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 2024 • Antilles-Guyane • Remplacement

Code sujet **24-FRGEAG3** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- — Commentaire — « Retour », Alfred de Musset, Poésies posthumes (1888) — La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle
1 réponses • sujet p. 2–2

A. — Dissertation — Molière, Le Malade imaginaire — Spectacle et comédie
1 réponses • sujet p. 3–3

B. — Dissertation — Marivaux, Les Fausses Confidences — Théâtre et stratagème
1 réponses • sujet p. 3–3

C. — Dissertation — Jean-Luc Lagarce, Juste la fin du monde — Crise personnelle, crise familiale
1 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 — « Retour », Alfred de Musset, Poésies posthumes (1888) — La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle

Commentaire — Objet d'étude : La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle

Question 1-

Sujet p. 2

> Vous traiterez, au choix, le commentaire ou l'un des sujets de dissertation. Traitez le commentaire (20 points) portant sur le poème « Retour » d'Alfred de Musset, extrait de Poésies posthumes (1888).

Introduction. Dans « Retour », poème daté du Havre en septembre 1855 et publié dans les *Poésies posthumes*, Alfred de Musset fait d'abord assister le lecteur à l'arrivée d'un navire, puis conduit la méditation vers le sentiment du retour au pays natal. Le titre désigne ainsi à la fois un événement concret et une expérience affective. À partir de l'approche du bateau, le poème transforme progressivement le spectacle maritime en réflexion sur l'attachement à la patrie. On peut donc se demander comment Musset fait du retour d'un navire une célébration lyrique de la terre natale, tout en donnant à cet attachement une portée universelle. Nous verrons d'abord que le poème met en scène l'arrivée spectaculaire d'un navire et de son équipage, puis que les interrogations du locuteur font imaginer les épreuves et les tentations du voyage, avant que l'approche de la terre natale ne devienne une expérience intime et une réflexion sur le lien de l'homme à sa patrie.

I. Une arrivée maritime mise en scène comme un spectacle.

Le poème s'ouvre sur un voyageur heureux de retrouver « sa ville chérie » (v. 1). Le terme affectueux « chérie » annonce d'emblée que le retour est chargé d'émotion. Le mouvement du voyage se lit dans l'opposition entre « rentrer dans le port » et l'arrivée « aux premiers feux du jour » (v. 2) : au terme du trajet, le matin paraît accompagner une renaissance. La série « le ciel et la patrie », « la vie et le bonheur », « le soleil et l'amour » (v. 3-4) associe le retour à une joie totale. L'accumulation donne à cette joie une ampleur qui dépasse le simple soulagement d'arriver.

La scène devient ensuite collective et presque théâtrale. L'impératif « Regardez, compagnons ! » (v. 5) invite des spectateurs à partager la découverte du navire. Le présent « s'avance » rend son approche visible et vivante. La mer elle-même semble participer à l'action : elle « l'emporta » puis « le rapporte en cadence » (v. 6). Le retour est ainsi porté par un rythme régulier, que prolonge l'image de la mer « écumant sous lui » (v. 7). La comparaison du navire avec un « hardi coursier » (v. 7) transforme le bateau en monture puissante ; les verbes « se cabrant » et « sent son vieux cavalier » (v. 8) lui prêtent des mouvements et des sensations. Cette personnification rend l'arrivée dynamique et fait de la mer un espace en mouvement, plutôt qu'un simple décor.

Le locuteur s'adresse ensuite directement au navire : « Salut ! qui que tu sois » (v. 9). Cette apostrophe, qui ressemble à une salutation adressée à un inconnu, entretient le mystère sur son identité et sur son parcours. La « blanche voile » semble « accourir en palpitant » (v. 9-10) : le navire paraît animé d'une émotion semblable à celle d'un être vivant. Le verbe « palpitant » annonce les battements du cœur évoqués plus tard. La reprise de « Heureux » (v. 1 et 11) donne au poème une tonalité de célébration, mais cette joie est déjà conditionnée par une question décisive : le voyageur est heureux « si ton errante étoile / T'a fait aimer la rive ! heureux si l'on t'attend ! » (v. 11-12). Le retour n'est donc pas seulement géographique : il suppose l'existence d'un lien avec le pays et avec ceux qui y demeurent.

II. Les questions du locuteur font imaginer les épreuves et les enjeux du voyage.

FormaV - document d'entraînement non officiel

À partir du vers 13, une longue série de questions tente de percer le secret du navire. « D'où viens-tu, beau navire ? À quel lointain rivage » (v. 13) : l'interrogation ouvre l'espace vers des régions éloignées, tandis que l'adjectif « beau » exprime l'admiration du locuteur. L'appellation « Léviathan superbe » (v. 14), qui évoque une créature gigantesque des mers, grandit le bateau jusqu'à en faire une puissance presque fabuleuse. Les questions « Es-tu blessé, guerrier ? » et « Viens-tu d'un long voyage ? » (v. 15) prolongent la personnification : le navire est comparé à un combattant qui aurait affronté des dangers.

Le regard se porte alors sur les hommes embarqués. Le passage « C'est une chose à voir » (v. 16) donne à la scène la valeur d'un spectacle remarquable, dont la surprise tient au passage du temps : un équipage « Monté jeune à la mer, revient en cheveux blancs » (v. 17). L'opposition entre « jeune » et « cheveux blancs » condense toute une vie de voyage en deux images. Le retour peut donc être heureux, mais il révèle aussi le temps qui a passé et le prix de l'éloignement.

Les interrogations suivantes mêlent la curiosité pour les richesses à l'évocation des risques : le navire vient-il « de l'Inde ou du Mexique » (v. 18) ? Sa « quille » est-elle chargée d'un « trésor » (v. 19-20), ou les vents ont-ils pris ce trésor « pour ta rançon » (v. 20) ? La question fait de la mer une puissance susceptible d'exiger un prix. Le voyage est ensuite associé à la violence des éléments : « As-tu bravé la foudre et passé le tropique ? » (v. 21). L'expression « promené sur la mort » (v. 22) dramatise l'errance, tandis que l'« œil hagard » et la « boussole tremblante » (v. 23) suggèrent la peur et la perte de repères. L'accumulation des questions et le vocabulaire du danger font sentir l'incertitude d'un long périple.

Mais le poème introduit aussi une interrogation sur la finalité de ces risques. Le voyage aurait-il été accompli « Pour qu'une Européenne, une pâle indolente » (v. 24) puisse profiter des « parfums du sérail » (v. 25) et d'un « collier de corail » (v. 26) ? Le contraste oppose les périls affrontés en mer à l'usage luxueux et sensuel de produits rapportés. L'expression « pâle indolente » peint une femme passive, tandis que les verbes « embaumer » et « froisser » évoquent des plaisirs raffinés. Le poème fait ainsi apparaître une tension entre l'effort du voyage et le luxe auquel il peut servir. Toutefois, ces questions restent des hypothèses du locuteur : elles ne permettent pas d'affirmer que le navire rapporte effectivement des richesses. Leur succession montre surtout l'imagination qui cherche à reconstituer l'histoire de l'inconnu.

III. L'approche du pays natal devient une expérience intime et universelle.

Après ces évocations de l'aventure, le poème se détourne du récit supposé du navire pour exprimer directement l'émotion du retour. La comparaison initiale « Comme le cœur bondit » (v. 27) traduit une réaction physique et spontanée. La « terre natale » commence à « s'approcher » (v. 27-28), puis elle « sort avec son clocher » du « vaste Océan » (v. 29). Le clocher, détail concret et familier, rend visible le pays retrouvé. Son apparition depuis l'immensité de l'océan donne l'impression que le foyer émerge du lointain. L'image du cœur qui bondit rejoint celle de la voile « palpitant[e] » (v. 10) : le navire et le voyageur semblent partager une même émotion.

Le retour comporte cependant une attente douloureuse. Le locuteur nomme « tourment divin » le « court intervalle » où la terre « arrive » mais n'est pas encore touchée (v. 30-31). L'association de « tourment » et de « divin » exprime le paradoxe d'une souffrance heureuse : le voyageur est si proche du but que l'attente devient intense. Les verbes « sentir », « arrive » et « toucher » font passer le poème de la contemplation du navire à une expérience presque corporelle de l'approche.

Dans les derniers vers, l'émotion individuelle s'élargit à une interrogation sur l'humanité. La répétition « Ô patrie ! ô patrie ! » (v. 32) est une apostrophe passionnée. Les expressions « ineffable mystère », « mot sublime et terrible » et « inconcevable amour » (v. 32-33) associent l'attachement à la patrie à une force qui dépasse les mots. « Sublime » et « terrible » réunissent l'admiration et l'effroi, comme si cet amour était à la fois une source de bonheur et une puissance qui détermine profondément l'existence. Enfin, la question « L'homme n'est-il donc né que pour un coin de terre » (v. 34) puis pour « y bâtir son nid, et pour y vivre un jour ? » (v. 35) dépasse le cas du marin. La métaphore du « nid » suggère le besoin d'un lieu où vivre et se

sentir chez soi, tandis que « un coin de terre » ramène la grandeur du sentiment à un espace limité. La question laisse ouverte la réflexion : elle interroge la force de l'enracinement sans fournir une réponse définitive.

Conclusion. Dans « Retour », Musset part d'une arrivée de navire rendue vivante par les apostrophes, les images et les questions, puis fait surgir derrière ce spectacle l'imagination des périls, du temps écoulé et des richesses éventuelles du voyage. La véritable émotion se concentre toutefois dans l'approche de la terre natale : le clocher aperçu, le cœur qui bondit et l'attente avant de toucher la rive donnent au retour une intensité à la fois joyeuse et douloureuse. En terminant sur une interrogation générale, le poète fait de l'attachement à la patrie un mystère intime qui concerne l'homme au-delà du seul voyageur.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le poème transforme le retour d'un navire en célébration de la terre natale. La mise en scène animée de l'arrivée, les questions qui font imaginer les périls du voyage, puis l'émotion de l'approche du clocher conduisent à une interrogation universelle sur l'attachement de l'homme à son pays. La patrie apparaît comme un lieu à la fois concret, familier et mystérieusement puissant.

FormaV - document d'entraînement non officiel

A.

20 points

Dissertation — Molière, Le Malade imaginaire — Spectacle et comédie

Œuvre : Molière, Le Malade imaginaire — Parcours : Spectacle et comédie

Question A.

Sujet p. 3

> Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours associé étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants. Le spectacle, dans Le Malade imaginaire, n'est-il lié qu'à la force comique du personnage d'Argan ? Vous répondrez dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Molière au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans *Le Malade imaginaire*, comédie-ballet de Molière créée en 1673, Argan, persuadé d'être malade, organise sa vie autour des traitements et des médecins. Son obsession nourrit une grande partie du comique de la pièce. Mais le spectacle théâtral ne se réduit pas au personnage central : il comprend aussi les jeux de scène, les déguisements, les stratagèmes, les affrontements entre personnages, ainsi que la musique et la danse propres à la comédie-ballet. Le spectacle est-il donc seulement lié à la force comique d'Argan ? Si son caractère et son comportement en sont un ressort essentiel, Molière fait aussi naître le spectacle de l'inventivité des autres personnages, de la satire et de la diversité des formes scéniques. Nous verrons d'abord comment Argan donne son corps et ses obsessions en spectacle, puis comment les autres personnages et les stratagèmes renouvellent la comédie, avant d'étudier le rôle des intermèdes et de la cérémonie finale.

I. Argan, un personnage qui donne son corps et ses obsessions en spectacle.

Dès le début de la pièce, Argan est présenté dans une situation qui rend son obsession visible : il examine les comptes de ses apothicaires et passe en revue les soins qu'il a reçus. La maladie occupe ainsi concrètement la scène et règle son rapport aux autres. Le personnage prête une importance démesurée aux traitements et se comporte comme si toute la maison devait s'organiser autour de sa santé. Le décalage entre ses inquiétudes et le regard plus lucide de son entourage produit un comique de caractère : le public voit un homme prisonnier de son idée fixe, mais incapable d'en reconnaître l'excès.

Le rire tient aussi au jeu corporel. Argan, souvent installé dans son fauteuil et absorbé par les soins, transforme son corps en objet central de la représentation. Ses gestes, ses demandes et ses réactions donnent à l'acteur l'occasion de faire entendre et voir son obsession. La scène ne fait donc pas seulement rire par les paroles d'Argan : le rythme des échanges, sa manière d'occuper l'espace et les réactions de Toinette rendent son comportement spectaculaire.

Enfin, le comique d'Argan a des conséquences familiales. Il veut marier sa fille Angélique à Thomas Diafoirus, notamment parce qu'il souhaite avoir un médecin dans sa famille. Il subordonne ainsi les sentiments de sa fille à son propre intérêt. Argan est à la fois ridicule par sa crédulité et autoritaire dans l'exercice de son pouvoir de père. Cette situation fait de lui un moteur essentiel de l'intrigue, mais elle ouvre aussi un conflit qui met en scène les autres personnages et leurs stratégies.

II. Les autres personnages et les stratagèmes élargissent le spectacle comique.

Toinette ne se contente pas de réagir aux décisions d'Argan : elle leur résiste par son franc-parler et fait progresser l'action. Son déguisement en médecin constitue un jeu de théâtre dans le théâtre. En la voyant adopter les signes extérieurs de la profession, le public sait qu'il assiste à une imposture, tandis qu'Argan se laisse prendre au jeu. Le spectacle repose alors sur la complicité des spectateurs avec Toinette et sur l'écart entre l'apparence du savoir et la réalité du déguisement.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Les autres personnages contribuent eux aussi à varier les scènes. Angélique défend son amour pour Cléante contre le mariage imposé par son père. La venue de Thomas Diafoirus et de son père donne à voir un autre type de ridicule : les manières convenues et le discours prétentieux du jeune médecin contrastent avec la spontanéité des amoureux et la vivacité de Toinette. Béralde, frère d'Argan, apporte pour sa part un regard critique sur l'autorité des médecins et la crédulité de son frère. Les échanges entre ces personnages composent ainsi une comédie de confrontation, qui ne dépend pas uniquement de la présence d'Argan.

Le stratagème de la fausse mort d'Argan montre comment le spectacle peut aussi révéler les sentiments et dénouer l'action. Toinette lui conseille de faire semblant d'être mort : Béline dévoile alors son intérêt, tandis qu'Angélique manifeste son affection lorsqu'elle croit son père disparu. La scène repose sur le jeu de l'acteur qui feint la mort et sur l'attente des réactions. Elle provoque le rire par le mensonge théâtral, mais elle produit aussi une révélation décisive pour Argan et pour l'intrigue familiale.

III. La comédie-ballet associe le rire à la musique, à la danse et à la satire.

La pièce est une comédie-ballet : les intermèdes musicaux et dansés élargissent le spectacle au-delà des scènes dialoguées. Le public n'assiste pas seulement aux échanges comiques, mais à une représentation qui sollicite aussi l'ouïe et la vue et prend une dimension festive. La cérémonie finale, où Argan est reçu médecin, pousse cette logique jusqu'à la parodie. La pièce ne transforme pas réellement Argan en praticien compétent : elle donne forme à son désir dans une cérémonie théâtrale dont le caractère artificiel est perceptible. Le dénouement célèbre ainsi la capacité du théâtre à fabriquer une fiction et à la rendre momentanément crédible sur scène.

Cette dimension spectaculaire sert également la satire. Les scènes consacrées aux médecins tournent en ridicule le poids des conventions, le langage savant et les signes extérieurs d'autorité lorsqu'ils tiennent lieu de véritable réflexion. La pièce vise donc à la fois la crédulité d'Argan et les professionnels qui entretiennent son admiration. Elle ne se réduit pas à une condamnation générale de la médecine : par la caricature et le rire, Molière met en question la confiance aveugle accordée aux apparences et aux discours d'autorité.

La forme de comédie-ballet permet enfin de rapprocher la pièce d'autres œuvres de Molière, comme *Le Bourgeois gentilhomme*, où le spectacle associe également scènes comiques, musique et danse. Dans ces œuvres, les artifices de la représentation amusent tout en mettant à distance les prétentions des personnages. Le théâtre devient à la fois un divertissement et un moyen de dévoiler les illusions individuelles et sociales.

Conclusion. Dans *Le Malade imaginaire*, le spectacle est bien étroitement lié à la force comique d'Argan : son obsession de la maladie, ses gestes et son autorité familiale donnent à la pièce un ressort majeur. Cependant, il ne s'y réduit pas. Toinette et les autres personnages multiplient les confrontations et les jeux de rôle ; les stratagèmes font avancer l'intrigue et révèlent les sentiments ; les intermèdes et la cérémonie finale exploitent les ressources de la comédie-ballet. Molière associe ainsi le rire suscité par Argan à une satire des apparences et à une célébration du pouvoir du théâtre.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Non : le spectacle de *Le Malade imaginaire* ne tient pas seulement à la force comique d'Argan, même si son obsession de la maladie et son autorité familiale en sont des ressorts essentiels. Il naît aussi des jeux de rôle de Toinette, des stratagèmes qui révèlent les relations familiales, des scènes consacrées aux médecins et de la forme de comédie-ballet, notamment dans les intermèdes et la cérémonie finale. Molière associe ainsi le rire à la satire des apparences et à la mise en valeur des ressources du théâtre.

B.

20 points

Dissertation — Marivaux, Les Fausses Confidences — Théâtre et stratagème

Œuvre : Marivaux, Les Fausses Confidences — Parcours : Théâtre et stratagème

Question B.

Sujet p. 3

> Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours associé étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants. Les stratagèmes dans Les Fausses Confidences ne révèlent-ils que la cruauté et la mauvaise foi des personnages ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Marivaux au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Démarche. Le sujet porte sur les stratagèmes et sur leur portée morale : l'expression « ne… que » invite à dépasser une réponse univoque. Il faut d'abord montrer que les ruses de Dubois et la participation de Dorante impliquent dissimulation et manipulation, avec des effets parfois pénibles pour les autres personnages. On peut ensuite examiner ce qu'elles produisent au théâtre et dans l'intrigue : elles organisent les surprises, font émerger les sentiments et donnent à Araminte l'occasion d'éprouver Dorante. Enfin, il faut tenir compte de l'ambivalence du dénouement : l'amour est sincère, mais il se révèle au terme d'un parcours largement orienté par Dubois.

Les épisodes les plus utiles sont l'arrivée de Dorante chez Araminte sous l'impulsion de Dubois, les confidences adressées à Araminte, la découverte du portrait représentant celle-ci, la lettre dictée à Dorante au sujet du comte et la révélation finale des manœuvres. Il faut distinguer les intentions des personnages : Dubois orchestre les ruses, Dorante y consent par amour, tandis qu'Araminte observe, met Dorante à l'épreuve et finit par choisir en connaissance de cause. Une comparaison avec une autre comédie de la ruse, comme *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, peut éclairer la fonction théâtrale de ces procédés, à condition de ne pas confondre les deux intrigues.

FormaV - document d'entraînement non officiel

RÉPONSE À RETENIR

Dans *Les Fausses Confidences*, comédie de Marivaux, Dorante aime Araminte, une riche veuve, mais leur différence de fortune et de position sociale semble rendre leur union improbable. Dubois, ancien valet de Dorante et désormais au service d'Araminte, entreprend de rapprocher les deux personnages par une série de manœuvres. Le titre souligne ainsi le jeu entre le vrai et le faux : certaines révélations sont calculées, mais le sentiment amoureux de Dorante est réel. Les stratagèmes révèlent-ils seulement la cruauté et la mauvaise foi des personnages ? Ils reposent bien sur la dissimulation et peuvent troubler ou blesser ceux qui en sont les objets. Pourtant, ils ont aussi une fonction comique et dramatique, et conduisent Araminte à reconnaître puis à assumer ses sentiments. Marivaux en montre donc la portée ambivalente : les ruses manipulent, mais elles font également avancer l'intrigue et mettent à l'épreuve la vérité amoureuse.

D'abord, Dubois organise une véritable manipulation. Il contribue à faire entrer Dorante au service d'Araminte, puis choisit soigneusement les informations qu'il lui communique et le moment où il les révèle. En lui apprenant que Dorante l'aime, il ne se contente pas de rapporter un fait : il oriente le regard d'Araminte et l'incite à interpréter les gestes et les silences du jeune homme à la lumière de cette passion. Il entretient ainsi une part de mystère autour de Dorante et construit une progression où chaque indice peut renforcer l'intérêt d'Araminte. Dorante accepte de participer à ce dispositif : il ne dément pas les apparences qui peuvent le rapprocher d'elle. Son amour sincère ne suffit donc pas à rendre sa conduite entièrement transparente.

Ces procédés touchent aussi les personnages qui ne maîtrisent pas le plan. Le portrait représentant Araminte, peint par Dorante et découvert au cours de l'intrigue, devient un indice matériel de son amour ; sa révélation surprend les personnages et modifie leurs interprétations. Marton, de son côté, se trouve impliquée dans les projets matrimoniaux qui l'entourent, notamment lorsque Monsieur Rémy envisage de l'unir à Dorante. Les ambitions de Madame Argante et du comte Dorimont donnent également aux manœuvres un enjeu concret : le mariage d'Araminte ne relève pas seulement d'un jeu amoureux, mais engage sa fortune, sa position et les intérêts de son entourage. Dubois traite ainsi les autres comme les éléments d'un plan. Même si son objectif est de favoriser Dorante, ses procédés les exposent à l'incertitude, à la déception ou à l'humiliation : la ruse n'est donc pas moralement neutre.

Pour autant, réduire ces stratagèmes à la cruauté et à la mauvaise foi ferait oublier leur fonction théâtrale. Le public voit les informations circuler et peut mesurer l'écart entre ce que savent les différents personnages. Les confidences de Dubois, la découverte du portrait et les réactions qu'elles suscitent construisent des surprises, des attentes et des malentendus. Une parole ou un objet aperçu modifie l'interprétation de la situation : cette mise en scène de l'information nourrit le comique et le suspense. Le spectateur peut notamment se demander si Araminte percevra la stratégie et comment elle réagira aux preuves de l'amour de Dorante. Le stratagème est ainsi un ressort de spectacle, et non seulement un indice de la morale des personnages.

En outre, les ruses font apparaître une vérité affective. Le sentiment de Dorante n'est pas une invention de Dubois : le portrait et ses réactions rendent visible un amour qu'il lui est difficile d'avouer directement, compte tenu de l'écart social entre les deux personnages. Araminte n'est d'ailleurs pas une simple victime passive. Lorsqu'elle dicte à Dorante une lettre annonçant son projet de mariage avec le comte, elle observe l'effet de cette nouvelle sur lui et éprouve sa sincérité. Elle aussi recourt donc à un procédé indirect, mais cette épreuve lui permet de mieux comprendre ce qu'elle ressent et ce que Dorante éprouve. À la fin, Dorante révèle les manœuvres auxquelles il a participé. Araminte ne choisit donc pas uniquement sur la foi d'une illusion entretenue jusqu'au bout : elle connaît les ruses et accepte malgré tout l'amour de Dorante. Son choix donne au dénouement une portée qui dépasse la victoire de Dubois.

Cette issue heureuse ne rend cependant pas les stratagèmes innocents. Dubois a dirigé le cours des événements en contrôlant des informations, et Dorante a accepté cette stratégie au lieu de déclarer immédiatement son amour. La sincérité du sentiment ne justifie pas automatiquement les moyens employés pour le faire reconnaître. Araminte elle-même a recours à une mise à l'épreuve plutôt qu'à une demande directe. La pièce fait ainsi coexister manipulation et découverte de soi : les personnages peuvent parvenir à une vérité, mais au moyen de procédés qui ne sont pas entièrement francs. La ruse est à la fois efficace et moralement discutable.

On retrouve une fonction comparable, quoique dans une intrigue différente, dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais : Figaro aide le comte Almaviva à approcher Rosine par des déguisements et des mises en scène qui contournent la surveillance de Bartholo. Dans les deux comédies, l'artifice nourrit le jeu théâtral et permet de déjouer des obstacles à une union désirée ; il n'en reste pas moins fondé sur la tromperie. Cette comparaison rappelle que la ruse comique peut être émancipatrice ou amoureuse sans être pour autant moralement irréprochable.

Ainsi, les stratagèmes des *Fausses Confidences* révèlent bien une part de dissimulation et peuvent faire souffrir les personnages qu'ils impliquent. Mais ils ne servent pas seulement à exposer leur cruauté ou leur mauvaise foi : ils organisent le spectacle, mettent en jeu les intérêts sociaux et matrimoniaux, et aident Araminte à reconnaître puis à choisir son amour pour Dorante. Marivaux en souligne donc l'ambivalence. La pièce pose finalement une question plus complexe que celle de la condamnation des ruses : peut-on atteindre une vérité sincère par des moyens qui ne le sont pas entièrement ?

C.

20 points

Dissertation — Jean-Luc Lagarce, Juste la fin du monde — Crise personnelle, crise familiale

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

Question C.

Sujet p. 3

> Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours associé étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants. Est-il seulement question, dans Juste la fin du monde, de la fin d'une famille ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Jean-Luc Lagarce au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Dissertation rédigée

Dans *Juste la fin du monde*, Jean-Luc Lagarce met en scène le retour de Louis dans sa famille après une longue absence. Au prologue, le personnage annonce son intention de revenir « pour annoncer […] ma mort prochaine et irrémédiable ». Pourtant, cette révélation n'aura pas lieu au cours des retrouvailles. Le titre peut ainsi faire penser à une disparition qui toucherait la famille, mais la pièce ne raconte pas simplement son éclatement : elle fait aussi entendre la crise intérieure de Louis et l'impossibilité, pour les personnages, de se comprendre. La famille est-elle donc l'unique enjeu du drame ? Nous verrons que le retour de Louis expose bien des liens familiaux fragilisés, mais qu'il met aussi en scène une crise personnelle liée à la mort et ouvre une réflexion plus générale sur la parole, le temps et la solitude.

En premier lieu, la pièce donne à voir une famille fragilisée par l'absence et par des expériences différentes du passé. Louis revient dans la maison familiale après s'en être éloigné ; il retrouve une mère, une sœur et un frère qui ont continué à vivre sans lui. Les retrouvailles ne suffisent donc pas à restaurer une proximité. Suzanne, sa sœur, manifeste le désir de connaître celui qui revient, tout en faisant sentir la distance créée par son absence. La mère, elle, accueille Louis et évoque l'histoire de la famille : ses paroles cherchent à inscrire le retour dans une continuité, mais les souvenirs ne peuvent effacer les années de séparation.

La relation entre Louis et Antoine rend particulièrement visible cette tension. Antoine est resté auprès de la famille et semble vivre le retour de Louis comme une remise en cause de la place qu'il occupe. Leur affrontement fait remonter des ressentiments plus anciens que la dispute du moment. Les reprises, les interruptions et les reproches donnent à entendre deux frères qui peinent à se parler autrement que dans le conflit. Catherine, la femme d'Antoine, se trouve au milieu de ces échanges : sa présence rappelle que la vie familiale a continué en l'absence de Louis et que celui-ci ne peut retrouver sans heurt la place qu'il a quittée.

La famille est également travaillée par des absences plus anciennes. Le père, mort avant le début de l'action, appartient au passé évoqué par les personnages ; sa disparition contribue à l'histoire familiale qui se recompose dans leurs paroles. Ainsi, la réunion attendue devient une confrontation de souvenirs, de reproches et d'attentes qui ne coïncident pas. Les personnages sont réunis dans un même espace, mais cette proximité ne garantit pas qu'ils forment à nouveau une communauté. La pièce représente donc bien une crise familiale, sans pour autant montrer simplement la fin effective de la famille : elle donne surtout à voir des liens empêchés, que la rencontre ne parvient pas à réparer.

Mais le retour de Louis est d'abord lié à une crise personnelle. Au prologue, il annonce qu'il a décidé de revoir les siens afin de leur faire part de sa mort prochaine. Cette information donnée au spectateur avant les retrouvailles crée une forte tension dramatique : le public sait ce que les autres personnages ignorent et attend que Louis parvienne à le dire. La visite familiale est ainsi aussi un dernier voyage, entrepris par un homme qui sait que son temps est limité.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Or Louis ne communique pas l'annonce prévue. Son échec à parler est au cœur de la pièce : la vérité qui motive son retour demeure non formulée au cours de la réunion. Il ne suffit pas d'avoir préparé une parole pour être capable de la prononcer au moment où l'on retrouve les siens. L'émotion de la rencontre, les conflits familiaux et la difficulté de trouver sa place contribuent à cette impossibilité. On peut également comprendre que Louis hésite devant les effets qu'une telle révélation aurait sur sa famille ; la pièce ne réduit toutefois pas son silence à une explication unique. Elle fait surtout éprouver l'écart entre son projet, connu du spectateur, et ce qui advient effectivement.

La solitude de Louis dépasse ainsi les tensions familiales. Même entouré, il reste seul avec la connaissance de sa mort et avec la décision qu'il n'arrive pas à accomplir. Le prologue et l'épilogue encadrent la visite par la perspective de cette mort : l'épilogue revient sur le départ et sur la vie de Louis hors de la maison familiale, sans transformer la rencontre en réconciliation. La « fin » du titre ne renvoie donc pas uniquement à la possible désagrégation des liens entre les personnages. Elle évoque aussi la fin individuelle qui approche et la conscience du temps qui reste.

Enfin, la pièce fait de cette histoire une réflexion sur le langage et sur le théâtre. Les personnages parlent longuement, reprennent leurs propos, les précisent ou les corrigent. Ces répétitions donnent à entendre leur effort pour dire exactement ce qu'ils ressentent, mais elles montrent aussi que parler ne suffit pas à être compris. Les échanges s'enlisent parfois dans les reproches ou se détournent de ce qui est essentiel. Le spectateur, qui connaît le projet de Louis dès le prologue, perçoit alors l'écart entre la parole attendue et la parole réellement prononcée. La forme théâtrale rend visible cette parole empêchée et place le public dans une position d'attente que les personnages, eux, ne partagent pas.

Cette difficulté à se rejoindre donne à la pièce une portée qui dépasse le seul portrait de cette famille. Le regret de l'absence, la peur d'annoncer une vérité irréversible et le désir de retrouver une place auprès des autres sont des expériences humaines plus largement reconnaissables. Lagarce renouvelle ainsi certains ressorts de la tragédie : une mort annoncée pèse sur l'action, mais la catastrophe ne prend pas principalement la forme d'un événement spectaculaire. Elle se construit dans les silences, les paroles manquées et la séparation qui demeure. À la différence d'une tragédie comme *Antigone* de Sophocle, où les conflits sont affrontés par des prises de parole explicites, le drame de Lagarce tient largement à l'impossibilité de dire et d'entendre ce qui compte.

En définitive, *Juste la fin du monde* met bien en scène une famille en crise, fragilisée par les absences, les ressentiments et l'échec des retrouvailles. Mais il n'est pas seulement question de sa fin. Le retour de Louis révèle une crise personnelle : conscient de sa mort prochaine, il ne parvient pas à l'annoncer à ses proches. Par sa construction et par le travail des reprises et des silences, la pièce interroge aussi la solitude, le temps et les limites de la communication. La famille constitue donc le lieu concret du drame, mais celui-ci s'élargit à une question plus vaste : comment transmettre aux autres ce qui nous importe lorsque le temps de le dire s'achève ?

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> *Juste la fin du monde* représente une famille fragilisée par l'absence de Louis et par des liens que les retrouvailles ne parviennent pas à réparer. Toutefois, la pièce ne se limite pas à sa crise familiale : elle met en scène la solitude de Louis, qui ne réussit pas à annoncer sa mort prochaine, et interroge plus largement l'échec de la communication et la conscience du temps qui s'achève.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2024/francais-premiere-2024-antilles-guyane-remplacement-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.