Bac Général HLP + SES (Humanités, littérature et philosophie et Sciences économiques et sociales)

CORRIGÉ NON OFFICIEL

Proposition de corrigé rédigée par FormaV avec l'aide d'outils d'intelligence artificielle. Elle peut contenir des erreurs et ne remplace ni le corrigé ni le barème officiels de l'examen.

Les sujets officiels des sessions passées et nos sujets d'entraînement sont classés sur https://bac-hlp-ses.fr/annales-sujets-et-corriges

Document mis en ligne par FormaV®. Reproduction ou diffusion sans autorisation interdite.

BACCALAURÉAT GÉNÉRAL • CORRIGÉ DÉTAILLÉ

Français

Session 2021 • Polynésie • Jour 1

Code sujet **21-FRGEPO1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1. — Commentaire – Julien Gracq, Le Rivage des Syrtes, 1951
1 réponses • sujet p. 2–2

2. — Dissertation – Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle
3 réponses • sujet p. 3–3

Les numéros, parties et pages renvoient au sujet original. Chaque réponse rappelle la consigne, explique la démarche et donne le résultat.

FormaV - document d'entraînement non officiel

1.

20 points

Commentaire – Julien Gracq, Le Rivage des Syrtes, 1951

Question 1.

Sujet p. 2

> Vous traiterez au choix l'un des deux sujets suivants. Commentaire. Objet d'étude « Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle ». Texte : Julien GRACQ, Le Rivage des Syrtes, 1951. Rédigez un commentaire du texte proposé.

Commentaire rédigé

Introduction. Publié en 1951, *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq est un roman dans lequel l'attente, le mystère et la puissance de l'imaginaire transforment profondément la perception du monde. Dans cet extrait, le narrateur raconte sa première rencontre avec Vanessa dans un jardin. Alors qu'il descend de son belvédère, il découvre une jeune femme installée à l'endroit qu'il occupe habituellement. Cette apparition bouleverse immédiatement son attitude et sa vision du paysage, avant que le récit rétrospectif ne fasse de Vanessa une figure presque surnaturelle. Nous pouvons donc nous demander comment cette rencontre transforme une scène ordinaire en apparition poétique et mystérieuse. Nous montrerons d'abord que la rencontre est vécue comme une irruption déstabilisante, puis que Vanessa métamorphose le paysage en espace mythique, avant d'étudier comment le souvenir rétrospectif construit une figure fascinante et ensorcelante.

I. Une apparition qui déstabilise profondément le narrateur

Dès le début du passage, la rencontre est présentée comme un événement inattendu. Le terme d'« apparition » donne à la jeune femme une dimension presque surnaturelle. Elle n'est pas simplement décrite comme une personne rencontrée dans un jardin : elle surgit comme une vision. L'adjectif « inattendue » souligne la rupture avec les habitudes du narrateur, qui fréquentait régulièrement ce lieu. L'expression « à l'endroit exact où je m'accoudais d'habitude » insiste sur le caractère exceptionnel de la situation : Vanessa occupe précisément l'espace familier du narrateur et lui en interdit momentanément l'accès.

Cette présence provoque chez le personnage un malaise concret. Le narrateur se dit « dépité et embarrassé » et explique qu'il lui est « difficile de [se] retirer sans gaucherie ». Le vocabulaire de la gêne montre qu'il ne sait comment agir. Son hésitation est ensuite rendue visible par une description presque théâtrale de son corps : « l'indécision m'immobilisa, le pied suspendu, retenant mon souffle ». La juxtaposition et les groupes participiaux donnent l'impression d'un personnage figé dans une posture inconfortable. Le mouvement initial, « Je descendais », est interrompu par le verbe « m'arrêta », qui marque une véritable suspension de l'action.

La rencontre est d'autant plus déstabilisante que le narrateur se trouvait dans une disposition particulière. Il précise qu'il était « d'humeur particulièrement solitaire ». Cette précision psychologique prépare l'intensité de la scène : la présence de Vanessa s'impose à un homme qui souhaitait rester seul. Le narrateur tente d'ailleurs de conserver une certaine distance. Il observe la jeune femme « à quelques marches en arrière » et adopte une position « légèrement surplombante ». Le point de vue est ainsi celui d'un observateur silencieux, qui découvre progressivement la silhouette sans encore entrer en relation avec elle.

Le portrait lui-même demeure partiel et incertain. Le narrateur hésite entre « une jeune fille ou une très jeune femme », comme si l'identité de Vanessa restait indéterminée. Son « profil perdu » et son « visage à demi dérobé » empêchent une perception complète. Le vocabulaire du retrait et du secret entretient le mystère. Cependant, cette réserve ne diminue pas l'intensité de la fascination ; elle la renforce au contraire, car ce qui est dissimulé stimule l'imagination du narrateur.

II. La présence de Vanessa métamorphose le paysage en espace mythique

FormaV - document d'entraînement non officiel

La description de la jeune femme ne repose pas seulement sur ses traits physiques. Elle associe immédiatement Vanessa au jardin et au paysage. Son profil se détache « sur la coulée de fleurs » et son contour est comparé à celui que produit « la réverbération d'un champ de neige ». Cette comparaison associe les fleurs à la lumière et à la blancheur. Le paysage devient une matière presque irréelle, tandis que la silhouette acquiert une délicatesse « tendre et comme aérienne ». Le mot « comme » maintient une part d'indétermination et fait basculer la scène dans l'imaginaire.

Le narrateur affirme ensuite que la beauté du visage lui importe moins que le « sentiment de dépossession exaltée » qui grandit en lui. Cette expression paradoxale associe une perte et une élévation : le personnage souffre de ne plus être maître de son lieu, mais il éprouve en même temps une exaltation. Vanessa le prive symboliquement de son espace tout en lui faisant accéder à une expérience plus intense. La progression temporelle « de seconde en seconde » montre que cette émotion se développe progressivement et échappe de plus en plus au contrôle du narrateur.

La jeune femme est alors élevée au rang de souveraine. Le narrateur évoque « la silhouette dominatrice », puis affirme que « la reine du jardin venait de prendre possession de son domaine solitaire ». La métaphore royale transforme le jardin en royaume et Vanessa en souveraine. Le possessif « son » confirme cette appropriation : le lieu, auparavant associé au narrateur, semble désormais appartenir entièrement à la jeune femme. Le verbe « prendre possession » reprend d'ailleurs l'idée de dépossession ressentie par le narrateur.

Cette transformation prend également une dimension sacrée et solennelle. Vanessa, immobile, « faisait tomber sur ce jardin [...] la solennité soudaine que prend un paysage sous le regard d'un banni ». La comparaison avec le regard d'un « banni » suggère l'exclusion du narrateur, devenu étranger à son propre lieu. Elle donne aussi à la scène une gravité presque légendaire. Vanessa n'est plus seulement une promeneuse : elle devient « l'esprit solitaire de la vallée ». Cette métaphore personnifie le paysage et fait de la jeune femme son incarnation. Le jardin semble révéler une présence cachée dont elle serait l'expression.

La couleur et la musique prolongent cette transfiguration. Les « champs de fleurs » prennent « une teinte soudain plus grave ». Le paysage n'est donc pas décrit de manière objective : il change sous l'effet du regard du narrateur. La comparaison musicale finale est particulièrement révélatrice : cette modification ressemble à « la trame de l'orchestre quand l'entrée pressentie d'un thème majeur y projette son ombre de haute nuée ». Le paysage est assimilé à une œuvre musicale qui s'apprête à accueillir un thème essentiel. L'expression « entrée pressentie » traduit une attente et annonce l'importance future de Vanessa dans l'existence du narrateur. La « haute nuée », image d'un nuage vaste et sombre, introduit cependant une tonalité inquiétante : la révélation de la jeune femme est aussi porteuse d'un bouleversement.

III. Le récit rétrospectif construit une figure fascinante et ensorcelante

Le mouvement de la scène est brusquement interrompu par le geste de Vanessa : « La jeune fille tourna soudain sur ses talons tout d'une pièce et me sourit malicieusement. » L'adverbe « soudain » répond à l'« apparition inattendue » du début et restitue la vivacité de son comportement. L'expression « tout d'une pièce » souligne la netteté presque mécanique du mouvement, tandis que l'adverbe « malicieusement » rompt avec la solennité précédente. Vanessa n'est pas une statue véritable ; elle sait jouer avec le regard du narrateur et semble avoir conscience de l'effet qu'elle produit.

Le sourire provoque la reconnaissance : « C'est ainsi que j'avais connu Vanessa. » Cette phrase très brève constitue une chute narrative. Elle transforme la vision précédente en souvenir fondateur. Le plus-que-parfait « j'avais connu » inscrit la scène dans un récit rétrospectif : le narrateur raconte après coup le moment où cette rencontre a commencé à compter pour lui. Il ne se contente donc pas de relater une rencontre ; il en propose une interprétation.

La suite du texte confirme cette distance temporelle. Le narrateur déclare : « Je ne devais me rendre compte que bien plus tard » de la singularité de Vanessa. La tournure « je ne devais [...] que bien plus tard », construite avec l'imparfait de *devoir*, exprime une prise de conscience ultérieure envisagée depuis le moment raconté. Le sens de la rencontre n'a pas été immédiatement compris. Le recul permet au narrateur d'expliquer ce qu'il n'avait fait qu'éprouver au moment même. Cette construction rétrospective donne à Vanessa une cohérence presque légendaire : son pouvoir apparaît comme une caractéristique profonde, que le narrateur découvre progressivement.

Ce pouvoir consiste à devenir inséparable des lieux et des objets qu'elle touche de sa présence. Elle « se rend immédiatement inséparable d'un paysage ou d'un objet ». L'adverbe « immédiatement » suggère une transformation instantanée. La présence de Vanessa semble « ouvrir » le monde à « la délivrance attendue d'une aspiration intime ». Le paysage devient ainsi le support visible d'un désir intérieur. La jeune femme ne se contente pas d'occuper un lieu : elle en révèle le sens secret et permet au narrateur de projeter sur lui une aspiration jusque-là inexprimée.

Le texte insiste sur un paradoxe avec les verbes « réduisait et exaltait ». Vanessa réduit le paysage et l'objet à un « rôle significatif d'attribut », comme si le monde extérieur devenait un simple signe destiné à la mettre en valeur ; mais elle l'exalte en lui conférant une portée symbolique. Le terme « attribut » renvoie à un objet ou à un signe qui accompagne une figure remarquable. Les lieux et les objets deviennent donc les emblèmes de Vanessa, comme les accessoires d'une figure mythologique ou théâtrale.

La série finale de désignations confirme cette stylisation : « Baigneuse sur la plage », « châtelaine à son rouet », « princesse sur sa tour ». Ces groupes nominaux, placés entre guillemets, ressemblent à des titres de tableaux ou à des légendes. Ils montrent que le narrateur ne perçoit jamais Vanessa de façon banale : il la transforme en personnage emblématique selon le décor dans lequel elle apparaît. La diversité des figures évoquées associe la jeune femme à la grâce, à la noblesse et au merveilleux. Elle peut être baigneuse, châtelaine ou princesse ; son identité semble se renouveler selon le lieu qui l'accompagne.

Enfin, le vocabulaire de l'envoûtement donne à cette fascination une dimension inquiétante. Le narrateur parle d'un « pouvoir de happement redoutable » et d'une « main ensorcelée ». La métaphore du « happement » suggère une force qui attire et capture, tandis que l'adjectif « redoutable » rappelle que cette attraction n'est pas entièrement heureuse ou maîtrisée. L'adjectif « ensorcelée » rapproche Vanessa d'une magicienne. La rencontre initiale apparaît donc comme le premier moment d'un enchantement auquel le narrateur demeure soumis.

Conclusion. Dans cet extrait, Julien Gracq transforme une rencontre fortuite en véritable scène d'apparition. L'immobilisation du narrateur, son sentiment de dépossession et la description partielle de la jeune femme installent d'abord une atmosphère de trouble et de mystère. Puis Vanessa métamorphose le jardin : elle en devient la reine, l'esprit et le principe d'une nouvelle gravité. Enfin, le récit rétrospectif fait d'elle une figure mythique, capable de donner aux paysages et aux objets une valeur symbolique tout en exerçant un pouvoir d'attraction inquiétant. La poésie du passage naît ainsi de la rencontre entre une perception subjective, un paysage transfiguré et une héroïne qui semble révéler la puissance magique de l'imaginaire.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le texte met en scène une rencontre vécue comme une apparition. La présence inattendue de Vanessa déstabilise le narrateur, qui se trouve immobilisé et dépossédé de son lieu habituel. Progressivement, la jeune femme transforme le jardin en espace solennel et mythique : elle en devient la « reine » et même « l'esprit solitaire ». Le récit rétrospectif révèle enfin qu'elle possède un pouvoir durable de transfiguration des paysages et des objets, jusqu'à exercer un « pouvoir de happement redoutable ». Gracq fait donc d'une scène quotidienne une expérience poétique, mystérieuse et presque magique.

2.

20 points

Dissertation – Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle

Œuvre : Molière, Le Malade imaginaire – Parcours : « Spectacle et comédie »

Question A

Sujet p. 3

> Un critique contemporain affirme : « Un texte dramatique est un texte littéraire conçu en vue d'être représenté ; sa nature est double : il n'existe pas sans un style, appréciable à la lecture, et pourtant, ses valeurs propres ne peuvent jaillir pleinement que par le jeu du théâtre, par la représentation. » Le spectacle est-il selon vous indispensable à la comédie ? Vous répondrez à cette question dans un développement structuré. Votre travail prendra appui sur la pièce de Molière, sur les textes et documents que vous avez étudiés en classe dans le cadre du parcours associé à cette œuvre, et sur votre culture personnelle.

Introduction. Une comédie est un texte littéraire, mais elle est aussi destinée à être jouée devant un public. Le texte fournit les répliques, les personnages et les situations comiques ; la représentation leur donne une existence concrète grâce au jeu des acteurs, aux gestes, aux costumes, à la musique et au rythme. Dans *Le Malade imaginaire*, Molière exploite pleinement cette double nature du théâtre. On peut donc se demander si le spectacle est indispensable à la comédie. Nous montrerons d'abord que la représentation produit une efficacité comique immédiate, puis que le texte possède déjà une véritable puissance comique et critique, avant d'établir que le spectacle est nécessaire à l'accomplissement des virtualités du texte dramatique.

I. La représentation donne à la comédie une efficacité particulière.

Le comique repose d'abord sur la présence des corps. Dès la scène d'exposition, Argan est seul en scène et vérifie ses comptes de pharmacie. À la lecture, la répétition de ses calculs et son obsession médicale révèlent son caractère ridicule ; sur scène, l'acteur peut accentuer ces effets par ses gestes, ses déplacements, ses brusques changements de ton et ses réactions excessives. Le spectateur voit ainsi le décalage entre le sérieux qu'Argan attribue à ses pratiques et leur absurdité.

Le spectacle rend également très efficaces les déguisements et les jeux de rôle. Toinette se déguise en médecin pour éprouver Argan. Le costume, la transformation visible de la servante et l'assurance avec laquelle elle adopte le langage médical soulignent la parodie des médecins. La scène finale, au cours de laquelle Argan est reçu médecin, repose elle aussi sur un rituel burlesque. Le latin, les gestes codifiés, la musique et la solennité de la cérémonie transforment la satire en spectacle et font apparaître le caractère mécanique et théâtral de l'institution médicale.

Enfin, *Le Malade imaginaire* est une comédie-ballet : les intermèdes associent la comédie à la musique, au chant, à la danse et aux costumes. Le spectacle élargit donc le comique verbal par des effets visuels et sonores. La représentation fait du rire une expérience collective, produite dans l'instant par les comédiens et par la réaction du public.

II. Toutefois, la lecture du texte suffit déjà à faire naître le comique et la satire.

Le spectacle n'est pas la condition de toute compréhension comique, car Molière construit ses effets par l'écriture. Argan est comique par son obsession de la maladie et par sa manière de transformer sa peur en principe d'autorité domestique. Il utilise sa prétendue faiblesse pour imposer ses décisions, notamment lorsqu'il veut marier Angélique à un médecin. Le lecteur perçoit ainsi le ridicule d'un personnage qui se croit malade et puissant parce qu'il se laisse gouverner par les médecins.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Les dialogues font également entendre la satire sociale. Le langage des médecins se caractérise par des formules dogmatiques et par une apparence de savoir qui masque souvent l'absurdité. Dans la scène où Toinette se fait passer pour un médecin, elle pousse jusqu'à la caricature les raisonnements et les opinions contradictoires de la médecine. Les répliques, les exagérations et la logique volontairement absurde suffisent à faire comprendre la parodie, même sans assister à la représentation.

La construction de l'intrigue produit enfin un comique lisible. Béline feint d'aimer Argan alors qu'elle convoite son héritage ; Toinette comprend cette duplicité et cherche à protéger Angélique ; Cléante se fait passer pour le maître de musique afin de pouvoir parler à la jeune fille. Ces mensonges créent des décalages entre ce que savent les personnages et ce qu'ignore Argan. Le lecteur peut donc apprécier l'ironie, les quiproquos et le comique de situation à partir du seul texte.

III. Le spectacle est néanmoins indispensable à la pleine réalisation de la comédie.

Il faut finalement dépasser l'opposition entre lecture et représentation. Le texte est indispensable, puisqu'il fournit la matière de l'action dramatique ; mais la représentation lui donne une forme sensible et variable. Une même scène peut être interprétée selon des rythmes, des voix, des gestes et des espaces différents. La cérémonie finale peut être jouée avec une solennité très sérieuse, ce qui fait ressortir l'absurdité par contraste, ou avec une énergie de farce qui insiste sur la confusion et le ridicule.

La représentation permet aussi d'exploiter la relation directe avec le public. Un acteur peut ménager un silence, prolonger un geste, modifier son débit ou faire varier une expression en fonction des réactions des spectateurs. Le rire devient alors une expérience collective et immédiate, qui ne se produit pas de la même manière dans la lecture solitaire.

Enfin, chaque mise en scène peut actualiser certains enjeux de la pièce. Elle peut mettre en avant la crédulité d'Argan, la critique d'une médecine transformée en pouvoir, la domination exercée sur Angélique ou le rôle émancipateur de Toinette. Le texte reste le même, mais les choix de représentation en renouvellent la portée pour un public contemporain.

Conclusion. Le spectacle n'est pas absolument nécessaire pour lire et apprécier la comédie : le texte du *Malade imaginaire* suffit à produire le comique des caractères, des situations et des dialogues, ainsi qu'une satire des médecins. Cependant, il est indispensable à la pleine réalisation du texte dramatique. Les corps, les costumes, la musique, les déguisements, le rythme du jeu et le rire collectif donnent au comique une puissance que la lecture ne peut entièrement remplacer. La comédie trouve donc son accomplissement dans l'union du texte et du spectacle.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le spectacle n'est pas la condition nécessaire de toute lecture comique, mais il est indispensable pour faire pleinement apparaître les effets propres au théâtre. Dans *Le Malade imaginaire*, le texte construit le rire par les caractères, les dialogues, les quiproquos et la satire ; la représentation lui ajoute la puissance des corps, des costumes, de la musique, du rythme et du rire collectif. La comédie s'accomplit donc dans l'union du texte et du spectacle.

Œuvre : Marivaux, Les Fausses confidences – Parcours : « Théâtre et stratagème »

Question B

Sujet p. 3

> La sincérité a-t-elle sa place au théâtre ? Vous répondrez à cette question dans un développement structuré. Votre travail prendra appui sur la pièce de Marivaux, sur les textes et documents que vous avez étudiés en classe dans le

> cadre du parcours associé à cette œuvre, et sur votre culture personnelle.

Introduction. Le théâtre semble lié à l'artifice : les acteurs jouent des personnages, les situations sont préparées et les spectateurs savent qu'ils assistent à une fiction. Pourtant, le théâtre met en scène des émotions et des paroles qui peuvent être sincères. Dans *Les Fausses Confidences*, Marivaux construit une intrigue fondée sur les stratagèmes de Dubois, qui veut rapprocher Dorante et Araminte. Les personnages dissimulent, mentent ou manipulent, mais ces manœuvres font progressivement apparaître un amour véritable. La sincérité a-t-elle donc une place au théâtre, alors que celui-ci repose sur le jeu et la fiction ? Nous montrerons d'abord que le théâtre paraît exclure la sincérité, puis que l'artifice peut au contraire la révéler, avant d'étudier la sincérité comme une conquête progressive et fragile.

I. Le théâtre paraît d'abord fondé sur l'artifice plutôt que sur la sincérité.

Le théâtre est un espace de rôles et de masques. Dans la pièce de Marivaux, les personnages ne disent pas immédiatement ce qu'ils pensent. Dubois, ancien valet de Dorante et désormais au service d'Araminte, organise les rencontres, provoque les réactions et orchestre les fausses confidences. Il sait que Dorante aime Araminte, mais il comprend aussi que le jeune homme n'osera pas déclarer directement son amour.

Dorante lui-même dissimule ses sentiments. Il entre chez Araminte comme intendant alors qu'il est amoureux d'elle et qu'il appartient à une condition sociale inférieure. Il ne peut donc pas parler librement sans risquer de perdre sa place ou d'essuyer un refus. Son silence est ainsi lié aux contraintes sociales et aux convenances. Mme Argante, de son côté, souhaite que sa fille épouse le comte Dorimont, ce qui montre que le mariage peut être utilisé comme une stratégie sociale.

Les autres personnages sont également pris dans les apparences et les informations incomplètes. Marton croit que Dorante l'aime parce que Dubois l'a orientée vers cette interprétation. Le comte Dorimont représente le mariage arrangé auquel Araminte est destinée. Les relations entre les personnages sont donc dominées par la manipulation, les malentendus et les calculs.

II. Cependant, le stratagème permet de révéler la vérité des sentiments.

Dans *Les Fausses Confidences*, le mensonge ne sert pas seulement à tromper : il fait advenir une vérité. Dubois met en place des épreuves pour conduire Araminte à prendre conscience de son amour. Les confidences sont fausses parce qu'elles sont fabriquées et orientées, mais elles provoquent des réactions authentiques chez les personnages.

La lettre qui fait croire à Araminte que Dorante aime une autre femme joue ainsi le rôle d'un révélateur. Araminte éprouve de la jalousie et s'intéresse davantage aux sentiments de son intendant. L'invention de Dubois ne crée pas entièrement l'amour ; elle rend visible une émotion qu'Araminte refusait jusque-là de reconnaître.

Le portrait constitue un autre moyen de révélation. Dorante a réalisé secrètement le portrait d'Araminte. L'objet rend visible l'admiration qu'il n'ose pas exprimer directement et permet à Araminte de comprendre que le regard de son intendant n'est pas celui d'un simple employé. L'artifice artistique donne ainsi une forme concrète à l'intériorité de Dorante.

Le théâtre est particulièrement efficace pour représenter ces vérités cachées. Les apartés, les silences, les hésitations et les réactions des personnages donnent au public accès aux sentiments qui ne sont pas encore avoués. Le spectateur sait que Dubois manipule l'action et que Dorante aime Araminte, alors qu'Araminte ne le comprend que progressivement. Cette différence d'information crée une ironie dramatique et associe le public à la découverte de la vérité.

III. La sincérité a donc sa place au théâtre, mais elle apparaît comme une conquête.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Araminte n'est pas une simple victime du stratagème. Elle résiste, interroge et cherche à comprendre ce qui se passe. Plus elle tente de contrôler la situation, plus ses réactions révèlent son attachement à Dorante. La sincérité se manifeste ainsi lorsque les personnages ne maîtrisent plus complètement leurs émotions et lorsque leurs paroles sont démenties ou complétées par leurs gestes.

La révélation finale est cependant ambiguë. Dorante avoue que les confidences ont été préparées par Dubois. Araminte découvre donc que son amour s'est développé dans un dispositif de manipulation. Elle pourrait condamner Dorante, mais elle choisit de lui pardonner et d'assumer ses sentiments. La sincérité ne consiste donc pas à avoir vécu une relation sans mensonge ; elle consiste à reconnaître lucidement ce qui s'est produit et à accepter la vérité de son amour.

La pièce invite ainsi à distinguer la sincérité immédiate et la sincérité progressive. Dans une société régie par la hiérarchie, l'argent et les conventions, il est difficile de tout dire directement. En revanche, le passage de la dissimulation à l'aveu et de l'illusion à la reconnaissance est possible. Le théâtre représente particulièrement bien ce mouvement, car il montre simultanément les paroles prononcées, les pensées cachées et les réactions des corps.

Conclusion. La sincérité a bien sa place au théâtre, même lorsque l'intrigue repose sur le mensonge et le stratagème. Dans *Les Fausses Confidences*, les manipulations de Dubois et les dissimulations des personnages éloignent d'abord la vérité, mais elles permettent finalement à Dorante et à Araminte de reconnaître leur amour. La sincérité théâtrale n'est donc pas l'absence d'artifice : elle naît paradoxalement du jeu, de la mise en scène et de la confrontation entre les apparences et les sentiments.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La sincérité a pleinement sa place au théâtre, mais elle y apparaît rarement sous la forme d'un aveu immédiat. Dans *Les Fausses Confidences*, les stratagèmes de Dubois, les mensonges et les fausses apparences permettent progressivement à Dorante et à Araminte de reconnaître leur amour. Le théâtre fait donc de l'artifice un moyen paradoxal de révéler la vérité des sentiments.

Œuvre : Jean-Luc Lagarce, Juste la fin du monde – Parcours : « Crise personnelle, crise familiale »

Question C

Sujet p. 3

> La parole théâtrale permet-elle de révéler les crises ou au contraire de les taire ? Vous répondrez à cette question dans un développement structuré. Votre travail prendra appui sur la pièce de Jean-Luc Lagarce, sur les textes et documents que vous avez étudiés en classe dans le cadre du parcours associé à cette œuvre, et sur votre culture personnelle.

Introduction. La parole est au cœur du théâtre : les personnages existent par leurs répliques, leurs silences et leurs échanges. Elle semble donc être le moyen privilégié de dire les conflits et les blessures. Pourtant, elle peut aussi échouer, se répéter, se corriger ou détourner ce qui devait être dit. Dans *Juste la fin du monde*, Jean-Luc Lagarce met en scène le retour de Louis dans sa famille après une longue absence, alors qu'il vient annoncer sa mort prochaine. La crise personnelle de Louis et les tensions familiales devraient trouver leur expression dans une parole explicative, mais les personnages ne parviennent pas à communiquer simplement. La parole théâtrale permet-elle alors de révéler les crises, ou contribue-t-elle au contraire à les taire ? Nous montrerons qu'elle rend les conflits visibles, qu'elle les dissimule souvent sous les détours du langage, puis qu'elle révèle finalement la crise par son impossibilité même à être directement dite.

I. La parole théâtrale rend les crises visibles et audibles.

FormaV - document d'entraînement non officiel

La pièce fait entendre une famille traversée par des tensions anciennes. Le retour de Louis réactive les rancœurs, les attentes et les incompréhensions. Sa maladie et sa décision de venir annoncer sa mort forment une crise personnelle, mais cette crise est inséparable de la crise familiale : sa présence oblige chacun à se situer par rapport à lui et à l'absence qu'il a laissée.

Les prises de parole de la mère, de Suzanne, d'Antoine et de Catherine donnent accès à des perceptions différentes de la même histoire. Suzanne reproche à Louis de ne pas avoir suffisamment donné de nouvelles et manifeste le désir de connaître sa vie. La mère cherche à maintenir une réunion familiale, tout en laissant paraître la nostalgie et la peur de voir le groupe se désagréger. Catherine, qui est entrée plus récemment dans cette famille, tente de trouver sa place au milieu de souvenirs auxquels elle n'a pas toujours accès.

Antoine porte la parole la plus conflictuelle. Ses reproches et son agressivité semblent viser Louis, mais ils masquent aussi une souffrance et une difficulté à exprimer ses sentiments. Les deux frères incarnent des trajectoires opposées : Louis est parti, tandis qu'Antoine est resté. Les conflits se manifestent donc autant dans les interruptions, les reproches et les phrases inachevées que dans les paroles explicitement prononcées.

La structure de la pièce accompagne cette crise. La première partie organise les retrouvailles et les échanges familiaux, tandis que la seconde partie revient sur le moment où Louis et Antoine se retrouvent seuls et sur l'impossibilité d'un véritable apaisement. L'épilogue prolonge ensuite l'expérience intérieure de Louis. Le théâtre ne raconte donc pas la crise de l'extérieur : il la fait entendre directement par la confrontation des voix.

II. Cependant, la parole détourne souvent la crise et empêche l'aveu.

Les personnages parlent beaucoup, mais ils ne disent pas nécessairement ce qui est essentiel. Le langage de Lagarce est marqué par les reprises, les corrections, les précautions et les formulations inachevées. Un personnage commence une phrase, revient sur ses mots, précise ce qu'il vient de dire ou tente d'en atténuer la portée. Cette parole donne accès à une pensée qui se cherche, mais elle manifeste aussi la difficulté de communiquer une vérité trop douloureuse.

Louis est le premier à subir cet échec. Il est venu annoncer sa mort, mais il ne parvient pas à prononcer clairement cette annonce devant sa famille. Dans son monologue intérieur, il prépare ce qu'il voudrait dire et imagine les réactions des autres ; dans la rencontre, cependant, la conversation se déplace et l'annonce reste inexprimée. Sa parole révèle ainsi sa crise tout en la maintenant secrète. Le silence n'est pas une absence de sens : il traduit une peur et une impossibilité relationnelle.

Les échanges familiaux sont aussi marqués par les malentendus. Les personnages parlent parfois à travers Louis, à propos de lui ou contre lui plutôt qu'avec lui. Antoine interprète les paroles et les attitudes de son frère comme une nouvelle marque de distance ou de supériorité. Louis, de son côté, ne parvient pas à reconnaître dans l'agressivité d'Antoine une demande d'affection et de reconnaissance. Chacun réagit donc à une image de l'autre plutôt qu'à une parole véritablement entendue.

Les digressions et les répétitions ont une double fonction. Elles donnent au lecteur ou au spectateur accès aux mouvements intérieurs des personnages, mais elles retardent l'aveu. La parole évoque les souvenirs, les habitudes, la maison et les relations familiales alors que l'essentiel reste tacite. Elle devient un écran protecteur : parler de sujets secondaires permet d'éviter le point central.

III. L'échec de la parole devient cependant la forme même de la révélation.

Il serait réducteur de dire que la parole échoue totalement. Même lorsque Louis ne dit pas explicitement qu'il va mourir, le public comprend progressivement la gravité de sa situation. Les hésitations, les silences et les phrases interrompues font sentir une vérité que les mots ne formulent pas. La crise est donc révélée indirectement, par la tension entre ce qui est annoncé et ce qui ne peut être prononcé.

La parole théâtrale est particulièrement efficace pour représenter cette difficulté parce qu'elle associe le texte à la voix, au silence et à la présence des corps. Une pause, une interruption ou un changement de rythme peuvent signifier davantage qu'une explication. La mise en scène peut faire entendre la distance entre les personnages, montrer leurs regards qui s'évitent et donner un poids concret aux moments où la conversation se bloque. Le spectateur perçoit alors une crise vécue dans le temps de la représentation.

La confrontation entre Louis et Antoine dans la seconde partie ne produit pas de réconciliation claire. Pourtant, la violence de leur échange révèle l'importance de leur lien. Si Antoine était indifférent, il ne réagirait pas avec une telle intensité. Sa colère exprime donc indirectement son attachement, tandis que le silence de Louis traduit son incapacité à répondre à cette demande de reconnaissance. L'absence d'aveu ne supprime pas la vérité affective ; elle la rend plus douloureuse et plus ambiguë.

La fin confirme cette logique. Louis quitte sa famille sans avoir accompli l'annonce qu'il était venu faire. Son retour n'a pas résolu la crise ; il l'a rendue visible. Le spectateur comprend que la parole peut révéler une situation non en la nommant, mais en montrant l'impossibilité de la nommer. Chez Lagarce, les détours du langage, les reprises et les silences donnent ainsi une forme théâtrale à l'indicible.

Conclusion. Dans *Juste la fin du monde*, la parole théâtrale révèle et tait la crise à la fois. Elle révèle les tensions grâce aux reproches, aux interruptions, aux contradictions et aux affrontements entre les membres de la famille. Mais elle les tait aussi, car les personnages évitent l'essentiel et Louis ne parvient pas à annoncer sa mort. Cet échec constitue toutefois le moyen le plus juste de représenter une crise intime et familiale fondée sur l'impossibilité de communiquer. La parole théâtrale révèle donc la crise jusque dans son silence.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans *Juste la fin du monde*, la parole théâtrale accomplit les deux fonctions proposées par le sujet. Elle révèle les crises grâce aux affrontements, aux reproches et aux hésitations, mais elle les tait aussi lorsque les personnages contournent l'essentiel. Cependant, ce silence devient lui-même révélateur : l'impossibilité de dire la mort de Louis et de renouer avec sa famille constitue la forme théâtrale de la crise.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2021/francais-premiere-2021-polynesie-1-sujet-officiel.pdf
© FormaV EI • Proposition de correction, distincte d'un corrigé officiel.

Copyright © 2027 FormaV®. Tous droits réservés.

FormaV® est une marque déposée auprès de l'INPI sous le numéro 5227897.

Ce document a été élaboré par FormaV® avec le plus grand soin afin d'accompagner chaque apprenant vers la réussite de ses examens. Son contenu (textes, graphiques, méthodologies, tableaux, exercices, concepts, mises en forme) constitue une œuvre protégée par le droit d'auteur.

Toute copie, partage, reproduction, diffusion ou mise à disposition, même partielle, gratuite ou payante, est strictement interdite sans accord préalable et écrit de FormaV®, conformément aux articles L.111-1 et suivants du Code de la propriété intellectuelle. Dans une logique anti-plagiat, FormaV® se réserve le droit de vérifier toute utilisation illicite, y compris sur les plateformes en ligne ou sites tiers.

En utilisant ce document, vous vous engagez à respecter ces règles et à préserver l'intégrité du travail fourni. La consultation de ce document est strictement personnelle.

Merci de respecter le travail accompli afin de permettre la création continue de ressources pédagogiques fiables et accessibles.