

# Baccalauréat **général**

session 2021

Épreuve : **Français Anticipé**

Durée de l'épreuve : 4 heures

Coefficient : 5

PROPOSITION DE CORRIGÉ

**PREMIER SUJET**

## **1-Commentaire de texte**

Problématiques possibles :

En quoi les aspirations du couple sont-elles illusoires ?

En quoi le couple est-il asservi par les choses ?

Comment Pérec critique-t-il la société de consommation ?

### **1. Un extrait romanesque qui met en scène les désirs des personnages**

#### **1. Une progression en trois mouvements qui met en relief les possibles du récit**

- Un premier paragraphe qui marque les désirs du couple
- Un deuxième paragraphe qui traduit l'impossibilité du couple à pouvoir réaliser ses désirs
- Un troisième paragraphe qui souligne le miracle attendu par le couple
- Un dernier paragraphe qui insiste sur la vanité et la déraison

#### **2. Un couple singulier**

- Un couple uni : répétition du pronom personnel « ils », mention des prénoms, ils semblent indissociables
- Deux personnages identiques : répétition « chacun marqué par un même buvard rouge, une même brique de verre, un même pot à crayons »
- Un couple qui rêve d'un idéal mais succombe au réel : impossibilité de réparer cf. manque de pragmatisme du couple, tout est relié à l'argent, même les choses simples semblent impossibles à réaliser ; style indirect libre

### **2. L'omniprésence des objets : un texte essentiellement descriptif**

#### **2.1. L'invasion des « choses »**

- La supériorité des objets : les sujets des verbes sont principalement associés aux choses
- L'effet d'abondance : les longues accumulations traduisent combien les choses envahissent l'appartement, pluriels hyperboliques
- Une description précise : nombreux adjectifs et compléments du nom

#### **2.2. L'oppression des « choses »**

- L'éclectisme des objets : couleurs qui contrastent (rouge, vert), époques qui contrastent (Empire / contemporain) = manque d'unité contrairement au couple
- Une atmosphère étouffante : impression d'oppression par l'omniprésence des choses
- Des choses pour remplacer des choses : l'évocation des travaux pour un « appartement modèle »

### 3. Une réflexion sur l'illusion du bonheur à travers la satire du consumérisme

#### 3.1. Une description symbolique des aspirations contradictoires du couple

- Une description qui renseigne sur le portrait social du couple : ils revendiquent un certain bon goût autorisé par l'argent, ils possèdent les choses rares, mais cet appartement ressemble plutôt à une brocante avec des objets disparates
- Une description qui renseigne sur le portrait moral du couple : une forme de vanité, une soif d'idéal dérisoire « tout ou rien », un désir de paraître
- Un appartement réel à l'image de leur position sociale : classe moyenne, frustration

#### 3.2. Chronique d'un malheur annoncé

- Un bonheur au conditionnel : usage des conditionnels (valeur hypothétique, irréel du présent) une prolepse
- Le matérialisme : l'obsession des choses renvoie à un bonheur conçu d'un point de vue matériel, satire de la société de consommation
- L'ironie : « La bibliothèque serait de chêne clair ou ne serait pas. Elle n'était pas. »

## 2 - Dissertation

Sujet A Œuvre : Victor Hugo, *Les Contemplations*, livres I à IV

Parcours : les mémoires d'une âme.

Dans la préface des *Contemplations*, Victor Hugo décrit son recueil comme un miroir tendu aux lecteurs. En quoi cette image rend-elle compte de votre lecture des quatre premiers livres du recueil ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur les livres I à IV du recueil de Victor Hugo, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Dans sa définition de la poésie, en tant que chef de file du Romantisme, Victor Hugo se présente comme un guide pour les peuples et sa poésie, comme une lumière pour éclairer l'intime de chacun. Ainsi, « la poésie est ce qu'il y a d'intime dans tout » déclare-t-il en 1822, indiquant la nature universelle du sentiment poétique. Lorsqu'il présente *Les Contemplations* en 1856, le même sentiment d'universalité s'impose. Il livre sa vie, ses douleurs, ses regards sur le monde et les offre au lecteur comme un moyen d'éclairer sa propre existence. Il est donc légitime de se demander en quoi le recueil constitue ce miroir annoncé dans la préface. Peut-

on considérer les quatre premiers livres des *Contemplations* comme un miroir tendu aux lecteurs ? Pour répondre à cette question, nous observerons d'abord en quoi Victor Hugo nous livre plutôt son expérience unique et personnelle de la vie. Il s'agira ensuite de montrer que cette singularité de sa propre vie s'ouvre à l'universelle de la vie de tout homme.

## **I- Les *Contemplations* : une expérience unique**

### **a- Un recueil autobiographique**

« Qu'est-ce que les *Contemplations* ? C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelque prétention, *les Mémoires d'une âme*. »

Dès la préface, Victor Hugo annonce le caractère autobiographique de son recueil en utilisant le terme « mémoires » qui est aussi un genre littéraire. Il annonce son projet qui est de raconter l'intimité de sa propre vie intérieure, celle de son âme.

### **b- Ses impressions, ses souvenirs, une vie vécue de l'intérieur**

Dans les poèmes du recueil, Victor Hugo livre son regard et ses souvenirs tels qu'il les a vécus. Tout cela lui appartient et apparaît bien personnel. L'usage de la 1<sup>ère</sup> personne du singulier enferme l'expérience dans le vécu individuel de l'auteur.

### **c- La vie d'Hugo, la mort de la fille : une trame chronologique**

L'ensemble du recueil est construit autour de l'événement tragique qui marque autant la vie du poète que son recueil. On peut donc considérer *Les Contemplations* comme le recueil d'une vie marquée par la mort. Le poète avant de tendre au lecteur un miroir fait d'abord refléter sa propre vie dans ce miroir.

## **II- La poésie : l'intime universel**

### **a- Partage du sentiment de la condition humaine**

Ce que partage Victor Hugo, « C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil », c'est finalement ce qui fait la condition humaine avec ses joies, ses peines. Il sait dire l'indicible souffrance causée par la mort qui touche tout homme. Ce partage du sentiment constitue aussi un guide pour le lecteur qui trouve accès à une intériorité singulière, celle du poète.

### **b- De la singularité à l'universalisme**

Selon la formule célèbre de Montaigne, « Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. ». C'est ainsi que l'expérience très personnelle de la vie du poète, que l'on peut lire dans *Les Contemplations*, dépasse bien largement sa singularité. Son expérience de vie, quelque authentique et puissante soit-elle, est finalement généralisable à l'humanité. Tout homme qui a vécu peut donc se reconnaître dans le vécu singulier du poète.

### c- Se reconnaître en l'autre

Le lecteur est donc invité à se reconnaître en l'autre et à y déchiffrer ce que lui-même ressent sans savoir le formuler. Le poète se fait passeur de sentiment, il traduit en mots forts et évocateurs les réalités inscrites en chacun de nous. Le poète sait dire l'indicible, mieux que le lecteur, il peut formuler et éclairer ses sentiments. C'est ainsi que le lecteur peut se reconnaître dans le miroir tendu par le poète.

« Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! »

En conclusion, c'est donc bien un miroir que Victor Hugo tend son lecteur. Dans ce miroir se reflète d'abord les traits du poète lui-même, ce sont ses sentiments, ses souffrances, sa vie intime et personnelle que l'on peut y lire. Mais derrière ces traits, ce sont ceux de l'humanité qui se dessinent. Toute l'humanité est contenue dans le regard du poète sur la condition humaine. Le lecteur peut alors se glisser et entrapercevoir sa propre image dans celle de l'humanité toute entière. Le lecteur pourra se reconnaître dans ces traits-là. Victor Hugo nous présente aujourd'hui encore ce miroir du sentiment que constituent *Les Contemplations*.

Sujet B Œuvre : Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*

Parcours : alchimie poétique : la boue et l'or.

On a reproché à Baudelaire de « tout peindre, de tout mettre à nu » dans son recueil *Les Fleurs du Mal*. Qu'en pensez-vous ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur le recueil de Charles Baudelaire, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Lorsqu'il publie les *Fleurs du Mal* en 1857, Baudelaire ne laisse personne insensible. La nouveauté de la forme poétique et surtout des objets qu'il choisit attise la passion mais aussi le rejet. C'est ainsi que le procès mené par le procureur impérial Ernest Pinard conduit à la censure de plusieurs de ses pièces. On lui reproche son immoralité. Et en effet, Baudelaire ne respecte pas la morale chrétienne ni les bonnes mœurs de la société. On lui reproche de « tout peindre, de tout mettre à nu ». Pourtant est-ce réellement ce qu'il fait dans son recueil le plus célèbre ? Nous verrons dans un premier temps que ses sujets revêtent, en effet, une forme de crudité nue, de violence qui rompt avec une certaine tradition. Mais pour autant, comme nous le verrons ensuite, ces sujets nouveaux sont habillés d'une esthétique très construite. C'est là tout le projet de Baudelaire : rendre visible ce qui ne fut jamais montré avant lui, la beauté derrière la laideur.

## **I - La vérité crue et renouvelée**

### **a- Oser montrer**

Baudelaire ne prend pas de détour. Sans craindre de choquer, il ose montrer ce qu'il veut montrer : une charogne, une prostituée, la pauvreté, la laideur, l'ivresse, la nudité.

### **b- Tout dire**

La morale de Baudelaire consiste précisément à refuser les tabous de la morale. C'est ainsi qu'il en vient à blasphémer, à montrer la prostitution, la sexualité et le saphisme.

## **II- un esthétique qui aménage la vérité du monde**

### **a- Rhabiller la prostituée**

Loin de toute morale, Baudelaire utilise son art pour présenter ses objets nouveaux habillés de poésie et d'une esthétique fruit d'un travail d'orfèvre. Montrer la nudité ne signifie pas nécessaire la montrer toute nue. C'est ainsi que Baudelaire habille la nudité, la sensualité et aussi la charogne mais finalement tous ses sujets, du filtre de la poésie. Il ne s'agit en rien de cacher son objet mais, par le travail des mots, d'en faire ressortir les aspects les plus beaux.

### **b- Technique et travail poétique : un éloge du maquillage**

Le dandy qu'il était aimait l'apparat et détestait le naturel. Il serait donc faux de dire qu'il offrait les réalités dépeintes « toutes nues ».

Chacun de ses poèmes fait l'objet d'un habillage rythmique, sonore, lexical, en un mot poétique pour maquiller la réalité.

### III- Rendre visible la beauté inscrite dans les formes les plus repoussantes

#### a- Alchimie poétique

« Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or »

Toute cette réalité qu'on lui reproche de montrer, Baudelaire l'intègre à sa poésie comme un objet poétique. Le poète voit en chaque objet la beauté et invite le lecteur à changer de regard sur la laideur et la beauté.

#### b- Sa démarche nouvelle et productive ouvre la voie à la postérité

Baudelaire invite à un nouvel éclairage du monde. C'est aussi la démarche opérée par Rimbaud dans sa description d'une prostituée, « Vénus Anadyomène », en 1870

A l'issue de notre étude, nous ne pouvons que donner tort à ceux qui ont censuré Baudelaire parce qu'il montrait tout sans filtre. C'est au contraire par le prisme de la poésie qu'il donne à voir des objets inhabituels en poésie. S'il retire le filtre de la morale, ce n'est pas pour donner à voir le monde tel qu'il est, tout nu et dans sa réalité primaire. Il offre un nouveau regard, poétique et construit sur des objets jadis cachés et qu'il éclaire d'une nouvelle lumière.

Sujet C Œuvre : Guillaume Apollinaire, *Alcools*

Parcours : modernité poétique ?

La poésie de Guillaume Apollinaire s'invente-t-elle en rejetant le passé ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur le recueil *Alcools*, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Dès 1913 et encore en 2021, la lecture du recueil *Alcools* de Guillaume Apollinaire apparaît comme éminemment moderne. Rompant avec un formalisme pluriséculaire, le poète semble renouveler assez largement la forme poétique. Ouvrant la voie à de nouvelles formes d'écriture poétique, Apollinaire semble ainsi se détourner du passé et même le congédier. Est-il exact que la poésie d'Apollinaire

rejette ainsi le passé ? C'est la problématique que nous aborderons en deux temps. Nous commencerons par observer où se trouve réellement la modernité d'Apollinaire avant de considérer que cette forme nouvelle de poésie est aussi une manière de vivifier la tradition poétique.

### **I - Une poésie résolument tournée vers la modernité**

Rimbaud déjà, en 1872 l'annonçait : « Il faut être résolument moderne ». 40 ans après, Apollinaire semble avoir fait sienne cette formule célèbre.

#### **a- Une forme poétique nouvelle.**

Apollinaire n'est certes pas le 1<sup>er</sup> à se défaire du vers régulier. Avant lui, les poèmes en prose se développent au XIX<sup>ème</sup> siècle : Aloysius Bertrand puis Charles Baudelaire les ont pratiqués et développés.

Mais la liberté formelle d'Apollinaire va au-delà : il renonce aux rimes, à la régularité du vers et jusqu'à la ponctuation qui cadrerait les phrases, avant lui.

#### **b- Des sujets nouveaux**

« À la fin tu es las de ce monde ancien », voilà comment s'ouvre un des poèmes les plus connus d'Apollinaire. Dès ce 1<sup>er</sup> vers de « Zone », le poète semble vouloir se détourner et détourner à la 2<sup>ème</sup> personne son lecteur peut-être, d'un monde ancien et d'une poésie passée. Ses sujets se modernisent donc : « port aviation », la « tour Eiffel », le « gaz » de l'éclairage public. « Tournée vers l'avenir », la poésie d'Apollinaire l'est donc par ses sujets.

#### **c- Un nouveau rapport à la poésie**

Le rythme renouvelé et l'absence de ponctuation ouvrent des possibilités interprétatives larges. Une place immense est offerte à l'imaginaire du lecteur qui s'approprie les images et donne sens au texte. C'est en cela d'abord que la forme poétique d'Apollinaire est nouvelle. Bien souvent, Apollinaire fut regardé comme le précurseur du mouvement surréaliste en ce qu'il permettait une grande liberté aux idées.

### **II- Vivifier la tradition**

Incontestablement poétique, le recueil d'Apollinaire s'appuie pourtant sur les codes du genre poétique qui le précèdent.

#### **a- Lyrisme**



Les thèmes de l'amour, de l'abandon, du sentiment mélancolique, sont des réalités intemporelles mais aussi très proches des thèmes romantiques et plus anciens. Apollinaire se rattache à une longue tradition de poésie amoureuse qu'il renouvelle.

« Les jours s'en vont je demeure » nous dit Apollinaire, à la suite de Ronsard au XVIème siècle :

« Le temps s'en va, le temps s'en va, madame ;

Las ! Le temps, non, mais nous nous en allons. »

### **b- Une poésie truffée de références à la modernité mais aussi au passé**

Apollinaire s'appuie sur des références nombreuses qui nourrissent son imaginaire. Dans *Rhénes*, il rattache son inspiration à l'imaginaire germanique, ailleurs ce sont Ulysse ou Salomé qui renvoient à la littérature grecque et à la littérature biblique. Ces multiples références intègrent le recueil dans un riche réseau d'une tradition littéraire qu'Apollinaire ramène du passé. Il ne fait en aucun cas table rase.

Ainsi loin de rejeter le passé, Apollinaire offre un regard poétique nouveau et tourné vers l'avenir tout en s'inscrivant dans des traditions multiples qu'il renouvelle. Aussi bien formellement que sur le fond, le poète ouvre la voie aux poètes du XXème siècle qui marqueront bien davantage la rupture avec les techniques poétiques qui les auront précédées.

## **DEUXIEME SUJET**

### **1-Commentaire de texte**

*Ouverture dans l'introduction :*

= la poésie du début du XXème siècle (Esprit Nouveau : renouvellement poétique apporté par Apollinaire ou Cendrars, usage du vers libre notamment)

OU = la ville dans la poésie (approche thématique)

Problématiques possibles :

En quoi ce poème lyrique célèbre-t-il l'ancienne gare de Cahors ?

Comment le poète transfigure-t-il le réel ?

#### **1. Un poème lyrique entre tradition et modernité**

##### **1. Un poème lyrique qui exprime une tendre nostalgie**

= forte présence du registre lyrique (élégiaque)

- Une tendre nostalgie : une opposition entre passé et présent qui marque le regret d'une époque où la gare était un lieu vivant, animé.
- Une adresse familière : tutoiement qui souligne une complicité et instaure une personnification (+ 4 apostrophes)

- Un texte expressif : exclamatives du premier vers qui traduit la célébration du poète et musicalité marquée par le jeu des allitérations et des assonances qui donnent une expressivité singulière aux vers cf. allitération en T, sonorités dures pour déplorer la fermeture « les portes toujours fermées de tes salles d'attente » ; allitération en R « les rails / Rouges et rugueux de rouille »
- 2. La poésie de Larbaud, entre tradition et modernité
  - L'usage des vers libres donne à ce poème une des formes de la modernité poétique
  - Des images renouvelées et un rythme singulier : jeu des contre-rejets, métaphore originale de la robe qui traduit la fumée des trains « La robe d'air »
  - Un humour subtil qui contraste avec la nostalgie : « retirée des affaires »,

## 2. La description d'un lieu qui s'est transformé

### 2.1. Un lieu autrefois marqué par le mouvement et l'ouverture au monde

- Un lieu autrefois de rencontres et de passage : accumulation accentuée par l'anaphore de l'adverbe d'intensité et les pluriels hyperboliques « tant d'adieux, / Tant de départs et tant de retours »
- Un lieu vivant : la parenthèse met en relief les verbes d'actions « balayait », « tourbillonnant » et rappelle l'époque « des grands express »
- Un lieu d'ouverture sur le monde qui attendrit Dieu : sens des apostrophes « Voyageuse ! ô cosmopolite ! », « ô double porte ouverte sur l'immensité charmante / De la Terre, où quelque part doit se trouver la joie de Dieu »

### 2.2. Un lieu aujourd'hui mort et abandonné

- Les thèmes du vide et du silence : champs lexicaux + gradation « Désaffectée, rangée, retirée des affaires » + le jeu des négations lexicales (« sans ») et syntaxiques (« ne... plus »)
- Un « avis de décès » ? euphémisme associé à l'adverbe temporel « Désormais tu reposes »
- Le thème du temps qui passe : oppositions des temps des verbes (présent VS imparfait), entre l'adverbe « autrefois » et la locution « à présent »

## 3. Une description élogieuse transfigurée par le verbe du poète

### 3.1. L'harmonie avec la nature

= fusion entre l'architecture humaine et le paysage

- L'harmonie avec les saisons : personnification « tu goûtes les saisons / Qui reviennent portant la brise ou le soleil »
- L'harmonie avec les éléments : enjambement et métaphore « et le chatouillement / Des doigts légers du vent dans l'herbe »
- L'apaisement dans la mort : « paix bucolique », « enfin tranquille / Au cœur frais de la France »

### 3.2. Une célébration amoureuse pour immortaliser ce monument

= grâce au pouvoir de la poésie, le poète réenchante ce lieu abandonné et l'immortalise dans son poème.

- La gare est représentée sous les traits d'une femme : genre féminin de « voyageuse », évocation de la femme grâce aux images cf. « robe », sensualité par le lexique des sens « caresse »
- Une louange touchant : registre épideictique de l'éloge (termes mélioratifs : « charmante »)
- L'immortalité poétique : une mise en lumière pour l'éternité cf. champ lexical de la lumière

*Elargissement du sujet dans la conclusion* : le regard renouvelé sur les choses dans la poésie de Ponge ou la ville célébrée dans la poésie avec « Marseille » de Supervielle.

## 2 – Dissertation

### **SUJET A : La comédie Le Malade imaginaire est-elle un spectacle de pure fantaisie ?**

Un mot, très vite, s'impose sur le titre. « Imaginaire » l'adjectif n'est pas l'opposé de « réel ». Jean-Jacques Rousseau dit qu'il voit les événements imaginaires avec plus de force que ce qu'il vit en réalité. Certaines souffrances imaginaires sont moins guérissables que des douleurs physiques. La lâcheté, l'égoïsme sont bien réels chez Argan : Molière les dénonce comme dans bien d'autres œuvres. Sa charge contre la médecine est, elle, de pure fantaisie. Mais peut-on réduire la pièce à la comédie. Quand Molière écrit *Le Malade imaginaire*, il se sait gravement malade. Sa dernière pièce est une comédie, mais chaque acte se termine par une évocation de la mort. On ne peut s'empêcher de voir derrière le personnage d'Argan (interprété par Molière lui-même à la création) l'auteur mourant, qui joue avec la souffrance et la mort. Le même thème, tragique dans la vie, devient comique sur la scène, et c'est avec son propre malheur que l'auteur choisit de nous faire rire.

Dès l'Antiquité, un des buts de la comédie est de divertir le spectateur en lui offrant notamment le miroir grossissant de ses propres travers. N'a-t-elle cependant pas d'autre visée que d'offrir un passe-temps agréable ? En quoi consiste donc le divertissement apporté par le spectacle comique ? Quelles en sont les autres fonctions ?

Nous verrons d'abord que la comédie constitue bel et bien un spectacle divertissant, qui suscite le rire. Nous étudierons ensuite le plaisir théâtral qui peut naître du spectacle comique. Enfin, nous montrerons que la comédie peut aussi faire réfléchir le spectateur.

## I. La comédie nous divertit en nous faisant rire

### 1. Des intrigues dynamiques

Le caractère divertissant de la comédie tient en premier lieu à ses intrigues menées tambour battant, qui tiennent le spectateur en haleine. Le spectateur est entraîné dans une combinaison irrésistible de péripéties et de coups de théâtre, comme le suggère le titre original du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais (1784) : *La Folle Journée*.

Dans *L'Avare* (1668), les ruses s'enchaînent pour empêcher Harpagon d'épouser Marianne, qui aime et est aimée par le fils du vieillard.

Dans *L'Hôtel du Libre-échange* (1894) de Feydeau, de nombreux rebondissements comiques troublent le rendez-vous adultère de Pinglet : pris en flagrant délit, il ne doit son salut qu'à son visage couvert de suie.

La comédie emporte ainsi le spectateur dans un tourbillon réjouissant.

### 2. Différents procédés comiques

Pour susciter le rire, les dramaturges mobilisent différentes sources de comique.

Quand, dans *Le Malade imaginaire* (1673), Thomas Diafoirus fait son compliment de futur gendre sous le regard de son père et qu'il se trompe de belle-mère (il s'adresse à Angélique au lieu de Béline, la femme d'Argan), c'est au comique de situation que Molière recourt.

La force comique de la comédie est aussi portée par le verbe : vivacité des dialogues, jeux de mots, imitation des jargons professionnels, des patois, etc. Quand Toinette, déguisée en médecin, fait le diagnostic du mal imaginaire dont souffre Argan, la répétition de la formule « le poumon » repose sur ce comique de mot et de langage, de même que l'utilisation d'un charabia franco-latin lors de la « cérémonie burlesque » qui clôt *Le Malade imaginaire*.

Les comédies de Molière sont souvent centrées sur des personnages extravagants : Argan veut toujours avoir un médecin à proximité, son fauteuil de malade trônant au milieu de la scène, symbole de sa monomanie ridicule. Dans *Ubu roi* (1896) de Jarry, le père Ubu est un tyran grotesque avide de pouvoir et d'argent, qui n'hésite pas sacrifier tous les nobles de Pologne pour redresser ses « phynances ». La convocation de ce type de figures risibles ou grotesques relève du comique de caractère.

### 3. L'héritage de la farce

Les comédies puisent parfois – souvent chez Molière – dans l'héritage de la farce. Celle-ci cherche le rire pour le rire en sollicitant le goût des spectateurs pour le comique « bas » : coups de bâton (comme ceux que Scapin inflige au vieux Géronte dans *Les Fourberies de Scapin*, 1671), grossièretés, grivoiseries, parfois allusions scatologiques. Une part du *Malade imaginaire* s'inscrit dans cette tradition, en

particulier toutes les références au corps « malade » d'Argan et aux traitements que lui administrent des médecins ridiculisés (lavements, clystères).

La comédie mobilise aussi souvent cet autre héritage de la farce (et de la *commedia dell'arte* italienne) qu'est le jeu physique de personnages acrobates ou, à l'inverse, lourdauds. La course-poursuite entre Argan et Toinette autour du fauteuil met à profit ce type de jeu, pour partie improvisé. La comédie a donc pour première fonction de provoquer le rire. Cependant, d'autres aspects du spectacle comique peuvent susciter le plaisir du spectateur.

## II. La comédie suscite un vrai plaisir théâtral

### 1. Un spectacle qui mobilise différents arts

La comédie peut mobiliser d'autres arts, pour mieux faire passer le message sous-jacent, tels la musique et la danse, et créer ainsi, outre des occasions de rire, la joie, la surprise ou encore l'émerveillement. **La comédie-ballet**, genre nouveau au XVII<sup>e</sup> siècle, mélange ainsi les arts pour former un spectacle complet propre à charmer tous les sens du spectateur. Dans *Le Malade imaginaire*, c'est une « églogue en musique et en danse » ainsi que des ballets champêtres qui ouvrent la pièce. Les actes traditionnels sont ponctués par des intermèdes chorégraphiques comme les « danses entremêlées de chansons » des Mores, censés faire sauter des singes sur scène !

Un siècle plus tard, Beaumarchais rythme *Le Mariage de Figaro* de chants, telle la romance de Chérubin à l'acte II ou le vaudeville final, dont chaque personnage entonne un couplet.

### 2. La magie de l'illusion théâtrale

Au théâtre, tout est illusion : le lieu, le temps, l'action ; le plaisir du spectateur repose sur cette illusion. Quand les personnages d'une comédie jouent eux-mêmes la comédie sur scène, l'artifice est à son comble, et le public jubile. Dans *Le Malade imaginaire*, Toinette se déguise en médecin, se dédoublant aux yeux du spectateur, dans de rapides allers-retours sur scène ; Argan, quant à lui, feint d'être mort pour piéger sa femme.

**Le déguisement** est au centre du *Jeu de l'amour et du hasard* (1730) de Marivaux : maîtres et valets intervertissent leurs noms et leurs vêtements afin de mettre l'amour à l'épreuve dans de savoureuses joutes verbales. Le spectateur assiste avec délectation à ces échanges étourdissants.

**L'illusion comique de Corneille** au XVII<sup>e</sup> siècle est une pièce à la gloire de cette **illusion théâtrale** : désespéré par la mort de son fils, Pridamant a la surprise de le voir ressuscité par la magie du théâtre – le jeune homme est simplement devenu un talentueux comédien. *L'illusion comique* se clôt sur un éloge du théâtre : pour le magicien Alcandre, tout le monde peut trouver du plaisir « dans les douceurs d'un spectacle si beau ». Le spectateur peut donc apprécier une comédie pour sa richesse théâtrale. Il peut également y trouver matière à réflexion.

### III. La comédie peut aussi faire réfléchir

#### 1. Une critique morale

**La comédie classique** est censée plaire mais aussi instruire le spectateur : elle « corrige les mœurs par le rire ». La folie malade d'Argan est un **travers moral** à éviter, de même que l'avarice d'Harpagon (*L'Avare*) ou la misanthropie d'Alceste (*Le Misanthrope*, 1666). Le comique de caractère se fonde sur un personnage caricatural dont un travers moral est exacerbé : l'avarice, l'hypocrisie, la jalousie...

Ces personnages sortent des normes qui codifient la société du XVII<sup>e</sup> siècle, fondées sur la raison et la mesure. Le discours d'Arnolphe à propos du mariage dans *L'École des femmes* (1662) met ainsi en lumière le paternalisme à la fois risible et inquiétant du personnage face à Agnès.

Certains personnages de servantes demeurent cependant les garants du bon sens domestique : citons Toinette tentant de faire entendre raison à Argan, mais aussi Dorine s'opposant à l'hypocrisie de Tartuffe (*Le Tartuffe*, 1669).

#### 2. Une critique sociale

La comédie – notamment dans le théâtre contemporain – peut avoir également une portée sociale. Le *Malade imaginaire* propose une satire acerbe de la médecine : tous les médecins y sont présentés comme des charlatans, à commencer par ce « grand benêt » de Thomas Diafoirus. Le travestissement de Toinette, ainsi que la « cérémonie burlesque d'un homme qu'on fait médecin en récit, chant et danse » qui clôt la pièce, achèvent de dénoncer l'imposture médicale.

**J. Romains** file la thématique de la médecine dans *Knock* (1923) : le protagoniste, un escroc rusé, parvient à persuader peu à peu tous ses patients bien portants qu'ils sont malades, pour mieux les imprégner de la « Lumière Médicale ». Au-delà de la mystification, c'est la manipulation des esprits dans tous les domaines, notamment à travers l'utilisation de la publicité, qui est vivement critiquée à travers la pièce.

Plus généralement, la comédie interroge souvent l'authenticité des rapports entre les individus. **A. Jaoui et J.-P. Bacri** utilisent la cuisine d'un appartement parisien pour critiquer la servilité petite-bourgeoise dans *Cuisine et dépendances* (1991), et un café de province pour mettre en scène la brutalité des liens familiaux dans *Un air de famille* (1994).

#### Conclusion

Le spectacle comique présente donc plusieurs fonctions : il divertit le spectateur, l'éblouit par sa richesse théâtrale, lui offre une réflexion morale et sociale. C'est cette diversité de perspectives qui en fait la valeur. Au-delà du divertissement, il offre un regard précieux sur les individus, comme l'écrit Victor Hugo : « [Le théâtre] est le pays du vrai : il y a des cœurs humains sur la scène, des cœurs humains dans les coulisses, des cœurs humains dans la salle. » C'est tout le talent de Molière de faire la « comédie de la comédie », ce qui, en annulant la simple fantaisie, en est que plus



universelle. Tout le théâtre de Molière comme les fables de La Fontaine se devaient de tromper la censure bien réelle celle-ci.

### **SUJET B : Dans Les Fausses Confidences de Marivaux, le stratagème théâtral n'est-il qu'un ressort comique ?**

Les Fausses Confidences de Marivaux a connu un succès tardif, après la Révolution française. Elle est l'une des œuvres de Marivaux les plus appréciées du public. Non sans raison : loin de se réduire à un simple badinage ou « marivaudage » comme cela a souvent été reproché et collé au théâtre de Marivaux, cette comédie se fait le reflet de l'évolution de la société française, annonçant les bouleversements sociaux et politiques de la fin du siècle. C'est l'apanage des chefs d'œuvres d'épouser une époque. Mais nous ne sommes pas encore dans la littérature engagée, satirique du vingtième siècle.

Mais peut-on parler de stratagème pour une pièce comme celle-ci ou celles de Molière ?

Dans sa Poétique, Aristote analyse les rapports qui existent entre une pièce de théâtre et le réel : il justifie l'intérêt du théâtre auquel il donne une vocation didactique exemplaire : comédie, imitation, satire... Aristote justifie ainsi l'intérêt de la **mimésis** qui constitue l'essence du **théâtre** : elle est source de plaisir et détient le pouvoir de conduire les hommes à accéder à la connaissance. Le terme « **stratagème** » et signifie « la ruse de guerre ». Cette appréciation sera souvent reprise à posteriori pour parler du théâtre classique dont les philosophes grecs avaient défini les contours et critères d'objectif.

Mais de quelle veine est la pièce ici de Marivaux ? Ne vise-t-il que le comique ?

L'étude permet d'en discuter

#### **I. Une comédie grinçante**

**Persistance des formes traditionnelles du comique :** • On retrouve dans Les Fausses Confidences *les formes traditionnelles du comique* qui provoquent chez le spectateur un rire franc, comme le comique de mots (sur le verbe « donner », mal compris par Arlequin, ou le comique de situation (Dorante se retrouve en un instant fiancé à Marton à cause de Monsieur Remy alors même qu'il projette de séduire Araminte.

• De même, Marivaux ayant toujours travaillé avec les comédiens du Théâtre-Italien, on trouve encore trace de l'influence de *la commedia dell'arte* dans cette pièce, notamment par le biais du personnage d'Arlequin, stéréotype du valet balourd et rustaud, uniquement intéressé par les victuailles et/ou la boisson et dont les bêtises donnent lieu à de véritables saynètes comiques.

D'un valet à l'autre : **du rire à l'inquiétude**

• C'est sous un tout autre jour que se présente le deuxième personnage de valet de

cette comédie, Dubois. *Il s'oppose en tous points à Arlequin* et rappelle les personnages de serviteurs rusés que l'on trouve dans les comédies de Plaute. Car, à la différence d'Arlequin dont la balourdise ralentit l'action de la pièce, Dubois, lui, fait progresser l'intrigue.

- Plus encore, c'est lui qui, de bout en bout, en dirige le cours comme il le décrète dès le début de la pièce, en jurant à Dorante qu'il épousera Araminte : « vous réussirez, vous dis-je. Je m'en charge, je le veux, je l'ai mis là ». Là où Arlequin fait rire, *Dubois aurait tendance à troubler* : sa détermination, son habileté à feindre et à manipuler, si elles prêtent à sourire, ne font pas moins de lui un personnage inquiétant.

## II. Le tableau d'une société en pleine mutation

### La veuve émancipée :

- Avec cette comédie en apparence anodine, Marivaux saisit en réalité sur le vif les indices *d'une profonde et lente évolution de la société*, comme autant de signes avant-coureurs de la Révolution française qui éclatera quelques dizaines d'années plus tard. Les rôles sociaux sont en effet en train de changer, comme le révèle l'héroïne de la pièce, Araminte, dont la situation reflète à la fois la difficulté du sort des femmes sous l'Ancien Régime et les premières manifestations de leur désir d'émancipation.

- *Le caractère d'Araminte s'affirme* en effet au fil des scènes, en même temps que croît son amour pour Dorante. De son refus de le renvoyer à l'annonce de leur mariage, c'est à une véritable fronde d'Araminte que l'on assiste, elle qui dénonce à haute voix les manœuvres dont elle fait l'objet : « il y a dans tout ceci des façons si désagréables, des moyens si offensants, que tout m'en choque »

**Le valet affranchi** : • Outre Araminte, un autre personnage affermit peu à peu sa liberté d'action : Dubois. Valet de son état, il s'impose pourtant comme *le personnage maître de cette pièce*, dépassant de loin sa condition et surpassant, bien que le servent, son propre maître, Dorante.

- La relation qui les lie ne manque pas *d'ambiguïté*. L'écart entre eux tend à se réduire puisque Dorante, personnage de plus haute condition, se fait engager au service d'Araminte, ce qui le place (bien qu'en tant qu'intendant il conserve un statut plus élevé que Dubois) au rang des serviteurs. La situation semble parfois bel et bien inversée entre Dubois et Dorante, Dubois n'hésitant pas à donner des ordres directs à son maître comme dans la scène 17 de l'acte II où il multiplie les recours aux formes impératives et oppose de sèches fins de non-recevoir à ses demandes.

### III. Dans le piège des mots

La maîtrise du langage, un enjeu de pouvoir

- Si Dubois paraît dominer de loin toutes les situations, c'est qu'à la différence de la plupart des personnages de cette pièce, il détient *une parfaite maîtrise du langage* comme une excellente connaissance de ses effets. Arlequin prend les mots au pied de la lettre. Marton parle trop et, pour son malheur, ne saisit que trop tard les doubles sens glissés par Dubois ou Dorante. Quant à Madame Argante, elle se laisse aller à l'injure en traitant Dorante d'« impertinent », puis Monsieur Rémy, son oncle, de « bonhomme », lequel ne se prive pas de répliquer, en dépit de la différence de condition qui les sépare.

- Enfin, la parlure très policée, voire maniérée du Comte qui multiplie les litotes, s'avère désuète et le dessert auprès d'Araminte. Le rapport qu'entretiennent les



personnages avec le langage est révélateur de *l'influence qu'ils exercent* au sein de leur microsociété.

Le doux poison des mots

- En fin connaisseur de la puissance du langage, Dubois s'ingénie à distiller ses paroles à l'oreille d'Araminte afin d'éveiller en elle un tendre intérêt pour Dorante. Relatant les circonstances dans lesquelles Dorante se serait épris d'elle, il recourt *au topos de la rencontre à l'Opéra*. Il prend alors soin de rendre son récit vraisemblable en insistant sur un jour de la semaine (« c'était un vendredi, je m'en ressouviens ; oui un vendredi », tout en passant sous silence la date exacte de cette rencontre : à la fois vraisemblable et romanesque, ce récit dont la véracité est invérifiable ne peut que flatter Araminte qui s'y laisse prendre. De même, Dubois use de *tous les artifices possibles* pour exalter ses sentiments, comme la jalousie en lui inventant une rivale ou la connivence en lui faisant croire qu'elle détient le secret de la passion de Dorante à son insu .

- Dubois évalue si bien le poids de sa parole qu'il n'hésite pas à en faire miroiter la valeur, par exemple dans la scène 10 de l'acte II où il se fait prier pour dire « un mot ». Araminte, de plus en plus consciente *du pouvoir que les paroles de Dubois ont sur elle*, tente de s'en prémunir : « tais-toi donc, tais-toi » lui enjoint-elle avant de réitérer plus tard cette demande. En dépit de ces dénégations, Araminte a déjà bu tout le poison de ses discours et s'est éprise de Dorante. En élève modèle, elle a cependant appris en observant son valet à manier le langage à son avantage, au point de « tendre un piège » à Dorante en lui dictant une fausse déclaration au Comte afin de le forcer à lui avouer son amour. Mais Dorante, bien qu'en apparence réduit au silence sur sa passion, se révèle lui-même très adroit avec les mots.

#### **IV. Parcours : Théâtre et stratagème**

**Rhétorique** : Art du discours ou art d'argumenter, c'est-à-dire d'employer les mots pour convaincre et persuader son interlocuteur. Elle est un élément important des pièces qui reposent sur la réalisation d'un stratagème : sa réussite dépend en effet en grande partie de la capacité du personnage qui complot à influencer par la parole ses interlocuteurs ainsi que les **techniques de déguisement** (ou travestissement), changement d'identité (sexe et/ou condition sociale) d'un personnage par le biais d'un accessoire (costume et/ou port d'un masque). Le personnage peut vouloir dissimuler sa véritable identité (Rosalinde qui fuit la persécution de son oncle dans *Comme il vous plaira* de **Shakespeare**) ou usurper celle d'un autre personnage (Jupiter qui prend l'apparence d'Amphitryon dans la pièce de **Molière**). On retrouve ce procédé aussi bien dans la comédie que dans la tragédie. Le fait qu'un personnage ignore sa véritable identité est aussi considéré comme un déguisement (bien qu'inconscient) et donne lieu la plupart du temps au moment de la « reconnaissance ».

**L'aparté** désigne le discours qu'un personnage prononce sans être entendu des autres personnages (ce qui relève bien sûr d'une convention théâtrale). Entendu des spectateurs, l'aparté, qui dévoile les pensées de celui qui s'exprime, permet d'informer le public sur ses véritables motivations. Il révèle ainsi le double jeu de certains personnages, notamment ceux qui trament des machinations contre les autres.

**Conclusion :**

**Dans la plupart des pièces** de théâtre dramatique, romantique, les héros sont confrontés à un complot qu'ils doivent déjouer, comme dans *Hernani*, dans la pièce de **Victor Hugo**, qui, par vengeance, projette de tuer le roi Don Carlos. La pièce de Musset *Lorenzaccio* repose, elle, tout entière sur le dessein de Lorenzo d'assassiner son cousin le duc Alexandre de Médicis, tyran de Florence, afin de restaurer la république. Ce choix d'un héros conspirateur permet à Musset de représenter les tourments intérieurs de ce personnage romantique, déchiré entre la hauteur de ses idéaux et la cynique trivialité de la réalité.

**Luttes et joutes amoureuses** Outre la politique, l'amour est le grand inspirateur de ruses et de stratagèmes ingénieux. Les pièces de Marivaux en sont bien sûr un parfait exemple, les personnages n'hésitant pas à changer d'identité pour s'assurer de l'amour de l'élue de leur cœur (*L'Épreuve*) ou pour découvrir incognito leur futur(e) promis(e) (*Le Jeu de l'amour et du hasard*). L'amour est l'enjeu d'une véritable bataille pour réunir les deux jeunes amoureux (*L'École des femmes* de Molière ou *Roméo et Juliette* de Shakespeare), lorsqu'il n'est pas l'objet d'une lutte entre les amoureux eux-mêmes qui ne parviennent pas à s'avouer leur amour mutuel (*On ne badine pas avec l'amour* de Musset). Marivaux est un grand stratège, dans le sens où il imbrique plusieurs styles, étiquette des grandes histoires . Mais c'est par les personnages, des **tacticiens**, plus que le comique de situation que Marivaux montre son génie !

**SUJET C :Diriez-vous que la pièce de Jean-Luc Lagarce *Juste la fin du monde* est un drame intime ?**

*Juste la fin du monde* est l'une des dernières pièces de théâtre de Jean-Luc Lagarce, écrite peu de temps après qu'il a appris sa séropositivité. Si la trame reste la même (un homme décide de rendre visite à sa famille pour lui annoncer sa mort prochaine), l'évolution du titre manifeste le changement de tonalité de l'œuvre : l'optimisme esquissé par les éclaircies laisse place à un sentiment de fin du monde, perçu tantôt comme tragique, tantôt comme dérisoire. La pièce a une portée universelle par le biais de l'identification entr'autres. Mais cette universalité propre aux chefs-d'oeuvres empêche t-elle l'intimisme. Et avant tout *Juste la fin du monde* est une tragédie, un

conflit personnel et familial. Où se trouve alors la limite entre l'intimisme et le drame plus collectif comme chez Shakespeare, Corneille ?

## I. Du drame familial à la comédie de la famille

### Une reconnaissance manquée

- Le retour du héros dans la maison familiale après plusieurs années d'absence s'accompagne d'un désir : *celui d'être reconnu par les siens*. Il peut être compris comme une volonté de donner à ses proches une seconde chance de le connaître (re-connaître prend alors le sens de connaître une seconde fois) et de leur permettre de découvrir ses qualités (reconnaître prend alors le sens d'obtenir la considération des autres). Sur le plan dramaturgique, *la « reconnaissance » est aussi un procédé théâtral*, employé habituellement à la fin d'une pièce pour en permettre le dénouement.
- Or, dans cette pièce, tout se joue dès le début : Louis doit se faire reconnaître par ses proches et il a un secret à leur avouer. Mais il ne parvient à faire ni l'un ni l'autre. C'est son frère, Antoine, qui entérine cette reconnaissance manquée : « tu ne sais pas qui je suis, / tu ne l'as jamais su, / ce n'est pas ta faute et ce n'est pas de la mienne / non plus, moi non plus, je ne te connais pas [...] / on ne se connaît pas » (partie 1, sc. 11). Si toute reconnaissance est impossible, c'est que les personnages avouent ne s'être jamais connus. Ils se révèlent prisonniers des rôles qu'ils se sont attribués les uns aux autres.

### Une vaine tentative de déjouer

- Le retour de Louis peut de ce fait apparaître comme *une tentative de déjouer* : déjouer l'intrigue qu'il prévoit, déjouer la distribution des rôles. Lorsqu'il a entrepris son voyage, il savait déjà quelle tournure allaient prendre les événements : « c'est exactement ainsi, / lorsque j'y réfléchis, / que j'avais imaginé les choses, / vers la fin de la journée, / sans avoir rien dit de ce qui me tenait à cœur / – c'est juste une idée mais elle n'est pas jouable » (partie 2, sc. 1). Prévoyant tout ce qui va advenir, Louis voudrait en contrarier le cours et imposer une nouvelle trame à l'histoire familiale. Mais il réalise vite que ce projet n'est pas « jouable » : il est condamné, comme les autres, à endosser son costume habituel.
- Car chacun joue en effet *sa comédie familiale et familiale*. Louis est le frère aîné « désirable et lointain, distant », Antoine, le frère au « mauvais caractère, borné », Suzanne, la petite sœur qui parle trop, la mère, celle qui ressasse et Catherine, la belle-sœur « simple, claire, précise ». Chaque personnage énonce un jugement sur les autres dont aucun ne peut se libérer, comme le déclare Antoine à Louis : « car tu le voudrais, tu ne saurais plus t'en défaire, tu es pris à ce rôle ». À tel point que Suzanne, la petite sœur, indique à Louis le moment de la conversation où il faudrait qu'il lui dise « Ta gueule, Suzanne » et que celui-ci, pour respecter le jeu de rôles, s'exécute

## II. Une pièce sans action

### Une structure statique

- L'une des particularités de cette pièce est l'absence d'action qu'elle présente : il ne se passe rien, *les seuls actes observables sont des actes de langage*. La structure de

la pièce repose sur des scènes comme juxtaposées, une suite de paroles isolées : soit le dialogue ne prend pas entre les personnages dans les scènes de groupe, soit la parole est confisquée par un seul personnage durant une scène entière, donnant lieu à une succession de *monologues*.

- La parole solitaire de Louis vient régulièrement ponctuer la pièce : au début (prologue), à la fin (épilogue) et au début de la seconde partie (sc. 1). Au centre de la pièce survient l'intermède, comme dans un hors-temps, un hors-lieu, à mi-chemin entre le rêve et le fantasme, contribuant à fragmenter un peu plus la temporalité, à disloquer le réel. Pas de péripéties, pas de coups de théâtre, il n'est question que de langage : de la volonté de dire, de l'incapacité de dire.

### Paroles en l'air

- Tout comme aucune action ne s'engage, aucune parole ne se réalise : *le langage ne fait que sanctionner l'impossibilité de l'action*. Les personnages ne font que dire ce qu'ils feraient si, énoncer ce qu'ils diraient si : « Je souhaite quant à moi, / ce que je souhaitais, / je serais heureux de pouvoir... » . Les nombreuses *épanorthoses*, le plus souvent exprimées par des changements de temps et de modes des verbes, indiquent le caractère velléitaire des paroles prononcées.
- De la velléité au *mensonge*, il n'y a d'ailleurs qu'un pas et les personnages se complaisent en fausses promesses. La mère demande ainsi à Louis de mentir : « même si ce n'est pas vrai, un mensonge qu'est-ce que ça fait ? Juste une promesse qu'on fait en sachant par avance qu'on ne la tiendra pas » (partie 1, sc. 8).

### III. Dire la lente paralysie de la vie

#### Dialogues de sourds-muets

- Juste la fin du monde met en scène *l'échec du dialogue* : chacun se heurte à la difficulté de dire à l'autre ce qu'il voudrait exprimer. Louis le premier, dans la scène 5 de la première partie, avoue qu'il « ne trouve pas les mots » avant de conclure que sa famille l'aime comme un mort, « sans pouvoir ni savoir jamais rien [lui] dire ». Il est pris entre prières de parler et prières de se taire. Suzanne et la mère veulent qu'il se dévoile, qu'il raconte. À l'inverse, Catherine et Antoine lui intiment l'ordre de ne rien dire.
- À la difficulté pour Louis de parler répond *le refus d'Antoine d'écouter* : « tu voudras me parler / et il faudra que j'écoute / et je n'ai pas envie d'écouter » . Dès lors que l'un des personnages prend la parole, ou il s'excuse de le faire ou il s'emploie à fournir une interprétation des mots qu'il prononce, comme la mère qui ne cesse de commenter son propre discours : « ce que j'essaie de dire » (partie 1, sc. 4). Miné de toutes parts, le dialogue ne peut s'établir.

#### Observer l'inéluctable

- Si les personnages ne parviennent pas à communiquer, c'est aussi que toutes leurs amorces de conversations *sont arrimées au passé*. Un passé que chacun recrée à sa façon, sur lequel chacun a son mot (définitif) à dire, comme l'explique la mère dans la scène 8 de la première partie. Pour chacun des personnages, il ne s'agit que d'exposer son point de vue, sa vérité, comme le permet au théâtre la focalisation zéro.
- Pourtant cette pièce, et cela fait sa singularité, semble adopter une focalisation

interne en privilégiant le point de vue de Louis qui, dépassant les limites du personnage de théâtre, se place en narrateur et en témoin d'une histoire qu'il raconte autant qu'il la (re)joue, brouillant les frontières entre les genres littéraires.

### **CONCLUSION : Parcours : crise personnelle, crise familiale**

#### **Tragédie et famille**

Dans la **tragédie**, le héros ou l'héroïne tente vainement d'échapper à une malédiction familiale. Ainsi, l'histoire des grandes familles tragiques de la mythologie gréco-romaine que sont les Atrides (Agamemnon, Ménélas, Clytemnestre, Iphigénie, Oreste et Électre) et les Labdacides (Œdipe, Jocaste, Étéocle et Polynice, Antigone, Ismène) ont inspiré les trois grands auteurs tragiques grecs, Eschyle, Sophocle et Euripide. Eschyle s'intéresse aux Labdacides dans *Les Sept contre Thèbes* et aux Atrides dans *l'Orestie*. **Sophocle** consacre trois pièces aux Labdacides, *Antigone*, *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone* et une aux Atrides, *Électre*. Euripide quant à lui s'intéresse aux Atrides avec *Électre*, *Oreste*, *Iphigénie en Tauride* et *Iphigénie à Aulis*. La tragédie explique le destin funeste du héros ou de l'héroïne tragique par leur ascendance : ils sont condamnés à expier malgré eux des crimes commis par leurs ancêtres, comme Phèdre encore, protagoniste des pièces de Sénèque et de Racine.

#### **Luttes fratricides**

Sujet à la fois mythologique (Romulus et Rémus) et biblique (Caïn et Abel), la lutte entre deux frères a souvent été représentée sur scène. Le combat entre Étéocle et Polynice, les fils d'Œdipe, a par exemple inspiré Eschyle (*Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle) et Racine (*La Thébaine*). C'est encore ce thème qui intéresse Racine dans sa tragédie *Britannicus* qui met en scène l'assassinat de Britannicus par son frère Néron.

#### **Comédie et famille**

La comédie est elle aussi fondée sur des histoires de famille mais, par définition, plus légère. Le mariage en est la grande affaire et il s'agit pour le héros ou l'héroïne d'échapper à un mariage d'affaires conclu par son père ou sa mère afin d'épouser l'élue(e) de son cœur et fonder sa propre famille. La comédie se plaît alors à croquer les membres de la famille en « types » (souvent hérités de la *commedia dell'arte*) : la grand-mère parangon de morale chrétienne, le père avare ou hypocondriaque, la belle-mère vénale, la jeune fille innocente, le fils naïf, etc. On retrouve ces personnages dans différentes pièces de **Molière** comme *L'École des femmes*, *Tartuffe*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Malade imaginaire*, etc. Dans la comédie comme dans la tragédie, le héros ou l'héroïne tentent d'échapper à l'emprise familiale.

#### **Trois sœurs, cinq sœurs**

Dans le **théâtre du xx<sup>e</sup> siècle**, le personnage de la sœur représente souvent le type de la femme qui n'a pas réussi à vivre sa vie, déchirée entre aspirations personnelles et fidélité à l'ordre familial (dont elle finit par rester prisonnière). Plusieurs auteurs se sont plu à mettre en scène des fratries uniquement composées de sœurs qui attendent indéfiniment dans leur maison que quelque chose arrive,

comme **Tchekhov** avec Les Trois Sœurs, García Lorca avec La Maison de Bernarda Alba et Lagarce avec J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne *ou récemment* Le consentement de **Vanessa Springora** .

L'intimisme est réel et paradoxalement, peut-être, l'universel, le drame se trouve aussi dans l'infiniment petit, loin des luttes de pouvoir, des ambitions militaires, princières, royales comme dans Shakespeare ou Corneille. Chaque être est un monde semble crier devant sa maladie l'auteur J.Luc Lagarce.