

Édition avec dossier

# Molière

## Le Bourgeois gentilhomme

Présentation  
par Jean de Guardia



GF

---

MOLIÈRE

---

# Le Bourgeois gentilhomme



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

BIBLIOGRAPHIE

par Jean de Guardia

CHRONOLOGIE

par Bénédicte Louvat-Molozay

GF Flammarion



# Le Bourgeois gentilhomme

GF Flammarion

© Flammarion, Paris, 2014.

Dépôt légal : février 2014

ISBN Epub : 9782081334281

ISBN PDF Web : 9782081334298

Le livre a été imprimé sous les références :

ISBN : 9782081238732

Ouvrage composé et converti par Meta-systems (59100 Roubaix)

---

## Présentation de l'éditeur

Monsieur Jourdain, brave bourgeois, n'a qu'un rêve : devenir noble. Pour y parvenir, tous les moyens sont bons. Apprend-il la musique par amour de l'art ? Il veut plutôt briller en société. L'escrime, pour se défendre ? Il aspire seulement à porter l'épée. S'habille-t-il avec recherche ? Il est moins élégant qu'extravagant. Et s'il cultive les fréquentations de haut rang, c'est que Monsieur Jourdain songe à marier sa fille, mais à un gentilhomme, pas à ce roturier de Cléonte. À moins que celui-ci ne lui trouve un moyen de s'anoblir...

Critique intemporelle des ambitions dévorantes et des parvenus qui croient pouvoir tout acheter, cette comédie-ballet haute en couleurs écrite en collaboration avec Lully et mêlant chansons et danses, *Monsieur Jourdain bourgeois gentilhomme* (1670) est plus qu'une comédie de mœurs : c'est un spectacle total.

---

*Du même auteur  
dans la même collection*

L'AVARE  
DOM JUAN  
L'ÉCOLE DES FEMMES. LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES  
LE MISANTHROPE  
ŒUVRES COMPLÈTES (4 vol.)  
LE TARTUFFE

---

# Le Bourgeois gentilhomme

La première du *Bourgeois gentilhomme* fut glorieuse : elle eut lieu au château de Chambord, 14 octobre 1670, devant Louis XIV et la cour<sup>1</sup>. Molière est alors au sommet de sa carrière : il est protégé du roi et l'un des principaux organisateurs des divertissements royaux. Sa pièce sera jouée quatre fois avec succès à Chambord<sup>2</sup>, puis trois fois à Saint-Germain-en-Laye<sup>3</sup>, devant le même public élégant. On ne s'étonnera donc pas de ce que *Le Bourgeois gentilhomme* présente toutes les caractéristiques d'une comédie destinée à plaire à un public de courtisans et d'aristocrates. Du point de vue du genre, d'abord : il s'agit d'une comédie-ballet, intimement mêlée de musique et de danse, deux des principaux goûts de Louis XIV et du public qui se conforme aux préférences du roi. Du point de vue du ton, ensuite : c'est une comédie légère et gaie. Du point de vue de la matière, enfin : elle tourne en ridicule le projet d'accéder à la classe sociale fort fermée à laquelle appartenaient justement la majorité de ses premiers spectateurs.

On ne peut pas considérer pour autant que le spectacle ait été conçu par Molière uniquement pour un public de cour. On sait que les caisses de sa troupe ne se remplissaient pas ainsi, mais bien par la représentation de ses comédies à la ville, et que le principal public à conquérir était le public payeur, celui de la ville. Effectivement, dix jours après la dernière représentation à Saint-Germain-en-Laye, la pièce sera jouée au Palais-Royal, théâtre parisien de Molière. C'est alors un grand succès : les recettes sont très bonnes<sup>4</sup> et la pièce tient l'affiche jusqu'au 17 mars 1671. Voilà donc une première bizarre et un premier mystère : *Le Bourgeois gentilhomme* eut d'emblée deux publics, celui de la cour et celui de la ville, qui furent tous deux enthousiastes devant cette histoire touchant de si près à la délicate question des « conditions ».

## Affaires turques

Commençons par l'aspect le plus frappant et le plus original du *Bourgeois gentilhomme* : ses fameuses « turqueries », et plus précisément la « cérémonie turque » qui clôt l'acte IV. Covielle, le valet rusé de l'amoureux Cléonte, a imaginé une fourberie (une « bourle<sup>5</sup> », dit-il) pour contourner le refus que Monsieur Jourdain oppose au mariage de sa fille avec un roturier. En déguisant Cléonte, Covielle le fait passer pour « le fils du Grand Turc » et, afin que Monsieur Jourdain devienne digne d'être son beau-père, il organise une cérémonie (turque, évidemment) pour l'« ennoblir<sup>6</sup> » et le fait passer « Mamamouchi », c'est-à-dire « Paladin » (acte IV, scène 3).

Cette scène est pour le moins originale et les premiers spectateurs ont dû la trouver bien surprenante : jamais on n'avait vu de ruse si exotique chez Molière, où l'on trouve beaucoup plus volontiers des bourses dérobées et des jeunes filles enlevées (mais aussi quelques pirates). Et pour cause : ces étranges « turqueries » faisaient partie du cahier des charges de la commande royale qui fut à l'origine du *Bourgeois gentilhomme*.

En 1669, après une série complexe d'événements politiques et militaires qui avait abouti à une rupture des relations diplomatiques entre Louis XIV et le Grand Turc, Mehmed IV<sup>7</sup>, celui-ci voulut finalement renouer le dialogue avec une puissance qui avait été son alliée pendant si longtemps, et mandata en France un émissaire, un certain Soliman-Aga. L'envoyé arriva à Paris avec une suite qui, par son exotisme et sa splendeur, marqua fortement l'imagination des Parisiens et de la cour. Mais pour des raisons protocolaires<sup>8</sup>, l'ambassade se passa très mal et les deux parties en sortirent



mécontentes. Soliman-Aga fut très vexé du déroulement de son séjour et de la piètre estime dans laquelle on l'avait tenu, tandis que Louis XIV, de son côté, qui avait de sérieux doutes sur le rang de l'envoyé – avait-il vraiment le statut d'ambassadeur ? –, trouva *a posteriori* qu'il l'avait trop bien reçu et s'était ainsi humilié. Le chevalier d'Arvieux, grand connaisseur de l'Orient, par les *Mémoires* du duc de nous connaissons cette aventure, conclut ainsi la relation de l'événement :

Comme l'idée des Turcs qu'on venait de voir à Paris était encore toute récente, il [le roi] crut qu'il serait bon de les faire paraître sur la scène. Sa Majesté m'ordonna de me joindre à Messieurs Molière et de Lully, pour composer une pièce de théâtre où l'on pût faire entrer quelque chose des habillements et des manières des Turcs<sup>1</sup>.

Voilà donc comment un incident diplomatique franco-turc aboutit à la commande d'une comédie-ballet. Les motivations réelles de Louis XIV, sur lesquelles la critique a beaucoup glosé, restent sujettes à conjectures. Le plus probable est que le roi fut mécontent de l'épisode qui contrariait non seulement sa politique extérieure – l'ambassade fut un échec diplomatique –, mais aussi sa politique intérieure : la délégation turque avait produit une forte impression de puissance sur les Français, l'image du Grand Turc en sortait grandie. Sans doute celui qui tenait à se faire nommer « le plus grand roi du monde » vit-il cela d'un mauvais œil : il ne fallait pas laisser s'installer l'idée qu'il existait des princes aussi puissants que lui. La commande du *Bourgeois gentilhomme* relève ainsi probablement de la volonté de ridiculiser la puissance turque et son faste aux yeux de la cour, en la renvoyant à son exotisme et à sa bizarrerie.

À en croire le premier biographe de Molière, Grimarest, Louis XIV ne fut pas très satisfait du résultat. Il ne rit guère à la première représentation et n'en toucha pas un mot à Molière. Ce ne fut qu'à l'issue de la deuxième qu'il lui dit : « Je ne vous ai point parlé de votre pièce à la première représentation, parce que j'ai appréhendé d'être séduit par la manière dont elle avait été représentée<sup>2</sup> » – propos pour le moins sibyllin. On peut en tout cas imaginer les raisons de la déception du roi : s'il s'agissait de ridiculiser les Turcs par une comédie de mœurs moquant leurs coutumes exotiques, représenter l'histoire de bourgeois français se déguisant en Turcs, au lieu de vrais Turcs, n'en était pas le meilleur moyen. Mais là encore, nous sommes réduits aux hypothèses.

La commande royale n'est pas le seul facteur qui explique que Molière ait utilisé ces exotiques turqueries. En effet, il obéissait en 1670 à une véritable mode artistique et littéraire, qui durait au moins depuis les années 1640. Depuis cette époque, l'Empire ottoman, au faîte de sa puissance, fascinait l'Occident. La connaissance que l'on en avait devenait plus précise, en particulier grâce aux nombreux récits de voyage qui circulaient, et aux récits de captivité. Rien d'étonnant, donc, à ce que l'inspiration turque soit extrêmement fréquente dans la littérature de l'époque. On en trouve notamment de nombreux exemples dans la tragédie : *Ibrahim* de Scudéry (1643), *Perside* de Desfontaines (1644), *Osman*, de Tristan l'Hermitte (1656), etc. Cela dit, la plupart du temps, l'optique choisie n'est pas celle du ridicule, mais bien celle de la fascination de l'ailleurs. En cela, *Le Bourgeois gentilhomme* est original.

## Un spectacle total

En 1661, une décennie avant *Le Bourgeois gentilhomme*, Molière avait inventé, avec Les Fâcheux un nouveau genre théâtral : la comédie-ballet. À l'origine, comme il le dit dans l'« Avertissement » de cette pièce<sup>3</sup>, l'idée était simplement de « séparer » les entrées<sup>4</sup> de ballet afin que les danseurs puissent se reposer, pour cela, Molière les plaça dans les entractes de la comédie. Mais très vite, la musique vocale s'invite dans le genre, qui devient véritablement celui de l'union entre les arts, un spectacle total composé de comédie, de musique, de danse et de chant mêlés. À partir de 1664, Lully se joint à Molière pour créer ces comédies-ballets dont le public de cour et celui de la ville sont friands. L

deux hommes, qui portent le même prénom, sont alors des amis si proches qu'on les appelle communément « les deux Baptiste ». Ensemble, ils développent et perfectionnent le genre. *Le Bourgeois gentilhomme* sera l'accomplissement de leur collaboration. La pièce est en effet unanimement considérée par la critique, depuis cette époque, comme le chef-d'œuvre du genre. C'est l'apogée sera aussi un chant du cygne : les deux Baptiste vont très vite se brouiller, dans des conditions obscures, Lully se dirigeant nettement vers la création de l'opéra français, tandis que Molière reste attaché à une forme de spectacle dans laquelle la musique et la danse sont soumises à la comédie.

*Le Bourgeois gentilhomme* est considéré comme le sommet de la comédie-ballet pour deux raisons touchant à sa composition : d'une part, les chants et les danses y sont d'une extrême diversité ; d'autre part, cette même variété musicale et chorégraphique s'intègre excellemment dans la comédie. Molière et Lully parviennent ici à concilier les deux contraintes esthétiques très lourdes de ce genre hybride : la comédie exige par nature la continuité dramatique (la motivation des éléments), tandis que le ballet nécessite la multiplicité générique des danses. Cette contradiction est le problème fondamental de la comédie-ballet : comment, au sein d'une bonne logique dramatique, amener des genres chorégraphiques et musicaux si différents ? Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Molière et Lully ont mis en œuvre un nouvel arsenal de solutions à ce problème essentiel. Pour bien comprendre la structure de la pièce, il faut donc recenser rapidement les genres musicaux et chorégraphiques qui y sont utilisés et examiner comment ils s'intègrent à l'action dramatique, tout en gardant à l'esprit le principe général de la disposition de la comédie-ballet : dans les entractes, on trouve uniquement des entrées de ballet et au sein des actes, uniquement des airs chantés, sans danse.

Au milieu de la scène 2 de l'acte I<sup>er</sup>, le maître de musique fait jouer et chanter devant Monsieur Jourdain un air de sérénade à l'un de ses élèves : il s'agit d'un air galant de style français. Un peu plus loin dans la même scène, sur l'ordre du même maître, trois musiciens font entendre au bourgeois un dialogue pastoral mis en musique et composé de trois airs, très influencé par le genre de l'air de cour. Enfin, l'intermède qui clôt l'acte fait intervenir la danse : il est constitué d'une « scène à fragments » d'entrée de ballet qui juxtapose des mouvements de différentes danses et qui constitue une sorte de démonstration systématique de la virtuosité technique des danseurs. Pour ces trois premières pièces, deux musicales et une chorégraphique, l'intégration des autres arts dans la comédie est excellente. En effet, Monsieur Jourdain les a toutes trois commandées pour accompagner le « cadeau » (le déjeuner de fête) qu'il doit donner plus tard à Dorimène, et il veut très logiquement, en client-mécène qu'il est, les entendre avant.

L'intermède qui clôt l'acte II est constitué quant à lui d'une gavotte, dansée par les garçons tailleurs qui ont cousu les nouveaux vêtements du bourgeois. Cette danse légère et très gaie est présentée comme spontanée et non pas comme chorégraphiée par un artiste professionnel ; elle entre en agréable contraste avec la précédente. Elle a bien une motivation dramatique : à la dernière scène de l'acte I, un garçon tailleur flatte le snobisme de Monsieur Jourdain en lui donnant toutes sortes de titres nobiliaires absurdes, et le Bourgeois le récompense en lui donnant un pourboire à la hauteur des titres donnés. La joie provoquée par cette somme mirifique rend vraisemblable la danse des garçons tailleurs.

L'entrée de ballet qui sépare les actes III et IV est nettement moins bien intégrée. Elle est dansée par les cuisiniers qui ont préparé le festin destiné à Dorimène. S'il y a bien variation par rapport à l'entrée de ballet précédente, l'insertion dramatique n'est guère travaillée : le passage de la marche à la danse n'est, pour ainsi dire, pas motivé, et la comédie-ballet cède alors à son vieux démon, la tentation de la juxtaposition pure et simple.

Ce mauvais pas est heureusement vite oublié. Au sein de l'acte IV, celui du festin donné par Monsieur Jourdain à Dorimène, deux musiciens chantent deux airs à boire : un duo bachique et un *carpe diem*. Le passage de la parole au chant est de nouveau bien motivé, car l'air à boire était u

genre très prisé au XVIII<sup>e</sup> siècle, et une pratique festive fréquente. C'était d'ailleurs une manière traditionnelle d'intégrer la musique dans la comédie, que l'on trouvait déjà dans *Le Médecin malgré lui* de Molière (acte I<sup>er</sup>, scène 5) et d'autres pièces de l'époque. C'est à la fin de cet acte IV qu'intervient la fameuse « cérémonie turque », en costumes exotiques, chantée et dansée. Cette entrée, contrairement aux autres, est de nature burlesque, tant par sa musique que par sa chorégraphie ou son texte. Musicalement, elle est largement homophonique, c'est-à-dire qu'elle consiste en une scansion sur une seule note par douze voix d'hommes, sans mélodie réelle ; c'est la musique imaginaire et burlesque d'un Orient de fantaisie. Du point de vue chorégraphique, les pas, notamment ceux qui sont dansés par Lully lui-même, qui joue le Mufti, ne relèvent d'aucun genre connu (puisque'il s'agit de pas turcs). Enfin, le texte de cette entrée est écrit non pas en turc, comme il le prétend, non pas même en *lingua franca*, ce mélange de français et d'italien utilisé par les marchands du bassin méditerranéen, mais dans un sabir qui cherche à l'imiter. Ce charabia est absolument transparent pour le public, mais apparemment opaque pour le pauvre Jourdain, qui n'a pas le don des langues.

La cérémonie turque, entrée beaucoup plus développée que les autres, produit une rupture tonale nette, un fort effet de contraste avec les divers genres musicaux français utilisés auparavant dans la pièce. À tous points de vue, c'est là le clou du spectacle, tout à fait inattendu pour ses premiers spectateurs. Burlesque dans tous ses aspects, la cérémonie turque est sans doute une tentative novatrice de Lully et de Molière : ils entendent intégrer *tonalement* le ballet dans la comédie, tout simplement en le rendant lui-même comique, chose assez rare dans l'histoire du genre. Cependant, au regard de l'économie dramatique générale, la cérémonie semble s'intégrer assez mal. D'une part thématiquement : pourquoi diable faire intervenir des Turcs alors que, depuis la scène d'exposition, n'a été question que de bonne bourgeoisie parisienne ? D'autre part, dramaturgiquement, du point de vue de la motivation causale des événements : pour que se fasse le mariage entre Lucile et Cléonte, il suffisait que celui-ci passe pour le fils du Grand Turc aux yeux du Bourgeois, et il n'était nul besoin que Jourdain lui-même devienne un gentilhomme, ce qui rend superflue la cérémonie d'anoblissement. Au total, la couture entre ballet et comédie reste très visible.

Enfin, le très long « Ballet des nations » en cinq entrées, d'un raffinement et d'une complexité extraordinaires selon les musicologues, vient prolonger la représentation de trois quarts d'heure. Cette forme un véritable spectacle dans le spectacle, et son lien avec la structure générale de la comédie de ballet n'est pas évident. L'ambiance turque présente dans la comédie permettait sans doute un enchaînement thématique flou sur un défilé des « nations ». Mais l'impression qui domine est que cette séquence finale abandonne la logique esthétique de l'enchaînement dramatique pour finir par une juxtaposition pure et simple du ballet et de la comédie.

## La comédie des classes sociales

Au sein de la production moliéresque, *Le Bourgeois gentilhomme* s'inscrit dans un cycle de trois comédies qui traitent des structures profondes de la société du temps, et plus précisément des rapports des groupes sociaux entre eux. Deux ans avant *Le Bourgeois gentilhomme*, *George Dandin* avait porté un regard cru sur les relations intéressées que la noblesse de province désargentée, représentée par la famille Sotenville, entretenait avec les riches roturiers, alors incarnés par Dandin. Les deux pièces sont thématiquement très proches : elles posent – de manière plus réaliste dans la première – la question précise de l'ascension sociale. En 1671, un an après la représentation du *Bourgeois gentilhomme*, *La Comtesse d'Escarbagnas*, sur un ton beaucoup plus badin, analysera les rapports entre cette même noblesse de province, représentée par la comtesse, et l'aristocratie de cour. Ces trois pièces « sociales » ne doivent toutefois pas être comprises comme des pièces « engagées » avant

lettre. Elles ont pour points communs notables d'être des commandes royales directes et d'avoir été créées à l'occasion de fêtes à la cour. C'est à ce titre qu'elles sont mêlées de chants et de danses. Les problèmes sociaux sont plutôt abordés du point de vue de l'aristocratie de cour, donc dans un cadre qui les désamorce. On ne s'étonnera pas de ce que la seule classe qui sorte à peu près indemne de ce jeu de massacre du ridicule moliéresque soit bien la haute aristocratie elle-même.

La spécificité du *Bourgeois gentilhomme* est qu'on s'y intéresse dans le détail à la classe bourgeoise et à sa culture, mise en regard avec la culture aristocratique. La bourgeoisie est incarnée par Madame Jourdain, la noblesse de cour par Dorante et Dorimène. Entre ces deux pôles, Monsieur Jourdain, qui se rêve transfuge social, cherche maladroitement à passer d'un espace à l'autre. Grâce à ce principe dramatique simple, Molière peut dresser deux tableaux symétriques : d'une part, celui des valeurs bourgeoises, transgressées par Monsieur Jourdain, mais défendues et explicitées par sa femme ; d'autre part, celui des valeurs de l'aristocratie, incarnées par les personnages nobles que Jourdain rencontre, maladroitement imitées par lui, et explicitées par la galerie des professeurs qui se presse chez lui. Mais comme toujours chez Molière, ce sont surtout les infractions qui permettent de voir fonctionner les systèmes axiologiques.

Ce double tableau est centré sur la question du rapport à l'argent. Comme on peut s'y attendre, du côté bourgeois l'*économie* est une vertu cardinale. Ce que Madame Jourdain reproche avant tout à son mari, ce sont les dépenses qu'il réalise pour sa lubie plus encore que la lubie elle-même : « Il vorucera jusqu'au dernier sou », « Allez, vous êtes une vraie dupe »<sup>6</sup>. En effet, la seule coutume aristocratique que Monsieur Jourdain a vraiment bien assimilée, c'est celle de la dépense d'apparat : frais de vêtements, leçons diverses, mécénat artistique ; mais surtout dépenses galantes : « cadeaux (repas de fête, musiciens...) pour la marquise Dorimène, etc. Madame Jourdain est furieuse, alors même qu'elle ne connaît qu'une partie de la somme (Monsieur Jourdain a surtout acheté un diamant pour Dorimène, dont le coût est d'un tout autre ordre de grandeur...). Le second aspect du rapport à l'argent de la classe bourgeoise est l'*honnêteté*, non pas au sens social qui a cours dans l'aristocratie, mais au sens financier ; cette vertu est le principe même de la réputation commerciale. Lorsque Madame Jourdain s'inquiète des conséquences d'un mariage de sa fille en dehors de sa classe sociale, elle imagine immédiatement les « caquets » du voisinage :

Elle n'a pas toujours été si relevée que la voilà, et ses deux grands-pères vendaient du drap auprès de la porte Saint-Innocent. Ils ont amassé du bien à leurs enfants, qu'ils payent maintenant peut-être bien cher en l'autre monde, et l'on ne devient guère si riche à être honnêtes gens<sup>1</sup>.

Pour Madame Jourdain, on ne saurait être « honnêtes gens » dans les deux sens du terme. Bénéficiant d'une promotion sociale comporte des risques : il faut accepter de renoncer à sa réputation d'honnête homme commerciale, et donc se voir radier purement et simplement de la classe bourgeoise.

Économie et honnêteté commerciale : voilà les deux fondements du rapport bourgeois à l'argent. Ceux de la classe aristocratique sont strictement symétriques. Dorante a tant pratiqué les dépenses somptuaires qu'il est ruiné et vit à crédit (en l'occurrence aux crochets de Monsieur Jourdain) comme toute une partie de l'aristocratie de l'époque. Sa dette auprès du bourgeois est considérable : 18 000 francs (quelque chose comme 50 000 euros d'aujourd'hui). De plus, le jeu que joue l'aristocrate désargenté est moralement très ambigu. D'un côté, la dépense somptuaire est une valeur en soi et n'est pas honteux de vivre à crédit, de l'autre, l'aristocrate est rattrapé par la figure sociale et littéraire du parasite dès que le Bourgeois résiste un peu et qu'il faut lui extorquer l'argent en question. Dorante, à la scène 4 de l'acte III, rejoue ainsi avec Madame Jourdain la scène très ambiguë de Dom Juan avec Monsieur Dimanche<sup>2</sup>, et apparaît comme un personnage assez louche. Si finalement il se marie avec Dorimène, qui est veuve, c'est grâce à une fourberie : la belle marquise le croit très riche, alors qu'elle lui a fait sa cour avec l'argent de Monsieur Jourdain.

À bien des égards, il se dégage de la pièce une impression de « conservatisme » social, si tant est

que ce mot puisse avoir un sens dans le contexte du XVII<sup>e</sup> siècle. Et ce, d'abord sur la question, centrée en comédie, du mariage. Deux ans plus tôt, la « leçon » bien explicite de *George Dandin* était qu'il est très dangereux de vouloir sortir de sa condition par un mariage aristocratique :

GEORGE DANDIN Ah ! Qu'une femme demoiselle est une étrange affaire, et que mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s'élever au-dessus de leur condition, et s'allier, comme j'ai fait, à la maison d'un gentilhomme<sup>1</sup> !

Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, comme dans *George Dandin*, l'exogamie est présentée comme un danger, non seulement social, mais aussi individuel, un véritable principe de discorde :

MADAME JOURDAIN C'est une chose, moi, où je ne consentirai point. Les alliances avec plus grand que soi sont sujettes toujours à de fâcheux inconvénients. Je ne veux point qu'un gendre puisse à ma fille reprocher ses parents, et qu'elle ait des enfants qui aient honte de m'appeler leur grand-maman<sup>1</sup>.

Le mariage qui triomphera finalement, celui de Lucile et de Cléonte, sera bien une union bourgeoise. Cette endogamie est lourdement présentée par Madame Jourdain comme un gage d'harmonie et de concorde :

Je veux un homme, en un mot, qui m'ait obligation de ma fille, et à qui je puisse dire : « Mettez-vous là, mon gendre, et dînez avec moi. »<sup>1</sup>.

Une jeune bourgeoise est en droit d'aspirer à épouser un « honnête homme » et non un « gentilhomme », selon la distinction faite par la même Madame Jourdain :

Il faut à votre fille un mari qui lui soit propre, et il vaut mieux pour elle un honnête homme riche et bien fait, qu'un gentilhomme pauvre et mal bâti<sup>1</sup>.

Cléonte, sachant que le vrai pouvoir est du côté de Madame Jourdain, n'essaie pas de se faire passer pour le gentilhomme qu'il n'est pas, et se présente comme un bon bourgeois. Il obtient ainsi l'accord de Madame Jourdain, qui légitime clairement son projet amoureux aux yeux du spectateur, que le dernier soit bourgeois ou aristocrate.

Plus globalement, la démarche de Monsieur Jourdain, qui consiste à vouloir sortir de sa condition en adoptant un mode de vie aristocratique, est présentée comme vouée à l'échec. Le Bourgeois voit pourtant très juste quand il choisit les « disciplines » qu'il faut maîtriser pour être un parfait gentilhomme, et qu'il aborde une à une au début de la pièce : musique, danse, élégance vestimentaire, escrime, teinture de philosophie, art d'écrire dans un registre galant. C'est effectivement là l'éventail des compétences qui forment l'*habitus* aristocratique du XVII<sup>e</sup> siècle, le programme de travail est bon. Mais un premier problème se pose : notre Bourgeois ne présente de dispositions pour aucune de ces disciplines. Pour la musique et le choix du vêtement, il manque de goût : il n'aime que la bonne vieille chanson française et les vêtements bariolés. Pour la danse et l'escrime, son corps est trop lourd et malhabile. Quant aux disciplines intellectuelles, son esprit est bien trop engourdi et il n'a la patience pour aucune d'elles. Le principe comique du début de la pièce consiste ainsi à mettre en scène une incompetence systématique et hyperbolique : en dehors de son talent de commerçant, qui l'a rendu riche, le Bourgeois est un strict bon à rien ! Tout en se ridiculisant lui-même, il dénature les délicates disciplines et toutes les pratiques aristocratiques auxquelles il se prête, et nous rions de cet éternel éléphant dans son éternel magasin de porcelaine. Ainsi, on peut lire très facilement *Le Bourgeois gentilhomme* comme une sorte de manuel de politesse aristocratique dont les leçons seraient dispensées par l'absurde : à chaque action du Bourgeois dans la comédie correspond une règle, qui met fort bien en valeur en l'enfreignant brutalement<sup>2</sup>.

Plus profondément, Monsieur Jourdain se trompe sur le but de l'apprentissage aristocratique. Il en a une conception technique : la leçon devrait, selon lui, lui permettre d'atteindre immédiatement un certain résultat. Il dit ainsi à son maître d'armes : « De cette façon donc, un homme, sans avoir de cœur, est sûr de tuer son homme, et de n'être point tué<sup>3</sup> ? » Il ne voit pas que l'escrime repose sur un

logique inverse : elle doit mettre en valeur le « cœur » de celui qui la pratique, et son but est bien souvent d'être tué avec panache. L'enjeu n'est pas de faire, mais bien d'être : ces disciplines sont des pratiques éthiques, non des techniques. De plus, Monsieur Jourdain se méprend sur le fonctionnement de l'apprentissage aristocratique. Les gentilshommes ne se forment pas par leçons, mais par imprégnation : ils prennent teinture depuis leur tendre enfance, par mimétisme continu et naturel, et non par toutes ces disciplines. Seules certaines, extrêmement techniques, peuvent faire l'objet de leçons, et notamment la pratique musicale et l'escrime. Bref, Monsieur Jourdain prend pour une technique ce qui s'apprend ce qui est une pratique qui s'imite : là est son ridicule premier, d'où viennent tous les autres. L'aristocratie est ainsi proprement *inaccessible* par l'apprentissage. Monsieur Jourdain en a d'ailleurs l'intuition par deux fois. La première, quand on lui fait compliment de sa grotesque chanson : « C'est sans avoir appris la musique<sup>4</sup> », répond-il superbement. La seconde, lorsqu'il a réussi à composer son billet absurde destiné à la marquise : « Cependant je n'ai point étudié, et j'ai fait cela tout du premier coup<sup>5</sup>. »

On est sans doute en droit de soupçonner Molière d'une certaine complaisance à l'égard des idées des pratiques politiques de son commanditaire. L'idée qu'il existerait, entre la bourgeoisie et la noblesse françaises, une frontière étanche, car fondée en essence, n'était nullement, au XVII<sup>e</sup> siècle, une évidence communément partagée. Jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle compris, la noblesse, en tant que « qualité juridique, était entièrement fondée sur un « genre de vie » et une « vertu » nobles<sup>6</sup>. Cela signifie d'une part qu'elle pouvait s'acquérir, certes au terme d'un long processus à l'œuvre sur plusieurs générations et d'autre part qu'elle n'était pas une création du prince, qui se bornait à reconnaître et à entériner un état de fait. Or, toute une partie de la politique des monarques du XVII<sup>e</sup> siècle français a consisté à tenter de rendre nette la limite traditionnellement floue entre les conditions, et à présenter la noblesse comme une qualité accordée par le prince. Les textes de loi sur l'« usurpation de noblesse », conçus sous Louis XIV pour faire la « chasse aux faux nobles », formaient ainsi une machine de guerre destinée à séparer clairement les classes. À la lumière de cette politique, *Le Bourgeois gentilhomme* prend des couleurs plus sombres : puisque le roi veut que l'anoblissement par la pratique de la « vertu noble » devienne illégal, Molière va rendre cette pratique ridicule.

## Langages

Plus profondément encore que sur le plan de l'argent, du mariage ou même du rapport au savoir, l'opposition entre les systèmes de valeurs bourgeois et aristocratique se joue dans le langage : la pièce met en scène une opposition frontale entre deux *languages*. La règle stylistique de « convenance » fondamentale au XVII<sup>e</sup> siècle, impose au dramaturge de faire tenir à chaque personnage le langage qui correspond strictement à son statut social – Molière respecte toujours cette règle. Mais d'ordinaire, le personnel dramatique est assez homogène dans une même œuvre, que ce soit pour la haute bourgeoisie dans la plupart des pièces (*L'Avare*, *Les Femmes savantes*...), ou pour l'aristocratie minoritairement (*Le Misanthrope*). Cette homogénéité du personnel dramatique entraîne une relative unité de registre. Ici, au contraire, la comédie, mettant face à face deux classes sociales, se fait polyphonique, et donne au spectateur des langages à comparer.

Du côté bourgeois, on remarque immédiatement l'importance des proverbes et autres tournures toutes faites dans le discours de Madame Jourdain : « Il me semble que j'ai dîné quand je le vois » (acte III, scène 3) ; « J'ai la tête plus grosse que le poing et si elle n'est pas enflée » (acte III, scène 5) etc. Pour le langage élégant, le proverbe est évidemment interdit ; il constitue une considérable faute de goût dans la bouche d'un aristocrate, comme le rappellent tous les manuels d'honnêteté. Le langage bourgeois, c'est aussi un lexique des objets et de la vie quotidienne. Lorsque Monsieur Jourdain

découvrir la différence entre la prose et les vers, la phrase qu'il choisit comme morceau de discours standard est : « Quoi ? quand je dis : “Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit”, c'est de la prose<sup>7</sup> ? » Inversement, la langue de cour tend à effacer les références à la trivialité des choses, par imprégnation des pratiques langagières galantes et précieuses. Globalement, le rapport au langage des deux classes sociales se fonde sur une valorisation systématique du sens propre des mots du côté de la bourgeoisie, et du sens figuré pour l'aristocratie. Les différences entre la langue bourgeoise et la langue des grands seigneurs sont telles que Monsieur Jourdain, pour accéder à la sphère à laquelle il aspire, devra entièrement réapprendre à parler. En effet, au cours de sa leçon de philosophie, Monsieur Jourdain, qui voulait apprendre les sciences complexes, s'aperçoit vite qu'elles sont hors de sa portée. Il lui faut d'abord en revenir à l'« orthographe », et plus précisément à la phonétique. Tel un enfant qui vient de naître dans ce tout nouvel espace social, notre Bourgeois va réapprendre à prononcer les sons fondamentaux qui constituent la langue, comme s'ils étaient différents dans la bouche des nobles. Ce n'est que dans un second temps qu'il pourra passer à l'apprentissage de la parole aristocratique, quand il s'exercera à écrire un billet à la marquise.

Plus largement, la juxtaposition des langages apparaît comme un principe de composition de la pièce. Aux scènes 9 et 10 de l'acte III, Molière met en scène un « dépit amoureux », type de scène dont il est spécialiste depuis le début de sa carrière. Parallèlement aux reproches galants que se font Lucile et Cléonte, Covielle et Nicole jouent leur propre scène en reprenant le texte des maîtres dans un registre populaire, créant un effet de burlesque :

Quel chagrin vous possède ?	LUCILE.
Quelle mauvaise humeur te tient ?	NICOLE.
Êtes-vous muet, Cléonte ?	LUCILE.
As-tu perdu la parole, Covielle ?	NICOLE.
Que voilà qui est scélérat !	CLÉONTE.
Que cela est Judas <sup>1</sup> !	COVIELLE.

Ainsi le texte même du *Bourgeois gentilhomme* reproduit-il le principe de mélange qui préside à la composition mêlant danse et comédie : il présente à son spectateur un véritable spectacle polyphonique, sans équivalent dans le reste du théâtre de Molière.

## Dramaturgie

Il faut pour finir nous intéresser de plus près à la structure logique de l'intrigue, sans nous contenter du constat évident qui est que cette intrigue est totalement invraisemblable. De ce point de vue, la première spécificité du *Bourgeois* réside dans son double fil. On sait que la plupart des comédies de Molière sont fondées sur un fil unique : le projet de mariage de deux jeunes amoureux, contrarié par un père qui souhaite un gendre ou une belle-fille conforme à sa manie – manie qui n'est autre que son « caractère ». Cette opposition sert au dramaturge à exposer ledit caractère sous toutes ses faces, et à en exploiter tout le potentiel comique. Ainsi, le caractère du père maniaque ne crée pas de son côté un fil d'intrigue secondaire : il appartient pleinement au fil principal, car il en constitue le nœud, le blocage. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, le système dramatique est très différent : certes

Monsieur Jourdain s'oppose au mariage de sa fille (« Touchez là, Monsieur : ma fille n'est pas pour vous<sup>2</sup> »), et il faudra une fourberie pour lui extorquer un accord. Mais par ailleurs, Monsieur Jourdain nourrit un projet personnel très précis, qu'il veut mener à son terme et qui est totalement indépendant des amours de sa fille : il veut devenir *lui-même* gentilhomme, et il a même, de son côté, une ambition amoureuse. Les deux premiers actes se passent ainsi fort bien de l'intrigue amoureuse traditionnelle. Lucile et Cléonte n'y sont même jamais mentionnés. Il ne sera question d'eux qu'à la scène 7 de l'acte III, à peu près au milieu de la pièce, où l'on verra très nettement apparaître la couture :

MADAME JOURDAIN.

Ce n'est pas d'aujourd'hui, Nicole, que j'ai conçu des soupçons de mon mari. Je suis la plus trompée du monde, ou il y a quelque amour en campagne, et je travaille à découvrir ce que ce peut être. Mais songeons à ma fille. Tu sais l'amour que Cléonte a pour elle. C'est un homme qui me revient, et je veux aider sa recherche, et lui donner Lucile, si je puis<sup>1</sup>.

Dramaturgiquement, *Le Bourgeois gentilhomme* a donc cette originalité d'être une pièce à deux fils. L'un est l'intrigue amoureuse traditionnelle, l'autre un projet d'ascension sociale un peu étrange, ce que Molière veut nous présenter comme tel.

Sa deuxième particularité structurelle est le caractère « sériel » de toute la première partie. Les deux premiers actes sont constitués de la série de leçons : chacun des maîtres vient à son tour faire son petit spectacle ridicule avec Monsieur Jourdain, sans qu'aucun lien proprement dramatique les unisse entre eux, sinon ce lien lâche et global que constitue le projet mégalomane du Bourgeois. À chaque leçon, Monsieur Jourdain commet une suite de fautes de goût, donne la preuve de son incompetence et l'on passe à la leçon suivante. Ces deux actes semblent ainsi avoir été comme contaminés par la logique sérielle des entrées de ballet ; cette structure de défilé est bien plus proche du principe du ballet que l'enchaînement dramatique « nécessaire et vraisemblable » prôné par les doctes théoriciens. Sur ce point, *Le Bourgeois gentilhomme* se rapproche de la structure des *Fâcheux*, la première comédie-ballet de Molière, qui faisait défiler des importuns ridicules devant le pauvre Érasme cherchant à rejoindre sa belle.

Dernière étrangeté structurelle de la pièce : les traces laissées par la redistribution importante dont elle a fait l'objet. En effet, la première version, celle dont rend compte le livret qui fut distribué aux spectateurs à la première, était composée en trois actes et non en cinq, comme celle qui serait publiée l'année suivante – celle que nous reproduisons. La pièce est donc formellement passée de la structure de la « petite comédie » à celle de la « grande comédie ».

- Aux actes I<sup>er</sup> et II de la version publiée correspondait un seul acte dans la version de Chambord.
- L'acte II joué à Chambord correspondait à l'acte III publié et au début de l'acte IV, chansons et boire comprises.
- L'acte III correspondait à la fin de l'acte IV actuel et à l'acte V.

La structure dramatique de la version de Chambord paraît ainsi beaucoup plus naturelle du point de vue de l'enchaînement dramatique, et met au jour une des logiques profondes de la pièce. Tous les apprentissages du Bourgeois sont d'abord réunis en un seul acte : ils forment un cycle unifié, un véritable défilé des maîtres. Ensuite, l'acte central correspond strictement à la série des mises en application de ces leçons : test d'élégance (actuellement acte III, scène 2), phonétique avec Madame Jourdain (acte III, scène 3), escrime avec Nicole (acte III, scène 3), entreprise galante avec Dorimène (acte III, scène 16, et acte IV, scène 1), etc. À cette série d'exercices de noblesse il faut ajouter comme il se doit dans un acte central, le nœud amoureux : les amours contrariées de Cléonte et Lucile sont fort développées dans cette séquence. Enfin, l'acte III de Chambord couvre la totalité de la ruse turque et du dénouement qu'elle permet, évitant l'effet désastreux d'un acte V « vide » produit par la version imprimée. En effet, dans la version en cinq actes, le dernier donne l'impression étrange de se produire *après* le dénouement dramatique, tant la cérémonie turque a créé un effet de fin : il semble que la messe est dite, Monsieur Jourdain est bien Mamamouchi, et le spectateur doit encore assister à un ac



entier. À tous points de vue, la structure de la version de Chambord est plus efficace et plus nette, les ruptures d'acte correspondent à la véritable structure de l'action :

- acte I<sup>er</sup> : apprentissage des pratiques aristocratiques ;
- acte II : mises en application et nœud ;
- acte III : ruse et dénouement.

Pourquoi donc l'avoir changée pour une structure moins efficace ?

La première raison probable est que Molière cherche ici, comme il l'a fait pendant toute sa carrière à conférer de la noblesse et de la dignité au genre de la comédie en le calquant sur les structures de la tragédie, et notamment sur la structure canonique en cinq actes. Cet impératif n'est pas pressant au moment de la représentation, puisque la cour considère, quoi qu'il en soit, ce type de pièce comme un « divertissement » ; mais au moment de la publication, il le devient, pour des raisons évidentes de légitimation dans le champ littéraire et théâtral. La seconde raison est sans doute que Molière a voulu rendre *Le Bourgeois gentilhomme* plus conforme à la structure originelle de la comédie-ballet, dans laquelle les entrées de ballet sont toujours placées dans les entractes. En effet, dans la version en trois actes, il y avait nettement plus de pièces chantées et dansées que d'entractes – qui n'étaient que deux – ce qui plaçait mécaniquement un grand nombre de pièces chantées ou dansées au sein même des actes. Multiplier les ruptures d'acte permettait de placer plus de ballets et de chants dans les entractes, ainsi de mieux se conformer à la structure habituelle de la comédie-ballet.

Il faut bien reconnaître qu'il y a un peu de tout dans *Le Bourgeois gentilhomme* : un bon bourgeois de Paris un peu toqué, beaucoup de Turcs et de la musique de Lully. On peut certes faire semblant de croire que tout cela va merveilleusement bien ensemble, et que Molière a créé, comme toujours, une harmonie unique – ce que la critique ne s'est pas privée de faire. On peut aussi éprouver un sentiment d'inévidente fertilité. Cette comédie laisse voir des coutures partout. Certes, il semble bien que le principe de rhapsodie des arts qui préside à la structure de la comédie-ballet ait gagné la structure dramatique elle-même. Mais c'est sans doute ce qui fait son charme particulier, et son ouverture à de multiples possibilités de l'interprétation scénique.

Jean DE GUARD

La seule édition revue par l'auteur est l'édition originale de 1671. C'est celle que nous reproduisons comme la plupart des éditeurs modernes. Nous corrigeons les très rares coquilles.

Pour faciliter la compréhension, nous modernisons systématiquement la graphie et la ponctuation.

Les explications lexicographiques sont issues pour la plupart du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 (première édition), abrégé *Académie*. Lorsque la définition provient d'une édition ultérieure, l'année de publication est mentionnée. Quelques explications sont tirées du *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, de 1690, abrégé Furetière.

# Le Bourgeois gentilhomme

---

*Comédie-ballet*

faite à Chambord,  
pour le divertissement du Roi,  
par J. B. P. MOLÈRE

---

et se vend pour l'auteur  
À PARIS,  
Chez PIERRE LE MONNIER, au Palais,  
vis-à-vis la porte de l'Église de la Sainte-Chapelle,  
à l'Image S. Louis, et au Feu Divin

---

M.DC.LXXI  
AVEC PRIVILÈGE DU ROI<sup>1</sup>

---

## Acteurs<sup>1</sup>

MONSIEUR JOURDAIN<sup>2</sup>, bourgeois<sup>3</sup>.

MADAME JOURDAIN<sup>4</sup>, sa femme.

LUCILE, fille de Monsieur Jourdain.

NICOLE<sup>5</sup>, servante.

CLÉONTE, amoureux<sup>6</sup> de Lucile.

COVIELLE<sup>7</sup>, valet de Cléonte.

DORANTE, comte<sup>8</sup>, amant<sup>9</sup> de Dorimène.

DORIMÈNE, marquise<sup>10</sup>.

MAÎTRE DE MUSIQUE.

ÉLÈVE DU MAÎTRE DE MUSIQUE.

MAÎTRE À DANSER.

MAÎTRE D'ARMES.

MAÎTRE DE PHILOSOPHIE.

MAÎTRE TAILLEUR.

GARÇON TAILLEUR.

DEUX LAQUAIS.

PLUSIEURS MUSIENS, MUSIENNES, JOUEURS D'INSTRUMENTS, DANSEURS, CUISINIERS, GARÇONS TAILLEURS, et autres personnages d'intermèdes et du ballet<sup>11</sup>.

*La scène est à Paris<sup>12</sup>.*

---

## Acte premier

L'ouverture<sup>13</sup> se fait par un grand assemblage d'instruments<sup>14</sup> ; et dans le milieu du théâtre on voit un élève du maître de musique, qui compose sur une table un air que le Bourgeois a demandé pour une sérénade<sup>15</sup>.

---

## Scène première

MAÎTRE DE MUSIQUE, MAÎTRE À DANSER, TROIS MUSICIENS, DEUX VIOLONS, QUATRE DANSEURS

MAÎTRE DE MUSIQUE,  
*parlant à ses musiciens*

Venez, entrez dans cette salle, et vous reposez là, en attendant qu'il vienne.

MAÎTRE À DANSER,  
*parlant aux danseurs*

Et vous aussi, de ce côté.

MAÎTRE DE MUSIQUE,  
*à l'élève*

Est-ce fait ?

L'ÉLÈVE

Oui.

MAÎTRE DE MUSIQUE

Voyons... Voilà qui est bien.

MAÎTRE À DANSER

Est-ce quelque chose de nouveau ?

MAÎTRE DE MUSIQUE

Oui, c'est un air pour une sérénade, que je lui ai fait composer ici, en attendant que notre homme fût éveillé.

MAÎTRE À DANSER

Peut-on voir ce que c'est ?

MAÎTRE DE MUSIQUE

Vous l'allez entendre, avec le dialogue<sup>16</sup>, quand il viendra. Il ne tardera guère.

MAÎTRE À DANSER

Nos occupations, à vous et à moi, ne sont pas petites maintenant.

MAÎTRE DE MUSIQUE

Il est vrai. Nous avons trouvé ici un homme comme il nous le faut à tous deux ; ce nous est une douce récompense que ce Monsieur Jourdain, avec les visions de noblesse et de galanterie<sup>17</sup> qu'il est allé se mettre en tête ; et votre danse et ma musique auraient à souhaiter que tout le monde lui ressemblât.

MAÎTRE À DANSER

Non pas entièrement ; et je voudrais pour lui qu'il se connût mieux qu'il ne fait aux choses que nous lui donnons.

MAÎTRE DE MUSIQUE

Il est vrai qu'il les connaît mal, mais il les paie bien ; et c'est de quoi maintenant nos arts ont plus besoin que de toute autre chose.

MAÎTRE À DANSER

Pour moi, je vous l'avoue, je me repais un peu de gloire<sup>18</sup>, les applaudissements me touchent ; et tiens que, dans tous les beaux-arts, c'est un supplice assez fâcheux que de se produire à des sots, que d'essayer sur des compositions la barbarie d'un stupide<sup>19</sup>. Il y a plaisir, ne m'en parlez point, de travailler pour des personnes qui soient capables de sentir les délicatesses d'un art, qui sachent faire un doux accueil aux beautés d'un ouvrage, et par de chatouillantes approbations vous régaler<sup>20</sup> de votre travail. Oui, la récompense la plus agréable qu'on puisse recevoir des choses que l'on fait, c'est de les voir connues, de les voir caressées d'un applaudissement qui vous honore. Il n'y a rien, à mon avis, qui nous paie mieux que cela de toutes nos fatigues ; et ce sont des douceurs exquises que des louanges éclairées.

MAÎTRE DE MUSIQUE

J'en demeure d'accord, et je les goûte comme vous. Il n'y a rien assurément qui chatouille davantage que les applaudissements que vous dites. Mais 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<sup>21</sup>. C'est un homme, à la vérité, dont les lumières sont petites, qui parle à tort et à travers de toutes choses, et n'applaudit qu'à contresens ; mais son argent redresse les jugements de son esprit ; il a du discernement dans sa bourse ; ses louanges sont monnayées, et ce bourgeois ignorant nous vaut mieux, comme vous voyez, que le grand seigneur éclairé qui nous a introduits ici<sup>22</sup>.

MAÎTRE À DANSER

Il y a quelque chose de vrai dans ce que vous dites ; mais je trouve que vous appuyez un peu trop sur l'argent ; et l'intérêt est quelque chose de si bas qu'il ne faut jamais qu'un honnête homme montre pour lui de l'attachement.

MAÎTRE DE MUSIQUE

Vous recevez fort bien pourtant l'argent que notre homme vous donne.

MAÎTRE À DANSER

Assurément ; mais je n'en fais pas tout mon bonheur, et 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. Mais, en tout cas, il nous donne moyen de nous faire connaître dans le monde ; et il paiera pour les autres ce que les autres loueront pour lui.

MAÎTRE À DANSER

Le voilà qui vient.



---

sample content of Le Bourgeois Gentilhomme (Petits Classiques Larousse Texte Integral) (French Edition)

- [read The Maeve Binchy Writers' Club](#)
- [download The Disenchanted Widow pdf, azw \(kindle\), epub](#)
- [read \*\*Marooned in Realtime \(Across Realtime, Book 2\) for free\*\*](#)
- [The Evolution of the Human Head book](#)
- [download The Caped Crusade: Batman and the Rise of Nerd Culture](#)
- [download online \*\*Europe, or The Infinite Task: A Study of a Philosophical Concept \(Meridian: Crossing Aesthetics\) book\*\*](#)
  
- <http://academialanguagebar.com/?ebooks/Thief-of-Time--Discworld--Book-26---UK-Edition-.pdf>
- <http://pittiger.com/lib/The-Disenchanted-Widow.pdf>
- <http://www.netc-bd.com/ebooks/Marooned-in-Realtime--Across-Realtime--Book-2-.pdf>
- <http://paulczajak.com/?library/Uncertain-Path--A-Search-for-the-Future-of-National-Parks.pdf>
- <http://growingsomeroots.com/ebooks/The-Caped-Crusade--Batman-and-the-Rise-of-Nerd-Culture.pdf>
- <http://transtrade.cz/?ebooks/Healthy-Tipping-Point--A-Powerful-Program-for-a-Stronger--Happier-You.pdf>