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 2026 • Métropole • Secours

Code sujet **26-FRGEME2** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- Commentaire — Commentaire du roman et du récit du Moyen Âge au XXIe siècle
1 réponses • sujet p. 2–3

Sujet A — Pierre Corneille, Le Menteur — mensonge et comédie
1 réponses • sujet p. 4–4

Sujet B — Alfred de Musset, On ne badine pas avec l’amour — les jeux du cœur et de la parole
1 réponses • sujet p. 4–4

Sujet C — Nathalie Sarraute, Pour un oui ou pour un non — théâtre et dispute
1 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.

1- Commentaire

20 points

Commentaire du roman et du récit du Moyen Âge au XXIe siècle

Commentaire

Question 1-

Sujet p. 2, 3

> Vous commenterez le texte suivant : Judith GAUTIER, Iskender – histoire persane, 1886.

Introduction. Dans *Iskender – histoire persane*, publié en 1886, Judith Gautier met en scène Iskender, nouveau roi d'Iran, devant le château du Div blanc, où s'est retranché le rebelle Rustem. Un gouffre sépare le roi du jardin et de l'édifice : même son pouvoir ne lui permet pas de le franchir sans risque. L'extrait raconte ses hésitations, puis son saut. Le décor merveilleux transforme ainsi un obstacle matériel en épreuve, tandis que le récit révèle un personnage partagé entre peur et orgueil. On peut se demander comment cette scène fait d'un passage périlleux une épreuve révélatrice de la grandeur et des limites d'Iskender. Nous verrons d'abord que le décor fascine autant qu'il menace, puis que l'obstacle met à l'épreuve le roi et son amour-propre, avant d'étudier la mise en scène de sa décision et de son exploit.

I. Un décor merveilleux qui rend l'obstacle fascinant et terrifiant. Dès les premières lignes, le lieu est représenté de manière monumentale. Au bord du « précipice » se dresse un « immense portique », travaillé d'ornements et de « découpures ». Les « deux taureaux ailés à tête d'oiseau » et la statue d'Ahriman, démon de la mythologie iranienne, inscrivent le décor dans un univers mythique. La statue, décrite comme « accroupi[e] sur la corniche », semble dominer l'abîme d'une présence inquiétante.

La description oppose la beauté du jardin à la menace du gouffre. De l'autre côté, les images précieuses et délicates s'accumulent : les arbres n'ont que des fleurs, le sol est « sablé de poudre d'or » et les fontaines d'« eau de rose » s'« émiettaient dans des vasques de nacre ». Ces détails composent un lieu idéal, qualifié de « jardin délicieux », puis de « jardin du paradis ». Pourtant, cet espace attirant est séparé d'Iskender par le gouffre, dont le fond est si obscur que « le jour devenait noir ». Cette formule fait basculer le paysage lumineux vers l'image de l'inconnu et du danger mortel.

Le décor semble même provoquer le personnage. Le jardin « laissait sa porte ouverte » et se montrait « sans crainte », mais il est comparé à « un trésor gardé par un dragon ». Cette comparaison fait de l'obstacle le gardien d'un trésor merveilleux : l'accès paraît offert, mais demeure périlleux. L'expression « majestueuse ironie » souligne également le contraste entre la splendeur du portique et la difficulté de franchir l'abîme. La description de l'autre rive prolonge la tentation : des buissons fleuris se penchent « comme pour regarder la profondeur », une rose s'effeuille et un citron tombe « comme une perle d'or » ; au loin, les collines vertes et les troupeaux évoquent une nature abondante et paisible. Le gouffre n'est donc pas un simple élément du paysage : il sépare le roi d'un monde séduisant et devient l'épreuve de celui qui veut l'atteindre.

II. Un roi puissant confronté à sa peur et à son orgueil. La première réaction d'Iskender est celle d'un homme vexé. Il « frappa du pied » et son « sourcil terrible et charmant s'abaissa » : le geste manifeste la colère, tandis que les deux adjectifs donnent au personnage une présence à la fois redoutable et séduisante. Il accuse d'abord Raschk de s'être moqué de lui. Mais son regard devient « attentif » lorsqu'il observe les empreintes : « quatre empreintes de sabot » sont profondément creusées, signe que le cheval a pris son élan pour sauter. Cette constatation concrète transforme son irritation en appréhension : Iskender « frissonna » et une « sueur froide » mouilla son front. Son corps révèle ainsi une peur que son rang ne peut supprimer.

Le discours direct rend audible son conflit intérieur. Iskender rappelle d'abord sa puissance : « Je suis roi », le monde est « le jardin de mon palais » et il possède « la force, la richesse et la toute-puissance ». Les affirmations à la première personne et l'énumération construisent l'image d'un souverain habitué à voir sa volonté s'accomplir. Mais « et voici » introduit une rupture : un « entre-bâillement de la terre » s'est creusé entre sa volonté et son accomplissement. Cette métaphore ramène presque le gouffre à une simple ouverture, tout en montrant combien cet obstacle suffit à limiter le pouvoir royal. La comparaison avec le « passereau », petit oiseau qui « se joue des abîmes », exprime l'humiliation d'Iskender, qui se voit momentanément « un être inférieur » à un animal minuscule. Pourtant, il se désigne comme un héros « dont le nom résonnera de siècle en siècle » : sa peur est donc aussi liée à la crainte de ne pas être à la hauteur de la grandeur qu'il revendique.

Sa posture prolonge cette tension. Il se rapproche du bord, « les bras croisés, les dents serrées » : le corps est immobile, mais tendu par l'effort. Il regarde encore l'autre rive, puis « se raidit et prit son élan ». Le récit semble annoncer le saut, mais la phrase brève « Mais il ne sauta pas » suspend l'action et souligne son hésitation. Son murmure, « Lâche ! », montre qu'il se juge lui-même durement. Iskender est ainsi partagé entre la peur physique, bien réelle, et l'exigence héroïque qu'il s'impose.

III. Une décision mise en scène comme un exploit héroïque. Après cette première tentative avortée, Iskender transforme sa situation en un choix sans retour : « Je choisirai maintenant entre la mort par la faim et la mort par la chute ». L'antithèse entre les deux morts possibles dramatise l'urgence de la décision. Il lance d'abord ses provisions et sa gourde de vin précieux dans le jardin de Rustem. Ce geste concret accompagne son choix de ne pas attendre indéfiniment de ce côté-ci du gouffre : s'il ne franchit pas l'obstacle, il se condamne à manquer de nourriture.

Il se dépouille ensuite de ses vêtements, qui « l'alourdissaient ». Cette préparation répond aux contraintes du saut, mais possède aussi une valeur symbolique : débarrassé de ses vêtements et des signes ordinaires de son rang, le roi expose son corps vulnérable. La description le magnifie aussitôt : son « corps pur » « semblait un dieu de marbre avec un casque d'or sur le front ». La comparaison avec une statue divine le rapproche du monde mythique du décor, tandis que le casque d'or maintient une image de souveraineté. Le contraste entre la nudité vulnérable et la figure héroïque résume l'épreuve : Iskender est à la fois un homme exposé au danger et un roi qui veut se montrer exceptionnel.

Enfin, le récit s'accélère. « À mon tour ! » est une brève réplique qui marque sa décision et son défi. Les actions s'enchaînent dans la dernière phrase : il « recula », « respira longuement », « se prit à courir », « bondit » et « retomba ». La succession des verbes donne au passage une forte dynamique, après les hésitations et les immobilités précédentes. La « vitesse furieuse » traduit l'énergie du mouvement ; la préparation et l'élan rendent l'exploit concret, sans supprimer le risque. La conclusion est nette : Iskender retombe « dans le jardin du Div blanc ». Le récit s'achève sur la réussite du saut, qui consacre sa détermination après l'avoir montré aux prises avec sa peur.

Conclusion. Judith Gautier construit cette scène comme une épreuve spectaculaire. Le jardin merveilleux attire Iskender, mais le gouffre révèle les limites de sa toute-puissance. Ses gestes et ses paroles font apparaître une peur véritable, que son orgueil et son ambition héroïque rendent d'autant plus difficile à accepter. Le saut final ne signifie donc pas qu'il n'a pas eu peur : il montre qu'après avoir hésité et reconnu le danger, il choisit de l'affronter. Le récit associe ainsi merveilleux et aventure à une représentation concrète du courage comme décision prise malgré la peur.

RÉPONSE À RETENIR

Le gouffre transforme l’accès au jardin merveilleux en épreuve physique et morale. Il révèle qu’Iskender, malgré son pouvoir, reste vulnérable à la peur et aux limites que lui impose le monde. Son orgueil et son désir de demeurer un héros le conduisent finalement à s’élancer : la réussite du saut manifeste son courage, sans effacer le danger qu’il a dû affronter.

Sujet A

20 points

Pierre Corneille, Le Menteur — mensonge et comédie

Dissertation

Question Sujet A

Sujet p. 4

> Dans Le Menteur, ceux à qui l'on ment sont-ils à plaindre ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur Le Menteur, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Mentir, c'est agir sur la représentation que les autres se font du réel. Dans *Le Menteur* de Corneille, Dorante multiplie les récits inventés pour se rendre brillant, séduire et échapper aux contraintes que lui impose son père. Ceux qui le croient peuvent donc sembler victimes de sa parole. Pourtant, la pièce est une comédie : les mensonges provoquent des quiproquos, mais aussi le rire, et le dénouement offre une issue aux relations embrouillées. Ceux à qui l'on ment sont-ils pour autant à plaindre ? Ils le sont lorsque les inventions de Dorante atteignent leurs sentiments ou menacent de dérégler leur vie ; mais ils ne sont pas toujours de simples victimes, et le registre comique atténue leur malheur. Il faut donc examiner les conséquences parfois pénibles des mensonges, puis la manière dont la comédie invite à en rire, avant de mesurer les limites de cette indulgence.

D'abord, les dupés peuvent être à plaindre parce que les mensonges de Dorante ont des effets concrets. Au début de la pièce, il cherche à impressionner Clarice et Lucrèce par le récit d'exploits militaires et d'une fête fastueuse. Ces inventions fabriquent une image de lui-même : les jeunes femmes ne rencontrent pas seulement un homme, mais le personnage prestigieux qu'il prétend être. Dorante se sert donc de leur écoute pour nourrir sa vanité et servir ses projets amoureux. Même si ses récits sont invraisemblables, ceux qui les prennent au sérieux risquent de fonder leur jugement sur une fausse identité.

La situation d'Alcippe est plus douloureuse encore. Les propos de Dorante au sujet de Clarice éveillent chez lui une jalousie qui ne relève plus d'un simple amusement : il croit que son rival a obtenu les faveurs de la femme qu'il aime. Cette méprise menace de transformer les paroles du menteur en affrontement. Alcippe est certes emporté, mais il souffre parce qu'il accorde du crédit à une affirmation qui touche directement à son amour et à son honneur. La comédie fait ainsi apparaître un risque réel : les mensonges peuvent attiser les passions et pousser les personnages à agir sur une représentation fausse des faits.

Géronte, le père de Dorante, est lui aussi trompé par son fils, notamment lorsque celui-ci lui annonce un mariage secret. Le mensonge contrarie les projets du père et l'oblige à réagir à une situation qu'il croit réelle. Dorante ne trompe donc pas seulement des interlocutrices qu'il veut séduire : il trompe également son père, qui attend de lui franchise et obéissance. Quant à Clarice et Lucrèce, elles se trouvent prises dans les récits et les erreurs d'identification qui brouillent les relations amoureuses. Ceux qui subissent ces mensonges peuvent ainsi être plaints parce que la parole de Dorante perturbe leurs décisions et leurs sentiments sans leur donner les moyens de distinguer immédiatement le vrai du faux.

Cependant, la pièce ne présente pas ces personnages comme des victimes tragiques. Le public comprend que Dorante fabrique ses récits et goûte l'écart entre ce qu'il affirme et ce qui s'est réellement passé. Cliton, son valet, contribue à rendre perceptibles l'excès et l'inconstance de ses inventions. Cette différence de savoir entre la salle et les personnages trompés produit une ironie comique : le spectateur peut anticiper les complications et rire de la virtuosité avec laquelle Dorante s'enferme dans ses propres mensonges. Le rire vise donc le menteur, mais aussi les réactions de ceux qui le croient.

En outre, les personnages dupés ne sont pas toujours passifs. Alcippe, par exemple, laisse sa jalousie s'enflammer ; les femmes, de leur côté, ne sont pas réduites à une crédulité uniforme et participent aux échanges d'esprit qui mettent à l'épreuve la parole de Dorante. Leurs désirs, leur amour-propre ou leurs attentes contribuent à donner aux mensonges leur pouvoir. Cette part de responsabilité dans les quiproquos ne supprime toutefois pas celle de Dorante : c'est bien lui qui invente et qui choisit de tromper. La pièce répartit le comique entre le fabricant des récits et ceux qui se laissent entraîner par eux, sans rendre leurs souffrances inexistantes.

Le dénouement contribue enfin à nuancer la compassion. La vérité finit par être rétablie et l'intrigue amoureuse trouve une issue conforme au dénouement heureux de la comédie : Clarice peut épouser Alcippe, tandis que Dorante est destiné à Lucrèce. Les personnages ne restent donc pas prisonniers d'une catastrophe irréparable. Mais cette résolution ne transforme pas rétrospectivement tous les mensonges en plaisanteries innocentes : la jalousie et les conflits qu'ils ont suscités ont bien existé. La fin heureuse limite leur portée et rend le rire possible, sans effacer entièrement la responsabilité du menteur.

On peut éclairer cette différence en comparant Dorante à Tartuffe dans la pièce de Molière. Tartuffe dissimule ses intentions pour s'assurer l'emprise d'Orgon et tirer avantage de la confiance de sa famille. Les proches d'Orgon risquent alors de subir des conséquences graves, et la tromperie apparaît intéressée et dangereuse. Dorante ment surtout pour se composer un personnage séduisant et alimenter ses aventures amoureuses ; ses mensonges sont coupables, mais la comédie les inscrit dans une intrigue qui peut être démêlée. Cette comparaison rappelle que la pitié due aux dupés dépend aussi des intentions du menteur et de la gravité des effets de sa parole.

En définitive, ceux à qui Dorante ment sont bien à plaindre lorsqu'ils sont blessés, inquiétés ou conduits à se méprendre sur leurs relations : Alcippe souffre de jalousie et Géronte est contrarié par le mensonge de son fils. Toutefois, ils ne sont pas des victimes tragiques, car le rire, les réactions parfois excessives des personnages et le dénouement heureux atténuent leur malheur. Corneille invite ainsi à porter un jugement nuancé : la comédie permet de rire des mécanismes de la tromperie, mais ce rire n'excuse ni les mensonges de Dorante ni leurs conséquences pour ceux qui les subissent.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans *Le Menteur*, les dupés sont à plaindre lorsque les inventions de Dorante blessent leurs sentiments, ébranlent la confiance ou attisent la jalousie, comme celle d'Alcippe. Mais ils ne sont pas des victimes tragiques : les ressorts comiques, leur participation aux quiproquos et le dénouement heureux atténuent leur malheur. La pièce invite donc à rire de la mécanique du mensonge sans oublier la responsabilité de Dorante ni les effets réels de ses paroles.

Sujet B

20 points

Alfred de Musset, On ne badine pas avec l’amour — les jeux du cœur et de la parole

Dissertation

Question Sujet B

Sujet p. 4

> Dans On ne badine pas avec l’amour, les personnages ne sont-ils animés que par la peur de perdre ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur On ne badine pas avec l’amour, sur les textes que vous avez étudiés dans le parcours associé et sur votre culture personnelle.

Démarche. Le mot « que » invite à discuter l’idée d’un motif unique : il faut examiner la peur de perdre, mais aussi les autres ressorts qui déterminent les conduites. On peut d’abord montrer que Camille craint les souffrances de l’amour et que Perdican redoute le rejet ; on étudiera ensuite l’orgueil et le désir de maîtriser l’autre, ainsi que le rôle des rapports sociaux et des attentes familiales ; enfin, on analysera les conséquences tragiques de ces jeux de parole. La dissertation s’appuie sur des épisodes précis de la pièce et propose une comparaison avec *Le Jeu de l’amour et du hasard* de Marivaux.

RÉPONSE À RETENIR

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, Alfred de Musset met en scène Camille et Perdican, deux cousins dont le Baron espère le mariage. Leur retour au château pourrait conduire à une union heureuse, mais leurs échanges se transforment en affrontement. Camille se méfie de l'amour ; Perdican, blessé par son refus, se rapproche de Rosette, une jeune paysanne. La peur de perdre semble donc peser sur leurs décisions. Mais les personnages sont-ils animés *que* par cette peur ? Celle-ci est bien un ressort essentiel de la pièce : Camille redoute la souffrance amoureuse et Perdican le rejet. Pourtant, l'orgueil, le désir de prendre l'ascendant sur l'autre et les attentes sociales entrent également en jeu. En faisant de leurs paroles des armes, les personnages aggravent leur conflit jusqu'à une issue tragique.

Camille est d'abord animée par la peur de souffrir si elle s'abandonne à l'amour. Son séjour au couvent et les récits de femmes déçues qu'elle y a entendus nourrissent sa défiance. Dans une tirade, elle généralise cette expérience en affirmant : « Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches ». L'énumération d'adjectifs péjoratifs et le caractère absolu de ce jugement traduisent une vision inquiète des relations amoureuses : aimer, c'est risquer d'être trahie. Le refus de Camille ne prouve donc pas qu'elle ne ressent rien ; il peut aussi se comprendre comme une protection contre un avenir qu'elle imagine douloureux. Mais cette défense l'empêche de se fier à Perdican et de lui parler ouvertement.

Perdican redoute lui aussi de perdre, surtout d'être rejeté et humilié. Il aime Camille et souffre de ne pas obtenir d'elle une réponse sincère. Au lieu de lui confier directement sa blessure, il se rapproche de Rosette. Cette relation lui permet de provoquer Camille et de reprendre l'initiative : il transforme sa peine en défi. La peur éclaire ainsi son comportement, mais ne l'excuse pas entièrement. Perdican choisit d'entraîner Rosette dans un affrontement qui concerne d'abord les deux cousins ; il ne se contente donc pas de subir la situation.

En effet, Camille et Perdican sont également conduits par leur orgueil et par leur désir de garder la maîtrise de l'échange. Tous deux cherchent à éprouver l'autre plutôt qu'à risquer une déclaration franche. Dans la pièce, la parole ne sert pas seulement à révéler les sentiments : elle peut aussi dissimuler une vulnérabilité, piquer l'autre ou susciter sa jalousie. Ce jeu correspond au parcours des « jeux du cœur et de la parole » : parler, c'est agir sur celui ou celle qui écoute. L'ironie est que les personnages cherchent à ne pas perdre la face, mais rendent ainsi la réconciliation toujours plus difficile.

Rosette montre les conséquences de ce jeu. Elle aime Perdican et prend au sérieux l'attention qu'il lui témoigne, alors qu'il se sert de leur rapprochement pour atteindre Camille. Moins avertie que les deux cousins des codes de leur affrontement, elle en devient la victime. À la fin de la pièce, elle entend l'aveu réciproque de Camille et Perdican et meurt. Son sort fait basculer le dénouement vers le tragique : les paroles et les manœuvres ne sont pas de simples divertissements sans conséquences. La pièce met ainsi en cause non seulement la peur de perdre l'amour, mais aussi l'irresponsabilité de ceux qui utilisent les sentiments d'autrui pour régler leur conflit.

Les personnages secondaires rappellent par ailleurs que d'autres motivations existent. Le Baron souhaite le mariage de son fils et de sa nièce et cherche à organiser leur avenir. Son projet familial ne se réduit pas à une peur de perdre : il exprime plutôt son désir de voir se réaliser une union qu'il juge souhaitable. Les jeunes gens, de leur côté, ne sont pas libres de toute attente familiale ou sociale, mais leur affrontement relève aussi de leurs choix personnels. Le dénouement révèle finalement l'écart entre leur volonté de se protéger et la réalité de leurs sentiments. Perdican déclare : « J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. » Cette phrase oppose l'expérience vécue à la volonté d'éviter toute souffrance. La reconnaissance de l'amour arrive cependant trop tard pour réparer la mort de Rosette. La catastrophe naît donc de la peur, mais aussi de l'orgueil, des détours et de l'absence d'une parole sincère au moment opportun.

Une comparaison avec *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux permet de préciser la portée de ces jeux. Silvia et Dorante échangent leurs rôles avec leurs domestiques pour éprouver les sentiments de l'autre avant de s'engager. Comme Camille et Perdican, ils craignent de se tromper sur la personne aimée. Mais l'épreuve conduit à la reconnaissance et à une issue heureuse. Chez Musset, au contraire, le jeu se charge de ressentiment et Rosette en paie le prix. Cette comparaison fait ressortir qu'un jeu amoureux peut servir à découvrir la vérité des sentiments, mais qu'il devient destructeur lorsqu'il se transforme en instrument de vengeance et de pouvoir.

Ainsi, dans *On ne badine pas avec l'amour*, la peur de perdre est essentielle : Camille redoute la souffrance et Perdican le rejet. Mais les personnages ne sont pas animés par elle seule. Leur orgueil, leur désir de maîtriser l'autre, les attentes familiales et leur usage de la parole contribuent également à leurs actes. Musset montre surtout le danger de vouloir éprouver l'autre au lieu de lui parler avec sincérité : en cherchant à ne pas perdre, Camille et Perdican compromettent leur amour, tandis que Rosette subit tragiquement les conséquences de leur jeu.

Sujet C

20 points

Nathalie Sarraute, Pour un oui ou pour un non — théâtre et dispute

Dissertation

Question Sujet C

Sujet p. 4

> Un critique écrit que « le théâtre de Sarraute n'est pas, comme on l'a souvent cru, un théâtre du "non-dit", mais celui du "trop dit". » Cette citation éclaire-t-elle votre lecture de Pour un oui ou pour un non ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur Pour un oui ou pour un non, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

Dissertation rédigée

Au théâtre, une dispute peut naître d'un événement spectaculaire, mais aussi d'une parole apparemment banale, d'une intonation ou d'un silence. Dans *Pour un oui ou pour un non*, Nathalie Sarraute met aux prises deux amis, désignés par les initiales H.1 et H.2, dont la relation se défait autour d'une formule en apparence anodine : « C'est bien… ça ». Le critique affirme que le théâtre de Sarraute n'est pas un théâtre du « non-dit », mais du « trop dit ». Cette formule invite à se demander si la pièce donne à entendre des mouvements intérieurs habituellement tus, ou si la profusion d'explications rend au contraire la vérité plus difficile à saisir. La pièce fait effectivement de la parole et de ses nuances son principal ressort dramatique. Cependant, cet excès de discours ne supprime ni le non-dit ni l'ambiguïté : il les expose et montre combien ils résistent à l'explication.

Nous verrons d'abord que le conflit naît d'une nuance presque imperceptible et d'un ressenti difficile à formuler. Nous montrerons ensuite comment Sarraute transforme cette matière intime en un affrontement verbal qui justifie l'idée de « trop dit ». Enfin, nous verrons que cette profusion de paroles ne permet pas d'établir une vérité définitive et fait apparaître les limites du langage.

I. Une dispute née d'un sous-entendu et de mouvements intérieurs difficiles à nommer

À première vue, la formule au centre de la pièce ne semble pas constituer un motif sérieux de rupture. « C'est bien… ça » peut s'entendre comme une approbation. Pourtant, H.2 y perçoit une nuance de condescendance, comme si H.1 le jugeait ou prenait ses paroles de haut. H.1, lui, ne reconnaît pas cette intention blessante dans ce qu'il a dit. L'écart entre le sens littéral de la phrase et l'effet qu'elle produit est donc essentiel : la crise ne repose pas sur une insulte incontestable, mais sur une manière de parler et sur le sentiment d'avoir été rabaissé.

Le « non-dit » de la pièce n'est pas simplement un secret que les personnages auraient choisi de cacher. Il correspond plutôt à une impression fugitive, liée à l'intonation, au rythme de la parole et à la relation entre les deux amis. H.2 éprouve quelque chose qu'il peine à transformer en preuve partageable ; H.1 ne peut pas confirmer une intention qu'il affirme ne pas avoir eue. La dispute porte donc autant sur le sens de la phrase que sur la possibilité de faire reconnaître un ressenti. Ce qui n'a pas été explicitement formulé au moment de l'échange devient, après coup, le cœur d'une longue confrontation.

Le dispositif théâtral rend cette difficulté sensible : au lieu de raconter une rupture déjà accomplie, Sarraute fait entendre les voix qui la produisent et la rejouent. Les personnages reprennent la formule, s'arrêtent sur ses inflexions et tentent de préciser ce qui s'est passé. Le spectateur entend les mots, mais doit aussi interpréter les pauses et les accents. La parole ouvre ainsi l'accès à une zone intime tout en laissant subsister un doute sur ce qui s'y trouve réellement. La citation du critique éclaire la pièce, mais ne doit donc pas conduire à effacer entièrement le « non-dit » : celui-ci constitue le point de départ de l'action.

II. Un « trop dit » : l'analyse verbale devient le spectacle et le moteur de l'action

La pièce ne laisse pourtant pas le sous-entendu dans l'obscurité : elle le soumet à une exploration insistante. La formule « C'est bien… ça » est reprise et examinée comme si le choix des mots, la suspension suggérée par les points de suspension et l'accentuation pouvaient être isolés. La parole ne sert donc pas seulement à informer ou à agir ; elle devient elle-même l'objet du dialogue. Les personnages commentent ce qui a été dit, la manière dont cela a été dit et les effets produits.

Cette exploration transforme une nuance minuscule en matière dramatique. Dans un théâtre davantage fondé sur l'action extérieure, le conflit pourrait conduire à une confrontation physique ou à une décision spectaculaire. Ici, l'événement principal est la reprise des paroles et le désaccord sur leur portée. La dynamique de la scène vient des objections, des corrections et des tentatives de reformulation. Les deux amis s'efforcent de faire entendre leur version, mais chaque explication suscite une nouvelle contestation. La dispute porte ainsi sur les paroles tout en étant menée par elles : c'est en parlant que les personnages approfondissent le fossé qui les sépare.

Le « trop dit » tient aussi au besoin d'obtenir une interprétation commune. H.2 veut faire reconnaître la blessure attachée à la formule ; H.1 conteste la lecture qui lui est imputée. Les personnages confrontent leurs interprétations et envisagent le jugement que d'autres pourraient porter sur leur querelle. Mais la multiplication des commentaires montre surtout que le sens de l'échange ne va pas de soi. Il faut parler toujours davantage parce qu'aucune formulation ne suffit à mettre les deux amis d'accord.

Sarraute donne ainsi une forme théâtrale à l'exploration de mouvements intérieurs ténus : une impression confuse devient audible, discutée et presque disséquée. La formule du critique éclaire donc fortement le spectacle, puisque la parole occupe l'essentiel de l'espace dramatique et que les personnages reviennent sans cesse sur ce qu'ils ont dit ou cru entendre. On peut rapprocher ce procédé, avec prudence, de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, où les échanges ordinaires et leurs répétitions deviennent eux aussi un ressort essentiel du théâtre. Sarraute s'en distingue toutefois : elle ne montre pas seulement un langage déroutant, mais fait sentir comment une nuance de parole engage une relation et peut contribuer à la défaire.

III. Une profusion qui ne livre pas une vérité définitive

La formule critique doit néanmoins être nuancée. Les personnages parlent beaucoup, mais cet excès ne garantit pas que le sens soit enfin établi. H.2 peut éprouver la phrase comme méprisante sans pouvoir prouver l'intention qui l'aurait produite ; H.1 peut nier cette intention sans effacer l'effet subi par son ami. La pièce ne propose pas de juge incontestable capable d'imposer une interprétation unique. Elle laisse au spectateur le soin d'entendre les voix et d'évaluer leurs arguments.

La parole est ainsi à la fois le moyen de l'enquête et la matière du conflit. À mesure que les amis s'expliquent, ils risquent de figer leurs positions. La recherche d'une formulation exacte devient une lutte pour faire prévaloir sa lecture de l'échange. Au lieu de réparer simplement leur relation, la discussion rend visible leur difficulté à s'accorder sur ce qui s'est passé. Le titre, *Pour un oui ou pour un non*, souligne le contraste entre l'apparente insignifiance de la cause et la gravité de la rupture : la pièce montre que la querelle engage bien davantage qu'un détail.

Le théâtre conserve également une part de silence au cœur même de cette profusion verbale. Les pauses, le rythme et les inflexions ne sont pas des ornements que les personnages pourraient entièrement traduire en propositions. Ils doivent être rendus par les voix des acteurs et restent ouverts à l'interprétation du public. La pièce ne se réduit donc ni à un secret inexprimable ni à une explication qui abolirait tout mystère. Elle met en tension les mots prononcés et ce qu'ils font naître, sans ramener l'expérience intime à une preuve définitive.

Cette tension s’inscrit dans une tradition théâtrale de la dispute. Dans *Le Misanthrope* de Molière, les échanges entre Alceste et les autres personnages confrontent différentes conceptions de la sincérité et des usages de la conversation. Sarraute déplace cet affrontement : elle fait de l’interprétation d’une intonation et d’une parole ordinaire le cœur de la crise. La dispute ne porte donc pas seulement sur ce qu’il faut dire, mais aussi sur les effets, parfois involontaires, de la manière de le dire.

Conclusion

La citation éclaire profondément *Pour un oui ou pour un non* : Sarraute fait de la parole le principal événement de la pièce et pousse les personnages à examiner, répéter et discuter une formule apparemment banale. En ce sens, le « trop dit » désigne justement le déploiement du discours et de l’analyse qui transforme une nuance en affrontement théâtral. Mais il ne faut pas en conclure que le non-dit a disparu. La querelle naît d’un ressenti difficile à formuler, et la profusion d’explications ne permet ni d’établir une vérité incontestable ni de restaurer l’entente. Sarraute fait ainsi entendre une parole abondante tout en montrant ce qui, dans les rapports humains, lui échappe.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La citation éclaire la pièce parce que la parole, répétée et analysée, devient son principal ressort dramatique : les personnages transforment une formule banale en une longue dispute. Il faut toutefois la nuancer. Ce « trop dit » ne révèle pas une vérité incontestable et ne fait pas disparaître le non-dit ; il met en scène la difficulté de prouver une intention ou de faire coïncider deux ressentis. Sarraute fait donc entendre à la fois l’excès de parole et ce qui lui résiste.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2026/francais-premiere-2026-metropole-secours-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.