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 Maths + SI, veuillez visiter :
bac-maths-si.fr/annales-sujets-et-corriges

Français

Session 2022 • Amérique du Nord • Remplacement

Code sujet **22-FRGEPAN2** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1 - Commentaire — Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle — Honoré de Balzac, Une fille d'Ève (1839)
1 réponses • sujet p. 2–2

2 - Dissertation — 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

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle — Honoré de Balzac, Une fille d'Ève (1839)

Question 1.

Sujet p. 2

> Traitez le commentaire proposé, au choix avec l'un des sujets de dissertation, à partir de l'extrait d'Une fille d'Ève d'Honoré de Balzac (1839).

Introduction

Publié en 1839, *Une fille d'Ève* met en scène Marie-Angélique de Vandenesse, une jeune comtesse qui s'ennuie auprès de son mari et vient de rencontrer l'écrivain Raoul Nathan. Dans cet extrait, elle le retrouve à l'Opéra, où Félix, son époux, est également présent. La rencontre, presque silencieuse, devient un jeu de regards au sein d'un espace public où les amants doivent dissimuler leurs sentiments. Balzac transforme ainsi une scène mondaine en une véritable scène de séduction et de contrainte.

Comment le narrateur fait-il d'une rencontre à distance un affrontement amoureux, où le pouvoir de séduire se heurte aux contraintes sociales et à la présence du mari ? Nous verrons d'abord que l'apparence de Raoul manifeste le pouvoir de Marie, puis que le regard devient le langage secret des amants, avant d'étudier comment la distance et le jeu des apparences rendent leur rapprochement impossible.

I. La toilette de Raoul, première manifestation du pouvoir de Marie

Dès l'ouverture, la venue de Marie est placée sous le signe de l'attente amoureuse : elle se rend à l'Opéra « poussée par la certitude d'y voir Raoul ». Le narrateur confirme aussitôt cette attente en précisant que Raoul est « en effet » présent. La rencontre est donc préparée comme un rendez-vous, même si elle se déroule dans un lieu public. Le mouvement des personnages est également mis en scène : la comtesse entre dans sa loge, tandis que Raoul se tient sur un escalier. La disposition des lieux organise déjà la relation entre eux.

Marie remarque avec « délices » que Raoul a changé de tenue. Le détail de sa toilette est développé dans une énumération précise : « une chevelure soignée », « son gilet », « son col », « sa chemise » et ses « mains ». Cette minutie fait de son apparence un spectacle offert au regard de Marie. Le changement est d'autant plus significatif que Raoul est présenté comme un « contempteur des lois de l'élégance » : lui qui méprisait la mode s'y conforme désormais. Le narrateur souligne cette transformation par une formule à la fois galante et ironique : Marie lui a fait « abjurer […] son cynisme en fait de vêtement ».

Ce changement vestimentaire est interprété comme un aveu de l'influence de Marie. Le narrateur généralise : « La plus vulgaire comme la plus haute femme est enivrée en voyant la première proclamation de son pouvoir » dans une métamorphose. L'aphorisme donne à la scène une portée plus large que la seule histoire des deux personnages : la toilette devient le signe visible d'un rapport de pouvoir amoureux. La formule « Tout changement est un aveu de servage » pousse cette interprétation jusqu'au paradoxe : Raoul affirme sa soumission précisément par le soin qu'il a pris de se présenter. Marie se réjouit de cette preuve et détourne, dans ses pensées, une parole de ses anciennes institutrices : « Elles avaient raison, il y a bien du bonheur à être comprise ». La note du sujet précise que cette phrase est transposée du domaine de l'éducation à celui de l'amour : être comprise, ici, signifie avoir obtenu de Raoul une transformation révélatrice.

La scène est aussi construite comme un tableau. Raoul a « les bras croisés sur sa poitrine comme s'il posait pour son portrait », et sa « magnifique […] indifférence » contraste avec son « impatience mal contenue ». Cette posture associe la maîtrise de soi à une agitation intérieure que le lecteur, contrairement aux autres spectateurs, peut deviner. Marie, de son côté, s'est placée de manière à « plonger » sur lui du regard, tandis que Félix tourne le dos à Nathan. Le dispositif spatial lui permet donc d'observer son amant sans attirer l'attention de son mari.

II. Le regard, langage secret des amants

La communication entre Marie et Raoul se fait sans parole. Les yeux de Raoul sont « baissés », mais ils semblent tournés vers le bras de Marie, posé sur le velours rouge. Ce mouvement du regard révèle discrètement le désir que la posture affectée de l'écrivain tente de cacher. Les amants « embrass[ent] la salle par ce rapide coup d'œil qui voit tout » : le verbe « embrasser » évoque à la fois le regard circulaire et la proximité amoureuse dont ils sont privés.

Le bref échange de regards prend alors la valeur d'une conversation. Le narrateur en traduit le contenu sous la forme de paroles imaginées : « Je suis là depuis une heure dans l'enfer, et maintenant les cieux s'entrouvrent, disaient les yeux de Raoul. – Je te savais là, mais suis-je libre ? disaient les yeux de la comtesse. » Cette prosopopée donne une voix aux yeux et rend perceptible ce que les personnages ne peuvent pas dire à voix haute. Les métaphores religieuses opposent « l'enfer » de l'attente aux « cieux » qui s'entrouvrent à la vue de Marie. Le contraste exprime l'intensité du soulagement de Raoul. La réponse de la comtesse introduit cependant une réserve : elle partage l'émotion, mais rappelle aussitôt qu'elle n'est pas libre.

Le narrateur élargit ensuite la scène en affirmant que « les voleurs, les espions, les amants, les diplomates » connaissent seuls les « ressources et les réjouissances du regard ». Cette énumération rapproche les amants de ceux qui doivent agir secrètement et maîtriser l'information. Le regard devient un code dont les initiés savent interpréter les nuances. La métaphore de la « lumière chargée d'âme » souligne la richesse de cette communication : elle peut transmettre « intelligence », « douceur », « esprit », « colère » et même « scélératesse ». Le sentiment amoureux est donc à la fois tendre et risqué ; il relève d'une complicité secrète, mais aussi d'une dissimulation qui peut tromper les autres.

III. La distance et les apparences, obstacles à la passion

Après l'intimité de l'échange muet, le récit insiste sur l'impossibilité du rapprochement. Entre Raoul et la loge se trouvent « à peine trente pieds », soit environ neuf mètres, mais cette faible distance devient un « abîme ». Le paradoxe entre la mesure réduite et le mot « abîme » révèle que l'obstacle n'est pas seulement matériel : la présence de Félix et les règles de la situation sociale rendent l'intervalle infranchissable. Le narrateur précise que Raoul ne peut « annuler cet intervalle ».

Cette contrainte avive pourtant le désir. Raoul sent son amour « regimbant sous les éperons de la nécessité, mais grandissant à la vue des obstacles ». Les images empruntées à l'équitation et au combat donnent à la passion l'énergie d'une force rétive. L'expression « bond de tigre », puis la mention du « paroxysme de rage », dramatisent l'envie de franchir la distance. Ces hyperboles font apparaître le contraste entre l'élan intérieur de Raoul et l'immobilité que lui impose la situation.

Raoul tente alors de « tâter le terrain » en saluant la comtesse. L'expression peut s'entendre concrètement — il cherche à mesurer la possibilité d'un échange — mais aussi comme une manière d'éprouver la réaction de Marie. Celle-ci répond par une inclination de tête « pleine de mépris », qui semble décourager tout nouvel hommage. Toutefois, le récit indique qu'il s'agit d'un comportement destiné à protéger les apparences : le narrateur parle du « faux dédain de la comtesse ». Marie ne rejette donc pas nécessairement Raoul ; elle joue le rôle qu'impose la présence de son mari.

Félix se retourne, voit Nathan, ne le salue pas et paraît lui reprocher son audace. Puis il se retourne « lentement », tout en prononçant une phrase par laquelle il « approuvait sans doute » le faux dédain de sa femme. La formule prudente « sans doute » laisse une part d'incertitude sur ce qu'il comprend réellement. Le mari observe la scène, mais ne saisit pas forcément la communication secrète dont le lecteur a été témoin. Cette fin maintient ainsi la tension : sous les gestes convenables de la vie mondaine se cachent le désir des amants et la menace d'être découverts.

Conclusion

Dans cet extrait, Balzac fait d'une rencontre à l'Opéra une scène de séduction à la fois intense et maîtrisée. La toilette de Raoul révèle l'influence de Marie ; leurs regards leur permettent ensuite d'échanger des sentiments que les paroles ne peuvent exprimer. Mais la présence de Félix, la distance entre la loge et l'escalier et les conventions sociales obligent les amants à dissimuler leur passion. En opposant l'élan intérieur des personnages à la retenue visible de leurs gestes, le narrateur transforme le spectacle mondain en un jeu de signes où le regard révèle ce que les apparences s'efforcent de cacher.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> L'extrait met en scène une séduction clandestine : la transformation de Raoul révèle le pouvoir de Marie, et leurs regards deviennent un langage amoureux secret. Mais la présence de Félix et les conventions sociales empêchent les amants de se rejoindre et les contraignent à jouer le dédain. Balzac oppose ainsi la force de la passion aux apparences qui la dissimulent.

2 - Dissertation

20 points

Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle

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

Question A.

Sujet p. 3

> Selon un critique, le théâtre de Molière serait « tout à la fois jeu avec les masques et combat contre les masques. » Cela vous semble-t-il vrai du Malade Imaginaire ? Vous répondrez dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Molière au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture littéraire.

Au théâtre, le masque est à la fois un accessoire, un rôle que l'on endosse et une manière de dissimuler ses intentions. Dans *Le Malade imaginaire*, comédie-ballet de Molière, plusieurs personnages se donnent à voir sous une apparence trompeuse : Argan s'enferme dans son identité de malade, Béline joue l'épouse dévouée et les médecins affichent une autorité qui ne garantit pas leur compétence. Mais la pièce fait aussi du théâtre un moyen de dévoiler ces impostures. Le jeu des masques produit donc à la fois le plaisir du spectacle et une réflexion critique. On verra d'abord que les personnages s'abritent derrière des rôles, puis que les déguisements et les mises en scène permettent de les démasquer, avant d'observer que le dénouement conserve le jeu tout en le tournant en dérision.

Le masque est d'abord au cœur des relations familiales et sociales. Argan est réellement préoccupé par sa santé, mais la comédie montre qu'il s'est aussi enfermé dans le personnage du malade : il écoute les médecins, compte ses traitements et organise la vie de sa famille selon ses inquiétudes. Cette identité lui donne un pouvoir sur les autres. Il veut notamment marier Angélique à Thomas Diafoirus afin de s'assurer la présence d'un médecin dans sa famille. Il réduit ainsi le mariage à une fonction utile pour lui, sans prendre d'abord en considération le désir de sa fille. Béline adopte, quant à elle, les signes de l'épouse attentive et affectueuse, alors qu'elle cherche à tirer avantage de la situation. Son dévouement apparent dissimule donc un intérêt. Enfin, les médecins mettent en scène leur autorité par leur langage solennel, leur tenue et leurs gestes. La consultation de Toinette déguisée en médecin, comme la présentation de Thomas Diafoirus, montre que l'apparence et les formes du discours médical peuvent impressionner sans prouver la compétence.

Ces façades nourrissent le comique de spectacle. Les entrées, les consultations, les déguisements et les intermèdes donnent à voir des personnages qui se mettent en scène. Toinette en fournit l'exemple le plus net lorsqu'elle se déguise en médecin : Argan ne reconnaît pas sa servante et prend au sérieux le discours de celle qui joue le praticien. Le public, lui, connaît l'identité de Toinette. Ce décalage entre ce que croit le personnage et ce que sait la salle produit un comique de situation, mais il permet aussi de mettre à l'épreuve le prestige médical : Toinette peut en imiter le costume et le langage. Le déguisement révèle ainsi la part de convention qui compose l'autorité des médecins. Le projet de mariage imposé fait également apparaître les rôles familiaux que chacun prétend tenir : le père qui commande, la fille qui devrait obéir, le prétendant jugé convenable. L'amour d'Angélique et de Cléante contredit ces rôles et fait entendre un désir que l'autorité d'Argan voudrait étouffer.

La pièce est aussi un combat contre les masques, car ses stratagèmes rendent visibles les intentions cachées. Toinette, avec l'appui de Béralde, organise une mise à l'épreuve qui conduit Argan à découvrir la fausseté de l'affection de Béline. Argan fait semblant d'être mort et peut observer les réactions de son épouse, puis celles de sa fille. Cette scène est une représentation dans la représentation : Argan est à la fois acteur, puisqu'il joue le mort, et spectateur des comportements de ses proches. Béline manifeste son

soulagement et son intérêt, tandis qu'Angélique exprime son chagrin. Le faux permet ainsi de révéler le vrai. Le théâtre ne se borne pas à dénoncer les apparences : il construit une situation scénique qui donne à Argan la possibilité de les voir. Toinette et Béralde opposent leur lucidité au pouvoir des faux-semblants et à la crédulité entretenue par la peur de la maladie. Ce procédé rappelle, dans une autre comédie de Molière, la scène du cabinet de *Tartuffe* où Elmire organise une épreuve destinée à révéler l'hypocrisie de Tartuffe : la mise en scène devient un instrument de dévoilement.

Pour autant, Molière ne supprime pas tous les masques et ne fait pas triompher une vérité débarrassée de toute fiction. La résolution reste liée au jeu. Argan consent au mariage d'Angélique avec Cléante, mais souhaite aussi devenir médecin. Béralde accepte cette envie et la pièce se termine par une cérémonie burlesque au cours de laquelle Argan est reçu docteur. La solennité des formules et du rituel médical est transformée en spectacle comique : la cérémonie ne certifie pas sérieusement le savoir d'Argan, elle tourne en dérision le prestige des institutions médicales. Argan peut conserver son rôle, mais la salle a appris à en percevoir l'artifice. La forme de comédie-ballet renforce cette dimension spectaculaire, notamment par ses intermèdes et son finale : la représentation divertit tout en invitant le public à juger ce qu'elle donne à voir.

Ainsi, *Le Malade imaginaire* est bien à la fois un jeu avec les masques et un combat contre eux. Les rôles familiaux, la posture de malade, le déguisement de Toinette et le cérémonial médical fournissent au spectacle une grande part de son comique. Mais ces mêmes procédés dévoilent la cupidité, la crédulité et les abus d'autorité. Molière ne se contente pas d'opposer simplement le vrai au faux : il se sert de l'illusion théâtrale pour faire reconnaître les illusions sociales. Le dénouement, qui conserve le plaisir du jeu, rappelle enfin que le théâtre peut combattre les impostures en les donnant à voir et en les faisant rire.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Oui : la pièce tire son comique des rôles et des apparences, mais elle les met à l'épreuve pour révéler l'intérêt de Béline, la crédulité d'Argan et le prestige artificiel des médecins. La cérémonie finale maintient le jeu tout en le tournant en dérision.

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

Question B.

Sujet p. 3

> Comment les stratagèmes à l'œuvre dans les Fausses confidences permettent-ils de révéler les sentiments ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Marivaux au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture littéraire.

Dans *Les Fausses Confidences*, comédie de Marivaux, Dorante aime Araminte, mais sa position sociale et sa fortune semblent rendre cet amour impossible. Dubois, ancien valet de Dorante devenu au service d'Araminte, organise une série de manœuvres pour rapprocher les deux personnages. Le titre pose une difficulté : si les confidences sont fausses, comment peuvent-elles révéler des sentiments véritables ? La pièce distingue en réalité la fausseté des moyens employés et la sincérité de l'amour qu'ils mettent au jour. Les stratagèmes créent des situations où les personnages se trahissent, font naître des émotions qu'ils ne maîtrisent pas entièrement, puis les conduisent à choisir entre dissimulation et aveu. On étudiera d'abord la manière dont Dubois guide l'attention d'Araminte, puis comment les épreuves font apparaître des réactions spontanées, avant d'examiner la révélation finale et la décision libre des amoureux.

Dès le début, Dubois utilise la confidence comme un instrument de mise en scène. Il révèle à Araminte que Dorante l'aime passionnément et le présente comme incapable de dissimuler son trouble. Cette information n'est pas une transmission neutre : Dubois choisit ce qu'il raconte, insiste sur les signes de l'émotion et rend ainsi Dorante intéressant aux yeux de sa maîtresse. Il prépare la rencontre tout en laissant à Araminte

l’impression de découvrir elle-même la vérité. Celle-ci pourrait écarter Dorante, mais elle le garde auprès d’elle et l’observe. Le stratagème agit donc d’abord sur son attention : chaque geste de l’intendant devient une possible preuve d’amour. Dubois oriente l’interprétation des faits, mais il ne peut pas commander les sentiments qui naissent chez Araminte.

Les objets et les mises à l’épreuve prolongent ce travail. Le portrait d’Araminte, peint à la demande de Dorante et qui finit par être découvert dans la maison, matérialise l’amour qu’il tenait caché. L’image oblige les personnages à parler d’un sentiment jusque-là supposé et donne à Araminte un signe concret à interpréter. Les projets de mariage jouent également un rôle décisif. La perspective d’une union avec le comte Dorimont fait apparaître les réactions de Dorante et permet à Araminte de mesurer l’effet de cette décision sur lui. Dans l’épisode où elle lui dicte une lettre relative à ce mariage, elle observe son trouble : l’exercice, qui ressemble à une formalité, devient une épreuve affective. La jalousie et le chagrin que Dorante ne parvient pas à cacher fournissent à Araminte des indices de son amour. Les stratagèmes transforment ainsi la maison en espace d’observation où les personnages interprètent les gestes, les paroles et les émotions des autres.

Ces manœuvres révèlent les sentiments parce qu’elles échappent en partie à ceux qui les conduisent. Dubois maîtrise l’organisation générale de l’intrigue, mais les réactions d’Araminte ne sont pas de simples répliques dictées d’avance. Sa curiosité se transforme en inclination, et elle ne peut réduire ce qu’elle éprouve à l’obéissance envers sa mère ou à un calcul social. Madame Argante souhaite la voir épouser le comte Dorimont ; Araminte doit donc choisir entre les attentes de son entourage et son propre désir. Elle n’est pas seulement le prix d’un complot : elle observe les signes, met Dorante à l’épreuve et prend progressivement sa décision. Dorante, lui aussi, est partagé entre la conduite suggérée par Dubois et la honte de paraître avoir manipulé Araminte. Lorsque la vérité des manœuvres est dévoilée, son trouble et son hésitation à accepter une victoire obtenue par ruse rendent visible la sincérité de son amour. La pièce fait donc apparaître, sous les conventions et les intérêts, des réactions que les personnages ne maîtrisent pas entièrement.

La révélation finale transforme la logique de la pièce. Lorsque les stratagèmes sont découverts, Araminte pourrait considérer qu’elle a été trompée et rompre avec Dorante. Elle distingue pourtant les procédés de Dubois du sentiment de celui qu’il a servi : les manœuvres ont organisé le chemin de Dorante vers elle, mais elles ne suffisent pas à fabriquer l’amour. Dorante doit à son tour cesser de se cacher derrière les intrigues et assumer ce qu’il ressent. Araminte prend l’initiative de l’aveu et du choix, malgré les résistances de sa mère et les calculs sociaux. Le dénouement ne rend pas pour autant tous les stratagèmes moralement irréprochables. Il montre plutôt que les artifices ont conduit les personnages à une vérité qu’ils doivent ensuite reconnaître librement. La confidence décisive n’est plus une information fabriquée par Dubois : elle devient un aveu assumé.

Les stratagèmes des *Fausses Confidences* sont donc à la fois des ressorts dramatiques et des instruments d’analyse. Ils organisent les rencontres, font circuler des signes et mettent les personnages en situation de réagir. Les fausses informations ne créent pas mécaniquement l’amour : elles révèlent celui-ci en provoquant l’attention, la jalousie, le trouble et l’aveu. Comme dans d’autres comédies de mariage, par exemple *L’École des femmes* de Molière, le désir se heurte aux projets sociaux et familiaux ; mais Marivaux place au premier plan l’observation minutieuse des signes et la prise de conscience des sentiments. L’intrigue ne s’achève véritablement que lorsque les personnages dépassent la manipulation et choisissent de dire et d’assumer ce qu’ils ressentent.

RÉPONSE À RETENIR

Les stratagèmes de Dubois révèlent les sentiments en mettant Araminte et Dorante à l'épreuve : leurs réactions, leur trouble et leur jalousie rendent visible un amour qu'ils dissimulaient. La manipulation prépare la vérité, mais le dénouement exige que les personnages l'assument librement.

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

Question C.

Sujet p. 3

Selon vous, peut-on dire de Juste la fin du monde qu'il ne s'y passe rien ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Jean-Luc Lagarce au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture littéraire.

Le titre de la pièce de Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, semble annoncer un événement considérable. Pourtant, l'œuvre met en scène un retour dans la famille, des retrouvailles et des paroles qui n'aboutissent pas à l'annonce que Louis était venu faire. Les personnages parlent beaucoup, mais se comprennent mal ; les péripéties visibles sont rares. On pourrait donc avoir l'impression qu'il ne s'y passe rien. Mais le théâtre ne se réduit pas à une succession d'événements extérieurs : une crise peut se jouer dans les mots, les silences et les relations. La pièce donne à voir une action familiale et verbale intense, tout en faisant de l'échec de la parole le cœur de son drame. Il faut distinguer l'absence d'action spectaculaire de l'absence d'événements : si peu de choses changent en apparence, le retour de Louis bouleverse la famille et rend sensible une crise profonde.

L'action extérieure est d'abord simple et resserrée. Louis, éloigné de sa famille depuis longtemps, revient avec l'intention de lui annoncer sa mort prochaine. Il retrouve sa mère, sa sœur Suzanne, son frère Antoine et Catherine, la femme d'Antoine. Cette réunion constitue le principal événement visible. Il n'y a ni périple ni succession de rebondissements : les personnages se retrouvent dans l'espace familial et la situation reste concentrée sur ce moment. En outre, Louis n'accomplit pas la démarche qui motivait son retour. Il ne prononce pas l'annonce attendue et repart. Si l'on juge la pièce uniquement à partir de l'action matérielle, le bilan paraît donc faible : une visite, des conversations, puis un départ. Cette retenue est pourtant significative. Le spectateur connaît le projet de Louis et perçoit, dans les échanges, l'écart entre ce qu'il voudrait dire et ce qui parvient à être entendu.

En réalité, les retrouvailles font ressurgir une histoire familiale chargée de blessures. Suzanne reproche à Louis son éloignement et cherche à lui faire comprendre la place qu'il a laissée vide. La mère tente de renouer le lien en évoquant la famille et le passé. Antoine réagit avec colère à la présence de son frère et à la place que celui-ci semble conserver dans les discours familiaux malgré son absence. Catherine essaie d'établir une relation avec son beau-frère, mais se trouve prise dans les tensions entre les deux frères. Le conflit ne se réduit donc pas à une querelle nouvelle : la visite réactive des années de silence, de ressentiment et d'attentes déçues. Le retour de Louis est déjà un événement parce qu'il oblige chacun à se confronter à ce qu'il croyait avoir accepté. Les rapports familiaux se révèlent déséquilibrés : Louis a été absent, mais cette absence a organisé une partie de la vie et des discours de ceux qui sont restés.

Cette action passe principalement par la parole, et c'est précisément ce qui lui donne sa force dramatique. Les personnages cherchent à raconter, reprocher, expliquer ou se justifier, mais leur discours se reprend et se corrige. Les répétitions, les interruptions, les hésitations et les reformulations donnent à entendre des pensées qui peinent à se dire. Le spectateur n'assiste pas à une communication fluide : il observe les efforts et les échecs de la communication. Louis prépare une annonce essentielle, mais ne parvient pas à la formuler. Antoine et lui se heurtent dans une confrontation verbale qui fait éclater une hostilité longtemps

contenue. Cet affrontement constitue un sommet dramatique, même s'il ne modifie pas la situation matérielle : après la dispute, les liens restent blessés et Louis n'a toujours pas parlé de sa mort. La tension ne vient donc pas du nombre d'actions, mais de l'impossibilité de franchir le seuil de la parole attendue.

La forme de la pièce transforme aussi le silence en événement. Ce qui n'est pas dit — l'annonce de Louis, les raisons profondes de son éloignement, ce que chacun attend réellement de lui — pèse sur les échanges. Les personnages parlent autour de la question sans parvenir à l'atteindre. Le spectateur, qui connaît le projet de Louis, mesure constamment ce décalage. Le départ sans annonce n'est pas une absence de dénouement : il rend visible l'échec de la rencontre et donne à la crise familiale une issue douloureuse. L'épilogue prolonge cette expérience en donnant à entendre la voix de Louis dans une réflexion rétrospective sur le temps, la mémoire et la mort. Il ne répare pas l'échange manqué ; il donne plutôt à ce qui vient de se jouer la gravité d'une parole adressée après coup. À titre de comparaison, *En attendant Godot* de Samuel Beckett semble lui aussi réduire les péripéties, mais son attente et ses dialogues font de l'immobilité apparente une expérience théâtrale. Chez Lagarce, l'absence d'action spectaculaire laisse pareillement toute sa place à la tension des paroles et des relations, sans que les deux pièces racontent pour autant la même crise.

On ne peut donc pas dire, sans nuance, qu'il ne se passe rien dans *Juste la fin du monde*. Il s'y passe peu d'actions spectaculaires, et l'annonce qui motive le retour n'a pas lieu. Mais cette apparente immobilité est le cadre d'une crise intense : le retour réveille les rancœurs, la confrontation entre Louis et Antoine fait éclater les tensions et l'impossibilité de parler conduit à une séparation sans résolution. Lagarce renouvelle ainsi l'action théâtrale : l'événement central est moins ce que les personnages font que ce qu'ils ne parviennent pas à se dire. L'impression qu'il ne se passe rien devient alors l'une des formes mêmes du drame.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La pièce comporte peu de péripéties visibles, et Louis repart sans annoncer sa mort. Pourtant, les retrouvailles réveillent des blessures anciennes, la confrontation entre les frères fait éclater la crise et l'échec de la parole devient un événement dramatique à part entière. Il ne s'y passe donc pas rien : l'action est surtout intérieure, familiale et verbale.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2022/francais-premiere-2022-amerique-nord-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.