisable d'amour-propre qui nous est si naturel nous porte toujours à cultiver, estimer et aimer sans mesure toutes les choses où nous pensons exceller au-dessus des autres. Si vous en croyez le maître à danser et le maître d'armes, et tous les autres, il vous diront chacun, il est vrai, que leur art demande l'homme tout entier, et qu'on y trouve toujours à apprendre¹¹.

Doit-on pour autant voir dans cette scène du spectacle de Molière et Lully une allégorie interne à la fiction et destinée à défendre les arts ? Cela est peu probable : non seulement les arguments échangés, comme nous l'avons vu, sont des lieux communs éculés, mais au moment où la pièce de Molière est écrite, il n'y a plus vraiment d'enjeu pour ces deux disciplines, qui bénéficient depuis plusieurs années de l'existence d'Académies bien établies. Plutôt qu'une scène à visée militante, il s'agirait simplement de faire le constat satisfait de l'institutionnalisation des deux arts dans le royaume de France. On remarque au passage que Molière ne juge pas nécessaire de donner au théâtre, par le moyen duquel s'opère l'union harmonieuse de la musique et de la danse dans la comédie-ballet, une représentation allégorique, comme il l'avait fait quelques années plus tôt dans *L'Amour médecin*, avec le personnage de la Comédie.

Pour l'interprétation scénique de cette « dispute-ballet », les codes de jeu employés par la mise en scène baroque présentent l'intérêt particulier de pouvoir donner une traduction formelle forte à ces éléments de dramaturgie. En effet, dans le spectacle de Benjamin Lazar, la dimension rhétorique du format de la dispute est bien prise en charge par le choix de la prononciation déclamatoire, qui met en valeur la parole et lui donne une énergie similaire à celle des orateurs dans ce genre d'exercice. Et le choix du jeu frontal, qui place les deux maîtres de part et d'autre de M. Jourdain, crée d'emblée un effet de symétrie qui est cultivé tout au long de la scène et se trouve encore renforcé par la participation discrète, de part et d'autre, des deux personnages d'arrière-plan qui accompagnent chacun des maîtres. Même la différence de sexe des deux interprètes¹², qui aurait pu *a priori* introduire une rupture de la symétrie, est compensée par le travail de voix particulier que favorise le jeu baroque : Alexandra Rübner pousse sa voix vers les graves et Julien Lubek vers les aigus, si bien que les timbres des deux personnages se retrouvent sensiblement à la même hauteur. Ainsi, tout est aménagé pour rendre la tension forte, comme on peut s'y attendre dans une scène de dispute, mais toujours contrôlée, sans jamais risquer la rupture.

Agressivité et rupture : la dispute-combat

La situation change complètement à l'acte suivant avec l'apparition de deux nouveaux personnages, le Maître d'Armes et le Maître de Philosophie, qui viennent perturber l'équilibre auquel le danseur et le musicien étaient parvenus. On assiste ainsi, une vingtaine de minutes après la première, à deux scènes de dispute successives qui dégénèrent l'une et l'autre en un conflit ouvert et physique. Le modèle de la dispute a changé : on n'est plus devant une « dispute-ballet », mais plutôt une « dispute-combat », qui débouche sur une bastonnade générale et prend des allures farcesques.

Si l'on regarde le détail du déroulement de la scène ii de l'acte II, on voit qu'il est très différent de celui de la dispute précédente. Tout d'abord, le Maître d'Armes est un

¹¹ *Mémoires de Louis XIV*, éd. J. Longnon, Paris, Plon, 1933, p. 123-124.

¹² Alexandra Rübner dans le rôle du Maître de Musique, Julien Lubek dans celui du Maître à danser.

personnage très hétérogène au duo du danseur et du musicien : bretteur agressif et antipathique, joué de surcroît au moment de la création de la pièce par le querelleur De Brie, spécialisé dans les rôles d'hommes de main et de traîne-rapière¹³, il tranche avec les deux autres personnages, plus avenants et plus proches d'une attitude de courtisans. De plus, on observe qu'il prend à chaque fois l'initiative de l'agression, d'abord en contestant l'argument de l'utilité pour la danse et pour la musique, puis en exprimant un mépris explicite à leur égard :

MAÎTRE D'ARMES. Et c'est en quoi l'on voit de quelle considération nous autres nous devons être dans un État, et combien la Science des Armes l'emporte hautement sur toutes les autres Sciences inutiles, comme la Danse, la Musique, la...

MAÎTRE À DANSER. Tout beau, Monsieur le Tireur d'Armes. Ne parlez de la Danse qu'avec respect.

MAÎTRE DE MUSIQUE. Apprenez, je vous prie, à mieux traiter l'excellence de la Musique.

MAÎTRE D'ARMES. Vous êtes de plaisantes Gens, de vouloir comparer vos Sciences à la mienne !

MAÎTRE DE MUSIQUE. Voyez un peu l'Homme d'importance !

MAÎTRE À DANSER. Voilà un plaisant Animal, avec son Plastron¹⁴ !

De manière remarquable, le Maître de Musique et le Maître à danser s'efforcent à chaque fois de réintroduire dans l'échange une forme de symétrie en calquant leurs répliques l'un sur l'autre comme ils l'avaient fait lors de leur première dispute. Mais contrairement à ce qu'on avait alors observé, cette symétrie ne peut se maintenir longtemps : une nouvelle rupture est introduite par le Maître d'Armes lorsqu'il en vient à la menace, provoquant la réaction du Maître à Danser, qui répond sur le même ton.

MAÎTRE D'ARMES. Mon petit Maître à Danser, je vous ferais danser comme il faut. Et vous, mon petit Musicien, je vous ferais chanter de la belle manière.

MAÎTRE À DANSER. Monsieur le Batteur de Fer, je vous apprendrai votre Métier¹⁵.

L'échange tourne alors à l'affrontement ouvert et prend une dimension plus physique : seule l'entremise de M. Jourdain empêche que les trois maîtres n'en viennent aux coups. Cette double dynamique, entre les ruptures provocatrices du Maître d'Armes et les tentatives d'harmonie des deux autres, apparaît clairement dans la mise en scène de Benjamin Lazar : on y voit en effet le Maître de Musique et le Maître à danser y renforcer encore leur rapport de mimétisme physique, comme pour manifester leur résistance au désordre introduit par le Maître d'Armes. Cette résistance, cependant, se fait de plus en plus malaisée en raison de la dimension physique croissante de l'agression du troisième maître. Ainsi, si danse et musique sont clairement placées sur le même plan, ce n'est manifestement pas le cas du métier des armes, dont la scène de Molière donne une image peu flatteuse. En revêtant le comédien chargé du rôle d'un bandeau noir sur l'œil, Benjamin Lazar donne au personnage des allures de truant qui contrastent avec les costumes et les manières de courtisans des deux autres.

¹³ La tradition lui attribue généralement le rôle de M. Loyal dans *Tartuffe* et celui de La Ramée dans *Dom Juan* (voir notamment Pierre-David Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français, depuis 1600 jusqu'à nos jours*, Paris, C. F. Patris, 1810, p. 226).

¹⁴ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, I, ii, p. 276.

¹⁵ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, I, ii, p. 276-277.

De fait, ce traitement est significatif du rapport ambigu qu'entretiennent les valeurs mondaines avec cette discipline. À la même époque, Charles Sorel réaffirme l'importance de l'art de l'épée dans l'éducation aristocratique :

Autant que l'exercice de la danse et de la comédie et plusieurs jeux et divertissements sont accusés de mollesse par quelques personnes, autant on attribue de force et de magnanimité à l'exercice des armes. Il faut qu'un homme y soit expert nécessairement, quand sa condition et l'occasion du temps l'obligent de se trouver aux armées et en général tous ceux qui ont une épée à leur côté doivent être honteux s'ils ne savent s'en servir et si ce n'est que pour parade qu'ils se chargent des principaux instruments de leur profession et des marques de leur noblesse¹⁶.

Première marque de l'aristocratie, le maniement de l'épée est jugé plus mâle et plus valorisant que des pratiques de divertissement comme la danse. Pour autant, la revendication d'une telle maîtrise ne doit pas dégénérer en hâblerie guerrière, considérée comme vulgaire :

On va chez les maîtres pour se rendre adroit au combat de l'épée seule ou de l'épée et du poignard. Pour les gens qui sont d'une autre condition qu'un prévôt de salle, quoiqu'ils sachent bien allonger une estocade, et qu'ils soient dressés à tous les tours d'escrime, il ne faut point qu'ils en fassent parade, ni qu'ils aient une vanité de gladiateur¹⁷.

De plus, le même Sorel rappelle les mérites des pratiques de divertissement comme la danse, considérée comme une activité saine et profitable en temps de paix :

Néanmoins les grands ballets des rois sont des divertissements qui se faisant aux jours de récréation sont presque des occupations de cérémonie. Les rois et les princes y dansent lorsqu'ils sont d'âge et de disposition à cela pour se divertir après la fatigue des affaires, et l'on ne saurait trouver étrange qu'ils veulent qu'on sache qu'ils soient de la partie ; il y a gloire à se montrer adroit en toutes sortes d'exercices. C'est un louable emploi de la santé et de la force, et de plusieurs dons de la nature¹⁸.

Conformément à ces valeurs mondaines, Molière moque dans sa scène non pas l'art de l'épée, mais plutôt l'attitude excessive de ceux qui prétendent l'exalter au détriment des autres arts. Il semble toutefois, de manière plus implicite, exclure la maîtrise des armes du champ d'un possible dialogue entre les arts : incapable de s'entretenir de manière civile avec les autres, le Maître d'Armes donne l'assaut plus qu'il ne dialogue.

La sauvagerie des pédants

Mais c'est avec l'arrivée du Maître de Philosophie que la situation dégénère de manière irrémédiable, puisque la scène se transforme alors en pugilat : la dispute des arts devient une scène de farce, où tous les personnages finissent par sortir du plateau en se battant. L'effet est d'autant plus marquant qu'il est inattendu : désigné dès son entrée comme « monsieur le Philosophe », le personnage est spontanément mis par les autres en position d'arbitre et non de concurrent. M. Jourdain comme les trois autres semblent espérer de sa part une intervention pacificatrice :

¹⁶ Charles Sorel, *De la prudence ou des bonnes règles de la vie*, Paris, André Pralard, 1673, p. 77.

¹⁷ Charles Sorel, *De la prudence...*, p. 77. Comme le fait remarquer Andrew Calder (« *Le Bourgeois gentilhomme*, abondance et équilibre », *Le Nouveau Moliériste*, IV-V, 1998-1999, p. 88), une idée similaire se trouve déjà dans les *Essais* de Montaigne (I, xxxi, et II, xxvii).

¹⁸ Charles Sorel, *De la prudence...*, p. 95.

MONSIEUR JOURDAIN. Holà, Monsieur le Philosophe, vous arrivez tout à propos avec votre Philosophie. Venez un peu mettre la Paix entre ces Personnes-ci.

MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. Qu'est-ce donc ? Qu'y a-t-il, Messieurs ?

MONSIEUR JOURDAIN. Ils se sont mis en colère pour la préférence de leurs Professions, jusqu'à se dire des injures, et en vouloir venir aux mains.

MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. Hé quoi, Messieurs, faut-il s'emporter de la sorte ? et n'avez-vous point lu le docte Traité que Sénèque a composé, de la Colère ? Y a-t-il rien de plus bas et de plus honteux, que cette passion, qui fait d'un Homme une Bête féroce ? et la Raison ne doit-elle pas être maîtresse de tous nos mouvements ?

MAÎTRE À DANSER. Comment, Monsieur, il vient nous dire des injures à tous deux, en méprisant la Danse que j'exerce, et la Musique dont il fait profession ?

MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. Un Homme sage est au-dessus de toutes les injures qu'on lui peut dire ; et la grande réponse qu'on doit faire aux outrages, c'est la modération, et la patience¹⁹.

Non seulement le Maître de Philosophie est sollicité par tous comme conciliateur, mais il commence par répondre de manière parfaitement attendue en invoquant la maîtrise de soi et le détachement prônés par la philosophie stoïcienne, comme s'il s'agissait de confirmer par là son appartenance à la communauté des philosophes. On est donc d'autant plus surpris de le voir prendre l'initiative de l'agression quelques répliques plus loin :

MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. Et que sera donc la Philosophie ? Je vous trouve tous trois bien impertinents, de parler devant moi avec cette arrogance ; et de donner impudemment le nom de Science à des choses que l'on ne doit pas même honorer du nom d'Art, et qui ne peuvent être comprises que sous le nom de Métier misérable de Gladiateur, de Chanteur, et de Baladin²⁰ !

En déniaut aux autres disciplines le statut de science ou d'art, il se montre plus agressif encore que les autres maîtres et plus acharné à imposer sa supériorité. De fait, ce personnage pose un réel problème d'identification, à l'intérieur de la fiction comme pour les spectateurs. Les termes de « Philosophe » et de « Maître de Philosophie » font ici l'objet d'un emploi manifestement ambigu. Si l'on se réfère au *Dictionnaire* de Furetière, on trouve pour le terme de « philosophe » des définitions qui semblent correspondre aux attentes des autres personnages de la scène :

PHILOSOPHE, f. m. Qui aime la sagesse, qui raisonne juste sur les causes naturelles, et sur la conduite des mœurs. Les anciens *Philosophes* ont été de diverses Sectes, les Epicuriens, Stoïciens, Platoniciens, Péripatéticiens, Pyrrhoniens, etc. Socrate était un *Philosophe* moral, Aristote un *Philosophe* logicien, etc. Quand on cite absolument le *Philosophe*, on entend parler d'Aristote.

PHILOSOPHE, se dit au Collège du Professeur qui enseigne la Logique, la Morale, la Physique et Métaphysique. On le dit aussi de l'écolier qui étudie sous lui. Ce jeune homme a fait ses Humanités, il est maintenant *Philosophe*.

PHILOSOPHE, se dit aussi d'un esprit élevé au-dessus des autres, qui est guéri de la préoccupation, des erreurs populaires, et des vanités du monde. Diogène était un vrai *Philosophe*. Les *Philosophes* chrétiens sont beaucoup au-dessus des païens²¹.

M. Jourdain et les autres maîtres prennent en effet le Maître de Philosophie pour un sage capable de s'élever au-dessus des contingences humaines et lui reconnaissent une

¹⁹ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, I, ii, p. 277-278.

²⁰ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, I, ii, p. 278.

²¹ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, vol. 3, p. 114.

autorité naturelle : si l'on se fie à son statut, c'est celui qui, plus que tous les autres, devrait être capable de mener une « dispute » au sens intellectuel du terme. Or, non seulement le Philosophe se révèle en décalage avec ces attentes, mais il est même le premier à se livrer à la violence physique, comme le marque la didascalie, d'autant plus remarquable que les didascalies sont passablement rares chez Molière : « *Le philosophe se jette sur eux, et tous trois le chargent de coups, et sortent en se battant* ».

Ainsi, ce personnage est beaucoup plus mystérieux que les trois autres : s'il est aisé de déduire ce que représentent le Maître de Musique, le Maître à danser et le Maître d'Armes, il est plus délicat de comprendre ce que Molière a voulu désigner avec le Maître de Philosophie. On a vu qu'il ne s'agissait pas d'un vrai sage ni d'un esprit élevé ; et à en juger par la leçon qu'il donne à M. Jourdain à la scène suivante, il ne correspond pas non plus à la définition académique d'un philosophe. Parmi les définitions données par Furetière, il se rapporterait plutôt à la quatrième, qui relève d'un emploi plaisant, sans doute antiphrastique :

PHILOSOPHE, se dit quelquefois ironiquement d'un homme bourru, crotté, incivil, qui n'a aucun égard aux devoirs et aux bienséances de la société civile²².

Grossier et sans considération pour les autres, le Maître de Philosophie ne sait pas se conduire en société. Il combine à ce défaut de civilité un langage pontifiant qui semble l'inscrire dans l'emploi des pédants ; du reste le comédien Du Croisy, interprète du rôle, était spécialisé dans cet emploi²³. Les instructions que lui donne Molière pour occuper un rôle similaire dans *L'Impromptu de Versailles* ne sont d'ailleurs pas sans faire penser à la leçon de beau langage que le Maître de Philosophie donnera un peu plus tard à M. Jourdain :

Vous faites le poète, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux, et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe²⁴.

Autrement dit, au terme d'une série de scènes présentées comme des disputes esthétiques, où les représentants des grandes disciplines confrontent leurs arguments, c'est le professionnel de la théorie, celui dont on attend la démonstration la plus savante et la plus brillante, qui fait sombrer l'échange dans la violence physique. On ne saurait trouver de meilleure manière de suggérer que les théoriciens et les doctes, plus encore que les bretteurs, sont incapables de tenir une dispute civilisée sur les mérites comparés de leurs arts. À la suite de cette scène, d'ailleurs, seul le Maître de Philosophie revient : il est parvenu à chasser tous les autres.

Un tel dénouement n'est pas sans rappeler les traditionnelles scènes de coups de bâton qui concluent les farces, en particulier dans la première moitié du siècle, ce qui est difficile à concilier avec l'esthétique plus raffinée d'une comédie-ballet destinée en premier lieu à une fête royale. Sur ce point, la mise en scène de Benjamin Lazar propose une solution intéressante en se départant, le temps de cette fin de scène, de la discipline du jeu frontal et statique auquel les troupes baroques se soumettent d'ordinaire très rigoureusement : une fois le Maître de Philosophie entré en scène, les acteurs se mettent à parler de profil, se déplacent et font du bruit pendant leurs répliques, autrement dit

²² Antoine Furetière, *Dictionnaire universel...*, p. 114.

²³ Il jouait notamment le Second Docteur dans *Le Mariage forcé*, comme l'indique le livret (*Le Mariage forcé, ballet du roi*, Paris, Ballard, 1664).

²⁴ Molière, *L'Impromptu de Versailles...*, scène i, vol. 2, p. 828.

adoptent un jeu beaucoup plus proche de ce que l'iconographie nous suggère comme étant le jeu de la farce²⁵. Ainsi le seul vrai personnage farcesque de la scène, celui qui amène les autres à la bastonnade finale, celui aussi qui présente une stylisation physique grotesque passant par une posture déformée et un maquillage outré, c'est le personnage du docte, que Molière évite de désigner par une appellation trop explicite.

Pour autant, Benjamin Lazar n'oublie pas que nous sommes dans une comédie-ballet. Il ne s'agit là que d'une allusion brève, comme en passant, à l'univers de la farce : la pièce n'en est qu'à son deuxième acte et va encore se poursuivre pendant plus de deux heures. La bagarre est donc prise en charge de manière chorégraphiée, avec des mouvements précis, coordonnés et harmonieux, et même quelques pirouettes virtuoses, où le public pourra reconnaître un travail artistique exigeant. Et après tout, c'est peut-être ainsi que l'a écrite Molière : si l'on regarde de plus près les répliques qui s'échangent au cours de cette fin de scène, on y distingue le retour d'une figure de répétition similaire à celles que nous avons relevées dans la première scène. Celle-ci vient cette fois de M. Jourdain qui, en s'efforçant d'apaiser les échanges de coups, alterne avec une régularité incantatoire deux supplications : « Monsieur le Philosophe », « Messieurs ». Ainsi, si le danseur et le musicien ont disparu, le refrain de M. Jourdain pourrait être la marque discrète de leur victoire : à la brutalité des porte-rapière et des théoriciens répond obstinément une musique, une symétrie, la trace d'une discipline que le Bourgeois lui-même aura malgré tout fini par assimiler.

BIBLIOGRAPHIE

- CICCONE, Anthony A., « Metalanguage and knowledge in Molière's *Le Bourgeois Gentilhomme* », *Degré Second: Studies in French Literature*, n° 6, juillet 1982, p. 41-64.
- GROS DE GASQUET, Julia, « Le jeu du comédien », *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, dir. Pierre Pasquier et Anne Surgers, Paris, Armand Colin, 2011.
- DE GUARDIA, Jean, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010.
- PROJET MOLIÈRE 21 :
http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Rien_qui_ne_soit_si_utile_que_la_musique
[consulté le 10 juillet 2014].

²⁵ Voir à ce sujet Julia Gros de Gasquet, « Le jeu du comédien », *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, dir. Pierre Pasquier et Anne Surgers, Paris, Armand Colin, 2011, p. 182-183.