

Période 7 – Un corps malade en spectacle ?

Séances 1-2 – Visionnage et lecture de la pièce ; explications linéaires n°14 et 15 (1A° ou 10 et 11 (1STI))

Séance 3 – Qui est Molière ? Quelques repères

1. Lecture de la fiche du manuel : « Le théâtre aux XVII^e et XVIII^e siècles » (p. 264-265).
2. À partir de ces informations, de vos connaissances personnelles et de l'écoute du podcast *La Mort de Molière* (l latiniste.net → Période 7), complétez la biographie de Molière (document joint).

Séance 4 – Corrigé de la dissertation n°3 et de la fiche synthétique sur Molière

Séance 5 – Une « comédie mêlée de musique et de danses »

Consultez les informations présentes dans votre édition : pages 194-199 et 220-227.

Les années 1650-1670 : deux décennies d'évolution du genre théâtral

Les pièces de Molière étaient des spectacles avant d'être [] , de telle sorte que *Le Malade imaginaire* ne fut publié dans sa version définitive qu'en 1682. En effet, la troupe des comédiens de Molière craignit pendant neuf ans que la pièce n'échût dans le domaine public (et qu'elle fût ainsi exploitée par d'autres troupes) une fois imprimée.

Molière a très tôt intégré dans ses comédies des parties chantées et dansées : son premier succès retentissant en la matière remonte à 1661 (*Les Fâcheux*). La comédie-ballet fut conçue dans l'idée de fusionner [] et la comédie, genre composite chez Molière qui associe la tradition latine, la farce médiévale et les personnages stéréotypés de la commedia dell'arte (comme le lâche fanfaron Polichinelle, ou le *Dottore*, ignorant et prétentieux).

Pour ne pas rompre l'illusion dramatique qui maintient l'attention du public à ce que vivent les personnages, ces parties chantées et dansées se trouvent à l'intérieur d'un [] ou en fin d' [] . Cependant, dans la scène [] du *Malade imaginaire*, Molière a l'idée de faire chanter les deux jeunes gens, qui se disent leur amour sans qu'Argan se doute de quoi que ce soit, s'assurant dans le même temps notre complicité.

Il faut préciser que le [] lui-même est un excellent danseur qui aime prendre part à des ballets. Dans les jardins du château de Versailles, par exemple, il organisa en 1664 la somptueuse fête des [] . À la cour, le spectacle est total : courses de chevaux, parades d'animaux exotiques, feux d'artifice, musique, danse, théâtre, tout concourt à charmer les courtisans du monarque absolu. Les ballets de cour s'inscrivent dans ces festivités, mais ne présentent pas de réelle intrigue : il s'agit en effet de différents tableaux rattachés à un thème commun.

Par conséquent, le théâtre s'adapta à ce goût pour le spectaculaire, d'autant plus qu'il devait composer depuis 1650 avec la concurrence d'un genre lyrique venu d'Italie : l' [] . Dorénavant les auteurs comiques et tragiques s'associent avec les compositeurs (d'Assoucy, Lully, Charpentier) pour intégrer dans leur intrigue quelque pastorale chantée, voire quelque danse. Mais en 1673, Molière ne travaille plus depuis quelque temps avec celui qui mit en musique la plupart de ses comédies-ballets, [] . C'est avec Marc-Antoine Charpentier que le dramaturge conçoit ses ornements musicaux ; quant à la chorégraphie, elle est directement inspirée des thèmes des ballets de cour tels que celui de l'imbécile *Dottore* officiellement nommé médecin.

Au théâtre du Palais-Royal

Pourquoi *Le Malade imaginaire* ne fut-il pas représenté devant le roi (à Versailles ou dans le palais du Louvre) ? Tout simplement parce qu'en 1672 Lully avait obtenu du roi l'exclusivité des droits

(vers, paroles, musique, sujets) sur tout spectacle musical devant être présenté devant Molière devait considérer sa pièce comme un spectacle musical, donc l'intégrer au répertoire de l'Académie royale de musique -dirigée par Lully !- mais comme il avait choisi de travailler avec le musicien Charpentier et le chorégraphe Beauchamps, il n'eut pas le droit de présenter la pièce lors des divertissements royaux. À défaut d'être intégré aux festivités de Versailles, le spectacle fut donc associé au parisien de 1673. Il fallut attendre le 18 juillet 1674 pour que la pièce fût triomphalement jouée devant Louis XIV, à Versailles.

Le premier prologue suivi de l'églogue

Pesant lourdement sur les finances de la troupe, ce morceau faisait appel à des personnages nombreux : huit chanteurs et un assez grand nombre de danseurs et de musiciens. Dédié comme il convient au roi Louis XIV, il fut joué du 10 février 1673 jusqu'en avril de la même année, date anniversaire de la limitation du nombre de voix et d'instruments réclamée et obtenue par le rival Lully. Le prologue se compose principalement d'une (une conversation pastorale versifiée, voir glossaire de l'analyse des discours et du commentaire) dans laquelle évoluent les divinités de la nature, deux Zéphirs, des Faunes, Flore et Pan, ainsi que deux couples de bergers. Un public de bergers et bergères complète la scène.

Les thèmes qui se dégagent de cette églogue : l'attente d'un amour réciproque ; le retour de Louis XIV, victorieux des Hollandais en 1672 ; l'invitation des deux à une joute poétique ; les hommes rivalisant pour célébrer le monarque et ainsi recueillir les suffrages de leurs belles ; les danses ponctuant chaque intervention des jeunes hommes ; Pan arbitrant la joute et concluant que tous doivent avoir le soin des « plaisirs » du roi : la comédie peut commencer.

Autre prologue

De mise en scène plus modeste, ce prologue a été créé en 1674 par le Troupe de Molière qui contournait ainsi l'interdiction (obtenue par Lully, désormais maître du théâtre du Palais-Royal) pour une pièce de théâtre de présenter sur scène plus de chanteurs et violons. Cet « autre prologue » se substitua donc à l'églogue initiale.

Dans une forêt, les plaintes amoureuses d'une bergère devant quelques divinités champêtres dont Pan. Elle déplore sa timidité et l'incapacité des médecins à soigner les affections du cœur. Une pièce comique lui propose le spectacle divertissant d'un malade.

Premier intermède

, usurier de son état et amant de Toinette (voir I, 8), cherche à donner une sérénade à sa maîtresse. Accompagné d'un luth, il chante en italien d'amoureuses invitations ; une vieille lui répond en raillant les propos des hypocrites et des menteurs. Des harmonies de violons l'interrompent, puis ce sont des hommes chargés du guet qui menacent Polichinelle : celui-ci s'effraie de la violence exercée par les archers (un ballet qui frappe en cadence), et finit par leur donner l'argent qu'ils lui demandaient. On peut voir en Polichinelle la caricature de , d'origine italienne.



Second intermède

Plus court que le premier, il est également intégré à l'intrigue, dans la mesure où il s'agit d'un spectacle annoncé par (II, 9) : il a fait venir une troupe d'Égyptiens « vêtus en Mores », dont les propos célèbrent la spontanéité et la légèreté des amours de jeunesse. Leurs chants précèdent là encore la danse du ballet, qui présente la particularité de faire intervenir des singes.

Troisième et dernier intermède



C'est celui qui s'intègre le mieux à l'intrigue, puisqu'il en constitue le dénouement. Il est même annoncé par Béralde en III, 4 et III, 14 : un homme, Argan, sera reçu médecin par une troupe de chanteurs et de danseurs, représentant par leurs déguisements les professions médicales. La cérémonie se prépare sous les yeux du public. Le président, dans un latin macaronique (approximatif, d'imitation burlesque), introduit le bachelier Argan à la docte assemblée, après avoir rappelé les missions des médecins. Le bachelier répond aux questions de cinq docteurs et manifeste une évidente méconnaissance de la profession, ce qui n'empêche pas le président, après la prestation de serment, de conférer à l'étudiant « la vertu et puissance de médiciner, de purger, de saigner, de percer, de tailler, de couper et de tuer impunément par toute la terre ». Des chants et des danses célèbrent la réception officielle, dans un ballet principalement composé de chirurgiens et d'apothicaires.

Avec sa quarantaine de figurants, cette scène qu'Argan joue déguisé est le reflet du carnaval parisien, qui avait lieu dans la période de Mardi Gras.

Le ballet comme élément du méta-théâtre

À l'instar de la chanson de Cléante et Angélique (II, 5), les deux derniers intermèdes sont des spectacles qui, sur un second plan, sont véritablement mis en scène par un personnage, . Ce procédé, qui joue avec l'attente du spectateur et sa capacité à vivre l'intrigue principale, à la considérer comme seule « vraie », n'est pas nouveau chez Molière, qui se mettait en scène -en tant que dramaturge de surcroît- dans (1663). Cette notion a également été rencontré dans l'extrait tiré du .

Illustrations :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6938116c.item#>

Le Malade imaginaire (Ombres Chinoises n° 10) - Imagerie d'Épinal n°1665 ; c. 1890

<https://essentiels.bnf.fr/fr/article/065d59cd-451b-4c1c-a7b3-fa7a77c9e07f-malade-imaginaire>

Le défilé des médecins (troisième intermède) – Bibliothèque Nationale de France