

## Éléments de réponse

Dissertation

### **PRÉAMBULE**

En réponse au sujet proposé, ce document présente un ensemble d'éléments et d'analyses, dans un développement organisé.

Son objectif est d'accompagner la réflexion des professeurs, qui auront pu choisir d'étudier avec leurs élèves une autre œuvre du programme.

Il ne saurait donc, en aucun cas, représenter ce qu'une copie d'élève pourrait produire.

A sa manière et à son niveau, un candidat de 1<sup>ère</sup> abordera sans doute et développera quelques-uns de ces éléments.

La commission d'harmonisation académique appréciera la qualité des copies en examinant :

-d'une part, ce qui relève des attentes liées à l'exercice (une réflexion organisée et rédigée dans une langue correcte, en réponse à la question posée, fondée sur la connaissance de l'œuvre éclairée par le parcours associé).

-d'autre part, tous les éléments qui pourraient valoriser, jusqu'à l'excellence, le travail du candidat (une finesse d'analyse ; une réflexion particulièrement nuancée ; la mobilisation pertinente d'une culture littéraire solide).

**[Entre crochets figurent quelques références et analyses témoignant d'un travail qui aurait pu être conduit en classe dans le cadre du parcours associé. Par définition, ces exemples précis ne peuvent évidemment être considérés comme attendus ; ils cherchent seulement à illustrer l'un des ressorts de l'exercice : la réponse au sujet de dissertation s'enrichit bien du travail connexe qui aura été mené autour de l'œuvre inscrite au programme, notamment dans le cadre du parcours associé.]**

**Objet d'étude : Le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle**

**Sujet A**

**Œuvre : Molière, *Le Malade imaginaire***

**Parcours : spectacle et comédie.**

**La comédie *Le Malade imaginaire* est-elle un spectacle de pure fantaisie ?**

**Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur la pièce de Molière, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.**

Le terme « fantaisie » vient du grec *phantasia* qui signifie « apparition », « vision », il suggère le fait de « montrer », de « rendre visible par l'image ». Le sujet renvoie donc au titre de la comédie comme au parcours : comment montrer et rendre visible sur scène une maladie qui n'existe que dans l'esprit d'Argan ?

Jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, le sens évolue et le mot « fantaisie » devient peu à peu synonyme d'« imagination ». Il signifie la capacité d'imaginer le monde et de le réinventer sans cesse, d'improviser.

Dans son acception actuelle la plus courante, la fantaisie correspond à une certaine liberté d'esprit. Le mot évoque une forme d'excentricité, l'univers du jeu, des masques. Dans la pièce de Molière, le seul nom de Polichinelle, parce qu'il est associé à celui d'Arlequin, est le signe d'un théâtre fantasque, qui ne se prend pas au sérieux.

Plusieurs démarches sont donc possibles pour traiter le sujet.

Le candidat peut s'interroger sur la fantaisie qu'instillent dans la pièce l'hypocondrie d'Argan et la présence de la danse et de la musique.

L'élève peut aussi se demander s'il n'y a rien de sérieux dans cette pièce comique, si la fantaisie est pure.

Il pourra encore questionner les pouvoirs de la fantaisie, de l'imaginaire et du théâtre : la fantaisie est-elle au service de la vérité ou vaut-elle pour elle-même et en elle-même ?

- **La fantaisie d'une pièce qui met en scène une maladie purement imaginaire.**

- **La tonalité fantaisiste s'impose d'emblée.**

Le prologue chanté installe dès le début un climat de féerie en situant l'action dans une temporalité mythologique gréco-romaine. La fête, présidée par Flore et Pan, donne lieu à des dialogues en vers chantés, dansés : on s'écarte du réalisme. Le prologue d'Argan, dont le prosaïsme contraste fortement avec le climat enchanté de l'églogue, ne marque pas pour autant un retour complet à la réalité la plus ordinaire : redoublant lui-même les sons de la clochette (« drelin, drelin, drelin »), Argan termine en effet son monologue en instillant une fantaisie qui sera constamment rappelée dans la pièce, par les intermèdes d'abord : la fable antique est remplacée par l'exotisme des Mores lors du deuxième, et par la cérémonie burlesque pour le dernier. Les costumes de ces intermèdes sont souvent splendides et bariolés, comme par exemple dans la mise en scène de J.Villégier au Châtelet en 1995.

Mais même dans le corps de la comédie on relève des traces de cette fantaisie à travers les métamorphoses de Toinette en médecin volant, l'apparition de Béralde tel un *deus ex machina* qui fait surgir de nulle part une troupe de danseurs et chanteurs (acte II scène 9), jusqu'à la petite Louison qui veut réciter à son père *Peau d'Âne* et *Le Corbeau et le Renard* pour détourner son attention (acte II scène 8). Pour dénouer l'intrigue, Béralde invite d'ailleurs la famille d'Argan à « s'accommoder à ses fantaisies » (acte III scène 14).

[Molière et Charpentier s'inscrivent ce faisant dans la mode de la pastorale et le goût pour le baroque de leur public mondain qui a dévoré *L'Astrée*. D'autres comédies-ballets commencent par des pastorales ou en incluent en leur sein – *George Dandin*, *Le Bourgeois gentilhomme* « Pourquoi

toujours des bergers ? On ne voit que cela partout » demande M.Jourdain. La mise en scène de B.Lazar pour *Le Bourgeois gentilhomme* propose également de magnifiques costumes colorés.]

➤ **Un malade en fort bonne santé et des médecins de comédie.**

La fantaisie de la pièce tient ensuite au fait que les spectateurs sont en quelque sorte embarqués malgré eux dans la folie d'Argan. Si la comédie peut paraître de toute fantaisie, c'est d'abord parce que sa maladie est purement imaginaire : sa colère contre Toinette est une preuve de sa vitalité dès l'acte I scène 1, et la suite le révèle d'ailleurs prompt à s'énerver contre Toinette et ses filles : « *Argan, en colère, court après elle autour de sa chaise, son bâton à la main* » (acte I scène 5), « *Il va prendre une poignée de verges. (...) la prenant pour la fouetter* » (acte II scène 8). Personnage à marotte<sup>1</sup>, il impose à toute sa famille sa lubie tandis que les médecins en profitent.

L'onomastique du personnel médical, fondé sur des jeux de mots scatologiques, les discrédite de prime abord. Les Diafoirus ne correspondent pas à la réalité de la médecine moderne à l'époque de Molière, ils sont bien plus inspirés par la tradition de la satire médicale et de l'Université : la circulation du sang est par exemple découverte par Harvey en 1615, elle est admise par les médecins de la cour mais Thomas Diafoirus se vante d'avoir « contre les circulateurs soutenu une thèse » (acte II scène 5). Ses pratiques (la *disputatio* « il n'y a point de candidat qui ait fait plus de bruit que lui dans toutes les disputes de notre École ») le renvoient à la scolastique médiévale. Les costumes fantasques des médecins dans les mises en scène de Claude Stratz, par les masques noirs notamment, les associent à des personnages de la *commedia dell'arte* ; dans celle de Georges Werler, les gants, masques et charlottes chirurgicales apparaissent comme des signes excessifs qui contrastent avec les longues robes blanches datées.

[D'autres pièces de Molière mettent en scène des médecins caricaturaux : *Monsieur de Pourceaugnac*, *L'Amour médecin*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Médecin volant*. Il suffit souvent de se déguiser, comme Sganarelle dans *Dom Juan*, pour devenir médecin, signe que ces médecins sont bien des médecins de comédie qui donnent le spectacle : « tout leur art est pure grimace ».]

➤ **Une composition fantaisiste.**

L'in vraisemblance qui règne dans la comédie est bien la marque d'un spectacle de pure fantaisie. La composition d'ensemble est assez lâche dans cette « comédie mêlée de danse et de musique » : les règles d'unité d'action, de lieu et de temps, souvent dictées par le souci de la vraisemblance, éclatent en effet du fait de l'insertion des ballets. Dans l'ensemble des comédies-ballets se pose le problème de la couture entre les intermèdes et les dialogues, comme le formule clairement l'Avis des *Fâcheux* : « le dessein était de donner un ballet aussi ; et comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entractes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes balladins de revenir sous d'autres habits. De sorte que, pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisait de les coudre au sujet du mieux que l'on pût, et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie. »

---

<sup>1</sup> Classification proposée par Patrick Dandrey dans *L'Esthétique du ridicule*.  
21-FRGEME1BISC

Dans *Le Malade imaginaire*, les « coutures » sont souvent visibles : seul l'opéra impromptu entre Cléante et Angélique et le ballet final sont véritablement intégrés à l'action principale ; le premier intermède y est faiblement rattaché parce que Polichinelle est présenté comme l'amoureux de Toinette, le second est une rencontre de hasard de Béralde. Même dans l'action de la comédie, trois fils se mêlent : l'acte I est celui où se résout presque tout de suite la question du mariage entre Angélique et Cléante, avec la déroute des Diafoirus ; Béralde tente en vain dans l'acte II de ramener Argan à la raison, l'acte III revient sur la comédie de Béline. Certaines scènes se succèdent à la manière de numéros comiques prévus par Molière en fonction des points forts des comédiens de sa troupe, telle la scène répétitive du poumon jouée par Madeleine Béjart. L'écriture de la pièce suit une dramaturgie du *lazzo* inspirée par les Italiens auprès desquels jouait Molière au théâtre du Marais : il travaille aussi en improvisation avec sa troupe et écrit tout en répétant, comme le montre *L'Impromptu de Versailles*.

[La fusion entre la comédie et la musique est beaucoup plus nette dans *Le Bourgeois gentilhomme* ou *George Dandin*. La composition est en revanche plus lâche et fantaisiste dans *Les Fâcheux* ou *Monsieur de Pourceaugnac*, qui fonctionnent sur l'arrivée successive des fâcheux.]

- **La fantaisie se mêle pourtant à la vérité.**

- **La maladie imaginaire ou la peur bien réelle de la mort.**

Le rire et la fantaisie comique permettent d'aborder un sujet extrêmement angoissant : la misère de l'homme devant la maladie et la mort. Le titre de la pièce révèle une mutation profonde des modèles des comédies espagnoles et italiennes dont s'inspire Molière : il renverse la hiérarchie entre le couple des deux jeunes amants et le personnage obstacle, lequel occupe désormais le premier plan : s'il ne joue aucun rôle moteur dans une action qu'il chercherait à empêcher, il incarne en revanche un vice moral.

Cette misère d'Argan est visible dès la scène d'exposition, qui prend la forme d'un monologue, ce qui est exceptionnel dans les pièces de Molière. Argan raisonne et calcule avec justesse, négocie ses paiements, mais il est aveuglé par sa marotte, la hantise de la maladie. Or un malade est toujours seul. Même entouré, il aura toujours le sentiment que personne ne comprend son mal. Argan manifeste ainsi un égoïsme absolu, voire un narcissisme complaisant : il s'aime malade et à travers la maladie (qui lui permet d'exercer un chantage à la mort : « mamour, cette coquine-là me fera mourir [...] elle est cause de toute la bile que je fais [...] et il y a je ne sais combien de temps que je vous dis de me la chasser » acte I scène 6), et il exprime un désir pathologique de bien-être, jusque dans une régression infantile que satisfait Béline en le nommant « mon fils », « mon petit fils », « mon pauvre petit mari ». Le jeu de Michel Bouquet fait particulièrement ressortir ce besoin, dans la mise en scène de Georges Werler. Celle de Philippe Adrien (2003), qui fait jouer les rôles d'Argan et de Béline par des comédiens aveugles et Toinette par une comédienne sourde, explore le monde intérieur du protagoniste, son imaginaire, et projette sur scène la manière dont Argan voit le monde à travers sa maladie.

Le ridicule d'Argan, exagéré et caricatural, permet de tendre un miroir au spectateur et de lui révéler une vérité, qui apparaît alors avec une lumineuse évidence : l'extravagance et

l'outrance sont paradoxalement la forme spécifiquement comique de la vraisemblance, il y a bien une part de vérité dans la grimace difforme.

[La peur de la mort, omniprésente au XVII<sup>e</sup> siècle, s'exprime au travers des vanités ou des poèmes baroques qui développent le thème du *memento mori*, chez Jean-Baptiste Chassignet par exemple. La poétique du ridicule, qui marie la comédie-miroir héritée de Térence et la comédie bouffonne de Plaute, et qui propose un « *speculum vitae* » vrai parce que déformé, un rire de vraisemblance, se lit dans les titres et sous-titres des comédies moliéresques qui mettent en exergue un défaut : *L'Avare*, *Le Cocu imaginaire*, *Le Misanthrope ou l'atrabilaire amoureux*.]

➤ **La puissance de l'imagination aux dépens de la raison.**

Les médicaments et potions qu'Argan additionne sont la seule trace tangible de sa maladie, ils signalent objectivement sa véritable hallucination. Il est malade parce qu'il se croit tel, tant sont grands les pouvoirs de l'imagination sur le corps. La pièce exhibe sur scène les rapports trompeurs de l'esprit et du corps. Victime de sa marotte, Argan souffre d'une mélancolie qui à la fois monte de son entre (d'où les innombrables remèdes laxatifs de M.Purgon) et descend de son esprit.

Face à son frère, Béralde, exemple de ces personnages raisonneurs que Molière introduit dans ses pièces, tente en vain d'argumenter. Dans la scène 3 de l'acte III, Argan ne comprend ni l'ironie (« Il savent la plupart de fort belles humanités, savent parler en beau latin, savent nommer en grec toutes les maladies, les définir et les diviser ; mais pour ce qui est de les guérir, c'est ce qu'ils ne savent point du tout »), ni la démonstration, héritée de Montaigne, que les médecins vivent surtout de la faiblesse humaine (« c'est une marque de la faiblesse humaine, et non pas de la vérité de leur art »). Cette puissance de l'imagination est souvent révélée dans les mises en scène par des accessoires démesurés qu'utilisent les médecins pour impressionner l'imagination, comme par exemple l'espèce d'énorme tuyau-stéthoscope de Toinette dans la mise en scène de Claude Stratz.

[Les illusions qui abusent la raison humaine font l'objet d'une traque chez les moralistes et les philosophes du XVII<sup>e</sup> siècle : l'amour propre pour La Rochefoucauld, les puissances trompeuses de Pascal, l'illusion des sens chez Descartes... Racine lui aussi analyse, sur le mode tragique, les effets de l'esprit sur le corps, à travers le personnage de Phèdre par exemple : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ». À côté des personnages à marotte victimes d'une angoisse qui envahit tout leur être – Arnolphe, Harpagon –, on trouve dans le théâtre de Molière les personnages à chimère comme M.Jourdain, c'est-à-dire des personnages qui fabulent sur la possession d'un bien et vivent dans une agréable euphorie.]

➤ **L'exploitation des crédules par les habiles.**

Tandis que Béralde et Toinette luttent pour détromper Argan, Béline et les médecins préfèrent pour leur part exploiter habilement sa faiblesse. S'il n'est pas certain de pouvoir guérir Argan et tous les malades imaginaires de leur prison, Molière s'attache néanmoins à dénoncer les charlatans qui prospèrent sur « l'erreur populaire dont ils profitent » (acte III scène 3). Il poursuit dans *Le Malade imaginaire* le combat qu'il mène depuis *Tartuffe* contre les imposteurs. Les médecins présentent de nombreux points communs avec les faux dévots : ils parlent le latin et s'expriment dans un jargon spécialisé qui n'est pas compréhensible par l'honnête homme (« toute l'excellence de leur art consiste en un

pompeux galimatias, en un spécieux babil, qui vous donne des mots pour des raisons, et des promesses pour des effets » acte III scène 3) ; vêtus ostensiblement de noir, ils passent leur temps dans des conversations métaphysiques sans se soucier réellement des faits ni de démonstration rationnelle (« un homme qui croit à ses règles plus qu'à toutes les démonstrations des mathématiques ») ; et enfin, les médecins comme les religieux fanatiques sont prêts à sacrifier les autres à leur croyance (« c'est de la meilleure foi du monde qu'il vous expédiera, et il ne fera, en vous tuant, que ce qu'il a fait à sa femme et à ses enfants, et ce qu'en un besoin il ferait à lui-même » acte III scène 3).

Sous le voile prudent de la satire médicale, Molière reprend en réalité les idées développées par les libertins contre la religion. Argan croit d'ailleurs en la médecine comme un fidèle (« vous ne croyez donc point à la médecine ? » demande-t-il à Béralde, acte III scène 3), il suit les prescriptions comme des rites conjuratoires. Les médecins de leur côté se comportent comme des prêtres intransigeants : le soupçon d'apostasie entraîne une sorte d'excommunication médicale insensible aux appels à la pitié d'Argan dans la scène 5 de l'acte III (« que vous tombiez dans la bradypepsie » etc).

[Argan peut être comparé à Orgon dans *Tartuffe*, prêt comme lui à sacrifier sa fille et sa fortune pour assurer son salut. Les arguments de Béralde le rapprochent de Don Juan, « impie en médecine » quand Sganarelle déguisé en médecin entreprend de défendre les « miracles » et « l'effet merveilleux » de l'émétique ou du séné, acte III scène 1. Ils sont aussi très semblables aux idées développées par Cyrano de Bergerac dans la lettre XVII des *Lettres satiriques*, « Contre les médecins », 1654. Enfin, il est possible de faire un parallèle entre les médecins d'Argan et *Knock*.]

- **L'éloge de la fantaisie : les pouvoirs du théâtre**

- **Argan sur la voie de la guérison par la fantaisie du jeu.**

La pièce propose une réflexion sur le pouvoir de l'illusion : le motif théâtral est omniprésent, sous la forme des spectacles ou des déguisements (Cléante acte II, Toinette acte III scène 8). Or la feinte permet de faire triompher le vrai et le juste : Toinette déguisée en médecin réussit à provoquer pour la première fois la rébellion d'Argan contre une prescription médicale. La comédie de la mort que Toinette invite Argan à jouer dans l'acte III, et qui fait suite à celle de Louison dans la scène 8 de l'acte II, marque d'autres évolutions : Argan laisse enfin cours à sa bonté naturelle face à sa fille ; le fait de jouer la comédie de sa propre mort lui permet d'appriivoiser ses angoisses, perce à jour les imposteurs et rétablit l'unité familiale. La feinte fait advenir la vérité des cœurs, comme cela avait déjà été le cas dans l'opéra impromptu entre Cléante et Angélique. Alors que Toinette et Béralde échouent à raisonner Argan, ils parviennent à leurs fins en se muant en génie du foyer et en enchanteur, en délaissant la démonstration logique pour la démonstration esthétique. La comédie de la mort est une métaphore du jeu théâtral, qui demande de prendre la place d'un autre et de mourir à soi-même.

[Cette dramaturgie du vrai-faux s'inscrit dans la continuité du *Tartuffe*, avec la feinte imaginée par Elmire. Les comédies de Marivaux jouent également du masque, des ruses et stratagèmes pour révéler les sentiments. On peut enfin évoquer le thème du théâtre dans le théâtre qui permet une réflexion sur l'illusion comique.]

➤ **La célébration des plaisirs et de la fantaisie.**

Argan entre donc dans la voie de la guérison par le spectacle davantage que par les remèdes prescrits par ses médecins, ainsi que le dit Béralde en introduisant la troupe des Égyptiens : « ce sont des Égyptiens, vêtus en Mores, qui font des danses mêlées de chansons, où je suis sûr que vous prendrez plaisir ; et cela vaudra bien une ordonnance de M.Purgon. » (acte II scène 9). La vie est du côté de la fantaisie, de la poésie, de la musique et de ses plaisirs : célébré dès le début par Flore, le printemps est de nouveau chanté par les Mores ; Toinette-médecin prescrit un régime pantagruélique qui invite à profiter des plaisirs de la vie (« il faut boire votre vin pur ; et pour épaissir votre sang qui est trop subtil, il faut manger de bon gros bœuf, de bon gros porc, de bon fromage de Hollande, du gruau et du riz... » acte III scène 10).

Par la grâce de la fiction, la pièce se termine sur un double dénouement heureux, le mariage d'Angélique et la guérison d'Argan. Le dernier intermède se distingue par son extravagance, aussi bien dans la créativité verbale du latin macaronique que dans l'inventivité musicale de Charpentier qui transforme les mortiers des pharmaciens en instruments de musique ; la fantaisie débridée du « carnaval autorise cela » (acte III scène 14). Le spectacle total du ballet ravit tous les sens du spectateur, et la pièce se termine dans une ambiguïté certes joyeuse : pour Argan, ce n'est pas un jeu, ce spectacle possède le même degré de réalité que les échanges qui le précèdent. La version de 1682 accentue le décrochage fictionnel ; en 1675 en effet, Béralde disait : « Ce n'est pas tant se railler que de s'accommoder à son humeur, outre que pour lui ôter tout sujet de se fâcher quand il aura reconnu la pièce que nous lui jouons, nous pouvons y prendre chacun un rôle, et jouer en même temps que lui. Allons donc nous habiller. » En 1682, il n'évoque plus une possible prise de conscience d'Argan : « Mais ma nièce ce n'est pas tant le jouer que s'accommoder à ses fantaisies. Tout ceci n'est qu'entre nous. Nous y pouvons aussi prendre chacun un personnage, et nous donner ainsi la comédie les uns aux autres. Le carnaval autorise cela. Allons vite préparer toutes choses. ». Argan est donc plus diverti que soigné ; de fou dangereux, il est devenu fou innocent : cela révèle autant le pessimisme de Molière moraliste que sa foi dans la force vitale de la comédie et dans son propre art.

[Le dénouement du *Malade imaginaire* reprend le modèle du *Bourgeois gentilhomme* qui avait remporté un grand succès auprès du public.]