

**Le comédien malgré lui.
Théâtre et médecine dans *Monsieur
de Pourceaugnac* et le *Malade imaginaire***

Tony Gheeraert
Université de Rouen

« *Si Molière se fût replié sur ses gouffres,
Pascal – avec le sien – eût fait figure de
journaliste.* »
(E.-M. Cioran, *Syllogismes de
l'amertume*¹)

Il est des artistes à ce point passés maîtres dans leur pratique que la postérité s'est hâtée de les y identifier : Molière est de ceux-là. « Figure tutélaire et symbole du théâtre français », comme le déclare non sans une certaine pompe la Comédie française², son nom seul fonctionne comme un emblème du théâtre. Cette image, confortée par la légende romantique qui entoure le personnage, et dont la vivacité jusqu'à nos jours est attestée encore par le film d'Ariane Mnouchkine, rend tout simplement impossibles un certain nombre de questionnements touchant le rapport du dramaturge à son art : il va de soi pour tous que l'auteur de *L'Avare* et du *Misanthrope* ne pouvait être que le champion inconditionnel du théâtre, et que, pendant toute sa vie, il a défendu, contre les scléroses et les contraintes établies par les fanatiques de tous ordres, le mouvement même de la vie, le chatouillement de l'existence et le triomphe de la nature ; ses ennemis, de leur côté, étaient inévitablement des mauvais coucheurs pisse-froid, béotiens et sectaires, quand ils n'étaient pas des tartuffes sournois et des cagots hypocrites, à l'image de l'Imposteur lui-même.

De telles évidences se sont imposées avec une telle force que, pendant longtemps, nul n'a songé à les interroger. Il a fallu attendre l'essai de Laurent Thirouin sur le sujet³ pour que, enfin, la querelle du théâtre fût envisagée du point

¹ E.-M. Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, « Idées », 1976, p. 10.

² <http://www.comedie-francaise.fr/biographies/moliere.htm>

³ Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Éditions Honoré Champion, « Lumière classique », 1997. Ouvrage réédité dans la

de vue de ses adversaires. Les résultats de cette enquête, donnée *a priori* comme peu gratifiante, ont été surprenants : sans réhabiliter à proprement parler les ennemis des spectacles, l'auteur a montré que ceux-ci n'étaient pas les rigoristes rétrogrades et bornés qu'on présentait souvent ; bien au contraire, ils étaient des polémistes hors pair, lucides et bien informés ; leurs analyses, quelque contestables qu'elles puissent sembler sur le fond, sont précises et cohérentes, et, loin de se cantonner à la seule question de la « moralité », elles touchent à des enjeux anthropologiques et métaphysiques, et restent pertinentes aujourd'hui lorsqu'il s'agit de réfléchir au pouvoir de la fiction⁴.

Une nouvelle question surgit alors : s'il est vrai que les critiques adressées par les « dévots » et les « jansénistes » ne sont pas de celles qu'on peut rejeter d'un revers de la main, d'où vient que les ripostes aient été si timides ? Laurent Thirouin constate en effet une certaine pauvreté du discours des apologistes : les défenseurs du théâtre se contentent, explique-t-il, de minimiser la portée de leur art, pour l'exonérer des accusations qu'on lui lance⁵. Les grands auteurs, Racine excepté, restent en marge du débat : Corneille n'a consacré que quelques lignes sarcastiques à ses adversaires dans la préface d'*Attila*⁶, et Molière ne s'est guère aventuré dans cette querelle, si l'on excepte quelques textes parus au moment de l'affaire du *Tartuffe*⁷. C'est peu de chose, face à la déferlante d'ouvrages, maximes, lettres et traductions qui se multiplient dans la seconde partie des années 1660. Faut-il conclure de ce quasi-silence que, avant tout « homme de théâtre⁸ », et au fond assez insensible aux attaques portées contre son art, Molière aurait renoncé à croiser le fer et se serait contenté de prouver le mouvement en marchant⁹ ? Nous voudrions proposer ici une autre hypothèse : si Molière n'a pas daigné consacrer à la défense de son art un traité suivi, à la manière de celui qu'avait publié Thomas Heywood dans l'Angleterre gagnée par le puritanisme¹⁰, c'est d'une part parce que sa

collection « Champion classiques / Essai » en 2007.

⁴ Laurent Thirouin a réuni dans une anthologie richement commentée l'ensemble de ce corpus anti-théâtral : Pierre Nicole, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Éditions Honoré Champion, « Sources classiques », 1998.

⁵ « Les ennemis du théâtre sont ceux qui croient le plus en son pouvoir ; ils prennent le genre très au sérieux et soulignent sa puissance, son efficacité. Inversement, pour mettre le théâtre hors de cause, ses partisans auraient tendance à minimiser la portée du genre, à faire ressortir la faiblesse, la modestie de ses ambitions, essentiellement récréatives. [...] Il ne faudra donc pas chercher chez les défenseurs de la comédie une conscience très poussée de la puissance scénique [...] » (Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, *op. cit.*, p. 21).

⁶ Préface reproduite dans Laurent Thirouin, *Traité de la comédie*, *op. cit.*, p. 281-282.

⁷ *Ibid.*, p. 283-292.

⁸ Cf. l'ouvrage de René Bray qui porte ce titre : *Molière, homme de théâtre*, Paris, Le Mercure de France, 1954.

⁹ Laurent Thirouin insiste par exemple sur la différence radicale de perspectives entre « détracteurs et amateurs du théâtre, [qui] ne partagent pas les mêmes préoccupations, et développent, sur une réalité identique, des analyses de tonalité et d'ordre bien différents » (*L'Aveuglement salutaire*, *op. cit.*, p. 121).

¹⁰ Thomas Heywood, *An Apology for Actors*, Londres, 1612.

conception du théâtre était trop nuancée pour trouver place dans une défense théorique qui eût été simplificatrice, et d'autre part parce qu'il a confié à ses comédies elles-mêmes le soin de se justifier, comme si le théâtre seul était en mesure de faire miroiter sa propre ambivalence et sa complexité polysémique. Les comédies-ballets, composées au moment même où se « déchaînent » ses antagonistes¹¹, élaborent en effet, à travers une écriture cryptée qui passe par le recours au thème de la médecine, une méditation d'ordre méta-théâtral qui assimile, pour mieux y répondre, le bien-fondé des assauts lancés par les dévots. C'est à cette valeur méta-dramatique complexe de deux comédies-ballets, *Monsieur de Pourceaugnac* et *Le Malade imaginaire*, que je voudrais consacrer les pages qui vont suivre¹².

A. Le partage des fourbes

Dans ces pièces, et ce n'est pas le moindre paradoxe, Molière donne du théâtre une vision inquiétante : celui-ci apparaît, dès la première scène du *Malade*, comme le signe d'un désordre mental. Argan, seul sur le plateau, s'entretient avec son apothicaire absent, rêve d'un public et témoigne ainsi au spectateur que sa marotte est essentiellement théâtrale¹³ ; l'exposition donne le ton d'une pièce où le protagoniste ne cessera de donner aux autres la comédie de la maladie. Le théâtre est ainsi lié, chez ce « chimérique¹⁴ », au dérèglement de la faculté imaginative : Argan, s'il n'est malade *qu'en* imagination, est bel et bien malade *de* l'imagination¹⁵, et la comédie ne se développe précisément que sur l'hypertrophie de cette puissance de l'âme. Pourceaugnac, cet autre chimérique, ne vaut pas mieux : revêtu d'un habit grotesque¹⁶, il est perçu comme un bouffon par les Parisiens railleurs¹⁷. Lui aussi, tout à sa lubie, joue tant bien que mal le personnage du « gentilhomme limousin » (P., I, 3, p. 154) – rôle qui ne lui sied guère, mais qu'il aspire à tenir coûte que coûte, persuadé qu'il est de posséder toutes les

¹¹ « Jamais on ne s'était si fort déchaîné contre le théâtre », *Tartuffe*, préface, in Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, op. cit., p. 297.

¹² Éditions de référence : Molière, *Les Fourberies de Scapin. L'Amour médecin. Le Médecin malgré lui. Monsieur de Pourceaugnac*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Folio classique, 1978 (abréviation : P.). Molière, *Le Malade imaginaire*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Folio classique, 1973 (abréviation : M.).

¹³ « Oui, mais, Monsieur Fleurant, ce n'est pas tout que d'être civil, il faut être aussi raisonnable, et ne pas écorcher les malades », M., I, 1, p. 46.

¹⁴ Sur la notion de « chimère » chez Molière, voir Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, Bibliothèque d'histoire du théâtre, p. 351.

¹⁵ « Oui, vous êtes fort malade, j'en demeure d'accord, et plus malade que vous ne pensez », remarque avec justesse Toinette (M. I, 5, p. 70).

¹⁶ La description du costume de Pourceaugnac est rapportée par Robinet : « haut-de-chausses de damas rouge, garni de dentelle, un justaucorps de velours bleu, garni d'or faux, un ceinturon à frange, des jarretières vertes, un chapeau gris garni d'une plume verte, l'écharpe de taffetas vert, une paire de gants, une jupe de taffetas vert garni de dentelle et un manteau de taffetas aurore, une paire de souliers ». Cité par Georges Couton, op. cit., p. 318, note 147.

¹⁷ « Ne pouvoir faire un pas sans trouver des nigauds qui vous regardent et se mettent à rire ! » (P., I, 3, p. 153-154).

apparences de la véritable aristocratie.

Si les chimériques sont en proie à un délire de type théâtral, les rusés qui les dupent usent consciemment des ressources de la dramaturgie pour les encourager dans leur folie afin d'en tirer profit. Ils exploitent à dessein la faiblesse des songe-creux et ne feignent de se prêter à leur fantaisie que pour mieux les berner. Béline, Tartuffe en jupon et actrice de talent, joue ainsi parfaitement l'épouse maternelle et attentionnée, tout en essayant adroitement de capter l'héritage de son mari cacochyme¹⁸. La mise en scène des périls du théâtre est plus sensible encore dans *Pourceaugnac*, où toute l'intrigue est construite sur le procédé du théâtre dans le théâtre. Ce n'est pas le problème général de l'imposture, mais bien le cas particulier de ce qu'il convient bien d'appeler l'imposture théâtrale, qui se trouve interrogé dans cette pièce : pour évincer un balourd provincial et faire taire ses prétentions à épouser Julie, son amant Éraste recrute un coquin pendable, Sbrigani, et une acolyte qui ne vaut pas plus cher que lui, Nérine, deux candidats aux galères coupables d'escroquerie, faux témoignages et tricheries au jeu. Or, pour se débarrasser du gêneur, ces deux sinistres individus décident de multiplier les tours destinés à renvoyer le Limousin à Limoges. C'est bien le lexique du théâtre qui est employé pour décrire cette vaste mystification sur laquelle est bâtie la pièce :

Ne nous demandez point tous les ressorts que nous ferons jouer, vous en aurez le divertissement ; et comme aux comédies, il est bon de vous laisser le plaisir de la surprise, et de ne vous avertir point de tout ce qu'on vous fera voir. (P., I, 1, p. 150).

Nous lui jouerons tant de pièces [...] que nous renverrons à Limoges Monsieur de Pourceaugnac (*ibid.*).

La farce ne sera pas glorieuse, et l'image qui sera donnée de la comédie guère reluisante : Pourceaugnac sera vilipendé, humilié, raillé jusqu'à ce qu'il décide de quitter une ville où il est devenu bouc-émissaire (III, 5). Cette représentation au vitriol que Molière nous donne ici du théâtre rejoint celle que décrivent les plus ardents adversaires du spectacle, qui tiennent que la comédie est l'affaire d'individus peu recommandables, et que le métier de comédien est « illicite » et « mauvais »¹⁹. Molière, loin de revendiquer la moralité de son art, abonde dans le sens de ses détracteurs en attribuant la fonction de metteur en scène à deux francs scélérats dénués de toute espèce de scrupule. Sbrigani est brillant, enjoué, et l'on se plaît à le voir triompher de sa « grande dupe » venue entraver le mariage des jeunes

¹⁸ « Qu'est-ce que c'est donc qu'il y a, mon petit fils ? [...] Hélas ! pauvre petit mari » (M., I, 6, p. 80-81).

¹⁹ P. Nicole, *Traité de la comédie*, op. cit., chap. I, p. 37. De même : « Le métier de comédien est incompatible avec la pureté du christianisme » (*ibid.*, p. 36).

gens²⁰. Il n'en reste pas moins que, protéiforme, séduisante et ingénieuse, cette incarnation du théâtre est en même temps une figure diabolique²¹. Ce démon séducteur de Sbrigani semble donner raison aux adversaires des spectacles qui prétendaient, à la suite de Tertullien, que le théâtre était l'église du diable, *ecclesia Diaboli*. Varet est particulièrement attentif à cette composante maléfique de la comédie : « Il n'y a point de désordre que les Pères de l'Église aient combattu plus souvent et avec plus de zèle que l'amour des spectacles [...]. Ils les considèrent comme une invention du diable [...] »²².

Les acteurs ne valent pas mieux que les metteurs en scène, et semblent faits pour illustrer une autre leçon des traités contre la comédie, selon laquelle celle-ci est une école du vice²³. Il n'est qu'à regarder l'évolution de Julie pour s'en persuader : timide jeune fille au début de la pièce, elle s'effarouche d'abord à la seule pensée de voir surgir son père (P., I, 1, p. 149). Puis elle se voit confier le rôle de spectatrice, avant d'être elle-même recrutée comme comédienne : « Au moins, Madame, souvenez-vous de votre rôle ; et pour mieux couvrir notre jeu, feignez, comme on vous a dit, d'être la plus contente du monde des résolutions de votre père » (P., I, 2, p. 152). Qu'Éraste se garde de craindre : bien instruite par ses estimables amis, et pour les besoins de la cause, la délicate Julie, qui hésitait à seulement avouer son amour, se métamorphose, aux yeux mêmes d'Oronte, en fille délurée et incendiaire²⁴. Julie entre dans son personnage avec une si visible jubilation que, quand bien même sa mémoire ferait défaut, le démon de perversité qu'elle s'est découvert pallierait tous les blancs. Nul souffleur ne vient dicter ses propos à cette dévergondée, qui ne feint d'embraser les cœurs que pour mieux brûler les planches. On ne saurait mieux montrer l'« horrible danger de l'imitation²⁵ », soulignée par les détracteurs du théâtre. Les dernières interventions de Julie, au dénouement, mettent le spectateur mal à l'aise :

Julie. – Quoi que vous me disiez, c'est un fort honnête homme ; et tous les crimes dont on l'accuse, sont faussetés épouvantables.

Oronte. – Taisez-vous ! Vous êtes une impertinente, et je sais mieux que vous ce qui en est.

²⁰ « Par ma foi ! voilà une grande dupe » (P., III, 5, p. 206).

²¹ Cette nature satanique de Sbrigani a été précisément mise en évidence par Jean-Marie Apostolides : « Le diable à Paris : l'ignoble entrée de Pourceaugnac », in *L'esprit et la lettre : mélanges offerts à Jules Brody*, éd. Louis Van Delft, Tübingen, G. Narr, 1991, p. 69-84.

²² Alexandre Varet, « Avis touchant les comédies », cité dans P. Nicole, *Traité de la comédie*, *op. cit.*, p. 171.

²³ Le but même de la comédie engage les poètes à ne représenter que des passions vicieuses », écrit P. Nicole (*Traité de la comédie*, *op. cit.*, chap. XVI, p. 66). Les Pères « appellent ces assemblées des écoles et des sources publiques d'impureté », selon Varet, « Avis touchant les comédies », *op. cit.*, p. 171.

²⁴ « Qu'il est bien fait ! Qu'il a bon air ! Et que je suis contente de l'avoir pour époux ! » (P., II, 6, p. 187).

²⁵ Voir Jacques Morel, « De l'horrible danger de l'imitation. Réflexions sur le théâtre français au second quart du XVII^e siècle », in *Agréables Mensonges*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 189-196.

« *Le comédien malgré lui* »

Julie. – Ce sont sans doute des pièces qu'on lui fait, et c'est peut-être lui qui a trouvé cet artifice pour vous en déguster.

Éraste. – Moi, je serais capable de cela !

Julie. – Oui, vous. (P, III, 7, p. 208).

À cet instant du drame, il n'est plus nécessaire de feindre : les jeunes Parisiens ont amené Oronte à croire que Pourceaugnac, reparti pour son Limousin natal, est un polygame malfaisant atteint de maladies honteuses, et à le faire renoncer au projet de mariage. Pourtant, Julie persiste dans son rôle de nymphomane entichée de son promis. Elle va plus loin : grisée par le succès de son jeu, elle prend le risque de dévoiler toute la vérité à son père, trop sûre désormais que les manipulations dont il a été victime l'ont mis hors d'état de l'entendre. Non contente de faire prendre à Oronte le faux pour le vrai, elle s'ingénie maintenant à lui faire prendre le vrai pour le faux, à seule fin de goûter le frisson du péril, et de jouir de la toute-puissance de sa parole. Bien employée, la vérité devient l'arme absolue du trompeur : il fallait que Julie fût bien sûre d'elle, et bien irrévérencieuse, pour qu'elle ne reculât pas même devant un aussi indigne artifice qui confine au renversement des valeurs. Tartuffe, acculé par Damis à l'acte III, avait employé le même procédé devant Orgon²⁶ ; encore le faux dévot avait-il, si l'on peut dire, la nécessité de se défendre, excuse à laquelle ne peut prétendre Julie : seul, à ce moment de la pièce, l'étourdissement que lui fait goûter sa capacité à manipuler son père peut expliquer son attitude.

Une jeune fille raisonnable transformée sinon en allumeuse équivoque, du moins en rusée cauteleuse, tel est l'effet lamentable produit par la comédie sur une âme. Julie illustre à merveille les thèses de Pierre Nicole ou du prince de Conti : le théâtre lève les inhibitions, fait tomber les censures²⁷, et corrompt ceux qui s'y adonnent²⁸ ; il est bien une école du vice : il n'a fallu que trois actes pour métamorphoser la douce timorée en dévergondée interlope²⁹. On ne saurait mieux montrer que tous, spectateurs, dramaturges, comédiens, se trouvent contaminés par cet art dangereux, qui avilit ceux qui y participent³⁰. La gaieté enjouée des jeunes

²⁶ « Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable [...] » (*Le Tartuffe*, III, 6, v. 1074).

²⁷ « Le théâtre se borne à lever les inhibitions », estime Laurent Thirouin (*L'Aveuglement salutaire*, *op. cit.*, p. 147).

²⁸ Le théâtre, écrit Nicole, « nous transforme en quelque sorte », en libérant les germes du mal que renferme notre nature mauvaise (*Traité de la comédie*, *op. cit.*, chap. XIII, p. 64). En général, « la comédie ne nous corrompt pas tout d'un coup, mais peu à peu [...] ». Les chutes de l'âme sont longues », précise l'auteur (*Traité de la comédie*, *op. cit.*, chap. VII, p. 46-48). La métamorphose de Julie est ici plus rapide, comme si Molière voulait illustrer comme en accéléré les effets néfastes de la comédie.

²⁹ Voir L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, *op. cit.*, p. 152.

³⁰ Marc Vuillermoz résume ainsi ce mécanisme : « Tel est "l'horrible danger de l'imitation" : on n'imité pas impunément ; toute activité mimétique engendre chez l'imitateur une altération de l'être par la réalité imitée, à la faveur d'un processus de contagion. Celui-ci s'étend au spectateur par le jeu de l'identification au héros [...] » (« Le spectacle en procès. Réflexions sur le sens des réquisitoires chez les théoriciens du théâtre à l'âge classique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3, 2006,

gens cache mal la noirceur de leur cœur : *Monsieur de Pourceaugnac* corrobore parfaitement le jugement de Nicole, qui estime qu'au théâtre, « on y déguise les passions les plus horribles sous une apparence qui attire l'affection des spectateurs³¹ ».

On dira qu'une telle analyse prend avec beaucoup de sérieux une simple galéjade, et que seul un coupeur de cheveux en quatre, lui-même sans doute trop prévenu de « jansénisme », pourrait considérer cette farce avec les yeux sévères du moraliste. Peu importe, dira-t-on, que Pourceaugnac soit innocent des griefs dont on l'accuse : la plaisanterie était bonne, il méritait d'être châtié et, de surcroît, il fallait que la comédie se terminât par le triomphe des jeunes gens. Le théâtre dans le théâtre, qui a permis de chasser l'importun et de faire réussir les projets de mariage d'Éraste et de Julie, ne fut-il pas dès lors un mal pour un bien ? Il est d'ailleurs remarquable que Patrick Dandrey renonce à poursuivre cette piste d'une perversion essentielle du genre comique : certes, reconnaît-il, « Scapin ou Sbrigani fourbent à qui mieux mieux », et la chaste Elmire elle-même est contrainte à entrer dans le jeu de « l'imposture pour démasquer l'Imposteur », mais l'usage de la ruse par les faibles est selon lui une convention des comédies : « le genre comique le veut ainsi et l'impose³² ». Sans doute. Il n'en reste pas moins qu'une telle désinvolture ne va pas de soi, tout particulièrement eu égard au contexte contemporain qui est celui de la querelle sur la moralité du théâtre. Quelque forte que puisse être la pression du genre, dans *Pourceaugnac*, le groupe de jeunes gens, qui met les rieurs de son côté, n'en est pas moins fort cruel, et les mises en scène actuelles se plaisent à souligner l'inquiétante malice d'Éraste et de ses amis, de beaux fripons prêts à tout pour séduire la fille et capter sa dot³³. Le capital de sympathie accordé par convention aux jeunes gens ne tend qu'à brouiller les frontières entre le vice et la vertu, comme nous en avait prévenu Pierre Nicole, qui reproche justement à la comédie de favoriser ce parasitage et de présenter le mal comme un bien³⁴ : les poètes « fardent » si bien les mauvaises passions « qu'au lieu d'attirer la haine et l'aversion des spectateurs, elles attirent au contraire leur affection³⁵ ». Par une transmutation alchimique douteuse, le spectateur éprouve bien de « l'affection » et non de « l'aversion » pour cette Julie dont le théâtre a fait une rouée. Quand bien même on s'accorderait à concéder qu'il fallait expulser l'intrus (encore faudrait-il pour cela prouver qu'Éraste vaut mieux que Pourceaugnac, ce qui n'est pas du tout certain), il n'en resterait pas moins que

p. 629-641.

³¹ *Traité de la comédie, op. cit.*, chap. 19, p. 74

³² *Molière ou l'esthétique du ridicule, op. cit.*, p. 137.

³³ Voir par exemple la mise en scène de Philippe Adrien créée au Vieux-Colombier en 2001, avec Denis Podalydès dans le rôle d'Éraste. Sur les « affinités entre fourberie et théâtre », voir Bénédicte Louvat-Molozay, *Molière. L'Amour médecin, Monsieur de Pourceaugnac, le Malade imaginaire*, Neuilly, Atlande, 2006, p. 104.

³⁴ Voir L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire, op. cit.*, p. 208.

³⁵ *Traité de la comédie, op. cit.*, chap. XIX, p. 74-76.

l'arsenal des ressources employées par les fourbes a révélé la nocivité du théâtre et que tous les moyens, pour être efficaces, n'en sont pas pour autant légitimes. L'attitude de Molière paraît ainsi singulièrement incohérente : pourquoi, au moment même où, contre Conti et Nicole, il se prévaut de l'innocence de la comédie dans la préface du *Tartuffe*, choisit-il de recourir au procédé du théâtre dans le théâtre non, comme jadis Corneille ou Rotrou, pour célébrer les vertus des spectacles, mais pour mettre en abyme les accusations de ses adversaires ?

B. L'utopie du cœur à cœur

En fait, cette hostilité latente au théâtre, dont le dramaturge se plaît à souligner les dangers, n'est pas aussi surprenante qu'on pourrait le penser d'abord ; elle est en réalité le corollaire naturel de l'éloge réitéré de la « transparence » et de la vérité, qui constitue le cœur de la démarche de Molière³⁶ ; pour le dire autrement, sa dramaturgie est paradoxalement tout entière bâtie contre le spectaculaire : il s'emploie certes, on le sait, à blâmer les vices et les ridicules, mais surtout, comme les moralistes de son temps, il s'attache à lever les masques, à pourchasser l'affectation et les impostures, à dénoncer les grimaces et la duplicité, à briser le miroir des illusions. Simagrées des médecins, vanité des bourgeois gentilshommes, hypocrisie des bigots, autant de manifestations d'une comédie sociale qu'il se donne pour mission de déconstruire au nom d'un « naturel » qu'il revendique sans cesse. Tout au long de sa carrière, il traque ceux qui portent un masque pipeur, et débusque partout ce qui constitue à ses yeux la principale entrave au bonheur tant singulier que collectif : l'hypocrisie. La posture est morale autant qu'artistique, ou, pour reprendre la belle formule de Patrick Dandrey, son « esthétique de la transparence » est fondée sur une « éthique de l'authenticité³⁷ ». Or, une fois de plus, on ne peut que constater sur ce point combien le discours des dévots rejoint, plus qu'il ne le contredit, celui de Molière : ce dernier partage avec ses adversaires une commune aversion pour la tromperie ; il rêve comme eux d'un monde « solide » et authentique, où les signes manifestent la vérité des êtres, et qui est au fond l'antithèse absolue de ce que représente le théâtre, avec son cortège de jeu et d'illusions :

Car si toutes les choses temporelles ne sont que des figures et des ombres sans solidité, on peut dire que les comédies sont les ombres des ombres et les figures des figures, puisque ce ne sont que de vaines images de choses temporelles, et souvent de choses fausses [...]. Nous sommes donc obligés, en qualité de chrétiens, de demander à Dieu qu'il nous ôte les yeux pour toutes les folies du monde, dont la comédie est comme l'abrégé.³⁸

³⁶ Voir P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, op. cit., p. 113 sqq. « Les conditions du ridicule : la transparence des signes ».

³⁷ *Ibid.*, p. 114.

³⁸ *Traité de la comédie*, op. cit., chap. 34 et 35, p. 106-108.

C'est, de la même façon que Nicole, le *theatrum mundi*, vieux *topos* auquel recouraient déjà les Pères de l'Église pour décrire la fragilité et l'inconsistance du monde, que le théâtre de Molière prend pour point de mire. Dans une très large mesure, sa conception du monde s'apparente à celle de ses adversaires les plus irréductibles.

Il ne s'agit pas ici, bien sûr, d'enrôler malgré lui Molière parmi les ennemis du théâtre, ni de prétendre – Dieu m'en garde ! – qu'il fut un dévot qui s'ignorait, mais de considérer que s'il n'avait pas été le plus ardent défenseur de son art, il aurait pu en être le plus farouche adversaire. La question consiste alors à comprendre pourquoi Molière, si méfiant sur les pouvoirs de la *mimèsis* et la capacité humaine à jouer les caméléons, continue obstinément à mettre en scène des pièces qui, loin de plaider en faveur du théâtre, se plaisent à en souligner les risques.

En réalité, le paradoxe n'est qu'apparent : c'est précisément cette grande acuité et ce recul réflexif sur le genre qu'il pratique qui expliquent l'ardeur de son engagement en faveur d'un théâtre dont, le premier, il connaît les pièges redoutables. Molière a assimilé les critiques de ses antagonistes et mesuré les circonstances qui ont mené à l'interdiction de *Tartuffe*. C'est donc en connaissance de cause que, dans les dernières années de sa vie, il recourt, avec quel éclat et quel génie, à toutes les ressources d'un art dont il a éprouvé mieux que quiconque les périls. Loin de prétendre à son innocuité, il laisse entendre au contraire que le théâtre est le triste lot auquel sont condamnés les hommes. C'est en effet avant tout en moraliste, dans le cadre d'une analyse d'ordre anthropologique, qu'il justifie son recours aux spectacles. Si Molière rêve de relations humaines marquées au sceau de la sincérité et de la probité, il n'ignore pas que ces qualités sont des *summa bona* hors de notre portée, des idéaux inaccessibles, des mirages, et même des leurres dangereux. C'est que l'auteur de *Tartuffe* est aussi celui du *Misanthrope* : Alceste, à bien des égards double du jeune Molière qui se proposait de corriger les âmes et d'amender les mœurs, revendique un droit absolu à la vérité, abstraction faite de toute autre considération, qu'il s'agisse des coutumes sociales ou tout simplement de circonstances dont Philinte l'invite en vain à tenir compte³⁹. Sur ce point, Rousseau avait vu juste : la chimère d'Alceste, qui consiste dans l'utopie d'un cœur à cœur conçu comme condition et gage d'un partage authentique, sans faux-fuyant ni arrière-pensées, n'est pas méprisable⁴⁰. L'atrabilaire a raison de dédaigner aussi bien les flatteries de Philinte que la médisance de Célimène. Seulement, avec son intransigeance d'adolescent, Alceste échoue ; son départ solitaire au « désert », au dénouement, sonne comme l'échec cinglant d'une obsession malade de la pureté

³⁹ « Mais quand on est du monde, il faut bien que l'on rende / Quelques dehors civils, que l'usage demande » (*Le Misanthrope*, I, 1, p. 65-66).

⁴⁰ « Alceste dans cette pièce est un homme droit, sincère, estimable, un véritable homme de bien » (Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Lahure, 1896, p. 57).

qui fait de lui un inutile et un asocial.

Molière a longtemps ressemblé à Alceste : pendant toute la première partie de sa carrière, lui aussi prétendait rectifier les mœurs et améliorer les hommes. *Castigat ridendo mores* : telle était la justification dont il se prévalait pour légitimer son art. Comme l'a montré Gérard Defaux, ce rêve se brisa au moment de l'interdiction de *Tartuffe*, qui lui révéla non seulement que toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire, mais aussi que beaucoup sont inaudibles⁴¹. Désabusé, Molière comprit alors que la situation de l'homme rendait impossible toute stratégie directe de correction des mœurs : aveuglé par ses passions, l'être humain est le plus souvent hors d'état d'entendre les sermons qu'on lui adresse. Cette anthropologie a beau être coupée, chez le dramaturge, de toute réflexion sur le péché, il n'en reste pas moins qu'elle ressemble à s'y méprendre à celle que développent les moralistes augustinien à la même époque. Cette proximité n'est pas absolument surprenante : Pierre Force a montré que Molière n'avait pas été épargné par la lame de fond augustinienne qui submerge tout le siècle⁴². Pour le dramaturge, comme pour La Rochefoucauld ou Pascal, l'amour-propre, la vanité et l'intérêt grèvent les relations entre les hommes, et les ferment à tout avertissement et à tout reproche. Le personnage de Climène qui, dans *La Critique de l'École des femmes*, se révèle incapable de percevoir la leçon qui lui est destinée, témoigne de ce mur devant lequel se heurte l'ambition correctrice de la comédie⁴³. Il n'en va pas autrement dans *Le Malade* : Argan, qui avoue ingénument qu'il compte marier sa fille pour lui-même⁴⁴, est une incarnation de l'amour propre ; la philautie le rend sourd aux sages propos de son frère Béralde : si les beaux discours du raisonneur (M., III, 3) convainquent aisément le spectateur lucide et désintéressé, ils ne sont pas propres à toucher Argan ; celui-ci en effet se complaît trop dans son état de malade perpétuel, grâce auquel il bénéficie des soins et des attentions de toute la maisonnée. Comme Damis en avait déjà fait l'expérience à ses dépens dans *Tartuffe*, c'est en vain que les naïfs démystificateurs de chimères multiplient les tentatives pour libérer la parole et établir une communication franche et directe, car la disposition innée des hommes fait obstacle à la limpidité de cet échange.

⁴¹ C'est la thèse de Gérard Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique* [1980], Paris, Klincksieck, « Bibliothèque d'histoire du théâtre », 1992.

⁴² Pierre Force, *Molière ou le prix des choses. Morale, économie, comédie*, Paris, Nathan, 1994. La parenté du dernier Molière avec les moralistes est aussi remarquée par G. Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique, op. cit.*, p. 292 : « Lui qui a commencé par partager avec la grande majorité de ses contemporains une vision, disons, moliniste de l'homme et du monde, voit plutôt maintenant les choses avec les yeux de Pascal ou de La Rochefoucauld ».

⁴³ « Climène. – Pour moi je ne parle pas de ces choses, par la part que j'y puisse avoir ; et je pense que je vis d'un air dans le monde, à ne pas craindre d'être cherchée dans les peintures qu'on fait là des femmes qui se gouvernent mal. Élise. – Assurément, Madame, on ne vous y cherchera point ; votre conduite est assez connue ; et ce sont de ces sortes de choses qui ne sont contestées de personne. » (*Critique de l'École des femmes*, sc. 6).

⁴⁴ « C'est pour moi que je lui donne ce médecin ; et une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père » (M., I, 5, p. 70).

C. La comédie du monde

C'est précisément l'impossibilité de la transparence qui va déterminer le recours à un théâtre auquel nous sommes tous condamnés. La justification se joue à plusieurs niveaux : d'abord, dans la mesure même où la société est, comme l'a bien perçu Alceste, une mascarade généralisée⁴⁵, le théâtre est le genre le mieux à même de rendre compte de son fonctionnement, fût-ce pour le déconstruire. À n'en pas douter, ni pour Molière, ni pour Nicole, le théâtre n'est moral : même le dramaturge le mieux intentionné ne corrigera pas les mœurs, tant la nature humaine est aveuglée et condamnée à l'amour-propre ; seulement, et c'est ici que réside la ligne de fracture entre l'auteur du *Misanthrope* et celui du *Traité de la comédie*, il ne s'ensuit pas pour le premier qu'il faille renoncer au théâtre, car cet art du mensonge est, par là même, un instrument adéquat d'observation du monde où nous vivons, tout entier marqué au sceau de l'imposture. La vérité éthique de cette fable qu'est le théâtre réside dans sa capacité essentielle à modéliser une réalité qui est elle-même traversée de part en part par la duplicité et l'illusion⁴⁶. Les moralistes les plus sévères en conviennent : le théâtre est un paradigme opératoire pour décrire la misère de l'être humain : « le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste. On jette enfin de la terre sur la tête, et en voilà pour jamais », écrit Pascal⁴⁷. À ce titre, le théâtre peut fonctionner comme un miroir de vérité, *speculum veritatis*, du grand théâtre qu'est la société, cette gigantesque comédie humaine dominée par l'hypocrisie et l'insincérité. Aussi la scène fonctionne-t-elle comme un instrument optique d'une grande acuité lorsqu'il s'agit de considérer une existence humaine qui, au fond, se ramène toute entière à un spectacle. Faute de pouvoir améliorer les hommes, du moins peut-on jeter sur eux un regard distancié et amer, celui de Démocrite ou même de Sénèque, lorsque celui-ci déclare qu'il est plus humain de se moquer de l'existence, que d'en déplorer le cours⁴⁸. Puisque la vie n'est qu'une farce, puisque nos préjugés et notre folie sont indéracinables, ne songeons qu'à bien jouer dignement notre personnage : « nous pouvons... nous donner la comédie les uns aux autres », conclut Béralde. À quoi bon dénoncer avec trop de vigueur cette momerie qu'est notre vie ? Le théâtre n'est certes pas une école de vertu : Molière montre que du moins, lorsqu'on en fait un bon usage, comme Béralde, et non une utilisation dévoyée, comme Scapin ou Sbrigani⁴⁹, il peut être l'instrument d'une acceptation lucide et résignée, forme de sagesse que Montaigne n'aurait sans doute pas reniée. S'il se dégage une leçon de cette observation désabusée, elle est en effet toute de

⁴⁵ « Je ne trouve, partout, que lâche flatterie, / Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie » (*Le Misanthrope*, I, 1, v. 93-94).

⁴⁶ Ce *topos* du *theatrum mundi*, identifié comme explicitement anti-théâtral, a été étudié par Bénédicte Louvat-Molozay (*Molière, op. cit.*, p. 109-111). La perspective adoptée dans cet ouvrage suggère les rapprochements possibles du *Malade* avec l'œuvre de Pascal.

⁴⁷ *Pensées*, éd. P. Sellier, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1992, fr. 197.

⁴⁸ « *Humanius est deridere vitam, quam deplorare* », *De la Constance du sage*, XVIII, 6.

⁴⁹ Sur cette distinction, d'origine augustinienne, entre usage et jouissance, voir Philippe Sellier, *Pascal et saint Augustin* [1970], Paris, Albin Michel, 1995, p. 152-156.

« *Le comédien malgré lui* »

mesure et d'équilibre : si on ne peut les rectifier, on doit malgré tout « s'accommoder » aux ridicules des hommes⁵⁰. Il ne convient pas, comme Alceste, de s'emporter face aux vices du siècle, mais il faut, comme Philinte ou Béralde, ou Molière lui-même, s'en arranger, si possible avec le sourire :

N'étant pas assez fort pour résister aux mauvais exemples du siècle, je m'accoutume insensiblement, Dieu merci, à rire de tout comme les autres, et à ne regarder les choses qui se passent dans le monde que comme les diverses scènes de la grande comédie qui se joue sur la terre entre les hommes (*Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, 1667).

Le théâtre, quoiqu'il ne soit pas une école de vertu, est donc profitable ; son utilité est d'ordre non pratique, puisqu'il ne rend pas meilleur, mais gnoséologique, puisqu'il nous invite à porter un œil perspicace et sans illusion sur le cœur de l'homme. Son objet n'est pas de châtier les mœurs par le rire, mais plutôt, si l'on ose parler ainsi, d'observer les mœurs en riant – « *speculari ridendo mores* ». Incapable de corriger les comportements déviants, il peut du moins analyser les entêtements et les lubies des hommes. Une fois de plus, le point de vue de Béralde, qui renonce à partir en guerre, en un combat donquichottesque, contre les incurables chimères des hommes, paraît bien refléter l'opinion de l'auteur⁵¹.

À cette vertu épistémologique du théâtre s'ajoutent des propriétés sémiologiques : dans cet univers marqué par l'opacité, la comédie, quelque hasardeuse qu'elle soit, constitue un instrument valide de déchiffrement des signes. Dans le *Malade*, l'intermède du « petit opéra impromptu » (M., II, 5, p. 141) témoigne que le langage théâtral, bien qu'intrinsèquement mensonger, peut malgré tout être mis paradoxalement au service de l'« éthique de la transparence ». Angélique et Cléante passent en effet, à l'acte II, par le détour d'une pastorale pour ouvrir mutuellement leur cœur à l'insu du père et du rival : le jeune homme se fait passer pour un maître de musique et, sous couvert de montrer à la compagnie les progrès de sa prétendue élève, il entonne avec elle un duo d'amour qui leur permet, à travers les artifices de la scène lyrique, d'établir un échange interdit par le père⁵², et que rendait de surcroît impossible la présence de tiers encombrants. La fiction théâtrale apparaît ici comme le seul moyen de mettre en place les conditions d'une communication à cœur ouvert. Cléante et Angélique trouvent, dans un genre réputé corrompu et factice, et à travers des paroles en apparence stéréotypées, le principe d'un partage amoureux sincère : « Je vous aime, je vous aime, / Oui Tircis, je vous

⁵⁰ Cf. Béralde qui, dans le *Malade*, faute de le guérir, « s'accommode » à la folie d'Argan (M., III, 14, p. 241).

⁵¹ « Moi, mon frère, je ne prends point à tâche de combattre la médecine, et chacun à ses périls et fortune, peut croire tout ce qu'il lui plaît » (*ibid.*, III, 3, p. 193).

⁵² Angélique regrettait, au premier acte, cette impossibilité de communiquer : « Et qu'il n'est rien de plus fâcheux que la contrainte où l'on me tient, qui bouche tout commerce aux doux empressements de cette mutuelle ardeur que le Ciel nous inspire ? » (sc. 4).

aime » (II, 5, p. 147).

Ce « mentir vrai » du théâtre⁵³ sert, au dernier acte, à désabuser Argan des manigances de sa femme : pour y parvenir, Toinette monte une comédie macabre au cours de laquelle le malade imaginaire contrefait le mort ; ce simulacre provoque une explosion de joie chez Béline (M., III, 12, p. 230), qui se retrouve ainsi démasquée. Le Malade jure qu'on ne l'y reprendra pas : « Voilà un avis au lecteur qui me rendra sage à l'avenir, et qui m'empêchera de faire bien des choses » (*ibid.*, p. 232). Ce dispositif théâtral, conçu pour faire tomber le masque de l'imposteur, vient à bout du jeu de l'épouse hypocrite et permet, du même coup, de révéler à Argan l'amour que lui porte sa fille Angélique (*ibid.*, III, 13, p. 234). Ses véritables amis, en lui jouant la comédie, lui ôtent la taie posée sur les yeux par les apparences de la tendresse : s'il existe donc bien un usage du théâtre tel qu'il brouille et perturbe les signes, on voit par là qu'il en existe un autre qui permet au contraire de distinguer entre l'apparence et l'essence, la duplicité et la sincérité – et de reconnaître les vertus d'une saine tromperie. C'est bien la comédie comme procédé de discrimination entre vérité et mensonge qui se trouve célébrée dans le *Malade* : le vrai sort de la fiction comique.

D. L'héritage des fous

S'ensuit-il qu'on puisse parler de thérapie ? Le théâtre revêt-il une fonction curative ou purgative qui autoriserait à parler d'une catharsis comique ? Argan, tiré d'erreur, est-il pour autant guéri ? Si les dernières pièces de Molière, et singulièrement ses comédies ballets, prennent si volontiers la médecine pour sujet, ce n'est pas que le dramaturge y trouve le prétexte à quelques pantalonnades scatologiques et somme toute conventionnelles : la question de la maladie et de sa guérison y prend une dimension pour ainsi dire métaphysique. Des lectures récentes ont montré que la critique de la médecine revêt d'autres intentions que celle de la satire, au fond bien inoffensive, des disciples d'Hippocrate. Laurent Thirouin et Antony McKenna ont ainsi magistralement montré que, sous les bouffonneries faciles, Molière poursuivait en fait, sans craindre les foudres des dévots, l'entreprise critique entamée dans *Le Tartuffe*, et qui lui avait valu tant de déboires⁵⁴. La véritable portée de la pièce concerne en effet la religion : bien plus qu'à la médecine des corps, c'est à celle des âmes que songe Molière, comme

⁵³ Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, op. cit., p. 104.

⁵⁴ Voir la contribution de John Cairncross (« Impie en médecine. Molière et les médecins », in *Papers of French Seventeenth-Century Literature*, XIV, 1987, p. 781-800), et surtout Laurent Thirouin, « L'impiété dans le *Malade imaginaire* », in *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*, éd. A. McKenna et P.-F. Moreau, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2000, p. 122-143. Les thèses de cet article sont reprises et développées dans Antony McKenna, *Molière, dramaturge libertin*, Paris, Honoré Champion, « Champion classiques », 2005, en particulier chap. VI, « médecine et théologie », p. 103-118. Sur la dimension philosophique des pièces de Molière, voir Olivier Bloch, *Molière/Philosophie*, Paris, Albin Michel, 2000.

l'attestent quelques répliques qui laissent peu de doute sur son intention⁵⁵. Il n'est pas nécessaire de croire pour son salut : selon Laurent Thirouin, c'est la dimension libertine du *Malade* qui s'exprime dans cette phrase. La comédie dénonce, au nom de la nature, et dans une perspective épicurienne, la crédulité des hommes, qui cherchent à étouffer leur crainte de la mort, et, croyant y apporter un remède, se précipitent dans les bras des prêtres qui les asservissent et les rendent malheureux, soit qu'ils soient eux-mêmes bernés (comme Purgon)⁵⁶, soit qu'ils manipulent les malades et les trompent délibérément (comme Filerin)⁵⁷. Argan est non seulement un paronyme mais aussi un double d'Orgon, et *Le Malade*, une nouvelle version du *Tartuffe*, en plus dévastateur, pour qui sait deviner la figure du prêtre sous celle du médecin. Les plaisanteries scatologiques servent d'alibi au dramaturge : quel censeur se ridiculiserait en cherchant, sous la légèreté superficielle des intermèdes, quelque assaut d'envergure contre la religion ?

Le thème de la médecine supporte également un deuxième niveau d'interprétation, lié au précédent. C'est ici un extrait de la préface du *Tartuffe*, datée de 1669, qui peut nous mettre sur la voie. Dans ce texte, pour répondre aux accusations que lui portent les jansénistes, Molière use d'un argument ambigu :

Il n'y a chose si innocente où les hommes ne puissent porter du crime, point d'art si salutaire dont ils ne soient capables de renverser les intentions, rien de si bon en soi qu'ils ne puissent tourner à de mauvais usages. La médecine est un art profitable, et chacun la révère comme une des plus excellentes choses que nous ayons ; et cependant il y a eu des temps où elle s'est rendue odieuse, et souvent on en a fait un art d'empoisonner les hommes.⁵⁸

Non seulement le préfacier considère ici que la médecine est un « art profitable », mais il invite aussi à y voir rien moins qu'une métaphore du théâtre. Comme au dénouement de *L'Amour médecin*, où comédie, ballet et musique clament que ce sont eux qui sont les « grands médecins⁵⁹ », l'art de Galien est ici donné comme modèle (ou contre-modèle) pour penser celui de Thalie ; pour autant, l'opposition ne porte pas sur les vertus curatives de ces deux arts, qui sont renvoyés dos à dos et auxquels est reprochée leur double inutilité, mais sur le rapport à l'existence qu'ils véhiculent. Si la médecine n'est pas propre à soigner, le théâtre n'est pas non plus

⁵⁵ « A. – Vous ne croyez donc point à la médecine ? B. – Non, mon frère, et je ne vois pas que, pour son salut, il soit nécessaire d'y croire » (M., III, 3, p. 186).

⁵⁶ « Tout médecin, depuis la tête jusqu'aux pieds ; un homme qui croit à ses règles plus qu'à toutes les démonstrations des mathématiques, et qui croirait du crime à les vouloir examiner » (M., III, 3, p. 189).

⁵⁷ Comme Monsieur Filerin, qui l'avoue cyniquement : « Puisque le Ciel nous fait la grâce, que depuis tant de siècles, on demeure infatué de nous, ne désabusons point les hommes avec nos cabales extravagantes, et profitons de leur sottise le plus doucement que nous pourrons. » (*L'Amour médecin*, III, 1).

⁵⁸ Cité dans P. Nicole, *Traité de la comédie*, op. cit., p. 298-299.

⁵⁹ *L'Amour médecin*, scène dernière.

célébré pour ses propriétés thérapeutiques : les bienfaits de la comédie et de la musique ne consistent pas à apporter la guérison, seulement à réjouir les cœurs, comme le chante le chœur final de *Monsieur de Pourceaugnac*⁶⁰, la médecine ne tendant au contraire qu'à les attrister. De sorte que, à demi-mot, aussi bien dans la préface de *Tartuffe* que dans *Pourceaugnac* ou *L'Amour médecin*, on lit, bien plutôt qu'une défense de la fonction curative de la comédie, une condamnation simultanée du théâtre et de la comédie, en tant qu'ils sont impuissants l'un comme l'autre à apporter une authentique guérison⁶¹. Dans le *Malade*, c'est Toinette et Béralde qui soulignent cette double impuissance : la première compare ironiquement les dissections, où Thomas Diafoirus espère emmener Angélique, à « la comédie » (M. II, 9, p. 175) ; le second propose à son frère un « divertissement qui dissipera son chagrin », mais dont il compare l'effet à « une prise de casse » (M., III, 1, p. 179), ce qui laisse perplexe quant à l'effet attendu d'un tel spectacle. On pourrait s'interroger sur la raison de ces analogies systématiquement établies entre théâtre et médecine. L'explication réside dans la référence, omniprésente mais souvent implicite, à une catégorie chère à l'époque classique, et qui se trouve à la jonction exacte de ces deux domaines de la médecine et du théâtre : la *catharsis*. Les railleries du dramaturge à l'encontre des « purges » de Diafoirus peuvent être lues en effet comme la démystification d'un type particulier de purgation, celle des passions. Le mot de *catharsis*, emprunté par Aristote à Hippocrate, signifie d'abord « purge » au sens propre du terme, de sorte que c'est bien un argumentaire de type médical qui sous-tend les justifications du théâtre par les doctes de l'âge classique : la tragédie a pour but, selon eux, d'évacuer les passions excessives, de la même façon que les clystères et autres lavements visent à évacuer les liquides viciés qui corrompent l'organisme. Cette conception médicale du théâtre, dans la mesure où elle bénéficiait de la caution irréfutable du Stagirite, permettait aux théoriciens de justifier tout ce qu'on ne cessait, depuis les Pères, de reprocher au théâtre, comme l'excitation des mauvaises passions, l'illusionnisme, ou le plaisir de la fiction, tous ces effets dangereux se trouvant récupérés par une perspective morale. Certes, le texte d'Aristote, d'ailleurs obscur, ne concernait guère que la tragédie⁶², mais Molière a cru possible, au début de sa carrière, de l'extrapoler et de définir l'ambition cathartique de la comédie, afin de donner ses lettres de noblesse à un genre décrié⁶³. Seulement, comme l'a montré Gérard Defaux, les désillusions consécutives à l'échec de *Tartuffe* ont conduit le dramaturge à en rabattre sur ces prétentions exorbitantes. Il n'est peut-être pas indifférent que (si l'on excepte la farce, peut-être apocryphe, du *Médecin volant*), ce n'est qu'en 1665, dans une scène célèbre de *Dom Juan*, que le thème médical

⁶⁰ « Ne songeons qu'à nous réjouir, la grande affaire est le plaisir » (P., III, 8, p. 212).

⁶¹ Bénédicte Louvat Molozay note ainsi que « dans *le Malade imaginaire* [...], le théâtre [...] ne guérit véritablement personne [...]. On ne voit pas, encore une fois, que Molière, se livre sincèrement à un véritable plaidoyer en faveur de la vertu thérapeutique de la comédie » (*Molière, op. cit.*, p. 109).

⁶² Aristote, *Poétique*, chap. 6.

⁶³ Sur cette vocation du théâtre à « rectifier (correction) et à adoucir (prévention) les passions des hommes », voir G. Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique, op. cit.*, p. 120.

fait son apparition dans l'œuvre de Molière⁶⁴ : la satire des médecins assoiffés de lavements est liée à une critique sévère portée contre les ambitions correctrices et morales du théâtre. Les médecins, ces hommes vêtus de noir, qui ne jurent que par les Anciens et rêvent de « purger » la terre entière afin de « vider le fond du sac » (M. III, 5, p. 203), entretiennent en effet bien des points communs avec les savants théoriciens de la littérature qu'on appelle les doctes. L'échec des purges à l'hellébore peut être vu comme une allégorie du fiasco de la conception purgative de la comédie, à laquelle Molière adhérait naguère, et qu'il ne considère plus désormais que comme un mensonge de plus à éradiquer.

E. Molière et/ou Pascal : éloge du divertissement

Aussi, lorsqu'on considère les dernières scènes du *Malade*, dans leur dimension médicale, on s'aperçoit que Molière brouille singulièrement les perspectives : lorsqu'Argan exige de Cléante qu'il se fasse médecin avant de l'autoriser à épouser Angélique, il devient évident pour tous, spectateurs et protagonistes, que son mal est incurable (« Qu'il se fasse médecin, je consens au mariage », III, 14, p. 237). La thérapie théâtrale mise en œuvre par Toinette et Béralde au cours du troisième acte a pu lui ouvrir les yeux sur la duplicité de sa femme, mais elle n'a pu le faire revenir de sa « marotte médicale ». Aussi Béralde change-t-il de stratégie : il va une nouvelle fois recourir au théâtre, mais loin d'en faire un instrument curatif, il l'utilisera au contraire pour précipiter définitivement son frère dans la folie. La cérémonie parodique qui termine la pièce, au cours de laquelle une troupe de comédiens fera croire à Argan qu'il est admis comme docteur (« faites-vous médecin vous-même », M., III, 14, p. 238), va illustrer à quel point le spectacle, ainsi que l'avaient montré les augustiniens, peut dérégler à tout jamais les facultés : Béralde ne se propose rien moins que de faire passer Argan d'une « marotte » compatible avec la raison à une démence totale. Ce triomphe de l'imaginaire, qui correspond à un basculement dans l'irréalité, fait songer à Pascal, dont les *Pensées* avaient été publiées en 1670, et dont Molière a pu méditer les leçons :

Cette superbe puissance ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut en toutes choses, a établi dans l'homme une seconde nature. Elle a ses heureux, ses malheureux, *ses sains, ses malades, ses riches, ses pauvres*. Elle fait croire, douter, nier la raison. Elle suspend les sens, elle les fait sentir [...]. Elle ne peut rendre sages les fous, mais elle les rend heureux, à l'envi de la raison, qui ne peut rendre ses amis que misérables, l'une les couvrant de gloire, et l'autre de honte.⁶⁵

La comédie du *Malade imaginaire* paraît tout entière conçue pour illustrer ce fragment. Argan, en effet, et c'est là toute sa maladie, est sujet à une hypertrophie

⁶⁴ *Dom Juan*, III, 1.

⁶⁵ Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, fr. 78. Je souligne.

de sa faculté imaginante qui lui donne à tort l'illusion d'être souffrant. Sain de corps, le héros est donc effectivement malade de la tête, comme le suggérait Toinette. Or, Pascal a montré que l'imagination était une « puissance trompeuse » si souveraine qu'elle pouvait créer des univers parallèles cohérents, bien que décrochés de la réalité, et dont il est quasiment impossible de retirer ceux qui s'y sont laissés enfermer. C'est sur la nature ambiguë de l'imagination telle que l'a décrite Pascal que joue Béralde : conscient qu'il ne pourra réveiller l'entendement de son frère ni par des discours construits, ni par des psychodrames, il se résout à recourir au théâtre non pour « purger » son imagination dérégulée, mais au contraire afin de l'exciter encore davantage, jusqu'à le faire sombrer dans cette folie euphorique si bien décrite par l'écrivain de Port-Royal. Grâce au truchement de l'intermède final et de la prétendue intronisation au titre de docteur, Béralde construit un monde hallucinatoire où Argan devient médecin imaginaire, comme il était naguère malade imaginaire. Cette cérémonie bouffonne ne rendra pas « sage » ce « fou », mais du moins le rendra-t-elle « heureux », et de plus inoffensif pour sa famille⁶⁶. Elle ne va pas guérir son mal, mais lui permettra de composer avec lui pour en tirer un bien. Bonheur ridicule, sans doute, que celui que donne l'imagination, mais néanmoins solide du point de vue subjectif de celui qui le goûte, et autrement plus agréable qu'une vérité cruelle dont Argan ne veut pas entendre parler, et qui n'est autre que sa crainte obsessionnelle de la mort qui transparaît dans toute la pièce⁶⁷. C'est pour échapper à cette angoisse qu'il a cherché en vain le secours des médecins, et celui aussi d'une maladie qui n'est là que pour l'assurer qu'il est en vie⁶⁸. Il ne peut donc s'agir de guérir Argan – on ne guérit pas de la peur de mourir, qui fait partie de notre condition tout ensemble grande et misérable. L'imagination, aiguillonnée par les médecins⁶⁹, ne lui a servi jusqu'ici qu'à exacerber cette crainte ; désormais, Béralde va suggérer qu'il est possible d'user autrement de l'imagination : non, à la façon pascalienne, pour exagérer la crainte de la mort et nous la mettre sans cesse devant les yeux, mais bien plutôt, au contraire, pour nous en *divertir*, c'est-à-dire nous en détourner. L'intronisation carnavalesque tend donc non à guérir Argan, mais seulement à

⁶⁶ Toinette déclare de même que son propre stratagème (son travestissement en médecin volant) sera peut-être « plus heureux que sage » (M., III, 2, p. 181).

⁶⁷ Le motif, qui revient à plusieurs reprises, apparaît dès la première scène : « Ils me laisseront ici mourir », p. 50. Voir Thérèse Malachy, « La mort en sursis dans le *Malade imaginaire* », in *Revue d'histoire du théâtre*, 1978, 3, p. 287-292.

⁶⁸ Robert Garapon écrit ainsi que « cet homme vieillissant [...] a trouvé le merveilleux refuge de la maladie et de la médecine qui vainc la maladie et donc retarde indéfiniment la mort ». Pour lui, le *Malade* est « la comédie de la peur de la mort » (*Le Dernier Molière*, Paris, SEDES, p. 18). Voir aussi, comme variation sur cet article, la contribution de Jean Serroy : « Argan et la mort. Autopsie du *Malade imaginaire* », in *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, éd. Yvonne Bellenger, Gabriel Conesa, Jean Garapon *et alii.*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 239-246 (« L'altération, plus psychosomatique que proprement physique, dont souffre Argan engendre chez lui un fantôme de la mort qui rend celle-ci constamment présente », p. 240).

⁶⁹ Voir par exemple les effrayantes malédictions de Purgon, qui font grand effet pour précipiter Argan dans l'angoisse (III, 5, p. 205-207).

alléger son existence en le débarrassant de son angoisse du trépas ; ce troisième intermède de la pièce, en tant qu'il est une parabole du théâtre et d'abord du théâtre comique, ne tend pas, dans une perspective thérapeutique, à « purger » l'esprit d'Argan de ses mauvaises passions, seulement à désamorcer son mal et à le rendre anodin, pour lui-même comme pour les autres. Le prix à payer pour obtenir ce soulagement est toutefois exorbitant : il faudra à Argan renoncer à ce qu'il lui restait de raison pour connaître enfin la paix, car c'est bien, conformément aux analyses de Pascal, la pensée qui lui avait fait voir l'étendue de sa misère. Ce n'est donc qu'une fois devenu complètement fou qu'Argan pourra être débarrassé définitivement de son inquiétude existentielle, et qu'il délivrera son entourage de sa pesante tyrannie. Bien loin de le guérir, la comédie, et ce n'est pas le moindre paradoxe, aggravera le mal d'imagination dont il souffre. L'exercice est douteux et dangereux : guérit-on un fou en « s'accommodant à sa folie » (M., III, 14, p. 241) au point de lui faire perdre pied définitivement ? Ne vaut-il pas mieux, comme le pensait l'apologiste de Port-Royal, regarder lucidement sa condition, plutôt que de s'étourdir dans le divertissement, jusqu'à l'aliénation ? Angélique s'effarouche à juste titre du talent de mise en scène de son oncle, et de cette vertu censée se satisfaire du vice (« Mais mon oncle, il me semble que vous vous jouez un peu beaucoup de mon père », M., III, 14, p. 241). Pleinement en accord avec Toinette et Béralde lorsqu'il s'agissait de jouer la comédie pour désaveugler son père, elle hésite avant d'accepter le dernier intermède, qui, elle le pressent, revient à immerger le Malade dans un égarement définitif. Loin d'apaiser l'imagination d'Argan, et conformément aux analyses des traités contre la comédie, la pièce burlesque en démultiplie au contraire les effets. Fin virevoltante, sans doute, que celle du *Malade*, mais profondément pessimiste sur la nature humaine soumise au règne des puissances trompeuses. Que vaut cette félicité d'apparence dont jouit *in fine* Argan, et qui n'est qu'une apparence de félicité ? Pour Pascal, mieux vaut vivre dans la réalité décevante que dans un monde imaginaire. Pour Béralde, au contraire, « tout le malheur » d'Argan « vient d'une seule chose », qui est précisément de trop « demeurer en repos dans une chambre⁷⁰ », et de trop songer à la mort ; il vaut bien mieux, estime le raisonneur, s'étourdir dans un monde fictif et jouir d'une félicité illusoire⁷¹. Si Argan, malade par nature et méditant sans cesse sur la misère humaine – entendons la sienne – est une caricature de Pascal contemplant sa « misère » (entendons ici, surtout ses excréments), Béralde, qui célèbre, à travers le genre de la comédie-ballet, le divertissement comme palliatif, fait lui aussi figure à la fois de double de Pascal et d'anti-Pascal : partageant le diagnostic du janséniste sur le sort de l'être humain en proie à la cruelle folie du monde, il recommande, au contraire de l'auteur des *Pensées*, de tâcher de l'oublier, car il ne croit pas en la possibilité d'une guérison – ou plutôt, pour reprendre le mot qu'il emploie, d'un « salut » (M., III, 3, p. 186).

⁷⁰ Cf. Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, fr. 168.

⁷¹ Sur la valeur potentiellement pascalienne du mot « divertissement » dans cette pièce de Molière, voir Bénédicte Louvat-Molozay, *Molière*, *op. cit.*, p. 109.

Qu'en est-il de Molière ? Béralde est-il son porte-parole ? Gérard Defaux suggère que le dramaturge propose, dans ses dernières grandes comédies ballets que sont *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire*, un éloge de la folie à la manière d'Érasme ou de Rabelais. Si l'abandon au monde de l'illusion peut relever d'une forme de sagesse, celle-ci paraît singulièrement désabusée : le ballet des Mamamouchi et celui des médecins illustrent la royauté absolue d'une vanité et d'une folie universelles, aussi tragiques que comiques⁷², contre lesquelles on ne peut rien faire d'autre que tâcher de les oublier – de s'en « divertir⁷³ ». Le terme de divertissement, qui apparaît dès le début du prologue⁷⁴, est lourd du sens que Pascal lui donne, et invite à lire toute la pièce comme une vaste métaphore de la condition humaine : c'est l'homme qui est un malade, imaginaire mais incurable, qu'on ne peut purger de son mal, ni guérir – on ne peut que soigner son « ennui », en le « divertissant ».

F. Conclusion

Il y a bien une ligne de fracture qui sépare Molière des détracteurs du théâtre, mais elle n'implique pas une divergence fondamentale, qui opposerait deux visions incompatibles de l'existence – d'un côté, les amoureux de la vie, du changement et des plaisirs, et de l'autre, d'austères censeurs qui ne voudraient considérer l'ici-bas que comme une vallée de larmes. En réalité, les uns et les autres, comme Héraclite et Démocrite, sont l'avertissement et le revers d'une même médaille : ils partagent la même analyse amère sur le monde comme il va, mais en tirent des conséquences pratiques opposées. Pierre Nicole, l'héraclitéen, condamne le théâtre dans lequel il ne voit qu'un jeu vain et dangereux avec un simulacre de réalité⁷⁵ ; refusant les intermittences du cœur que suppose tout divertissement, il estime que l'être humain doit se mettre en état d'oraison perpétuelle et sans cesse contempler, pour s'humilier, le délabrement de son âme et son infinie faiblesse⁷⁶. Molière, nouveau Démocrite, brocarde, certes, dans la préface de *Tartuffe*, cet idéal

⁷² Le problème posé par Molière continue de tarauder les auteurs de fiction, au point que c'est sur lui que repose toute l'intrigue de *Matrix* : vaut-il mieux rester dans l'apparence séduisante d'un monde virtuel, ou accepter la réalité repoussante d'une planète post-apocalyptique ? Argan n'est pas sans ressembler au traître qui demande à être réintroduit dans la matrice, Cypher : qu'importe qu'il sache que le repas qu'il goûte dans un restaurant de luxe est une fantasmagorie, s'il en a le goût délicieux à la bouche ?

⁷³ Voir les analyses de la dernière partie du livre de G. Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique*, op. cit.

⁷⁴ « Après les glorieuses fatigues, et les exploits victorieux de notre auguste monarque ; il est bien juste que tous ceux qui se mêlent d'écrire, travaillent ou à ses louanges, ou à son divertissement » (M., Prologue, p. 27).

⁷⁵ « Car si toutes les choses temporelles ne sont que des figures et des ombres sans solidité, on peut dire que les comédies sont les ombres des ombres, et les figures des figures, puisque ce ne sont que de vaines images de choses temporelles » (*Traité de la comédie*, op. cit., chap. 34, p. 108).

⁷⁶ « Priez Dieu sans discontinuation [...]. Car les tentations étant en quelque sorte continuelles, la prière, qui en est le remède, le doit être aussi » (*ibid.*, chap. 25, p. 88).

qui lui semble inhumain ; mais, tout aussi pessimiste que ses contradicteurs, et même plus encore, son projet est de proposer, dans ses comédies-ballets, des divertissements propres à nous faire perdre de vue, au moins le temps d'une pièce, l'étendue de cette misère qu'il est le premier à admettre. Offrir une relâche à notre conscience malheureuse, et étourdir nos maux : telle est la tâche que s'assigne pour lui-même un dramaturge qui ne se propose que d'être, modestement, un marchand d'oubli⁷⁷. Comme Montaigne au troisième livre, il a cessé de croire que « philosopher, c'est apprendre à mourir » ; il ne tend plus désormais qu'à oublier pour lui-même, et à faire oublier aux autres le scandale de la mort inéluctable. À la fin du *Malade*, le spectateur est laissé sur un ballet aussi euphorique que désespéré. Molière, observateur résigné de la nature humaine, au même titre qu'un Nicole ou un Pascal, est encore moins disposé qu'eux à espérer la changer : c'est que lui n'a pas même, pour l'éclairer, le fugitif clair-obscur de la grâce. Encore plus désenchanté, plus profond peut-être, il ne cherche pas à corriger les hommes ; il les prend tels qu'ils sont, et non tels qu'ils devraient être.

⁷⁷ « Mais supposé, comme il est vrai, que les exercices de la piété souffrent des intervalles et que les hommes aient besoin de divertissement, je soutiens qu'on ne leur en peut trouver un qui soit plus innocent que la comédie » (préface de *Tartuffe*, in P. Nicole, *ibid.*, p. 301).