



SUJET DE FRANÇAIS BAC GÉNÉRAL 2025 MÉTROPOLE

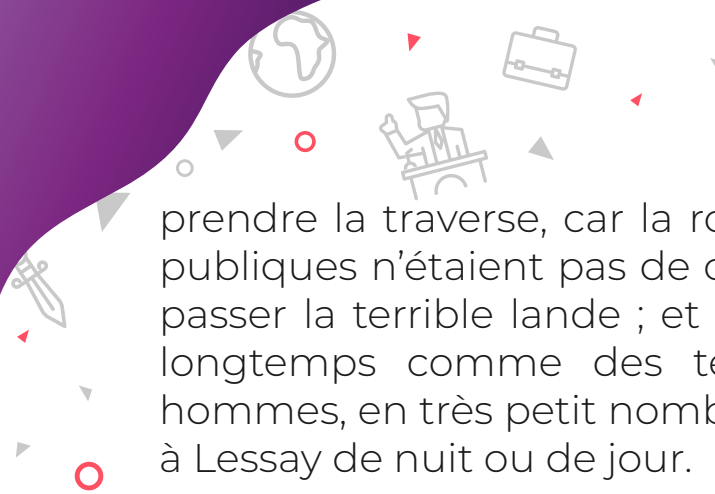
COMMENTAIRE JULES BARBEY D'AUREVILLY, *L'ENSORCELÉE*, EXTRAIT DU CHAPITRE 1, 1854

Ce texte évoque la lande normande de Lessay, paysage désertique dans lequel se déroule le récit.

Placé entre la Haie-du-Puits et Coutances, ce désert normand, où l'on ne rencontrait ni arbres, ni maisons, ni haies, ni traces d'homme ou de bêtes que celles du passant ou du troupeau du matin dans la poussière, s'il faisait sec, ou dans l'argile détrempée du sentier, s'il avait plu, déployait une grandeur de solitude et de tristesse désolée qu'il n'était pas facile d'oublier.

La lande, disait-on, avait sept lieues de tour. Ce qui est certain, c'est que, pour la traverser en droite ligne, il fallait à un homme à cheval et bien monté plus d'une couple d'heures. Dans l'opinion de tout le pays, c'était un passage redoutable.

Quand de Saint-Sauveur-le-Vicomte, cette bourgade jolie comme un village d'Écosse et qui a vu Du Guesclin défendre son donjon contre les Anglais, ou du littoral de la presqu'île, on avait affaire à Coutances et que, pour arriver plus vite, on voulait



prendre la traverse, car la route départementale et les voitures publiques n'étaient pas de ce côté, on s'associait plusieurs pour passer la terrible lande ; et c'était si bien en usage qu'on citait longtemps comme des téméraires, dans les paroisses, les hommes, en très petit nombre, il est vrai, qui avaient passé seuls à Lessay de nuit ou de jour.

On parlait vaguement d'assassinats qui s'y étaient commis à d'autres époques. Et vraiment, un tel lieu prêtait à de telles traditions. Il aurait été difficile de choisir une place plus commode pour détrousser un voyageur ou pour dépêcher un ennemi. L'étendue, devant et autour de soi, était si considérable et si claire qu'on pouvait découvrir de très loin, pour les éviter ou les fuir, les personnes qui auraient pu venir au secours des gens attaqués par les bandits de ces parages, et, dans la nuit, un si vaste silence aurait dévoré tous les cris qu'on aurait poussés dans son sein.

Mais ce n'était pas tout.

Si l'on en croyait les récits des charretiers qui s'y attardaient, la lande de Lessay était le théâtre des plus singulières apparitions. Dans le langage du pays, il y revenait. Pour ces populations musculaires, braves et prudentes, qui s'arment de précautions et de courage contre un danger tangible et certain, c'était là le côté véritablement sinistre et menaçant de la lande, car l'imagination continuera d'être, d'ici longtemps, la plus puissante réalité qu'il y ait dans la vie des hommes.

Aussi cela seul, bien plus que l'idée d'une attaque nocturne, faisait trembler le pied de frêne dans la main du plus vigoureux gaillard qui se hasardait à passer Lessay à la tombée.

Thèmes principaux

Ce texte met en valeur la lande de Lessay comme un lieu désolé et inquiétant, marqué par la solitude, la peur, et des croyances populaires. Il évoque à la fois la rudesse du paysage, la menace



humaine (assassinats, attaques) et le fantastique (apparitions, récits surnaturels). Le passage mêle ainsi réalisme descriptif et imaginaire collectif, en soulignant le pouvoir de l'imagination sur les esprits.

Enjeux, éléments d'analyse et problématique

Ce texte soulève plusieurs enjeux littéraires et culturels : il interroge la manière dont un lieu réel peut être investi d'une dimension imaginaire et symbolique. À travers la description de la lande de Lessay, Barbey d'Aurevilly explore les liens entre espace, peur et croyances collectives, inscrivant son récit dans une tradition gothique et fantastique. Le texte invite ainsi à réfléchir à la puissance de l'imaginaire sur la perception du réel, à la construction littéraire du mystère, et au rôle du décor dans l'atmosphère d'un récit. On peut donc poser la problématique suivante : comment Barbey d'Aurevilly transforme-t-il un lieu géographique en espace de fiction inquiétant, reflet des peurs humaines ?

Commentaire

Introduction

Dans ce passage extrait du premier chapitre de *L'Enfermé*, Jules Barbey d'Aurevilly propose une évocation saisissante de la lande de Lessay, vaste territoire désertique situé en Normandie. Loin de se limiter à une simple description de paysage, le texte construit un espace profondément inquiétant, propice à la peur, au mystère et à la superstition. La lande, par son immensité, son silence et son absence d'humanité, devient le théâtre d'angoisses collectives, à la fois historiques, sociales et imaginaires.

Ce décor joue un rôle central dans le récit : il n'est pas un cadre neutre, mais un véritable acteur dramatique, vecteur d'un imaginaire gothique et fantastique, dans la lignée du



romantisme noir du XIX^e siècle. À travers cette représentation, Barbey d'Aurevilly explore les liens entre espace, mémoire, peur et légende, en montrant comment l'imagination humaine projette sur le réel des représentations symboliques.

Problématique : comment Barbey d'Aurevilly parvient-il à transformer la description d'un lieu réel en un espace inquiétant, traversé par l'imaginaire, et chargé de tension dramatique ?

I. Une description réaliste d'un lieu désolé et monumental

La première fonction du texte est descriptive. Le narrateur présente la lande de Lessay comme un lieu bien réel, situé « entre la Haie-du-Puits et Coutances », et parcouru par les voyageurs pour « aller à Coutances ». Cette localisation précise donne au texte un ancrage géographique concret. Cependant, cette description est immédiatement teintée d'une atmosphère particulière : le lieu est présenté comme un « désert normand », c'est-à-dire un espace vide et hostile.

La répétition des négations dans l'énumération initiale (« ni arbres, ni maisons, ni haies, ni traces d'homme ou de bêtes ») souligne l'absence de toute forme de vie ou de repère humain. La lande est ainsi marquée par une désolation radicale, accentuée par les expressions comme « grandeur de solitude » et « tristesse désolée », qui relèvent d'un registre pathétique et sublime.

Cette évocation s'inscrit dans une esthétique romantique, où la nature grandiose et inhospitalière provoque un sentiment mêlé de fascination et de terreur. Le narrateur insiste d'ailleurs sur la difficulté à oublier ce paysage, preuve de sa puissance émotionnelle et de son impact sensoriel. Par l'accumulation des détails concrets (temps de traversée à cheval, distance de sept lieues), Barbey d'Aurevilly installe un réalisme descriptif, mais orienté vers la mise en tension dramatique.



II. Un espace dangereux, entre menace humaine et mémoire violente

À la description topographique s'ajoute une dimension dramatique et menaçante. Le narrateur évoque la réputation redoutable de la lande dans tout le pays, où elle est considérée comme un passage dangereux. Cette réputation se traduit par des comportements sociaux : les voyageurs « s'associaient plusieurs » pour la traverser, signe d'une peur collective enracinée. Ceux qui osent passer seuls sont qualifiés de « téméraires », et leur bravoure est encore citée longtemps après, ce qui participe d'une mythologisation du lieu.

Le texte introduit ensuite une dimension criminelle, en évoquant des « assassinats » dont on « parlait vaguement ». Cette imprécision volontaire donne au récit une dimension légendaire, propre à nourrir l'imaginaire local. L'auteur renforce la tension en décrivant la lande comme un lieu idéale pour un guet-apens : sa grande étendue et son visage désertique permettent de voir venir les secours, donc d'agir impunément ; son silence nocturne est tel qu'il pourrait « dévorer tous les cris », image saisissante qui souligne l'impuissance des victimes.

Par cette description, la lande devient un lieu de transgression, où les règles sociales et morales sont suspendues, et où l'homme peut redevenir prédateur. Le texte évoque ainsi un espace hors de la loi, presque archaïque, où la violence n'est pas punie, mais engloutie par le décor.

III. Un lieu habité par l'imaginaire populaire et le fantastique

Le dernier mouvement du texte marque un basculement vers le fantastique. L'évocation des « charretiers » qui « s'y attardaient » sert de point d'appui au récit des apparitions. Ces hommes, figures du peuple rural, sont des témoins privilégiés de la mémoire collective et de l'oralité locale. L'expression « il y revenait », typique du langage populaire, suggère la persistance d'une présence invisible ou d'un retour du passé, caractéristique du registre surnaturel.



Ce ne sont donc plus des dangers humains qui effraient, mais bien des manifestations inexplicables, qui relèvent du mystère. Le narrateur souligne que c'est cette peur de l'invisible, bien plus que la peur physique, qui fait trembler les voyageurs : « cela seul, bien plus que l'idée d'une attaque nocturne, faisait trembler ». Le texte pose alors une réflexion sur la force de l'imagination, présentée comme « la plus puissante réalité qu'il y ait dans la vie des hommes ». Cette affirmation essentielle donne à l'extrait une dimension méta-poétique : elle révèle la conviction que la littérature et la croyance peuvent avoir un impact plus fort que la réalité elle-même.

Ainsi, la lande de Lessay devient un espace mental, une projection des peurs humaines : elle reflète moins un danger objectif qu'un imaginaire collectif nourri de récits, de légendes et d'angoisses ancestrales. En cela, elle rejoint les figures du lieu hanté ou de la terre maudite, fréquentes dans la tradition fantastique et gothique.

Conclusion

Barbey d'Aurevilly, à travers ce passage, transforme une lande normande en un espace de fiction à la croisée du réel, du légendaire et du fantastique. Par un savant jeu de descriptions réalistes, de références sociales et de glissements vers l'imaginaire, il construit un univers inquiétant, chargé de peur, de silence et de violence sourde.

Cette évocation du paysage dépasse le simple cadre descriptif pour devenir porteuse de sens symbolique : la lande incarne les peurs collectives, les traumatismes enfouis et les croyances invisibles qui hantent les sociétés rurales. Elle révèle aussi la puissance de l'imaginaire littéraire, capable de transformer un lieu réel en mythe, et de faire de la nature un reflet des angoisses humaines.



Ce texte illustre donc parfaitement l'art de Barbey d'Aurevilly, à la frontière du réalisme, du romantisme noir et du fantastique, et annonce les grandes œuvres où le paysage devient l'écho de l'âme humaine.

DISSERTATION : SUJET A

ŒUVRE : PIERRE CORNEILLE, *LE MENTEUR*

PARCOURS ASSOCIÉ : MENSONGE ET COMÉDIE

Selon vous, dans la comédie *Le Menteur*, l'art du mensonge est-il toujours maîtrisé ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur *Le Menteur*, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

Thèmes principaux

Ce sujet invite à analyser les enjeux du mensonge dans la comédie, en interrogeant sa maîtrise par les personnages. Il faut explorer la manière dont le mensonge alimente l'intrigue, provoque quiproquos et effets comiques, mais aussi les limites de cet art, notamment quand il échappe à son auteur. La réflexion portera sur le pouvoir de la parole, le jeu théâtral et les risques de la fiction.

Commentaire

Introduction

Dans la tradition théâtrale, la comédie repose souvent sur des ressorts d'illusion, de dissimulation ou de quiproquos. Dans *Le Menteur*, pièce de Pierre Corneille écrite en 1643, le personnage principal, Dorante, construit toute sa relation aux autres par le mensonge. Ce choix assumé de faire du mensonge un moteur de l'action dramatique s'inscrit dans le parcours « mensonge et



comédie », qui interroge les effets comiques, sociaux et moraux de cette pratique dans le théâtre. Dès lors, on peut se demander si, dans *Le Menteur*, l'art du mensonge est toujours maîtrisé par ceux qui le pratiquent, ou s'il échappe parfois à leur contrôle au point de provoquer des situations incontrôlées. Nous verrons d'abord que le mensonge est présenté comme un art maîtrisé, source de prestige et de comique, avant d'analyser les limites de cette maîtrise, puis de montrer que la comédie elle-même s'enrichit de cette tension entre contrôle et perte de contrôle.

I. Le mensonge, un art comique fondé sur l'intelligence et la maîtrise de la parole

Dans *Le Menteur*, Dorante incarne un personnage habile, capable de manipuler le langage pour construire une image flatteuse de lui-même. Dès sa première apparition, il se présente comme un noble valeureux et amoureux, alors qu'il vient tout juste de rencontrer Clarice et Lucrèce. Ce mensonge inaugural initie une série de récits fictifs qui lui permettent de gagner l'attention et l'admiration de ses interlocuteurs. Dorante pratique le mensonge avec élégance rhétorique : ses discours sont riches, argumentés, pleins d'esprit. Il s'inscrit ainsi dans la tradition du menteur d'apparat, personnage typique de la comédie qui séduit par son verbe.

Le mensonge devient un ressort essentiel de la mécanique comique : il entraîne des quiproquos, comme celui qui fait croire à Clarice qu'elle est aimée de Dorante alors qu'il s'adresse en réalité à Lucrèce. Le spectateur, informé de la vérité, rit de ces décalages, conformément aux principes du comique de situation. La maîtrise du mensonge par Dorante participe donc à la structuration de l'intrigue, fondée sur l'illusion volontaire. Elle est aussi valorisée comme art du théâtre lui-même, dans la mesure où le personnage se construit une fiction, à l'image de l'auteur dramatique.



II. Une maîtrise fragile : le mensonge échappe au contrôle de celui qui le produit

Cependant, si Dorante semble au départ maîtriser l'art de mentir, la pièce montre peu à peu que cette maîtrise est illusoire. Le mensonge appelle d'autres mensonges pour se maintenir, et le menteur se retrouve vite pris dans sa propre invention. À force de travestir la réalité, Dorante finit par se contredire, notamment lorsqu'il évoque son prétendu duel avec Alcippe. Ses déclarations deviennent confuses, incohérentes, et ses interlocuteurs commencent à douter de sa sincérité. Il perd progressivement la main sur la situation qu'il croyait contrôler.

Ce glissement progressif met en lumière les risques du mensonge : s'il donne un pouvoir temporaire, il peut aussi conduire à l'isolement, à la perte de crédibilité et à des conflits. Alcippe, trompé par les récits de Dorante, en vient à se battre en duel, ce qui montre que les effets du mensonge dépassent l'intention du menteur. La parole, une fois lancée, agit au-delà de celui qui l'énonce, révélant ainsi une vérité centrale du théâtre classique : la parole est une force qui peut échapper à son auteur.

II. Une tension féconde pour la comédie : entre virtuosité du menteur et chaos provoqué

Cette alternance entre maîtrise brillante et perte de contrôle n'est pas un défaut de la pièce, mais au contraire sa richesse comique. La tension entre ce que Dorante croit manipuler et ce qu'il provoque réellement crée une dynamique de rebondissements constants. La comédie joue sur cette instabilité, propre à divertir le spectateur et à faire avancer l'action.

De plus, cette tension porte un message moral implicite. Comme dans d'autres comédies classiques, le désordre provoqué par le mensonge appelle un retour à l'ordre. À la fin de la pièce, Dorante confesse ses mensonges à son père et accepte le mariage que



celui-ci lui propose, non sans une pointe d'ironie. Le dénouement montre que la vérité finit par s'imposer, non par la force, mais par la reconnaissance des limites du mensonge. Cela ne discrédite pas totalement l'art de mentir, mais en rappelle les contraintes sociales et morales.

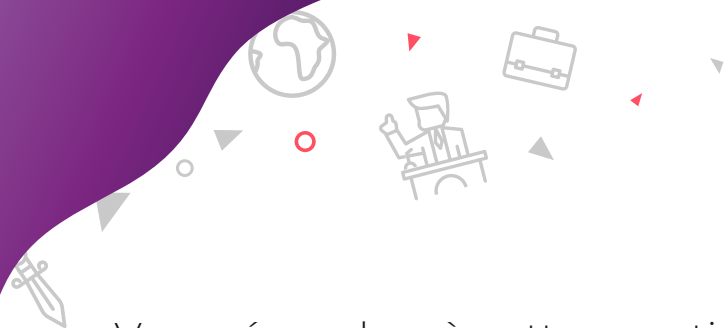
Enfin, sur le plan métathéâtral, la pièce souligne que le théâtre lui-même repose sur un jeu de mensonges partagés. Le public sait que ce qu'il voit est faux, mais il y adhère pour le plaisir du récit et de la fiction. Ainsi, le personnage du menteur est une manière pour Corneille de réfléchir à l'art dramatique : mentir avec talent, c'est aussi faire du théâtre, à condition de savoir en maîtriser les conséquences.

Conclusion

Dans *Le Menteur*, le mensonge est à la fois un art maîtrisé par le personnage principal, qui l'utilise avec habileté pour séduire et briller, et une force instable, qui finit par lui échapper et semer le trouble autour de lui. Cette ambivalence nourrit toute la richesse comique de la pièce, en montrant que le pouvoir des mots est à la fois fascinant et dangereux. Corneille propose ainsi une réflexion subtile sur la parole, la fiction et la vérité, en faisant du menteur un double du dramaturge, capable de captiver son auditoire, mais conscient des limites de sa propre invention.

DISSERTATION : SUJET B
ŒUVRE : ALFRED DE MUSSET,
ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR
PARCOURS : LES JEUX DU CŒUR ET DE LA PAROLE

Les personnages s'affrontent-ils sérieusement dans On ne badine pas avec l'amour ?



Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur *On ne badine pas avec l'amour*, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

Thèmes principaux

Ce sujet invite à explorer les rapports conflictuels entre les personnages dans *On ne badine pas avec l'amour*, en lien avec les jeux de séduction, les masques sociaux et les luttes de pouvoir affectif. Il s'agit d'analyser si ces échanges relèvent du badinage amoureux, du langage du désir, ou s'ils traduisent une véritable gravité sentimentale. La pièce interroge ainsi la frontière entre jeu et sincérité, entre lutte oratoire et drame amoureux.

Commentaire

Introduction

On ne badine pas avec l'amour, comédie en prose écrite par Alfred de Musset en 1834, met en scène deux jeunes personnages, Camille et Perdican, que tout destine à s'aimer, mais que la fierté, les malentendus et les blessures affectives éloignent. L'acte II, scène 5, présente un dialogue central de la pièce, dans lequel Camille et Perdican se confrontent pour la première fois de manière ouverte, sans pour autant dire toute la vérité de leurs sentiments. Ce passage, marqué par un échange en apparence léger, révèle en réalité des tensions profondes et un désaccord affectif qui structure l'ensemble de la pièce.

Nous verrons en quoi ce dialogue mêle habilement jeu et gravité, dissimulation et sincérité, dans un équilibre propre à l'esthétique de Musset, où la parole porte les conflits de l'âme sans jamais les



transformer en éclats théâtraux.

Problématique : comment ce dialogue entre Camille et Perdican illustre-t-il le double jeu des apparences et de la sincérité dans les relations amoureuses, tout en révélant une tension feutrée entre deux cœurs blessés ?

Une conversation apparemment légère et mondaine

Le ton de l'échange entre Camille et Perdican est d'abord marqué par une certaine légèreté. Les deux personnages adoptent une posture maîtrisée, dominée par l'ironie, la distance et l'usage d'un langage raffiné. Perdican, après avoir appris le refus de Camille d'épouser un homme qu'elle aime, lui tient un discours où il affecte un détachement à l'égard des femmes. Il évoque une forme de désabusement affecté, teinté d'ironie, qui brouille la frontière entre sincérité et provocation. Il ne déclare pas une résolution ferme, mais élabore un discours destiné à troubler Camille, à susciter une réaction. De son côté, Camille fait preuve d'une froideur étudiée. Elle répond avec mesure et politesse, feignant de prendre les propos de Perdican au sérieux, tout en laissant entendre qu'elle n'est pas dupe. Cette mise à distance réciproque donne à la scène une tonalité de badinage, où chacun masque ses intentions sous des formules brillantes. Ce type d'échange rappelle les dialogues d'alcôve du théâtre classique, où la forme polie et élégante dissimule les véritables enjeux affectifs.

La fierté blessée et le refus de l'aveu

Mais sous cette légèreté apparente se cache une véritable tension psychologique. Si Perdican parle avec ironie, c'est pour masquer une blessure. Il vient de comprendre que Camille refuse de croire en la sincérité de ses sentiments, influencée par les récits de désillusion amoureuse que lui ont transmis les religieuses. En réponse, il adopte une stratégie verbale qui consiste à retourner le discours de la



méfiance contre elle, en affectant lui aussi le scepticisme. Camille, de son côté, refuse de s'abandonner à ce qu'elle ressent. Elle oppose au langage de Perdican une façade froide, presque impersonnelle, qui traduit une peur réelle de souffrir. Tous deux préfèrent se réfugier dans une posture intellectuelle et défensive plutôt que de livrer leurs émotions. La scène devient dès lors un affrontement feutré, une forme de duel où l'on évite les coups directs mais où chaque mot porte une part de blessure. Cette tension est d'autant plus douloureuse qu'elle est réprimée : les personnages ne crient pas, n'éclatent pas, mais s'enferment dans le silence des demi-vérités et des réponses détournées. Musset, en fin observateur des passions, montre ici que l'amour contrarié ne se manifeste pas toujours par des emportements, mais peut se révéler dans des dialogues où le non-dit est plus fort que l'aveu.

Une scène révélatrice de l'esthétique de Musset : entre comédie et gravité

Cette scène illustre pleinement l'art de Musset, qui mêle dans ses pièces les formes de la comédie à une vérité plus grave sur les émotions humaines. Si l'on rit parfois du ton de Perdican ou des réponses piquantes de Camille, c'est un rire teinté d'amertume, car l'on sent que la distance verbale masque une fragilité intérieure. La scène s'inscrit dans une esthétique propre à Musset, celle du « théâtre dans un fauteuil », expression qui désigne une forme de théâtre plus intime, pensée pour la lecture ou la méditation, où les conflits sont psychologiques et les tensions portées par le langage plus que par l'action spectaculaire. Il ne s'agit pas ici d'une mise en scène explicite de cette théorie, mais la scène en partage les caractéristiques : dialogues brillants, introspection, ambiguïté des sentiments. Le conflit entre Camille et Perdican n'est pas frontal, mais latent, progressif, construit sur des oppositions idéologiques et affectives qui traduisent les hésitations de l'amour. Ce qui se joue dans cette scène, c'est la difficulté à croire en l'autre, à dépasser ses



propres blessures pour tendre vers la confiance. La parole, loin de réunir, creuse ici la distance. Et pourtant, le lecteur perçoit que cette parole blessante est un appel déguisé à l'amour.

Conclusion

La scène d'affrontement entre Camille et Perdican est marquée par une tension subtile entre le jeu et le sérieux, entre la comédie des apparences et la vérité des sentiments. Sous le masque du badinage, les deux personnages livrent un combat intérieur où chacun tente de préserver sa dignité sans renoncer à l'autre. Musset parvient à exprimer dans une langue souple et élégante la complexité des rapports amoureux, où la parole protège autant qu'elle blesse. Cette scène révèle que l'amour, loin d'être un jeu inoffensif, est traversé de peurs, d'attentes, et de silences. On ne badine pas avec l'amour, car même dans les échanges les plus feutrés, les mots ont le pouvoir de séparer ceux qu'un simple aveu pourrait rapprocher.

DISSERTATION : SUJET C ŒUVRE : NATHALIE SARRAUTE, POUR UN OUI OU POUR UN NON PARCOURS : THÉÂTRE ET DISPUTE

Un critique remarque que, dans Pour un oui ou pour un non, « le dialogue est toujours, en fin de compte, un jeu dans lequel tous les coups sont permis. »

Cette citation éclaire-t-elle votre lecture de la pièce ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur Pour un oui ou pour un non, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.



Thèmes principaux

Ce sujet invite à analyser le dialogue conflictuel dans *Pour un oui ou pour un non* comme un espace de lutte, où chaque parole peut devenir une arme symbolique. Il interroge la dimension de jeu verbal, d'affrontement feutré, et parfois impitoyable, entre les deux personnages. La pièce met en scène les mécanismes de la dispute, les malentendus, les non-dits et la violence sous-jacente du langage, dans un théâtre dépouillé où la parole est à la fois outil de lien et source de rupture.

Commentaire

Introduction

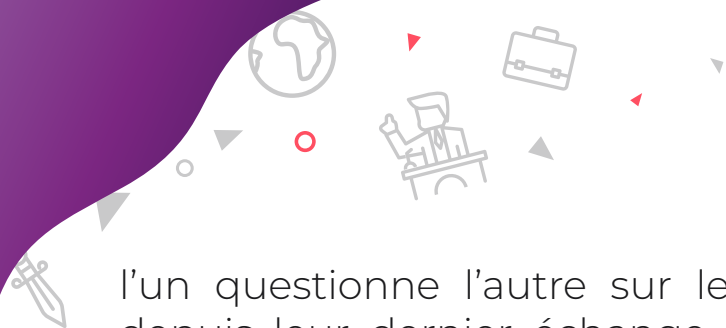
Publié en 1982, *Pour un oui ou pour un non* est une pièce brève et tendue de Nathalie Sarraute, écrivaine emblématique du Nouveau Roman et théoricienne de l'écriture introspective. Cette œuvre met en scène deux personnages anonymes — « Lui » et « L'Autre » — dans une confrontation verbale où un désaccord ancien refait surface. Le théâtre de Sarraute, entièrement centré sur la parole et ses sous-entendus, se détache des conventions traditionnelles pour proposer une exploration fine des mouvements psychiques imperceptibles.

Dès les premières répliques, un désaccord surgit autour d'un souvenir de parole, apparemment anodin : « C'est bien, ça ». Ce simple énoncé, rapporté et analysé a posteriori par « L'Autre », devient le point de départ d'une dispute qui révèle la profondeur des tensions souterraines entre les deux personnages.

Problématique : en quoi cette scène d'ouverture fait-elle du dialogue un jeu d'affrontement, où la moindre parole peut devenir un coup porté, dans une dynamique où tous les moyens verbaux semblent permis ?

Un dialogue tendu autour d'un souvenir de parole

La scène repose sur une situation simple : deux amis se retrouvent, et



l'un questionne l'autre sur le silence prolongé qu'il a entretenu depuis leur dernier échange. Très vite, la conversation glisse vers l'analyse d'une formule passée, « C'est bien, ça », que « L'Autre » dit avoir prononcée sur un ton ambigu, blessant, presque condescendant. Ce qui frappe ici, c'est le poids attribué à une parole banale, détachée de son contexte immédiat mais investie d'un sens affectif profond. Le langage n'est pas pris pour ce qu'il dit, mais pour ce qu'il laisse entendre, suggère, insinue.

Le cadre est volontairement minimaliste, les didascalies sont rares et discrètes : quelques notations sur les silences, les ruptures de ton, les réactions physiques, suffisent à suggérer la tension. L'essentiel se joue dans la parole, dans ce qu'elle cache autant qu'elle révèle. Sarraute n'écrit pas une scène réaliste, mais une exploration des états intérieurs, marqués par le doute, l'interprétation, la mémoire affective.

Le langage comme territoire d'un affrontement symbolique

Très vite, le dialogue glisse du terrain du souvenir vers celui du reproche, puis du procès d'intention. Ce que « L'Autre » attend, ce n'est pas une simple explication, mais une reconnaissance de tort, une confession, un aveu. Face à cela, « Lui » oppose une défense ambiguë, à la fois désinvolte et irritée, niant l'intention malveillante qu'on lui prête tout en refusant de s'excuser. L'un tente d'imposer sa lecture des faits, l'autre résiste : la parole devient jeu de pouvoir, tentative de domination symbolique.

Le théâtre proposé ici est un théâtre du langage, mais d'un langage chargé d'affects, de rancœurs implicites, de blessures anciennes. Aucun mot n'est neutre. Chaque phrase est lue, relue, interprétée, retournée. Il ne s'agit pas de convaincre, mais de prendre le dessus, d'obtenir raison. Le rythme même du dialogue — souvent fait de phrases courtes, de reprises, de suspensions — mime cette lutte feutrée, où l'agressivité n'est jamais directe mais omniprésente. C'est un combat sans cris, mais d'autant plus violent qu'il se déploie dans un langage policé.



Une dramaturgie du soupçon dans un théâtre radicalement contemporain

Cette scène d'ouverture illustre une forme théâtrale radicalement moderne. Dans un théâtre contemporain parfois rapproché de l'absurde par son dépouillement et sa circularité, mais qui s'en distingue par l'attention portée aux mécanismes intérieurs du langage, Sarraute installe un dispositif où la dispute n'est pas accidentelle, mais structurelle. Il n'y a pas de réconciliation possible, parce qu'il n'y a pas de terrain d'entente sur le sens des mots. Le dialogue est miné, chaque tentative de rapprochement est détournée, relancée sur un nouveau désaccord.

La parole, ici, n'unit pas, elle désagrège. Elle révèle l'impossibilité de la transparence, la défiance inhérente à toute relation. Ce pessimisme linguistique inscrit Sarraute dans une réflexion postérieure à la Seconde Guerre mondiale, où le langage a perdu sa fonction de garantie. Mais à la différence du théâtre de l'absurde, Sarraute ne fait pas le constat d'une vacuité existentielle. Elle s'intéresse au mouvement intérieur des consciences, aux tensions sous la surface, aux infimes glissements du discours. Le théâtre devient alors le lieu d'un face-à-face psychologique, où les personnages sont désignés non par leurs noms, mais par leurs rôles dans l'échange, comme dans une expérience abstraite.

Conclusion

La scène d'ouverture de *Pour un oui ou pour un non* illustre parfaitement cette idée que le dialogue est un jeu, mais un jeu impitoyable, où « tous les coups sont permis ». Ce n'est pas un jeu frivole ou ludique, mais un jeu d'interprétations, de souffrance contenue, de guerre des mots, où chaque phrase, aussi banale soit-elle, peut devenir une arme. Sarraute donne ainsi à voir une crise du langage : quand la confiance s'effondre, la parole ne relie plus, elle creuse les distances. Ce théâtre minimaliste, tendu, repose sur une dramaturgie invisible, mais implacable : celle des non-dits, des suspicions, et des blessures que les mots, même les plus anodins, peuvent raviver.