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 2025 • Polynésie • Remplacement

Code sujet **25-FRGEPO3** 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 — Gustave Flaubert, Madame Bovary, II, 15 (1857)
1 réponses • sujet p. 2–3

2- Dissertation — Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle — un des trois sujets au choix, selon l'œuvre et le parcours associé étudiés durant l'année
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- Commentaire

20 points

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle — Gustave Flaubert, Madame Bovary, II, 15 (1857)

Commentaire

Question 1-

Sujet p. 2, 3

> Vous traiterez le commentaire du passage de Madame Bovary de Gustave Flaubert (II, 15, 1857), dans lequel Emma Bovary assiste à une représentation de Lucie de Lammermoor à l'Opéra de Rouen.

Introduction. Dans *Madame Bovary*, Gustave Flaubert fait de l'insatisfaction d'Emma et de ses aspirations romanesques un ressort essentiel du récit. Au chapitre II, 15, l'héroïne se rend à l'Opéra de Rouen avec Charles pour assister à *Lucie de Lammermoor*, œuvre qu'elle associe aux lectures passionnées de sa jeunesse. L'extrait conduit le lecteur de son arrivée dans la salle à son identification finale avec l'héroïne d'opéra. Flaubert fait ainsi éprouver l'intensité de l'enchantement d'Emma, tout en faisant apparaître le décalage entre son idéal romanesque et la réalité, qu'il s'agisse du public bourgeois ou des artifices de la scène. **Comment la représentation devient-elle pour Emma une expérience de fuite et d'identification, tandis que le récit en révèle les illusions et les limites ?** Nous verrons d'abord comment l'entrée à l'Opéra nourrit son désir de distinction, puis comment le spectacle l'emporte dans un monde de sensations et de souvenirs, avant d'étudier la manière dont son identification à Lucie révèle à la fois son aspiration à s'évader et son enfermement dans le rêve.

I. L'Opéra, un lieu de spectacle social où Emma se met elle-même en scène.

Dès l'ouverture, le récit traduit une excitation physique : « Un battement de cœur la prit dès le vestibule. » Le verbe « prit » donne à l'émotion la soudaineté d'une sensation qui s'impose à elle. Emma ne vient pas seulement voir un spectacle : elle se réjouit également d'être vue. La foule qui « se précipitait » par un autre corridor lui fournit l'occasion de se distinguer : elle « sourit involontairement de vanité » en empruntant l'escalier des « premières ». L'adverbe « involontairement » et le mot « vanité » introduisent une distance ironique : le récit expose la satisfaction sociale d'Emma sans la confondre avec une grandeur véritable.

Son comportement transforme l'arrivée en petite scène de théâtre. Elle prend plaisir « comme un enfant » à pousser les portes, aspire « de toute sa poitrine » l'odeur des couloirs, puis « se cambra la taille avec une désinvolture de duchesse ». La comparaison à une duchesse révèle son désir d'adopter une posture aristocratique ; elle joue un rôle autant qu'elle assiste à une représentation. La mention de l'enfant rend cette exaltation à la fois touchante et légèrement comique : Emma s'émerveille de gestes et de sensations ordinaires, qu'elle investit d'une signification prestigieuse.

Le regard se déplace ensuite vers le public. La salle rassemble des abonnés qui viennent « se délasser dans les beaux-arts » mais parlent encore de « cotons, trois-six ou indigo ». La formule fait ressortir la contradiction entre leur prétention à la culture et la persistance des intérêts commerciaux. Le contraste est renforcé par les détails concrets, notamment les marchandises et l'alcool, qui ramènent l'univers de l'Opéra aux affaires. Les « têtes de vieux » sont décrites comme des « médailles d'argent ternies par une vapeur de plomb » : l'image métallique, froide et vieillie, transforme les spectateurs en éléments d'un décor morne. Les jeunes hommes, à l'inverse, « se pavanaient » en exhibant leurs cravates colorées ; Emma les observe « d'en haut » et les admire. Le verbe « se pavanaient » souligne leur ostentation, tandis que la position élevée d'Emma matérialise sa volonté de se distinguer. Avant même que le rideau ne se lève, la salle est donc un théâtre social où chacun expose son apparence. Cette peinture ironique contraste avec l'idéal d'art et d'évasion qu'Emma attend de la soirée.

II. Le spectacle emporte Emma dans un univers sensoriel et imaginaire.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Le passage de la salle à la représentation est marqué par une animation progressive : « les bougies de l'orchestre s'allumèrent », puis « le lustre descendit du plafond ». Le participe « versant », associé au « rayonnement de ses facettes », donne à la lumière un mouvement presque magique ; elle répand une « gaieté subite » dans la salle. Le verbe « descendit » et l'éclat des lumières magnifient l'ouverture du spectacle et semblent annoncer un autre monde. Mais cette entrée dans l'illusion n'est pas immédiatement harmonieuse : les instruments produisent un « long charivari », avec des basses « ronflant », des violons « grinçant », des pistons « trompetant » et des flûtes qui « piaulaient ». Les verbes et les sonorités imitent un ensemble bruyant et disparate. Le récit fait ainsi entendre les sons plutôt que de se limiter à les nommer.

La cacophonie se transforme ensuite en représentation ordonnée : « trois coups » retentissent, les timbales roulent, les cuivres plaquent des accords, et le rideau « se levant » découvre un paysage. La succession des verbes fait sentir le passage du désordre à la mise en scène. Le décor, décrit par touches — « carrefour d'un bois », « fontaine », « chêne » — ouvre un espace pittoresque, complété par les paysans et les seigneurs en chasse. L'apparition d'un capitaine qui « invoquait l'ange du mal » donne au spectacle une tonalité romantique et dramatique. L'extrait met toutefois en évidence sa construction théâtrale : le paysage est révélé par le rideau, et les acteurs entrent, sortent puis reviennent. Le monde rêvé se fabrique sous les yeux des spectateurs.

Pour Emma, cette scène rejoint immédiatement son imaginaire littéraire : « Elle se retrouvait dans les lectures de la jeunesse, en plein Walter Scott. » Le verbe pronominal « se retrouvait » suggère moins une découverte qu'un retour à un univers déjà aimé. La formule « en plein Walter Scott » exprime une immersion totale dans le modèle romanesque. La tournure d'impression à l'imparfait, « Il lui semblait entendre », signale que la perception est filtrée par ses lectures : à travers le brouillard, elle croit entendre « le son des cornemuses écossaises se répéter sur les bruyères », plutôt qu'une réalité écossaise présente sur scène. Le souvenir du roman « facilitant l'intelligence du libretto », elle suit l'intrigue « phrase à phrase ». Mais cette attention est instable. Des « pensées » lui reviennent puis « se dispersaient […] sous les rafales de la musique ». La métaphore des rafales fait de la musique une force qui balaie sa réflexion.

La représentation atteint alors son corps même. Emma « se laissait aller au bercement des mélodies » et « se sentait elle-même vibrer de tout son être », comme si les archets des violons s'étaient promenés « sur ses nerfs ». Le vocabulaire de la vibration et la comparaison corporelle rendent sensible l'intensité de son émotion. Le spectacle n'est plus seulement regardé ou entendu : il agit sur son être entier. Elle n'a « pas assez d'yeux » pour contempler costumes et décors, accumulation qui traduit une attention avide. La longue énumération — « les costumes, les décors, les personnages, les arbres peints », puis « les toques de velours, les manteaux, les épées » — reproduit l'abondance visuelle de la scène. Pourtant, les « arbres peints » « tremblaient quand on marchait » : le détail laisse percevoir la fragilité et l'artifice du décor. L'expression « toutes ces imaginations » nomme d'ailleurs explicitement le caractère construit de cet univers, qui semble s'agiter « dans l'atmosphère d'un autre monde ». Le récit épouse donc l'émerveillement d'Emma tout en laissant affleurer la matérialité de la scène.

III. L'identification à Lucie donne forme au désir de fuite d'Emma, mais en révèle aussi les limites.

Un changement de rythme survient avec l'entrée d'une « jeune femme », qui « s'avança en jetant une bourse à un écuyer vert ». Les gestes et les couleurs ramènent l'attention à une action théâtrale précise. Lorsque Lucie « resta seule », l'espace se resserre autour de son personnage. La flûte produit alors une mélodie comparée à « un murmure de fontaine » et à des « gazouillements d'oiseau ». Ces images douces contrastent avec le « charivari » initial. Elles composent un paysage sonore qui paraît naturel, même s'il est produit par l'orchestre. La cavatine de Lucie, « en sol majeur », se plaint d'amour et demande « des ailes » : le langage musical et le contenu amoureux correspondent aux aspirations romanesques d'Emma.

La phrase finale rend explicite son identification : « Emma, de même, aurait voulu, fuyant la vie, s'envoler dans une étreinte. » La locution « de même » rapproche directement Emma de Lucie, mais ne les confond pas : Lucie est un personnage de fiction qui chante, alors qu'Emma projette son propre désir sur elle. L'expression « fuyant la vie » formule une volonté d'échapper à son existence quotidienne, tandis que l'image de l'envol reprend les « ailes » demandées par Lucie. Toutefois, Emma ne rêve pas seulement d'une liberté abstraite : elle désire « s'envoler dans une étreinte ». L'association de l'évasion et de l'étreinte condense son aspiration à un amour passionné, capable de la soustraire à la réalité décevante de sa vie conjugale. Le conditionnel « aurait voulu » marque cependant un désir, non une réalisation : l'élan demeure imaginaire.

La construction du passage renforce cette ambivalence. La scène lyrique semble ouvrir une issue à Emma, mais cette issue dépend d'une œuvre qu'elle connaît déjà et d'un décor peint qu'elle contemple avec fascination. Son émotion est réelle — le texte l'a rendue sensible par les battements du cœur, les perceptions et les vibrations —, mais elle se nourrit d'images romanesques et théâtrales. Flaubert ne réduit donc pas le personnage à une simple caricature : il fait comprendre la force du rêve qui l'anime. En même temps, les détails ironiques du début, la matérialité des accessoires et l'emploi du conditionnel empêchent de prendre cette évasion pour une délivrance effective.

Conclusion. Dans cet extrait, la soirée à l'Opéra est d'abord une représentation sociale : Emma y joue la femme distinguée, au milieu d'un public partagé entre apparence et affaires. Puis l'éclairage, les sons, le décor et la musique l'absorbent dans un univers associé à Walter Scott et aux passions amoureuses. Son identification à Lucie révèle enfin son désir de quitter une vie qui la déçoit pour connaître un amour absolu. Flaubert donne toute sa force sensible à cet enchantement, mais en souligne aussi les ressorts artificiels et l'inachèvement : l'évasion d'Emma reste un rêve suscité par la scène et par ses lectures.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Flaubert fait de la représentation à l'Opéra une expérience à la fois sociale, sensorielle et imaginaire. Emma y cherche d'abord à se donner l'allure d'une duchesse, puis se laisse absorber par le spectacle, qui réactive ses lectures romanesques. Son identification à Lucie exprime son désir de fuir la vie conjugale et de connaître une passion idéale. Mais l'ironie du portrait du public, les signes visibles de l'artifice théâtral et le conditionnel final montrent que cette évasion demeure un rêve, puissant mais sans accomplissement.

2- Dissertation

20 points

Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle — un des trois sujets au choix, selon l'œuvre et le parcours associé étudiés durant l'année

Œuvre : Pierre Corneille, Le Menteur — Parcours : Mensonge et comédie

Question A.

Sujet p. 3

> Dans la scène 4 de l'acte III, Cliton dit à Dorante : « Mais, Monsieur, ce serait pour me bien divertir, / Si comme vous Lucrèce excellait à mentir. » Les mensonges, dans Le Menteur, ne sont-ils qu'une source de divertissement ? Vous répondrez dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Pierre Corneille au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans *Le Menteur*, comédie de Pierre Corneille, Dorante fait de la parole un spectacle : il invente des récits avec assez d'assurance pour que son valet Cliton imagine que Lucrèce pourrait, elle aussi, exceller à mentir. La réplique de Cliton souligne le plaisir que procure cette virtuosité. Mais la question demande si les mensonges ne sont qu'un divertissement. Ils font rire et avancer l'intrigue, tout en affectant les relations entre les personnages et en éprouvant leur confiance. Nous verrons donc que le mensonge est à la fois un ressort comique majeur, une source de complications pour les personnages et un moyen d'interroger le pouvoir de la parole.

I. Le mensonge fait d'abord le plaisir du spectacle comique. Dorante ne se contente pas de cacher la vérité : il lui substitue des récits inventés, qu'il adapte à ses interlocuteurs. Il se donne ainsi une image brillante, notamment lorsqu'il raconte des exploits guerriers imaginaires. Cliton, témoin lucide des inventions de son maître, fait ressortir l'écart entre ce que Dorante raconte et ce qui s'est réellement passé. La remarque citée est révélatrice : en imaginant que Lucrèce mente aussi bien que Dorante, Cliton transforme le mensonge en talent dont on peut apprécier la performance.

Le comique naît aussi de l'accumulation des inventions et de leurs enchevêtrements. Dorante doit soutenir ses récits, en ajouter de nouveaux et répondre aux questions de ses interlocuteurs. Le public, qui connaît le décalage entre ses paroles et la réalité, peut savourer l'ironie dramatique : il comprend les quiproquos avant les personnages trompés. Le mensonge est donc un moteur de l'intrigue et une source de plaisir théâtral, nourrie par l'inventivité verbale de Dorante et par les réactions de Cliton.

II. Pourtant, les mensonges ont des conséquences et finissent par contraindre leur auteur. Pour préserver une apparence ou éviter une difficulté, Dorante doit prolonger ses inventions. Il prétend notamment être déjà marié, ce qui complique les projets de son père à son égard. Chaque mensonge appelle ainsi de nouvelles explications et augmente le risque que ses paroles se contredisent. Ce qui semblait d'abord une prouesse devient une situation dont Dorante n'a plus la maîtrise complète.

Les confusions liées à ses récits compliquent également les relations amoureuses et les projets matrimoniaux. Clarice, Lucrèce et leurs prétendants ne sont pas de simples spectateurs : ils peuvent prendre au sérieux les propos de Dorante et agir en fonction de ce qu'ils croient. Il existe alors un décalage entre le plaisir du menteur, qui joue avec les mots, et les effets possibles de ses paroles sur ceux qui les reçoivent. La confiance, les sentiments et les projets des personnages sont engagés. Le dénouement comique rétablit l'ordre, mais il suppose que les identités et les intentions finissent par être éclaircies.

III. Le mensonge révèle enfin le pouvoir ambigu de la parole. Dorante se construit par ses récits : ses inventions lui permettent de se présenter comme un homme d'expérience et de séduire. La pièce montre ainsi que les mots peuvent produire une apparence convaincante sans garantir la vérité. La parole n'est pas seulement un moyen de raconter ; elle permet aussi d'agir sur les autres et d'influencer leurs décisions.

FormaV - document d'entraînement non officiel

La comédie invite à rire de la virtuosité de Dorante, sans pour autant présenter ses tromperies comme entièrement innocentes. Cliton maintient une distance critique à l'égard de son maître, et les complications de l'intrigue font apparaître le prix de la manipulation. On peut rapprocher ce fonctionnement de celui de *Tartuffe* de Molière, où le langage dissimule aussi des intentions et influe sur les choix d'autrui ; toutefois, Corneille met particulièrement en valeur l'inventivité du jeune menteur et l'enchaînement des quiproquos.

Conclusion. Dans *Le Menteur*, le mensonge est bien une source essentielle de divertissement : il donne à Dorante l'occasion de briller, multiplie les quiproquos et fait participer le public à l'ironie dramatique. Mais il n'est pas qu'un jeu sans conséquence. Il trouble les relations, met la confiance à l'épreuve et enferme progressivement Dorante dans ses propres paroles. La pièce fait donc rire de son talent tout en rappelant que la parole, parce qu'elle agit sur autrui, engage une responsabilité.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Les mensonges de *Le Menteur* divertissent par l'invention de Dorante, les quiproquos et l'ironie dramatique. Ils ne sont cependant pas une fin en soi : ils compliquent les relations, affectent la confiance et entraînent des conséquences que Dorante ne maîtrise pas toujours.

Œuvre : Alfred de Musset, On ne badine pas avec l'amour — Parcours : Les jeux du cœur et de la parole

Question B.

Sujet p. 3

> Selon un critique, la parole, chez Musset, « tire toujours à conséquence : il n'y a pas de parole gratuite. » En quoi cette citation éclaire-t-elle votre lecture de On ne badine pas avec l'amour ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre d'Alfred de Musset au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, Alfred de Musset met en scène les retrouvailles de Camille et de Perdican, cousins élevés ensemble, qui pourraient s'aimer mais se défient lorsqu'ils se retrouvent. La formule critique selon laquelle la parole « tire toujours à conséquence » éclaire particulièrement la pièce : les personnages parlent pour cacher leur vulnérabilité, éprouver l'autre ou le rendre jaloux, mais leurs paroles ne restent jamais de simples jeux. Elles modifient les relations et font avancer l'action. Nous verrons que les échanges verbaux servent d'abord à dissimuler les sentiments, deviennent ensuite des armes qui entraînent Rosette dans le conflit, puis ne laissent apparaître la vérité de l'amour qu'au moment où il est trop tard.

I. La parole permet aux personnages de se protéger et de mettre l'autre à l'épreuve. Camille revient du couvent résolue à se tenir à distance de l'amour et du mariage. Les récits de souffrance amoureuse qu'elle a entendus nourrissent sa méfiance. Perdican, revenu de ses études, cherche à comprendre son refus et à la faire changer d'avis. Leurs échanges deviennent un affrontement : chacun tente de garder l'avantage, tandis que l'assurance affichée masque la crainte d'être rejeté.

Ni Camille ni Perdican ne déclarent d'emblée leurs sentiments de façon simple et directe. Ils interprètent les réponses de l'autre, recourent à l'ironie et à la provocation, et cherchent à provoquer une réaction. Cette stratégie donne de la vivacité aux dialogues, mais multiplie les malentendus. Le titre prend alors valeur d'avertissement : traiter l'amour comme un jeu ou une épreuve expose les personnages à des effets qu'ils n'ont pas nécessairement prévus. La parole les protège momentanément, mais elle empêche aussi une rencontre sincère.

FormaV - document d'entraînement non officiel

II. Les paroles deviennent des instruments de jalousie et blessent Rosette. Contrarié par l'attitude de Camille, Perdican se rapproche de Rosette, jeune paysanne et sœur de lait de Camille. Il se sert de cette relation pour susciter la jalousie de sa cousine. Camille, de son côté, cherche à éprouver Perdican. Rosette est ainsi entraînée dans un conflit qui ne lui avait pas été présenté comme tel. Elle peut prendre au sérieux des paroles dont Perdican ne mesure pas — ou ne veut pas mesurer — la portée pour elle.

Dans la scène finale, Camille et Perdican reconnaissent leur amour alors que Rosette peut les entendre. La reconnaissance de leurs sentiments ne demeure pas un simple dénouement heureux : Rosette comprend qu'elle a été prise dans leur jeu et meurt. Musset donne ainsi toute sa gravité à l'idée que les paroles tirent à conséquence. Les deux cousins ont voulu agir sur les sentiments d'autrui, sans mesurer les effets de leur stratégie.

III. Une parole sincère, lorsqu'elle arrive trop tard, ne peut effacer les précédentes. Au terme de leurs détours, Camille et Perdican cessent de dissimuler leur amour. Cette reconnaissance pourrait ouvrir sur une réconciliation, mais elle intervient alors que Rosette a compris ce qui se jouait et que la situation est devenue irréversible. Les paroles sincères ne suffisent donc pas à réparer les effets des provocations et des faux-semblants.

Le dénouement souligne la responsabilité des personnages : ils ne sont pas seulement victimes d'un destin extérieur, car leur orgueil et leur manière de jouer avec les mots contribuent à la catastrophe. La parole révèle les sentiments, les dissimule, cherche à manipuler les interlocuteurs et finit par faire éclater la vérité. Cette ambivalence éclaire le parcours des « jeux du cœur et de la parole » : le jeu verbal peut séduire et divertir, mais il devient dangereux lorsque les sentiments sont traités comme des enjeux de pouvoir. Dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare, les paroles, les déclarations et les malentendus contribuent eux aussi à un dénouement fatal, même si les circonstances et le déroulement de l'intrigue diffèrent.

Conclusion. La formule critique éclaire pleinement *On ne badine pas avec l'amour*. Les paroles de Camille et de Perdican servent à dissimuler leurs sentiments, à provoquer l'autre et à susciter la jalousie ; elles impliquent Rosette dans une relation fondée sur une illusion. La reconnaissance finale de leur amour ne peut annuler les blessures déjà causées. Musset montre ainsi que jouer avec la parole amoureuse, c'est agir sur la vie d'autrui et devoir en répondre.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans la pièce, les paroles de Camille et de Perdican servent à se protéger, à provoquer et à manipuler. Leurs effets dépassent leurs intentions et atteignent tragiquement Rosette. La reconnaissance sincère de leur amour arrive trop tard : la parole amoureuse n'est jamais sans conséquence.

Œuvre : Nathalie Sarraute, Pour un oui ou pour un non — Parcours : Théâtre et dispute

Question C.

Sujet p. 3

> À propos d'une autre pièce de Nathalie Sarraute, un critique explique que les personnages « développent une agressivité » dont « la raison est insaisissable. » En quoi cette citation éclaire-t-elle votre lecture de Pour un oui ou pour un non ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Nathalie Sarraute au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans *Pour un oui ou pour un non*, Nathalie Sarraute place au centre de la pièce une dispute entre deux personnages désignés par H1 et H2. Le conflit semble partir d'une formule banale, « C'est bien… ça », prononcée par H1 en réaction à une nouvelle que H2 présente comme heureuse. La citation critique, qui évoque des personnages développant une agressivité dont « la raison est insaisissable », éclaire le

FormaV - document d'entraînement non officiel

caractère disproportionné et énigmatique de leur querelle. Pourtant, cette agressivité n'est pas sans origine : elle naît de nuances de ton, d'interprétations opposées et de tensions que les personnages ne parviennent pas à formuler de manière incontestable. Nous verrons que la pièce donne à voir une violence verbale discrète, explore l'incertitude de ses causes et montre comment la dispute s'alimente elle-même sans aboutir à une résolution certaine.

I. Une parole apparemment anodine peut déclencher une vive agressivité. Le point de départ n'est pas une insulte explicite. H2 reproche à H1 la manière de prononcer « C'est bien… ça » : la pause et l'intonation lui donnent, selon H2, une valeur condescendante. La formule semble approuver, mais H2 y entend une façon de minimiser sa réussite ou de le placer en position d'infériorité. Le décalage entre le sens littéral des mots et le sens que H2 attribue au ton rend le désaccord difficile à trancher.

L'agressivité passe ainsi par le sous-entendu plutôt que par une attaque directe. H2 veut faire entendre la nuance qu'il a perçue ; H1 ne reconnaît pas l'intention qui lui est prêtée et peut considérer sa formule comme anodine. Le spectateur est placé au cœur d'un problème d'interprétation : une même parole peut être comprise comme une marque d'amitié ou comme un jugement dépréciatif. La petitesse apparente du déclencheur contraste alors avec la force de la dispute.

II. La raison semble insaisissable parce que le conflit engage des mouvements intérieurs difficiles à nommer. La pièce ne fournit pas une explication définitive qui réduirait la querelle à une cause unique. La formule de H1 peut avoir réveillé chez H2 le sentiment d'être évalué, dominé ou maintenu dans une position inférieure. La réussite et la manière de s'adresser l'un à l'autre prennent alors une valeur affective qui dépasse leur sens immédiat. La réaction de H2 paraît excessive si l'on ne considère que les mots ; elle devient plus compréhensible si l'on admet qu'ils cristallisent des susceptibilités et une histoire de perceptions entre les deux amis.

Cette interprétation demeure toutefois disputée. H1 ne se reconnaît pas dans l'intention que H2 lui attribue. Dès lors, chaque tentative d'explication peut être reçue par l'autre comme une nouvelle marque de mépris ou d'incompréhension. Sarraute ne demande pas simplement au spectateur de décider lequel des deux a raison : elle fait éprouver la difficulté de fixer le sens d'une parole et d'en connaître entièrement les effets. La raison paraît insaisissable non parce que rien ne motive la querelle, mais parce que ses causes restent mêlées, subjectives et difficiles à vérifier.

III. La dispute devient le sujet même de la scène et enferme les personnages dans l'escalade. La pièce transforme l'échange entre deux amis en une sorte d'enquête : les personnages reprennent la formule, en examinent le rythme et cherchent à retrouver le moment où leur relation a basculé. Ils sollicitent aussi l'intervention d'autres personnages, sans parvenir à établir une interprétation qui mette fin au désaccord. Cette confrontation ne livre pas une vérité incontestable ; elle souligne au contraire que les paroles sont interprétées à partir de la sensibilité et de l'histoire de celui qui les entend.

La forme théâtrale donne une présence aux mouvements intérieurs explorés par Sarraute. L'agressivité ne se manifeste pas seulement par des insultes : elle passe par les silences, les reprises, les inflexions et les réponses défensives. Plus H1 et H2 tentent de se justifier, plus ils réactivent leur conflit. Leur amitié cède à la logique de la dispute, sans qu'une explication unique réconcilie leurs versions. Le titre, *Pour un oui ou pour un non*, souligne la disproportion apparente de la querelle et laisse ouverte la question de ce qui a réellement provoqué la rupture.

Conclusion. La citation critique éclaire fortement la pièce : l'agressivité entre H1 et H2 semble naître d'un détail dérisoire, et sa cause ne peut être ramenée à une explication unique. La formule « C'est bien… ça », son ton et la manière dont elle est entendue révèlent des tensions plus profondes, mais celles-ci restent incertaines et contradictoires. En faisant de cette dispute le sujet même de l'action, Sarraute montre que des mots ordinaires peuvent porter une violence souterraine et que leur interprétation peut faire vaciller une relation.

FormaV - document d'entraînement non officiel

RÉPONSE À RETENIR

La querelle de H1 et H2 paraît naître d’une formule anodine, mais son ton réveille des susceptibilités et des tensions qu’ils ne parviennent pas à établir clairement. L’agressivité semble ainsi sans raison évidente, sans être pour autant sans causes : Sarraute en expose l’ambiguïté et l’escalade.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2025/francais-premiere-2025-polynesie-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.