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 • Asie • Jour 1

Code sujet **21-FRGEJA1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- Commentaire — Commentaire du poème « Tu parles » de Léopold Sédar Senghor
1 réponses • sujet p. 2–2

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

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

1- Commentaire

20 points

Commentaire du poème « Tu parles » de Léopold Sédar Senghor

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

Question 1-

Sujet p. 2

> Vous traiterez, au choix, l'un des deux sujets suivants : 1- Commentaire (20 points). En vous appuyant sur le poème « Tu parles » de Léopold Sédar Senghor, extrait de Lettres d'hivernage, vous rédigerez un commentaire.

Introduction

Publié en 1972 dans *Lettres d'hivernage*, recueil dédié par Léopold Sédar Senghor à son épouse Colette, le poème « Tu parles » s'adresse à une femme qui évoque son âge et les marques du temps. Le poète ne nie pas le vieillissement, mais il le transforme en une expérience de beauté, d'approfondissement et d'amour. Le corps féminin est successivement associé aux fleurs, à la lumière, aux paysages du Sénégal, puis aux champs travaillés par l'hiver. Enfin, le poème s'achève dans un paysage nocturne où les sons du monde deviennent une musique. Nous pouvons donc nous demander comment Senghor métamorphose les marques de l'âge en une célébration poétique de l'amour et de l'âme. Nous étudierons d'abord la célébration amoureuse du corps, puis la transformation de la vieillesse en richesse intérieure, avant d'analyser la fusion finale entre l'amour, le paysage et la musique.

I. Un portrait amoureux qui célèbre le corps de la femme

Dès le premier vers, l'adresse directe crée une relation intime : « Tu parles de ton âge ». Le pronom « tu » place la femme au centre du poème. L'impératif « Regarde », auquel répondra plus loin l'impératif « écoute », montre que le poète cherche à modifier le regard qu'elle porte sur elle-même. Alors qu'elle semble préoccupée par son âge, il lui demande de contempler autrement la beauté de son corps. La parole poétique devient ainsi une réponse amoureuse et presque une révélation.

Le portrait repose d'abord sur de nombreuses métaphores végétales. Les mains sont comparées à des « pétales de laurier-rose » et le cou est présenté comme « le seul pli de la grâce ». Le corps est donc associé à une fleur délicate et colorée. Le mot « grâce » lui confère une dimension esthétique et presque sacrée. Le poète accueille même les signes du temps : il affirme aimer « les cendres sur tes cils tes paupières ». Cette image suggère une blancheur ou une teinte grisée qui marque le visage, sans que cette transformation soit jugée négativement. Le verbe « J'aime », répété aux vers 3 et 7, montre que les changements liés à l'âge ne diminuent ni l'admiration ni l'amour.

Les yeux occupent une place essentielle dans le portrait. Ils sont associés à des matières précieuses et à la lumière : « tes yeux d'or mat », puis « tes yeux / Soleil sur la rosée d'or vert ». La métaphore transforme le regard en une source d'éclat. La comparaison « Tes yeux en Novembre comme la mer d'aurore » associe cependant cette lumière à une saison tardive. Novembre rappelle le temps qui passe, mais l'« aurore » maintient l'idée d'une naissance et d'un renouveau. La maturité n'est donc pas représentée comme une extinction : elle conserve une lumière particulière.

Le portrait prend également une dimension africaine et historique. La référence au « Castel de Gorée » inscrit les yeux de la femme dans un paysage sénégalais. Ils contiennent « des forces », comparées aux « fortunes des caravelles ». Cette image donne au regard une profondeur historique et une richesse presque légendaire. L'expression « dieu d'ébène » associe enfin la femme aimée à une matière noire et précieuse. Senghor célèbre ainsi une beauté africaine, en reliant le corps aimé à son univers culturel et géographique.

La deuxième strophe poursuit cette valorisation en faisant des marques de l'âge une source de charme. L'expression paradoxale « tes jeunes rides » rapproche la vieillesse de la jeunesse : les rides ne sont pas des signes de laideur, mais des éléments encore vivants et séduisants. Elles sont comparées à des « ombres » colorées par « un vieux rose ». De même, le « sourire de Septembre » évoque une saison située après l'été, mais encore lumineuse et douce. Les saisons permettent donc de représenter le temps qui passe sans employer un vocabulaire brutal ou dévalorisant.

Le poète évoque ensuite le corps par une longue accumulation : « Tes yeux et ton sourire, les baumes de tes mains le velours la fourrure de ton corps ». Cette énumération donne une impression d'abondance et de sensualité. Les termes « baumes », « velours » et « fourrure » sollicitent le toucher et suggèrent la douceur du corps aimé. La référence au « jardin de l'Éden » transforme l'amour en expérience paradisiaque et originelle. Enfin, l'expression « Femme ambiguë, toute fureur toute douceur » résume la complexité de la femme aimée : elle réunit la force et la tendresse, la passion et l'apaisement.

II. Le vieillissement devient une promesse d'approfondissement

La troisième strophe introduit une rupture avec le connecteur « Mais » et l'expression « au cœur de la saison froide ». Après la célébration de la beauté actuelle, le poème envisage l'avenir et le vieillissement. La répétition de « Quand » organise cette projection : « Quand les courbes de ton visage plus pures se présenteront », puis « Quand de sillons seront striés [...] ta peau ton cou ton corps ». Le futur inscrit les transformations dans un temps à venir, tandis que le vocabulaire des « joues plus creuses », du « regard plus distant », des « sillons » et des « fatigues » évoque avec réalisme les effets de l'âge.

Pourtant, cette description n'est pas une condamnation. Les « courbes » du visage deviendront « plus pures » : le temps ne fait pas seulement disparaître la beauté, il peut aussi clarifier et simplifier les traits. Les rides sont comparées aux sillons des « champs l'hiver ». Le corps vieillissant est ainsi assimilé à une terre travaillée par le temps. Les marques de l'âge deviennent les traces visibles d'une expérience et d'une histoire. Grâce à cette comparaison, le vieillissement acquiert une dignité naturelle : le visage âgé ressemble à un paysage ancien, riche de ce qu'il a vécu.

Le poète affirme ensuite : « j'atteindrai le trésor de ma quête rythmique ». Le vocabulaire de la recherche et de la richesse, avec « atteindre », « trésor » et « quête », transforme le vieillissement en étape vers une vérité plus profonde. La « quête rythmique » peut désigner le travail poétique de Senghor, fondé sur les reprises, les sonorités et la musicalité, mais aussi la recherche d'une harmonie entre les deux êtres. Le corps de la femme devient donc une source d'inspiration et de création.

Cette découverte est également intérieure. Le vers « Et le soleil derrière la longue nuit d'angoisse » oppose la lumière et l'obscurité. La « nuit d'angoisse » peut évoquer la souffrance, la peur de la mort ou les épreuves de l'existence, mais le soleil demeure présent « derrière » elle. Le poème suggère ainsi qu'une lumière subsiste au-delà de l'angoisse. Les images de la fin de la strophe approfondissent cette révélation : « La cascade et la même mélopée, les murmures des sources de ton âme ». Les « sources de ton âme » désignent une intériorité secrète et profonde. Le mot « mélopée », qui désigne un chant mélancolique et monotone, relie l'âme à la musique. Le temps permettrait donc d'accéder à une connaissance plus complète de la femme aimée et à une vérité poétique.

III. Une scène finale où l'amour, le paysage et les sons s'unissent

La dernière partie s'ouvre sur une invitation : « Viens ». L'adresse amoureuse se prolonge, mais elle s'inscrit maintenant dans un paysage nocturne. La nuit « coule sur les terrasses blanches » : cette personnification lui donne une fluidité presque irréelle. La lune « caresse la mer », et le verbe « caresse » prolonge le vocabulaire tactile utilisé pour décrire le corps. Le paysage devient ainsi le prolongement de la relation amoureuse.

La lumière nocturne reste toutefois liée au temps et à la fragilité. La lune diffuse une « lumière de cendres transparentes », expression qui rappelle les « cendres » du début du poème. La beauté est donc traversée par la conscience de la mortalité. Mais cette référence n'est pas seulement sombre : la lumière enveloppe la mer avec douceur et crée une atmosphère mystérieuse et apaisée. Les étoiles « reposent » sur les « abîmes de la nuit marine », tandis que « l'Île s'allonge comme une voie lactée ». La comparaison agrandit le paysage jusqu'à l'échelle cosmique : l'espace réel de l'île devient un univers céleste.

Le poème fait ensuite intervenir l'ouïe. Les impératifs et la question « Mais écoute, entends-tu ? » invitent la femme à partager une perception commune. Les « chapelets d'aboiements » constituent une expression surprenante : le mot « chapelets », habituellement associé à une suite régulière d'objets ou de prières, donne aux aboiements une organisation presque musicale. Les indications « cap Manuel », « restaurant du wharf » et « l'anse » ancrent précisément la scène dans un espace sénégalais, maritime et urbain. Le paysage ne se réduit donc pas à une nature idéale : il accueille aussi les bruits ordinaires de la ville et du port.

Ces sons familiers sont pourtant métamorphosés par le regard poétique : « Quelle musique inouïe, suave comme un rêve ». Les aboiements deviennent une « musique ». L'adjectif « inouïe » souligne le caractère inattendu de cette transformation, tandis que « suave » leur attribue une douceur inhabituelle. La comparaison « comme un rêve » fait basculer la scène dans un univers merveilleux. Senghor unit ainsi les étoiles, la mer, l'île et les bruits du quotidien dans une même harmonie. La musicalité du poème rejoint la « quête rythmique » évoquée précédemment.

Le dernier mot, « Chère !… », est une apostrophe très brève. Après les développements consacrés au corps, au vieillissement, à l'âme et au paysage, cette formule ramène le texte à son centre affectif : l'amour. Les points de suspension prolongent l'émotion et laissent entendre que la parole ne peut pas tout exprimer. Le poème s'achève donc sur une adresse dépouillée, intime et ouverte.

Conclusion

Dans « Tu parles », Senghor répond à la crainte de vieillir par une célébration de la femme réelle et de ses transformations. Les « cendres », les « rides », les « joues plus creuses », les « sillons » et les « fatigues » ne sont jamais dissimulés, mais ils sont transfigurés par les comparaisons avec les fleurs, les saisons, les champs et la lumière. La vieillesse devient une richesse : elle conduit vers le « trésor » de la poésie et vers les « sources » de l'âme. Dans la dernière strophe, le paysage nocturne de Gorée, la mer, les étoiles et les bruits du port composent une musique qui unit le monde extérieur et l'intimité du couple. Par une poésie libre, fondée sur les répétitions, les accumulations, les images et les correspondances entre les sens, Senghor transforme ainsi le temps qui passe en une expérience de connaissance, de création et d'amour.

Tableau récapitulatif des principaux procédés

Passage	Procédé	Interprétation
« tes mains pétales de laurier-rose »	Métaphore végétale	Le corps est associé à la délicatesse et à la beauté d'une fleur.
« J'aime » aux vers 3 et 7	Répétition et déclaration amoureuse	Le poète accepte et célèbre les marques du temps.
« tes jeunes rides »	Expression paradoxale	La vieillesse est rapprochée de la jeunesse et conserve une vitalité.
« comme les champs l'hiver »	Comparaison	Les rides deviennent les sillons d'une terre riche d'expérience.
« le trésor de ma quête rythmique »	Métaphore de la recherche et de la richesse	Le vieillissement conduit vers une connaissance plus profonde et vers la création poétique.
« les chapelets d'aboiements »	Métaphore et transformation du son	Les bruits ordinaires sont organisés et transfigurés en musique.
« comme une voie lactée »	Comparaison cosmique	Le paysage de l'île acquiert une dimension merveilleuse et universelle.

RÉPONSE À RETENIR

Le poème « Tu parles » célèbre une femme vieillissante en refusant d'opposer l'âge et la beauté. Dans un premier temps, Senghor transforme le corps aimé en un paysage précieux et sensuel grâce aux métaphores florales, lumineuses et tactiles, ainsi qu'à la répétition de « J'aime ». Dans un deuxième temps, la vieillesse, évoquée par les « rides », les « sillons » et les « fatigues », devient une profondeur nouvelle : elle conduit vers le « trésor » de la poésie et vers les « sources » de l'âme. Enfin, la scène nocturne fait fusionner l'amour, le paysage sénégalais et la musique : les bruits de la ville et du port deviennent une « musique inouïe ». Le texte apparaît donc comme une célébration de l'amour durable, capable de métamorphoser les marques du temps en beauté, en sagesse et en création poétique.

2- Dissertation

20 points

Dissertation sur le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle

Molière, Le Malade imaginaire / parcours : Spectacle et comédie

Question A –

Sujet p. 3

> Selon vous, le spectacle ne sert-il qu'au divertissement dans Le Malade imaginaire ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur Le Malade imaginaire, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans *Le Malade imaginaire*, Molière fait du spectacle un élément essentiel de la comédie. La pièce contient des situations burlesques, des déguisements, des danses, des chants et des cérémonies qui sollicitent directement les yeux et les oreilles du spectateur. Le titre lui-même annonce une représentation fondée sur l'illusion : Argan se croit malade et met toute son existence en scène autour de cette croyance. Cependant, le spectacle comique n'est pas seulement destiné à faire rire. Il permet aussi de dénoncer la crédulité, les abus de la médecine, les mariages d'intérêt et les rapports de domination au sein de la famille. On peut donc se demander si le spectacle ne sert qu'au divertissement dans cette œuvre. Nous montrerons d'abord qu'il produit un plaisir comique particulièrement efficace, puis qu'il possède une fonction critique et morale, avant de voir qu'il permet enfin une réflexion sur le théâtre lui-même et sur le pouvoir de l'illusion.

I. Le spectacle sert d'abord à divertir le public.

La pièce repose sur une succession de situations visuelles et comiques. Dès le début, Argan calcule ses dépenses médicales et se livre à un véritable rituel de malade. Le spectateur voit un homme parfaitement vivant se comporter comme un patient mourant : le décalage entre la réalité et son obsession provoque le rire. Ses gestes, ses appels, ses colères et ses raisonnements absurdes donnent à son hypocondrie une dimension presque physique. Le personnage ne se contente pas de parler de sa maladie : il la joue devant les autres, comme s'il était au centre d'un spectacle permanent.

Le comique de caractère se combine avec le comique de situation. Argan veut imposer à sa fille Angélique un mariage avec Thomas Diafoirus, non parce qu'elle l'aime, mais parce que cette union lui permettrait de bénéficier de soins médicaux à domicile. Toinette s'oppose à ce projet et multiplie les ruses pour défendre sa maîtresse. Elle se déguise notamment en médecin afin de ridiculiser les discours médicaux. Le déguisement, les imitations, les réponses ironiques et les mouvements de la servante construisent un spectacle très vivant. Le public prend plaisir à voir un personnage socialement inférieur prendre momentanément le pouvoir sur son maître.

Le spectacle atteint son apogée dans la cérémonie finale. La réception burlesque d'Argan dans la communauté médicale transforme la scène en une véritable cérémonie parodique. Le latin, les gestes rituels et le caractère solennel de la cérémonie imitent les formes d'un rite sérieux, mais leur contenu et leur contexte sont comiques. Le spectateur est ainsi diverti par le contraste entre la gravité de la mise en scène et l'absurdité de ce qui est célébré. La musique, les chants et la danse renforcent cette dimension festive. Le théâtre devient une fête qui rassemble les personnages et le public.

II. Mais le spectacle permet aussi de critiquer les comportements et les institutions.

Le rire n'est pas gratuit : il dévoile les dangers de la crédulité. Argan croit aveuglément les médecins parce qu'ils utilisent un langage savant et des prescriptions compliquées. Molière ne condamne pas nécessairement tout savoir médical ; il ridiculise surtout les médecins pédants qui récitent des formules sans

véritable souci du malade. Les Diafoirus apparaissent ainsi comme des personnages mécaniques, incapables de comprendre les sentiments d'Angélique et davantage préoccupés par leur profession que par la personne qu'ils doivent soigner. La mise en scène spectaculaire rend visible cette caricature.

Le spectacle dénonce également la manipulation familiale. Béline joue le rôle d'une épouse tendre et dévouée, mais elle souhaite surtout la mort d'Argan afin de récupérer sa fortune. Elle met en scène sa fausse affection devant son mari. Toinette, au contraire, utilise le théâtre pour révéler la vérité : avec l'aide de Béralde, elle organise une épreuve fondée sur la fausse mort. Lorsque le maître croit sa servante morte, il manifeste une véritable douleur ; lorsque Béline le croit mort, elle révèle sa joie et son avidité ; lorsque Angélique le croit mort, elle exprime un amour sincère. Le jeu théâtral permet donc de faire tomber les masques et de distinguer la sincérité de l'hypocrisie.

Le spectacle sert aussi à remettre en cause l'autorité abusive d'Argan. Celui-ci utilise sa maladie imaginaire pour contrôler sa fille, choisir son mariage et imposer sa volonté à son entourage. Pourtant, la ruse de Toinette le conduit à observer les réactions des autres sans être reconnu. Il devient alors spectateur de sa propre famille. Cette inversion du regard lui permet de comprendre, au moins partiellement, que son obsession l'a rendu aveugle. La comédie corrige donc les défauts par le rire : elle invite le public à se méfier des apparences, des discours d'autorité et des égoïsmes cachés.

III. Le spectacle est enfin une réflexion sur le théâtre et sur la puissance de l'illusion.

La structure même de la pièce rappelle que le théâtre est un art de la représentation. Les personnages jouent des rôles dans la vie quotidienne : Béline joue l'épouse aimante, les médecins jouent les savants, Argan joue le malade, tandis que Toinette joue différents personnages pour faire apparaître la vérité. Cette circulation entre vérité et mensonge montre que les relations sociales sont elles-mêmes théâtrales. Le spectateur, qui connaît les ruses, comprend mieux que les personnages pris dans leurs illusions ce qui se joue réellement.

La scène de la fausse mort illustre particulièrement le pouvoir du théâtre. L'illusion ne sert pas seulement à tromper : elle produit une connaissance. Argan doit croire à la mort de Toinette, puis se croire lui-même mort aux yeux des autres, pour entendre ses propres sentiments et ceux de son entourage. Le dispositif théâtral agit donc comme un révélateur. De même, la cérémonie finale transforme la maladie et la médecine en représentation. Argan est finalement intégré à l'institution qu'il admire tant, mais cette intégration est si manifestement théâtrale qu'elle apparaît comme une solution comique à son obsession. La pièce suggère que chacun peut être trompé par une représentation, mais aussi que le théâtre peut déjouer les illusions.

Cette conception rejoint la fonction traditionnelle de la comédie, qui associe le plaisir et la leçon. Dans d'autres comédies de Molière, comme *Tartuffe* ou *L'Avare*, le rire naît également d'un personnage dominé par une passion — la dévotion hypocrite dans un cas, l'argent dans l'autre — mais il conduit le public à réfléchir aux dangers de cette passion. La comédie de Molière divertit donc tout en proposant une critique sociale et morale.

Conclusion. Dans *Le Malade imaginaire*, le spectacle sert incontestablement au divertissement : le comique de caractère, les déguisements, les ruses, la musique et la cérémonie finale procurent au public un plaisir immédiat. Toutefois, il ne se réduit pas à cette fonction. En donnant à voir les illusions d'Argan, l'hypocrisie de Béline et le pédantisme des médecins, il critique les abus de pouvoir et les faux-semblants. Enfin, grâce à l'épreuve de la fausse mort et à la cérémonie finale, il réfléchit au théâtre comme art de l'illusion capable de révéler la vérité. Le spectacle est donc à la fois un plaisir, une arme critique et une manière de comprendre le monde.

RÉPONSE À RETENIR

Le spectacle ne sert pas qu'au divertissement dans *Le Malade imaginaire*. Il produit un rire fondé sur les gestes, les situations, les déguisements, les ruses et la cérémonie finale, mais ce rire possède une portée critique. La représentation dénonce la crédulité d'Argan, le pédantisme des médecins, l'hypocrisie de Béline et l'autorité abusive du père. L'épreuve de la fausse mort transforme même l'illusion théâtrale en instrument de vérité : les personnages révèlent leurs sentiments lorsqu'ils se croient observés par personne. Le spectacle est donc à la fois divertissement, critique morale et réflexion sur le pouvoir du théâtre.

Marivaux, Les Fausses Confidences / parcours : Théâtre et stratagème

Question B –

Sujet p. 3

La pièce Les Fausses Confidences consacre-t-elle le triomphe des manipulateurs ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur Les Fausses Confidences, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans *Les Fausses Confidences*, Marivaux construit l'action autour d'un vaste stratagème imaginé par Dubois. Celui-ci veut faire aimer Dorante à Araminte et emploie, pour parvenir à ses fins, de fausses confidences, des lettres, des mises en scène et une savante circulation de l'information. La pièce semble donc consacrer le pouvoir de ceux qui manipulent les autres. Pourtant, les intrigues de Dubois ne suffisent pas à expliquer le dénouement : Araminte interprète, résiste, choisit et finit par prendre en charge la décision qui engage sa vie. La manipulation produit le rapprochement des amoureux, mais elle soulève aussi des questions morales sur la liberté, la sincérité et la différence sociale. On peut donc se demander si la pièce consacre véritablement le triomphe des manipulateurs. Nous montrerons que les manipulateurs maîtrisent d'abord l'action, qu'ils ne réussissent cependant qu'en s'appuyant sur des sentiments authentiques, et que le dénouement transforme finalement leur stratégie en victoire de l'amour et du libre choix.

I. Les manipulateurs semblent d'abord être les véritables maîtres de l'action.

Dubois est le principal organisateur de l'intrigue. Ancien valet de Dorante, il connaît son maître, ses qualités et son amour pour Araminte. Il comprend aussi les obstacles qui s'opposent à leur union : Dorante est ruiné, tandis qu'Araminte est riche et appartient à une classe sociale supérieure. Dubois élabore donc un plan destiné à rendre l'amour de Dorante visible et irrésistible. Il place son ancien maître auprès d'Araminte comme intendant, puis organise les circonstances qui doivent éveiller la curiosité de la jeune veuve.

Le stratagème repose d'abord sur la parole. Dubois révèle à Araminte que Dorante est amoureux d'elle, tout en prétendant parfois ne pas vouloir tout dire. Cette rétention d'information stimule la curiosité de la destinataire. La confidence est dite « fausse » parce qu'elle est mise en scène et orientée par celui qui la prononce, mais elle contient aussi une vérité : Dorante aime réellement Araminte. Le manipulateur ne fabrique donc pas entièrement la réalité ; il la sélectionne et la présente de manière à produire un effet.

Dubois maîtrise également les objets et les signes. La lettre, le portrait et les conversations rapportées deviennent des instruments de révélation progressive. Les personnages ne savent jamais exactement qui sait quoi. Cette distribution inégale de l'information crée un suspense théâtral : le public suit les manœuvres de Dubois et observe les réactions d'Araminte, tandis que certains personnages sont maintenus dans l'ignorance. La mise en scène des secrets donne ainsi au valet un pouvoir presque comparable à celui d'un metteur en scène.

Marton participe elle aussi à la manipulation. Convaincue que Dorante aime quelqu'un d'autre, elle devient jalouse et réagit selon les informations qu'on lui transmet. Elle est tantôt confidente, tantôt instrument involontaire de la stratégie. Madame Argante et le Comte cherchent également à orienter les décisions d'Araminte : sa mère veut favoriser un mariage avantageux avec le Comte, tandis que ce dernier espère l'épouser pour des raisons sociales et matérielles. La pièce présente donc un monde où chacun tente d'agir sur autrui.

II. Pourtant, le succès du stratagème dépend de sentiments réels et rencontre des résistances.

Dubois ne peut pas inventer l'amour de Dorante. Celui-ci éprouve réellement une passion pour Araminte et accepte de se soumettre au plan de son ancien valet. Sa conduite révèle cependant une tension morale : en entrant au service d'Araminte, il dissimule son amour et participe à une entreprise qui pourrait paraître intéressée. Le spectateur peut se demander s'il cherche Araminte pour elle-même ou pour sa fortune. Cette ambiguïté empêche de considérer le stratagème comme un triomphe simple et incontestable.

Dorante n'est d'ailleurs pas un manipulateur pleinement maître de lui-même. Il souffre, hésite et se trouve exposé aux décisions d'Araminte. Lorsqu'il doit écrire ou commenter la lettre, son émotion manifeste la sincérité de sa passion. La stratégie de Dubois fonctionne parce qu'elle révèle progressivement cet amour plutôt que parce qu'elle le remplace. Le valet arrange les circonstances, mais il ne contrôle pas complètement les sentiments qui en résultent.

Araminte, quant à elle, n'est jamais une victime passive. Elle interroge, observe et met les personnages à l'épreuve. Lorsqu'elle comprend que Dorante l'aime, elle pourrait le renvoyer immédiatement ou accepter le mariage proposé par le Comte. Elle choisit pourtant de poursuivre l'expérience et d'examiner la sincérité de son intendant. Elle devient donc une spectatrice attentive de la machination, puis une actrice de sa propre décision.

La pièce montre aussi les limites de la manipulation. Les informations ne produisent pas mécaniquement les réactions espérées. Marton peut se tromper, Madame Argante peut résister, le Comte peut perdre sa place et Araminte peut modifier le sens des événements. Le manipulateur ne possède jamais totalement la conscience de celui qu'il veut influencer. La stratégie crée une situation favorable, mais elle ne garantit pas le résultat.

III. Le dénouement consacre moins le triomphe des manipulateurs que celui d'un amour finalement assumé.

Le dénouement révèle que la machination de Dubois a réussi, puisque Dorante et Araminte peuvent s'unir. Cependant, Araminte prend une part décisive dans cette conclusion. Elle ne se contente pas de subir l'intrigue : elle écarte le mariage avec le Comte et accepte de reconnaître publiquement son attachement à Dorante. Son choix donne une valeur nouvelle à une relation qui avait commencé dans le secret et la manipulation.

La révélation finale est essentielle. Araminte comprend que Dorante a été guidé par Dubois et que plusieurs événements ont été provoqués. Elle pourrait alors considérer que son amour a été obtenu par tromperie. Pourtant, elle distingue la manipulation des moyens et la sincérité du sentiment. Elle ne supprime pas rétrospectivement les ruses, mais elle décide de faire de la vérité des sentiments le fondement de son choix. La manipulation ne supprime donc pas sa liberté : elle la conduit à se déterminer en connaissance de cause.

Dubois reste certes le grand vainqueur théâtral. Il avait annoncé qu'il réussirait et peut se réjouir de l'union finale. Son habileté contribue directement à la résolution de l'intrigue. Néanmoins, il ne possède pas le dernier mot moral. Le bonheur des amoureux ne peut être garanti par une technique de manipulation ; il dépend de la reconnaissance réciproque et de l'engagement d'Araminte et de Dorante. Le stratagème devient ainsi un moyen provisoire qui doit finalement céder la place à la sincérité.

Cette évolution rappelle que le théâtre de Marivaux explore souvent les rapports entre apparence et vérité. Dans d'autres comédies, notamment *Le Jeu de l'amour et du hasard*, le déguisement et l'expérimentation permettent également aux personnages de découvrir ce qu'ils ressentent réellement. Le jeu théâtral ne signifie pas forcément absence de vérité : il peut au contraire créer les conditions de sa révélation. Dans *Les Fausses Confidences*, la manipulation est donc ambiguë, à la fois moralement contestable et dramatiquement féconde.

Conclusion. *Les Fausses Confidences* ne consacre pas un triomphe absolu des manipulateurs. Dubois domine l'intrigue par son intelligence, ses mensonges et sa maîtrise de l'information, tandis que les autres personnages cherchent eux aussi à orienter les décisions d'Araminte. Mais leur réussite dépend de l'amour authentique de Dorante et de la décision libre d'Araminte. Le dénouement ne célèbre donc pas la manipulation pour elle-même : il montre qu'un stratagème peut faire apparaître la vérité, mais qu'il ne peut remplacer la sincérité ni le consentement. Les manipulateurs remportent la bataille de l'intrigue ; les amoureux, eux, remportent finalement celle de la vérité.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La pièce met en scène le pouvoir considérable des manipulateurs, en particulier celui de Dubois, qui organise les rencontres, contrôle les informations et provoque les réactions des personnages. Cependant, son stratagème ne suffit pas à expliquer le dénouement. Dorante aime réellement Araminte, et celle-ci demeure capable d'observer, de résister et de choisir. La manipulation rend l'amour visible, mais elle ne peut le créer entièrement ni garantir le bonheur. La pièce consacre donc la réussite du stratagème sur le plan dramatique, mais elle laisse finalement triompher la sincérité et la liberté d'Araminte.

Jean-Luc Lagarce, Juste la fin du monde / parcours : Crise personnelle, crise familiale

Question C –

Sujet p. 3

> Michel Raskine, à l'occasion de sa mise en scène de la pièce de Jean-Luc Lagarce, déclare : « La famille nous constitue. On n'y échappe pas. On y est comme condamné ». Partagez-vous ce point de vue de Michel Raskine concernant Juste la fin du monde ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur Juste la fin du monde, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

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 revient pour annoncer qu'il va mourir, mais il ne parvient pas à prononcer cette annonce. La famille apparaît alors comme une force qui façonne les individus : chacun parle depuis une place héritée, avec ses souvenirs, ses rancœurs et ses attentes. La déclaration de Michel Raskine — « La famille nous constitue. On n'y échappe pas. On y est comme condamné » — rend compte de cette emprise, mais le mot « condamné » invite aussi à la discussion. La famille constitue-t-elle absolument les personnages, ou peuvent-ils s'en détacher malgré la souffrance ? Nous montrerons d'abord que la pièce présente la famille comme une origine impossible à effacer, puis qu'elle révèle une véritable forme d'enfermement, avant de nuancer cette condamnation en montrant que les personnages conservent une capacité de distance et de parole.

I. La famille constitue profondément les personnages et leur identité.

Le retour de Louis montre d'abord que l'éloignement géographique ne suffit pas à rompre l'appartenance familiale. Après des années d'absence, Louis retrouve immédiatement les places et les tensions qui structuraient son enfance. Sa mère cherche à rétablir une proximité en évoquant le passé et les habitudes

de la maison. Suzanne, sa sœur, lui reproche de ne pas donner assez de nouvelles et de ne pas partager sa vie avec eux. Antoine, son frère, se montre agressif et hostile. Chacun réagit donc à Louis en fonction de l'histoire familiale qui les lie à lui.

Les personnages sont aussi définis par leurs liens de parenté. Louis est le fils absent, le frère parti, celui dont on attend un retour et des explications. Suzanne est la sœur qui aurait voulu mieux le connaître et qui ressent l'inégalité de leurs trajectoires. Antoine est le frère resté dans le cadre familial, qui éprouve la présence de Louis comme une menace ou comme un reproche silencieux. La mère, enfin, tente de maintenir le lien en parlant, même lorsque cette parole reste superficielle ou maladroite. Ces identités ne sont pas indépendantes : elles se construisent dans le regard des autres membres de la famille.

La pièce insiste sur la puissance du passé. Les conversations reviennent sans cesse vers les souvenirs, les absences et ce qui aurait dû être dit. Le présent de la rencontre est ainsi envahi par des événements anciens. Louis n'est pas accueilli comme un homme nouveau, mais comme celui qu'il a été pour les autres. Même sa volonté de parler de sa mort est conditionnée par cette histoire : il craint les réactions familiales et ne sait plus comment s'adresser à ses proches.

La forme de la pièce renforce cette impression. Les longues phrases, les reprises, les corrections et les hésitations donnent l'impression d'une parole qui cherche à se dire sans jamais parvenir directement à son but. Les personnages parlent souvent autour de l'événement essentiel plutôt que de l'affronter. Cette difficulté du langage montre combien les relations familiales ont modelé leur manière de communiquer. La famille constitue donc non seulement leur identité, mais aussi leur parole.

II. Cette appartenance devient cependant un enfermement dont les personnages semblent condamnés à subir les effets.

La maison familiale, espace presque unique de la pièce, fonctionne comme un lieu clos. Louis y revient, mais il ne retrouve pas un espace de dialogue libre : il retrouve une organisation des rôles et des non-dits. Le cadre domestique devrait favoriser l'intimité ; il devient au contraire le lieu où les tensions accumulées se concentrent. Le retour ne produit pas naturellement la réconciliation, parce que chacun porte une interprétation différente du passé.

Louis est prisonnier de son secret. Il veut annoncer sa mort, mais il se trouve incapable de parler clairement. La famille qu'il est venu retrouver est précisément celle devant laquelle il ne peut pas dire l'essentiel. Il redoute de bouleverser sa mère, d'inquiéter Suzanne et de provoquer une réaction violente d'Antoine. Son silence n'est donc pas une simple décision personnelle : il est produit par les liens affectifs et par la place qu'il occupe dans la famille.

Antoine illustre également la dimension contraignante de la famille. Ses paroles agressives peuvent sembler injustes, mais elles expriment une souffrance et un sentiment d'exclusion. Il a l'impression que Louis possède une liberté qui lui a été refusée. Le frère parti peut vivre ailleurs et construire une identité différente ; Antoine, lui, est resté au sein du monde familial. Son hostilité traduit ainsi le poids d'une comparaison permanente. Il voudrait s'affranchir de Louis, mais il demeure défini par cette relation fraternelle.

Suzanne est elle aussi prise dans une contradiction. Elle admire la vie de Louis et lui reproche son absence. Elle voudrait le connaître comme un frère, mais elle ne dispose que d'images et de souvenirs incomplets. La famille lui impose donc une attente : elle devrait recevoir enfin les explications qui donneraient un sens à l'absence de Louis. La rencontre devient une épreuve parce que chacun espère obtenir de l'autre une parole réparatrice que personne ne sait prononcer.

La déclaration de Raskine est donc largement confirmée : dans la pièce, on ne se libère pas simplement de sa famille en partant. Louis a quitté les siens, mais son histoire familiale continue d'habiter sa conscience. Les autres ont organisé leur identité autour de son départ. L'absence elle-même devient un lien et un facteur de dépendance.

III. Toutefois, la famille ne constitue pas une condamnation absolue : les personnages peuvent prendre de la distance.

Il serait excessif de considérer les personnages comme entièrement privés de liberté. Louis a effectivement choisi de partir. Son éloignement lui a permis de construire une vie distincte de celle de sa famille, même si cette distance n'a pas supprimé les liens. Le retour de Louis est d'ailleurs une initiative personnelle : il revient parce qu'il veut accomplir un geste, même s'il échoue à le mener à bien.

Les autres personnages disposent eux aussi d'une marge d'action. Suzanne ne se contente pas de subir la situation : elle interroge Louis, exprime sa colère et affirme son désir de comprendre. Sa parole, malgré ses détours, remet en cause le silence familial. Antoine, quant à lui, refuse le rôle du frère accueillant et raisonnable. Son agressivité est destructrice, mais elle manifeste également une volonté de ne pas jouer le rôle qu'on attend de lui. La crise fait donc apparaître des individus qui tentent de s'opposer aux places imposées.

La parole théâtrale elle-même constitue un espace de résistance. Les personnages ne parviennent pas à communiquer de façon simple, mais la pièce donne à entendre leurs pensées, leurs retours en arrière et leurs contradictions. Le théâtre révèle ce qui ne peut être dit directement dans la scène familiale. Le spectateur comprend les causes du silence, les malentendus et les douleurs cachées. Même si les personnages échouent à se parler pleinement, leur parole existe sur scène et transforme leur histoire en objet de réflexion.

Enfin, le titre *Juste la fin du monde* associe une expression apparemment ordinaire à une catastrophe intime. La famille ne peut pas empêcher la fin du monde de Louis, mais elle ne se réduit pas non plus à une prison. Elle est le lieu d'une impossibilité de communiquer, mais aussi le lieu où les personnages tentent encore de se rejoindre. Les liens familiaux peuvent blesser, enfermer et transmettre des conflits ; ils peuvent également rendre possible une reconnaissance de la souffrance de chacun.

La littérature et le théâtre offrent souvent une représentation ambivalente de la famille. Dans *Le Père* de Florian Zeller, les liens familiaux sont mis à l'épreuve par la perte des repères et de la mémoire ; dans *Antigone* de Jean Anouilh, l'appartenance familiale engage le personnage dans un conflit moral, sans supprimer sa capacité de choisir. Ces œuvres montrent elles aussi que la famille est à la fois une origine puissante et un espace dans lequel l'individu doit se positionner.

Conclusion. Je partage donc en partie le point de vue de Michel Raskine. *Juste la fin du monde* montre avec force que la famille constitue les individus : elle leur transmet une histoire, des rôles, des blessures et une manière de parler. On n'y échappe pas complètement, puisque même l'absence de Louis demeure déterminée par son appartenance familiale. Toutefois, le terme « condamné » doit être nuancé. Louis a pu prendre ses distances, Suzanne et Antoine peuvent contester les rôles qui leur sont attribués, et le théâtre transforme le silence en parole. La famille est donc une origine dont on ne se débarrasse pas, mais elle n'interdit pas toute liberté : chacun doit apprendre à vivre avec cet héritage, à le comprendre et éventuellement à s'en détacher.

RÉPONSE À RETENIR

Je partage partiellement le point de vue de Michel Raskine. Dans *Juste la fin du monde*, la famille constitue profondément les personnages : Louis reste le fils absent, Suzanne la sœur en attente d'explications, Antoine le frère blessé par la comparaison et la mère la gardienne d'un passé commun. Le retour de Louis montre que l'éloignement n'efface pas l'appartenance familiale et que les non-dits enferment les personnages dans des rôles hérités. Cependant, ils ne sont pas totalement condamnés. Louis a pu construire une vie à distance, Suzanne et Antoine peuvent contester les places qui leur sont imposées, et la parole théâtrale permet de révéler ce que la famille ne parvient pas à dire. La famille est donc une origine indélébile et parfois douloureuse, mais non une prison absolument sans issue.

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

Copyright © 2027 FormaV®. Tous droits réservés.

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

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

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

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

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