

Le
Livre
de
Poche

T H É Â T R E D E P O C H E

Molière

Le Bourgeois gentilhomme



Composition réalisée par NORD COMPO

Imprimé en France sur Presse Offset par



BRODARD & TAUPIN

GROUPE CPI

La Flèche (Sarthe).

N° d'imprimeur : 13121 - Dépôt légal Édit. 23500-07/2002

LIBRAIRIE GÉNÉRALE FRANÇAISE - 43, quai de Grenelle - 75015 Paris.

ISBN : 2 - 253 - 03780 - X

30/5126/4

Table

<i>Préface</i> de Jacques Morel.....	5
--------------------------------------	---

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

Acte I.....	23
Acte II.....	35
Acte III.....	55
Acte IV.....	91
Acte V.....	107
Ballet des Nations.....	117

DOSSIER

COMMENTAIRES.....	131
<i>Analyse du Bourgeois gentilhomme</i>	131
La comédie des maîtres, 131. — La comédie domestique, 133.	
<i>Les personnages</i>	135
<i>Dramaturgie</i>	143
Structure d'ensemble du <i>Bourgeois gentilhomme</i> , 144. — Étude des personnages, 144. — Études comparatives, 145.	
<i>Réception</i>	146
BIOGRAPHIE	149
BIBLIOGRAPHIE	152
LEXIQUE.....	156

LE BOURGEOIS GENTILHOMME



Déjà paru dans Le Livre de Poche :

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

DOM JUAN

LE MALADE IMAGINAIRE

LE MISANTHROPE

L'AVARE

L'ÉCOLE DES FEMMES

LES FEMMES SAVANTES

LES FOURBERIES DE SCAPIN

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI

GEORGE DANDIN

suivi de

LA JALOUSIE DU BARBOUILLÉ

AMPHITRYON

LES PRÉCIEUSES RIDICULES

LE TARTUFFE

MOLIÈRE

Le Bourgeois gentilhomme

Comédie-ballet

PRÉFACE ET NOTES DE JACQUES MOREL

NOTES COMPLÉMENTAIRES DE JEAN-PIERRE COLLINET

LE LIVRE DE POCHE

Texte conforme à l'édition des Grands Écrivains de la France.

Jacques Morel, né en 1926, est professeur émérite à l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Il a publié plusieurs études sur le théâtre français, notamment *La Tragédie* (A. Colin, 1964) et *Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté* (A. Colin, 1968). Il est également l'auteur, en collaboration avec Alain Viala, d'une édition du *Théâtre* de Racine (Garnier, 1980). Il a édité dans Le Livre de Poche plusieurs pièces de théâtre classique.

Jean-Pierre Collinet, professeur émérite à l'Université de Dijon, est l'auteur, parmi d'autres ouvrages, de *Lectures de Molière* (A. Colin, 1973) où sont regroupés les principaux jugements suscités par l'œuvre de Molière du XVII^e siècle à nos jours. Jean-Pierre Collinet a commenté *Tartuffe* et *Amphitryon* dans Le Livre de Poche.

© Librairie Générale Française, 1985, 1999,
pour la préface, les commentaires et les notes.

PRÉFACE

Le Bourgeois gentilhomme a été représenté pour la première fois le 14 octobre 1670 au château de Chambord devant le roi et la cour. C'est la dixième œuvre de Molière appartenant au genre mixte de la comédie-ballet, inauguré en 1661 avec *Les Fâcheux*. Mais c'est la seule qui ait toujours comporté le sous-titre de *comédie-ballet*, toutes les autres restant intitulées *comédies*. Si l'on en croit le premier biographe de Molière, Grimarest, les nobles spectateurs de Chambord n'accordèrent au *Bourgeois* que des applaudissements discrets. Le roi aurait attendu plusieurs jours avant de féliciter publiquement Molière et la cour aurait suivi. Quoi qu'il en soit, le succès fut très vite assuré, non seulement à la cour, mais aussi à la ville où la pièce fut créée dès novembre dans la même version, c'est-à-dire avec les divertissements qu'elle comprenait.

L'œuvre était attendue. Louis XIV se souvenait de la visite décevante que lui avait rendue, à la fin de 1669, l'ambassadeur du Grand Seigneur, Soliman Aga. Il n'avait pas oublié non plus l'humiliation que venait de subir son propre ambassadeur, emprisonné puis expulsé sans ménagement. La comédie de Molière semble avoir eu pour premier objet de ridiculiser d'insolents partenaires. Le chevalier d'Arvieux, bon connaisseur des choses de la Turquie, conte dans ses *Mémoires* que le roi lui avait ordonné de se joindre à Molière et à Lulli « pour composer une pièce de théâtre où l'on pût faire entrer quelque chose des

habillements et des manières des Turcs ». Une rencontre aurait eu lieu à cet effet dans la maison de Molière à Auteuil. Autour de ce premier noyau une équipe s'était constituée, avec Beauchamp, le maître de ballet, Gissey, le dessinateur des costumes, Barailon, le maître tailleur, et l'indispensable Charles Vigarani, associé comme décorateur à tous les divertissements royaux depuis 1662. Si l'on ajoute qu'en plus de la troupe de Molière participaient à la représentation les plus brillantes vedettes de la danse et du chant, on imagine aisément l'ampleur du spectacle, et sa difficulté.

Le public éclairé fit un accueil d'autant plus chaleureux au *Bourgeois* qu'il pouvait y apprécier l'heureux mariage que Molière et ses collaborateurs avaient su ménager entre une comédie follement gaie et les divertissements qui paraissaient s'y introduire naturellement, comme appelés par le sujet. Le charme de toute comédie-ballet moliéresque réside dans la subtile alliance du verbe comique et de la noble délicatesse des chants, des pas et de la « symphonie ». Mais l'invention première du *Bourgeois* justifiait pleinement celle-ci aussi bien que celui-là et autorisait encore des échanges de ton et de style entre le dialogue et la partition. Il fallait être un critique aussi sévère que le père Rapin pour s'étonner que « la Cour, où l'on est si délicat », applaudît aux « caractères outrés » du *Bourgeois* et du *Malade*. Pourtant ce jugement de l'auteur des *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* (1674) est curieusement confirmé par Grimarest en 1705 : « Le spectacle d'ailleurs, quoique outré et hors du vraisemblable, mais parfaitement bien exécuté, attirait les spectateurs ; et on laissait gronder les critiques sans faire attention à ce qu'ils disaient contre cette pièce. »

Le Bourgeois gentilhomme procède d'une intrigue amoureuse conforme à la plus ancienne tradition comique : deux jeunes gens sont amoureux l'un de

l'autre. Cet amour est contrarié par les projets et l'ambition du père de la jeune fille. Le dénouement leur permettra pourtant de s'épouser. Ce schéma a nourri non seulement bien des comédies de l'Antiquité latine et de la Renaissance italienne et française, mais encore nombre de pastorales du XVIII^e siècle, d'Alexandre Hardy à Quinault. Selon cette double tradition, les amants obtiennent l'aveu du père grâce à une péripétie où les mérites du jeune homme sont reconnus, son haut rang dévoilé ou son identité précisée. Molière lui-même a donné des exemples de ces trois modèles : dans *Les Fâcheux*, Damis accorde sa nièce à Éraste quand celui-ci a prouvé son héroïsme en le tirant des mains de spadassins ; dans *L'Avare*, Valère obtient Élise quand il est reconnu comme fils du seigneur Anselme ; et, déjà, dans *L'École des femmes*, la reconnaissance du dénouement permet à Horace d'épouser Agnès. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Molière a seulement précisé l'appartenance sociale du père et ses ambitions : c'est un « bourgeois » qui se veut « gentilhomme ». Il s'est refusé d'autre part aux facilités de la reconnaissance aussi bien qu'au motif de la « conversion héroïque » du père, substituant à l'une comme à l'autre le détour d'une « comédie » où le jeune homme passe pour ce qu'il n'est pas. Étrangement, c'est cette comédie elle-même qui assure la vraisemblance du dénouement heureux. Tous les personnages demeurent ici eux-mêmes : la folie de noblesse de M. Jourdain reste au dénouement identique à ce qu'elle était aux premières scènes et le jeune Cléonte garde, au moment d'épouser Lucile, le « rang assez passable » qu'il avouait en « honnête homme » à la scène 12 de l'acte III.

Dans la tradition comique la plus largement représentée, le poète met en scène au dénouement le passage de l'illusion ou de la tromperie à la conscience du réel et plus généralement des préjugés à la bonne santé morale. C'est ce que *Le Tartuffe* mettait encore en œuvre : la folie d'Orgon et celle de Mme Pernelle

s'y effaçaient au profit de la lucidité incarnée par Elmire et Cléante. C'est l'inverse qui se passe dans *Le Bourgeois* : la folie du personnage central n'y trouve aucune guérison et les feintes de ses partenaires ne prennent pas fin quand le rideau tombe. Tout se passe comme si le poète entendait ménager les illusions du héros et la complaisance de ceux qui les exploitent. Molière mettra plus tard en application des principes analogues dans les scènes finales du *Malade imaginaire*.

Ces modifications et ces adaptations apportées à un schéma hérité font apparaître l'étroite liaison que le poète a voulu assurer entre l'histoire d'amour qu'il conte et la satire sociale qu'il instaure. La comédie du *Bourgeois* fait en effet constamment référence à un milieu social étroitement défini : celui d'une bourgeoisie enrichie par le commerce, à laquelle sa fortune autorise les ambitions les plus élevées. On a pu voir dans les prétentions de M. Jourdain la caricature de celles d'un Colbert. Plus généralement, ces prétentions rappellent celles de beaucoup de contemporains qui s'achetaient à deniers comptants des arbres généalogiques ou du moins un moyen d'anoblissement que l'achat d'une terre ou le mariage d'une fille pouvaient concrétiser. Le héros du *Bourgeois gentilhomme* ne fait que pousser cette manie à son extrême limite en se prétendant noble de souche et en entendant vivre comme tel, c'est-à-dire dans une coûteuse oisiveté et un mécénat ruineux¹.

Mais *Le Bourgeois* est aussi une comédie-ballet. Le ballet de cour, mythologique, pastoral ou comique, a été pratiqué en France dès la fin du xvi^e siècle. C'est un divertissement qui comporte des « entrées », muettes mais dansées, exprimant une idée qu'un livret précise à l'intention des spectateurs ; éventuellement des vers, non lus, mais remis aux dames par les

1. On trouvera une analyse de la pièce et une étude des personnages, p. 131.

nobles personnages qui dansent le ballet ; des « récits » ou tirades débitées et couplets chantés par des personnages qui ne dansent pas. Le « dessein » du ballet est tracé par des gens de cour et le roi, les princes et les courtisans participent à l'exécution de cette œuvre collective. C'est seulement à l'époque de Molière que cette exécution a été confiée progressivement à des professionnels de la poésie, de la musique, de la danse et du chant. Quand Molière crée *Le Bourgeois gentilhomme*, Louis XIV vient tout juste de renoncer à jouer un rôle dans les ballets.

Molière a écrit et représenté sa première comédie-ballet, *Les Fâcheux*, à l'occasion des fêtes offertes par le surintendant Fouquet au jeune Louis XIV dans le parc du château de Vaux-le-Vicomte (17 août 1661). Le principe de cette œuvre était de remplir les entractes d'une sorte de comédie à sketches par des divertissements dansés dont le thème constant était le même que celui de la comédie. Les comédies-ballets données par Molière entre 1664 et 1670, malgré la diversité de leurs sujets, procédaient d'une esthétique analogue. La plupart d'entre elles s'inséraient dans des divertissements d'une certaine ampleur, comme *La Princesse d'Élide* qui ne constitua, en 1664, qu'un des « Plaisirs de l'Île enchantée » donnés dans les jardins de Versailles, mais d'autres, comme *Les Amants magnifiques*, de février 1670, composaient l'ensemble du « Divertissement royal ».

L'originalité du *Bourgeois gentilhomme* est de se présenter comme un tout cohérent et d'offrir une série d'emboîtements significatifs, la pièce constituant, comme *Les Amants*, un vaste divertissement, mais présenté à la fois au bourgeois qui est censé l'offrir et au souverain qui l'offre en réalité. Cette singularité apparaît bien d'emblée. Le prologue du *Bourgeois gentilhomme*, ou plutôt son « ouverture », au lieu d'être consacré à l'éloge de la personne royale, prélude directement à la comédie en présentant divers person-

nages qui joueront ensuite un rôle dans le dialogue et en préparant la sérénade que M. Jourdain entendra à la scène 2 de l'acte I. La turquerie du quatrième acte, qui est à l'origine de la composition de l'œuvre, joue un rôle essentiel dans la préparation du dénouement. Enfin, le Ballet des Nations qui clôt le spectacle est présenté comme un divertissement « préparé » par et pour les personnages de la comédie. Le personnage central du *Bourgeois gentilhomme* n'est pas seulement spectateur et auditeur des danses et des chants introduits à l'intérieur des actes ou présentés en intermèdes : il se donne lui-même en spectacle en chantant, en dansant et en acceptant de jouer sans le savoir un rôle burlesque dans la prétendue cérémonie turque où il se prend pour un héros alors qu'il est une victime. Cette imbrication, et parfois cette confusion entre le jeu comique et le divertissement musical, n'empêchent pas l'œuvre de s'inscrire dans la lignée de la comédie d'amour traditionnelle. Il s'accommode également d'une satire sociale inscrite dans le titre même de la pièce. Le paradoxe du *Bourgeois gentilhomme* réside précisément dans cette conciliation qui implique une entente, voire une complicité étroite, entre le poète, son décorateur, Vigarani, et surtout Lulli son musicien, qui accepta d'ailleurs de jouer lui-même le rôle du Mufti dans la turquerie. Cependant, *Le Bourgeois gentilhomme* s'inscrit, plus que les autres comédies-ballets de Molière, dans la série des comédies consacrées aux gens de « la ville ». L'œuvre rappelle ainsi *Le Tartuffe* et *L'Avare*. M. Jourdain est d'ailleurs un héros de l'illusion comme Tartuffe, et un personnage de monomane comme Harpagon. Mais il est aussi le contraire de l'un comme de l'autre : l'illusion qu'il véhicule est brillante et superficielle, quand celle que représente Tartuffe est ténébreuse ; la passion qui l'habite, d'autre part, n'est pas l'avarice, mais la prodigalité familière aux gens de cour.

Si *Le Bourgeois gentilhomme*, on l'a dit, se présente ainsi comme un tout cohérent, il est cependant, comme toute œuvre dramatique, constitué de grands ensembles théâtralement ou stylistiquement autonomes et comporte ainsi des effets de rupture et des effets d'alternance.

Dans sa forme définitive, la comédie ne présente aucune rupture sensible entre les deux premiers actes, la première réplique de M. Jourdain à l'acte II faisant immédiatement référence à l'intermède dansé auquel on vient d'assister. Elle n'en comporte pas davantage entre les actes III et IV : durant l'intermède les cuisiniers ont préparé la table du festin, et à la première scène de l'acte IV Dorimène et Dorante engagent immédiatement le dialogue sur la splendeur et l'originalité de celui-ci. En revanche, une rupture est sensible entre les actes II et III : si l'évocation de l'habit de M. Jourdain crée un lien thématique entre la dernière scène de l'acte II et la première de l'acte III, on ne voit aucune continuité de l'action entre la danse des garçons tailleurs du second intermède et les propos tenus par M. Jourdain à la première scène de l'acte III. De même, la rupture est évidente entre les deux derniers actes : certes le dialogue des époux à la première scène de l'acte V fait référence à la turquerie de l'intermède, mais à la fin de celle-ci les Turcs ont laissé seul le nouveau *Mamamouchi*. Il est d'ailleurs probable que, pour les aménagements nécessaires au Ballet des Nations, la ferme qui s'était ouverte pour la cérémonie cache le fond de la scène pendant tout l'acte V. Dès lors, un premier découpage est rendu possible par les indications du texte, si discrètes soient-elles ; après les deux premiers actes consacrés à la comédie des maîtres, les actes III et IV à la comédie domestique et aux galanteries de M. Jourdain, le dernier acte propose un dénouement à l'une comme à l'autre avant le ballet final qui d'ailleurs ne fait référence ni à l'une ni à l'autre.

Au moment de la création, M. Jourdain demeurait

certainement en scène après le départ des Turcs (fin de l'acte IV) et le dernier acte commençait immédiatement avec l'entrée de Mme Jourdain. Dans l'édition de 1734, il est précisé qu'à la fin de la turquerie le Mufti et ses acolytes emmènent avec eux le nouveau *Mamamouchi*. Cela suppose que, sans doute pour ménager les forces de l'interprète principal, un entracte était alors introduit avant les scènes du dénouement.

À l'intérieur même des actes, si aucun effet de rupture ne marque l'acte I, non plus que les actes II et IV, l'acte III comporte une facile « liaison de fuite » après le dialogue de Cléonte et de Covielle qui termine l'épisode des amours des jeunes gens et avant l'ensemble des scènes consacrées au dîner offert à Dorimène. De même, à la fin de la première scène de l'acte V, une « liaison de fuite » analogue précède les scènes décisives du dénouement. Tout se passe comme si la comédie était construite en six tableaux, correspondant respectivement aux deux premiers actes, aux treize premières scènes de l'acte III, aux dernières scènes de cet acte et à l'ensemble de l'acte IV, à l'amusante ponctuation que crée le dialogue de M. Jourdain et de sa femme au début de l'acte V, à toute la fin de cet acte et enfin du Ballet des Nations.

Comme il est normal, le rythme de cette comédie-ballet procède d'un jeu d'alternance entre divertissements et dialogues. Les premiers sont de trois natures différentes. Ceux qu'on isole le plus aisément sont naturellement les intermèdes dansés à la fin des trois premiers actes et le Ballet des Nations qui termine le spectacle. En revanche, l'ouverture de la comédie annonce l'exécution de la sérénade de l'acte I et entre donc dans la même catégorie que cette sérénade, le dialogue chanté qui la suit, et les chansons à boire de l'acte IV, c'est-à-dire dans la classe des chants interprétés pour un auditeur privilégié, M. Jourdain. Un dernier type de divertissement fait intervenir M. Jour-

dain en personne : la chanson de Jeanneton qu'il interprète seul, le menuet et l'habillement en cadence où il est conduit par ses maîtres, enfin la turquerie, où il se trouve au centre d'une cérémonie burlesque aux nombreux interprètes. Par ailleurs, si l'on considère ces divertissements dans l'ordre de leur apparition, on constate qu'ils sont de plus en plus intégrés à l'action de la comédie, jusqu'à l'intermède de la turquerie qui en constitue le sommet. Leur gratuité et l'« artifice » de leur conception n'en demeurent pas moins évidents, et sont enfin leur unique raison d'être au moment où se déroule le Ballet des Nations : née du jeu pur, la comédie se termine dans le divertissement pur.

Le dialogue dramatique du *Bourgeois gentilhomme* est très largement diversifié. Il peut certes ressortir à l'information et à l'action, soit en présentant les personnages, soit en fournissant les données de la double intrigue (prétentions et amours de M. Jourdain, intrigue amoureuse entre les jeunes gens). Les personnages de la première de ces intrigues sont tous évoqués dès les deux premiers actes : M. Jourdain est nommé et caractérisé dans les premières répliques de la comédie où allusion est faite également au « grand seigneur » qui ne deviendra « ce beau monsieur le comte » qu'à l'acte III, quelques instants avant d'apparaître en personne ; Dorimène enfin est évoquée à quatre reprises à l'acte II, et trois fois dans l'aparté de l'acte III entre Dorante et M. Jourdain, avant d'entrer en scène au début de la séquence du dîner. Au contraire, les personnages liés à l'intrigue seconde ne sont évoqués que peu avant leur apparition. Si le personnage de Lucile fait l'objet d'allusions plus ou moins précises aux scènes 3, 5 et 7 de l'acte III avant de faire son entrée, la dernière, à la scène 10, Cléonte et Covielle ne sont présentés qu'immédiatement avant leur entrée en scène (III, 8) et Nicole, qui entre en scène au début de l'acte III, quand M. Jourdain

vient tout juste de la nommer, n'a été évoquée auparavant que dans un court exemple de « prose » proposé par M. Jourdain au maître de philosophie. Quant à l'épouse du héros, elle entre d'elle-même et se présente elle-même à la scène 3 de l'acte III, 3 ; elle provoque un effet de surprise analogue (IV, 2) en interrompant la galante conversation de son mari avec Dorimène ; son entrée n'est pas davantage annoncée au début de l'acte V où elle se moque du personnage de Turc joué par son mari, ou à la dernière scène de la comédie, où elle tente de faire obstacle au mariage de sa fille avec un « carême-prenant ». Dans tous ces cas Mme Jourdain entend manifester son opposition à son mari, qu'il s'agisse de son vêtement, de ses galanteries ou de sa prétention à la noblesse turque ; elle le fait avec vivacité en multipliant les interrogations et les exclamations. Une seule fois, à la scène 2 de l'acte III, elle use d'un autre style : c'est qu'alors elle surprend, non son mari, qu'elle précède, mais les quatre jeunes gens qui viennent « à propos » d'en finir avec leur comédie du dépit amoureux, et qu'elle veut assurer de son plein appui. Les modes de présentation de ce personnage correspondent au statut particulier qui est le sien : Mme Jourdain est caractérisée par l'autonomie de la décision et la cohérence de la conduite ; c'est ce qui lui confère peut-être, malgré la relative rareté de ses apparitions, un relief que ne possède aucun des autres personnages.

Comme les personnages qui y participent, les événements liés à l'intrigue galante de M. Jourdain sont évoqués dès les deux premiers actes, où le dîner et le ballet prévu à sa suite sont annoncés ; d'autres éléments appartenant à la même intrigue sont mentionnés dans les toutes premières scènes de l'acte III. À l'intérieur même de la comédie des maîtres, l'ordre d'entrée des deux derniers est donné à la scène 2 de l'acte I. En revanche, l'intrigue amoureuse des jeunes gens n'est présentée que dans l'acte même où elle s'insère, l'acte III, et c'est encore de cet acte III que