



## La triple dimension de la dispute chez Molière

Jean Luc ROBIN  
The University of Alabama

Inhérente à l'action de la comédie classique, qui s'articule sur un nœud conflictuel et un dénouement en mariage, la dispute prédomine dans le théâtre de Molière. L'empire de la dispute s'y étend en effet des premières farces, ou de la première comédie en cinq actes et en alexandrins, à la comédie-ballet qui restera comme le dernier *opus* : *La Jalousie du Barbouillé* « tourne sur une dispute » de ménage<sup>1</sup> ; *L'Étourdi* débute par un antagonisme « Hé bien ! Léandre, hé bien ! il faudra contester<sup>2</sup> » ; *Le Malade imaginaire*, enfin, dont le protagoniste est puni de son crime de « lèse-Faculté » lors d'une scène d'imprécation médicale assez mémorable, fait notamment référence à la pratique universitaire de la *disputatio* pour le portrait de Thomas Diafoirus, « ferme dans la dispute »<sup>3</sup>. Il n'est pas lieu ici de cartographier entièrement ce trop vaste empire de la dispute. On se limitera à quelques coups de sonde dans le *corpus* moliéresque en distinguant, pour simplifier, trois directions ou dimensions de la dispute. Premièrement, une dimension microstructurelle illustrée par les très nombreuses scènes de dispute qui rythment les pièces de Molière. Deuxièmement, une dimension macrostructurelle dans laquelle la pièce elle-même serait intégralement composée comme une ample scène de dispute. Troisièmement, une dimension métathéâtrale, ou plus exactement *autothéâtrale*, qui érigerait deux comédies de Molière en scène – cette fois au sens de plateau – sur laquelle l'art théâtral se mettrait lui-même en dispute, pour ainsi dire.

Les pièces de Molière ne sauraient faire l'économie de la dispute, dans la simple mesure où leur nœud se traduit ordinairement par un conflit causé par l'obstacle – représenté en général par le père, le tuteur, le mari, voire la mère, comme dans *Les Femmes savantes* – contrariant le désir d'un personnage ou d'un groupe de personnages, le plus souvent des jeunes gens nubiles. Entre l'exposition et le dénouement de ses

---

<sup>1</sup> Michael Edwards, *Le Rire de Molière*, Paris, Éditions de Fallois, 2012, p. 28.

<sup>2</sup> Toutes les références s'entendent de l'édition suivante : Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, 2 vol., Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 2010. Pour le vers initial de *L'Étourdi* : vol. 1, p. 197.

<sup>3</sup> Diafoirus père brosse le portrait d'un champion : « depuis deux ans qu'il est sur les Bancs, il n'y a point de Candidat qui ait fait plus de bruit que lui dans toutes les disputes de notre École ; il s'y est rendu redoutable, et il ne s'y passe point d'Acte où il n'aille argumenter à outrance pour la proposition contraire » (II, v ; vol. 2, p. 676). Pour les imprécations de Monsieur Purgon, voir III, vi ; vol. 2, p. 699-700.

comédies, l'action se construit et est portée par un éventail assez large de scènes de dispute, microstructures allant par exemple de l'altercation conjugale dans un esprit assez gaulois dans la première scène du *Médecin malgré lui* à la querelle de cuistres mettant aux prises deux « fanfarons de savoir » tels que Trissotin et Vadius<sup>4</sup>, ou bien du règlement de compte mondain en forme d'« avis charitable » entre la « feinte prude » Arsinoé et la coquette Célimène<sup>5</sup>, au pugilat en règle déclenché par le Maître de Philosophie prié par Monsieur Jourdain de « mettre la Paix » entre son Maître de Musique, son Maître à Danser et son Maître d'Armes<sup>6</sup>. En fait, les différentes formes et significations qu'adopte la dispute microstructurelle indiquent assez que cette première dimension de la dispute, à l'échelle de la scène, ne se réduit nullement chez Molière à du conflit causé par l'obstacle. Les scènes de dispute non directement liées à ce conflit archétypal de la comédie classique semblent du coup manquer de nécessité. Nous verrons que ces disputes microstructurelles se trouvent pourtant justifiées de manière originale, notamment par le biais de la logique des personnages ou par le dispositif de la dispute initiale. Avant d'aborder la dimension macrostructurelle de la dispute moliéresque, un cas de dispute érigée en objet de discours conférant une sorte d'unité structurelle à une farce trop composite retiendra également notre attention.

L'imprégnation de la farce dans la comédie de Molière a pour effet, dans l'altercation, un passage quasi naturel à la bastonnade, y compris dans une comédie à sujet relevé comme *Amphitryon*<sup>7</sup>. Mieux, dispute savante – ou plutôt pédante – et coups de bâton ne sont nullement incompatibles au sein d'une même scène, comme pourraient le confirmer deux autres fanfarons de savoir, le Docteur de *La Jalousie du Barbouillé*<sup>8</sup> et le Maître de Philosophie de Monsieur Jourdain. On touche ici à la polymorphie de la dispute chez Molière, dispute qui peut revêtir des formes assez différentes, y compris celle d'une polémique à interlocuteur unique. Pancrace, le « Docteur Aristotélécien » du *Mariage forcé*, qui se contente de prendre Sganarelle à témoin, semble se suffire à lui-même dans la dispute et n'avoir besoin d'aucun adversaire présent pour se quereller sur la « Forme » ou la « Figure d'un Chapeau »<sup>9</sup>. Sans au moins deux disputeurs dans la dispute, pas de stichomythie possible, par exemple. Ce procédé d'accélération symétrique du dialogue ne saurait donc constituer le signe de ce qui chez Molière est dispute ou non. La dispute se passe souvent de stichomythie et la stichomythie n'est d'ailleurs pas toujours conflictuelle chez Molière : Chrysalde et Oronte, dans la dernière scène de *L'École des femmes*, ne sont absolument pas en querelle et leur échange de distiques paraît plutôt presser l'issue d'une scène trop conventionnelle de reconnaissance<sup>10</sup>. Il semble ainsi que la

<sup>4</sup> *Les Femmes savantes*, III, iii. Je calque l'expression « fanfarons de savoir » sur « Fanfarons de vertus » (*Le Tartuffe*, I, v, 388 ; vol. 2, p. 112).

<sup>5</sup> *Le Misanthrope*, III, iv. Formules de Donneau de Visé, « Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope* » (vol. 1, p. 640-641). Gaston Cayrou remarque dans la bouche d'Arsinoé le désuet « Discords » (v, iv et dernière ; vol. 1, p. 720), qui « trahit son âge » : *Le Français classique*, 1923, rééd. *Dictionnaire du français classique. La langue du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, LGF, 2000, p. 266. Ce synonyme de dispute appartient au lexique du *Cid*, ce qui ne rajeunit guère la « feinte prude ».

<sup>6</sup> *Le Bourgeois gentilhomme*, II, iii ; vol. 2, p. 277-279. Sur cette « dispute des arts », voir la contribution de Céline Candiard au présent numéro.

<sup>7</sup> Voir les scènes I, ii et III, vi.

<sup>8</sup> Scène vi.

<sup>9</sup> Scène iv ; vol. 1, p. 947.

<sup>10</sup> v, ix, 1740-1759 ; vol. 1, p. 479-480.

dispute ne fait l'objet d'aucune codification repérable chez Molière. Du coup, la polymorphie de la dispute pourrait bien y être irréductible.

À la polymorphie de la dispute chez Molière répond une certaine polysémie déjà inscrite, à vrai dire, dans la pratique médiévale de la *disputatio* universitaire, laquelle se prenait en différentes acceptions. En principe, la dispute était « un procédé essentiel » de la dialectique, c'est-à-dire de l'« art de démontrer des propositions plausibles » lorsque la démonstration mathématique était impossible et alors que le raisonnement expérimental était encore inconnu : « On ne disputait pas de tout, mais seulement de ce qui ne pouvait pas être scientifiquement démontré » par la logique, qui constituait la véritable « méthode de la science », rappelle Émile Durkheim<sup>11</sup>. En principe. Mais en pratique, la dispute pouvait prendre une tout autre tournure :

dans ces discussions publiques, le don de briller devait induire les esprits à faire assaut de vaine subtilité. On soulevait des controverses à propos des questions les plus simples. [...] Témoignage cette dispute dont nous parle un auteur et qui avait pour objet de décider si le porc qu'on mène au marché est tenu par son conducteur ou par la corde. [...] Enfin, il est incontestable que la dispute dégénérait souvent en violences, en grossièretés, en injures, en menaces. "On en venait même aux coups de pied, aux soufflets, aux morsures". Des blessés et des morts restaient sur le carreau.

Malgré l'absence de statistiques à l'appui de cette déclaration tragicomique sur les effets mortifères de la *disputatio*, on ne manquera pas d'acquiescer à la constatation suivante : « Il n'est pas d'exercice qui ait été plus violemment attaqué par les hommes de la Renaissance, et il est facile d'en faire la critique ». Car entre discussion oiseuse et bastonnade, la pratique de la dispute médiévale offre déjà un matériau comique prêt à l'emploi, immédiatement transposable en « vaine subtilité » pancratique sur la « Forme d'un Chapeau » ou en « coups » dont le querelleur et brutal Maître de Philosophie se trouve assez légitimement « chargé » par ses trois autres confrères au service de Monsieur Jourdain<sup>12</sup>. Du fait de la notoriété de ses excès, la *disputatio* des collèges ou de l'École offre toute une palette d'éléments de dialogue, de jeux de scène, de *lazzi* et même de canevas au Docteur de la farce ou au *Dottore* de la *commedia dell'arte*. Tout à fait saillant chez Molière, le lien entre philosophie et dispute provient peut-être de Descartes, qui l'établit de manière marquante dans la première partie du *Discours de la méthode* lors du bilan de ses études au collège jésuite de La Flèche. On se souvient du discrédit apparemment jeté sur la philosophie – « il ne s'y trouve encore aucune chose dont on ne dispute<sup>13</sup> » –, en réalité un simple constat, par un acteur de la révolution scientifique, de la non-scientificité de la philosophie existante, tout juste bonne à servir à l'exercice scolaire et universitaire de la dispute. Du point de vue d'un comédien, puisqu'il ne s'agit au fond que d'une sorte d'éristique pour bachoteurs en robes, la philosophie possède donc un potentiel dramaturgique tout à fait remarquable. Le vrai y étant absent ou tellement mêlé au faux qu'on ne saurait l'appréhender, la philosophie a du coup quelque parenté avec l'illusion

---

<sup>11</sup> *L'Évolution pédagogique en France*, Paris, Alcan, 1938, p. 188 et, pour les deux citations suivantes, p. 181-182 et 181. Pour un panorama tout aussi évolutif mais plus récent de la dispute dans ses significations multiples, on consultera la somme d'Olga Weijers, *In Search of the Truth : A History of Disputation Techniques from Antiquity to Early Modern Times*, Turnhout, Brepols, 2013, notamment p. 209-237 sur la dispute et son déclin à l'époque prémoderne. Sur la *disputatio* médiévale proprement dite, voir Alex J. Novikoff, *The Medieval Culture of Disputation: Pedagogy, Practice, and Performance*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2013.

<sup>12</sup> *Le Bourgeois gentilhomme*, II, iii ; vol. 2, p. 278.

<sup>13</sup> *Œuvres de Descartes*, éd. Charles Adam et Paul Tannery, 11 vol., Paris, Vrin, 1996, vol. 6, p. 8.

comique. S'il y a chez Molière des disputes sans philosophie, on n'y trouve pas de philosophie sans dispute.

Toutefois, la dispute désigne normalement une « discussion, sans idée de vivacité ni de violence », comme le rappelle Gaston Cayrou, qui propose pour exemple le plus convaincant cette réplique de la scène iv de *L'Impromptu de Versailles* : « MOLIERE : Nous disputons qui est le Marquis de *La Critique* de Molière, il gage que c'est moi, et moi je gage que c'est lui<sup>14</sup> ». La dispute en son « sens favorable<sup>15</sup> » n'est donc pas absente du théâtre de Molière. Elle joue au reste un rôle central dans la dramaturgie hybride du *Festin de Pierre*. Dramaturgie hybride, parce que si la macrostructure de la pièce prend la forme d'une « suite de remontrances », comme l'établit Jean de Guardia<sup>16</sup>, c'est plus exactement la possibilité ouverte de la dispute au sein de cette série de remontrances qui constitue le vecteur microstructurel de la caractérisation du personnage de Don Juan et donne lieu au fameux *credo* athée – « Je crois que deux et deux font quatre, Sganarelle et que quatre et quatre font huit<sup>17</sup> ». Sganarelle, d'ailleurs, dans cette même scène, donne peu avant la clef de cette dramaturgie hybride opposant dispute et remontrance<sup>18</sup> :

cet habit me donne de l'esprit, et je me sens en humeur de disputer contre vous ; vous savez bien que vous me permettez les disputes, et que vous ne me défendez que les Remontrances.

Don Juan et Sganarelle sont en train de cheminer sur les routes de Sicile. Comme l'écrit La Fontaine dans « Le chat et le renard<sup>19</sup> » :

Le chemin étant long, et partant ennuyeux,  
Pour l'accourcir ils disputèrent.  
La dispute est d'un grand secours ;  
Sans elle on dormirait toujours.  
Nos Pèlerins s'égosillèrent.

Il faut croire que Sganarelle s'échauffe aussi, au moins autant qu'il est permis face à son maître presque muet, comme le suggère son « ah Dame, interrompez-moi donc si vous voulez, je ne saurais disputer si l'on ne m'interrompt » à la fin de sa réponse de plus en plus embarrassée à la profession de foi « arithmétique » de Don Juan<sup>20</sup>. La situation – la longueur du chemin – se prête naturellement à la dispute désennuyante, qui tout aussi naturellement n'en reste pas à son « sens favorable » d'échange posé d'arguments. Outre la situation, cet « habit » qui fait à la fois le médecin et le disputeur justifie subtilement la dramaturgie hybride du *Festin de Pierre*.

Certaines scènes de dispute, il faut en convenir, manquent de nécessité ou tout au moins paraissent peu motivées lorsqu'on considère la fonction de ces microstructures dans l'agencement macrostructurel de la pièce. La querelle des cuistres Vadius et Trissotin

<sup>14</sup> Vol. 2, p. 833.

<sup>15</sup> *Le Français classique*, p. 270. « Le verbe dérivé disputer exprime la même nuance, et se dit de celui qui fournit des arguments pour ou contre une cause, un individu, etc. [...] Il tient ce sens favorable du lat. *disputare*, "penser en sens divers, différer d'avis", d'où "discuter" ».

<sup>16</sup> *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007, p. 345.

<sup>17</sup> III, i ; vol. 2, p. 875.

<sup>18</sup> Vol. 2, p. 874.

<sup>19</sup> *Œuvres complètes 1 : Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet, 2 vol., vol. 1, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1991, IX, xiv, p. 372. Également cité par Cayrou, *Le Français classique*, p. 270.

<sup>20</sup> III, i ; vol. 2, p. 875.

dans *Les Femmes savantes*<sup>21</sup> semble entrer dans cette catégorie. « Si Molière n'avait eu quelques rancunes personnelles à assouvir », avance Jean de Guardia, « peut-être la conduite de ses caractères aurait-elle pu se passer des pédants intermédiaires »<sup>22</sup>. Il est vrai que la dispute de Trissotin et Vadius ne sert ni à caractériser les femmes savantes ni à pousser leur projet maniaque. La querelle de cuistres semblerait ainsi non seulement immotivée dramaturgiquement, mais encore motivée idéologiquement, dans une pièce au dialogue en effet souvent acerbe relativement au monde des doctes et des littérateurs. Mais, afin d'expliquer cet apparent manquement à la règle de nécessité dramaturgique, ne conviendrait-il pas de prendre en considération la fanfaronnade de savoir dans sa spécificité ? Certes, vu le peu de mystère sur les applications des deux personnages de cuistres, Molière enfreint dans *Les Femmes savantes* sa propre règle des « fantômes », énoncée dans une répétition de dispute à la scène iv de *L'Impromptu de Versailles* par Brécourt jouant le rôle du Chevalier de *La Critique*<sup>23</sup>. Cela ne signifie pas pour autant que Trissotin et Vadius se conduisent comme Cotin et Ménage, car ces personnages demeurent des personnages de comédie et obéissent à leur propre logique pédante. La logique du Docteur pédant se distingue par exemple de celle du Docteur en médecine, différence sur laquelle un personnage de farce attire au reste l'attention au terme d'une consultation au dialogue éblouissant – en fait un quasi monologue de Docteur pédant – dans *La Jalousie du Barbouillé*<sup>24</sup> :

LE BARBOUILLÉ. Ma foi je m'y suis mépris à cause qu'il est vêtu comme un Médecin, j'ai cru qu'il lui fallait parler d'argent, mais puisqu'il n'en veut point, il n'y a rien plus aisé que de le contenter [...].

Décidément peu « fantôme », le pédant Trissotin trahit son « âme mercenaire<sup>25</sup> », signe du brouillage des codes dans *Les Femmes savantes*. Mais dans l'univers moliéresque, la pédanterie n'en demeure pas moins intrinsèquement agressive, il s'agit effectivement d'une fanfaronnade. L'origine du pseudo-savoir véritablement agonistique est naturellement à situer dans le Docteur pédant de la farce, type du savant querelleur dont les personnages de Vadius et de Trissotin conservent les traits belliqueux :

VADIUS.  
Je te défie en Vers, Prose, Grec, et Latin.  
TRISSOTIN.  
Hé bien, nous nous verrons seul à seul chez Barbin.

Après des passes oratoires flagorneuses puis hostiles autour d'un remarquable retournement de stichomythie, la seule issue possible de la dispute ne saurait être qu'un duel chez le libraire en vogue Claude Barbin<sup>26</sup>. En somme, le fanfaron de savoir, qui comme tout personnage doit soutenir son caractère, génère logiquement la dispute. La querelle de cuistres s'avère nécessaire non pas du point de vue structurel mais du simple fait de la logique des personnages de fanfarons de savoir.

La nécessité incertaine de certaines scènes de dispute résulte probablement de l'art moliéresque de la dispute en lever de rideau. Difficile d'égaliser la simple nécessité de la

<sup>21</sup> III, iii.

<sup>22</sup> *Poétique de Molière*, p. 352.

<sup>23</sup> Vol. 2, p. 833 : « son dessein est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes ; et [...] tous les personnages qu'il représente sont des personnages en l'air, et des fantômes proprement qu'il habilite à sa fantaisie pour réjouir les spectateurs ».

<sup>24</sup> Scène ii ; vol. 2, p. 1078.

<sup>25</sup> V, iv et dernière, v. 1727 ; vol. 2, p. 624.

<sup>26</sup> III, iii, v. 969-1044 ; vol. 2, p. 587-592.

dispute initiale. La confrontation directe à l'obstacle, opposition frontale de l'ordre du désir à celui du père, comme on dit parfois, ouvre la comédie de Molière « la plus souvent représentée [de son] vivant<sup>27</sup> », *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, où Célie, d'abord promise à Lélie, refuse Valère, l'époux que son père Gorgibus lui destine<sup>28</sup> :

CÉLIE, *sortant toute éplorée, et son Père la suivant.*  
Ah ! n'espérez jamais que mon cœur y consente.

Gorgibus, ce « père pédagogue, qui tâche de persuader à sa fille que la richesse est préférable à l'amour<sup>29</sup> », explique la « mutinerie » de sa fille en incriminant les « Romans » et « Clélie » des Scudéry<sup>30</sup>, et ordonne à Célie la lecture de trois ouvrages de « Moralités<sup>31</sup> ». Ce qui détournerait la confrontation vers la dispute idéologique si Célie ne rappelait à son père : « Mais vous-même à ses vœux engageâtes ma foi<sup>32</sup> ». Ce vers conclut la dernière et la plus longue (quatre vers) des trois répliques de Célie dans cette scène d'exposition surtout destinée à caractériser Gorgibus. Malgré l'insertion en discours rapporté dans la première réplique de Gorgibus de l'autre argument invoqué par Célie<sup>33</sup>,

*J'ignore, dites-vous, de quelle humeur il est,  
Et dois auparavant consulter s'il vous plaît.*

le déséquilibre père-fille dans ce type de confrontation est inévitable, à moins naturellement d'inverser les priorités de la caractérisation et de camper la fille en précieuse. Aussi longtemps que les amoureuses manquent d'arguments à opposer au père-obstacle, la vraisemblance impose en quelque sorte des limites à ce type de scène de dispute. Raison pour laquelle, peut-être, la Mariane du *Tartuffe*, amoureuse à l'« esprit assez doux<sup>34</sup> », évite la confrontation directe fille-père, ce qui permet à l'acte II du *Tartuffe* de s'étendre et de repousser l'apparition du faux dévot à l'acte III : « J'ai employé pour cela deux actes entiers à préparer la venue de mon Scélérat », écrit Molière dans la Préface du *Tartuffe*<sup>35</sup>. Du fait de cette stratégie dilatoire, la dispute fille-père se trouve diffusée et transférée à l'aide du motif caractérisant de la tartuffication. Après avoir rappelé à Mariane quels arguments elle aurait pu opposer à son père Orgon<sup>36</sup>,

Lui dire qu'un cœur n'aime point par autrui ;  
Que vous vous mariez pour vous, non pas pour lui ;  
Qu'étant celle pour qui se fait toute l'affaire,  
C'est à vous, non à lui, que le mari doit plaire ;

la « Suivante » Dorine feint d'abandonner Mariane à son sort de future « Tartuffiée » provinciale. Ce n'est cependant que dans la scène suivante que la dispute éclate, non entre Orgon et Mariane, ni même entre Mariane et Dorine, mais entre Mariane et son « Amant » Valère, Mariane feignant cette fois d'accepter la volonté du père – d'être « Tartuffiée », par conséquent – pour mieux mortifier Valère dans une scène de dépit amoureux

<sup>27</sup> Notice de Georges Forestier et Claude Bourqui ; vol. 1, p. 1226.

<sup>28</sup> Vol. 1, p. 40.

<sup>29</sup> Observation de Donneau de Visé ; vol. 1, p. 42.

<sup>30</sup> I, i, v. 13, 28 et 30 ; vol. 1, p. 40-41.

<sup>31</sup> I, i, v. 39 ; vol. 1, p. 41.

<sup>32</sup> I, i, v. 44 ; vol. 1, p. 41.

<sup>33</sup> I, i, v. 15-16 ; vol. 1, p. 40.

<sup>34</sup> II, i, v. 432 ; vol. 2, p. 117.

<sup>35</sup> Vol. 2, p. 92.

<sup>36</sup> II, iii, v. 591-594 ; vol. 2, p. 126.

remarquablement chorégraphiée. Cette séquence construite sous forme de transfert de dispute fournit un exemple de ce que peut gagner la dramaturgie, et en l'occurrence la dispute, à contourner la confrontation directe à l'obstacle. La confrontation à l'obstacle Orgon ne laisse pas d'avoir lieu de manière répétitive dans *Le Tartuffe*, mais par le biais d'autres personnages que Mariane, et dans une dispute qui prend la forme générale d'une « suite de sollicitations », comme le remarque Jean de Guardia<sup>37</sup>.

La scène de dispute initiale de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* permet simultanément de caractériser et de nouer, en quoi elle apparaît parfaitement nécessaire. En va-t-il de même dans toutes les autres disputes initiales ? La dispute conjugale en lever de rideau du *Médecin malgré lui* semble par exemple peu motivée<sup>38</sup> :

SGANARELLE, MARTINE,

*Paraissant sur le théâtre en se querellant.*

SGANARELLE. Non je te dis que je n'en veux rien faire : et que c'est à moi de parler et d'être le Maître.

MARTINE. Et je te dis moi, que je veux que tu vives à ma fantaisie : et que je ne me suis point mariée avec toi, pour souffrir tes fredaines.

Le dialogue indique assez que la dispute de ménage n'a aucun motif précis. Or c'est exactement ce qui fait la force de cette scène, car du seul fait des conventions de la farce, immédiatement enclenchées, il faut admettre au contraire que le lien matrimonial constitue de soi un motif de dispute, à vrai dire le meilleur et le plus légitime des motifs de dispute entre époux. Sous couvert d'une scène à rire, scène de farce avec bastonnade, on a affaire à un questionnement frontal du lien qui unit les deux personnages en scène, ce qui confère en réalité une totale nécessité dramaturgique à cette leste entrée en matière. La « Nourrice » Jacqueline, militante inattendue du mariage de cœur galant, confirme au début du deuxième acte que la question matrimoniale se trouve tout autant au centre de l'action qu'au centre de la réflexion de la pièce<sup>39</sup> :

la meilleure Médeçaine, que l'an pourrait bailler à votre fille, ce serait, selon moi, un biau et bon Mari, pour qui elle eût de l'amiqué.

Comme pour signifier que cette farce n'est effectivement pas dépourvue de pensée, la querelle conjugale contient d'entrée de jeu des éléments de dispute pédante. Avec, comme par exemple au début du *Festin de Pierre*, la mobilisation oiseuse de l'artillerie lourde en matière d'autorité, Aristote<sup>40</sup> :

SGANARELLE. Ô la grande fatigue que d'avoir une Femme : et qu'Aristote a bien raison, quand il dit qu'une Femme est pire qu'un Démon !

MARTINE. Voyez un peu l'habile Homme, avec son benêt d'Aristote.

La dispute de ménage qui ouvre *Le Médecin malgré lui* est caractéristique, certes, mais de manière fort peu rigoureuse. Ainsi la mise en question de la moralité de Martine<sup>41</sup>

SGANARELLE. Il est vrai [...] que j'eus lieu de me louer la première nuit de nos Noces. Hé ! morbleu, ne me fais point parler là-dessus, je dirais de certaines choses...

MARTINE. Quoi ? que dirais-tu ?

---

<sup>37</sup> *Poétique de Molière*, p. 333.

<sup>38</sup> Vol. 1, p. 731.

<sup>39</sup> II, i ; vol. 1, p. 744.

<sup>40</sup> I, i ; vol. 1 : 731.

<sup>41</sup> I, i ; vol. 1, p. 731-732.

SGANARELLE. Baste, laissons là ce Chapitre, il suffit que nous savons ce que nous savons : et que tu fus bien heureuse de me trouver.

n'a-t-elle nulle répercussion sur l'action, hormis peut-être – et il faut se battre les flancs pour en convenir – dans le monologue où Martine opte pour une vengeance en forme de bastonnade<sup>42</sup> :

je brûle en moi-même, de trouver les moyens de te punir des coups que tu me donnes. Je sais bien qu'une Femme a toujours dans les mains, de quoi se venger d'un Mari : mais c'est une punition trop délicate pour mon Pendard. Je veux une vengeance qui se fasse un peu mieux sentir [...].

Ce qui s'avère difficilement contestable, c'est que la dispute conjugale initiale du *Médecin malgré lui* n'expose aucun nœud, puisque les fils de l'intrigue ne deviennent visibles et ne commencent à se nouer que dans la scène iv de l'acte I, Sganarelle et – dans une extrêmement moindre mesure – Martine se trouvant insérés latéralement, avec leur passif de coups de bâtons, dans une structure conventionnelle avec amoureuse et père-obstacle. Il s'agit donc bien essentiellement d'une scène de dispute à rire installant adroitement la question matrimoniale au cœur de l'action.

Une telle subtilité ne se retrouve pas dans *La Jalousie du Barbouillé*, dont le titre semble pourtant appeler un traitement de la question matrimoniale et qui, ainsi que nous l'avons signalé plus tôt en citant l'heureuse formule de Michael Edwards, « tourne sur une dispute » conjugale<sup>43</sup>. En effet, la farce « tourne » au point de donner le tournis. Ce n'est pas tant la scène de ménage elle-même, vite bâclée en scène iv, mais ce qu'elle génère qui provoque un certain vertige. En premier chef, une intervention du Docteur de la farce, souverainement logorrhéique, et qui égrène une pléthore de synonymes pour s'enquérir de la cause de la dispute<sup>44</sup> :

LE DOCTEUR.– Qu'est ceci, quel désordre, quelle querelle, quel grabuge, quel vacarme, quel bruit, quel différend, quelle combustion, qu'y a-t-il, Messieurs, qu'y a-t-il, qu'y a-t-il, ça, ça, voyons un peu s'il n'y a pas moyen de vous mettre d'accord, que je sois votre pacificateur, que j'apporte l'union chez vous.

On ne trouve jamais chez Molière de dispute simultanément si centrale dans le dialogue et si incidente dans l'action. Du fait de l'intervention du Docteur, l'action connaît un curieux développement : la scène vi s'achève en une sorte de pugilat cacophonique, avec des personnages qui « *parlent tous à la fois voulant dire la cause de la querelle* » alors que le Barbouillé brutalise le Docteur. Ce dernier, ne prêtant pas plus d'attention aux violences subies qu'aux paroles à lui adressées, poursuit son discours et énumère « *toutes ses raisons*<sup>45</sup> », soutenant en dépit du monde son caractère de fanfaron de savoir. Dans la scène vi, la dispute conjugale passe au second plan, pour ne pas dire presque à la trappe, puisque l'action se trouve recentrée sur le *lazzo* du Docteur lalomaniaque réclamant une explication concise de la cause de la dispute tout en parlant continuellement.

Dans ces conditions, la cause de la dispute ne saurait bien évidemment être énoncée au Docteur, ce qui en principe devrait le tenir rigoureusement à l'écart de l'action, tout de même supposée « tourner » peu ou prou sur la dispute conjugale. Or, la dispute s'avère

<sup>42</sup> I, iii ; vol. 1, p. 735.

<sup>43</sup> *Le Rire de Molière*, p. 28.

<sup>44</sup> Scène vi ; vol. 2, p. 1080.

<sup>45</sup> Voir la longue didascalie à la fin de la scène vi ; vol. 2, p. 1083.

moins affaire d'action que de discours. Lorsque Gorgibus, père d'Angélique et beau-père du Barbouillé, réapparaît pour voir si Angélique et le Barbouillé se sont réconciliés, il réintroduit une série de synonymes à la façon du Docteur : « Qu'est ceci, toujours de la dispute, de la querelle, et de la dissension ? ». Cette série est renforcée par Angélique – « un vacarme horrible<sup>46</sup> » – et finalement amplifiée de manière toujours plus épique par le Docteur du haut de sa fenêtre dans la scène suivante et dernière :

LE DOCTEUR. Eh quoi, toujours du bruit, du désordre, de la dissension, des querelles, des débats, des différends, des combustions, des altercations éternelles, qu'est-ce, qu'y a-t-il donc, on ne saurait avoir du repos ?

VILLEBREQUIN. Ce n'est rien, Monsieur le docteur, tout le monde est d'accord.

LE DOCTEUR. À propos d'accord, voulez-vous que je vous lise un chapitre d'Aristote où il prouve que toutes les parties de l'univers ne subsistent que par l'accord qui est entre elles.

La farce se clôt par ce dialogue avec le Docteur, qui n'a pas part à l'action, mais à qui revient le dernier mot (« *latine bona nox* ») alors que les autres personnages vont « souper ensemble<sup>47</sup> ». La Notice de la pièce signale à juste titre le « caractère composite » de la farce, mais juge « artificielle » l'« intégration » des scènes du Docteur dans une structure analogue à celle de *Georges Dandin*<sup>48</sup>. Le dialogue, indiscutablement riche dans les scènes du Docteur, tente pourtant, on le voit, de conférer une unité structurelle à la pièce à travers le motif de la *concordia*, de l'« accord » pseudo-aristotélicien opposé pédantesquement à la dispute et ses multiples déclinaisons épiques. Le résultat n'en est après tout pas si négligeable et la solution non dénuée d'originalité, en particulier dans son traitement du thème de la dispute, puisque – cela mérite d'être signalé – la dispute se trouve érigée en thématique, pour ne pas dire en hyper-objet de discours. Pas moins « composite » que *Le Médecin malgré lui*, la farce de *La Jalousie du Barbouillé* tient au fond son rang, si toutefois on veut bien lui accorder de ne pas chercher à être *Georges Dandin*.

S'il est vrai que, grâce à l'articulation discussive de la dispute, le dialogue parvient à camoufler la structure plus au moins bancale de la pièce elle-même, force est de constater que le microstructurel de la scène de dispute peut contaminer le macrostructurel de la pièce. Il n'apparaît guère surprenant, dès lors, que la critique, y compris la plus récente, ait pu croire certaines pièces de Molière composées à partir d'une dispute érudite, ou même comme chapitres successifs d'une vaste dispute idéologique.

Au niveau de la macrostructure, la dispute pourrait en effet servir de principe de composition dès *L'École des maris*, pièce de Molière la plus représentée de son vivant après *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*. *L'École des maris* a ceci de remarquable qu'elle procède des principes pédagogiques à leur mise en pratique, et débute même par un questionnement frontal de certaines valeurs mondaines de la civilisation louis-quatorzienne telle que la civilité et le costume. Pour plus d'exactitude, ce questionnement dévie sur la mode vestimentaire, mais le terrain se trouve préparé pour le procès de la civilisation du *Misanthrope*. Serait-ce d'ailleurs la convergence de ce questionnement-procès en ouverture des deux pièces que le personnage de Philinte tente de mettre en évidence<sup>49</sup> ?

---

<sup>46</sup> Scène xii ; vol. 2, p. 1086.

<sup>47</sup> Scène xiii ; vol. 2, p. 1087.

<sup>48</sup> Georges Forestier et Claude Bourqui ; vol. 2, p. 1715 et 1714.

<sup>49</sup> *Le Misanthrope*, I, i, v. 97-101 ; vol. 1, p. 651.

PHILINTE.

Ce chagrin Philosophe est un peu trop sauvage,  
Je ris des noirs accès où je vous envisage ;  
Et crois voir, en nous deux, sous mêmes soins nourris,  
Ces deux Frères que peint *L'École des Maris*,  
Dont...

ALCESTE.

Mon Dieu, laissons là, vos comparaisons fades.

L'édition de 1682 indique que les trois derniers vers ici cités étaient sautés à la représentation. Curieusement, la référence à *L'École des maris* est donc perdue pour le spectateur, mais non pour le lecteur.

Dans *L'École des maris*, la question qui se pose concerne la nature de l'opposition entre les principes rétrogrades mais toujours en vigueur de la vieille honnêteté appliqués par Sganarelle et la pédagogie galante de son aîné Ariste. S'agit-il d'une dispute axiologique, voire idéologique, c'est-à-dire d'un débat de civilisation que Molière importerait des salons ou d'autres lieux de culture et auquel il offrirait une tribune sur son théâtre ? Ou bien a-t-on affaire dans *L'École des maris* à une dramaturgie reposant sur une symétrie si remarquable qu'elle permet d'amplifier le schème des frères rivaux et de faire entièrement avancer l'action théâtrale comme une dispute totale, en l'occurrence d'abord théorique puis pratique ?

Avant de proposer une réponse, examinons si la dispute pourrait structurer d'autres comédies de manière intégrale. La dernière des grandes comédies de Molière, a-t-on remarqué, semble entièrement structurée par une *disputatio* métaphysique. De nombreux critiques voient en effet dans *Les Femmes savantes* la transposition parodique du dualisme cartésien, voire l'écho direct d'échanges assez vifs entre Descartes et Gassendi<sup>50</sup>. Il y a bien dans *Les Femmes savantes* une opposition âme-corps qui fait plaisamment songer à la distinction métaphysique faite par Descartes entre la « chose qui pense » et la « chose étendue ». Mais, loin de constituer une sorte de commentaire idéologique du cartésianisme, comme si Molière se mettait soudain à imiter les cuistres de sa comédie, l'opposition âme-corps semble avant tout investie d'une fonction caractérisante, c'est-à-dire purement dramaturgique.

Lorsqu'Armande prend la parole, c'est pour adresser une remontrance à sa sœur Henriette et la dissuader de se marier. La comédie débute donc par la dispute la plus fréquente chez Molière : une scène de « corrections<sup>51</sup> », en l'occurrence de correction sororale. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'un des personnages dans l'erreur décide de corriger la conduite des autres dans la première scène d'exposition, comme le montre la dispute initiale de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*. On songe aussi à Madame Pernelle, dans la grande scène chorale de correction familiale qui ouvre *Le Tartuffe* au pas de gymnastique. Dans *Les Femmes savantes*, Armande n'introduit pas l'opposition âme-corps pour amorcer un exposé doctrinal sur le dualisme cartésien, mais afin de diaboliser le mariage et d'obtenir qu'Henriette y renonce. Et surtout que sa sœur renonce à Clitandre, qui a d'abord soupiré pour Armande. Grâce à cette opposition, Armande se trouve immédiatement caractérisée en prude. Dans la mesure où Molière ne lui oppose pas une splendide coquette comme dans *Le Misanthrope*, cela se remarque mal, sans compter

<sup>50</sup> Voir Antony McKenna, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Honoré Champion, 2005.

<sup>51</sup> *L'École des maris*, I, i, v. 6 ; vol. 1, p. 87.

qu'Armande n'est qu'une jeune prude inexpérimentée, et non une rouée comme la « feinte prude » Arsinoé. Nous sommes bien dans une dispute de comédie, donc axée sur le mariage, et non dans une *disputatio* en Sorbonne.

Une fois posé, le cadre caractérisant de l'opposition âme-corps imposée par le camp des savantes précieuses fonctionne, pour ainsi dire, tout seul, et génère presque autant de portraits, en mot et en action, qu'il y a de personnages. Ainsi peut-on convenir de la composition en dispute des *Femmes savantes* tant que les personnages demeurent divisés en camp de l'âme et camp du corps. Or, ce n'est pas exactement l'opposition entre l'âme et le corps qui intéresse le dramaturge, et bien sûr encore moins la distinction métaphysique des deux substances du dualisme cartésien, mais l'inversion de l'opposition à laquelle conduit la dispute. Parce que la comédie des *Femmes savantes* fonctionne en régime précieux, la dramaturgie vise et prépare un renversement du coup obligé – renversement carnavalesque du haut et du bas, ou si l'on préfère, renversement sceptique de l'ange en bête – renversement qu'on pourrait illustrer par un distique du *Misanthrope*,

Elle fait des Tableaux couvrir les Nudités,  
Mais elle a de l'amour pour les Réalités.

ou par l'éthopée vertigineusement concise de la « feinte prude » dans cet hémistiche de Célimène : « Dans l'Âme, elle est du Monde<sup>52</sup> ».

Le nominalisme des précieuses fournit déjà de bons mots à *La Critique de L'École des femmes*. En régime précieux – celui dont relève *Les Femmes savantes* –, l'attention se focalise presque exclusivement sur le langage, c'est-à-dire qu'elle est détournée de toute réalité embarrassante à nommer, selon une logique que souligne Élise, l'ironiste de *La Critique*, en opposant « nom » et « chose » dans son portrait de Climène à la scène ii : « elle se défend du nom ; mais non pas de la chose ». Dans la scène suivante de la même *Critique*, leur fait est dit beaucoup plus crûment aux précieuses par des « Laquais [criant] qu'elles étaient plus chastes des oreilles que de tout le reste du corps »<sup>53</sup>. Fanfaronnes de savoir, les femmes savantes n'en demeurent pas moins précieuses, en l'occurrence « façonniers » de « beau Langage »<sup>54</sup>, bien moins concernées par l'opposition entre la « chose qui pense » et la « chose étendue » de la métaphysique cartésienne que par la réalité pressante du désir, comme on dit, et la meilleure façon de l'occulter par des mots. Telle est sans doute dans la pièce la seule macrodispute, au sens de dispute structurant une comédie entière, et peut-être même en l'occurrence tout le cycle de la préciosité. En somme, croire qu'il y ait dans *Les Femmes savantes* du spéculatif aussi relevé qu'une mise en dispute du cartésianisme serait en quelque sorte consentir à l'illusion précieuse.

La troisième et dernière dimension de la dispute chez Molière semble bien confirmer que l'intérêt de ce comédien pour la philosophie des philosophes et ses énoncés doxiques demeure essentiellement professionnel et dramaturgique. On ne décèle en effet dans *La Critique de L'École des femmes* et *L'Impromptu de Versailles* aucun élément philosophique allogène. Tout à fait originaux, cet aperçu et cet atelier de poétique comique auraient pu fournir l'occasion d'un règlement de compte en forme de dispute philosophique. La Préface de *L'École des femmes*, où comme à son habitude Molière déjoue l'attente de son public et de ses lecteurs – en l'occurrence l'attente d'« une Préface qui réponde aux censeurs et rende raison de [s]on ouvrage » – n'annonce-t-elle pas une « Dissertation [...]

<sup>52</sup> *Le Misanthrope*, III, iv, v. 943-944 et III, iii, v. 855 ; vol. 1, p. 691 et 688.

<sup>53</sup> *La Critique de L'École des femmes*, vol. 1, p. 489 et 493.

<sup>54</sup> *La Critique de L'École des femmes*, scène ii ; vol. 1, p. 489. *Les Femmes savantes*, III, iii, v. 873 ; vol. 2, p. 583.

en Dialogue », que Molière désigne ensuite comme « cette petite Comédie » et finit par nommer « la Critique »<sup>55</sup> ? Or la réponse en « Dissertation » promise n'a rien de philosophique, hormis à la rigueur « la Protase, l'Épitase, et la Péripiétie » invoquées par le Poète cuistre Lysidas<sup>56</sup>, mais tout de la dispute. Car la dissertation en français, « genre mondain », est « l'héritière » de la « dispute de la scolastique médiévale, puis de la pédagogie jésuite »<sup>57</sup> :

Sa brièveté, son esthétique proche de l'entretien ou de la conversation, en font, à partir de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, un genre particulièrement adapté aux débats littéraires qui, loin de toute spécialisation, cherchent à impliquer un public d'honnêtes gens.

Bref, c'est bien la dispute à l'usage des mondains, et non quelque rebutante philosophie sceptique, libertine ou anticartésienne, qui semble contaminer la dimension métathéâtrale de l'art de Molière. *La Critique de L'École des femmes* et *L'Impromptu de Versailles* opèrent même une sorte de bouclage autothéâtral en produisant de la dispute théâtrale sur les comédies de Molière<sup>58</sup> et par conséquent sur la comédie elle-même, Molière assimilant habilement son *École des femmes* frondée au genre comique entier, qu'il peut du coup opposer au genre tragique<sup>59</sup>. On remarque en outre, dans la troisième et dernière dispute de *La Critique*<sup>60</sup>, comme la proclamation d'une poétique nouvelle, conçue et pratiquée « sans le secours d'Horace et d'Aristote », mais sur laquelle l'auteur Molière reste pour le moins allusif, presque aussi « mystérieux » que les « beaux Esprits de profession » et les « Auteurs » avec leur religion des « règles de l'art »<sup>61</sup>. Ces deux textes, par leur bouclage strictement poétique effectué sur le mode de la dispute, par la désinvolture dont ils témoignent vis-à-vis de la doctrine, signalent en quelque sorte que l'axiologique ou l'idéologique agité par les microdisputes et les macrodisputes des pièces de Molière n'est somme toute qu'un simple matériau au service de la dramaturgie, ni plus ni moins important que le décor ou les costumes. La position philosophique qui se dessine dans la troisième dimension, réflexive, de la dispute, n'a rien à voir avec la philosophie des philosophes, puisque cette position demeure exclusivement poétique. Il s'agit d'une position théâtrale absolument en surplomb, ne considérant que le théâtre mais englobant tout le théâtre. Pour ainsi parler, Molière se pose comme auteur par sa hauteur de vue. Dans *La Critique de L'École des femmes* et *L'Impromptu de Versailles*, la mise en dispute

<sup>55</sup> Vol. 1, p. 396-397.

<sup>56</sup> *La Critique de L'École des femmes*, scène vi ; vol. 1, p. 508.

<sup>57</sup> Mathilde Bombart, « Dissertation », *Le Dictionnaire du littéraire*, dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 149-150, 149.

<sup>58</sup> Voir par exemple dans *La Critique* le portrait des « Marquis de Mascarille » par Dorante. Molière y érige ce personnage des *Précieuses ridicules*, qu'il interprétait lui-même, en type social, face au Marquis de *La Critique* qu'il interprète d'ailleurs aussi lui-même (scène v ; vol. 1, p. 498). En d'autres termes, les adversaires de *L'École des femmes* désignés par *La Critique* ne sont en fait que des « stéréotypes de théâtre, issus, qui plus est, du théâtre de Molière lui-même » (Notice de *La Critique* ; vol. 1, p. 1373). On ne saurait mieux faire dans l'autoréférentialité.

<sup>59</sup> Subtil dérapage bien signalé par la Notice de *La Critique* (vol. 1, p. 1375). Cette ligne d'argumentation, qui procède par une sorte de réduction abusive, ressurgit dans la Préface du *Tartuffe*, où Molière assimile « ma Comédie » (son *Tartuffe* interdit) à « la Comédie », terme désignant cette fois non plus simplement le genre comique, mais l'art dramatique lui-même.

<sup>60</sup> *La Critique* se compose de trois disputes sur *L'École des femmes* : une première dispute strictement féminine et à dominante ironique en scène iii ; une deuxième, masculine et satirique, à la scène v ; une dernière, collective, à la scène vi.

<sup>61</sup> *La Critique de L'École des femmes*, scène vi ; vol. 1, p. 506-507.

métathéâtrale ou plutôt autothéâtrale de son théâtre, donc du théâtre tout court, conduit Molière à proclamer par l'action comique sa position philosophique, que l'on peut caractériser comme un panthéâtralisme radical, tout en *praxis*, et dont la *praxis* serait primordialement la dispute. Vu la part de la dispute dans la structuration de l'action de ses pièces, parler d'empire de la dispute chez Molière n'est pas exagérer.

Nonobstant son inévitable schématisation, cette approche de la triple dimension microstructurelle, macrostructurelle et métathéâtrale de la dispute autorise on le voit un questionnement transversal mais concret de la dramaturgie moliéresque. Afin de prévenir les objections de simplisme, voire de réductionnisme, précisons que cette approche à trois dimensions d'allure euclidienne n'accomplit qu'une simple reconnaissance de terrain dans l'empire moliéresque de la dispute. Les géométries non-euclidiennes, à plus de trois dimensions, ne sont pas moins pertinentes que l'euclidienne, et seul le caractère borné de cet essai nous contraint à négliger le nombre très probablement supérieur à trois et peut-être même presque infini des dimensions de la dispute chez Molière. Tout cela pour dire que l'espace herméneutique, euclidien ou non, reste entièrement ouvert.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BOMBART, Mathilde, « Dissertation », *Le Dictionnaire du littéraire*, dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 149-150.
- CAYROU, Gaston, *Dictionnaire du français classique. La langue du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, LGF, 2000 (1923).
- DESCARTES, René, *Œuvres de Descartes*, éd. Charles Adam et Paul Tannery, 11 vol., Paris, Vrin, 1996.
- DURKHEIM, Émile, *L'Évolution pédagogique en France*, Paris, Alcan, 1938.
- EDWARDS, Michael, *Le Rire de Molière*, Paris, Éditions de Fallois, 2012.
- GUARDIA, Jean de, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007.
- LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes I : Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1991.
- MCKENNA, Antony, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, 2 vol., Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 2010.
- NOVIKOFF, Alex J., *The Medieval Culture of Disputation: Pedagogy, Practice, and Performance*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2013.
- WEIJERS, Olga, *In Search of the Truth : A History of Disputation Techniques from Antiquity to Early Modern Times*, Turnhout, Brepols, 2013.