# **Exposé**

Merci à Ch. Me. dont nous avons exploité une partie de la leçon

# **Le quiproquo dans *Le Malade imaginaire***

Parmi les procédés comiques traditionnels hérités de la farce - coups de bâton, jeux de mots ou de scène fantaisistes, - la singularité du quiproquo repose sur la méprise, le malentendu. Dans le latin médiéval, le *quid pro quo* signifie littéralement « quelque chose pour quelque chose » et désigne une erreur de préparation en pharmacie. Dans le langage théâtral, il s’agit de l’erreur qui consiste à prendre un personnage ou un discours pour un autre. Celle-ci peut être involontaire ou volontaire. Dans ce dernier cas, le déguisement est la condition *sine qua non* pour tromper l’autre et lui donner ainsi la comédie. Par-delà le simple procédé comique, le quiproquo est une figure en ce qu’il permet ainsi la mise en abyme de l’illusion théâtrale. Le déguisement ne peut guère se limiter à un simple masque - à un simple costume - puisque, pour tromper l’autre, c’est aussi le langage qu’il convient de travestir. Chez Molière et le *Malade* *Imaginaire*, le quiproquo se distingue de la simple méprise par sa dimension verbale, par sa capacité à substituer un discours second au discours premier - celui du menteur à celui de sa victime - pour *in fine*, en faire entendre un troisième, destiné cette fois-ci au spectateur. Le quiproquo repose donc sur le leurre et la complicité. Complicité de plusieurs personnages contre un autre ou complicité du dramaturge avec le spectateur informé dont le plaisir naît de sa propre position omnisciente. Le quiproquo se noue grâce à l’ignorance des personnages et se dénoue au moment où ces derniers prennent conscience de leur méprise, dans un climax comique.

Puisque la comédie ne saurait plaire sans instruire (*castigat ridendo mores*) nous nous proposerons de mettre en lumière le rôle joué par le quiproquo dans la dramaturgie de Molière. Il conviendra de se demander s’il n’est qu’un simple procédé comique parmi d’autres ou si, par sa nature éminemment verbale, il est appelé à infléchir la résolution de l’intrigue.

Pour mesurer l’efficacité de ce procédé, nous nous attacherons tout d’abord à identifier ce qui motive les quiproquos dans la pièce de Molière : le quiproquo, comme art de subvertir les discours permet de braver l’interdit. Puis, partant de ce premier constat, nous observerons que la représentation du quiproquo permet une mise en abyme de l’illusion théâtrale. Enfin, l’efficacité de cette représentation seconde nous permettra d’envisager le quiproquo comme un art du dénouement.

**I. Le quiproquo : un langage détourné pour braver l’interdit.**

Le quiproquo repose sur un malentendu dont la raison d’être réside dans une situation de crise. C’est, en effet, un conflit d’intérêts qui le fait naître. Comme dans toute comédie, l’enjeu est matrimonial. Une jeune fille est amoureuse d’un jeune homme et son père s’oppose à leur union, dans *Le Malade Imaginaire*, parce qu’il lui destine un autre époux. Dans tous les cas de figure, le père constitue l’obstacle et entrave la communication. Involontaire ou volontaire, le quiproquo crée donc un espace de parole libre.

**A. Le quiproquo volontaire.**

a) Les amants déguisés.

C’est ainsi qu’à la scène II de l’acte II du *Malade imaginaire*, Cléante se présente à Argan comme le remplaçant du maître de musique d’Angélique en toute impunité. Il y a quiproquo parce qu’Argan sont incapables de voir au-delà du déguisement. Cette cécité est doublée d’une incapacité à entendre \_ au deux sens du terme\_ les discours tenus par les jeunes gens. Ainsi, lorsque Angélique, à peine remise de la surprise de rencontrer chez elle Cléante, justifie son cri d’étonnement en s’expliquant de la sorte : «  J’ai songé cette nuit que j’étais dans le plus grand embarras du monde, et qu’une personne faite tout comme Monsieur s’est présentée à moi, à qui j’ai demandé secours », elle n’éveille pas la méfiance de son père qui a pourtant appris à la scène V de l’acte I que sa fille éprouvait une inclination pour un jeune homme nommé Cléante. Si Argan reste sourd au sens de cet appel au secours, Cléante l’entend bien, lui qui répond : « […] mon bonheur serait grand sans doute si vous étiez dans quelque peine dont vous me jugeassiez digne de vous tirer […] » proposant ainsi son aide.

b) Les valets et servantes

Dans *Le Malade* *imaginaire*, la servante est l’adjuvante des jeunes gens.Toinette, d’Angélique. Ainsi, à la scène V de l’Acte I, Toinette ose tenir tête à Argan en soutenant qu’Angélique ne doit pas épouser Thomas Diafoirus. L’usage répété du futur : « vous ne la mettrez point dans un couvent », « vous n’aurez pas ce cœur là », « la tendresse paternelle vous prendra » souligne l’aplomb de la jeune femme et confère à ses propos une valeur prédictive. Voyant qu’Argan s’obstine dans son erreur, elle n’hésite pas à souligner que : «  quand un maître ne songe pas à ce qu’il fait, une servante bien sensée est en droit de le redresser. » A la scène VIII du même acte, Toinette et Angélique se retrouvent seules et le spectateur comprend mieux ce que ce redressement implique. La servante déclare en effet : «  pour vous servir avec plus d’effet, je veux changer de batterie, couvrir le zèle que j’ai pour vous, et feindre d’entrer dans les sentiments de votre père et de votre belle-mère. » Le quiproquo existe déjà à l’état de projet. Et de fait, Toinette ira jusqu’à revêtir le tenue et le langage du médecin pour mieux duper Argan.

Le quiproquo, on le voit émane le plus souvent de la volonté d’un personnage, mais il peut-être aussi involontaire.

**B. Le quiproquo involontaire.**

Contrairement au quiproquo volontaire où l’un des personnages crée sciemment les conditions de la méprise, le quiproquo involontaire met en scène deux interlocuteurs dupes de leur propre discours. Un seul exemple illustre ce type de quiproquo dans le corpus. Il s’agit, dans *Le Malade Imaginaire*, de la scène V de l’acte I. Dans cette scène, on constate d’une part que le même discours renvoie à deux référents distincts, d’autre part que l’usage des stichomythies retarde le moment du dévoilement.

a) Un discours, deux référents.

À la scène IV de l’acte I, Angélique s’épanche auprès de Toinette. Le spectateur apprend à cette occasion que la jeune fille est amoureuse de Cléante et que celui-ci souhaite la demander en mariage. Lorsque Argan revient sur scène, il annonce à sa fille qu’il a pris la résolution de la marier, contre l’avis de son épouse Béline. Angélique, encore toute émue par les confidences qu’elle vient de faire à Toinette, croit naturellement que son père envisage de la marier à Cléante. C’est à ce moment-là que naît le quiproquo, reposant sur une fausse complicité entre le père et la fille. Angélique, imprudente et naïve, ne demande pas à son père de lui nommer l’époux qu’il lui a choisi avant de le remercier avec effusion : «  Ah ! mon père, que je vous suis obligée de toutes vos bontés. » Tout aussi imprudent, Argan ne prend pas le temps de préciser l’identité de son futur gendre. Il apparaît ici que le quiproquo repose sur un équilibre fragile : un seul nom prononcé \_ celui de Cléante\_ et il cesse d’exister. Puisque le quiproquo repose ainsi sur un non-dit, il convient de s’intéresser à la présence grammaticale du futur marié dans cet échange. Argan le nomme d’abord comme « la personne », puis le désigne sous la forme d’un pronom déictique (« comment l’as-tu vu ? »). Angélique également se contente d’utiliser des pronoms «nous » ou « on ». Quelques répliques plus loin, par le recours à l’antonomase, Argan précise que le futur époux est « un grand jeune garçon bien fait », suscitant l’adhésion enthousiaste de sa fille. Un portrait mélioratif du jeune homme suit ce premier constat. Argan rapporte les propos qu’on lui a tenu au sujet de « la personne » qu’il destine à sa fille. Ce portait est aussi flatteur que creux puisque Angélique peut y voir Cléante. La description du jeune homme renforce ainsi l’illusions théâtrale.

b) Les procédés pour retarder le dévoilement.

Le quiproquo a lieu parce que le nom de Cléante n’est pas prononcé et que les personnages ne songent pas à s’interroger mutuellement. Lorsque Angélique explique à son père qu’elle a rencontré son mari six jours auparavant, Argan ne demande aucun éclaircissement alors même qu’il remarque que personne ne lui avait signalé cette rencontre. Et, lorsque le portrait du futur époux est brossé, il est trop tard pour lever le malentendu. Le rythme des répliques s’accélère sensiblement dans une accumulation de phrases nominales. L’approbation d’Angélique se manifeste d’abord par des réponses affirmatives ou par la répétition, au superlatif, des propos d’Argan ( « fort honnête » devient ainsi « le plus honnête du monde ») Du côté du spectateur, le plaisir est grand. Plus les discours du père et de la fille semblent se rejoindre, plus ils sont éloignés. Le quiproquo rapproche momentanément les personnages pour mieux les séparer.

c) La découverte de la méprise.

Cette séparation brutale est préparée peu à peu. Au fil des répliques, les qualités que Argan prête au futur mari de sa fille sont de plus en plus précises. Il n’est d’abord question que de son allure, puis de ses qualités morales et enfin d’une compétence universitaire, très importante aux yeux d’Argan. Le futur marié est, en effet, d’un jeune homme «  qui parle bien latin, et grec. » À ce moment-là, et pour la première fois, Angélique s’étonne. Les révélations de son père suscitent enfin ses premières interrogations. Lorsqu’elle apprend que celui qu’elle croit être Cléante sera reçu médecin, elle manifeste son incrédulité. Celle-ci va croissante lorsque son père lui apprend qu’il est le neveu de M. Purgon et justifie qu’elle prononce enfin le nom qu’elle n’a pas jugé utile de révéler afin d’obtenir une confirmation de son père : « Cléante, neveu de M. Purgon ? ». Le quiproquo est aussitôt levé et Angélique elle-même en donne une définition : « c’est, mon père que je connais que vous avez parlé d’une personne, et que j’ai entendu une autre. »

La méprise est cruelle pour Angélique qui voit son bonheur s’effondrer. Mais par ce quiproquo, elle a pu exprimer librement son désir, ce qu’elle n’aurait pu faire si elle n’avait pas cru en la bienveillance de son père.

Qu’il soit volontaire ou non, le quiproquo libère donc une parole emprisonnée.

**C. Le quiproquo comme espace de liberté.**

La parole des amants et des servants est entravée. Les uns parce qu’ils sont soumis au devoir de la filiation, les autres parce que leur fonction leur impose de respecter la parole de leur maître.

a) La servante

Les échanges entre Argan et Toinette peuvent être rudes, celle-ci n’hésitant à signifier crûment sa façon de penser à celui-là, mais le discours de la servante ne fait pas autorité auprès du maître. Ses tentatives pour donner un avis se soldent souvent par un rappel de sa condition sociale. Fou de rage à la fin de la scène V, Argan s’exclame en effet ; « et quelle audace est-ce là, à une coquine de servante de parler de la sorte devant son maître ? » avant de poursuivre la jeune femme de ses insultes et de ses menaces.

b) L’amant

Grâce à l’appui fidèle du serviteur ou des servantes, les amants parviennent à se faire entendre des jeunes filles au nez et à la barbe du père. Par le recours au déguisement, les jeunes gens parviennent en effet à se déclarer en se faisant passer pour quelqu’un d’autre. Cléante adopte cette stratégie à l’acte II du *Malade Imaginaire*, lorsque Argan lui demande de faire chanter sa fille devant les Diafoirus. En présentant l’argument de son opéra impromptu, Cléante raconte les circonstances de sa rencontre avec Angélique. Puis les deux amants se mettent à chanter, profitant de l’artifice de la représentation pour se déclarer leur amour. Cette déclaration est possible grâce à l’artifice de la pastorale. Devenus Tircis et Philis, Cléante et Angélique peuvent enfin parler.

L’art du quiproquo ici n’est plus de faire passer pour vrai un discours faux, mais faire passer pour faux un discours vrai.

Qu’il soit volontaire ou non, le quiproquo naît d’une impossibilité de dire, due à un conflit générationnel ou social. Il s’agit d’un biais qui oblige les personnages à revêtir un costume, réel ou symbolique. Par essence verbal, il est à l’image de la représentation théâtrale : un art de l’illusion.

**II. Le quiproquo comme mise en abyme de l’illusion comique**.

Si l’on a vu qu’amants et valets profitaient du quiproquo pour jouer la comédie aux pères, on s’intéressera à présent à la dimension technique de ce procédé qui permet la mise en abyme de la représentation. Le quiproquo sera envisagé ici comme un artifice. Artifice dont on étudiera d’abord l’aspect scénique, à travers sa mise en scène puis l’aspect parodique et enfin l’aspect esthétique.

**A. Mise en scène du quiproquo.**

Le quiproquo souligne avec force la théâtralité des pièces de Molière. À l’image du langage théâtral, doublement destiné aux personnages et aux spectateurs, il est audible et visible à deux niveaux de réception différents. Par les gestes et la parodie du langage, les personnages tendent un miroir à la comédie. Et c’est de ce jeu de reflets que naît le plaisir théâtral.

 a) Les didascalies.

Dans *Le Malade imaginaire*, Toinette annonce à Argan la visite d’un médecin et le prévient que ce dernier lui ressemble étonnamment. À la scène suivante, elle réapparaît sur scène déguisée en médecin. Argan, prévenu de la ressemblance, est pourtant incrédule. Il constate : «  par ma foi ! Voilà Toinette elle-même ». Consciente que le déguisement seul ne suffit pas, Toinette s’éclipse aussitôt sous un prétexte fallacieux. Quelques secondes plus tard, et sans même laisser à Argan le temps de découvrir la supercherie, elle revient de nouveau. La didascalie qui précède la scène IX de l’acte IX indique : «TOINETTE quitte son habit de médecin si promptement qu’il est difficile de croire que ce soit elle qui a paru en médecin. » Le costume ne suffit donc pas, c’est la rapidité qui permet ici de tromper Argan puisqu’il en vient à croire qu’il a vu la servante et le médecin en même temps : « si je ne les voyais tous les deux, je croirais que ce n’est qu’un. »

b) Les gestes

Le personnage déguisé doit également mentir avec ses gestes. Toinette singe les gestes du médecin. Gestes qu’elle connaît parfaitement puisque, quotidiennement, elle assiste au divers examens et traitements auquel est soumis son maître. C’est ainsi qu’elle saisit le poignet d’Argan pour mieux asseoir son diagnostic. A la scène suivante, alors que son personnage de médecin vient de sortir, elle paraît devant Argan en affectant de rabrouer ce médecin :

TOINETTE

Allons, allons, je suis votre servante et je n’ai pas envie de rire.

ARGAN

Qu’est-ce que c’est ?

TOINETTE

Votre médecin, ma foi ! qui me voulait tâter le pouls.

ARGAN

Voyez un peu, à l’âge de quatre-vingt-dix ans !

L’expression « tâter le pouls » revêt ici un connotation grivoise. Au yeux du spectateur cette allusion renforce le ridicule du médecin, en détournant ses gestes de leur vocation première. En revanche, cette invention de Toinette est doublement efficace auprès de Argan : d’une part, elle renforce l’illusion qu’elle a créée ; d’autre part, elle démontre l’efficacité des traitements proposés par un médecin demeuré égrillard en dépit de son grand âge.

**B. La parodie du langage**

Les mouvements et les gestes, le jeu théâtral comme le souligne Molière dans son avis *Au lecteur*, sont prolongés par la parodie du langage à l’œuvre dans le quiproquo. Deux types de langages sont susceptibles d’être parodiés, le langage populaire et le langage savant. Si le second est le plus manifeste dans les trois pièces, le premier offre un contrepoint intéressant

Parodie du langage savant, l’imposture rhétorique

Plus sophistiquée, la parodie du langage savant, prégnante dans les trois œuvres du corpus, permet de tourner en dérision le corps médical et ses adeptes. Dans le quiproquo, c’est-à-dire à chaque fois qu’un personnage emploie un langage qui n’est pas le sien pour tromper son adversaire, le discours savant ne subsiste que dans sa dimension rhétorique. Toinette déguisée en médecin témoigne d’une parfaite compréhension du discours médical. Sans doute parvient-elle à donner le change pour avoir assisté à un grand nombre de consultations et notamment à celle des Diafoirus, à la scène VI de l’acte II. Elle en reprend l’esprit, et non pas la lettre, lorsque c’est à son tour d’examiner Argan. Elle se souvient que Thomas Diafoirus avait diagnostiqué alors une « intempérie dans la rate » alors que M. Purgon avait décelé une maladie du foie et que, pour se tirer de l’embarras, Monsieur Diafoirus prétend que le foie et la rate ne forme qu’un seul organe : « Eh ! oui : qui dit parenchyme, dit l’un et l’autre, à cause de l’étroite sympathie qu’ils ont ensemble […] » Comprenant ainsi qu’il suffit de proposer une réponse unique à l’inquiétude du malade, elle annonce à Argan qu’il souffre du poumon. Les répliques qui suivent renforce l’effet comique du quiproquo par l’usage intempestif de la répétition. Plus Toinette répond « le poumon », plus elle convainc Argan. Et pour donner davantage de poids à son propos, et singer les Diafoirus elle conclut en utilisant du latin de cuisine : «*Ignorantus, ignoranta, ignorantum* » ( la forme correcte serait *ignarus, a,um*).

 Le verbe flatter est révélateur de la nature du quiproquo qui, non content de frapper l’imagination des malades, frappe également celle du spectateur.

**C. Le quiproquo : un art de plaire.**

Le quiproquo apparaît ainsi comme un art de plaire. Peu importe que ses ficelles paraissent un peu trop visibles, peu importe que les victimes soient un peu trop crédules : pour Molière, la règle essentielle du théâtre réside dans la seule exigence de plaire. Dans *La Critique de l’École des femmes*, Dorante ne déclare-t-il pas : « ne consultons dans une comédie que l’effet qu’elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d’avoir du plaisir » ? Ce que cette interrogation sous-entend, c’est qu’il n’est guère utile de chercher à savoir s’il est vraisemblable de se jouer si facilement de l’autorité paternelle. Si la cécité et la surdité de Sganarelle, d’Oronte et d’Argan paraissent démesurées, c’est que prisonniers de leurs propres représentations, ils sont incapables de différencier la vérité de la représentation. Complice de l’illusion théâtrale, le spectateur jouit du pouvoir qu’il prend alors sur les personnages.

Il n’est pas anodin que *Le Malade Imaginaire* s’achève sur un impromptu burlesque proposé par Béralde. À l’objection d’Angélique : « il me semble que vous vous jouez un peu beaucoup de mon père », le frère d’Argan répond : « ce n’est pas tant le jouer que s’accommoder à ses fantaisies. Tout ceci n’est qu’entre nous. Nous y pouvons aussi prendre chacun un personnage et nous donner ainsi la comédie les uns aux autres. » C’est ainsi qu’Argan devient finalement médecin, pour son propre plaisir, dans une cérémonie ridicule. Ce troisième intermède qui clôt la pièce montre qu’Argan devient par le jeu celui qu’il désirait être. Il apprend que le médecin n’est pas un homme de savoir, mais un homme de langage. La cérémonie finale efface les aspects les plus sombres du troisième acte de la pièce et souligne, *in fine*, le pouvoir curateur de la comédie et de ses quiproquos. Les personnages se donnent la comédie les uns aux autres, devenant à loisir acteurs ou spectateurs.

L’esthétique du quiproquo est souvent liée à la figure de la mise en abyme. Reproduisant la comédie dans un jeu de miroir, le quiproquo rend visible aux yeux du spectateur les artifices de la représentation. Jouer la comédie à un autre permet aux personnages de concrétiser un dessein. Et si le quiproquo est pour eux une machine, il l’est également pour le dramaturge qui l’utilise pour faire progresser l’action jusqu’à son terme.

**III. Le quiproquo : un art du dénouement.**

La dimension technique, esthétique même, du quiproquo nous rappelle sa fonctionnalité au sein de chaque pièce. Comique, par le jeu qu’il instaure avec les attentes des personnages et du spectateur, il détient un rôle clé dans le dénouement de la pièce. Le mariage, rappelons-le, est le nœud de l’intrigue. Pour les amants et les valets, il s’agit de remplacer le mariage ridicule projeté par le père par un mariage d’amour. Le quiproquo est le procédé qui permet le remplacement de l’un par l’autre. Décisif quant au dénouement de l’intrigue, il inscrit au cœur de la pièce les questions de vraisemblance et de cohérence. Deux questions qui, on le verra, sont subordonnées chez Molière au triomphe de la vérité.

**A. L’identité dévoilée.**

Aristote dans *La Poétique* définit les exigences inhérentes au dénouement d’une pièce de théâtre. Ce dénouement doit résulter de l’action, sans l’intervention d’un *deus ex machina*. Tout acte, toute parole, doit mener l’intrigue à son terme, le plus naturellement possible.

a) dénouement et reconnaissance

La pièce s’achève sur une reconnaissance, c’est-à-dire précise Aristote, sur « le passage de l’ignorance à la connaissance […] de la haine à l’amitié ou bien de l’amitié à la haine ». Il distingue différentes catégories de reconnaissance : notamment celle qui s’opère aux moyens d’un signe, celle où un personnage révèle son identité, celle qui procède d’un souvenir ou d’un raisonnement ou encore celle qui découle d’une série d’événements vraisemblables. Bien entendu, les deux premières catégories, particulièrement employées dans la comédie, sont jugés artificielles par Aristote. Et c’est en sens que l’on peut dire qu’il y a dans le théâtre de Molière un artifice du dénouement. Artifice que le dramaturge parvient néanmoins à vider de son contenu péjoratif. Dans *Le Malade et imaginaire*, c’est bien une révélation qui précipite le dénouement

b) Le quiproquo prolongé.

Dans *Le Malade Imaginaire*, la révélation finale s’accompagne d’une reconnaissance. Reconnaissance et non pas connaissance puisque Argan est toujours la dupe des autres personnages. La dernière scène loin de lever le quiproquo, le prolonge.

En effet, si Argan découvre l’identité de Cléante et ses intentions, il n’est prêt à l’accepter pour gendre que si celui-ci se rend conforme à son idéal, en devenant médecin. C’est alors que Béralde intervient et propose à son frère de se donner à lui-même la comédie en prenant lui-même l’habit du médecin. Le quiproquo est prolongé et inversé : Argan se prenait pour un malade, il va désormais se prendre pour un médecin. Désormais, pour paraphraser Béralde, il aura en lui-même tout ce qu’il lui faut.

Le quiproquo nourrit donc le dénouement, dévoilant au personnage une partie de la vérité, et révélant au spectateur la véritable nature du personnage. Et pour aboutir à ce dévoilement, Molière ne se soucie guère de malmener la vraisemblance.

**B. Cohérence plutôt que vraisemblance**

Le dramaturge du XVIIè siècle doit respecter la règle de la vraisemblance et l’on reprocha souvent à Molière de contrevenir à cette loi. Il n’est que de citer le personnage de Lysidas, dans *La Critique de l’École des Femmes* qui décrète doctement que « ceux qui possèdent Aristote et Horace voient d’abord, madame, que cette comédie pêche contre toutes les règles de l’art.» L’extravagance dudénouement permet de substituer la cohérence à la vraisemblance*.*

a) Un dénouement cohérent.

Dans son étude de caractère, Molière demeure en effet constant. Dans *Le Malade imaginaire*, le défaut d’Argan n’est pas corrigé, il est réorienté.  Son défaut donnait lieu à une célébration finale : il accepte la noce en devenant lui-même médecin.

La cohérence des caractères et le renversement final nous invite ainsi à considérer la dimension curative, sinon morale du quiproquo.

**C. La vérité dévoilée : « un remède pour un autre ». Dimension critique du quiproquo**.

a) Le masque tombé

L’étymologie du mot quiproquo, rappelons-le, est à l’image de son rôle dans la dramaturgie de Molière. Pour les auteurs des quiproquos, il s’agit en effet de remplacer un remède par un autre. À ce titre, l’exemple le plus abouti se trouve dans le dénouement du *Malade Imaginaire*, où avec la complicité de Béralde, Toinette se propose d’ouvrir les yeux à Argan. Ce dernier, sous l’influence de sa jeune épouse Béline, a résolu de mettre Angélique au couvent puisqu’elle refuse d’épouser Thomas Diafoirus. Béralde s’efforce de faire changer d’avis son frère et diagnostique chez lui un autre mal, plus dangereux encore que son hypocondrie : « c’est votre femme que je veux dire ; et non plus que l’entêtement de la médecine, je ne puis vous souffrir l’entêtement où vous êtes pour elle, et voir que vous donniez, tête baissée, dans tous les pièges qu’elle vous tend. » Toinette propose alors malicieusement à Argan de jouer le mort pour prouver à son frère que sa femme l’aime profondément. L’habilité du procédé consiste ici à faire du personnage malade l’auteur du quiproquo. Et de fait, la comédie jouée par Argan et Toinette permet de lever le voile sur la véritable nature de Béline, qui soulagée de se savoir veuve révèle son véritable visage. Se réveillant à propos, Argan constate qu’il a été dupé et déclare : « voilà un au lecteur qui me rendra sage à l’avenir, et qui m’empêchera de faire bien des choses », soulignant la valeur curative du quiproquo. Lorsque Toinette lui propose de renouveler cette mise à l’épreuve avec Angélique, il découvre la valeur morale de cette dernière et de Cléante. Le voile levé, il peut enfin accepter le mariage.

b) Un remède pour un autre.

Le médecin est à la fois un obstacle et un adjuvant. Dans *Le Malade Imaginaire*, Argan lui-même accepte de devenir médecin, restaurant ainsi l’équilibre que sa maladie avait corrompu.

On remarquera en dernier lieu que le titre *Le Malade Imaginaire* porte en lui la tension instaurée par le quiproquo. À quel moment Argan est-il un malade imaginaire ? Tout au long de la pièce comme le suggère Béralde, conseillant à son frère : «  revenez à vous-même et ne donnez point tant à votre imagination. » ? Ou au moment même du dénouement où il accepte, en endossant l’habit du médecin, la dimension imaginaire de son mal et du remède qu’il lui trouve ? Il semblerait que le dénouement de la pièce guérisse Argan de sa maladie réelle (toute spirituelle il est vrai) pour en faire un malade imaginaire.

Ainsi donc, Molière dans *Le Malade Imaginaire*, redonne vie à l’étymologie du quiproquo en l’utilisant comme un remède.

Le quiproquo permet, nous l’avons vu, de réunir les amants en bravant l’interdit paternel. Il ressortit au comique de situation, mais son véritable ressort est verbal, puisqu’il témoigne de l’impossibilité d’une entente directe entre les personnages. Les quiproquos reproduisent à l’échelle de la pièce l’illusion théâtrale, menant, par touches successives, l’intrigue à son terme. Mais, si le quiproquo fait rire, il n’est pas un simple ornement bien au contraire.

Véritable technique, il précipite l’action et engendre le dénouement. Dans tous les cas, il surmonte l’obstacle par le renversement. C’est en ce sens qu’il est un art, au sens poétique du terme cette fois-ci : par le jeu de masques qu’il instaure, il corrige et instruit. L’art du quiproquo atteint son apogée dans *Le Malade Imaginaire* où Argan est mis dans la situation de se corriger lui-même : il devient lui-même acteur en se jouant à lui-même la comédie.

La réception du quiproquo se prolonge du côté du spectateur complice dont le plaisir ne naît pas d’un sentiment de vraisemblance, mais du naturel de ces comédies du langage.