Bac Général Maths + SES (Mathématiques 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-maths-ses.fr/annales-sujets-et-corriges

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

BACCALAURÉAT GÉNÉRAL • CORRIGÉ DÉTAILLÉ

Français

Session 2023 • Métropole • Remplacement

Code sujet **23-FRGEME3** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- — Commentaire — Jean Giono, Le Chant du monde
1 réponses • sujet p. 2–3

2- — Dissertation — Le théâtre du XVIIe au XXIe siècle
3 réponses • sujet p. 4–4

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

FormaV - document d'entraînement non officiel

1-

20 points

Commentaire — Jean Giono, Le Chant du monde

Commentaire — Objet d'étude : Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle

Question 1-

Sujet p. 2, 3

> Vous commenterez le texte suivant : Jean Giono, Le Chant du monde, Première partie, II, 1934. C'est au bord d'un fleuve, au cœur d'un paysage de montagnes, que vit Antonio le pêcheur, en harmonie avec la nature. La saison est déjà bien avancée. Il doit toutefois remonter le fleuve et traverser des gorges. Afin de savoir si ce projet est encore réalisable, il décide d'entrer dans l'eau.

Introduction. Dans *Le Chant du monde*, roman publié en 1934, Jean Giono fait du paysage naturel une présence essentielle du récit. Dans cet extrait de la première partie, Antonio, pêcheur habitué au fleuve, entre dans l'eau pour éprouver la possibilité de remonter le courant et de passer les gorges, alors que la saison est déjà avancée. Mais l'eau, loin d'être un simple décor, résiste avec une puissance presque vivante ; le passage raconte donc à la fois une lutte physique et une relation étroite entre l'homme et la nature. On peut se demander comment Giono transforme cette épreuve en une scène où l'affrontement avec le fleuve révèle aussi la communion d'Antonio avec le monde naturel. Nous verrons d'abord que le fleuve apparaît comme une force redoutable, puis que le corps d'Antonio s'accorde progressivement à cette force, avant d'étudier la dimension presque triomphale et poétique de sa sortie de l'eau.

I. Un fleuve puissant, hostile et presque vivant.

Dès les premières lignes, le texte fait sentir que l'immersion est une véritable épreuve. Antonio est d'abord présenté par son habitude du milieu aquatique : ses épaules sont « comme des épaules de poisson ». Cette comparaison suggère son adaptation au fleuve, mais ne signifie pas qu'il puisse le dominer. Il entre « dans le gluant du courant » : l'adjectif « gluant » donne à l'eau une consistance épaisse et presque répugnante. La première parole intérieure du personnage, « L'eau est épaisse », confirme cette sensation et installe un écart avec la représentation habituelle d'un élément fluide.

La résistance du fleuve se traduit ensuite par des images de matière dure et de contrainte. Antonio a « tapé comme sur du fer » et ne parvient pas à monter. Les « longues lianes d'eau ligneuse » qui s'enroulent autour de son ventre associent paradoxalement l'eau au bois, tandis que la « lanière d'eau » qui lui serre la poitrine évoque un lien qui entrave et menace. La matière aquatique semble se refermer sur le nageur. L'expression « une masse vivante » donne au courant une puissance autonome : Antonio n'affronte pas seulement une difficulté, mais une présence qui agit contre lui.

Le danger est également rendu sensible par les perceptions internes du personnage. La limite qu'il se fixe, « Jusqu'au rouge », désigne le moment où le manque d'air devient extrême. Le récit explique que le son se transforme alors en un grondement « sanglant » et que le rouge remplit sa tête. Cette synesthésie mêle l'ouïe, la vue et les sensations physiques ; elle fait éprouver au lecteur la désorientation et l'épuisement du nageur. La répétition de « Rouge, rouge » reproduit l'obsession de cette limite. Le « ronflement » du fleuve, puis le bruit de « râpe » produit par l'eau qui charrie les galets, donnent aussi une matérialité sonore à la scène. Enfin, « Le sang coula dans ses yeux » marque un sommet de péril : la lutte atteint jusqu'à la perception d'Antonio.

La nature n'est toutefois pas uniformément hostile : elle est diverse et changeante. Le fleuve contient des régions « glacées, dures comme du granit », mais aussi des « molles ondulations plus tièdes » qui tourbillonnent « sournoisement ». Le contraste des températures et des textures rend le milieu imprévisible. L'adverbe « sournoisement » prête au courant une intention cachée. Antonio comprend cette variation et

FormaV - document d'entraînement non officiel

formule l'hypothèse « Il pleut en montagne » : son expérience du fleuve lui permet de relier les signes présents aux conditions du paysage en amont. Le récit donne ainsi à voir une nature à la fois redoutable et lisible pour celui qui sait l'observer.

II. Un corps qui s'adapte et entre en relation avec le courant.

Face à cette puissance, Antonio ne se contente pas de lutter aveuglément. Le récit détaille les gestes par lesquels il cherche une issue. Il « se tourna un peu en prenant appui sur la force longue du courant », replie son genou, ajuste sa tête dans son cou et ouvre les bras. L'accumulation des actions, particulièrement précise, montre que la survie dépend d'une maîtrise du corps et du mouvement. La formule « prenant appui » est importante : Antonio se sert de la force qui le menace au lieu de s'y opposer frontalement. Il cherche « la faiblesse de l'eau avec sa tête » ; cette expression présente la nage comme une observation active, où l'intelligence et la sensibilité du personnage complètent sa force physique.

Le passage insiste en effet sur la puissance musculaire d'Antonio. Ses bras sont « longs et solides », ses épaules « fendaient l'eau » et ses muscles forment sous la peau une « escalade ». Ces images valorisent un corps robuste, façonné par l'habitude du milieu. Les verbes d'action — « lançait », « saisissait », « poussait », « cisaillait » — rendent la nage énergique. Pourtant, le rapport n'est pas celui d'une victoire facile : Antonio cherche à saisir la force de l'eau pour la pousser « en bas sous lui », et la progression reste précaire. Son corps est efficace parce qu'il sait composer avec l'élément.

Cette proximité est exprimée par un réseau d'images qui rapproche l'homme et le fleuve. Les épaules d'Antonio rappellent celles d'un poisson ; ses longs cheveux sont balancés « comme des algues » ; la truite rencontrée sous l'eau se laisse tomber « comme un oiseau ». Ces comparaisons font circuler les formes entre les règnes et inscrivent le nageur dans un univers où les êtres sont reliés. La formule « Dans l'habitude de l'eau » indique que cette familiarité s'est acquise avec le temps. Le fleuve demeure dangereux, mais Antonio connaît ses mouvements et sait en percevoir les différences.

Son attention au paysage confirme cette compétence. Il regarde les arbres de la rive et se donne un objectif concret : « Je vais aller jusqu'au peuplier. » Ce repère visuel lui permet d'évaluer son trajet. Cependant, lorsqu'il tente de « couper le courant », il est « roulé bord sur bord comme un tronc d'arbre » : la nature peut renverser ses projets. Il plonge de nouveau, observe la truite, puis constate que « le courant était dur et serré ». La répétition de ces essais montre que l'épreuve se construit par ajustements successifs, et non par une domination immédiate.

III. Une victoire conquise, qui devient une scène de renaissance.

Le passage s'organise autour d'un mouvement allant de l'immersion à l'émergence. Après la lutte sous l'eau, une phrase brève marque le changement : « Il émergeait. Il respira. Il revoyait du vert. » La succession de ces propositions courtes donne à la respiration et au retour de la vision une valeur de délivrance. Le vert, couleur du paysage retrouvé, contraste avec le rouge de l'épuisement et du sang. Antonio retrouve la surface, l'air et la rive : la nature qui l'avait enfermé devient de nouveau un monde visible et habitable.

Mais l'épreuve se poursuit encore. Pour avancer, Antonio doit trouver « une petite faille dans le courant ». Cette image suggère une ouverture minuscule dans une force compacte. Il s'y jette grâce à « un grand coup de ses deux cuisses », tandis que l'eau emporte ses jambes. L'opposition entre l'élan du nageur et le mouvement du fleuve est maintenue jusqu'au bout. Les expressions « son dur visage tourné vers l'amont » et « il piochait de ses grandes mains » donnent à l'effort une allure presque héroïque. Enfin, le signe décisif apparaît : il sent que « l'eau glissait sous son ventre dans la bonne direction ». Le sens de l'écoulement, d'abord obstacle, devient le critère qui lui permet de comprendre qu'il progresse.

La délivrance est concrète et progressive : Antonio atteint « l'eau plate à l'abri de la rive », se laisse glisser sur son « erre », puis saisit une racine. Le verbe « éprouva » montre qu'il vérifie encore la solidité de ce qui peut le soutenir. Il « se hala » enfin hors de l'eau. La précision de ces gestes empêche de réduire la scène à

un miracle : la sortie est le résultat d'une connaissance du milieu, d'une dépense d'énergie et d'une prudence constante.

La dernière image transforme cependant cette réussite en tableau poétique. Antonio sort « au plein du soleil, ruisselant, reluisant ». Les participes donnent à son corps un éclat nouveau. Après la tension des muscles et le grondement menaçant, ses bras « pendaient de chaque côté de lui souples et heureux ». L'adjectif « heureux » fait passer au corps le soulagement du personnage. Le récit revient enfin aux mains, « aux doigts longs et fins », qui ont combattu le courant et peuvent maintenant s'agripper à la racine. L'homme apparaît ainsi à la fois puissant et intimement lié à son environnement.

Conclusion. Dans cet extrait, Giono fait du fleuve un adversaire redoutable, dont la densité, les variations et les grondements sont rendus par des images concrètes et des sensations intenses. Toutefois, Antonio ne triomphe pas en imposant simplement sa force : il observe les courants, prend appui sur eux et adapte ses gestes. La progression narrative, de l'étouffement à la respiration retrouvée, donne à cette lutte une dimension de renaissance. La scène célèbre donc simultanément la puissance de la nature et l'expérience d'un homme qui sait vivre en relation avec elle. Le passage répond ainsi à la présentation d'Antonio comme pêcheur « en harmonie avec la nature » : cette harmonie n'exclut ni le danger ni l'effort, mais se construit par la connaissance et l'accord avec un monde naturel autonome.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le passage transforme la remontée du fleuve en épreuve physique et sensorielle : l'eau, épaisse, dure et presque vivante, menace Antonio. Celui-ci s'en sort non en dominant simplement le courant, mais en l'observant et en prenant appui sur sa force. De l'étouffement à la respiration retrouvée, le récit fait de sa sortie de l'eau une renaissance et célèbre une harmonie avec la nature fondée sur l'expérience, l'attention et l'effort.

2-

20 points

Dissertation — Le théâtre du XVIIe au XXIe siècle

Œuvre : Molière, Le Malade imaginaire. Parcours : spectacle et comédie.

Question Sujet A

Sujet p. 4

> Diriez-vous que l'imagination est trompeuse 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*, comédie-ballet créée en 1673, Molière met en scène Argan, un homme qui se croit malade et organise son existence autour des soins. Cette peur détermine aussi ses décisions familiales : il veut marier sa fille Angélique à Thomas Diafoirus, notamment parce qu'il espère avoir un médecin dans sa famille. Pourtant, l'imagination ne se réduit pas dans la pièce à une faculté qui égare : le théâtre, les déguisements et les ruses inventent des situations qui mettent les personnages à l'épreuve et dévoilent certaines vérités. On peut donc se demander si l'imagination est toujours trompeuse dans la pièce, ou si elle peut aussi aider à démasquer les illusions. Nous verrons d'abord comment l'imagination d'Argan l'enferme dans une représentation faussée du monde, puis comment le spectacle comique transforme l'invention en instrument de critique et de révélation, avant de distinguer l'imagination aveugle de la fiction consciente de son pouvoir.

I. L'imagination d'Argan déforme la réalité et gouverne ses choix. Argan interprète sa vie à travers la peur de la maladie. Il se préoccupe de son corps, de ses traitements et des comptes liés aux soins, et se comporte comme si la gravité de son état allait de soi. Son imagination transforme ainsi la crainte en certitude : au lieu de prendre du recul, il se soumet aux discours et aux prescriptions des médecins. La pièce fait rire de son sérieux et de son obsession, mais cette crédulité le rend aussi dépendant de ceux qui prétendent savoir. Le contraste avec Béralde, son frère, qui conteste la confiance aveugle accordée à la médecine, invite le spectateur à distinguer le savoir véritable de l'autorité simplement affichée.

Cette vision faussée a des effets sur les autres. Argan veut imposer à Angélique un mariage avec Thomas Diafoirus moins pour le bonheur de sa fille que pour servir ses propres préoccupations de malade. Il ne prend pas suffisamment en compte l'amour d'Angélique pour Cléante et réduit le mariage à un moyen d'assurer ses soins. L'imagination est donc trompeuse parce qu'elle transforme une peur personnelle en principe de décision et empêche Argan de reconnaître les désirs de sa famille.

II. La comédie et le jeu théâtral mettent les illusions en évidence. Molière fait de la crédulité d'Argan une matière de spectacle. Les consultations, les prescriptions et les démonstrations médicales rendent visibles les effets de sa dépendance. Le spectateur, contrairement au personnage, peut prendre ses distances et rire du décalage entre la gravité avec laquelle Argan se considère et le ridicule de certaines situations. Ce rire critique la médecine pédante, la routine et l'exploitation de la peur ; il ne conduit pas à condamner toute médecine, mais à mettre en cause la crédulité et les discours qui impressionnent sans démontrer.

Le déguisement de Toinette en médecin montre l'ambivalence de l'invention. La consultation est feinte, mais cette feinte révèle combien Argan se laisse facilement convaincre par une apparence d'autorité. La ruse de Béralde et Toinette, qui font croire à Argan qu'il est mort, révèle également les sentiments de son entourage : la réaction de Béline fait apparaître son intérêt, tandis que le chagrin d'Angélique manifeste son affection. La supercherie est discutable, puisqu'elle manipule les personnages, mais elle fait découvrir une vérité que les échanges ordinaires n'avaient pas permis de mettre au jour.

FormaV - document d'entraînement non officiel

La cérémonie finale au cours de laquelle Argan est reçu médecin pousse la parodie des rites et des apparences. Elle transforme le cérémonial en spectacle burlesque et ne constitue pas une démonstration sérieuse de la valeur de la médecine. Le public voit ainsi que des signes d'autorité peuvent être représentés et que la mise en scène peut séduire sans prouver. Molière utilise donc l'illusion théâtrale pour faire reconnaître les illusions sociales et médicales. On peut rapprocher ce mécanisme de *Tartuffe*, où Orgon se laisse lui aussi aveugler par une croyance obstinée : dans les deux comédies, le spectateur rit de l'aveuglement du personnage et en observe les conséquences.

III. La pièce invite à maîtriser l'imagination, non à la supprimer. Il serait réducteur de condamner toute imagination. Le théâtre repose sur une fiction que le public accepte comme jeu : il sait que Toinette joue un rôle et que la cérémonie finale relève de la représentation. Cette imagination est lucide, car elle permet d'examiner les comportements au lieu de prendre les apparences pour la réalité. Les ruses de Toinette et de Béralde, malgré leur caractère manipulateur, cherchent aussi à faire évoluer Argan et à permettre à Angélique de défendre son choix amoureux.

La différence importante n'oppose donc pas simplement le réel à l'imaginaire. Elle oppose l'imagination enfermante d'Argan, qui transforme ses peurs en certitudes et lui fait méconnaître les autres, à l'invention théâtrale, qui se sait jeu et peut révéler les faux-semblants. La pièce invite ainsi le spectateur à exercer son jugement : rire d'une illusion ne suffit pas, il faut aussi comprendre comment elle s'est construite et qui en tire profit.

Conclusion. Dans *Le Malade imaginaire*, l'imagination est trompeuse lorsqu'Argan se laisse gouverner par son obsession de la maladie et impose ses décisions à sa famille. Mais Molière ne condamne pas l'imagination en elle-même : la fiction, le déguisement et la feinte rendent visibles la crédulité, les faux-semblants et les sentiments véritables. La pièce oppose donc une imagination aveugle à une imagination consciente de son pouvoir de jeu et de révélation, et invite à confronter ses représentations à la réalité.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> L'imagination est trompeuse lorsqu'Argan se laisse enfermer dans sa peur de la maladie et impose ses illusions à sa famille. Mais les ruses et la fiction théâtrale peuvent, à l'inverse, dévoiler les faux-semblants. Molière oppose ainsi l'imagination aveugle à une imagination consciente de son pouvoir de jeu et de révélation.

Œuvre : Marivaux, Les Fausses Confidences. Parcours : théâtre et stratagème.

Question Sujet B

Sujet p. 4

> Les Fausses Confidences de Marivaux est une comédie, mais est-ce une pièce comique ? 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'intrigue autour d'un stratagème : Dubois, ancien valet de Dorante et désormais au service d'Araminte, organise des confidences et des mises en scène afin de rapprocher le jeune homme de sa maîtresse, une riche veuve. Les surprises, les objets qui circulent et les scènes d'observation relèvent bien de la comédie. Pourtant, la pièce met aussi en jeu un amour sincère, la différence de fortune entre les personnages et la difficulté d'avouer ses sentiments. Elle est donc comique, mais son comique est traversé par des enjeux sérieux. Nous verrons d'abord comment la mécanique du stratagème produit le rire, puis comment la sincérité amoureuse et les contraintes sociales donnent à l'intrigue une réelle tension, avant de montrer que le comique permet à Marivaux d'interroger la vérité des sentiments.

FormaV - document d'entraînement non officiel

I. Une comédie de l'intrigue et du stratagème. Dubois est le principal organisateur de l'action. Il livre à Araminte des informations calculées sur l'amour de Dorante et suscite ainsi sa curiosité. Ses confidences ne sont pas de simples révélations : elles sont mises en scène pour produire un effet. Le spectateur, qui comprend progressivement le projet du valet, observe Araminte chercher à maîtriser sa réaction alors qu'elle devient de plus en plus attentive à Dorante. Le comique naît notamment du décalage entre ce qu'elle croit découvrir et ce que Dubois a préparé.

Les objets et les situations arrangées renforcent cette mécanique. Le portrait d'Araminte conservé par Dorante devient une preuve de son amour, mais aussi un moyen de faire avancer l'intrigue. La lettre qu'Araminte demande à Dorante de rédiger au sujet de son mariage avec le comte Dorimont transforme une décision mondaine en épreuve sentimentale : Dorante doit participer à une situation douloureuse, tandis qu'Araminte peut observer sa réaction. La lettre fonctionne ainsi comme un accessoire de théâtre dans le théâtre : les personnages jouent, éprouvent leurs émotions et interprètent celles des autres. Les surprises et les malentendus qui en résultent nourrissent le comique de l'intrigue.

Le rôle de Dubois fait aussi jouer les rapports entre maîtres et domestiques. Bien qu'il occupe une position subalterne, il connaît les personnages et dirige une grande partie de l'action. Son assurance contraste avec les hésitations d'Araminte et de Dorante : le valet semble momentanément maîtriser la scène et les autres acteurs. Cette habileté rappelle celle de Figaro dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, où l'intelligence du valet lui permet de déjouer les obstacles. Chez Marivaux, toutefois, cette maîtrise sert une intrigue amoureuse dont les conséquences affectives sont importantes.

II. Un comique traversé par la sincérité et l'inquiétude. Le stratagème ne peut réussir que parce que l'amour de Dorante est réel. Son trouble devant le projet de mariage d'Araminte avec le comte et sa difficulté à parler librement ne sont pas de simples ressorts de farce. Dorante est dans une position fragile : il dépend de sa place auprès d'Araminte et sait que la différence de fortune peut faire soupçonner un intérêt matériel. L'enjeu est donc aussi de savoir si Araminte pourra distinguer un amour véritable d'une ambition sociale.

Araminte n'est pas une simple victime de Dubois. Elle observe Dorante, l'éprouve et découvre progressivement ses propres sentiments. La scène de la lettre est tendue parce qu'elle confronte Dorante à la perspective du mariage avec le comte : sa souffrance devient perceptible alors qu'il ne peut d'abord avouer ouvertement son amour. Le comique de situation s'accompagne donc d'une émotion véritable. Le spectateur peut sourire de la maladresse des personnages, tout en percevant leur vulnérabilité et le risque que leurs silences empêchent la reconnaissance des sentiments.

La pièce fait également apparaître les contraintes sociales. Mme Argante souhaite que sa fille épouse le comte Dorimont, et ce mariage est lié aux intérêts de fortune et de rang. Dorante, lui, n'a pas la position sociale d'Araminte. Le dénouement amoureux ne supprime pas ces inégalités : il montre qu'Araminte choisit de ne pas réduire Dorante à sa condition. Comme dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, les épreuves et les jeux de rôle servent à explorer les sentiments ; dans *Les Fausses Confidences*, la différence de rang donne en outre au stratagème un enjeu social marqué.

III. Le rire interroge la vérité des sentiments. Dubois organise les circonstances qui permettent à l'amour de se révéler, mais il ne peut pas fabriquer à lui seul le sentiment d'Araminte. Son stratagème repose sur la manipulation : il oriente les réactions, provoque des surprises et prend le risque de tromper sa maîtresse. La pièce ne conduit donc pas à approuver sans réserve tous ses moyens. Elle invite plutôt à distinguer la mise en scène, qui crée les situations, de la sincérité, qui se manifeste dans les réactions des personnages. Le spectateur rit aussi de l'incertitude dans laquelle ils se trouvent : chacun croit parfois agir librement alors qu'il participe à un dispositif conçu par Dubois.

À la fin, Araminte accepte Dorante et l'amour est reconnu. Le dénouement procure le plaisir attendu d'une comédie, mais il est précédé d'hésitations et d'épreuves qui donnent du poids à l'aveu. Le titre résume cette ambivalence : les confidences sont fausses ou calculées dans leur organisation, mais elles contribuent à

FormaV - document d'entraînement non officiel

faire apparaître un sentiment authentique. La pièce est donc comique par ses procédés et par son dénouement, tout en faisant du rire un moyen d'analyser les apparences, les sentiments et les rapports sociaux.

Conclusion. *Les Fausses Confidences* est bien une pièce comique : Dubois orchestre une intrigue de surprises, de preuves ambiguës et de jeux d'observation. Mais son comique n'est pas sans gravité. L'amour sincère de Dorante, les hésitations d'Araminte et les inégalités sociales donnent aux stratagèmes une véritable tension. Marivaux fait ainsi du comique un moyen de révéler les sentiments : les fausses confidences organisent le jeu, mais elles ne réussissent qu'en faisant apparaître une vérité affective.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Oui, *Les Fausses Confidences* est une pièce comique par son intrigue de stratagèmes, ses surprises et le rôle de Dubois. Mais le comique est traversé par la sincérité amoureuse, la vulnérabilité de Dorante et les inégalités sociales. Les fausses confidences sont des artifices qui conduisent à la reconnaissance d'un sentiment véritable.

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

Question Sujet C

Sujet p. 4

> Faut-il parler pour se faire entendre dans la pièce de Jean-Luc Lagarce 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 auprès de sa famille après une longue absence. Il vient avec le projet d'annoncer sa mort prochaine, mais cette annonce n'aura pas lieu au cours des retrouvailles. La pièce est pourtant faite de paroles : les personnages racontent, reprochent, expliquent et tentent de renouer le lien. Ce contraste entre l'abondance du langage et l'échec de la communication place au centre la question suivante : faut-il parler pour se faire entendre ? Nous verrons que la parole est nécessaire pour tenter de rejoindre les autres, mais qu'elle ne suffit pas lorsque les personnages ne peuvent ni écouter ni dépasser leurs blessures. Nous montrerons enfin que le théâtre donne une forme perceptible à ce qui reste tu.

I. Parler est nécessaire pour tenter de renouer le lien. Le retour de Louis ouvre une possibilité de dialogue. Après son éloignement, il retrouve sa mère, sa sœur Suzanne, son frère Antoine et Catherine, la femme d'Antoine. Chacun cherche à occuper sa place dans ces retrouvailles et à donner un sens à sa visite. Suzanne exprime notamment le désir de mieux connaître son frère et de combler la distance créée par son départ. La mère cherche à maintenir la réunion et à relancer les échanges. Même les reproches et les récits du passé témoignent d'une attente : les personnages parlent parce qu'ils espèrent être reconnus et renouer une relation.

Pour Louis, la parole devrait avoir une fonction décisive : annoncer sa mort prochaine, c'est transmettre une vérité qui transforme le présent. Le spectateur connaît ce projet dès le prologue. Chaque échange peut alors sembler offrir une occasion de le réaliser. Sans parole, les proches ne peuvent savoir ce que Louis est venu leur annoncer ni répondre à cette nouvelle. La pièce montre ainsi que parler est indispensable à la transmission et à la construction d'un lien, même si cela ne garantit pas que l'autre entende.

La forme de l'écriture rend également sensible l'effort nécessaire pour communiquer. Les personnages reprennent leurs propos, reformulent et reviennent sur les mêmes sujets. Ces répétitions ne sont pas un simple ornement : elles font entendre la difficulté de trouver une formulation juste et de la faire recevoir par

FormaV - document d'entraînement non officiel

autrui. Le langage est nécessaire précisément parce que l'entente n'est jamais acquise.

II. Pourtant, parler ne suffit pas à se faire entendre. Les échanges sont traversés par les interruptions, les reprises et les décalages. Les personnages parlent souvent à partir de leur propre blessure plutôt que d'accueillir pleinement celle de l'autre. Suzanne veut faire entendre la douleur de l'absence ; Antoine réagit à ce qu'il perçoit comme un reproche ou une attaque ; la mère tente de préserver la réunion. Les paroles circulent, mais les attentes ne coïncident pas. La conversation devient parfois une lutte pour faire reconnaître sa propre version du passé plutôt qu'un moyen de comprendre l'autre.

La relation entre Louis et Antoine rend la crise particulièrement vive. Leur histoire commune pèse sur les retrouvailles et nourrit les tensions. Les difficultés ne tiennent donc pas seulement à un manque de vocabulaire : elles sont liées aux blessures et aux rôles familiaux que les personnages ont construits. Une parole peut être entendue comme une accusation alors qu'elle cherche à expliquer, et le silence peut être interprété comme un refus. Les mots ne prennent pas nécessairement le même sens pour celui qui parle et celui qui les reçoit.

Louis, lui, ne parvient pas à accomplir son projet : il repart sans avoir annoncé sa mort prochaine. Son silence ne se réduit pas à un manque de mots ou à une décision simple ; il s'inscrit dans la crise des retrouvailles et dans l'impossibilité de trouver un moment où sa parole puisse être accueillie. Le titre, *Juste la fin du monde*, prend alors une valeur tragique : la vérité essentielle de Louis ne devient pas une annonce partagée. La pièce fait éprouver l'écart entre la nécessité de parler et l'impossibilité de garantir qu'on sera entendu.

III. Le silence et la scène rendent néanmoins perceptible l'indicible. Le spectateur connaît le projet de Louis et peut mesurer ce qui demeure absent des conversations. La construction dramatique crée ainsi une attente : nous espérons l'annonce qui ne vient pas et percevons les occasions manquées. Le silence de Louis prend du sens parce qu'il est confronté à son intention initiale de parler. Les répétitions et les interruptions donnent elles aussi une forme scénique à la difficulté de communiquer : la pièce ne se contente pas de raconter l'incompréhension, elle la fait entendre.

Le théâtre permet donc une autre forme d'écoute. Le public reçoit les paroles que les personnages ne savent pas nécessairement s'adresser les uns aux autres. Il comprend à la fois leur besoin de lien et les défenses qui les empêchent de le rétablir. On peut rapprocher cette place donnée aux échanges répétitifs et à l'attente d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett : dans les deux œuvres, l'abondance des paroles ne supprime pas l'incertitude. Chez Lagarce, toutefois, la crise familiale donne une intensité particulière au décalage entre ce qui doit être dit et ce qui peut être reçu.

Il ne faut donc pas conclure que le silence serait préférable. Sans parole, les personnages ne pourraient exprimer leur manque ni tenter de renouer. Mais pour se faire entendre, parler ne suffit pas : il faut également qu'un interlocuteur puisse écouter et que les mots ne soient pas immédiatement absorbés par les conflits antérieurs. La pièce montre combien ces conditions sont difficiles à réunir ; sa mise en scène permet néanmoins au public de comprendre l'échec de la communication.

Conclusion. Dans *Juste la fin du monde*, parler est indispensable pour transmettre une vérité et tenter de renouer les liens, mais la parole ne garantit pas qu'on sera entendu. Les blessures familiales et les échanges empêchés font échouer le projet de Louis, qui repart sans annoncer sa mort prochaine. Pourtant, le théâtre rend cette impossibilité intelligible au spectateur : les silences et les paroles empêchées deviennent eux-mêmes significatifs. Il faut donc parler pour essayer de se faire entendre, mais il faut aussi pouvoir écouter et accueillir ce qui est dit.

FormaV - document d'entraînement non officiel

RÉPONSE À RETENIR

Il faut parler pour tenter de transmettre sa vérité et renouer les liens, mais, dans la pièce, parler ne suffit pas à se faire entendre. Les blessures familiales et les échanges empêchés empêchent Louis d'annoncer sa mort prochaine. Son silence révèle l'échec de la communication, tandis que la scène permet au spectateur de comprendre ce qui n'a pas été dit.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2023/francais-premiere-2023-metropole-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.