

Édition avec dossier

# Molière

## Le Malade imaginaire

Édition  
de Judith le Blanc



NOUVEAUX  
PROGRAMMES 1<sup>RE</sup>

GF

# Molière

## Le Malade imaginaire

Argan se croit malade. Pour conjurer sa peur de la mort, il fait de la médecine sa religion et son divertissement. Molière, lui, ne croyait pas à la médecine : il croyait au théâtre. Mort d'une fluxion de poitrine le 17 février 1673, au soir de la quatrième représentation, il quitte la scène avec un spectacle total, un manifeste pour la jeunesse, un dernier hommage à la force de vérité du théâtre, une ultime pirouette d'acteur.

On ne saura jamais quelle forme définitive il aurait donnée à la version publiée de sa pièce. La confrontation des versions parues en 1675 et en 1682, que nous donnons à lire dans cette édition, invite à porter un regard nouveau sur cette œuvre patrimoniale, dont la postérité a fait le testament dramatique de Molière. Elle permet aussi d'entrer dans la fabrique d'un texte résolument vivant – qui garde encore sa part d'ombre.

### Dossier

1. Molière et la médecine
2. Héritage moliéresque et opéra dans le théâtre musical
3. Prologues à la gloire du roi
4. La mort de Molière, entre mythe et réalité
5. Deux mises en scène

Présentation, notes, dossier et bibliographie  
de Judith le Blanc

Chronologie de Bénédicte Louvat et Judith le Blanc

Texte intégral

En couverture :  
Illustration  
de Virginie Berthemet  
© Flammarion



Flammarion

# Le Malade imaginaire

*Du même auteur  
dans la même collection*

L'AVARE (édition avec dossier).

LE BOURGEOIS GENTILHOMME (édition avec dossier).

DOM JUAN (édition avec dossier).

L'ÉCOLE DES FEMMES. LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES  
FEMMES (édition avec dossier).

LE MISANTHROPE (édition avec dossier, précédée d'une  
interview de Mathieu Lindon).

ŒUVRES COMPLÈTES (4 vol.).

LE TARTUFFE (édition avec dossier).

MOLIÈRE

---

# Le Malade imaginaire



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

BIBLIOGRAPHIE

de Judith le Blanc

CHRONOLOGIE

de Bénédicte Louvat et Judith le Blanc

GF Flammarion

Judith le Blanc est docteure en études théâtrales et maîtresse de conférences en littérature et arts à l'université de Rouen. Spécialiste du théâtre musical et de l'opéra sous l'Ancien Régime, elle est notamment l'autrice d'*Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)* aux Classiques Garnier (prix de l'essai du prix des Muses Singer-Polignac 2015).

## Présentation

« Le 17 février, jour de la quatrième représentation du *Malade imaginaire*, il [Molière] fut si fort travaillé de sa fluxion<sup>1</sup> qu'il eut de la peine à jouer son rôle : il ne l'acheva qu'en souffrant beaucoup, et le public connut aisément qu'il n'était rien moins que ce qu'il avait voulu jouer. »

*Préface de l'édition de 1682.*

*Le Malade imaginaire* est sans doute la pièce de Molière qui a suscité le plus de fantasmes et de débats. Molière jouait-il en Argan son propre rôle afin d'exorciser un mal qui le rongait ? Cette comédie avait-elle pour lui une fonction cathartique ? Savait-il que la pièce serait sa dernière, et peut-on la lire comme une sorte de testament dramatique ? Ce qui est sûr, c'est que la mort de Molière au soir de la quatrième représentation, le 17 février 1673, a nimbé l'œuvre d'une aura de mythe et de légende, et déformé durablement sa réception. Cette mort a pris une place considérable au point d'occulter d'autres aspects fondamentaux de l'œuvre.

---

**1.** Il s'agit d'une fluxion de poitrine : inflammation des bronches ou des poumons, pneumonie.

## CONTEXTE DE CRÉATION

*Le Malade imaginaire* appartient au genre hybride de la comédie-ballet, dont *Les Fâcheux* de Molière et Pierre Beauchamps constitue l'acte de naissance en 1661. Il se fonde sur l'alternance du théâtre, de la musique et de la danse, qu'il s'agit de « coudre » ensemble, pour ne point rompre « le fil de la pièce <sup>1</sup> ». En 1664, Molière et Lully, sous la houlette de l'entremetteur qu'est Louis XIV, collaborent sur *Le Mariage forcé*. À partir de cette date et jusqu'en 1672, ceux que Mme de Sévigné appelait « les deux Baptiste » vont créer ensemble une dizaine de comédies-ballets, afin de « donner du plaisir au plus grand roi du monde », comme le chantent les allégories de la Comédie, de la Musique et du Ballet dans le prologue de *L'Amour médecin* (1665). Il n'est pas anodin que, dans ce couplet, ce soit la Comédie qui prenne l'initiative d'inviter la Musique et le Ballet à s'unir à elle. En effet, dans ce divertissement princier qu'est la comédie-ballet, c'est le dramaturge qui tient les rênes du spectacle.

« Comédie mêlée de musique et de danse », composée en collaboration avec Marc-Antoine Charpentier et le chorégraphe Pierre Beauchamps, la pièce est créée sur la scène du Palais-Royal le 10 février 1673 <sup>2</sup>. Pourtant, si l'on en juge par le vaste prologue encomiastique <sup>3</sup> qui célèbre en Louis XIV « le plus grand des rois » (p. 51), on pourrait croire que Molière prévoyait la création de sa pièce à la cour et faisait du roi son premier destinataire.

---

**1.** Voir l'Avertissement des *Fâcheux*, in *OC*, t. I, p. 150. Sur les abréviations, voir la Note sur la présente édition, p. 39. **2.** La recette de 1992 livres en fait un succès. Une livre (ou un franc) est à peu près l'équivalent de 11 euros. Dans une livre, on compte 20 sols. La place de théâtre la moins chère, debout au parterre, coûte à l'époque 15 sols. **3.** Très élogieux, qui relève du panégyrique.



Mais cette année-là, pour la première fois depuis de nombreuses années, le dramaturge n'est pas invité à représenter sa nouvelle comédie-ballet devant le monarque<sup>1</sup>. Un article du *Mercuré galant*, rédigé vers le mois d'octobre 1672, annonce par le biais d'une conversation fictive la création du *Malade imaginaire* sur la scène du théâtre du Palais-Royal : « À l'égard des comédies et des spectacles, je sais bien ce qu'on représentera sur tous les théâtres de Paris [...]. On verra au commencement de l'hiver le grand spectacle de *Psyché* triompher encore sur le théâtre du Palais-Royal ; et dans le carnaval on représentera une pièce de spectacle nouvelle, et toute comique ; et comme cette pièce sera du fameux Molière, et que les ballets en seront faits par M. de Beauchamps ; on n'en doit rien attendre que de beau<sup>2</sup>. » Si Donneau de Visé, qui rédige ces lignes, ne connaît pas encore le titre de la nouvelle création de Molière, ni son compositeur, il sait déjà que ce sera une comédie mêlée, mais que, contrairement aux autres comédies-ballets, elle sera créée au Palais-Royal, et non pas à la cour.

En réalité, le grand événement culturel de cette année 1672, qui modifie en profondeur l'offre des spectacles et marque la rupture entre Molière et Lully, c'est la mainmise par ce dernier sur le privilège de l'Opéra. Le 13 mars 1672, Lully obtient du roi des lettres patentes qui lui accordent d'établir à Paris une « Académie royale de musique » et défendent « à toutes personnes de faire chanter aucune pièce entière en France, soit en vers français ou autres langues sans la permission dudit sieur

---

**1.** Catherine Cessac estime qu'il est possible que Lully ait craint que la musique de Charpentier provoquât « chez le roi un attachement préjudiciable à son prestige » (*Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, 2004, p. 67). **2.** *Le Mercuré galant*, t. III [juillet-août 1672], paru en janvier 1673.

Lully<sup>1</sup> ». Celle-ci remplace l'Académie d'opéra fondée par Pierre Perrin en 1669. Les temps ont bien changé depuis *Le Bourgeois gentilhomme* (14 octobre 1670), pièce dans laquelle Molière et Lully, à l'apogée de leur collaboration, se moquaient ensemble de Perrin dont M. Jourdain chantait de façon ridicule la chanson de Jeanneton<sup>2</sup>. C'est après le succès de *Pomone*, pastorale de Perrin et Cambert créée le 3 mars 1671, que le vent tourne : le temps de l'opéra est venu ; le public français est enfin prêt à accueillir ce genre nouveau fondé sur la continuité musicale. Perrin et Cambert s'associent avec le marquis de Sourdéac et le sieur de Champeron, deux escrocs qui ne tardent pas à les écarter de la direction de l'entreprise. Emprisonné pour dettes, Perrin est obligé de vendre son privilège à Jean Granouillet, sieur de Sablières. Celui-ci collabore avec Henry Guichard pour composer *Les Amours de Diane et Endymion*, remanié sous le titre *Le Triomphe de l'Amour* et représenté à Saint-Germain-en-Laye pour le carnaval de 1672. Louis XIV en est si satisfait qu'il accorde à Sablières et Guichard une récompense de 9 000 livres. Pour Lully, ce succès est insoutenable, d'autant qu'à Paris Sourdéac et Champeron représentent depuis janvier la pastorale *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour* de Cambert et Gabriel Gilbert<sup>3</sup>. Désormais convaincu que l'opéra doit être sien, il profite de la confusion administrative qui règne alors et sollicite avec insistance le roi pour obtenir le privilège. Il se rend à la Conciergerie où est incarcéré Perrin et lui rachète ses droits sur l'opéra. Le nouveau privilège royal de mars 1672 accorde au seul Lully, jusqu'à la fin de ses jours, le monopole du genre opératique en France et

---

1. OC, t. II, « Chronologie », p. XX. 2. Voir *Le Bourgeois gentilhomme*, I, 2. 3. Voir Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard, 2002, p. 179-180.

interdit aux autres troupes d'utiliser plus de deux voix et six instruments. Cette clause vise principalement Molière, qui continue alors à représenter ses comédies-ballets au Palais-Royal. Celui-ci dépose immédiatement une requête auprès du Parlement et du roi contre l'enregistrement de ce privilège exorbitant qui l'empêche de représenter son répertoire mêlé de musique. Le 14 avril, une nouvelle ordonnance adoucit les termes du privilège de Lully en défendant aux comédiens de se servir de plus de six chanteurs – ce qui correspond à l'effectif vocal soliste du prologue du *Malade imaginaire* – et douze instrumentistes.

En juillet 1672, Molière représente *La Comtesse d'Escarbagnas* et *Le Mariage forcé* avec une nouvelle musique d'un jeune compositeur attaché au service de Mlle de Guise : Marc-Antoine Charpentier. C'est le début de leur collaboration<sup>1</sup>. Dans le même temps, la troupe de la Comédie-Italienne, qui joue en alternance avec Molière au Palais-Royal, s'aventure sur le terrain de la comédie-ballet et représente *Le Collier de perles*, une comédie aux accents moliéresques pour laquelle Beauchamps compose la musique, tout en restant anonyme. En septembre 1672, Molière se rend une dernière fois à Versailles pour y donner *Les Femmes savantes* et *L'Avare*. Le 11 novembre, Lully crée son premier opéra, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, une pastorale en forme de pot-pourri composée en grande partie d'extraits de comédies-ballets de Molière cousus ensemble dans l'urgence par Philippe Quinault<sup>2</sup>. Dans cette première œuvre offerte

---

**1.** Charpentier sera par la suite amené à composer de nombreuses musiques de scène pour la troupe du Guénégaud et la Comédie-Française. Voir Dossier, p. 252, 255 et 267. **2.** Voir Dossier, p. 263. Voici comment *Le Mercure galant* annonce cette création de l'Opéra : « Monsieur de Lully ne donnera d'abord que des morceaux des ballets du roi, qu'il fera coudre ensemble pour faire une pièce ; et pendant

au public de l'Opéra, Molière se retrouve donc « librettiste malgré lui », et le privilège précise que tous les vers composés sur la musique de Lully appartiennent désormais à celui-ci. Le dramaturge se voit alors exproprié de ses textes mis en musique. Ce même mois, il reprend *Psyché*, mais doit dépenser 1 100 livres pour former de nouveaux musiciens et danseurs, « presque tous les autres ayant rejoint Lully et son Académie royale de musique<sup>1</sup> ». Parallèlement, il commence les répétitions du *Malade imaginaire*. À la lumière de ce contexte, l'œuvre peut se lire comme une subtile réaffirmation de la comédie mêlée sur le genre naissant de l'opéra.

## SUPRÉMATIE DE LA COMÉDIE MÊLÉE SUR L'OPÉRA NAISSANT

Dès la didascalie initiale, Molière établit une distinction entre les auteurs d'opéra, qui travaillent pour la louange de Louis XIV, et les auteurs de comédies, qui œuvrent à son « divertissement » : « il est bien juste que tous ceux qui se mêlent d'écrire, travaillent ou à ses louanges, ou à son divertissement. C'est ce qu'ici l'on a voulu faire, et ce prologue est un essai des louanges de ce grand Prince, qui donne entrée à la comédie du Malade imaginaire, dont le projet a été fait pour le délasser de ses nobles travaux » (p. 43). Autrement dit, avec sa comédie mêlée, Molière prétend faire d'une pierre deux coups : travailler à la

---

qu'on la représentera, on en préparera une nouvelle pour le carnaval prochain, à laquelle le tendre monsieur Quinault travaille » (*Le Mercure galant*, t. III [juillet-août 1672], paru en janvier 1673). En réalité, la création de la nouvelle pièce, *Cadmus et Hermione*, ne put avoir lieu pendant le carnaval et fut retardée à la mi-avril 1673. 1. Georges Forestier, *Molière*, Gallimard, « Biographies NRF », 2018, p. 470.

louange et au divertissement du roi. Mais très vite, au cours du prologue, il sous-entend que la pastorale en musique ne peut prétendre chanter les louanges de Louis XIV et qu'il vaut donc mieux songer à son divertissement. Il réaffirme ainsi la supériorité de la comédie sur l'opéra, jugé incapable de divertir le monarque.

Dans l'églogue « en musique et en danse » (p. 44), Molière et Charpentier s'inscrivent dans l'horizon d'attente de l'esthétique pastorale que l'opéra avait fait sienne à ses débuts<sup>1</sup> : si Molière voulait rester dans la course, il fallait qu'il s'adapte à l'air du temps. C'est aussi pour cette raison qu'il investit des sommes importantes pour les parties musicales et chorégraphiques du spectacle. La Grange note dans le registre des comptes que la dépense a été grande « à cause du prologue et des intermèdes remplis de danses, musique et ustensiles », et qu'elle s'est montée « à 2 400 livres ». Il ajoute à ces frais le coût du salaire des danseurs, des musiciens et des chanteurs, et des « récompenses à M. Beauchamps pour les ballets, à M. Charpentier pour la musique. Une part à M. Baraillon pour les habits. Ainsi lesdits frais se sont montés par jour à 250 livres<sup>2</sup> ».

Le spectacle commence par un prologue à la gloire de Louis XIV, qui fait écho à celui des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* – les machines en moins – et dans lequel Molière et Charpentier rivalisent avec Quinault et Lully<sup>3</sup>. Ainsi, Flore organise un concours de chant entre Dorilas et Tircis pour fêter les exploits de Louis XIV et son retour de la guerre. Mais Pan invite les bergers au

---

**1.** Les premiers opéras appartiennent tous au genre de la pastorale. Voir l'extrait du prologue des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672) dans le Dossier, p. 263-266. **2.** *Registre* de La Grange, in *OC*, t. II, p. 1142. **3.** Voir Dossier, p. 263-266.

« silence », comme si la musique n'était pas en mesure de chanter la gloire indicible du monarque :

*Laissez, laissez, bergers, ce dessein téméraire,  
[...]  
C'est donner trop d'essor au feu qui vous inspire,  
C'est monter vers les cieux sur des ailes de cire,  
Pour tomber dans le fond des eaux.  
Pour chanter de LOUIS l'intrépide courage ;  
Il n'est point d'assez docte voix,  
Point de mots assez grands pour en tracer l'image ;  
Le silence est le langage  
Qui doit louer ses exploits.  
Consacrez d'autres soins à sa pleine victoire,  
Des louanges n'ont rien qui flatte ses désirs,  
Laissez, laissez là sa gloire  
Ne songez qu'à ses plaisirs.*

(Prologue, p. 49-50.)

« À ses plaisirs », c'est à dire à la comédie qui va suivre. Pan compare les bergers à Icare, qui se brûle les ailes au Soleil pour avoir voulu monter trop haut. Si l'on s'amuse au jeu des applications, dont les spectateurs étaient friands, ne peut-on voir derrière la figure d'Icare celle de Lully, qui s'approcha si près du Roi-Soleil qu'il en éclipsa tous les autres astres ? Lorsque, le 19 juillet 1674 (donc après la mort de Molière), la pièce est enfin représentée à la cour, devant la grotte de Thétis, dans le cadre des Divertissements de Versailles<sup>1</sup>, c'est un prologue *a minima* qui est joué<sup>2</sup>, spécifiquement composé pour respecter les « défenses » imposées par Lully. En effet, dès le mois d'avril 1673, une nouvelle ordonnance interdisait aux

**1.** Ces divertissements étaient destinés à célébrer la conquête de la Franche-Comté. **2.** Voir ci-après l'« Autre prologue » qui ne comporte qu'une voix soliste.

comédiens de se servir de plus de deux chanteurs, de six violons et d'aucun danseur dans leurs représentations. Lors de ces divertissements, *Le Malade imaginaire* prenait place aux côtés d'*Alceste*, dernière création de Lully et Quinault, de *Cadmus et Hermione* (1673), des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, repris pour l'occasion, et de la création d'*Iphigénie* de Racine – maigre consolation à titre posthume pour Molière. Si l'on considère que Louis XIV n'a jamais vu le prologue initial, ni Molière dans le rôle d'Argan, ces répliques prennent rétrospectivement une dimension d'ironie tragique :

FLORE et PAN

*Ce qu'on fait pour LOUIS, on ne le perd jamais.*

LES QUATRE AMANTS

*Au soin de ses plaisirs<sup>1</sup> donnons-nous désormais.*

FLORE et PAN

*Heureux, heureux, qui peut lui consacrer sa vie<sup>2</sup>.*

(Prologue, p. 51.)

Le premier intermède mélange texte parlé et texte chanté, selon une formule d'une grande efficacité scénique déjà éprouvée par Molière. Il s'agit d'un numéro

---

**1.** Cette expression annonce la comédie qui suit. **2.** Ironie de l'histoire, *Armide* (1686), dernier chef-d'œuvre de Lully et Quinault, partagé avec *Le Malade imaginaire* une communauté de destin : commandé pour les divertissements du carnaval, il est représenté au Palais-Royal, dont Lully avait bénéficié au détriment de la troupe de Molière. Sa dédicace résonne dans le vide causé par la désaffection du roi, qui se détourne alors de l'opéra, jugé pernicieux par l'ordre religieux : « Sire, [...] c'est de tous les ouvrages que j'ai faits, celui que j'estime le moins heureux, puisqu'il n'a point eu encore l'avantage de paraître devant Votre Majesté [...]. [J]'avouerai que les louanges de tout Paris ne me suffiraient pas ; ce n'est qu'à vous, Sire, que je veux consacrer toutes les productions de mon génie [...]. »

autonome qui n'a aucune nécessité sur le plan dramatique. La couture qui l'introduit est artificielle, et le fait que Molière n'ait pas eu le temps de peaufiner cette fin d'acte I se ressent peut-être ici. À la fin de la scène 8, il s'agit de prévenir Cléante du projet de mariage d'Angélique avec Thomas Diafoirus, et Toinette invoque qu'elle n'a personne à employer à cet office « que le vieux usurier Polichinelle [son] amant » (p. 84). La figure de Polichinelle est empruntée à la *commedia dell'arte*, tout comme le motif de la scène de nuit. La présence implicite de Lully se laisse deviner dans cet intermède :

ARCHERS

*Ah traître, ah fripon, c'est donc vous,  
Faqin, maraud, pendard, impudent, téméraire<sup>1</sup>,  
Insolent, effronté, coquin, filou, voleur,  
Vous osez nous faire peur ?*

POLICHINELLE

*Messieurs, c'est que j'étais ivre.*

(Premier intermède, p. 94-95.)

Polichinelle endure les trois châtiments – croqui-gnoles, coups de bâton, amende – pour n'avoir pas le courage d'en supporter un seul jusqu'au bout. Molière ironise, par le recours à l'euphémisme, sur la vogue de l'opéra : « *est-ce que c'est la mode de parler en musique ?* » (p. 92). Polichinelle peut apparaître ici comme un avatar de Lully, et la raillerie de Molière consiste à placer dans sa bouche la critique de la musique qui « *est accoutumée à ne point faire ce qu'on veut* » (p. 91). On peut voir dans cette réplique une satire des prétentions de monopole de Lully, qui veut avoir tout pouvoir et museler la musique

1. L'adjectif « téméraire » fait écho à l'évocation d'Icare dans le prologue.



des théâtres, mais se heurte à leur résistance insolente, symbolisée ici par les violons. Cette lecture se trouve confirmée par les répétitions comiques du « moi » de Polichinelle, qui envahissent le discours : « *Moi, moi, moi, moi, moi, moi* » (p. 92). À travers cette hypertrophie du « moi », on voit se profiler la volonté de Lully de faire taire toute autre musique que la sienne : « *Taisez-vous, vous dis-je. C'est moi qui veux chanter* » (p. 90)<sup>1</sup>.

De manière plus insidieuse, le choix des violons pour faire concurrence à cet avatar lullyste n'est pas anodin. Lully, arrivé en France en 1646 au service de la Grande Mademoiselle, était un excellent violoniste, mais il était aussi très critique à l'encontre des vingt-quatre violons du roi, auxquels il reprochait leur ignorance, au point que Louis XIV avait créé pour lui la bande des « petits violons » qu'il conduisait « à sa fantaisie »<sup>2</sup>. Les anecdotes racontent que Lully se permettait en répétition de briser leur violon sur le dos des musiciens qui ne jouaient pas selon son gré<sup>3</sup> : « *Peste des violons* », « *La sottie musique que voilà !* » (p. 90). L'intermède vire au cauchemar pour Polichinelle qui est assimilé aux violons à travers le jeu d'imitation réciproque auquel ils se livrent. Sur le plan musical, les rythmes pointés illustrent l'insolence des violons, avec la voix desquels Polichinelle se débat<sup>4</sup>. L'intermède se termine par la répétition

---

**1.** La répétition insistante du « moi » caricature la dispute de Melpomène et Euterpe dans le prologue des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* : « *Les deux muses ensemble. C'est à moi, C'est à moi, / De prétendre à lui plaire, / Melpomène. C'est moi dont la voix éclatante...* » Voir Dossier, p. 265. **2.** Jérôme de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, p. 88-89. **3.** *Ibid.*, p. 192. **4.** On retrouve le même rythme que dans l'acte I, scène 11 de *Monsieur de Pourceaugnac* (1669). Le personnage éponyme, joué par Molière, était poursuivi par Lully en médecin qui voulait lui administrer de force un clystère.

obsédante des adieux chantés par les archers, « *Adieu seigneur, adieu, seigneur Polichinelle* » (p. 98-99), expression oxymorique qui se moque peut-être une dernière fois des prétentions de l'autre Baptiste.

Si la musique peut être présente sous forme d'intermède, elle peut aussi être intégrée à l'intérieur d'une scène, comme le « petit opéra impromptu » (II, 5, p. 114). Cléante, amant d'Angélique, s'introduit dans la maison d'Argan en se faisant passer pour un maître de musique. Cette scène, interprétée lors de la création par Armande Béjart et Baron, lequel avait bénéficié de cours particuliers de chant<sup>1</sup>, est l'une des plus abouties de la pièce. Elle donne lieu à une mise en abyme dans laquelle Cléante et Angélique, sous le masque des bergers Tircis et Philis, racontent leur propre histoire et se déclarent leur amour au nez et à la barbe d'Argan et en présence de l'affreux « rival » Thomas Diafoirus<sup>2</sup>. Pour Molière, la pastorale est un exercice de style. C'est en exhibant sa convention qu'il prend paradoxalement ses distances à l'égard de l'esthétique de l'opéra naissant. La fameuse réplique du maître à danser dans *Le Bourgeois gentilhomme* n'est pas à prendre au premier degré : « Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que pour la vraisemblance on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers ; et il n'est guère naturel en dialogue, que des princes, ou des bourgeois, chantent leurs passions<sup>3</sup>. » Molière, qui n'adhère jamais à quelque règle poétique que ce soit – si ce n'est celle de plaire au public –, stigmatise le ridicule qu'il y a

---

1. Georges Forestier, *Molière, op. cit.*, p. 470-471. Le rôle de Cléante fut repris par La Grange. 2. Thomas Corneille s'était déjà servi d'une ruse analogue dans la scène 4 de l'acte II de *Dom Bertran de Cigarral* (1652), comédie jouée onze fois par la troupe de Molière entre 1659 et 1661. 3. *Le Bourgeois gentilhomme*, I, 2, in *OC*, t. II, p. 271.

justement à introduire des bergers pour chanter sous prétexte de vraisemblance. Il instrumentalise l'opéra et montre que, sans le support de la situation dramatique, le chant perd de son intérêt, alors qu'inséré dans la comédie il devient un outil dramaturgique précieux qui permet de dire, sous les couleurs de la musique, que l'on s'aime. C'est dans cette scène que le terme « opéra » apparaît pour la première fois au théâtre dans son sens générique :

CLÉANTE. – [...] il m'est venu en pensée, pour divertir la compagnie, de chanter avec Mademoiselle une scène d'un petit opéra qu'on a fait depuis peu [...]. C'est proprement ici un petit opéra impromptu [...].

ARGAN. – Fort bien. Je suis votre serviteur, Monsieur, jusqu'au revoir. Nous nous serions bien passés de votre impertinent d'opéra.

(Acte II, scène 5, p. 113-119.)

À travers la colère d'Argan, Molière poursuit sa critique insidieuse de l'opéra. Il se serait certes bien passé de l'« impertinent d'opéra » sur lequel Lully vient de mettre la main. Mais sur un autre plan, on peut considérer qu'Argan est dans la comédie une sorte d'avatar carnavalesque de ce qu'est Louis XIV dans le prologue, puisque tout au long de la pièce jusqu'au finale les autres essaient de le divertir de son obsession. Or, que dit Argan à la fin de l'opéra ? « Les sottises ne divertissent point » (p. 119). Le prologue disait déjà qu'il fallait abandonner l'opéra et ne songer qu'aux plaisirs du monarque – à la comédie.

Le second intermède est introduit par le *topos* des vertus curatives de la musique :

BÉRALDE. – Je vous amène ici un divertissement que j'ai rencontré, qui dissipera votre chagrin [...]. Ce sont des

Égyptiens vêtus en Maures, qui font des danses mêlées de chansons, où je suis sûr que vous prendrez plaisir, et cela vaudra bien une ordonnance de Monsieur Purgon.

(Acte II, scène 9, p. 134.)

La musique, parce qu'elle introduit du divertissement, joue sur le plan esthétique le même rôle que les « petits pruneaux » (p. 159) goûtés par Argan sur les entrailles de celui-ci. Elle introduit fluidité et variété dans la syntaxe spectaculaire, une autre temporalité qui ménage de la circulation dans l'immobilisme bourgeois et constipé de la maison d'Argan. L'air « *Profitez du printemps* » est un petit bijou teinté d'épicurisme, qui revisite le *topos* de la fuite du temps et du *carpe diem* :

*Profitez du printemps  
De vos beaux ans,  
Aimable jeunesse ;  
Profitez du printemps  
De vos beaux ans,  
Donnez-vous à la tendresse.*

(Second intermède, p. 135.)

Le fait qu'Argan, dans la première scène de l'acte III, s'absente pour soulager son ventre montre d'une certaine manière que la musique a fait effet comme une bonne « prise de casse » (p. 138). Mais il faut attendre le dernier intermède pour qu'Argan se divertisse pleinement, lorsqu'il joue le rôle du bachelier dans une cérémonie « burlesque » et parodique qui est celle de sa folie en représentation. Cet ultime divertissement, qui constitue le dénouement de l'intrigue médicale, est parfaitement intégré à la comédie.

Molière établit ainsi dès le prologue un système de concurrence entre l'opéra et la comédie mêlée. Il montre

que seule la comédie, *a fortiori* lorsqu'elle assujettit la musique, est apte à divertir Argan et, à travers lui, le monarque et le public.

## UNE COMÉDIE MÉDICALE ET MATRIMONIALE

L'esthétique de la comédie mêlée repose sur l'alternance des langages et le croisement d'une logique linéaire avec la temporalité circulaire propre aux divertissements. Elle multiplie en outre les registres : pastoral, farcesque<sup>1</sup>, scatologique<sup>2</sup>, grivois<sup>3</sup>, parodique<sup>4</sup>, philosophique... Cette variété essentielle au genre est cependant au service d'une intrigue « toute comique » (*Le Mercure galant*). Celle-ci croise deux fils principaux : l'un médical, qui débouche sur la cérémonie du troisième intermède, l'autre matrimonial, qui se résout par le mariage d'Angélique. Argan, présent dans presque toutes les scènes, est le protagoniste autour duquel ces deux fils se croisent et se dénouent, parce qu'il veut donner sa fille en mariage à Thomas Diafoirus, fils de médecin et singe (peu) savant, qui suit comme il peut les pas de son père. Molière reprend donc la structure dramatique du *Tartuffe* et du *Bourgeois gentilhomme* : celle d'un père qui veut marier sa fille pour satisfaire sa manie. C'est sans doute le succès de la cérémonie de M. Jourdain fait Mamamouchi qui lui a donné l'idée de la réception d'Argan en médecin. Pour cet intermède, Molière et Charpentier ont pu s'inspirer du premier ballet composé

---

**1.** Voir le premier intermède. **2.** Voir les sorties précipitées d'Argan en I, 3 et III, 1, le motif récurrent du clystère et l'onomastique des médecins. **3.** Voir par exemple le « Baiserai-je ? » de Thomas et la réplique de Diafoirus sur la « propagation » (II, 5, p. 108 et 112). **4.** Voir le troisième intermède.

par Lully dansé par le roi, *L'Amour malade* (1657), sur un livret de Francesco Buti (*L'Amor malato*), augmenté de scènes comiques d'Isaac de Benserade. Dans la cinquième entrée, qui constituait le clou du spectacle, on voyait Lully, habillé en Scaramouche, tenir un discours grotesque à un âne et lui décerner avec force braiments le diplôme de « docteur en âneries », tandis qu'un chœur de médecins scandait « *O bene, O bene, O bene* ».

De son côté, Angélique aime Cléante, qu'elle a rencontré... au théâtre, et bénéficie du soutien de Béralde, frère d'Argan, et de sa servante Toinette. À leur mariage s'opposent deux clans : celui d'Argan et des médecins, et celui de Béline, sa belle-mère, qui, avec le soutien du notaire M. Bonnefoy, souhaite s'approprier la fortune d'Argan et le convaincre de mettre ses filles dans un couvent. Le clan de Béline tresse donc un troisième fil, inspiré à Molière par le sujet italien du *vecchio avaro* (« le vieil avaré ») que l'on retrouve dans plusieurs canevas de *commedia dell'arte*<sup>1</sup>. On y voit un vieillard sous la coupe d'une seconde épouse qui cherche à capter la fortune de son mari au préjudice des enfants du premier lit, moyennant l'aide d'un notaire complaisant. Par ailleurs, les adaptations du sujet du *vecchio avaro* se dénouent par la mise en œuvre du stratagème de la mort feinte du père, *la burla del morto* (« la farce du mort »), *lazzo* destiné à éprouver les sentiments de ses proches<sup>2</sup>. Molière, pour bâtir ses comédies, puise ainsi à des sources multiples qu'il adapte à son génie propre et pour les besoins de sa cause.

---

**1.** Sur les sources italiennes du *Malade imaginaire*, voir Claude Bourqui, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, SEDES, 1999, p. 349-351. **2.** Voir l'introduction de Bénédicte Louvat au *Malade imaginaire*, Le Livre de Poche, 2012, p. 18-19.

Le fil matrimonial et le fil médical se croisent au centre de l'œuvre, dans l'acte II, scène 5, qui met en présence les deux prétendants que tout oppose. Thomas propose à Angélique, pour la divertir, d'assister à la dissection d'une femme ; Cléante, qui s'est introduit dans la maison d'Argan déguisé en maître de musique, préfère la « comédie » (p. 119). Alors que le premier peine à réciter mécaniquement son compliment appris par cœur avec toutes les difficultés du monde<sup>1</sup>, Cléante est du côté de la spontanéité, de l'« impromptu » (p. 114), du théâtre et de la vie. Cette scène inaugure la satire médicale qui s'inscrit dans le sillage de *L'Amour médecin* (1665), du *Médecin malgré lui* (1666) et de *Monsieur de Pourceaugnac* (1669). Elle passe par la mise au jour du pédantisme et de la bêtise des médecins, lesquels pèchent par excès de formalisme : « On n'est obligé qu'à traiter les gens dans les formes » (Monsieur Diafoirus, II, 5, p. 113). La médecine avait connu des progrès notables au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment avec la découverte de la circulation du sang par William Harvey en 1628. Pourtant, la Faculté restait un bastion rétrograde, sourd aux avancées de la science. Thomas Diafoirus se vante ainsi d'avoir soutenu une thèse « contre les circulateurs » (p. 111)<sup>2</sup>. C'est à travers l'usage d'une langue opaque pour le patient que les médecins abusent de leur pouvoir :

ARGAN. – Non, Monsieur Purgon dit que c'est mon foie qui est malade.

MONSIEUR DIAFOIRUS. – Eh oui, qui dit parenchyme dit l'un et l'autre, à cause de l'étroite sympathie qu'ils ont

**1.** Thomas offre un bon exemple de ce comique qu'Henri Bergson définit comme « du mécanique plaqué sur du vivant » (*Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], PUF, « Quadrige », 2002).

**2.** Le médecin Guy Patin (1601-1672) était anticirculationniste et a pu servir de modèle aux Diafoirus.

ensemble par le moyen du *vas breve* du pyllore, et souvent des méats cholidoques.

(Acte II, scène 6, p. 126-127.)

Les médecins exploitent la faiblesse des hommes et leur peur de mourir. Cette idée, formulée par Montaigne<sup>1</sup> et reprise par François de La Mothe Le Vayer, était déjà développée chez Lucrèce au I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, dont Molière avait traduit le *De natura rerum* : « Le plus grand faible des hommes, c'est l'amour qu'ils ont pour la vie, et nous en profitons nous autres [médecins], par notre pompeux galimatias ; et savons prendre nos avantages de cette vénération, que la peur de mourir leur donne pour notre métier<sup>2</sup>. » Le motif de la mort est omniprésent dans le texte de Molière. Il est décliné avec variations dans différents registres tout au long de la comédie : dans le prologue, au sens figuré dans le registre pastoral par les bergers qui meurent... « d'impatience » (p. 45), dans le refrain de la sérénade amoureuse du premier intermède (« *Bell' ingrata io morirò* », « Belle ingrate, je mourrai », p. 87), dans le registre galant de l'hyperbole du petit « opéra impromptu » par Philis-Angélique (« *plutôt mourir, / Que de jamais y consentir* », p. 118), dans le registre comique à travers la mort feinte de Louison à l'acte II pour échapper aux verges. Mais c'est surtout chez Argan que la peur de la mort constitue un *leitmotiv*. Dès la scène 1 de l'acte I, il est terrifié que « personne » (p. 59) ne réponde à sa sonnette, et son monologue se clôt sur cette peur de mourir : « Ah, mon Dieu,

---

**1.** « C'est la crainte de la mort et de la douleur, l'impatience du mal, une furieuse et indiscrete soif de la guérison, qui nous aveugle ainsi : c'est pure lacheté qui nous rend nostre croyance si molle et maniable » (*Essais*, édition conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux, éd. Pierre Villey, PUF, « Quadrige », 1992, II, 37, p. 781). **2.** *De la nature des choses [De natura rerum]*, I, v. 106-111 ; cité par Georges Forestier, *Molière, op. cit.*, p. 311.



ils me laisseront ici mourir » (p. 60). Dans la version de 1682<sup>1</sup>, cette peur de mourir culmine dans une réplique d'Argan restée emblématique de l'œuvre : « N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire le mort<sup>2</sup> ? » (p. 218).

C'est à travers la satire de la médecine que la mort, sérieuse cette fois, s'invite dans la comédie. À l'instar de ceux de Montaigne, les médecins de Molière apparaissent comme des donneurs de mort. Dans la scène 5 de l'acte III, alors que Béralde vient de chasser M. Fleurant qui venait pour administrer un clystère à Argan sur l'ordonnance de M. Purgon, celui-ci, furieux, se livre à une véritable scène d'excommunication. Il lance l'anathème sur Argan, le menace des pires maladie en « ie » (épilepsie, phtisie, bradypepsie, lienterie, dysenterie, hydropisie, apoplexie), et cette litanie s'achève en crescendo sur « la privation de la vie », ultime rime où la « folie » l'aura « conduit » (p. 152). La parole de M. Purgon a une action quasiment performative sur le pauvre dévot de la médecine qu'est Argan : « Ah ! je suis mort » (1675, p. 151), « Ah ! mon Dieu, je suis mort » (1682, p. 207). Les seuls remèdes préconisés par les médecins consistent dans le lavement, la purgation et la saignée, credo martelé *ad nauseam* dans le rite d'intronisation d'Argan en médecin : « *Clistorium donare, / Postea seignare, / Ensuitta purgare*<sup>3</sup> » (p. 175), formule magique creuse

---

**1.** Voir la Note sur la présente édition, p. 37. **2.** Cette réplique, absente de la version de 1675, avait-elle, par souci de décence, été censurée par les comédiens après la mort de Molière, puis rétablie par La Grange et consorts en 1682 ? Voir note 1, p. 164. **3.** « Donner un clystère, / Puis saigner, / Ensuite purger. » La version de 1682 introduit une surenchère comique dans la dernière occurrence : « *Clistorium donare, / Postea seignare, / Ensuitta purgare, / Reseignare, / Repurgare, / Et rechlistiterisare* » (« Donner un clystère, / Puis saigner, / Ensuite purger, / Resaigner, / Repurger / Et redonner un clystère »).

autant que dangereuse, que le bachelier répète comme un talisman. La cérémonie s'achève sur le serment de l'impétrant qui jure de ne jamais employer d'autres remèdes que ceux prescrits par la faculté, « Le malade dût-il crever,/ Et mourir de son mal » (p. 178), et sur ce vœu pour le nouveau docteur, répété trois fois par le chœur : « *Mille, mille annis, et manget et bibat,/ Et seignet et tuat*<sup>1</sup> » (p. 180). Mais par-delà la satire de cette médecine mortifère, Molière touche un autre enjeu et atteint de façon indirecte une autre cible.

## LE VOILE DE LA MÉDECINE : UN TEXTE LIBERTIN

Dans *Le Malade imaginaire*, Molière prolonge d'une certaine façon son combat engagé pendant l'affaire du *Tartuffe* (mai 1664-février 1669)<sup>2</sup>. Argan, « embéguiné » de ses médecins, y apparaît comme un dévot de la médecine, un avatar d'Orgon – à une voyelle près. Après *Le Tartuffe*, parce qu'il ne peut plus s'aventurer ouvertement sur le terrain de la religion, Molière se sert du masque de la médecine. Lorsqu'il se défend, par la voix de Béralde, de n'avoir mis sur la scène que le « ridicule de la médecine », on reconnaît les accents de sa défense contre les dévots :

ARGAN. – C'est un bon impertinent que votre Molière avec ses comédies, et je le trouve bien plaisant d'aller jouer d'honnêtes gens comme les médecins<sup>3</sup>.

1. « Que mille, mille ans, il mange et boive,/ Et saigne et tue ».

2. Voir le troisième placet au roi, cité dans le Dossier, p. 233.

3. Argan reprend l'argumentation des adversaires du *Tartuffe* : « Je sais bien que, pour réponse, ces Messieurs tâchent d'insinuer que ce

BÉRALDE. – Ce ne sont point les médecins qu'il joue, mais le ridicule de la médecine<sup>1</sup>.

(Acte III, scène 3, p. 199.)

Dans la version de 1682, Argan, dans sa défense de la médecine, recourt à la même ironie qu'Orgon face à Cléante dans *Le Tartuffe* : « ARGAN. – C'est-à-dire, que toute la science du monde est renfermée dans votre tête, et vous voulez en savoir plus que tous les grands médecins de notre siècle » (p. 198)<sup>2</sup>. Il n'est pas anodin que le mot « Oracle » soit par ailleurs ajouté au texte de 1682, qui multiplie les références intertextuelles au *Tartuffe* : « BÉRALDE. – Et ce qu'il dit, que fait-il à la chose ? Est-ce un Oracle qui a parlé<sup>3</sup> ? » (p. 207).

L'analogie entre religion et médecine était déjà filée en 1665 dans *Le Festin de Pierre* [*Dom Juan*], dont la scène 1 de l'acte III mérite d'être intégrée au cycle des comédies médicales de Molière. Dans cette scène, le débat sur la médecine glisse vers celui sur la religion, le passage de l'un à l'autre se faisant à travers le lexique de la foi :

---

n'est point au théâtre à parler de ces matières » (Préface du *Tartuffe* [1669], in *OC*, t. II, p. 92). **1.** Toujours dans la Préface du *Tartuffe* de 1669, Molière écrit : « Si l'on prend la peine d'examiner de bonne foi ma comédie, on verra sans doute que mes intentions y sont partout innocentes, et qu'elle ne tend nullement à jouer les choses que l'on doit révéler ; que je l'ai traitée avec toutes les précautions que demandait la délicatesse de la matière ; et que j'ai mis tout l'art, et tous les soins qu'il m'a été possible pour bien distinguer le personnage de l'hypocrite d'avec celui du vrai dévot » (*ibid.*). **2.** « *Orgon.* Oui, vous êtes, sans doute, un docteur qu'on révère ;/ Tout le savoir du monde est chez vous retiré, / Vous êtes le seul sage, et le seul éclairé, / Un Oracle, un Caton, dans le siècle où nous sommes, / Et près de vous ce sont des sots, que tous les hommes » (*Le Tartuffe ou l'Impos- teur*, I, 5, in *OC*, t. II, p. 112). **3.** *Le Tartuffe*, I, 2 : « *Dorine.* Ses moindres actions lui semblent des miracles, / Et tous les mots qu'il dit, sont pour lui des Oracles » (*OC*, t. II, p. 106).

SGANARELLE. – Comment Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine ?

DOM JUAN. – C'est une des grandes erreurs qui soit parmi les hommes.

SGANARELLE. – Quoi ! vous ne croyez pas au séné, ni à la casse<sup>1</sup>, au vin émétique<sup>2</sup> ?

DOM JUAN. – Et pourquoi veux-tu que j'y croie ? [...]

SGANARELLE. – Mais laissons là la médecine, où vous ne croyez point, et parlons des autres choses : [...] Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel ? [...] qu'est-ce que vous croyez ?

DOM JUAN. – Ce que je crois.

SGANARELLE. – Oui.

DOM JUAN. – Je crois que deux et deux font quatre, Sganarelle et que quatre et quatre font huit.

SGANARELLE. – Belle croyance, et les beaux articles de foi que voici ; votre religion à ce que je vois, est donc l'arithmétique<sup>3</sup>.

Dans *Le Malade imaginaire* comme dans *Dom Juan*, le verbe « croire » fait basculer le débat dans un sens libertin :

---

**1.** La casse et le séné sont des plantes originaires d'Orient aux effets laxatifs. **2.** Vomitif à base d'antimoine qui avait provoqué plusieurs décès spectaculaires, dont celui du fils de La Mothe Le Vayer en 1664. Le vin émétique sera officiellement reconnu par décret du Parlement en 1666 (*OC*, t. I, note 2, p. 1432). **3.** *Le Festin de Pierre* [*Dom Juan*], III, 1, in *OC*, t. II, p. 874-875. On retrouve l'opposition entre la croyance médicale et les mathématiques dans cette réplique de Béralde (dans les versions de 1675 et de 1682) : « [Monsieur Purgon] croit plus aux règles de son art qu'à toutes les démonstrations de mathématique » (III, 3, p. 144 [et 197]).

ARGAN. – Mais, mon frère, vous ne croyez donc point à la médecine ?

BÉRALDE. – Moi, mon frère ? nullement, et je ne vois pas que pour son salut, il soit nécessaire d'y croire.

ARGAN. – Quoi ? vous ne croyez pas à une science qui depuis un si long temps est si solidement établie par toute la terre et respectée de tous les hommes ?

(Acte III, scène 3, p. 142.)

Molière joue sur la polysémie du mot « salut », dont l'étymologie renvoie à la santé mais qui a aussi un sens religieux. Le terme « salutaire » est également présent dans l'« Autre prologue » : la médecine y est décrite comme une « pure chimère » (p. 53), une illusion inventée par les hommes pour se distraire de la peur de la mort, un « roman » (III, 3, p. 144 et 198).

Argan tente de tirer un argument de la sincérité des médecins, en faveur de la médecine : « Il faut bien que les médecins croient leur art véritable, puisqu'ils s'en servent pour eux-mêmes » (1682 ; p. 196). Béralde distingue alors dans un formidable chiasme les médecins de bonne foi (tel le fanatique M. Purgon) et ceux qui abusent en toute conscience de la faiblesse humaine (le président du troisième intermède) : « Il y en a parmi eux, qui sont eux-mêmes dans l'erreur populaire, dont ils profitent, et d'autres qui en profitent sans y être » (p. 197 [et 144]). Si l'on transpose le problème sur le plan religieux, il s'agit de la différence que Molière établit entre les hypocrites et les véritables dévots tout au long de la querelle du *Tartuffe*. C'est dans la version de 1682 que le mot « philosophe » fait son apparition et que la critique de la religion *via* la médecine s'approfondit et se radicalise : « Bien loin de la [la science médicale] tenir véritable, je la trouve, entre nous, une des plus grandes

folies qui soit parmi les hommes ; et à regarder les choses en philosophe, je ne vois point de plus plaisante momerie ; je ne vois rien de plus ridicule qu'un homme qui se veut mêler d'en guérir un autre » (p. 195). Dans cette réplique, le verbe « guérir » est quasiment synonyme de « sauver ». Ce qu'on entend ici en creux, c'est que les médecins ne sont pas plus capables de sauver les hommes que les prêtres de faire leur salut : « Ce n'est donc plus seulement un usage blâmable de la religion qui est dénoncé, mais la religion elle-même qui est désignée comme abus<sup>1</sup>. » Tout se passe comme si, après la mort de Molière, ses continuateurs avaient creusé le sillon libertin de son texte pour faire du *Malade imaginaire* une ultime réponse du dramaturge aux dévots. C'est également dans la version de 1682 qu'apparaissent les expressions « erreur populaire » (p. 197) et « faiblesse humaine » (p. 196) pour caractériser la foi en la médecine. Celle-ci constitue une sorte de béquille pour les esprits faibles, tandis que ceux qui ont l'esprit fort, comme Béralde – les libertins se désignent eux-mêmes comme « esprits forts » au XVII<sup>e</sup> siècle –, peuvent se passer de la religion.

Dans le dernier intermède, le latin, apanage des médecins et des prêtres, concourt à entretenir la porosité entre cérémonie religieuse et « vespérie<sup>2</sup> ». Même si Molière suit de très près le déroulé officiel de celle-ci, il gomme en partie les références religieuses qui faisaient intrinsèquement partie de la vespérie mais que le spectateur de l'époque pouvait rétablir mentalement. Ainsi, les *Statuts*

---

**1.** Laurent Thirouin, « L'impiété dans *Le Malade imaginaire* », *Libertinage et philosophie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2000, p. 142. **2.** « Dernier acte de théologie que soutient un licencié avant que de prendre le bonnet de docteur, et où celui qui préside donne quelques avis, quelques instructions à celui qui soutient la Vespérie » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694).

de la *Faculté de médecine de Paris*, rédigés en latin, prévoient en 1660, à l'article 33, que le licencié peut « exercer la médecine ici et par toute la terre, au nom du Père, du fils et du Saint-Esprit », et à l'article 50 ils précisent que le nouveau docteur devra rendre « des actions de grâces à Dieu très-grand et très-bon »<sup>1</sup>. Dans l'éloge inaugural et paradoxal de la médecine qui ouvre le dernier intermède, l'analogie entre médecine et religion devient transparente, et Molière met au jour l'*hybris* des médecins qui concurrencent Dieu : « *Totus mundus currens ad nostros remedios, / Nos regardat sicut Deos*<sup>2</sup> » (p. 172), mais la charge est amortie par la musique et le latin de cuisine. L'ambition qu'a l'Église d'imposer son autorité aux princes et aux rois semble en outre parfaitement atteinte par les médecins : « *Et nostris Ordonnançis / Principes et Reges soumisos videtis*<sup>3</sup> » (p. 173).

Au système de valeurs fondé sur la foi d'Argan en la médecine, Béralde, dans le sillage de Montaigne<sup>4</sup>, oppose la nature :

BÉRALDE. — Rien que se tenir de repos, et laisser faire la nature ; puisque c'est elle qui est tombée<sup>5</sup> dans le désordre, elle s'en peut aussi bien retirer, et se rétablir elle-même.

---

**1.** Cités dans la notice du *Malade imaginaire* de l'édition Despois-Ménard, *Ceuvres de Molière*, t. IX, Paris, Hachette, 1886, p. 227-228. **2.** « Le monde entier, courant après nos remèdes, / Nous regarde comme des dieux ». **3.** « Et à nos ordonnances / Vous voyez soumis les princes et les rois. » **4.** « Laissons un peu faire : l'ordre qui pourvoit aux puces et aux taupes, pourvoit aussi aux hommes qui ont la patience pareille à se laisser gouverner que les puces et les taupes » (*Essais*, éd. citée, II, 37, p. 767). Voir aussi note 1, p. 143. **5.** L'idée de chute peut évoquer l'anthropologie chrétienne.