Ce document a été mis en ligne par l'organisme FormaV®.

Toute reproduction, représentation ou diffusion, même partielle, sans autorisation préalable, est strictement interdite.

Pour consulter tous nos sujets d'annales et corrigés du Bac Général HGGSP + HLP, veuillez visiter :
bac-hggsp-hlp.fr/annales-sujets-et-corriges

Français

Session 2021 • Amérique du Nord • Jour 2

Code sujet **21-FRGEAN1Bis** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- Commentaire — La littérature d’idées du XVIe au XVIIIe siècle – Fénelon, Les Aventures de Télémaque, XVIIe livre, 1699
1 réponses • sujet p. 2–2

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

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

1- Commentaire

20 points

La littérature d'idées du XVIe au XVIIIe siècle – Fénelon, Les Aventures de Télémaque, XVIIe livre, 1699

Question 1.

Sujet p. 2

> Vous traiterez, au choix, l'un des deux sujets suivants. Commentaire : vous rédigerez un commentaire du texte de Fénelon, Les Aventures de Télémaque, XVIIe livre, 1699. Votre travail s'inscrira dans l'objet d'étude « La littérature d'idées du XVIe au XVIIIe siècle ».

Introduction

À la fin du XVII^{e} siècle, la littérature d'idées cherche souvent à instruire tout en proposant une réflexion sur la société et l'exercice du pouvoir. Fénelon, chargé de l'éducation du petit-fils de Louis XIV, compose *Les Aventures de Télémaque* afin de former le futur roi. Dans cet extrait du XVII^{e} livre, Mentor expose à Télémaque les dangers du luxe, après avoir évoqué ceux de l'excès d'autorité. Le luxe apparaît comme un mal qui ne touche pas seulement les individus riches : il transforme les besoins, se diffuse dans toute la société et bouleverse les valeurs.

Nous pouvons donc nous demander comment Fénelon transforme la dénonciation du luxe en une réflexion morale et politique sur le gouvernement d'une nation.

Nous étudierons d'abord la condamnation du luxe comme un mal collectif, puis la description de sa contagion sociale et de ses effets destructeurs, avant d'analyser la solution politique proposée par Mentor.

I. La condamnation du luxe comme un mal collectif

Dès l'ouverture, Fénelon porte sur le luxe un jugement sans ambiguïté : « L'autre mal, presque incurable, est le luxe ». Le nom « mal » donne au luxe une dimension morale et collective. Il ne s'agit pas d'une simple préférence personnelle, mais d'un phénomène dangereux pour l'équilibre du royaume. L'expression « presque incurable » insiste sur la gravité de la situation, tout en laissant entendre qu'un remède reste possible.

La phrase suivante établit un parallèle entre l'abus de pouvoir et le luxe : « Comme la trop grande autorité empoisonne les rois, le luxe empoisonne toute une nation ». La construction symétrique met en relation deux formes de démesure. La métaphore du « poison » suggère une corruption progressive et profonde : l'excès d'autorité détruit les rois, tandis que l'excès de luxe atteint l'ensemble du corps social. Mentor rappelle ainsi que le souverain doit se méfier de ses propres passions et veiller également aux mœurs de son peuple.

Fénelon réfute ensuite un argument favorable au luxe : « On dit que le luxe sert à nourrir les pauvres aux dépens des riches ». La tournure impersonnelle « On dit que » rapporte cette opinion sans l'assumer. Elle est aussitôt contestée par « comme si », qui introduit une objection ironique : les pauvres pourraient « gagner leur vie plus utilement, en multipliant les fruits de la terre ». Le texte oppose donc les dépenses superflues à une activité productive. Le travail agricole est présenté comme une manière plus utile et plus durable de faire vivre la population, contrairement à une économie fondée sur les raffinements de la consommation.

Le luxe agit aussi sur la définition même des besoins. « Toute une nation s'accoutume à regarder comme les nécessités de la vie les choses les plus superflues » : le verbe « s'accoutume » souligne un processus progressif. Le paradoxe entre « nécessités » et « superflues » montre que la société perd la capacité de distinguer l'essentiel de l'accessoire. De nouvelles nécessités sont inventées « tous les jours », et les

individus ne peuvent bientôt plus se passer de choses « qu'on ne connaissait point trente ans auparavant ». Le luxe crée donc artificiellement de nouveaux besoins et rend les hommes dépendants d'habitudes récentes.

Enfin, Fénelon dénonce l'habileté avec laquelle le luxe dissimule sa véritable nature. Il est appelé « bon goût », « perfection des arts » et « politesse de la nation ». Ces expressions valorisantes sont aussitôt corrigées par l'opposition entre « vice » et « vertu » : « Ce vice [...] est loué, comme une vertu ». Le luxe est particulièrement dangereux parce qu'il se fait passer pour une qualité. La société ne se contente pas de pratiquer le luxe : elle le légitime et inverse ainsi les valeurs morales.

II. La diffusion du luxe et la dégradation de la société

Après l'avoir défini comme un mal, Fénelon montre que le luxe se répand dans toutes les catégories sociales. Le vocabulaire médical prolonge la métaphore initiale du poison : le luxe est un « vice » qui « attire une infinité d'autres » vices et « répand sa contagion ». La maladie devient contagieuse : elle atteint progressivement toute la société, du roi « jusqu'aux derniers de la lie du peuple ».

Cette diffusion repose sur un mouvement d'imitation. Les proches du roi imitent sa « magnificence », les grands imitent les proches du roi, les personnes de condition moyenne veulent « égaler les grands », et « les petits veulent passer pour médiocres ». L'énumération dessine une chaîne sociale descendante. Chaque groupe se compare au groupe qui lui est supérieur et cherche à lui ressembler. Le luxe ne concerne donc pas uniquement la cour : l'exemple donné par le sommet du pouvoir modèle les comportements de toute la nation.

La question « car qui est-ce qui se fait justice ? » est une interrogation rhétorique. Elle signifie que chacun refuse de reconnaître exactement sa place et ses moyens. Cette incapacité à se juger avec justesse conduit à la formule générale : « Tout le monde fait plus qu'il ne peut ». Le présent de vérité générale donne à l'analyse une portée durable, tandis que le pronom « tout le monde » souligne l'extension du phénomène.

Fénelon distingue ensuite deux motivations. Les uns agissent « par faste » afin de « se prévaloir de leurs richesses » ; les autres sont poussés par la « mauvaise honte » et veulent « cacher leur pauvreté ». Les riches cherchent donc à afficher leur puissance, tandis que ceux qui ont moins de ressources redoutent le jugement social. Malgré cette différence, tous sont soumis à la logique du paraître. Même ceux qui condamnent le luxe n'osent pas être les premiers à adopter un comportement différent : la pression collective empêche la réforme des mœurs.

Les conséquences économiques et sociales sont résumées dans deux phrases brèves : « Toute une nation se ruine, toutes les conditions se confondent ». La ruine vient du décalage entre les dépenses et les ressources. La confusion des « conditions », c'est-à-dire des situations sociales, résulte du désir général de paraître plus riche ou plus important qu'on ne l'est. L'ordre social devient alors fondé sur l'apparence plutôt que sur la réalité.

Le luxe provoque également une corruption morale : « La passion d'acquérir du bien pour soutenir une vaine dépense corrompt les âmes les plus pures ». Le mot « passion » désigne un désir qui échappe à la raison. La richesse n'est plus recherchée pour répondre à un besoin utile, mais pour financer une dépense « vaine », destinée au regard d'autrui.

Le texte montre ensuite une inversion des valeurs : « Il n'est plus question que d'être riche ; la pauvreté est une infamie ». La richesse devient le seul critère de reconnaissance, tandis que la pauvreté est assimilée à un déshonneur. Mentor s'adresse alors directement à Télémaque à travers une accumulation d'impératifs : « Soyez savant, habile, vertueux ; instruisez les hommes ; gagnez des batailles ; sauvez la patrie ; sacrifiez tous vos intérêts ». Cette série présente des qualités intellectuelles, morales, militaires et patriotiques.

Pourtant, même ces mérites ne suffisent plus : un homme est « méprisé » si ses talents ne sont pas accompagnés par le « faste ». Cette opposition souligne la violence d'une société qui préfère l'apparence à la vertu.

Enfin, ceux qui ne possèdent pas de richesse veulent tout de même « paraître en avoir ». L'énumération « on emprunte, on trompe, on use de mille artifices indignes » traduit une dégradation progressive des conduites. Pour maintenir les apparences, les individus s'endettent, mentent et recourent à des procédés déshonorants. Le luxe produit donc une crise à la fois financière, sociale et morale.

III. Une solution politique fondée sur l'exemple du roi

Après cette longue dénonciation, la question « Mais qui remédiera à ces maux ? » marque un tournant. L'analyse des comportements individuels débouche sur une réflexion politique. Les deux phrases « Il faut changer le goût et les habitudes de toute une nation. Il faut lui donner de nouvelles lois » sont construites sur la répétition de « Il faut ». Cette formulation exprime la nécessité et l'urgence d'une réforme collective. Le problème étant national, il ne peut être réglé par de simples conseils privés : il faut transformer les habitudes et le cadre légal.

Mentor désigne ensuite le responsable de cette réforme : « Qui le pourra entreprendre, si ce n'est un roi philosophe ». La question rhétorique met en valeur la responsabilité particulière du souverain. Le « roi philosophe » est un roi sage, capable de distinguer le véritable bien du prestige trompeur. Le pouvoir politique doit donc être guidé par la raison et la vertu.

Le roi doit d'abord agir par « l'exemple de sa propre modération ». Il ne peut demander au peuple de renoncer au luxe s'il mène lui-même une vie fastueuse. Son comportement possède une valeur pédagogique : il doit « faire honte à tous ceux qui aiment une dépense fastueuse ». Le texte inverse ainsi la hiérarchie des valeurs : la honte ne doit plus frapper la pauvreté ou la simplicité, mais la dépense excessive.

Le souverain doit enfin « encourager les sages », c'est-à-dire reconnaître ceux qui pratiquent la simplicité. La conclusion oppose la « dépense fastueuse » à l'« honnête frugalité ». L'adjectif « honnête » donne à la frugalité une dignité morale et sociale. Le roi doit donc non seulement réprimer le luxe, mais aussi rendre estimable une autre manière de vivre. La réforme politique passe par les lois, mais également par l'exemplarité et la modification du regard collectif.

Conclusion

Dans cet extrait, Fénelon présente le luxe comme un mal « presque incurable » qui empoisonne toute la nation. Il en dénonce les effets économiques, parce qu'il entraîne la ruine, les effets sociaux, parce qu'il repose sur une imitation généralisée, et les effets moraux, parce qu'il conduit au mensonge et à la corruption. Le texte montre également que le luxe est dangereux parce qu'il est présenté comme du « bon goût » ou de la « politesse », ce qui permet au vice de se faire passer pour une vertu.

Pour remédier à cette situation, Mentor appelle de ses vœux un « roi philosophe », capable de modifier les lois et les habitudes par « l'exemple de sa propre modération ». La dénonciation du luxe devient ainsi une leçon politique destinée au futur souverain : gouverner ne consiste pas seulement à exercer l'autorité, mais aussi à donner à la nation un modèle de conduite et une juste hiérarchie des valeurs.

RÉPONSE À RETENIR

Fénelon transforme la dénonciation du luxe en une réflexion morale et politique. Le luxe est d'abord présenté comme un « mal, presque incurable » et comme un poison qui « empoisonne toute une nation ». Il crée de nouveaux besoins, tandis que les expressions « bon goût » et « politesse de la nation » dissimulent sa véritable nature de « vice ». Il devient ensuite une « contagion » qui se répand du roi aux catégories les plus modestes par une imitation généralisée. Chacun veut paraître plus riche qu'il ne l'est, ce qui provoque la ruine, la confusion des conditions sociales et la corruption des âmes. Enfin, Fénelon propose un remède politique : un « roi philosophe » doit changer les habitudes et les lois, mais surtout donner « l'exemple de sa propre modération » afin de réhabiliter « l'honnête frugalité ». Le texte constitue donc à la fois une critique sociale du luxe et une leçon adressée au futur souverain sur la nécessité d'un gouvernement vertueux.

2- Dissertation

20 points

Le théâtre du XVIIe au XXIe siècle

Question Dissertation n°1

Sujet p. 3

> Œuvre : Molière [1622-1673], Le Malade imaginaire – Parcours : Spectacle et comédie. Sujet : Pourquoi rit-on dans Le Malade imaginaire ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur la pièce de Molière au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Démarche et corrigé rédigé

Le sujet demande d'expliquer les différentes sources du rire dans *Le Malade imaginaire*. Il faut donc analyser à la fois le comique des personnages et des situations, la place essentielle du spectacle et la portée critique de la comédie. Le rire ne constitue pas un simple divertissement : il permet aussi de dénoncer la crédulité, l'hypocrisie et les prétentions abusives de ceux qui détiennent une autorité.

Introduction

Créé en 1673, *Le Malade imaginaire* est la dernière comédie de Molière. Argan, riche bourgeois convaincu d'être gravement malade, organise toute son existence autour des médecins, des remèdes et des consultations. Il souhaite notamment marier sa fille Angélique à Thomas Diafoirus, jeune médecin, alors qu'elle aime Cléante. Autour de lui, Toinette, Béline et Béralde contribuent à faire progresser une intrigue qui associe farce, satire et spectacle. Le public rit donc de personnages excessifs, de situations fondées sur les malentendus et de scènes destinées à être représentées de manière spectaculaire. Mais ce rire révèle également les travers des individus et de la société. On peut alors se demander pourquoi le spectateur rit dans cette pièce et quelles fonctions ce rire remplit. Nous verrons d'abord que le comique naît des personnages et des situations, puis que la représentation théâtrale l'amplifie, avant de montrer que le rire possède une véritable portée critique.

I. Le rire naît d'abord de personnages et de situations comiques

Argan constitue la principale source du comique de caractère. Il est dominé par une obsession médicale qui déforme son rapport au monde. Il compte ses traitements, réclame ses lavements et interprète sa vie entière à partir de sa prétendue maladie. Son comportement est comique parce qu'il se croit raisonnable alors que ses réactions sont manifestement disproportionnées. Il transforme des préoccupations ordinaires en problèmes médicaux et accorde une confiance excessive à tous ceux qui entretiennent ses craintes.

Le ridicule apparaît aussi dans le contraste entre les prétentions des personnages et leur véritable valeur. Thomas Diafoirus est présenté comme un futur médecin, mais sa maladresse et son discours appris par cœur rendent sa demande en mariage grotesque. Les médecins emploient un langage savant et solennel qui donne une apparence d'autorité à des raisonnements souvent absurdes. Ce décalage entre le prestige de la médecine et la mécanique de ses représentants produit un comique de langage et de caractère.

Les relations entre les personnages suscitent également le rire. Argan veut imposer à Angélique un mariage qui correspond à ses propres intérêts, tandis que la jeune fille aime Cléante. Béline feint l'affection alors qu'elle espère profiter de la fortune de son mari. Le spectateur connaît les intentions véritables de Béline et comprend mieux qu'Argan les manipulations dont il est victime : cette supériorité de connaissance crée une forme d'ironie dramatique. Les mensonges, les quiproquos et les oppositions entre les personnages entretiennent ainsi le plaisir comique.

II. Le spectacle théâtral amplifie le comique

Le Malade imaginaire est une pièce destinée à être jouée. Le rire vient donc aussi des gestes, des déplacements, des costumes, des entrées et des sorties, ainsi que du rythme des scènes. Les médecins peuvent être représentés comme une véritable parade comique : leur solennité, leurs gestes conventionnels et leur langage emphatique transforment leur prétendue science en spectacle burlesque.

Toinette joue un rôle central dans cette dimension spectaculaire. Lorsqu'elle se déguise en médecin pour examiner Argan, une servante prend l'apparence et le langage d'un savant. Le comique repose sur le déguisement, mais aussi sur la crédulité d'Argan, qui accorde son respect à une personne qu'il ne reconnaît pas. La scène montre concrètement que l'autorité médicale tient en partie à des signes extérieurs : un costume et un vocabulaire suffisent à produire une apparence de compétence.

La pièce multiplie ainsi les jeux de théâtre dans le théâtre. Toinette joue plusieurs rôles et organise des situations destinées à faire comprendre la vérité à Argan. Cléante se fait passer pour le maître de musique d'Angélique afin de pouvoir communiquer avec elle sous les yeux du père. Ces déguisements et ces représentations introduisent dans l'intrigue une réflexion plaisante sur les apparences et sur le pouvoir du jeu théâtral.

Le divertissement final, qui fait d'Argan un médecin, pousse cette logique jusqu'à la parodie. Les gestes, les formules et la solennité d'une cérémonie savante sont détournés pour produire une scène spectaculaire et burlesque. Le public rit parce qu'il reconnaît les formes d'un rituel sérieux, mais les voit appliquées à une situation absurde. Le spectacle devient donc lui-même une source majeure du comique.

III. Le rire permet enfin de critiquer les travers humains et sociaux

Le rire vise d'abord les médecins lorsqu'ils réduisent leur activité à des pratiques mécaniques et à la répétition de formules. Molière ne condamne pas nécessairement tout savoir médical ; il ridiculise surtout la suffisance de praticiens qui s'attachent aux habitudes et aux apparences d'autorité. En faisant rire le public de leur langage et de leurs cérémonies, la pièce l'invite à exercer son jugement plutôt qu'à se laisser impressionner par le prestige social.

La comédie critique aussi la crédulité et la peur d'Argan. Celui-ci est trompé par les autres, mais il entretient également son obsession parce qu'elle lui permet de retenir sa famille auprès de lui et d'exercer son autorité. Sa maladie imaginaire devient un moyen de contrôler Angélique, Toinette et Béralde. Le rire rend visible cette domination et permet au spectateur de prendre ses distances avec elle.

Enfin, la pièce dénonce l'égoïsme et l'hypocrisie. Béline joue le rôle d'une épouse aimante, mais son intérêt véritable est financier. Sa fausse affection est comique parce qu'elle est dévoilée, mais elle est aussi inquiétante. La mise en scène de cette hypocrisie oppose les calculs de Béline à la franchise de Toinette, de Béralde et des jeunes amoureux. Le rire devient ainsi un moyen de corriger les mœurs : il fait apparaître comme ridicules des comportements qui pourraient, dans la vie sociale, bénéficier d'un prestige ou d'une apparence de respectabilité.

Conclusion

On rit dans *Le Malade imaginaire* grâce au caractère excessif d'Argan, aux maladresses de Thomas Diafoirus, aux quiproquos, aux mensonges et aux oppositions entre les personnages. La représentation amplifie ce comique par les déguisements, les gestes, les costumes, les jeux de théâtre dans le théâtre et la cérémonie finale. Toutefois, le rire n'est pas gratuit : il critique la crédulité, l'abus d'autorité, les faux savoirs et l'hypocrisie. Molière fait donc rire pour divertir, mais aussi pour libérer le regard du spectateur et l'inciter à ne pas confondre les apparences avec la vérité.

RÉPONSE À RETENIR

Dans *Le Malade imaginaire*, on rit des personnages excessifs, des situations fondées sur les quiproquos et des jeux de scène spectaculaires. Les déguisements de Toinette, les médecins ridicules et la cérémonie finale exploitent pleinement les ressources du spectacle. Mais le rire possède aussi une fonction critique : il dénonce la crédulité d'Argan, l'hypocrisie de Béline et les prétentions de médecins qui substituent les apparences de l'autorité au véritable savoir.

Question Dissertation n°2

Sujet p. 3

Œuvre : Marivaux [1688-1763], Les Fausses confidences – Parcours : Théâtre et stratagème. Sujet : Dans la pièce de théâtre Les Fausses confidences, les mensonges permettent-ils de dévoiler la vérité ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur la pièce de Marivaux au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Démarche et corrigé rédigé

Le sujet repose sur un paradoxe : dans la pièce, les stratagèmes et les confidences fabriquées semblent éloigner les personnages de la vérité, mais ils permettent finalement de révéler l'amour de Dorante et d'Araminte. Il faut donc répondre de manière nuancée. Les mensonges font apparaître des sentiments cachés, mais ils construisent aussi des illusions et orientent les réactions des personnages. La vérité ne devient pleinement authentique que lorsque les intéressés la prennent eux-mêmes en charge.

Introduction

Dans *Les Fausses Confidences*, comédie de Marivaux, Dorante aime Araminte, une riche veuve dont la fortune et la position sociale semblent rendre leur union difficile. Dubois, ancien valet de Dorante et désormais au service d'Araminte, organise une stratégie destinée à rapprocher les deux personnages. Il fait circuler des informations, provoque des scènes et utilise notamment le portrait et la lettre pour conduire Araminte à observer les réactions de Dorante. Le titre souligne l'ambiguïté de ces confidences : elles ont l'apparence de révélations spontanées, mais elles sont préparées et utilisées comme des instruments de manipulation. Pourtant, elles font apparaître des sentiments réels. On peut donc se demander si les mensonges permettent véritablement de dévoiler la vérité. Nous verrons d'abord qu'ils font surgir des sentiments cachés, puis qu'ils déforment et contrôlent la vérité révélée, avant de montrer que cette vérité ne devient pleinement convaincante que lorsque les personnages cessent de dépendre des stratagèmes.

I. Les mensonges et les mises en scène font apparaître des sentiments cachés

Dubois est le principal organisateur de l'intrigue. Il connaît l'amour de Dorante pour Araminte et transforme cette connaissance en stratégie. Ses interventions ne consistent pas seulement à transmettre une information : elles créent des situations dans lesquelles Araminte est obligée de s'interroger sur Dorante et sur ses propres réactions. Le stratagème rend donc visible un amour qui aurait pu rester empêché par les différences sociales.

La fausse confidence joue un rôle décisif parce qu'elle permet à Araminte d'apprendre indirectement que Dorante l'aime. Une déclaration directe aurait pu être refusée ou jugée inconvenante en raison de la situation sociale des deux personnages. Le détour de la confidence rend possible une observation progressive. Araminte se trouve confrontée à un sentiment qu'elle ne peut plus simplement ignorer et commence à mesurer l'importance de Dorante.

Les stratagèmes révèlent également les réactions des personnages. Araminte prétend envisager une autre solution matrimoniale, mais ses hésitations et son trouble montrent que le sort de Dorante lui importe. Elle met Dorante à l'épreuve tout en découvrant progressivement son propre attachement. De même, le portrait

et la scène de la lettre mettent en évidence l'émotion de Dorante. Le mensonge agit ainsi comme un révélateur psychologique : il provoque des réactions qui rendent visibles des sentiments jusque-là dissimulés.

II. Cependant, ces mensonges fabriquent aussi des illusions et contrôlent la vérité

Les confidences ne sont pas spontanées. Dubois choisit les informations qu'il divulgue, le moment où il les divulgue et les effets qu'il veut produire. Il transforme les autres personnages en acteurs d'une intrigue qu'ils ne maîtrisent pas entièrement. La vérité sentimentale apparaît donc au terme d'une mise en scène, et non au cours d'un échange parfaitement libre.

La lettre illustre particulièrement cette ambiguïté. Araminte veut faire écrire à Dorante une lettre destinée à mettre fin à son projet de mariage avec le comte. Mais la rédaction de cette lettre devient une épreuve qui permet d'observer l'émotion de Dorante et de faire progresser la révélation de son amour. L'écrit semble relever de la preuve et de la sincérité, alors qu'il est produit dans une situation organisée par Araminte et exploitée par le dispositif théâtral.

Les mensonges ne conduisent donc pas tous les personnages vers la vérité au même moment. Marton, par exemple, est elle-même trompée par les informations qui circulent et croit pouvoir épouser Dorante. Le comte est également pris dans les décisions et les manipulations des autres personnages. Les stratagèmes font ainsi passer certains personnages de l'ignorance à la connaissance, mais ils entretiennent provisoirement chez d'autres de nouvelles illusions.

Cette situation pose enfin une question morale. Dubois agit pour favoriser l'amour de Dorante, mais il manipule Araminte et les autres personnages. Le spectateur peut admirer son habileté tout en s'interrogeant sur la légitimité d'un amour qui a besoin de la ruse pour se déclarer. Le mensonge est efficace, mais il demeure ambigu et fragile.

III. La vérité devient pleinement authentique lorsque les personnages l'assument eux-mêmes

Les stratagèmes ne suffisent pas à fonder durablement la relation. Pour que l'amour soit reconnu, Dorante doit finalement assumer personnellement ses sentiments et reconnaître le rôle joué par Dubois. La vérité n'est alors plus seulement rapportée par un intermédiaire : elle est prise en charge par celui qui l'éprouve.

Araminte doit elle aussi accomplir un choix. Elle pourrait punir Dorante pour avoir participé à la manipulation, mais elle comprend que les ruses ont révélé un amour véritable. Son consentement final ne résulte pas mécaniquement des manœuvres de Dubois : il manifeste une décision personnelle. Elle accepte Dorante malgré la différence sociale et malgré la tromperie initiale. La vérité devient alors réciproque, puisqu'elle concerne aussi bien l'amour de Dorante que l'attachement qu'Araminte finit par reconnaître.

La pièce montre ainsi que le stratagème peut ouvrir un espace de liberté face aux conventions sociales. Les différences de fortune et de rang rendent difficile une déclaration directe ; la ruse permet donc aux sentiments de se manifester et d'être éprouvés. Mais Marivaux ne présente pas le mensonge comme une valeur absolue. Il le montre comme un moyen transitoire, appelé à être dépassé par une parole assumée et par un consentement véritable.

Conclusion

Dans *Les Fausses Confidences*, les mensonges permettent bien de dévoiler la vérité, puisqu'ils font apparaître l'amour de Dorante et conduisent Araminte à reconnaître progressivement ses propres sentiments. Toutefois, ils produisent d'abord une vérité indirecte, orientée par les manipulations de Dubois et accompagnée d'illusions. La révélation devient pleinement authentique lorsque Dorante et Araminte assument eux-mêmes leurs sentiments et que leur relation repose sur un choix réciproque. Marivaux montre donc que le mensonge peut constituer un détour vers la vérité, mais qu'il ne peut la remplacer durablement.

RÉPONSE À RETENIR

Les mensonges et les mises en scène dévoilent les sentiments cachés en provoquant les réactions de Dorante et d'Araminte. Ils restent toutefois ambigus, car ils construisent aussi des illusions et manipulent les personnages. Ils constituent donc un moyen efficace, mais provisoire, de parvenir à la vérité. Celle-ci devient pleinement sincère lorsque Dorante assume son amour et qu'Araminte choisit librement de l'accepter.

Question Dissertation n°3

Sujet p. 3

Œuvre : Jean-Luc Lagarce [1957-1995], Juste la fin du monde – Parcours : Crise personnelle, crise familiale. Sujet : Dans Juste la fin du monde, les personnages cherchent-ils à s'affronter ou à se fuir ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur la pièce de Jean-Luc Lagarce au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Démarche et corrigé rédigé

Le sujet oppose deux mouvements qui traversent toute la pièce : l'affrontement, visible dans les reproches, les disputes et les colères, et la fuite, qui prend la forme du silence, de l'évitement, des détours du langage ou du départ. Il ne faut donc pas choisir exclusivement l'un des deux termes. Les personnages cherchent à se confronter parce qu'ils espèrent obtenir une explication et une reconnaissance, mais ils se fuient aussi parce qu'ils sont incapables de dire directement ce qui les sépare. La crise familiale repose ainsi sur une confrontation empêchée.

Introduction

Dans *Juste la fin du monde*, Jean-Luc Lagarce met en scène le retour de Louis dans sa famille après une longue absence. Louis est venu annoncer sa mort prochaine, mais il ne parvient pas à prononcer cette nouvelle. Il retrouve sa mère, sa sœur Suzanne, son frère Antoine et sa belle-sœur Catherine. Cette réunion familiale, qui pourrait être un moment de retrouvailles et de parole, devient progressivement une expérience de malaise, de reproches et de silence. Les personnages parlent beaucoup, mais ils ne parviennent pas à communiquer véritablement. On peut donc se demander s'ils cherchent surtout à s'affronter ou à se fuir. Nous verrons d'abord que le retour de Louis fait surgir des affrontements, puis que les personnages mettent en œuvre des stratégies d'évitement, avant de montrer que la pièce présente finalement une confrontation impossible, dans laquelle affrontement et fuite se confondent.

I. Le retour de Louis fait naître des affrontements familiaux

La présence de Louis réactive d'abord les blessures anciennes. Son départ a laissé un vide, et Suzanne lui reproche son absence ainsi que la distance qui s'est installée entre lui et la famille. Elle souhaite comprendre ce qui s'est passé et faire reconnaître la place qu'elle occupe dans cette histoire. Ses paroles manifestent donc un désir d'affrontement, même si ses reproches restent souvent indirects et maladroits.

Antoine constitue la figure la plus visible de l'opposition. Il réagit avec colère aux paroles de Louis, de Suzanne et de Catherine, interrompt les échanges et refuse les conversations qui lui paraissent artificielles. Cette agressivité traduit cependant une souffrance profonde et un sentiment d'exclusion. Antoine a l'impression que Louis possède une place particulière dans la famille et que les autres continuent de le regarder à travers lui. Son affrontement avec son frère constitue donc aussi une tentative maladroite de faire reconnaître sa propre existence.

La scène familiale prend ainsi l'apparence d'un procès sans véritable verdict. Les personnages reviennent sur le passé, évoquent les absences et se reprochent leurs comportements. La mère elle-même entretient les souvenirs et les récits familiaux qui rendent les tensions plus visibles. Chacun veut être compris, mais

chacun parle depuis sa propre blessure. Le retour de Louis ne permet donc pas d'effacer le passé : il le rend à nouveau présent.

II. Pourtant, les personnages cherchent constamment à éviter la véritable confrontation

Louis est le personnage de la fuite la plus manifeste. Il revient pour annoncer une nouvelle décisive, mais il ne la communique jamais. Son projet est sans cesse différé. Il observe, écoute et cherche le moment convenable, sans réussir à parler. Son silence traduit la peur de bouleverser sa famille et la difficulté à assumer sa propre place parmi les siens. En ne disant pas qu'il va mourir, Louis évite l'affrontement direct avec la douleur des autres et avec sa propre mort.

Les autres personnages fuient eux aussi la parole essentielle. Les conversations se perdent dans des détails, des souvenirs et des remarques quotidiennes. Les phrases se reprennent, se corrigent et se prolongent sans aboutir à une conclusion nette. Cette écriture de l'hésitation traduit l'impossibilité de dire simplement ce qui compte. Le langage devient une protection : parler beaucoup permet de ne pas prononcer la phrase décisive.

Catherine intervient avec prudence et contribue souvent à éviter que les échanges ne dégénèrent. La mère tente de préserver une image de famille réunie en minimisant les tensions. Suzanne veut parler, mais ses reproches ne prennent pas la forme d'une explication directe. Même Antoine, qui semble affronter tout le monde, fuit parfois l'expression véritable de sa souffrance en la transformant en colère. L'agressivité fonctionne alors comme une défense contre la vulnérabilité.

Le départ final de Louis prolonge cette logique. Il quitte sa famille sans avoir annoncé sa maladie. La fuite devient ainsi concrète, mais elle ne résout rien : elle laisse les autres dans l'incompréhension et confirme l'échec de la rencontre.

III. La pièce montre surtout une confrontation empêchée, où l'affrontement et la fuite sont inséparables

Les personnages ne choisissent pas simplement entre s'affronter et se fuir. Ils se confrontent précisément parce qu'ils ne parviennent pas à se parler, et ils se fuient tout en cherchant désespérément à être reconnus. Les disputes, les silences et les interruptions appartiennent au même processus. Chacun veut obtenir une parole de l'autre, mais chacun redoute ce que cette parole pourrait révéler.

Le récit intérieur de Louis met en évidence cette contradiction. Il sait ce qu'il devrait annoncer, imagine les réactions de sa famille et mesure l'importance de son retour. Pourtant, cette parole demeure intérieure et ne devient jamais un dialogue réel. Le spectateur connaît l'enjeu qui échappe aux autres personnages, ce qui rend leur réunion particulièrement tragique. La communication échoue non parce que les personnages n'ont rien à dire, mais parce que la vérité est trop difficile à affronter.

La crise familiale est donc aussi une crise du langage. Les personnages parlent souvent les uns devant les autres plutôt que les uns avec les autres. Les répétitions, les reformulations et les phrases inachevées manifestent cette impossibilité de rejoindre autrui. La famille se rassemble physiquement, mais elle demeure séparée affectivement. L'espace commun ne suffit pas à produire une véritable rencontre.

Cette situation donne à la pièce sa dimension tragique. Le conflit n'aboutit ni à une explication ni à une réconciliation complète. La fuite de Louis permet d'éviter une scène d'aveu, mais elle condamne aussi la famille à l'ignorance. Les affrontements, quant à eux, ne produisent pas la vérité attendue : ils accroissent la distance entre les personnages. Lagarce montre ainsi que l'on peut vouloir être compris tout en rendant cette compréhension impossible.

Conclusion

Dans *Juste la fin du monde*, les personnages cherchent à la fois à s'affronter et à se fuir. Le retour de Louis fait surgir les reproches, les tensions et la colère, mais les personnages évitent la parole essentielle : Louis ne révèle pas sa mort prochaine, et chacun se protège derrière les silences, les détours du langage ou l'agressivité. La pièce met donc en scène une confrontation empêchée. Les personnages désirent la rencontre et la reconnaissance, mais leur peur de la vérité les conduit à se dérober, si bien que l'affrontement et la fuite deviennent les deux faces d'une même crise familiale.

RÉPONSE À RETENIR

Dans *Juste la fin du monde*, les personnages cherchent simultanément à s'affronter et à se fuir. Les reproches et les colères manifestent le désir d'être enfin entendus, tandis que les silences, les détours du langage et le départ de Louis empêchent la véritable confrontation. La pièce représente ainsi une crise familiale fondée sur une parole désirée mais impossible.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2021/francais-premiere-2021-amerique-nord-2-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.