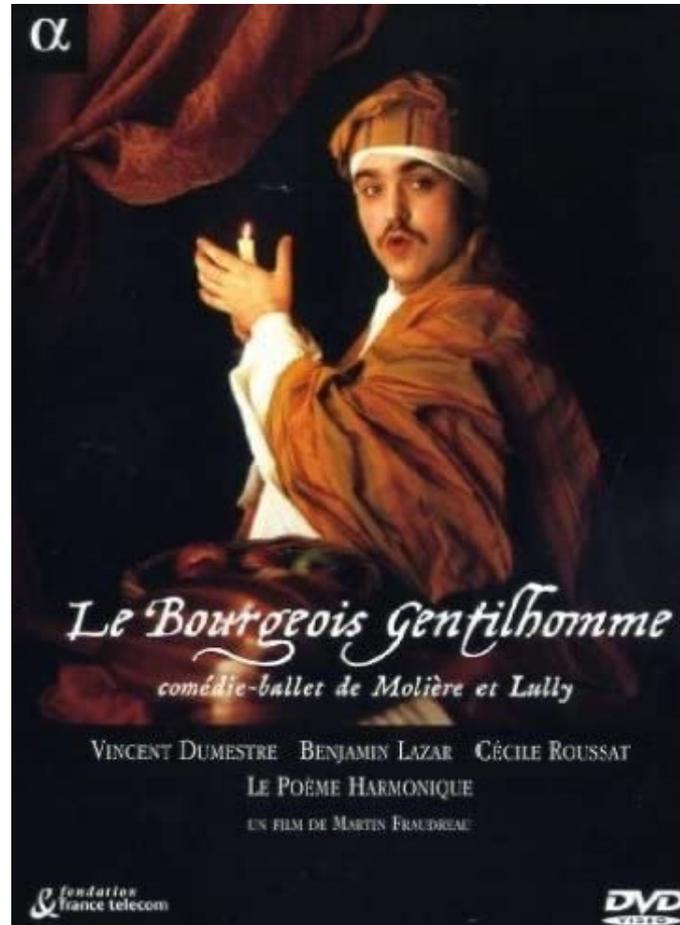


« 1955-2005 : deux exemples de réalisation musicale du
Bourgeois gentilhomme de Molière et Lully »



En 1955, la Comédie-Française reprend *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière et Lully créé en 1670. Pièce maîtresse de son répertoire, elle est donnée avec une adaptation de la musique de Lully réalisée par André Jolivet (1905-1974). Un disque microsillon, remasterisé en format CD, témoigne de ce travail¹. En 2004, Benjamin Lazar et Vincent Dumestre remontent *Le Bourgeois gentilhomme* pour l'Opéra-Comique à Paris, avec l'intégralité de la musique originale et des danses (chorégraphie de Cécile Roussat). Un an plus tard, paraît un DVD qui rend compte de cette réalisation².

Quasiment cinquante ans séparent ces deux versions enregistrées du *Bourgeois gentilhomme*, versions totalement différentes comme le laisse entendre notre brève introduction. Pourquoi les avoir réunies et quel est le sens de leur étude ? Nous aimerions, par leur comparaison, dégager des pistes de réflexion sur les relations entre musique et théâtre dans la reprise des œuvres du passé, en particulier dans celles où ces deux arts ont été pensés en concomitance.

Un élément frappe dès les premières écoutes : le statut de la musique et son lien à la comédie. Dans la première version, elle est écourtée, réécrite et réorchestrée par André

¹ *Les Rarissimes de la Comédie-Française : Le Bourgeois gentilhomme*, musique de Lully orchestrée et dirigée par André Jolivet, EMI Music France, 1956, CD audio, EMI Classics, 2007.

² *Le Bourgeois gentilhomme*, DVD audio-visuel, Alpha, 2005 (voir illustration).

Jolivet. La deuxième version se présente au contraire comme une restitution fidèle : la comédie est redonnée, sans doute pour la première fois depuis deux siècles, avec l'intégralité de la musique et des danses que les deux « Baptiste » avaient prévues à l'origine. Cette nouvelle reprise est due à des artistes qui s'inscrivent résolument dans le courant de la restitution d'œuvres anciennes, à la fois sur le plan théâtral et sur le plan musical. On peut donc s'interroger sur la distance qui sépare les conceptions à l'œuvre dans ces deux reprises du *Bourgeois gentilhomme* et poser la question de la fidélité à l'œuvre originale.

Après une brève présentation du *Bourgeois gentilhomme* et du genre de la comédie-ballet, nous insisterons sur deux points : le premier comparera les objectifs artistiques des deux versions présentées ici et le second, leur inscription dans des conceptions historiques et idéologiques différentes. On évoquera, en conclusion, les problèmes liés à la reprise de ce type d'œuvre de conception 'baroque'.

1- La création de l'œuvre et ses reprises au XVIIIe siècle

Le Bourgeois gentilhomme est une « comédie-ballet » créée en octobre 1670 au château de Chambord, alors résidence royale³. Un incident est à l'origine de ce spectacle : lors de sa réception, l'ambassadeur turc Sulaiman Aga avait choqué la cour et le roi Louis XIV par ses prétentions et, sans doute jaloux du faste déployé par le Roi Soleil, avait montré une grande indifférence à sa réception⁴.

Le roi commanda alors une comédie turque à Lully et à Molière afin de tourner les Turcs et leurs gouvernants en ridicule. En réalité, le point de départ volontairement satirique, rejoint une autre donnée présente au XVII^e siècle, c'est le goût pour l'exotisme que l'on trouve déjà présent dans le ballet de cour. Les turqueries inspirent aussi le roman et le théâtre, au moins depuis le milieu du siècle, et les historiens ont déjà donné des ouvrages sur ce pays. La turquerie du *Bourgeois gentilhomme* constitue donc le point de départ du spectacle et s'inscrit ensuite comme une comédie dans la comédie.

Même si cette dernière est très connue, rappelons-en les principaux enjeux. Monsieur Jourdain, bourgeois richissime, est entiché de noblesse : il s'essaye à une éducation aristocratique avec un Maître de musique, un Maître de danse, un Maître d'armes, etc. Il refuse sa fille Lucile à Cléonte, jugé de trop basse extraction. Ce dernier, sur une idée de son serviteur, monte alors un stratagème : il se fait passer pour le fils du Grand Turc, demande la main de sa fille à M. Jourdain et lui propose de l'anoblir en « Mamamouchi ». Pendant la cérémonie turque qui préside à cet annoblissement, le Bourgeois est ridiculisé et ne s'aperçoit pas qu'on le tourne en dérision.

Toutefois le travail de Molière et de Lully dépasse ce point de départ et s'inscrit dans une esthétique particulière, celle de la comédie-ballet. Celle-ci se définit comme un genre théâtral mixte qui associe à la comédie des intermèdes musicaux. Pour les créateurs du genre, la musique n'est pas un simple ornement rajouté : elle reflète, souligne ou, au contraire, s'oppose à l'intrigue théâtrale. Sa présence est donc organique et elle est pensée dans le même mouvement créateur que le texte littéraire, même si l'œuvre se départage entre deux artistes.

La comédie-ballet est régie par deux grands principes : le premier concerne l'unité de l'œuvre qui réunit musique et théâtre. Dans l'« Avertissement » des *Fâcheux* (1661), premier modèle de comédie-ballet, Molière nous indique en effet :

Pour ne point rompre [...] le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisait de les

³ Voir pour les circonstances de création : Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 517 et sq.

⁴ Voir chevalier Laurent d'Arvieux, *Mémoires*, Paris, 1735, cité dans Jacqueline Razgonnikoff, « Le Bourgeois gentilhomme », site de la Comédie-Française : <http://www.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?id=382>

coudre au sujet du mieux que l'on put et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie. [...] C'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres [...] et comme tout le monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idée à d'autres choses qui pourraient être méditées avec plus de loisir⁵.

Cette présentation souligne bien, malgré la précipitation qui a présidé au spectacle des *Fâcheux*, le lien entre la musique et le théâtre et leur élaboration concomitante. Le genre est donc pensé comme un mélange – on pourrait même dire une mixture – de musique, de danses et de théâtre. Un très bon exemple est fourni justement par la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme*. Elle est le cadre de la machination ourdie par Cléonte et son valet : son rôle dramaturgique est justifié par les agissements de ces personnages. Elle est résolument traitée sur le mode burlesque – souhaité par Louis XIV – qui met à distance l'aspect précieux des turqueries à la mode. Lully y emploie des éléments du comique musical que l'on trouve par exemple dans le rythme binaire pesant et les grands intervalles de la marche des Turcs, ou bien dans les chœurs homophones sur des paroles en langue franque, espèce de sabir méditerranéen. Cette atmosphère souligne non seulement la volonté de moquerie de l'entourage de M. Jourdain – et leur volonté de le corriger –, mais également la crédulité de ce dernier, trop entiché de noblesse pour ouvrir les yeux sur une cérémonie ridicule.

Il ne faut pas oublier toutefois une autre dimension importante dans l'élaboration de la comédie-ballet : c'est celle du divertissement pur. Ainsi *Le Bourgeois gentilhomme* a été conçu comme un « délassement » royal selon le terme employé pour *Le Malade imaginaire*⁶. Danses et chansons interviennent ainsi dans des divertissements destinés à distraire le roi, la cour et le public en général (tableau 1). Il ne s'agit donc plus ici d'un spectacle de propagande, comme certains ballets de cour qui, de plus, faisaient danser les courtisans et le roi⁷, ou encore d'une œuvre didactique même si Molière nous y livre une comédie de mœurs et une réflexion sur la vanité et la prétention, mais bien d'un « divertissement » au sens d'un spectacle de cour ou même d'un spectacle tout court.

C'est toujours cet esprit qui prévaut pour les reprises du *Bourgeois gentilhomme* durant l'Ancien Régime : il est impensable de donner la pièce sans musique, elle fait partie du spectacle. Toutefois, à la Comédie-Française, on ne reste pas toujours fidèle à l'œuvre originale et on a pour habitude de réécrire de nouveaux divertissements pour 'moderniser' les comédies de Molière. Cette habitude est loin d'être systématique et *Le Bourgeois gentilhomme* nous laisse un exemple d'œuvre déjà considérée comme faisant partie d'un patrimoine, texte et musique compris. Ainsi le 14 janvier 1736 la comédie est-elle reprise avec les compositions de Lully :

Les Comédiens Français ont remis au théâtre dès le commencement de ce mois, la Comédie du *Bourgeois gentilhomme*, de Molière, avec tous ses agréments, que le public redemandait avec empressement, et qu'il revoit avec beaucoup de plaisir. [...] Cette pièce, d'un comique populaire et vrai, est fort bien remise, les ballets surtout sont fort bien composés et bien exécutés. Les Airs sont de la composition de Lully, lequel remplissait autrefois le rôle du Muphti⁸.

Quant la reprise ne comporte pas la musique originale, elle fait l'objet de critiques de la part du public, comme en 1716, avec une nouvelle musique de Quinault :

⁵ Molière, *œuvres complètes*, Le Seuil 1962, reprint 2002, p. 161.

⁶ *Id.*, p. 626.

⁷ En 1681 toutefois, le Dauphin, avec la princesse de Conti, Mlle de Nantes et des courtisans, ont exécuté des entrées (les Biscayens et les Espagnols) : voir Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 521.

⁸ *Le Mercure de France*, 1736, cité dans Jacqueline Razgonnikoff, « Le Bourgeois gentilhomme », site de la Comédie-Française, site cité.

Cette pièce [*Le Bourgeois gentilhomme*] a été représentée avec un succès très médiocre, et les spectateurs ont trouvé fort mauvais que M. Quinault, qui a de l'esprit, ait voulu en avoir plus que Molière, et qu'il lui ait plu de changer les divertissements que cet illustre auteur avait mis à propos dans sa comédie, pour leur en substituer de son invention. Item, M. Quinault est musicien ; mais la musique de M. de Lully lui déplait : il en a composé tant qu'il a pu de sa petite façon, et en a farci le *Bourgeois gentilhomme*, ce qui a raisonnablement dégoûté le public de cette comédie⁹.

Au cours des siècles suivants, cette conception d'un spectacle mixte a été perdue, du moins négligée et passée sous silence. C'est le cas pour bien des reprises du *Bourgeois gentilhomme* au XX^e siècle qui témoignent de conceptions tout à fait étrangères à l'esprit des créateurs et de ses suiveurs.

2- Deux versions du XXe siècle et leurs positions artistiques

En effet, si l'on compare les deux versions rassemblées ici, l'on mesure bien les différentes démarches pratiquées par rapport à l'œuvre originale. Elles jouent sur trois niveaux, qui concernent à la fois sa réception et sa poétique : les conditions de représentation, la hiérarchie instituée entre le texte et musique, enfin la conception même du spectacle qui touche à son aspect 'baroque'.

La réception de l'œuvre : des visions contradictoires

La première version, la reprise de 1955 à la Comédie-Française, a été mise en scène par Jean Meyer avec des décors et costumes de Suzanne Laliq et des danses réglées par Léone Mail. La musique qui y est jouée est une adaptation de celle de Lully signée d'André Jolivet. Ce compositeur français joue son rôle à la Comédie-Française : il en est le directeur musical de 1945 à 1959 et en dirige l'orchestre¹⁰. *Le Bourgeois gentilhomme* a été enregistré en public le 22 mai 1955 : le disque noir a été remasterisé en CD en 2007 avec un texte de présentation du musicologue Philippe Mougeot qui explique bien la position des artistes.

Ce CD est un précieux témoignage du travail réalisé par Jolivet. Du projet initial de Lully et Molière (voir tableau 1), il ne reste que l'ouverture et quelques passages musicaux dans les trois premiers actes (voir tableau 2).

Ouverture- prologue	-Ouverture orchestrale -Air de l'élève musicien	
Acte I	Comédie	Dialogue en musique/ Entrée de ballet
Acte II	Comédie	Deuxième entrée de ballet, 4 garçons tailleurs
Acte III	Comédie	Entrée de ballet, 6 cuisiniers
Acte IV	Comédie	Cérémonie turque en danse et en musique, 5 entrées
Acte V	Comédie	Petit ballet (Ballet des Nations), 6 entrées

Tableau 1 : Répartition des actes et des divertissements du *Bourgeois gentilhomme* (1670).

Lully (1670)	Jolivet (1955)
--------------	----------------

⁹ *Le Nouveau Mercure galant*, janvier 1716, cité dans *id.*

¹⁰ Voir Christine Jolivet-Erlh, « Biographie », Site Jolivet : <http://www.jolivet.asso.fr/>

Première entrée	
Marche des Turcs	Marche des Turcs
Chœur des Turcs	Chœur réécrit
Le Mufti : air chanté	/
Dialogue parlé et chanté le Mufti/les Turcs	Dialogue parlé (chanté réécrit) le Mufti/les Turcs
le Mufti air chanté	/
Dialogue chanté le Mufti/les Turcs	/
Deuxième entrée	
Danse 1	/
Dialogue chanté	/
Troisième entrée	
Danse 2	/
Dialogue chanté	/
Quatrième entrée	
Danse 3	/
Dialogue chanté, les coups de bâton	Dialogue chanté, les coups de bâton
Cinquième entrée	
Danse (reprise danse 3)	/
Dialogue chanté et dansé	Un chœur réécrit
Danse (reprise danse 3)	Reprise de la marche des Turcs

Tableau 2 : Adaptation de la cérémonie des Turcs du *Bourgeois gentilhomme* par André Jolivet (1955).

Au quatrième acte, la cérémonie des Turcs se trouve largement estropiée (tableau 2) ; dans le dernier divertissement, le ballet des Nations, seuls un menuet et le final chanté sont gardés, ce qui équivaut à sa quasi suppression. Il s'agit donc de coupures très importantes. Pourtant à l'époque, la démarche de Jolivet passait pour « originale » selon le terme de sa biographe Christine Jolivet-Erlih :

Son attitude vis-à-vis de la tradition musicale de la maison de Molière est tout à fait originale. Lorsqu'il s'agit des pièces de Molière, plutôt que de composer de nouvelles musiques de scène, il se tourne vers les anciennes pages de Lully et les réorchestre¹¹.

Ce qui est original de la part de Jolivet, c'est donc de retravailler les musiques de son lointain prédécesseur et non, comme on le faisait souvent avant lui – y compris au XVIII^e siècle –, d'écrire une nouvelle musique de scène. Mais ce respect de l'œuvre de Lully, du moins ce respect revendiqué, ne va pas sans de nombreuses coupures. On argue, en effet, au milieu du XX^e siècle d'habitudes de spectacle qui ont changé depuis Lully et Molière. On reproche ainsi au *Bourgeois gentilhomme* original d'être trop long : « le public des années cinquante aurait mal supporté la très longue représentation d'octobre 1670¹² ». On peut en effet estimer sa durée totale à près de quatre heures : le spectacle n'est donc plus adapté au XX^e siècle.

En revanche le DVD enregistré par Lazar et Dumestre en 2005 a pour but de redonner l'œuvre dans son intégralité. Il est le témoignage du spectacle donné à l'Opéra-Comique en 2004 : la mise en scène est de Benjamin Lazar et Louise Moaty, la direction musicale de Vincent Dumestre à la tête du « Poème harmonique », et la chorégraphie de Cécile Roussat. Dans le DVD, les artistes nous donnent de plus un texte d'explication, sorte de profession de

¹¹ *Id.*

¹² Philippe Mougeot, « *Le Bourgeois gentilhomme* par la Comédie-Française », texte du CD *Le Bourgeois gentilhomme*, *op. cit.*, p. 7.

foi pour une restitution du *Bourgeois gentilhomme* qui se démarque complètement des adaptations des années 1950 :

[...] notre projet s'est donné un objectif principal : présenter la pièce – pour la première fois depuis plus de deux siècles – dans l'état qui fit sa réussite, c'est-à-dire dans sa version originale et intégrale¹³.

L'idée défendue est très intéressante : faire revivre au spectateur du XXI^e siècle le même enchantement qu'au XVII^e siècle. Il existe donc pour ces artistes une intemporalité de la pièce telle qu'elle a été conçue, avec texte et musique. Sa longueur ne pose plus de problème puisque on postule que le succès qui l'a accompagnée à l'époque sera là aussi de nos jours. En matière de durée, d'ailleurs, le public contemporain retrouve souvent les mêmes expériences que celles de ses lointains ancêtres : bien des opéras, des pièces de théâtre ou de films¹⁴ sont comparables à la durée du *Bourgeois gentilhomme* qui, dans le DVD, est de 3h40mn.

Une hiérarchie artistique

La deuxième raison qui préside aux coupures et aux transformations de la musique de Lully repose sur l'idée, qui s'établit au cours du XIX^e siècle, d'une primauté du texte littéraire sur la musique. Georges Ohnet, dans *Le Constitutionnel* du 1^{er} novembre 1880, donne ainsi la parole à Molière : « Jouez mes grandes œuvres, celles où j'ai mis la fleur de ma pensée et le meilleur de mon cœur, mais ne donnez pas les divertissements que j'ai été contraint de faire pour contenter les niais de mon temps¹⁵ ».

Il existe désormais une hiérarchie là où les créateurs avaient voulu la complémentarité : le texte est premier, il est 'sacré' (par la tradition française qui détourne la pensée de Molière), les divertissements sont secondaires, ils sont 'ajoutés'. C'est ce que résume bien Mougeot : « pour nous *Le Bourgeois gentilhomme* est une comédie de mœurs et de caractère¹⁶ ». Les relations texte / musique ne sont donc plus perçues : la musique gêne, parce qu'elle retarde ou empêche le déroulement logique de la comédie.

Toutefois, la musique ne s'évacue pas toujours aussi facilement : certains tentent de conserver l'esprit de mixité de la comédie-ballet et établissent dès lors une autre hiérarchie, cette fois-ci directement entre les pièces musicales. C'est le cas de Frédéric Robert qui présente la version enregistrée de Louis Martini dans le milieu des années 1950¹⁷ : les musiques qui sont « liées à l'action » et qui acquièrent par là un statut plus noble sont intangibles, alors que celles qui n'ont « aucun rapport direct avec la Comédie¹⁸ » peuvent être supprimées ou raccourcies plus facilement.

C'est sûrement dans cette lignée que se situe Jolivet : s'il a l'« originalité » de partir de la musique de Lully, il doit aussi pouvoir en évacuer ce qui n'est pas nécessaire à l'action ou ce qui ne semble pas être en conformité avec une vision où le texte théâtral prime sur le reste. La parole de Molière est sacrée, la musique de Lully peut être trafiquée.

¹³ Vincent Dumestre et alii, « Les Arts en dialogue », *Le Bourgeois gentilhomme*, DVD, *op. cit.*, s. p.

¹⁴ Voir le film récent de Raoul Ruiz, *Misterios de Lisboa (Les Mystères de Lisbonne)*, 2010, qui dure plus de quatre heures.

¹⁵ Cité dans Jacqueline Razgonnikoff, « Le Bourgeois gentilhomme », site de la Comédie-Française, site cité. On assistera toutefois au XIX^e siècle, à des protestations vigoureuses contre la « modernisation » du *Bourgeois gentilhomme*, comme celle du critique du *Monde illustré* de 1862 (site de la Comédie-Française, site cité).

¹⁶ Philippe Mougeot, « *Le Bourgeois gentilhomme* par la Comédie-Française », *op. cit.*, p. 7.

¹⁷ Frédéric Robert, texte du *Bourgeois gentilhomme*, disque noir, Guilde internationale du disque, [1955-60], musique dirigée par Louis Martini.

¹⁸ *Id.*

Un très bon exemple nous en est donné par l'adaptation de la cérémonie des Turcs de Jolivet (tableau 2)¹⁹. Seul est sauvegardé la partie parlée de la comédie car elle est de la main de Molière. En revanche, presque tous les airs et dialogues chantés de Lully sont supprimés, ainsi que les danses. Jolivet garde toutefois quelques pièces décoratives : les chœurs – qu'il réécrit – ainsi que la « Marche des Turcs » qui connaît le succès depuis sa création. Dans ce dernier cas, il est possible que ce soit la tradition qui ait joué mais aussi le poids dramaturgique de cette marche destinée à introduire tout le divertissement. Toutefois, Jolivet lui fait jouer un tout autre rôle : il la reprend en conclusion ce qui modifie la dramaturgie du divertissement en instituant une construction symétrique qui n'existe pas chez Lully.

Nous ne trouvons donc plus trace de l'esprit voulu par les auteurs, celle d'un théâtre musical vif et enchaîné où chaque expression artistique est à sa place. Chez Lazar et son équipe, cet objectif est, en revanche, clairement assumé :

Ce chef d'œuvre [...] offre un spectacle complet nous attirant au cœur de la relation entre les arts. [...] Trois arts, un même langage. Le Bourgeois *gentilhomme* est l'un des plus beaux témoignages de cet âge baroque où les arts dialoguent autour d'une rhétorique commune. Devenus l'objet même du spectacle, ils s'entremêlent, se cherchent, s'inspirent, se complètent²⁰.

Il s'agit donc de refonder ce qui fait la force et l'originalité de la comédie-ballet, la correspondance entre les arts. Cette dernière constitue, en fait, le vrai projet du *Bourgeois gentilhomme* : donner à penser et à se divertir à travers plusieurs expressions artistiques, ou selon les termes de Molière « ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie²¹ ».

Il est sûr que nous retrouvons ainsi le rôle dramaturgique et le sens même de la musique et des danses, qui tantôt détournent l'œuvre tantôt la renforcent. Elles apportent ainsi leur propre vision : dans la cérémonie des Turcs, elles infléchissent l'aspect cruel du traitement fait au Bourgeois qui y est battu, moqué et ridiculisé. Elles atténuent la satire et l'engagent dans une fête où finalement les protagonistes sont plus malicieux que méchants.

Le Bourgeois gentilhomme, une comédie 'baroque'

Mais le grand intérêt du travail de l'équipe de Lazar est de révéler l'aspect 'baroque' de la comédie et sa construction en gigogne. Cette conception choque les XIX^e et XX^e siècles : il y a trop d'ingrédients disparates. Comme le résume Mougeot : « pour le XVII^e siècle, c'était un spectacle, [...] où chants, musique, ballet, tenaient un place considérable²² ».

La danse en particulier est considérée comme un phénomène de mode et de classe : « on sait à quel point les nobles se passionnaient alors pour la danse, allant jusqu'à figurer, comme acteurs dans les ballets royaux. La danse, les armes étaient les bases incontournables de l'éducation artistique²³ ». Elle gêne donc parce qu'elle semble hors de propos et liée seulement à une classe sociale. Si l'analyse de Mougeot est juste dans son aspect historique – rappelons toutefois que *Le Bourgeois gentilhomme* n'a pas été conçu avec un ballet destiné aux courtisans et au roi –, elle ne l'est pas dans son aspect artistique : la danse fait partie du spectacle pensé par Molière et Lully, elle en est un ingrédient au même titre que les personnages, les intrigues, etc. Elle participe à la fois à l'esprit du divertissement mais aussi à celui de distanciation baroque qui amène à emboîter différentes expressions artistiques dans des structures en miroirs dont les facettes démultiplient la pièce et l'enrichissent. La logique

¹⁹ *Les Rarissimes de la Comédie-Française : Le Bourgeois gentilhomme*, op. cit., CD2, page 20.

²⁰ Vincent Dumestre et alii, « Les Arts en dialogue », *Le Bourgeois gentilhomme*, DVD, op. cit., s. p.

²¹ *Les Fâcheux* : voir note 5.

²² Philippe Mougeot, « *Le Bourgeois gentilhomme* par la Comédie-Française », op. cit., p. 7.

²³ *Id.*

de l'œuvre n'est donc pas à chercher dans celle d'un théâtre sur le modèle racinien, mais dans celle d'une scène centripète, multiple et non focalisée.

Aux périodes suivantes, cette dynamique baroque n'est plus perçue : *Le Bourgeois gentilhomme* devient une comédie impure qui n'obéit pas à la vision des règles classiques qu'on assigne de force au théâtre du XVII^e siècle. Pour la restitution de 2004, Jean-Paul Combet, producteur et créateur du label Alpha, s'est d'ailleurs heurté aux mêmes résistances :

Durant près de douze ans, il m'a fallu batailler pour attirer l'attention sur cette comédie-ballet, à la fois si connue et si ignorée. [...] Les refus ont succédé aux impossibilités. Trop de théâtre, disaient les musiciens. Trop de danses, disaient les gens de théâtre. Trop de musique, disaient les danseurs. Trop de tout, disaient les producteurs de spectacles et les responsables de festivals²⁴...

Il est certain que la richesse du *Bourgeois gentilhomme*, peu habituelle dans le monde du théâtre contemporain, pose aussi un problème pour les organisateurs de spectacle. Pourtant c'est bien cet aspect-là que les artistes de 2004 ont voulu mettre en valeur. La volonté de « restituer l'ambiance de fête scénique débridée propre à la comédie-ballet²⁵ » s'accorde avec celle de dévoiler les directions dramaturgiques de l'œuvre.

On discerne, en effet, deux types de rôles assignés à la musique : le premier se définit par la mise en abyme, un procédé éminemment baroque. Il s'agit des 'divertissements' qui concluent chaque acte, lesquels sont conçus à la fois comme des pauses, mais aussi comme un prolongement de l'action à la façon d'un spectacle dans le spectacle. Le divertissement du cinquième acte en est exemplaire. M. Jourdain déclare à la dernière scène de la comédie : « C'est fort bien avisé. Allons prendre nos places²⁶ », invitant les acteurs à devenir spectateurs du ballet des Nations. M. Jourdain se transforme donc en une sorte de Roi Soleil parodique entouré d'une cour mi-critique, mi-complice.

Le deuxième type de rôle est plus complexe et vise à engager une réflexion métathéâtrale, comme dans le cas de la première scène. Cette dernière est très originale : elle remplace le prologue qui est pourtant une tradition du ballet de cour et de la comédie-ballet. Le prologue possède, le plus souvent, un rôle encomiastique : rendre hommage au roi comme dans *Le Malade imaginaire*. En revanche, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, l'ouverture orchestrale 'à la française'²⁷ débouche tout de suite sur la première scène où l'« on voit un élève du Maître de musique qui compose, sur une table, un air que le Bourgeois a demandé pour une sérénade²⁸ ». En guise de prologue, Molière et Lully présentent ainsi le compositeur dans son atelier, en train d'élaborer la musique qui va prendre place bientôt dans la comédie. On a souvent mal interprété cette scène : il ne s'agit pas vraiment d'un travail de débutant, la musique est là pour le prouver, mais bien d'un moment qui présente l'acte même de création, avec ses hésitations, ses repentirs et ses doutes²⁹. C'est dans ce sens que l'interprètent d'ailleurs Lazar et Dumestre, du moins au début de la scène. L'air est entièrement chanté plus tard au cours de l'acte, dans la version fixée par l'apprenti-compositeur. Il s'agit donc véritablement d'une démarche de distanciation qui donne à voir et à réfléchir, constituant avant l'heure une sorte de prologue brechtien. Ainsi supprimer ou raccourcir cette scène

²⁴ Jean-Paul Combet, « Rêves partagés », *Le Bourgeois gentilhomme*, DVD, *op. cit.*, s. p.

²⁵ Vincent Dumestre et alii, « Les Arts en dialogue », *Le Bourgeois gentilhomme*, DVD, *op. cit.*, s. p.

²⁶ Molière, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 538.

²⁷ L'ouverture à la française présente deux parties contrastées : la première est homophone, lente et de rythme pointé, la deuxième, rapide avec des entrées en *fugato*. Les rythmes pointés évoquent la personnalité royale : il s'agit d'une sorte de dédicace sonore, encore plus utile ici puisque rien ne glorifie le roi.

²⁸ Molière, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 507.

²⁹ Voir la partition dans le manuscrit Philidor : Lully, *Le Bourgeois gentilhomme, comédie-ballet*, manuscrit, Paris, Bibliothèque nationale, département musique, Rés. F578, consultable sur le site Gallica, p. 11 et *sq.*

consiste à mutiler l'œuvre d'une de ses significations importantes : l'art n'est pas affaire de snobisme ou de classe, mais bien de pratique et de métier.

3- Les conceptions idéologiques

À la lumière de ces différentes attitudes envers la reprise du *Bourgeois gentilhomme*, on distingue deux conceptions opposées et presque irréconciliables. On pourrait les résumer assez schématiquement sous les concepts d'adaptation pour l'une et de restitution pour l'autre. Comment se sont-elles forgées et quels en sont leurs substrats esthétiques et idéologiques ?

Le travail de Jolivet s'apparente à une 'restauration' abusive de l'œuvre. Il ne se contente pas en effet de raccourcir les numéros musicaux pour des raisons pratiques – qui participent toutefois de ce concept de restauration – mais réécrit amplement certains passages.

Il y a dans cette attitude, comme un héritage de la pensée positiviste, qui prévaut aussi en histoire de l'art, influencée par la philosophie d'Auguste Comte. Dans un article sur *Le Malade imaginaire* de Molière et Charpentier, Catherine Steinegger analyse finement cette influence sur un autre compositeur, Camille Saint-Saëns, qui lui aussi avait 'restauré' les partitions de cette comédie-ballet³⁰.

Ces conceptions esthétiques sont liées à l'idée d'un progrès nécessaire en art et à une filiation évolutive. La vision de Saint-Saëns est fondée sur les conquêtes successives de l'histoire de la musique : il y a tout d'abord la musique « rudimentaire », qui repose sur la seule mélodie, puis « le développement de l'harmonie [qui] marque une nouvelle étape dans la marche de l'humanité³¹ ».

Comme le note Steinegger, « cette idée témoigne d'une perception linéaire de l'histoire de l'art, justifiant au nom du progrès, les corrections d'un compositeur du XIXe siècle³² ». Saint-Saëns, en effet, a réécrit de manière importante la musique de Charpentier, modifiant même des tournures harmoniques qu'il trouvait fautives. Nous pouvons faire exactement la même remarque pour Jolivet, compositeur du XXe siècle, qui coupe de manière drastique les musiques originales. Il intervient lui aussi dans l'orchestration et n'hésite pas à réécrire des accompagnements comme ceux de la cérémonie des Turcs.

Ce courant est battu en brèche par le travail des musicologues dès le début du XXe siècle qui s'efforcent de restituer les manuscrits et les éditions dans leur originalité. Ils sont ensuite relayés par le courant très important du renouveau de la musique baroque après 1968 : les interprètes redécouvrent les instruments anciens et leur interprétation, aussi bien à travers les traités qu'à travers les sources musicales de première main³³. Les œuvres qu'ils jouent sont dès lors restituées dans leur aspect premier à la manière des tableaux que l'on nettoie d'ajouts postérieurs les défigurant ou encore des couches de saleté accumulées par les années. Cette démarche tend à envisager l'œuvre selon sa force originelle ou selon son contexte historique et non selon des critères stylistiques plaqués *a posteriori* : c'est le sens du travail de Lazar et de son équipe.

Pour autant il n'est pas archéologique : il s'agit une restitution mais non d'une reconstitution. Cette dernière est d'ailleurs une chimère : elle est impossible notamment en raison du changement d'univers social, mental et artistique du spectateur. Ce dernier n'est plus celui du XVIIe siècle même s'il peut être ému ou passionné des mêmes œuvres. Il ne faut

³⁰ Catherine Steinegger, « De la partition originale à la restitution : analyse critique de l'édition réalisée par Camille Saint-Saëns de la musique de Marc-Antoine Charpentier pour *Le Malade imaginaire* », *Les Manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, Catherine Cessac (éd.), Wavre, Mardaga, 2005, p. 287-298.

³¹ Cité dans *id.*, p. 297.

³² *Id.*

³³ Sur ce sujet, voir : *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles*, actes de colloque, Jean-Noël Laurenti (éd.), ACRAS, juin 2010, n° 4, notamment l'introduction de Jean-Noël Laurenti : « En guise de présentation », p. 5-10 et l'article de Catherine Cessac : « Des siècles nous séparent : quelques réflexions sur l'interprétation de la musique baroque », p. 110-115.

toutefois ne pas extrapoler de ses réactions et lui imposer un spectacle estropié : le public contemporain rit tout autant des frasques de M. Jourdain qu'il s'enchant des danses et des musiques de Lully. Le propos de Lazar et de son équipe est plutôt d'ordre artistique et éthique, car il se fonde sur la logique musicale et dramatique de l'œuvre elle-même ainsi que sur le respect et la compréhension des volontés de leurs auteurs. C'est en quelque sorte un dépoussiérage du *Bourgeois gentilhomme*, donné à voir dans sa force première.

Conclusion

Comment dès lors mettre en scène aujourd'hui *Le Bourgeois gentilhomme* ? Il y a deux réflexions à mener. La première concerne la 'modernisation' d'une œuvre baroque : nous en avons vu les dangers car ce sont les conceptions idéologiques qui risquent de s'imposer au détriment de l'œuvre originale et, dans le cas précis du *Bourgeois gentilhomme*, au détriment de sa musique. Réactualiser est, en effet, une des tendances à l'heure actuelle : il s'agit d'un nouvel académisme, hérité du XIX^e siècle, plus préoccupé d'effets que de sens. C'est une attitude finalement assez paresseuse qui s'appuie non sur l'œuvre mais sur les différentes couches accumulées par les traditions de mises en scène ou encore sur une attitude commerciale qui présuppose un 'goût' du public plus proche du spectacle de télévision que de celui de Molière et de Lully. Attitude d'ailleurs largement contredite par l'immense succès du *Bourgeois gentilhomme* de Lazar et Dumestre.

La deuxième réflexion repose, en revanche, sur une recherche d'authenticité qui doit guider les artistes : respecter la pensée et les conceptions qui ont fondé l'œuvre originelle et, éventuellement, former le public à cela en lui proposant des spectacles vivants. Mais authenticité ne signifie pas archéologie ni immobilisme ; il n'est pas question qu'artistes et public renoncent à ce qui fonde l'œuvre d'art : l'émotion et la sensibilité. Comme nous le rappelle Nikolaus Harnoncourt, la meilleure restitution « n'est authentique que lorsque l'œuvre prend l'expression la plus belle et la plus claire ; et cela se produit lorsque les connaissances et la conscience des responsabilités s'unissent à la plus profonde sensibilité musicale³⁴ ».

Ainsi les voies sont multiples et ouvertes pour une création qui conjugue respect de l'œuvre et invention propre à notre champ contemporain.

³⁴ Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical*, 1982, traduction Gallimard, 1984, p. 17.