Bac Général HGGSP + SES (Histoire-géographie, géopolitique et sciences politiques 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-hggsp-ses.fr/annales-sujets-et-corriges

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

Français

Session 2024 • Antilles-Guyane

Code sujet **24-FRGEAG1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- Commentaire — Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle — Jorge Semprun, Le grand voyage (1963)
1 réponses • sujet p. 2–2

2- Dissertation — sujet A — Œuvre : Molière, Le Malade imaginaire — Parcours : Spectacle et comédie
1 réponses • sujet p. 3–3

2- Dissertation — sujet B — Œuvre : Marivaux, Les Fausses Confidences — Parcours : Théâtre et stratagème
1 réponses • sujet p. 3–3

2- Dissertation — sujet C — Œuvre : Jean-Luc Lagarce, Juste la fin du monde — Parcours : 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- Commentaire

20 points

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle — Jorge Semprun, Le grand voyage (1963)

Question Commentaire

Sujet p. 2

> Vous traiterez, au choix, le commentaire ou l'un des sujets de dissertation. Rédigez un commentaire de l'extrait de Jorge Semprun, Le grand voyage (1963). Le texte est précédé de cette présentation : Jorge Semprun, résistant pendant la Seconde Guerre mondiale, est arrêté par la Gestapo. Il raconte le long trajet en train qui doit le conduire dans le camp de concentration de Buchenwald.

Démarche. Pour commenter cet extrait, on peut suivre le mouvement de la réflexion du narrateur : d'abord, la nuit du voyage fait surgir la détresse des déportés et les souvenirs ; ensuite, le jeune homme tente de maîtriser son passé en opérant un tri ; enfin, il formule une conception de ce qui donne véritablement du poids à une vie. Il faut également observer comment l'écriture rend perceptible cette évolution : changements de personnes et de temps, répétitions, oppositions et images du poids et de la légèreté.

Problématique. Comment le récit d'une nuit de déportation devient-il une réflexion sur la mémoire et sur ce qui donne son sens à une vie ?

Plan possible. I. Une nuit de détresse où les souvenirs resurgissent ; II. Le jeune narrateur tente de choisir et de maîtriser son passé ; III. Une méditation sur le poids des êtres et la valeur des souvenirs.

Le commentaire rédigé ci-dessous développe ces axes en s'appuyant sur les formulations de l'extrait.

FormaV - document d'entraînement non officiel

RÉPONSE À RETENIR

Commentaire rédigé

Introduction. Dans *Le grand voyage*, publié en 1963, Jorge Semprun raconte le trajet en train qui doit le conduire au camp de concentration de Buchenwald après son arrestation par la Gestapo. L'extrait se déroule au cours de la quatrième nuit du voyage : dans le wagon, la fatigue et l'angoisse des hommes côtoient les souvenirs du narrateur. Mais celui-ci ne se contente pas de raconter une épreuve ; il réfléchit aussi à la manière dont on peut porter son passé et à ce qui compte réellement dans une existence. Comment le récit d'une nuit de déportation devient-il ainsi une méditation sur la mémoire et sur la valeur d'une vie ? Le texte montre d'abord une nuit de détresse qui fait remonter les souvenirs, puis la tentative du jeune homme de les trier et de les maîtriser, avant d'aboutir à une réflexion sur le poids essentiel des êtres rencontrés.

I. Une nuit de détresse où les souvenirs resurgissent. L'extrait s'ouvre sur une personnification : « C'est la nuit qui tombe, la quatrième nuit, qui réveille les fantômes. » La nuit est présentée comme une force active, capable de faire revenir ce que le narrateur voudrait peut-être oublier. Le terme « fantômes » donne aux souvenirs une présence inquiétante : ils ne sont pas de simples images du passé, mais des apparitions qui hantent les hommes. Le cadre du wagon accentue cette oppression. La « cohue noire » associe l'entassement à l'obscurité, tandis que les voyageurs, malgré leur proximité physique, se retrouvent « tout seuls » avec leur « soif », leur « fatigue » et leur « angoisse ». L'énumération fait sentir l'accumulation des souffrances et l'isolement intérieur de chacun.

Le silence lui-même devient pénible : il est qualifié de « lourd » et se trouve « coupé » par des plaintes « indistinctes, continues ». Ces termes suggèrent un malaise collectif, à la fois confus et persistant. La phrase brève « Toutes les nuits, c'est pareil » souligne la répétition de l'épreuve. Le récit évoque ensuite les « cris affolés » de ceux qui « croient mourir » et les « cris de cauchemar » qu'il faut arrêter « par n'importe quel moyen ». Les gestes décrits — « On secoue le type qui hurle », « On le gifle, au besoin » — sont abrupts et concrets. La tournure impersonnelle « On » donne à ces gestes une valeur collective : dans cette situation extrême, il s'agit d'empêcher les cris et de faire face à la détresse comme on le peut.

À cette souffrance présente s'ajoute le retour du passé. Les souvenirs « remontent à la gorge » : l'image traduit une sensation presque physique, comme si le passé étouffait celui qui le porte. Les verbes « étouffent » et « ramollissent » montrent qu'ils menacent à la fois le souffle et la volonté. Le passage fait donc d'emblée de la mémoire une épreuve, et non une paisible évocation. Pourtant, le narrateur cherche à ne pas se laisser submerger : « Je chasse les souvenirs. »

II. Le jeune homme tente de choisir et de maîtriser son passé. Après la présentation des hommes dans le wagon à la troisième personne, le texte passe à la première personne : « Je chasse les souvenirs. » Le lecteur accède alors directement à la conscience du narrateur. La répétition de « J'ai vingt ans » marque son effort pour se définir par son âge et par sa capacité d'action. La formule familière et provocatrice « j'emmerde les souvenirs » exprime un refus énergique de subir le passé. Sa tonalité heurte le registre méditatif du passage : cette rupture fait entendre la révolte du jeune homme, qui tente de préserver sa liberté intérieure au milieu d'une situation où il ne maîtrise pas son destin.

Le narrateur imagine alors une autre manière de résister : « profiter de ce voyage pour faire le tri ». L'expression « faire le tri », puis « faire le bilan », donne à la mémoire l'apparence d'un examen raisonné. Il s'agit de distinguer les choses qui « pèseront leur poids dans ta vie » de celles « qui ne pèsent rien ». Le vocabulaire du poids, qui structurera la suite du texte, apparaît ainsi dès cette tentative de classement. Le train qui « siffle dans la vallée de la Moselle » inscrit la réflexion dans le trajet réel ; le bruit du train accompagne le mouvement intérieur du narrateur, qui « laisse s'envoler les souvenirs légers ».

FormaV - document d'entraînement non officiel

La répétition de « J'ai vingt ans » souligne l'assurance qu'il veut se donner : il peut encore, pense-t-il, « choisir » ce qu'il « assume » et ce qu'il « rejette », voire « gommer » certains éléments de sa vie. Les verbes expriment une volonté de sélection et d'effacement. Mais cette liberté est aussitôt relativisée par une projection dans l'avenir : « Dans quinze ans, quand j'écrirai ce voyage, ce sera impossible. » Le narrateur distingue ainsi le jeune homme qui vit l'épreuve de celui qui, plus tard, la racontera. Cette anticipation introduit une profondeur temporelle dans un récit pourtant ancré dans une seule nuit. La réserve « Tout au moins, j'imagine » rappelle toutefois qu'il ne peut pas encore savoir avec certitude ce que le temps fera à ses souvenirs.

Le passage joue aussi sur le changement de personne grammaticale : le narrateur dit « je » lorsqu'il évoque son expérience, mais s'adresse à lui-même par « tu » dans des formules comme « ta vie ». Ce tutoiement peut être compris comme une forme de dialogue intérieur ; il donne également à sa réflexion une portée plus générale, en faisant de cette expérience une interrogation susceptible de concerner chacun. Le passage oppose alors le poids que les choses auront « dans ta vie » à leur « poids en elles-mêmes ». Cette distinction fait comprendre que l'importance d'un souvenir ne dépend pas seulement de la place qu'on lui accorde : avec le temps, les événements peuvent acquérir une gravité qui résiste au choix individuel. La formule « Le poids de ta vie sera peut-être quelque chose d'irrémédiable » donne à la réflexion une tonalité grave. Le mot « irrémédiable » s'oppose à la possibilité momentanément revendiquée de « gommer » le passé. Enfin, la phrase « Mais cette nuit […] j'ai vingt ans et j'emmerde le passé » revient à la révolte initiale. La répétition encadre cette méditation et souligne le contraste entre la volonté présente d'échapper au passé et la compréhension future que l'écriture rendra possible.

III. Une méditation sur le poids des êtres et la valeur des souvenirs. À partir de « Ce qui pèse le plus dans ta vie », le narrateur énonce une conclusion à laquelle l'a conduit cette nuit : ce sont « des êtres que tu as connus ». La reprise de cette affirmation — « Ce qui pèse le plus dans ta vie, ce sont certains êtres que tu as connus » — lui donne la force d'une vérité conquise. L'expression « une fois pour toutes », répétée dans le passage, présente cette découverte comme une certitude durable, même si le texte a d'abord montré combien la manière de juger le passé peut évoluer.

Pour expliquer son tri, le narrateur oppose aux relations humaines des souvenirs agréables qui « ne concernaient que moi ». Il évoque « Une pinède bleue, dans Guadarrama » et « Un rayon de soleil, dans la rue d'Ulm ». Ces notations brèves et visuelles font revenir des lieux précis de sa vie : l'Espagne de ses origines et Paris, qu'il a fréquenté durant ses études. La couleur « bleue », la lumière du « rayon de soleil » et la simplicité des images composent des souvenirs heureux. Le narrateur ne les méprise pas : ils sont « pleins d'un bonheur fugace mais absolu ». L'opposition entre « fugace » et « absolu » dit la puissance d'instants brefs, dont l'intensité n'est pas diminuée par la brièveté. L'insistance « Je dis bien, absolu » corrige toute lecture qui réduirait ces joies à des impressions insignifiantes.

Mais ces souvenirs restent « légers » parce qu'ils sont personnels et ne reposent pas sur la rencontre d'autrui. À l'inverse, les êtres connus donnent aux souvenirs leur poids le plus profond. Le texte étend cette réflexion à la culture : « Les livres, la musique, c'est différent. » Le narrateur ne la rejette pas, puisqu'il reconnaît qu'elle peut être « enrichissante ». Il en précise cependant la fonction : les livres et la musique sont des « moyens d'accéder aux êtres ». Ils valent lorsqu'ils ouvrent à une relation humaine et à une expérience partagée. La restriction « quand ils sont vrais » souligne que cette médiation n'est pas automatique. À défaut d'être « vrais », les livres et la musique deviennent « desséchants » : l'adjectif suggère une culture qui se fermerait sur elle-même et ne nourrirait plus l'existence.

La dernière phrase, « Cette nuit-là, j'ai tiré cette question au clair, une fois pour toutes », clôt le passage sur l'image d'une clarification. Elle reprend la certitude affichée au début du bilan, mais la nuance aussi : le narrateur affirme avoir compris ce qui compte, après avoir confronté la détresse présente à ses

FormaV - document d'entraînement non officiel

souvenirs. Le retour à « cette nuit-là » rattache la conclusion à l'expérience du wagon. La pensée ne se déroule donc pas à distance de l'épreuve : elle naît au cœur même du voyage.

Conclusion. Dans cet extrait, Semprun transforme une scène de souffrance collective en un récit intérieur consacré au travail de la mémoire. La nuit du wagon fait surgir des souvenirs qui menacent d'étouffer le narrateur ; le jeune homme tente alors de les trier et de s'affirmer contre le passé. Pourtant, la réflexion conduit à reconnaître que ce qui donne le plus de poids à une vie n'est ni le plaisir fugitif ni la culture considérée isolément, mais les êtres rencontrés. Les changements de personne, les répétitions et les images opposées du poids et de la légèreté rendent sensible cette découverte. Le voyage forcé devient ainsi, dans le récit, le cadre d'une interrogation sur ce qu'il est possible d'oublier et sur ce qui demeure essentiel.

FormaV - document d'entraînement non officiel

2- Dissertation — sujet A

20 points

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

A

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 assuré que par le comique ? 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.

Démarche. Il faut entendre le mot « spectacle » dans son sens large : il désigne ce que la représentation donne à voir et à entendre, ainsi que les effets qu'elle produit sur le public. La question « n'est-il assuré que par le comique ? » appelle une réponse nuancée. Le rire est un ressort essentiel de la pièce, mais il ne suffit pas à rendre compte de sa forme de comédie-ballet, de ses effets visuels et musicaux, ni des émotions et de la réflexion qu'elle suscite. On peut donc montrer d'abord la puissance scénique du comique, puis la diversité des plaisirs propres à la représentation, avant d'expliquer comment le rire se conjugue avec l'émotion et la critique.

Dissertation rédigée.

Dans *Le Malade imaginaire*, Argan, persuadé d'être malade, organise sa vie autour des médecins et des traitements. Son obsession provoque des situations comiques, notamment lorsqu'il veut marier sa fille Angélique à Thomas Diafoirus afin d'avoir un médecin dans sa famille. Mais la pièce est aussi une comédie-ballet : la musique, le chant et la danse font partie du spectacle. Enfin, derrière le rire, apparaissent des conflits familiaux, des sentiments sincères et une critique de la crédulité et de la médecine pédante. Le spectacle de la pièce est-il donc assuré uniquement par le comique ? Si le rire constitue un ressort majeur de la représentation, d'autres plaisirs et d'autres effets contribuent à sa richesse. Nous verrons d'abord comment le comique donne à la pièce une grande efficacité scénique, puis comment la musique et les formes de représentation élargissent le spectacle, avant de montrer que le rire s'accompagne d'émotion et de réflexion.

Le comique est d'abord au cœur de l'action et rend visible le ridicule des personnages. Argan est un personnage comique de caractère : sa conviction d'être malade et sa dépendance aux traitements gouvernent ses décisions. Dès la scène d'ouverture, il examine minutieusement le compte de ses médicaments et de ses soins. Cette activité transforme son obsession en jeu de scène. Le comique de gestes et de situation naît de son agitation et du sérieux qu'il accorde à ses pratiques, dont le public peut percevoir l'excès. Argan croit maîtriser sa situation, alors qu'il se laisse dominer par sa peur et par son intérêt pour les remèdes.

Le projet de mariage d'Angélique nourrit lui aussi le comique de situation. Argan veut la donner à Thomas Diafoirus, non parce qu'il prend d'abord en considération les souhaits de sa fille, mais parce qu'il imagine les avantages d'avoir un médecin dans la famille. Or Angélique aime Cléante. Le contraste entre les aspirations des jeunes gens et le calcul d'Argan fait naître le conflit. Thomas, de son côté, apparaît maladroit et prisonnier de formules apprises. À travers les Diafoirus, Molière tourne en dérision une médecine pédante, qui privilégie les discours et les usages au détriment du discernement. La raideur des personnages et leur langage peuvent rendre cette satire particulièrement sensible sur scène : ceux qui revendiquent l'autorité deviennent risibles.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Toinette est un autre moteur puissant de la représentation. Elle tient tête à Argan, use de ruses et de déguisements, et joue avec les apparences. Lorsqu'elle se présente sous l'habit d'un médecin, le public sait qui elle est tandis qu'Argan se laisse tromper : ce décalage crée une ironie dramatique et une connivence avec les spectateurs. Le stratagème de la fausse mort d'Argan produit un effet comparable. C'est Argan qui, sur la suggestion de Béralde, fait semblant d'être mort ; Toinette annonce alors sa mort à Béline, puis à Angélique. Les réactions opposées des deux femmes révèlent leur véritable attachement : Béline manifeste son intérêt et son soulagement, tandis qu'Angélique exprime une douleur sincère. La scène amuse par la tromperie et la crédulité d'Argan, mais elle donne aussi à voir les sentiments véritables des personnages.

Le spectacle ne se réduit pourtant pas au rire, car la forme de l'œuvre réserve une place importante à la musique et à la danse. En tant que comédie-ballet, *Le Malade imaginaire* associe l'intrigue théâtrale à des parties musicales et chorégraphiques. Le prologue et les intermèdes proposent des moments où le chant, les mouvements des corps et les tableaux collectifs participent au plaisir de la représentation. La pièce sollicite ainsi autant l'oreille et le regard que le rire. Les changements de rythme et la diversité des formes scéniques entretiennent l'attention du public et donnent à l'œuvre une dimension festive. Le spectacle est donc assuré par plusieurs moyens artistiques, et non par le seul comique des paroles ou des situations.

La cérémonie finale illustre également cette diversité. Béralde propose à Argan de devenir médecin ; la cérémonie par laquelle Argan est reçu dans cette fonction parodie les rites et le langage solennels de l'institution médicale, notamment par son recours au latin et au chant. Le public assiste ainsi à une scène théâtrale qui détourne les signes de la médecine pour en faire un divertissement. Le dénouement ne repose donc pas seulement sur une dernière plaisanterie : il transforme la scène en tableau festif et musical. Argan n'abandonne pas son obsession, mais obtient symboliquement la place qu'il désirait. Cette résolution conventionnelle assume pleinement le plaisir du théâtre et de la représentation.

La pièce ménage aussi des émotions et une réflexion qui donnent au spectacle une portée plus profonde. Le conflit entre Argan et Angélique met en jeu la liberté de la jeune femme et l'autorité paternelle. Son amour pour Cléante rend son sort important pour le public, tandis que la volonté d'Argan de décider seul de son mariage suscite une tension qui ne relève pas uniquement du rire. La scène de la fausse mort associe elle aussi le comique du stratagème à une émotion réelle : la réaction d'Angélique révèle son affection pour son père et contraste avec celle de Béline. Le spectateur peut donc rire de la situation tout en étant touché par la sincérité de la jeune fille.

Par l'intermédiaire de Béralde et des scènes avec les médecins, Molière invite également le public à prendre ses distances avec la crédulité et les discours médicaux pompeux. Le comique met en évidence des gestes mécaniques, des prétentions et un langage savant qui peuvent masquer l'absence de discernement. Le rire devient ainsi un moyen de jugement. La pièce ne nie pas l'existence de la maladie ; elle ridiculise plutôt l'aveuglement d'Argan et l'autorité excessive accordée aux médecins. Cette alliance du divertissement et de la critique se retrouve dans d'autres comédies de Molière, comme *Tartuffe*, où le rire permet aussi de mettre en lumière les faux-semblants et les abus d'autorité. Dans *Le Malade imaginaire*, les déguisements et les méprises rappellent en outre que le théâtre est un art de l'illusion : les personnages jouent des rôles et le public, qui en sait souvent davantage qu'eux, observe les mécanismes de la tromperie.

Ainsi, dans *Le Malade imaginaire*, le comique est indispensable au spectacle, mais il ne l'assure pas à lui seul. Les caractères, les situations, les gestes et les paroles font rire tout en permettant une satire de la médecine pédante et de la crédulité. La musique, la danse, les cérémonies et les jeux d'apparence ajoutent des plaisirs visuels et sonores, tandis que les sentiments d'Angélique donnent à certaines scènes une véritable émotion. Molière construit donc un spectacle qui associe divertissement, représentation et réflexion : la comédie fait rire, mais captive aussi par la diversité de ses formes et invite le public à porter un regard critique sur ce qu'il voit.

FormaV - document d'entraînement non officiel

RÉPONSE À RETENIR

Réponse finale : Non, le spectacle dans *Le Malade imaginaire* n'est pas assuré que par le comique. Le rire est central : il rend visibles l'obsession d'Argan, les conflits de l'intrigue et la pédanterie des médecins. Mais la musique, la danse, les cérémonies, les jeux d'apparence et les émotions suscitées notamment par Angélique enrichissent aussi la représentation. Ces dimensions se complètent pour faire de la pièce une comédie-ballet divertissante et critique.

FormaV - document d'entraînement non officiel

2- Dissertation — sujet B

20 points

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

B

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. Selon un critique, Marivaux, dans Les Fausses Confidences, offre aux spectateurs « le plaisir raffiné de n'être jamais dupes », c'est-à-dire de n'être jamais trompés. Dans quelle mesure cette réflexion éclaire-t-elle votre lecture des Fausses Confidences ? 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.

Dissertation rédigée

Dans *Les Fausses Confidences*, comédie en trois actes de Marivaux, le stratagème conduit l'action et organise le regard du public. Dubois, ancien valet de Dorante et désormais au service d'Araminte, met en place des circonstances destinées à rapprocher les deux jeunes gens. Le spectateur apprend très tôt l'existence de ce projet et peut ainsi observer les événements avec une avance sur plusieurs personnages. Mais cette connaissance suffit-elle à le rendre « jamais dupe » ? Savoir que Dubois agit ne signifie pas connaître d'avance le succès de son plan, ni comprendre immédiatement les sentiments d'Araminte. La pièce offre donc bien une complicité lucide avec le public, mais elle nourrit aussi l'incertitude, l'émotion et une réflexion sur la manipulation. On peut ainsi se demander dans quelle mesure le spectateur, informé des ruses, demeure pourtant confronté à ce qu'elles ne permettent pas de prévoir.

D'abord, la pièce confirme largement l'idée que le public n'est pas dupe des principaux stratagèmes. Dès le début, les échanges entre Dubois et Dorante exposent l'amour de ce dernier pour Araminte et les manœuvres destinées à le rapprocher d'elle. Puis Dubois informe Araminte de la passion de Dorante. Le public sait donc que l'emploi de Dorante auprès d'elle ne constitue pas seulement une situation professionnelle : il est aussi l'occasion de rencontres et d'épreuves. Cette avance crée une ironie dramatique. Les gestes et les paroles de Dorante prennent pour les spectateurs un sens particulier, tandis qu'Araminte cherche encore à interpréter le trouble de son intendant.

Dubois agit comme un metteur en scène à l'intérieur de la comédie : il prépare des révélations et fait circuler des objets qui deviennent des ressorts de l'intrigue. Le portrait d'Araminte que Dorante conserve est découvert et provoque un malentendu, notamment chez Marton, qui peut croire qu'il lui est destiné. Plus tard, une lettre par laquelle les sentiments de Dorante sont révélés parvient à Araminte. Le spectateur comprend que ces objets ne sont pas de simples accessoires : ils déclenchent des réactions et modifient la façon dont les personnages se représentent Dorante. Comme il connaît l'intervention de Dubois, le public peut goûter l'ingéniosité de ces dispositifs et anticiper certains de leurs effets. La comédie d'intrigue tire ainsi une part de son plaisir du décalage entre ce que savent les spectateurs et ce que savent les personnages.

Toutefois, cette avance ne donne pas au public une maîtrise complète de l'action. Les spectateurs savent que Dubois agit, mais ne peuvent pas être certains que son plan réussira ni que les sentiments évolueront comme il l'espère. Araminte doit notamment répondre à la demande en mariage du comte Dorimont, tandis que Dorante est partagé entre son amour, sa position sociale et la crainte de paraître intéressé. Lorsqu'Araminte lui fait préparer une lettre destinée au comte, la situation met à l'épreuve le trouble de

FormaV - document d'entraînement non officiel

Dorante et la capacité d'Araminte à décider. Le public peut comprendre la fonction de cette épreuve dans l'intrigue sans savoir d'emblée ce qu'Araminte éprouve réellement ni quel parti elle choisira. Le stratagème fournit des indices, mais ne livre pas mécaniquement le sens de chaque parole.

En outre, si le public est souvent mieux informé que les personnages, ceux-ci sont réellement trompés ou déstabilisés. Marton interprète d'abord le portrait à son avantage avant que l'identité de la femme représentée ne dissipe son attente. Cette erreur peut amuser les spectateurs qui en connaissent les ressorts, mais elle a des conséquences pour Marton. De même, les manœuvres de Dubois peuvent faire naître chez Araminte des soupçons et des interrogations qu'elle doit résoudre elle-même. Les spectateurs peuvent dès lors se demander jusqu'où elle acceptera que l'on oriente ses choix, et si Dorante sera aimé pour lui-même ou seulement conduit vers elle par une habile combinaison. La connaissance du stratagème ne supprime donc ni les enjeux affectifs ni l'incertitude de leur issue.

Le plaisir est « raffiné » parce qu'il ne consiste pas seulement à deviner les péripéties. Il faut aussi interpréter les paroles, les silences et les changements de comportement. La scène où Araminte fait écrire à Dorante une lettre concernant le comte, par exemple, donne à voir à la fois une épreuve qu'elle lui impose et le trouble que cette situation provoque. Araminte n'est pas un simple instrument dans le projet de Dubois : elle observe Dorante, met ses sentiments à l'épreuve et conserve la possibilité de choisir. Le dénouement importe ainsi non seulement comme réussite du valet stratège, mais aussi parce que l'inclination d'Araminte se précise au fil de l'action. Le public peut reconnaître la fabrication théâtrale des événements tout en s'interrogeant sur la part de liberté et de sincérité qui subsiste dans cet amour favorisé par la ruse.

Enfin, la pièce ne réduit pas le stratagème à un jeu entièrement innocent. Dubois manipule les perceptions et se sert des autres pour parvenir à ses fins ; la déception de Marton rappelle que ces manœuvres peuvent blesser. Le public peut admirer l'habileté de la construction tout en évaluant les moyens employés. Cette double réaction distingue la complicité de l'approbation : rire des illusions ou en connaître les ressorts n'oblige pas à juger toutes les ruses légitimes. Dans d'autres comédies d'intrigue, comme *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, les projets et les ruses donnent également au public une place de témoin averti. Chez Marivaux, l'attention portée à la naissance des sentiments et à leur interprétation rend toutefois cette complicité particulièrement subtile.

Ainsi, la réflexion du critique éclaire largement *Les Fausses Confidences* : informés des intentions de Dubois et de plusieurs de ses manœuvres, les spectateurs sont souvent moins dupes que les personnages et peuvent savourer l'ironie dramatique. Mais ils ne connaissent ni l'issue à l'avance ni toute la vérité des sentiments et des choix d'Araminte. Le plaisir de la pièce associe donc la lucidité à l'incertitude et à l'émotion. Le public ne jouit pas d'une supériorité absolue : il interprète les indices, anticipe les effets du stratagème et reste attentif à ses limites comme à ses conséquences.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La réflexion du critique éclaire largement la pièce : parce qu'il connaît les projets de Dubois, le spectateur comprend souvent les stratagèmes avant les personnages et goûte l'ironie dramatique. Cependant, il ne sait pas d'avance si ces manœuvres réussiront ni comment Araminte comprendra et décidera ses propres sentiments. Le plaisir théâtral tient ainsi à une complicité lucide avec le public, mais aussi à l'incertitude, à l'émotion et à la réflexion sur la manipulation et la liberté.

2- Dissertation — sujet C

20 points

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

C

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. Selon vous, parvient-on, dans Juste la fin du monde, à comprendre les crises qui traversent la pièce ? 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.

Dans *Juste la fin du monde*, Jean-Luc Lagarce met en scène le retour de Louis auprès de sa famille après une longue absence. Le prologue indique qu'il revient pour annoncer sa mort prochaine, mais cette annonce n'aura finalement pas lieu devant ses proches. La pièce donne ainsi à voir deux crises étroitement liées : celle de Louis, qui ne parvient pas à dire ce qu'il est venu dire, et celle d'une famille dont les membres portent des blessures anciennes et peinent à se comprendre. Dès lors, parvient-on à comprendre ces crises ? Oui, dans la mesure où la situation et les échanges en font apparaître les causes et les manifestations ; mais elles restent partiellement opaques et ne sont pas résolues. Lagarce rend ainsi intelligible l'échec de la communication sans le réduire à une explication unique.

D'abord, la situation dramatique permet de cerner clairement la crise personnelle de Louis et l'enjeu de son retour. Dans le prologue, il annonce sa mort à venir, située « l'année d'après », et expose son intention de revenir pour le dire à sa famille. Le spectateur sait donc ce que les autres personnages ignorent : cette différence de savoir donne un poids particulier aux retrouvailles. Les conversations ordinaires, les souvenirs et les disputes se déroulent sous la menace de cette annonce attendue. La crise de Louis ne tient pas seulement à la perspective de sa mort, mais aussi à l'impossibilité de transformer cette vérité intime en parole adressée à ses proches. Le prologue pose son projet ; les scènes montrent son incapacité à l'accomplir.

La crise familiale, elle aussi, devient compréhensible à travers les relations et les paroles échangées. Suzanne reproche à Louis son absence et exprime le désir de connaître ce frère qu'elle a longtemps côtoyé de loin. Son retour réveille donc à la fois l'espoir de renouer avec lui et des griefs accumulés. La mère rappelle le passé commun et tente de maintenir les liens familiaux : ses souvenirs font apparaître une histoire partagée, mais aussi des rôles et des habitudes qui continuent de peser sur chacun. Catherine, épouse d'Antoine, essaie de prendre part aux échanges et de faire circuler la parole, sans parvenir à dissiper les tensions.

La confrontation entre Louis et Antoine rend particulièrement visible la violence de ces tensions. Antoine réagit avec colère au retour de son frère et aux paroles qui lui sont adressées. Sa conduite peut s'éclairer par une histoire de rivalité fraternelle et par le sentiment d'avoir dû tenir sa place dans la famille pendant l'absence de Louis. Toutefois, la pièce ne propose pas un partage simple entre un frère coupable et un frère innocent : les réactions d'Antoine manifestent aussi une souffrance et une difficulté à exprimer autrement ses émotions. Les paroles permettent donc de reconstituer plusieurs causes possibles du conflit, mais aucun personnage ne livre un récit commun qui en fixerait définitivement le sens.

Ensuite, la construction et l'écriture de la pièce rendent perceptibles les mécanismes mêmes de la crise. Le prologue expose l'intention de Louis ; les scènes de la visite mettent à l'épreuve sa possibilité de parler ; l'épilogue revient à sa solitude après le départ. Ce cadre dramaturgique fait comprendre l'écart entre le

FormaV - document d'entraînement non officiel

projet initial et ce qui se réalise : la visite a lieu, mais la famille ne reçoit pas l'annonce que Louis voulait faire. Le public peut ainsi saisir la portée de l'échec, même si les personnages n'en comprennent pas tous les enjeux.

La langue de Lagarce contribue également à cette compréhension. Les reprises, les hésitations, les corrections et les phrases qui se prolongent donnent aux dialogues un mouvement heurté. Les personnages reformulent ce qu'ils viennent de dire ou semblent répondre à une intention qu'ils prêtent à l'autre ; la parole avance, revient sur elle-même et laisse souvent l'essentiel hors d'atteinte. Cette écriture peut rendre les échanges exigeants à suivre, mais elle n'est pas un simple obstacle : elle fait entendre concrètement des personnages qui ne réussissent pas à s'écouter ni à se rejoindre. La crise est alors lisible dans la forme même de leur dialogue, sans qu'une explication exhaustive soit nécessaire.

Pour autant, comprendre les crises ne signifie pas en connaître tous les ressorts ni parvenir à les trancher. Les personnages interprètent les mêmes liens familiaux depuis des places différentes ; leurs paroles ne coïncident pas toujours et la pièce ne désigne pas un responsable unique. Le spectateur peut comprendre que l'absence de Louis et les attentes suscitées par son retour nourrissent les tensions, mais il ne peut réduire celles-ci à un seul événement ou à une seule intention. De même, l'annonce centrale n'est pas faite aux proches et aucune réconciliation ne vient refermer le conflit. L'œuvre laisse ainsi subsister des zones d'incertitude qui correspondent à l'expérience des personnages plutôt qu'à un défaut d'explication.

Un rapprochement avec la tragédie de Racine, notamment *Phèdre*, permet de préciser cette singularité. Dans les deux œuvres, la parole et la révélation d'une vérité intime sont liées à la catastrophe ; cependant, chez Lagarce, l'aveu que le spectateur attend n'aboutit pas devant la famille. La tension tragique tient donc aussi à ce qui reste tu. Le titre, *Juste la fin du monde*, rapproche une expression qui semble minimiser l'événement et l'idée d'une catastrophe immense : il fait écho au contraste entre la vie familiale ordinaire et la fin du monde intime que Louis porte en lui.

En définitive, on parvient à comprendre les crises qui traversent la pièce, mais cette compréhension demeure partielle et ne les résout pas. Le prologue révèle le projet de Louis, tandis que les échanges font apparaître les blessures liées à son absence, les attentes de Suzanne et la colère d'Antoine. La composition et la langue de la pièce rendent sensibles les malentendus et l'impossibilité de communiquer. Pourtant, les personnages ne partagent pas une interprétation commune de leur histoire et l'annonce attendue ne leur est pas faite. Lagarce fait ainsi comprendre les crises tout en laissant éprouver leur caractère irrémédiable et leur part d'inconnu.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> On parvient à comprendre les crises de *Juste la fin du monde*, mais pas à les résoudre ni à en éclaircir tous les ressorts. Le prologue apprend au spectateur que Louis revient pour annoncer sa mort prochaine ; les échanges font ensuite apparaître les blessures liées à son absence, les attentes de Suzanne et la colère d'Antoine. La construction de la pièce et les dialogues heurtés rendent perceptibles les malentendus et l'échec de la communication. Cependant, Louis ne fait pas l'annonce attendue à sa famille et les personnages ne construisent pas une interprétation commune de leur passé. La pièce éclaire donc les crises tout en préservant leur part d'incertitude.

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