



**HAL**  
open science

# Les représentations de la vie littéraire et artistique dans George Dandin, Le Misanthrope, Le Bourgeois-gentilhomme

Claudine Nédelec

► **To cite this version:**

Claudine Nédelec. Les représentations de la vie littéraire et artistique dans George Dandin, Le Misanthrope, Le Bourgeois-gentilhomme. Op. Cit. Revue des littératures et des arts, 1999, n°13, pp. 99-111. hal-03255490

**HAL Id: hal-03255490**

**<https://univ-artois.hal.science/hal-03255490>**

Submitted on 24 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.

Claudine Nédelec

## Les représentations de la vie littéraire et artistique

Molière ne cesse de revendiquer son statut de « peintre des mœurs » : écrivain, créateur, certes, mais aussi en quelque sorte journaliste<sup>1</sup> et sociologue, il offre consciemment une *imago veritatis* dans laquelle il souhaite que ses contemporains se reconnaissent<sup>2</sup>. Cette peinture du réel, cette image du vrai ne prétend certes pas à l'objectivité scientifique, biaisée qu'elle est par les exigences esthétiques, et les lois du genre conçu comme devant à la fois faire rire et apporter une leçon morale ; il n'empêche qu'une telle représentation du monde social mérite d'être décrite et étudiée, et tout particulièrement, nous semble-t-il, celle qui prend comme objet d'étude le champ social dans lequel Molière lui-même entre comme acteur, c'est-à-dire le champ littéraire et artistique. Car, au travers de cette représentation d'un fonctionnement social, ce sont les implications éthiques et politiques (au sens large du terme) des choix esthétiques qui sont mises en lumière. Précisons que nous ne ferons pas de différence (sans doute est-ce à peu près impossible) entre ce que Molière dit consciemment du milieu des professionnels et des amateurs des « arts et belles-lettres », et ce qu'il en révèle plus ou moins inconsciemment, l'histoire nous donnant une lucidité plus grande que la sienne. Il apparaît cependant que dans l'ensemble Molière témoigne d'une perception fine et précise des fonctionnements sociaux de ces champs en voie de constitution et d'autonomisation. Ce qui tendrait à confirmer que la littérature est un mode de perception du réel qui diffuse un véritable savoir, et qu'elle a joué longtemps, en partie au moins, le rôle aujourd'hui dévolu aux sciences « humaines ». Comme le dit R. Barthes, du réel, « la littérature en sait quelque chose »<sup>3</sup>.

Apparaît d'abord, dans les textes au programme (*Le Misanthrope*, *Le Bourgeois gentilhomme* ; *George Dandin* est sur ce plan très nettement différent des deux autres pièces, et très pauvre en éléments utiles), la représentation des rapports problématiques entre l'art comme pratique sociale définitoire d'un groupe, celui des gens de Cour, pratique d'« amateurs », et l'art comme domaine « réservé » à des catégories socioprofessionnelles en voie de constitution et d'institutionnalisation, avec des effets de concurrence, liés à une définition encore imprécise (objet donc de polémiques) des domaines. Au travers de ces pratiques, se définissent aussi quelles activités sont considérées comme un lieu possible de l'« art » ; autrement dit, quelles activités relèvent d'une appréciation esthétique, impliquant normes, jugements (de goût), spécialistes et experts, pratiquants et/ou critiques, modes de fonctionnement, opérations de classification et de hiérarchisation, ... lesquelles impliquent des débats esthétiques.

---

<sup>1</sup> - Le XVII<sup>e</sup> siècle « invente » la presse écrite, et découvre son influence : voir, dans *Le Misanthrope*, l'allusion à *La Gazette de France* (III, 5, v. 1074). Nous citerons le texte de Molière d'après les éditions de référence pour l'agrégation, soit *Le Misanthrope* [1666], Jacques Chupeauéd., Paris, Gallimard, « Folio théâtre n° 28 » ; *George Dandin* et *Le Grand divertissement royal de Versailles* [1668], Georges Couton éd., Paris, Gallimard, « Folio classique n° 333 » ; *Le Bourgeois gentilhomme* [1669], Jean Serroy éd., Paris Gallimard, « Folio théâtre n° 48 ».

<sup>2</sup> - Voir *La Critique de l'École des femmes* [1663], et le paratexte du *Tartuffe* [1665-1669].

<sup>3</sup> - *Discours de réception au Collège de France*.

## L'art comme pratique sociale

### *L'amateur « éclairé<sup>4</sup> »*

Les arts et belles lettres apparaissent comme des composantes normales de la vie de Cour, un des traits par lesquels elle se reconnaît et se distingue. Tout homme de Cour est un amateur éclairé des choses de l'art, suffisamment éclairé pour être producteur à l'occasion. Les gens de Cour se reconnaissent ainsi à ce qu'ils vivent « naturellement » selon des principes esthétiques ; chacune de leurs activités, chacun de leurs *habitus* tend à se réguler selon les normes non de l'utile, mais du beau ; comme les dandys du XIX<sup>e</sup> siècle, ils cherchent à faire de leur vie une œuvre d'art. Et c'est très fréquemment dans ce contexte qu'apparaît le terme de galant : est qualifié de galant ce qui ressortit à un jugement esthétique favorable, dans les manières comme dans les diverses formes, orales ou écrites, de relations à autrui (en particulier amoureuses)<sup>5</sup>. Dans *George Dandin*, Clitandre, expressément défini comme homme de Cour, séduit Angélique par son art de la parole et de l'écriture, bref par ses qualités d'écrivain amateur :

Ah ! Claudine, que ce billet s'explique d'une façon galante ! Que dans tous leurs discours et dans toutes leurs actions les gens de cour ont un air agréable ! (II, 3, p. 154)<sup>6</sup>

Dans ses « visions de noblesse et de galanterie »<sup>7</sup>, Monsieur Jourdain rêve non tant de devenir gentilhomme (il lui suffirait que sa fille en épouse un, ce qui est alors somme toute une ambition presque raisonnable) que de faire de sa vie un chef d'œuvre, à l'exemple de Dorante, et des gens de Cour ; il demande souvent, inquiet : « Cela sera-t-il beau ? » (II, 1, p. 57), « Cela sera galant, oui ? » (II, 4, p. 78), « Croyez-vous que l'habit m'aille bien ? » (II, 5, p. 85) ; le malheur est qu'il n'est « qu'un bourgeois élevé grossièrement et dont le naturel fait à tout moment un contraste avec l'art dont il veut se parer »<sup>8</sup>. Dorante au contraire est un vrai galant.

La liste des dettes qu'il a contractées auprès de M. Jourdain est révélatrice, surtout si on la met en rapport avec les efforts d'élégance de M. Jourdain lui-même : ainsi les « deux mille sept cent quatre-vingts livres » destinées au tailleur de Dorante<sup>9</sup> ont dû être versées à un tailleur dans le genre de celui auquel M. Jourdain s'est adressé (pourquoi n'aurait-il pas su le choisir, lui qui est d'une vieille famille de marchands de draps ?) ; or ce tailleur parle de son habit comme d'un « chef d'œuvre » (II, 5, p. 84). Il en est de même pour le dîner offert à la marquise. Dorante prétend que c'est lui qui l'offre (et non M. Jourdain)<sup>10</sup>, et il avoue l'avoir ordonné lui-même (IV, 1, p. 160) ; il n'aurait garde d'offrir à Dorimène, en plus d'un hôte

<sup>4</sup> - Dorante est qualifié de « grand seigneur éclairé » par le maître de musique (I, 2, p. 40).

<sup>5</sup> - La galanterie offre « un cas exemplaire où les structures littéraires et les modèles sociaux de comportement, chacun dans leurs sphères et selon leur logique propre, relèvent des mêmes schèmes » (Alain Viala, « Qui t'a fait *minor* ? » Galanterie et classicisme », *Littératures classiques*, n° 91, 1997, p. 115-134 (p. 117).

<sup>6</sup> - Elle réclame d'ailleurs de lui, sous couvert de le lui interdire, « de petits billets doux » (I, 6, p. 143), et aspire à « goûter le plaisir de m'ouïr dire des douceurs » (II, 2, p. 154).

<sup>7</sup> - I, 1, p. 38.

<sup>8</sup> - Voltaire, cité dans *Œuvres complètes* de Molière, Hachette, « Les Grands écrivains de la France », 1873-1900, E. Despois et P. Mesnard éd., t. VIII, p. 38-39.

<sup>9</sup> - III, 4, p. 112. Soit, que l'on adopte l'estimation proposée par J. Chupeau (éd. du *Misanthrope*, p. 186 : une livre = 30 F), ou celle de J. Serroy (éd. du *Bourgeois gentilhomme*, p. 282, une livre = 20 F), une fort jolie somme. De même, M. Jourdain a versé « mille huit cent trente-deux livres » au plumassier (III, 4, p. 111) ; et il demande au tailleur : « La perruque et les plumes sont-elles comme il faut ? » (II, 5, p. 86).

<sup>10</sup> - « Quel lieu voulez-vous donc, Madame, que mon amour choisisse pour vous régaler, puisque, pour fuir l'éclat, vous ne voulez ni votre maison, ni la mienne ? » (III, 15, p. 152).

ridicule, un repas ridicule (d'autant qu'il ne lui coûte rien). Mais il regrette, avec une feinte modestie, de ne pas avoir « sur cette matière les lumières de nos amis », bref de n'être qu'un amateur : il ne se pique pas d'une exacte régularité et prévient qu'on y trouvera

des incongruités de bonne chère, et des barbarismes de bon goût. Si Damis s'en était mêlé, tout serait dans les règles ; il y aurait partout de l'élégance et de l'érudition. (IV,1, p. 160)

Cette modestie dans la réalisation n'empêche cependant pas Dorante de démontrer qu'à défaut de maîtriser entièrement la technique (forcément de rang hiérarchique inférieur), il maîtrise parfaitement le vocabulaire de « l'art culinaire » : il offre ainsi à Dorimène (et à M. Jourdain, qui ne peut que goûter lui aussi de telles perspectives) une sorte de repas virtuel, d'autant plus élégant qu'il n'est fait que de mots, en même temps que le repas réel, lui-même, rappelons-le, agrémenté de danse, de musique et de chants<sup>11</sup>.

Dorante témoigne de la même attitude quand il parle de sa participation au ballet prévu pour le divertissement de Dorimène (le *Ballet des nations* qui clôt la pièce) : « il est de mon invention » (III, 6, p. 121), dit-il, mais il s'est contenté de l'idée, et en a confié l'exécution à une troupe de professionnels, comme étant précisément l'affaire des professionnels, même si probablement il aurait été capable, à l'instar des vrais hommes de Cour (le Roi lui-même ne cesse de danser dans les ballets de Cour qu'en cette même année 1670), de figurer lui-même dans ce ballet.

Dorante, par ailleurs probablement chevalier d'industrie et fort peu « délicat » en morale, se montre ainsi comme une sorte d'idéal de galanterie, en ce qu'il est capable, à l'occasion, de passer du statut d'amateur éclairé à celui de producteur<sup>12</sup>. Faut-il voir, dans sa corruption morale, quelque chose, sous la plume de Molière, comme une réaction à la Jean-Jacques Rousseau, devant ces galants accomplis, « honnêtes gens du grand monde, dont les maximes ressemblent beaucoup à celles des fripons »<sup>13</sup> ? Après tout Dorante ne fait que suivre la loi VI de la galanterie :

Il y a une adresse fort louable, pour ceux qui ne seront pas capables de faire d'eux-mêmes tout ce qu'ils désireraient, c'est de se joindre de compagnie à ceux qui ont de quoi faire une grande dépense et de les y engager insensiblement, mais d'une telle sorte qu'on croie que c'est eux qui la fassent. Ainsi quelques-uns donneront des inventions de ballet et feront ainsi quelques parties à leurs associés dont ils auront l'honneur pour ce qu'ils s'entremettront de tout et que les autres ne seront pas assez hardis pour aller publier que c'est leur bourse qui fournit l'appointement.<sup>14</sup>

Corruption morale que l'on retrouve dans le salon de Célimène. Il faut dire que tout y est fort bien dit ou écrit, voire « en termes galants » – mais tant pis pour les victimes de la satire, fussent-ils de leurs amis, pourvu que l'on puisse faire un bon mot ; tant pis aussi si l'on triche, si l'on trompe, si l'on ment, pourvu que cela soit bien tourné... voilà ce qui arrive

<sup>11</sup> - Dorimène : « C'est merveilleusement assaisonner la bonne chère que d'y mêler la musique, et je me vois ici admirablement régaler. » (IV, 1, p. 161).

<sup>12</sup> - Remarquons qu'Alceste lui-même est réputé avoir « de grandes lumières » (I, 2, v. 294) en matière de littérature, ce que sa critique confirme, et qu'on peut même, sans trop d'in vraisemblance, le faire passer pour auteur (V, 1, v. 1501-1504).

<sup>13</sup> - *Lettre à M. d'Alembert sur son article* Genève, Paris, Garnier-Flammarion, 1967 (Michel Launay éd.), p. 100. Mais Rousseau reproche précisément à Molière d'avoir fait de Dorante, qu'il qualifie de « gentilhomme fripon », « l'honnête homme » qui a pour lui « l'intérêt » et les applaudissements du public (p. 94).

<sup>14</sup> - Charles Sorel, *Les Loix de la galanterie* [1644], cité par Roger Duchêne, « Bourgeois gentilhomme ou bourgeois galant ? », *Création et recreation. Un dialogue entre littérature et histoire. Mélanges offerts à Marie-Odile Sweetsers*, C. Gaudiani et J. Van Baelen dir., Tübingen, Günter Narr, 1993, p. 105-110 (p. 108).

quand les exigences esthétiques l'emportent sur les exigences éthiques, lorsque, à force de vouloir faire de sa vie un chef d'œuvre, on perd de vue la morale : on passe de l'honnête homme au bel esprit. Molière condamne ainsi un

monde où aucune intervention n'empêchera l'adresse de triompher désormais sur le droit, monde où à la place d'une éthique noble vient définitivement se substituer une esthétique.

Mais condamner définitivement cette grâce, ne serait-ce pas

livrer le monde à une folie, à une médiocrité, à une laideur contre lesquelles Molière s'obstine à défendre la civilisation qu'il connaît, si viciée et si corrompue qu'elle puisse lui paraître. [...] On est en droit de se demander si la gaîté que suscitent la grâce de Célimène et les élégantes démarches de Don Juan, ne provient pas du simple vœu d'embellir une vie qui ne saurait être changée, du désir de nous permettre d'échapper, l'espace de quelques heures, aux complexités de la condition humaine.<sup>15</sup>

### *L'amateur « amateur »*

Face à ces élégants, parfois trop raffinés pour être honnêtes, se dresse la figure de celui qui voudrait bien l'être, et qui échoue, parce qu'il n'est qu'un amateur (un gâcheur). C'est bien sûr M. Jourdain : inutile de démontrer que toutes ses tentatives d'élégance se résolvent en résultats piteux, qu'il s'agisse d'apprendre à s'habiller, à danser, à tourner un billet galant, à faire la révérence, à « offrir » (l'affaire du diamant)... Comme « amateur » (celui qui sait apprécier et juger) des choses de l'art, il ne vaut pas mieux : il trouve lugubre l'élégante pastorale, et se montre incapable d'employer le vocabulaire adéquat pour juger de la danse comme des paroles.

Et pourtant, il est bien un amateur des choses de l'art, et ce n'est pas la bonne volonté qui lui manque : « je veux songer [...] à apprendre les belles choses. [...] Je veux avoir de l'esprit, et savoir raisonner des choses parmi les honnêtes gens » (III, 3, p. 97). Il brûle d'apprendre (« j'ai toutes les envies du monde d'être savant », II, 4, p. 70), est prêt à se payer tous les maîtres qu'il faudra pour cela (au point de ne plus savoir où donner de la tête, I, 2, p. 48), qu'il s'agisse de danse, de musique, d'escrime ou de philosophie... Il ne reculerait même pas devant la perspective de se mêler aux collégiens (III, 3, p. 98). Il est prêt à tous les sacrifices pour devenir, lui aussi, un amateur éclairé, quitte à forcer son goût et ses inclinations « naturelles » (c'est-à-dire culturellement acquises).

Mais il échoue. Molière tendrait-il à nous faire croire que l'élégance et la distinction sont affaire de classe, c'est-à-dire, à l'époque, de naissance, et que qui n'est pas « né » n'a aucune chance de pouvoir parvenir à la galanterie, parce qu'elle est un *habitus* qu'il faut avoir peu à peu acquis par l'usage du monde ? Ce qui enfermerait M. Jourdain dans un cercle vicieux : il ne pourrait devenir galant que par la fréquentation des honnêtes gens (qu'il appelle de ses vœux), mais les honnêtes gens ne le recevront que quand il le sera devenu... Autrement dit, il y a là un destin social que le Bourgeois est ridicule de vouloir refuser. M. Jourdain, quoi qu'il fasse, n'épousera jamais la duchesse de Guermantes. La « morale » de Molière peut être amère, d'autant qu'il a pu lui arriver de se sentir, à la Cour, M. Jourdain... À moins que l'écriture ne soit précisément le moyen de sortir de ce cercle vicieux, comme elle l'a été pour Vincent Voiture, fils de marchand de vin, devenu le poète mondain du salon de Mme de Rambouillet. Il y a peut-être une autre solution : Cléonte, qui ne se pique pas d'être

<sup>15</sup> - Jules Brody, « Esthétique et société chez Molière », *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS, 1968, 2 t., t. I, p. 307-326 (p. 325 et p. 326).

gentilhomme, mérite, de la part d'un connaisseur en la matière, Dorante, le qualificatif de « galant » (III, 16, p. 156) ; mais attention : s'il n'est pas noble, il n'est au moins pas marchand fils de marchand, ce qui gâte tout, mais fils de la bourgeoisie d'office, il a « acquis dans les armes l'honneur de six ans de service » (III, 12, p. 144-145), et il ne gagne ses galons de galant qu'à force d'être en adéquation avec son milieu social... Bref, il ne fait que confirmer la leçon, dont une des composantes est que la galanterie (le bon goût) ne s'achète pas, on en hérite, ou elle se gagne.

### *L'amateur qui en fait trop*

Nous avons vu que Dorante s'excuse de la modestie du repas offert à Dorimène, et qu'il regrette que Damis ne s'en soit pas mêlé. Cependant, en l'occurrence, c'est Dorante qui est vraiment galant, dans sa feinte ignorance : le Damis en question risque fort, à force de compétence(s), d'en « faire trop », comme ce Cléon dont se gausse le salon de Célimène, parce

Que de son cuisinier il s'est fait un mérite,  
Et que c'est à sa table à qui l'on rend visite. (II, 4, v. 625-626)

En effet, Damis

ne manquerait pas de vous *exagérer* lui-même toutes les pièces du repas qu'il vous donnerait, et de vous faire tomber d'accord de sa haute capacité dans la science des bons morceaux.<sup>16</sup>

ce en quoi il serait pédant, et ridicule, par excès.

Mais incontestablement, la figure dominante est ici Oronte. On aurait tort de voir en lui un bouffon, ou même un marquis ridicule ; rival direct d'Alceste, il est incontestablement d'une autre trempe qu'Acaste et Clitandre, y compris sur le plan social<sup>17</sup>. Alceste lui-même reconnaît ses qualités :

Je le tiens galant homme en toutes les manières,  
Homme de qualité, de mérite et de cœur, (IV, 1, v. 1146-1147).

Mais voilà, il est affligé d'un ridicule : il veut publier, sans se rendre compte qu'il n'est qu'un « fort méchant auteur » (v. 1148). La pire faute d'Oronte n'est pas tant en effet d'avoir écrit un mauvais sonnet – aux yeux d'Alceste, mais Alceste est ridicule, se trompe dans ses jugements ; pourquoi serait-il plus crédible ici qu'ailleurs<sup>18</sup> ? Donneau de Visé<sup>19</sup> rappelle opportunément que certains des spectateurs trouvèrent le sonnet bon, avant qu'Alceste en fit la critique, et que seule la confusion entre parole d'Alceste et parole de Molière (mais faut-il s'y laisser prendre ? Molière est capable de composer sérieusement des vers qui ne valent guère mieux...) les a amenés à réviser leur jugement. Ce n'est pas même, bien que ce soit une marque de mauvais goût, d'en « fatiguer » tout auditoire un peu complaisant ; on pardonne aisément alors dans les salons aux vanités d'auteurs : les précieuses ridicules et les femmes savantes accueillent avec joie les lectures qu'on leur propose, et après tout Alceste ne se récusé pas sur l'ennui de la chose, mais sur son trop de

<sup>16</sup> - IV, 1, p. 160. Je souligne.

<sup>17</sup> - Voir la différence de qualification dans la liste des acteurs (p. 34).

<sup>18</sup> - Nombre de critiques soulignent en outre qu'Alceste voit peut-être déjà, dans la « [...] dame / Qui de quelque espérance avait flatté [sa] flamme » (I, 2, v. 305-306), Célimène elle-même, et qu'il entre probablement dans sa colère une bonne dose de jalousie. Il ne saurait de toutes façons être objectif, face à un de ces « galants » (socialement le plus élevé en rang) dont il reproche à Célimène de souffrir la « cohue » chez elle (II, 1, v. 474).

<sup>19</sup> - *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*, dans *Œuvres complètes* de Molière, *op. cit.*, t. V, p. 433.

sincérité (I, 2, v. 299-300). La faute d'Oronte est de faire ces lectures pour préparer une édition de ses œuvres<sup>20</sup>, ce qui le fera accéder au statut d'auteur, alors même que son rang social est incompatible avec la professionnalisation de l'écriture.

Quel besoin si pressant avez-vous de rimer ?  
 Et qui diantre vous pousse à vous faire imprimer ?  
 Si l'on peut pardonner l'essor d'un mauvais livre,  
 Ce n'est qu'aux malheureux qui composent pour vivre.  
 Croyez-moi, résistez à vos tentations,  
 Dérobez au public ces occupations ;  
 Et n'allez point quitter, de quoi que l'on vous somme,  
 Le nom que dans la cour vous avez d'honnête homme,  
 Pour prendre, de la main d'un avide imprimeur,  
 Celui de ridicule et misérable auteur. (I, 2, v. 363-372)

Oronte reproduit en effet une pratique « professionnelle » très courante, à laquelle se prêtèrent les plus grands écrivains, dont Molière lui-même<sup>21</sup>. Ainsi Mme de Sévigné raconte-t-elle avoir assisté à deux lectures successives, dans deux salons différents, avant publication, de l'*Art poétique* de Boileau !

Et Oronte commet ainsi l'erreur majeure pour Molière, qui est de vouloir passer du statut d'amateur producteur occasionnel, pour distraire le salon, ou pour faire plaisir aux dames qui le fréquentent – ce que, socialement, il a le droit, et même le devoir d'être – au statut d'écrivain professionnel<sup>22</sup>. Ce qui, en tant que jeu mondain, est parfaitement normal et ressortit aux échanges sociaux normaux devient a-normal (selon Molière<sup>23</sup>) lorsqu'il se transforme en pratique quasi professionnelle. On peut à cet égard comparer le sonnet d'Oronte et celui du Vicomte dans *La Comtesse d'Escarbagnas* : sur le plan « poétique », le second ne vaudrait sûrement pas mieux, par ses hyperboles et ses antithèses, aux yeux d'Alceste que le premier, mais le Vicomte a le bon goût de se railler de lui-même, de « la démangeaison de dire ses ouvrages [...] vice attaché à la qualité de poète », et surtout de refuser de mettre ces vers par écrit, même pour la seule Julie : « il est permis d'être parfois assez fou pour faire des vers, mais non pour vouloir qu'ils soient vus »<sup>24</sup>.

Serait-ce une réaction du « professionnel » justement, confronté à de difficiles conditions économiques (voir, dans la citation ci-dessus, le v. 366 et la mention de « l'avidé imprimeur »<sup>25</sup>) devant la concurrence de ces mondains qui se piquent tous plus ou moins d'écrire, avec d'autant plus de liberté que leur avenir financier n'en dépend pas ? Réaction purement économique, ou réaction, ordinaire aux professionnels, devant les amateurs qui prétendent pouvoir se passer du savoir et de l'expérience chèrement acquises, et écrire « de chic », comme si c'était simple, parce qu'un vrai mondain peut « juger sans étude et raisonner de tout » (*Le Misanthrope*, III, 1, v. 792), et peut se vanter de composer un sonnet en un quart

<sup>20</sup> - Il veut « savoir s'il est bon qu'au public je l'expose » (I, 2, v. 297), sans doute dans un de ces « recueils de pièces galantes » qui florissent alors.

<sup>21</sup> - Furetière : « Les Poètes sont sujets à aller réciter, lire leurs pièces dans des compagnies de femmes, pour briguer de l'approbation et prévenir le jugement du public ».

<sup>22</sup> - Notons que le même reproche est fait aux femmes savantes : « Elles veulent écrire et devenir auteurs » (II, 7, v. 586).

<sup>23</sup> - Mais il n'est ni le seul, ni le premier à en juger ainsi : voir J. Chupeau, *Le Misanthrope*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>24</sup> - *La Comtesse d'Escarbagnas*, s. 1.

<sup>25</sup> - Alain Viala rappelle (« Institution littéraire, champ littéraire et périodisation : l'institution du siècle », *Littératures classiques*, n° 34, 1998, p. 119-129) que l'on commence à peine alors à pouvoir vivre de sa plume ; mais l'absence d'un système de protection des droits de l'auteur par rapport à ceux du libraire-imprimeur se fait sentir. Rappelons que c'est Beaumarchais qui finit par obtenir sa mise au point.

d'heure ? Sans doute, mais cette réaction de Molière reçoit aussi l'approbation des mondains eux-mêmes ; vouloir se faire publier, c'est en faire trop, c'est dépasser les limites de la vraie galanterie, c'est risquer la pose et la contrainte<sup>26</sup>, et s'avilir à des activités mercantiles ; somme toute, c'est déroger – encore plus quand il s'agit d'une femme ; et Madame de Lafayette, ou Madame de Sévigné, ne craignent rien tant que de « passer pour auteur »<sup>27</sup>.

## L'art comme institution

### *Professionnalisation et professionnalisme*

Ce que décrivent ces textes, c'est finalement la constitution progressive, et encore inachevée, d'un espace institutionnel de l'art, du champ artistique. Ils rendent compte d'un phénomène de concurrence, révélateur des tensions à l'œuvre dans cette constitution, entre les mondains, qui pensent trouver peut-être dans l'écriture un moyen de compenser leur oisiveté sociale (comme le dit très bien Alceste, il n'a rien fait pour l'État, tandis que Clitandre ou Dorante n'ont d'autre préoccupation que d'assister au petit levé ou au petit couché du Roi<sup>28</sup>), et ceux qui tendent à devenir des professionnels de l'écriture : si Alceste récuse les prétentions d'auteur d'Oronte, il pardonne à ceux pour lesquels produire est une nécessité littéralement vitale – tension d'autant plus forte que les capacités d'absorption du public sont alors assez limitées.

On peut sentir la même tension, et la même redéfinition progressive des domaines, dans le rapport entre le chanteur amateur, ou le danseur amateur qu'est l'aristocrate (voire le Roi) et les chanteurs professionnels, ou danseurs professionnels qui, peu à peu, tendent à les remplacer, y compris dans ce qui était au départ un lieu de participation collective des courtisans, le ballet de Cour<sup>29</sup>. Et Molière, comme Lully (et du même coup leurs intérêts se trouvent en concurrence), infléchissent très nettement le mouvement dans le sens de la professionnalisation, en créant ensemble la comédie-ballet, réservée aux professionnels, puis, séparément, l'opéra, en ce qui concerne Lully.

Or le pouvoir, en ces mêmes années, institutionnalise, comme utiles à l'État, et la profession de danseur (Académie royale de danse, fondée en 1661), et les professions de musicien/compositeur/chanteur (Académie royale de musique, fondée en 1669), et celle de maître d'armes (lettres patentes de 1656, enregistrées en 1664, qui donnent la noblesse transmissible aux six plus anciens maîtres d'armes de Paris, après 20 ans d'exercice). Les « maîtres » du *Bourgeois gentilhomme* offrent donc une image en miroir d'une évolution sociale et politique, en même temps que sa caricature, dans la mesure où leur prétention – légitime puisque autorisée par le Roi – à occuper une place sociopolitique importante finit par se résoudre en un sordide conflit d'intérêts<sup>30</sup>, particulièrement stupide en l'occurrence,

<sup>26</sup> - « Il se faut bien garder [...] d'une certaine espèce de bel esprit qui a un caractère contraint, qui sent les livres et l'étude ; et qui est bien éloigné de la galanterie », cité par Delphine Denis, « Réflexions sur le "style galant" : une théorisation floue », *Littératures classiques*, n° 28, 1996, p. 147-158 (p. 151).

<sup>27</sup> - Voir A. Viala, « *Les signes galants : A Historical Reevaluation of Galanterie* », *Yale french Studies*, n° 92, 1997, p. 11-29 : les gens de Cour ont pour but « not to parade themselves as *gens de lettres*, but rather to pass themselves off as worldly amateurs », p. 24.

<sup>28</sup> - *Le Misanthrope*, II, 4, v. 739-740.

<sup>29</sup> - Voir à ce sujet Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 79 sq.

<sup>30</sup> - Type de conflit que Molière connaît bien en tant qu'écrivain, dont il souffre, auquel il participe, et qu'il décrit ironiquement par le biais du Dorante de *La Critique de l'École des femmes* : « ce serait une chose plaisante à mettre sur le théâtre que leurs [des auteurs] grimaces savantes et leurs raffinements ridicules, leur vicieuse coutume d'assassiner les gens de leurs ouvrages, leur friandise de louanges, leurs ménagements de pensées, leur trafic de réputation, et leurs ligues offensives et défensives, aussi bien que leurs guerres d'esprit, et leurs combats de prose et de vers » (s. 6). Notons que Molière offre ici une version satirique (et réaliste) d'un



puisque M. Jourdain est tout à fait d'accord pour les payer tous, et qu'il y a donc en réalité possibilité d'une alliance objective auprès des bourgeois, telle qu'elle existe déjà auprès des nobles. Mais, les maîtres de danse et de musique l'ont bien dit, c'est que la question est grave : les nobles s'appauvrissent (Dorante en est un exemple) et c'est à qui se gagnera un nouveau public, un public nouveau, un public capable de procurer aux arts ce dont ils « ont plus besoin que de toute autre chose » (*Le Bourgeois gentilhomme*, I, 1, p. 39), de l'argent. Ajoutons : un public qu'il va falloir éduquer pour le transformer en consommateur éclairé.

Maître à danser – [...] Je voudrais qu'avec son bien il eût encore quelque bon goût des choses.  
Maître de musique – Je le voudrais aussi, et c'est à quoi nous travaillons tous deux autant que nous pouvons.

D'où l'importance de ces figures nouvelles que sont celles des « maîtres », c'est-à-dire de bons praticiens, mais surtout de praticiens capables d'enseigner leur « art », de former à la fois des « écoliers » (capables de leur succéder) et des « élèves » (qui ne cherchent qu'à être initiés à ce dont leur éducation familiale les a laissés ignorants).

### *Problématique de la réception : le marché de l'art*

Économiquement, les deux maîtres ne sauraient se contenter du public des connaisseurs, même si ce sont « des douceurs exquis que des louanges éclairées » (I, 1, p. 39). Car

cet encens ne fait pas vivre ; des louanges toutes pures ne mettent point un homme à son aise : il y faut mêler du solide ; et la meilleure façon de louer, c'est de louer avec les mains. (I, 1, p. 40)

Il est en de même pour les écrivains. Molière certes est pensionné par le Roi, et joue le rôle de fournisseur des divertissements royaux ; mais il ne peut se contenter de ce public, et de cette pension, qui ne sauraient suffire à la survie de sa troupe. Il a donc besoin du public de la Ville, composé en grande majorité de M. Jourdain.

C'est peut-être malicieusement sa propre position que décrit l'extraordinaire (de lucidité sociologique) dialogue des deux maîtres. L'ennui du public mondain, c'est qu'il ne paie guère, son avantage, c'est qu'il sait bien juger des choses de l'esprit et de l'art ; le public bourgeois n'y connaît pas grand-chose, applaudit à contretemps, mais lui, il paie. D'où la solution : tâchons de plaire aux deux, pour que l'un nous donne la gloire (qui ne peut venir que d'un jugement de goût favorable et légitime, ou du moins considéré comme tel), et l'autre le nécessaire numéraire, prosaïquement vital<sup>31</sup>. Heureusement que la partie dominée des classes dominantes (les bourgeois) accepte, par besoin de modeler son style de vie sur celui de la partie dominante (la Cour) de sacrifier ses goûts aux siens<sup>32</sup>... La position ne paraîtra cynique, ou dépravée, qu'à nos jugements modernes, empêtrés dans bientôt deux siècles de romantisme fallacieux (car Balzac raisonnait-il autrement ?)... Le problème est tout de même d'abord qu'il y a quelque « prostitution » à accepter de se voir applaudi par des sots et des

---

débat académique conventionnel, celui de la comparaison entre les arts (ou paragone, dont La Fontaine offre un exemple dans *Le Songe de Vaux*).

<sup>31</sup> - Comme M. Jourdain de la prose, le maître de musique fait de la sociologie sans le savoir : il a déjà fort bien compris que « toutes les pratiques, y compris celles qui se veulent désintéressées ou gratuites, donc affranchies de l'économie, [sont] des pratiques économiques, orientées vers la maximisation du profit, matériel ou symbolique » (Pierre Force, *Molière ou le prix des choses. Morale, économie et comédie*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1994, p. 249).

<sup>32</sup> - Cf. H. Stenzel, « Projet critique et divertissement de cour. Sur la place de la comédie-ballet et du *Bourgeois gentilhomme* dans le théâtre de Molière », *PFSCCL*, Biblio 17, n° 67, « *Le Bourgeois gentilhomme* : problèmes de la comédie-ballet », 1991, Volker Kapp dir. (p. 9-22). Voir p. 20-21.

ignorants (comme pour Alceste, il y a problème à se voir confondu avec la foule de ceux auxquels Philinte accepte de faire compliment<sup>33</sup>) ; ensuite, que la convertibilité entre capital économique et capital symbolique (pour user des concepts de Pierre Bourdieu) est loin d'être évidente<sup>34</sup>. L'avantage est que l'art s'acquiert ainsi de nouveaux publics, en jouant un rôle socialement positif de médiation :

*She [les maîtres] will go through a serie of reshearsals designed to bridge the gap between the contrasting modes of existence implied in the play's title.*<sup>35</sup>

Molière témoigne aussi du changement progressif qu'est en train de connaître le fonctionnement économique du « marché de l'art », qu'on pourrait caractériser comme une ébauche du passage de la valeur d'échange à la valeur d'usage : le mécène privilégie la relation d'échange (je te protège, et tu fais ma gloire – mais aussi je fais ta gloire, et tu me protèges), M. Jourdain la valeur d'usage : je vous paie parce que vous m'êtes utiles, et vous avez intérêt à m'en donner pour mon argent, comme en témoignent ses remarques acerbes au maître de musique, coupable d'avoir usé d'un écolier, ou au tailleur, coupable de s'être fait un habit avec le drap qu'il a payé, et soupçonné d'avoir « raté » son coup en ayant mis les « fleurs en enbas » (II, 5, p. 84). Bref, lui qui voudrait vivre « dans le commerce des honnêtes gens » se retrouve tout bêtement à « faire du commerce » (faut-il comprendre ainsi le terme d'« affaire »<sup>36</sup> qu'il emploie ?) – même s'il s'agit ici d'une dépense noble, « magnifique »<sup>37</sup>, que Mme Jourdain par exemple se révèle incapable de concevoir autrement que comme dissipation, au regard d'une morale bourgeoise de la capitalisation<sup>38</sup>.

### **Les arts à la mode**

#### *De la cuisine à l'art culinaire, du vêtement au chef d'œuvre*

Nous avons déjà observé que le costume et l'art de la table sont constitués dans ces textes comme des lieux où s'exerce et se manifeste la capacité à faire de la vie sociale mondaine un chef d'œuvre.

On n'offre pas seulement un repas : on offre une cérémonie, qui se constitue en œuvre d'art<sup>39</sup>. En cela, le repas du *Bourgeois gentilhomme* est une réalisation privée conçue sur le modèle de celles du Prince ; ainsi, les spectateurs/participants du *Grand divertissement royal de Versailles* ont été frappés par le fait que les mets étaient disposés sur les tables de manière à composer des décors et des architectures, d'autant plus précieux qu'ils étaient éphémères<sup>40</sup>. Toute une technique et un savoir-faire, non seulement dans la « science des bons morceaux » (*Le Bourgeois gentilhomme*, IV, 1, p. 160), mais aussi dans leur présentation (qui exige la collaboration des orfèvres, des fleuristes, des fabricants de tissus... bref de tous ceux qui participent aux « arts de la table ») s'expriment dans des ouvrages comme *Le Cuisinier*

<sup>33</sup> - I, 1, v. 49-54. Voir H. Stenzel, *op. cit.*, p. 133.

<sup>34</sup> - Voir *ibid.*, p. 221.

<sup>35</sup> - Ronald W. Tobin, *Tarte à la crème. Comedy and Gastronomy in Molière's Theater*, Columbus, Ohio State University Press, 1988, p. 107.

<sup>36</sup> - I, 2, p. 45.

<sup>37</sup> - II, 1, p. 57.

<sup>38</sup> - Voir G. C. Gerhardi, « Circulation monétaire et mobilité sociale dans *Le Bourgeois gentilhomme* », *PFSC*, *op. cit.*, p. 23-33.

<sup>39</sup> - Au point que si ce chef d'œuvre vient à être raté, on se suicide, tel Vatel... Voir le récit de Mme de Sévigné, dans les lettres du 24 et du 26 Avril 1671. Ledit Vatel avait été maître d'hôtel de Fouquet, mécène « galant » s'il en fut, avant d'être celui du prince de Condé.

<sup>40</sup> - Voir la *Relation* qu'en donne Félibien (1668), *Œuvres complètes* de Molière, Hachette, *op. cit.*, p. 614 sq.

*français* (1670) de La Varenne. Est-ce dans cet ouvrage que Dorante a trouvé l'idée de son « opéra » (au sens de chef d'œuvre) composé « d'une soupe à bouillon perlé, soutenue d'un gros jeune dindon cantonné de pigeonneaux, et couronnée d'oignons blancs mariés avec la chicorée »<sup>41</sup> ?

Alceste a beau se moquer de ce Clitandre qui se fait un « mérite éclatant de sa perruque blonde » (II, 1, v. 482), et de ses rubans et dentelles, il n'est peut-être pas moins ridicule, lui l'homme de Cour, avec ses « rubans verts » (V, dernière scène, p. 125<sup>42</sup>). Notons qu'Oronte est désigné, dans le texte de 1667, comme « l'homme à la veste », ce qui signifie probablement qu'il est (un peu trop ?) à la dernière mode – et dans celui de 1682 comme « l'homme au sonnet » (au prix d'une petite difficulté chronologique, « l'affaire du sonnet » datant du jour même) : porter une veste n'a plus sans doute alors de valeur significative. Quant au tailleur de M. Jourdain, son attitude et son vocabulaire ne sont après tout pas si éloignés de ceux de tel grand couturier aujourd'hui :

Je défie un peintre, avec son pinceau, de vous faire rien de plus juste. J'ai chez moi un garçon qui, pour monter une rhingrave, est le plus grand génie du monde ; et un autre qui, pour assembler un pourpoint, est le héros de notre temps. (II, 5, p. 85)

Exagération, sans doute, que la « cérémonie » dansée pour « mettre cet habit à Monsieur, de la manière que vous faites aux personnes de qualité » (II, 5, p. 86-87) – mais exagération dans la droite lignée de ce souci esthétique qui permet une sorte de passage « naturel » de la réalité à la pratique artistique. On voit apparaître ici l'exaltation de l'artisanat de luxe, qui se fait jour aussi, à la même époque, dans le mobilier, dont on commence à connaître et rechercher les « signatures », ou dans l'art des jardins...

### *La musique et la danse*

Molière, peintre des mœurs... Il est exact que la musique, la danse, l'escrime font partie de l'éducation normale des jeunes nobles, que les « gens de qualité » les plus raffinés ont « un concert de musique » chez eux régulièrement<sup>43</sup>, que sérénades et « régales »<sup>44</sup> font partie des « cadeaux » dont on gratifie les belles à qui l'on veut faire la cour, qu'une voix agréable et une jambe belle sont des qualités mondaines fort appréciées... Mais plus encore, lorsque le maître de musique et le maître de danse (I, 2, p. 48-50) exaltent leurs activités comme civilisatrices, donc nécessaires, ils ne font que reproduire les conceptions même du temps. Au plan de la pratique, musique et danse sont des composantes indispensables de la vie de Cour ; Louis XIV adore la musique et la danse, entretient plusieurs ensembles musicaux<sup>45</sup>, et il n'y a pas de fête, même pas de repas (et le Bourgeois sacrifie à la mode), de soirée, de promenade... sans le divertissement de la musique et du chant.

Mais, on le sait, cette promotion de la danse et de la musique par Louis XIV est autant la conséquence d'un dessein politique que d'un goût personnel, dessein politique qui conduit à la fondation d'institutions qui matérialisent leur légitimité politique et sociale et règlent leur fonctionnement. Les lettres patentes de l'Académie royale de danse parlent d'

<sup>41</sup> - IV, 1, p. 160. On notera l'importance des notations de formes et de couleurs.

<sup>42</sup> - Les spécialistes débattent encore du sens de la couleur (couleur caractéristique des bouffons ? couleur qui n'est pas à la mode ?), mais elle est forcément un signe, un indice d'un choix qui fait de lui un « extravagant ».

<sup>43</sup> - *Le Bourgeois gentilhomme*, II, 1, p. 57.

<sup>44</sup> - *Ibid.*, III, 6, p. 117 et 120 ; III, 15, p. 152 ; IV, 2, p. 165.

<sup>45</sup> - Voir M. Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi (1661-1733)*, Paris, A. et J. Picard, 1971.

un des arts les plus honnêtes et nécessaires à former le corps et à lui donner les premières et plus naturelles dispositions à toutes sortes d'exercices.

Le premier directeur de cette Académie, Beauchamp, qui collabora souvent avec Molière, est réputé être le fondateur de l'école de danse classique française, en ce qu'il en fixa les codes et les méthodes d'enseignement. Ainsi, un des résultats de la création d'une académie est la définition du domaine, la création ou la mise au point de codes techniques de plus en plus précis, dont la complexité les rend accessibles aux seuls professionnels<sup>46</sup>. Se développe alors la dimension technique de cet art, et la différenciation de plus en plus accentuée entre les amateurs et les professionnels. De même, Lully, directeur de l'Académie royale de musique, a codifié l'opéra à la française, son ouverture et ses récitatifs. D'où la prétention de ces arts à se constituer en sciences<sup>47</sup>.

Quant à l'insistance sur la notion d'harmonie, et l'analogie établie entre harmonie esthétique et harmonie sociale, elle relève d'un consensus philosophique, et même politique : les lettres patentes de la fondation de l'Académie de poésie et de musique de Jean-Antoine de Baïf en 1570 y faisaient déjà allusion<sup>48</sup>. Le père Mersenne, dans son ouvrage paru en 1636, *De l'harmonie universelle*, consacre tout son dernier livre à démontrer « l'utilité de l'harmonie », combinant en cela Platon (*La République*, IV) et Aristote (auteur du fameux adage « la musique [les activités qui relèvent des Muses] adoucit les mœurs »). Si « le plus grand secret de la musique c'est la variété continuelle des voix, des consonances et des mouvements », le compositeur doit avant tout « faire entendre et goûter l'harmonie de toutes les voix jointes ensemble »<sup>49</sup>.

Le danseur, participant au jeu réglé du ballet, ou le chorégraphe qui régit le ballet, ou le spectateur du monde réglé qu'est le ballet, perfectionnent sans doute leur âme dans la recherche d'une harmonie qui est au moins un pâle reflet de l'universelle harmonie.<sup>50</sup>

Bien loin donc d'aller chercher des arguments baroques pour défendre leur chapelle, les deux maîtres développent ainsi une opinion commune, voire une idée à la mode, qui permet aux arts de représentation (musique et danse sont en effet conçues alors comme des « imitations ») d'échapper au reproche, d'origine augustinienne, de n'être que des « divertissements » (au sens pascalien – l'édition originale des *Pensées* date de 1670) non seulement inutiles, mais dangereux en ce qu'ils détournent de l'essentiel.

Cependant une telle opinion se heurte à des résistances. Observons ce que dit le maître de philosophie. Sa colère est bien sûr une conséquence de l'effet de concurrence dont nous avons parlé plus haut ; mais elle recouvre aussi un antagonisme fondamental, déjà fort ancien, mais destiné à durer encore fort longtemps, entre activités artistiques « entachées » de compétences « manuelles » et activités pleinement « intellectuelles » (littérature, et philosophie bien sûr, « reine des sciences ») :

Je vous trouve tous trois bien impertinents 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 baladin ! (II, 3, p. 67)

<sup>46</sup> - Rappelons que l'Académie française (1635) devait jouer ce rôle pour la littérature, puisqu'elle devait produire, outre un dictionnaire, une grammaire et une poétique.

<sup>47</sup> - *Le Bourgeois gentilhomme*, II, 3, p. 66-67.

<sup>48</sup> - Voir citation dans *Le Bourgeois gentilhomme*, p. 233.

<sup>49</sup> - Pierre Perrin, *Les Œuvres de poésie de M. Perrin [...]*, Paris, É. Loyson, 1661, p. 284. Pierre Perrin est l'auteur à succès d'un des premiers spectacles théâtraux entièrement chantés en français, avec *La Pastorale d'Issy* (1659). Voir à ce sujet Bénédicte Louvat, « De quelques créateurs mineurs : l'opéra français avant Lully », *Littératures classiques*, n° 91, 1997, p. 81-97.

<sup>50</sup> - C. Mazouer, *op. cit.*, p. 83.

Fâcherie du pédant, qui voit concurrencée sa position symbolique (donc économique). On voit ici toute l'importance que revêt, dans le fonctionnement du champ artistique<sup>51</sup>, la dénomination, qui constitue une hiérarchie : science > art > technique/métier. Il ne s'agit pas seulement de la progressive distinction entre artiste et artisan, promise à une belle postérité. Il s'agit d'affirmer que la « science » (l'art) ne garde toute sa supériorité qu'à condition de ne pas devenir « métier » (que l'artiste, contrairement à l'artisan, n'est pas un marchand) ; mais que fait d'autre un « maître de philosophie » ? Le voilà coincé entre la posture idéaliste (héritée de l'*otium* latin) et la posture « moderne », qui contraint matériellement les producteurs intellectuels à « faire commerce » de leur science (ou de leur art), à en faire des métiers ; c'est déjà le cas pour les régents de collège, qui sont unanimement méprisés par les hommes de lettres – parce qu'ils refusent de voir en eux les professionnels qu'ils sont appelés à devenir ? (qu'on songe au nombre de « profs » qui sont « écrivains », au nombre d'écrivains qui sont « profs », aujourd'hui...).

### *La littérature*

La seconde moitié du XVII<sup>e</sup> voit un extraordinaire développement de la littérature comme composante intime de la vie mondaine. Bien sûr, on court les spectacles, et Dorante ne voit rien de mieux, pour essayer d'amadouer à deux reprises Mme Jourdain, que de l'inviter au ballet et à la comédie « que l'on fait chez le Roi »<sup>52</sup>. Mais surtout, dans les salons, on ne cesse de produire de la littérature. La vie mondaine consiste pour Célimène et les marquis ses amis en activités d'écriture et de création littéraire : on s'adresse des lettres, le plus élégamment tournées possibles, pour séduire le destinataire, on dresse des portraits, à grand renfort de bons mots et de plaisanteries habilement rosses, on tourne madrigaux et sonnets amoureux ; toute la pièce montre qu'exceller à faire des vers, à tourner une lettre galante, à dresser un portrait railleur, à lancer un bon mot, oralement ou par écrit... mérite toute considération, et l'on court les salons où la maîtresse de maison, Mme de Rambouillet, puis Mlle de Scudéry, Madame Scarron, plus tard Mme de la Sablière, sait s'entourer de tels talents<sup>53</sup>.

La nature « orale » de nombre de ces activités de production, en réalité le plus souvent « manuscrite » – manuscrits destinés à passer de mains en mains et à être « récités » avec délices<sup>54</sup> – n'empêche nullement qu'elles soient ressenties comme littéraires<sup>55</sup> ; ainsi Voiture fut réputé être un grand auteur alors même qu'il ne publia rien de son vivant.

Mais alors, dira-t-on, Molière raille ces usages, puisqu'il ne cesse de s'en prendre à ces fats capables de fatiguer tout un chacun de leurs médiocres productions, puisqu'il raille

<sup>51</sup> - Comme ailleurs : une telle querelle s'élève alors entre les médecins, relevant d'une Faculté, et les chirurgiens-barbiers, n'en relevant pas, et inférieurs, car pratiquant une technique « manuelle » (bref, ils se salissent les mains : les hiérarchies ont ici bien changé !). On remarquera l'insistance avec laquelle le maître d'armes parle de la « science des armes » (II, 2, p. 62 et II, 3, p. 67), seule utile selon lui.

<sup>52</sup> - III, 5, p. 116 et 6, p. 117. À moins que ce ne soit une proposition de Normand, cela témoigne d'une relative ouverture du public des fêtes de Cour.

<sup>53</sup> - Pour une bibliographie sur les genres à la mode, on peut consulter D. Denis, *op. cit.*, p. 147 (note 1). Il faut y ajouter : Jacqueline Plantié, *La Mode du portrait littéraire en France dans la société mondaine (1641-1681)*, 1975, et Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, Paris, Puf, 1995.

<sup>54</sup> - Voir la Loi XVI des *Lois de la galanterie* de Sorel (probablement ironique) : on doit « avoir les pochettes pleines de sonnets, épigrammes, madrigaux, élégies et autres vers » (cité par R. Duchêne, *op. cit.*, p. 107-108). Nul doute en tout cas que Mascarille, et les précieuses ridicules, ont lu Sorel.

<sup>55</sup> - Voir Jacques Truchet, « Jeux de l'oral et de l'écrit dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle », *Littératures classiques*, n° 181, oct.-déc. 1993, p. 747-756.

les « petits genres »<sup>56</sup> qui sont à la mode, quand il ne voit pas dans la pratique des lettres galantes ou des portraits mondains une occasion de dépravation morale, que condamne même la modeste Éliante (« Ce début n'est pas mal ; et contre le prochain / La conversation prend un assez bon train », II, 4, v. 583-584) ? Certes – et la raillerie est d'autant mieux venue qu'elle comporte une part d'autodérision, ce qui évite au railleur Molière le défaut dans lequel tombe le railleur Alceste : d'avoir la présomption de croire être lui-même exempt du ridicule qu'il dénonce. On a le droit de railler, mais il ne faut pas « poser au sage ».

Mais peindre de façon railleuse un usage (une part des « mœurs ») n'implique pas forcément condamnation de fond. Cette littérisation de la vie mondaine est pour Molière comme pour tous les écrivains du temps le terreau sur lequel il construit ses propres succès d'auteur... Ici, comme ailleurs, Molière s'en prend aux ridicules, qui sont dans l'excès. N'oublions pas que l'intention de Molière n'est pas seulement de peindre le réel, d'offrir, pour rivaliser avec Corneille, une « peinture » vraisemblable « de la conversation des honnêtes gens »<sup>57</sup>, mais d'y mêler indissolublement, comme le montre Patrick Dandrey<sup>58</sup>, la *vis comica* de la peinture des ridicules.

### *La critique littéraire*

Molière témoigne aussi du développement mondain d'une autre forme de l'institution de la littérature : celle de la critique<sup>59</sup>. Les pédants (les professeurs), les spécialistes et les experts, les producteurs eux-mêmes ne sont plus les seuls à être capables de produire du discours critique, même si Boileau se reconnaissait comme un modèle pour la scène du sonnet<sup>60</sup>. Dans les salons, on commente les spectacles que l'on a vus, ou que l'on va voir : un critique note que c'est sans doute par souci de réalisme que Molière représente ses personnages en train de parler de ses dernières pièces<sup>61</sup>, et *La Critique de l'École des femmes* repose sur une situation réaliste, ce que confirme nombre de petites pièces composées sur le même modèle, celui d'un débat littéraire dans un salon où se mêlent spécialistes et mondain(e)s, comme *La Folle journée* de Subligny, critique de *l'Andromaque* de Racine, jouée par la troupe de Molière pendant tout le premier semestre 1668. Acaste quant à lui se félicite de « [...] faire aux nouveautés, dont [il est] idolâtre, / Figure de savant sur les bancs du théâtre » (III, 1, v. 793-794). Dans la scène des portraits, apparaît un autre type de mondain critique d'art, Damis :

Il veut voir des défauts à tout ce qu'on écrit,  
Et pense que louer n'est pas d'un bel esprit,  
Que c'est être savant que trouver à redire,  
Qu'il n'appartient qu'aux sots d'admirer et de rire,  
Et qu'en n'approuvant rien des ouvrages du temps,  
Il se met au-dessus de tous les autres gens [...]. (II, 4, v. 639-644)

Alceste ne peut-il se sentir quelque peu visé, d'autant que la suite du portrait décrit assez bien ce qui doit être son attitude présente (« [...] les deux bras croisés, du haut de son esprit / Il regarde en pitié ce que chacun dit », II, 4, v. 647-648) ?

<sup>56</sup> - Voir *Les Précieuses ridicules*, s. 9.

<sup>57</sup> - *Examen de Méliete*, 1660.

<sup>58</sup> - *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 39.

<sup>59</sup> - Voir B. Magné, « Fonction métalinguistique, métalangage, métopoèmes dans le théâtre de Molière », *Cahiers de littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*, I, 1979, p. 99-109.

<sup>60</sup> - Lettre du 4 Août 1706, citée dans Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, G. Couton éd., p. 831-832. Voir aussi p. 177 et p. 181 de l'édition de référence.

<sup>61</sup> - *Le Misanthrope*, I, 1, v. 99-100.

Évidemment, M. Jourdain, qui s’y essaie, dit à peu près n’importe quoi : aucun des termes qu’il emploie ne convient, ni « troussé » (mot appartenant au « style comique »), ni « dictons » (proverbes – rien à voir avec ce qui vient d’être chanté), ni « trémoussent »<sup>62</sup>. À la grande surprise du maître à danser, il qualifie le ballet de « petite drôlerie », puis croit se rattraper, mais confond prologue et dialogue<sup>63</sup>. Quant à Mme Jourdain, elle est incapable de comprendre qu’on puisse parler non du contenu du discours, mais de sa forme (III, 3, p. 98-99) : le métalangage n’est pour elle que « galimatias » (III, 3, p. 101). Ce n’est d’ailleurs pas son mari, malgré sa bonne volonté d’enseignant improvisé, qui lui fera faire des progrès !

Lorsqu’Oronte présente son sonnet, Molière dynamise, par le procédé comique de l’interruption répétée, ce qui n’est au fond qu’une pertinente explication de texte<sup>64</sup> : définition du genre (« c’est un sonnet »), ce qui implique que le texte devra être jugé en fonction des lois du genre (disposition des rimes, et surtout ici conclusion sur une chute, ou pointe, ce à quoi ne se trompent ni Philinte ni Alceste<sup>65</sup>) ; définition du thème (amoureux) ; choix du mètre (préférence des « petits vers » – octosyllabes<sup>66</sup> – aux « grands vers pompeux » – alexandrins), ce qui implique une conséquence en retour, en vertu d’un lien souligné par tous les traités de versification depuis la Pléiade entre longueur des vers et « gravité » du sujet, sur la tonalité (« vers doux, tendres et langoureux ») ; enfin choix stylistiques liés aux choix précédents (recherche d’un style « net et facile », autrement dit choix du « style simple »). Et une part de la critique d’Alceste<sup>67</sup> tient à ce que le sonnet est frappé d’incohérence esthétique : en fait du style simple annoncé, on a un « style figuré », des expressions qui « ne sont point naturelles », bref du style « pompeux » et « fleuri ». Pire, la nécessité de « faire une chute » conduit inévitablement au jeu de mots, à « l’affectation » ; il y a donc en son essence, pour Alceste, qui représente ici une position esthétique légitime (« classique » ?), contradiction entre la recherche constitutive du genre (le sonnet est une forme savante) et l’idée de le transformer en madrigal, qui plus est quasi « impromptu » (« je n’ai demeuré qu’un quart d’heure à le faire », I, 2, v. 313). Philinte, par sa critique, souligne cette contradiction : « Ah ! qu’en termes galants ces choses-là sont mises ! » (I, 2, v. 325) fait référence à l’ingéniosité des choix lexicaux, peut-être à celle de commencer et de terminer le groupe des quatrains par le terme « espoir », répétition qui signale la *volta*, ou bascule du sonnet, dans le passage des quatrains aux tercets, autre point capital de la savante structure du sonnet. La fameuse chanson elle au moins, selon Alceste, allie de façon cohérente simplicité de la forme (« la rime n’est pas riche », I, 2, v. 401) et vérité du sentiment.

### Les débats esthétiques

Dans l’exemple que nous venons de développer, nous avons vu à l’œuvre des critères esthétiques, permettant de juger d’un objet prétendant au statut d’œuvre d’art reconnue comme telle, mais nous avons vu aussi qu’un tel classement était l’objet d’un conflit, né bien sûr d’une rivalité personnelle qui ne s’avoue pas, mais aussi révélateur de débats esthétiques

<sup>62</sup> - I, 2, p. 54, et II, 1, p. 56.

<sup>63</sup> - I, 2, p. 41-42.

<sup>64</sup> - I, 2, v. 305-335.

<sup>65</sup> - Ni Donneau de Visé : « Le sonnet n’est point méchant, selon la manière d’écrire d’aujourd’hui ; et ceux qui cherchent ce qu’on appelle pointes ou chutes, plutôt que le bon sens, le trouveront sans doute bon » (Molière, *Œuvres complètes*, Hachette, *op. cit.*, t. V, p. 433).

<sup>66</sup> - *Le Sonnet à la princesse Uranie, sur sa fièvre* de Trissotin est lui aussi en octosyllabes. Molière fait bien sûr malicieusement allusion à la fameuse querelle de 1649 entre le « sonnet d’Uranie » de Vincent Voiture (en alexandrins) et le « sonnet de Job » d’Isaac de Benserade, en octosyllabes. Benserade, devenu plus tard fournisseur fort apprécié de vers « galants » pour les ballets de Cour, en collaboration avec Lully, était sur ce plan un rival de Molière.

<sup>67</sup> - I, 2, v. 376-416.

contemporains, débats majeurs en ce qu'il sont sous-tendus par une logique de concurrence (symbolique autant qu'économique) entre producteurs, et même entre publics. Le débat porte en effet non sur deux opinions personnelles, mais sur les codes, les valeurs et les usages qui prétendent à l'hégémonie à l'intérieur, comme à l'extérieur, du champ artistique. La façon dont Molière, directement ou indirectement, rend compte de tels débats est si riche que nous nous contenterons d'exposer brièvement les deux questions principales abordées dans nos textes, l'une du point de vue de la production artistique, l'autre de sa réception.

### *L'expression des passions*<sup>68</sup>

C'est le maître de musique qui propose à M. Jourdain « un petit essai [qu'il a] fait autrefois des diverses passions que peut exprimer la musique » (I, 2, p. 51), ou plutôt le chant, puisqu'il s'agit du « dialogue en musique » chanté peu après pour M. Jourdain, et destiné à être offert à Dorimène, accompagné des danses du maître à danser, qui sont elles-mêmes « un petit essai des plus beaux mouvements et des plus belles attitudes dont une danse puisse être variée » (I, 2, p. 54). « Passions » signifie ici émotions, sentiments, « mouvements de l'âme » – à l'intérieur de la relation amoureuse, comme le montre le texte chanté.

Or nous pouvons remarquer que ce passage, révélateur d'une conception de l'art comme « imitation », s'insère dans une des nombreuses discussions méta-textuelles du *Bourgeois gentilhomme* et du *Misanthrope*<sup>69</sup>. Et toutes portent sur la même question : comment exprimer au mieux le (les) sentiment(s) amoureux ? Comment dire l'amour ?

Au mieux... ce qui signifie l'adoption de critères esthétiques et éthiques. Dans tous les cas, c'est d'abord, de la part de ceux qui sont placés en position de juger, un critère de vraisemblance. Ainsi, le maître de musique y fait-il appel à deux reprises : « il faut, Monsieur, que l'air soit accommodé aux paroles » (I, 2, p. 46) et

lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers ; et il n'est guère naturel, en dialogue, que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions. (I, 2, p. 51)

Le texte est très clair : la vraisemblance (artistique) est fondée sur la tradition (que M. Jourdain ne connaît pas) ; cette vraisemblance constitue le fondement de ce que le spectateur (au moins cultivé) est susceptible de trouver « naturel ». On voit combien cette nature-là est effet de culture, et tant pis pour les grossiers personnages qui sont incapables de la comprendre. La question est d'autant plus importante que Molière, tout en s'essayant lui-même à ce genre nouveau<sup>70</sup>, en combinant comédie (bourgeoise, « récitée »<sup>71</sup>), et pastorale (chantée), selon la formule de *George Dandin*, voit monter à côté de lui l'ambition de Lully et se dessiner une autre forme de cette nouveauté, où « des princes » chanteraient leurs passions<sup>72</sup> : l'opéra. De plus, elle implique une réflexion sur les rapports hiérarchiques de la

<sup>68</sup> - N'oublions pas qu'Alceste est venu chez Célimène, ce jour-là, pour « [...] lui dire / Tout ce que là-dessus [sa] passion [lui] inspire » (I, 2, v. 241-242), tandis que ce sont les galanteries de Clitandre et celles de M. Jourdain qui structurent l'intrigue de *George Dandin* et du *Bourgeois gentilhomme*.

<sup>69</sup> - *Le Bourgeois gentilhomme*, I, 2, p. 46-47 et p. 51-55 ; II, 1, p. 56-57 ; II, 4, p. 80-81 ; *Le Misanthrope*, I, 2, v. 295-416.

<sup>70</sup> - « Notre nation n'est guère faite à la comédie en musique, et je ne puis pas répondre comme cette nouveauté-ci réussira » (Livret du *Grand divertissement royal de Versailles*, p. 118).

<sup>71</sup> - Selon l'expression de P. Perrin, *op. cit.*, p. 278 (la citation se trouve dans une intéressante lettre théorique sur ce genre nouveau).

<sup>72</sup> - La « tragédie-ballet » de *Psyché* en donnera un premier aperçu en janvier 1671 (soit à peine trois mois après la création du *Bourgeois gentilhomme*).



musique, de la danse, et du texte, sur lesquels Molière n'a pas forcément, lui qui subordonne la musique au texte (c'est l'air qui s'accommode aux paroles<sup>73</sup>), la même position que le musicien Lully, même s'ils partagent la même conception d'une musique « expressive », porteuse en elle-même d'émotions définies, ou que Pierre Perrin, qui déclare que l'avantage de la « comédie en musique » sur la « comédie récitée » consiste en ce qu'elle exprime « les passions d'une manière plus touchante, par les fléchissements, les élévations, et les chutes de la voix »<sup>74</sup>. Notons enfin que ce rapport établi entre texte et musique n'est pas exactement aussi évident et « naturel » que le maître de musique veut le faire croire : l'usage est encore bien établi de chanter des textes (de styles parfois très différents) sur le même timbre<sup>75</sup>, et pas seulement pour des chansons, puisque c'était la conception du *Supplément musical* aux *Amours* de Ronsard (1550) qui eut un immense et durable succès.

Dans la discussion sur le billet destiné à « une personne de grande qualité » (*Le Bourgeois gentilhomme*, II, 4, p. 78), on retrouve implicitement le même critère du naturel : si l'ordre des mots proposé par M. Jourdain est le meilleur, c'est parce que c'est l'ordre « naturel » de la phrase française (jugée en cela supérieure à la phrase latine), à préférer, de loin, aux hyperbates extravagantes (même en poésie, elles sont considérées avec méfiance, depuis Malherbe) proposées par le maître de philosophie.

Mais c'est dans la discussion d'Oronte et d'Alceste qu'apparaît le plus nettement le critère du naturel. D'un côté, nous l'avons vu, des expressions qui « ne sont point naturelles » (I, 2, v. 378), un « style figuré » (v. 385), « jeux de mots », « affectation pure » (v. 387), « colifichets » (v. 403), « pompe fleurie / De [...] faux brillants » (v. 415-416) ; de l'autre, le « bon caractère » et « la vérité » (v. 386), la façon dont « parle la nature » (v. 388) et la passion « toute pure » (v. 406), « ce que peut dire un cœur vraiment épris » (v. 413), et même « le bon sens » (v. 403). La recherche esthétique est ainsi rejetée du côté du factice et du mensonger (*artifice* y acquiert son sens péjoratif), tandis que l'expression naturelle et simple est réputée être sincère, vraie, authentique. Nature, raison, vérité : n'est-ce pas là une définition bien classique de l'art ? Mais n'oublions pas qu'Alceste est un personnage ridicule, que le naturel en art est forcément un effet de culture (c'est le vraisemblable, et non le vrai, qui prévaut chez les théoriciens), et que *George Dandin*, ou plutôt *Le Grand divertissement royal de Versailles* où il s'insère, et *Le Bourgeois gentilhomme* ont, par beaucoup de leurs aspects, beaucoup plus à voir avec la « pompe fleurie » et le « style figuré » qu'avec la simplicité des premiers âges. Serait-ce que Molière sacrifie au « méchant goût du siècle » (*Le Misanthrope*, I, 2, v. 389), comme le lui reproche (tout en reconnaissant que c'est une nécessité objective) Rousseau ? Bien sûr, puisque le premier but de l'art est de plaire !

### *Questions de goût*

Ces comédies de Molière tendent en tout cas à montrer l'importance, à côté de critères esthétiques qui sont donnés pour vérités objectives, de la question du goût, par essence variable, et relatif. Molière le montre conditionné par l'époque : Alceste oppose le « méchant goût du siècle » à celui de « nos pères [qui], tous grossiers, l'avaient beaucoup meilleur » selon lui (I, 2, v. 390) ; par l'espace national : *Le Ballet des nations* illustre, dans les troisième, quatrième et cinquième entrées, trois façons différentes de dire et d'exprimer

<sup>73</sup> - Voir J. Serroy, *Préface au Bourgeois gentilhomme*, p. 16-17.

<sup>74</sup> - P. Perrin, *op. cit.*, p. 278.

<sup>75</sup> - C'est, semble-t-il, le cas pour la chanson de Janneton, écrite par Perrin sur une musique de Sablières, destinée à l'origine à d'autres paroles (d'où une part de son ridicule ?). Voir Louis E. Auld, « Une rivalité sournoise : Molière contre Pierre Perrin », *PFSCS*, *op. cit.*, p. 123-137.

l'amour : plus « passionnée » chez les Espagnols, « *piu vivace* » chez les Italiens, plus « galante » chez les Français. Mais surtout il le montre dépendant de la classe sociale : c'est en lui son éducation bourgeoise qui pousse M. Jourdain à préférer la chanson de Janneton comme plus gaillarde (rappelons que c'est le nom d'une danse, et que tout cela est bien d'ordre esthétique, c'est-à-dire culturel), et la trompette marine, « instrument qui [lui] plaît, et qui est harmonieux » (II, 1, p. 57).

Mais même Alceste et Oronte, pourtant de même culture et de même formation (et très probablement de même âge), ne peuvent s'entendre, et il n'est pas sûr que l'un et l'autre n'aient pas, provisoirement, car Oronte ira plus loin, raison d'en rester au constat de la différence des goûts (et des couleurs).

Oronte – Et moi, je vous soutiens que mes vers sont fort bons.

Alceste – Pour les trouver ainsi vous avez vos raisons ;

Mais vous trouverez bon que j'en puisse avoir d'autres,

Qui se dispenseront de se soumettre aux vôtres.

Oronte – Il me suffit de voir que d'autres en font cas. (I, 2, v. 417-421)

Plutôt que d'y voir une preuve supplémentaire du mauvais goût d'Oronte, ne pourrait-on rappeler ces lignes du Père Bouhours :

Si cela est ainsi [...], on a tort de condamner le goût et l'inclination d'autrui, quelque bizarre que soit ce goût et quelque extravagante que cette inclination puisse être. Car c'est à la nature à qui il faut s'en prendre, et non pas à nous qui ne faisons que la suivre et qui ne pouvons lui résister en ces rencontres.<sup>76</sup>

Le pire n'est-il pas l'attitude dogmatique, avec son « impétuosité de prévention, [sa] raideur de confiance, [sa] brutalité de sens commun et de raison »<sup>77</sup> ? Le gage de la réussite artistique n'est-il pas alors, plutôt que d'obéir à une définition qui se voudrait en vain universelle, d'offrir à chacun de quoi satisfaire son goût propre ? L'extraordinaire habileté de Molière est très souvent d'avoir su pratiquer cette stratégie de multiple alliance, comme cela apparaît dans *La Critique de l'École des femmes*, dans un discours très retors qui aboutit à valoriser public de Cour et public du parterre, en leur désignant un ennemi commun, les pédants (ses confrères, finalement), auxquels pourtant il donne quelques gages. Rousseau avait fort bien défini les possibilités :

Un peuple voluptueux veut de la musique et des danses. Un peuple galant veut de l'amour et de la politesse. Un peuple badin veut de la plaisanterie et des ridicules.<sup>78</sup>

Molière n'offre-t-il pas tout cela à la fois ?

Paru dans *Op. cit.*, Publications de l'Université de Pau, n° 13, nov. 1999, p. 99-111.

<sup>76</sup> - *Entretiens d'Ariste et Eugène* [1671], Paris, Bossard, 1920 (R. Radouant éd.), « Le Je ne sais quoi », p. 206.

<sup>77</sup> - *Le Malade imaginaire*, III, 3.

<sup>78</sup> - *Lettre à M. d'Alembert* [...], *op. cit.*, p. 68.