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 • Polynésie

Code sujet **26-FRGEPO1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- — Commentaire — La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle : Charlotte Delbo, Aucun de nous ne reviendra (1965)
1 réponses • sujet p. 2–2

2- — Dissertation — Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle : trois sujets au choix
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-

20 points

Commentaire — La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle : Charlotte Delbo, Aucun de nous ne reviendra (1965)

Question 1-

Sujet p. 2

> Vous traiterez, au choix, le commentaire ou l'un des sujets de dissertation. Réalisez le commentaire du texte de Charlotte Delbo, extrait d'Aucun de nous ne reviendra (1965). Charlotte Delbo a été déportée à Auschwitz durant la Seconde Guerre mondiale pour des actes de résistance. Dans cet ouvrage, elle évoque la vie dans ce camp de concentration en faisant le choix d'une écriture poétique.

Introduction. Charlotte Delbo, résistante déportée à Auschwitz pendant la Seconde Guerre mondiale, fait de l'expérience concentrationnaire la matière d'une œuvre où l'écriture poétique permet de témoigner de l'indicible. Dans cet extrait d'*Aucun de nous ne reviendra*, une voix à la première personne oppose le souvenir du printemps et du monde d'avant au présent du camp. Mais cette mémoire, loin de protéger la narratrice, devient douloureuse et paraît s'effacer peu à peu, comme les corps et les mots. On peut donc se demander comment l'écriture poétique fait ressentir à la fois la déshumanisation du camp et la destruction de la mémoire qui reliait la narratrice au monde des vivants. Le texte progresse de l'opposition entre le camp et le printemps remémoré à la dégradation des corps et du langage, puis à l'épuisement de la mémoire, avant de s'achever sur l'image d'un cœur qui doit cesser de battre.

I. Deux mondes opposés : le camp et le printemps de la mémoire.

Dès l'ouverture, le texte présente un paysage où la beauté apparente du ciel coexiste avec les signes concrets de la violence. La reprise de « bleu » dans « d'un bleu si bleu » souligne l'intensité de la couleur du ciel. En contraste, les « poteaux de ciment blancs », les « barbelés blancs » et le « réseau des fils électriques » composent le décor matériel du camp. Le réseau paraît « plus blanc, plus implacable » : cette blancheur éclatante ne l'adoucit pas, car l'adjectif « implacable » rappelle la menace de l'enfermement. Le contraste entre le ciel bleu et les installations du camp rend la scène d'autant plus saisissante.

La répétition de « ici » structure ensuite le texte : « ici rien n'est vert », « ici rien n'est végétal », « ici rien n'est vivant » (lignes 4 à 6). La progression va de l'absence de couleur à l'absence de vie. La brièveté de ces propositions et leur reprise donnent au constat une force sans appel. À « ici » répond « loin au-delà des fils » (ligne 7) : les barbelés séparent l'espace du camp de celui du printemps. Hors du camp, le printemps est animé par une personnification et une triple reprise : il « voltige », « frissonne », « chante ». Ces verbes suggèrent la légèreté, le mouvement et la vie, à l'opposé de l'espace carcéral. Pourtant, ce printemps n'est accessible que « dans ma mémoire » (ligne 8) : il n'est plus présent que sous la forme d'un souvenir.

La question « Pourquoi ai-je gardé la mémoire ? » (lignes 8-9), reprise plus loin, révèle déjà l'ambivalence du souvenir : il conserve les traces d'une vie heureuse, mais rend plus douloureuse la conscience de leur perte. La longue évocation des lignes 10 à 14 fait revenir un monde quotidien et sensoriel : les « pavés sonores », les « fifres du printemps », les « flèches de soleil sur le parquet blond au réveil », les « rires », les « cloches » et les « anémones ». Les sensations auditives, visuelles et tactiles composent un univers riche, à l'opposé du présent du camp. L'énumération ample donne au souvenir une apparence d'abondance ; la question qui l'introduit et la ponctuation finale font aussi entendre l'étonnement douloureux de la narratrice devant la distance qui la sépare de cette existence passée.

La rupture est marquée par la reprise de « Ici » à la ligne 15 : « le soleil n'est pas du printemps ». Le soleil du camp devient « le soleil de l'éternité » et « le soleil d'avant la création » (lignes 15-16). Ces formules donnent au présent concentrationnaire une dimension hors du temps : le soleil ne rythme plus le retour des saisons et de la vie, il éclaire un temps figé, représenté comme antérieur à la création. En face de lui, la

narratrice se rappelle le soleil qui « brille sur la terre des vivants » et « sur la terre des blés » (ligne 17). L'opposition entre « ici » et la « terre des vivants » sépare symboliquement le camp du monde humain. Le blé, associé à la fécondité et à la vie, prolonge l'image du printemps, mais appartient désormais à un monde lointain.

II. La dégradation des corps et l'effacement des mots.

Après le paysage, le texte se concentre sur les corps. Sous le « soleil de l'éternité », « la chair cesse de palpiter », les « paupières bleuissent », les « mains se fanent », les « langues gonflent noires » et les « bouches pourrissent » (lignes 18-20). L'énumération fait passer de l'évocation d'un corps vivant, animé par le battement et les sensations, à celle d'un corps dégradé. Les verbes et les expressions concernent successivement plusieurs parties du corps et donnent à voir une atteinte qui semble gagner l'être tout entier. Le contraste est particulièrement violent entre le soleil, traditionnellement associé à la chaleur et à la vie, et ses effets ici mortifères. La précision concrète des images empêche que la dimension poétique du texte atténue la violence de ce qui est décrit.

La formule « Ici, en dehors du temps » (ligne 21) reprend l'idée d'un présent privé de renouvellement. La dégradation atteint le regard et la parole : « Les yeux pâlissent. Les yeux s'éteignent. Les lèvres pâlissent. Les lèvres meurent » (lignes 21-23). Les phrases brèves, la répétition de « Les yeux » puis de « Les lèvres », et les verbes « s'éteignent » et « meurent » donnent à cette disparition un rythme inexorable. Les yeux, qui permettent de voir, et les lèvres, qui permettent de parler, sont atteints à leur tour : la présence au monde et la possibilité de communiquer semblent s'éteindre.

Cette extinction se prolonge dans les versets consacrés aux mots et aux images : « Toutes les paroles sont depuis longtemps flétries » et « Tous les mots sont depuis longtemps décolorés » (lignes 24-25). Les paroles sont assimilées à des fleurs fanées ; les mots perdent leur couleur. La série « Graminée – ombelle – source – une grappe de lilas – l'ondée » (ligne 26) rassemble des mots associés à la nature, mais leur seule énumération ne suffit pas à rendre au monde sa vitalité. Les tirets détachent les images les unes des autres, tandis que le constat « toutes les images sont depuis longtemps livides » (lignes 26-27) les associe à la pâleur et à la mort. Le poème fait ainsi sentir la difficulté de nommer une nature qui n'est plus vécue : les mots en gardent la trace, mais semblent avoir perdu le pouvoir de la faire revivre.

III. Une mémoire épuisée qui conduit à la limite de la vie.

La question « Pourquoi ai-je gardé la mémoire ? » revient à la ligne 28 et relance le mouvement du texte. La narratrice ne parvient plus à retrouver les sensations qui donnaient au souvenir sa réalité. Elle affirme : « Je ne puis retrouver le goût de ma salive » et « le goût d'une tige d'herbe qu'on suce » (lignes 28-30). Le souvenir porte sur des sensations élémentaires, le goût et le contact avec une herbe, mais celles-ci ne sont plus accessibles. De même, elle ne peut retrouver « l'odeur des cheveux où joue le vent », « sa main rassurante et sa douceur » (lignes 30-31). Le vent semble ici doté d'une présence protectrice. La mémoire conserve donc des images et des mots, mais ne restitue plus l'expérience sensible et affective qui leur était associée.

Les derniers versets donnent à la mémoire elle-même l'apparence d'un organisme atteint. « Ma mémoire est plus exsangue qu'une feuille d'automne » (ligne 32) : la comparaison associe la mémoire à une feuille privée de vigueur et prépare l'image du sang qui disparaît. Les phrases suivantes reprennent le même sujet : « Ma mémoire a oublié la rosée » ; « Ma mémoire a perdu sa sève. Ma mémoire a perdu tout son sang » (lignes 33-34). Cette reprise rend sensible une perte qui s'aggrave par étapes. La rosée, la sève et le sang appartiennent à des domaines différents — la nature, la plante et le corps — mais désignent tous ce qui nourrit et maintient la vie. Leur disparition relie ainsi les images naturelles du début, le corps de la narratrice et sa faculté de se souvenir.

La conclusion du texte est saisissante : « C'est alors que le cœur doit s'arrêter de battre – s'arrêter de battre – de battre » (lignes 35-36). Le cœur, organe vital, prolonge l'image du sang et de la sève. L'expression « doit s'arrêter » présente l'arrêt du cœur comme l'aboutissement auquel semble conduire l'épuisement décrit. Enfin, la reprise de « s'arrêter de battre », puis la formule plus brève « de battre », ralentit le rythme et fait entendre un battement qui s'interrompt. Le texte s'achève ainsi sur une parole poétique qui donne une forme rythmique à l'extinction de la vie.

Conclusion. Dans cet extrait, Charlotte Delbo oppose la vitalité du printemps et du monde d'avant à l'espace clos du camp, dominé par un soleil éternel et une temporalité figée. Le texte montre ensuite comment l'expérience du camp atteint simultanément les corps, les sensations, les mots et la mémoire. Les répétitions, les énumérations et les images poétiques font entendre une disparition progressive, jusqu'à l'image finale du cœur qui doit « s'arrêter de battre ». L'écriture conserve ainsi la trace d'un monde disparu tout en faisant ressentir combien, pour la narratrice, son souvenir est devenu douloureux et difficile à retrouver.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Delbo oppose le printemps et le monde des vivants, conservés dans la mémoire, au camp, espace clos où le temps, les corps, les sensations et les mots semblent s'éteindre. La mémoire elle-même s'épuise, jusqu'à l'image finale du cœur qui doit « s'arrêter de battre ». Les répétitions, les énumérations et les images donnent une forme poétique à cette extinction, tout en préservant la trace de l'expérience concentrationnaire.

2-

20 points

Dissertation — Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle : trois sujets au choix

A

Question A.

Sujet p. 3

> Œuvre : Pierre Corneille, Le Menteur. Parcours : Mensonge et comédie. Selon vous, dans quelle mesure les personnages de la comédie Le Menteur font-ils rire sans être ridicules ? Vous répondrez dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Pierre Corneille au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle. Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours associé étudiés durant l'année, l'un des trois sujets proposés.

Démarche et problématique. Il faut interroger le paradoxe de la formule « font-ils rire sans être ridicules ? » : le rire peut naître des mensonges et des méprises sans que les personnages soient réduits à des figures grotesques. Il convient de considérer Dorante, mais aussi les réactions de Cliton, de Géronte et des jeunes femmes. On peut se demander comment l'esprit des personnages rend la comédie plaisante, tout en laissant apparaître les conséquences parfois sérieuses du mensonge.

Plan du développement. 1. Les inventions de Dorante et leurs conséquences construisent une mécanique comique. 2. La vivacité des échanges et le discernement des autres personnages empêchent de réduire la pièce à une simple moquerie. 3. Le rire n'efface pas la critique de la vanité et de la manipulation.

RÉPONSE À RETENIR

Dans *Le Menteur*, comédie de Pierre Corneille, Dorante revient à Paris après ses études à Poitiers. Il se distingue bientôt par les récits inventés dont il pare son existence et par l'aisance avec laquelle il les présente comme vrais. Ses paroles compliquent ses relations avec les jeunes femmes qu'il rencontre et avec son père, Géronte. Le mensonge semble ainsi être le moteur du rire. Pourtant, la question demande si les personnages font rire « sans être ridicules » : elle invite à distinguer le comique d'une simple humiliation. Les personnages sont-ils seulement dupes ou objets de moquerie, ou leur esprit et leur liberté leur permettent-ils de conserver une dignité ? Si les mensonges de Dorante déclenchent une mécanique comique, la vivacité des échanges donne à la pièce une légèreté qui ne se confond pas toujours avec la dérision ; le rire révèle cependant les risques de la vanité et de la manipulation.

Le premier ressort comique tient à l'abondance et à l'audace des inventions de Dorante. Il se compose un passé glorieux, notamment en prétendant avoir participé à des exploits militaires, et raconte des épisodes sentimentaux qui embellissent sa vie. Le décalage entre la réalité et l'assurance avec laquelle il la réécrit amuse le spectateur, qui voit les mensonges s'accumuler et comprend qu'ils peuvent finir par se contredire. La parole fausse entraîne des conséquences imprévues : une invention destinée à impressionner ou à séduire produit des malentendus, nourrit des soupçons et oblige Dorante à improviser de nouveaux récits pour se tirer d'affaire. Le comique ne tient donc pas seulement au mensonge lui-même, mais à l'engrenage dramatique qu'il déclenche.

Cette mécanique pourrait faire de Dorante un personnage uniquement ridicule, mais sa virtuosité verbale le rend plus ambivalent. Il improvise avec une remarquable aisance et sait adapter ses récits à ceux qui l'écoutent. Le spectateur peut admirer cette habileté tout en en percevant les dangers. Cliton, son valet, sert de contrepoint : son bon sens et ses remarques font ressortir l'écart entre la réalité et les prétentions de son maître. Le rire naît ainsi autant de la lucidité de Cliton que de l'inventivité de Dorante. Géronte, qui veut organiser l'avenir de son fils, peut lui aussi être trompé, mais il ne se réduit pas à une caricature : son autorité et ses attentes donnent aux mensonges de Dorante des enjeux familiaux concrets.

Les jeunes femmes ne sont pas de simples accessoires de l'intrigue. Clarice et Lucrèce prennent part aux échanges et aux jeux de méprise qui compliquent les relations amoureuses. Leurs réactions et leurs conversations contribuent à faire progresser l'action : le public doit suivre ce que Dorante affirme, ce que les autres savent et ce qu'ils comprennent de ses paroles. La conversation devient un terrain de jeu et de stratégie, où les personnages cherchent à interpréter les intentions d'autrui et à préserver leur liberté. Ce plaisir de l'échange rapproche la pièce des comédies fondées sur l'agilité de la parole, comme celles de Molière ; toutefois, l'esprit des personnages ne supprime pas les enjeux affectifs, car les récits de Dorante peuvent blesser ou troubler les relations.

Le rire conserve donc une dimension critique. Dorante s'enferme dans ses inventions et traite parfois les sentiments des autres comme des éléments de ses récits. Sa capacité à séduire par la parole ne rend pas ses actes innocents : les complications qu'il provoque montrent que le mensonge nourrit la jalousie, les malentendus et la défiance. Le spectateur peut rire de son habileté tout en désapprouvant son égocentrisme. La réussite comique du menteur ne vaut donc pas approbation morale. Le dénouement rétablit une issue familiale et matrimoniale propre à la comédie, mais ne supprime pas ce que les mensonges ont révélé sur les limites de la conduite de Dorante.

Ainsi, les personnages du *Menteur* font rire grâce aux inventions, aux méprises et à la vivacité des échanges. Ils ne sont pas tous ridicules au même degré : Dorante peut susciter l'admiration par son improvisation, Cliton et les jeunes femmes manifestent du discernement, et Géronte incarne une autorité parfois trompée mais non dépourvue de sérieux. Le rire devient toutefois plus critique lorsque la

virtuosité de Dorante se change en vanité et en manipulation. Corneille fait donc rire sans réduire ses personnages à des pantins : leur esprit entretient le plaisir de la comédie, tandis que les conséquences de leurs paroles en rappellent les limites.

B

Question B.

Sujet p. 3

Œuvre : Alfred de Musset, On ne badine pas avec l'amour. Parcours : Les jeux du cœur et de la parole. Dans quelle mesure les personnages de On ne badine pas avec l'amour se laissent-ils piéger par leur propre badinage ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre d'Alfred de Musset au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle. Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours associé étudiés durant l'année, l'un des trois sujets proposés.

Démarche et problématique. Le badinage est ici un jeu de parole, de séduction et de provocation qui, peu à peu, cesse d'être innocent. Il faut montrer comment Perdican et Camille se servent de la feinte et de la jalousie pour se protéger ou éprouver l'autre, et comment Rosette est entraînée dans ce jeu sans en maîtriser les règles. La réflexion doit expliquer pourquoi les personnages se piègent eux-mêmes : ils préfèrent les stratégies à une parole sincère et ne mesurent pas les effets de leurs actes.

Plan du développement. 1. Le badinage naît de la fierté et de la peur d'aimer. 2. Les paroles destinées à provoquer l'autre entraînent une escalade qui piège leurs auteurs et atteint Rosette. 3. Le dénouement tragique révèle que le jeu amoureux a des conséquences irréparables.

RÉPONSE À RETENIR

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, Alfred de Musset met en scène Perdican et Camille, deux cousins que le Baron souhaite rapprocher. Leur rencontre pourrait conduire à une déclaration d'amour, mais chacun se protège derrière des paroles et des attitudes de défi. Le badinage, d'abord jeu de séduction et de conversation, devient progressivement une manière de se défendre, de provoquer l'autre et de lui faire éprouver de la jalousie. La question demande dans quelle mesure les personnages se laissent piéger par ce jeu. Ils ne sont pas seulement victimes d'un hasard extérieur : en préférant l'épreuve et la feinte à la confiance, ils contribuent eux-mêmes à rendre leur situation irréversible. Le badinage naît de leur orgueil et de leur peur d'aimer, se transforme en piège par l'escalade des provocations et prend une dimension tragique lorsque Rosette en subit les conséquences.

Au début de la pièce, Camille et Perdican semblent pouvoir se retrouver simplement. Pourtant, leur éducation et leurs expériences les ont conduits à se méfier de l'amour. Camille revient du couvent avec une conception inquiète des relations amoureuses, tandis que Perdican, blessé par son refus et soucieux de préserver son amour-propre, ne répond pas par une déclaration directe. Il met en avant sa liberté et cherche à provoquer une réaction. Leurs paroles expriment donc moins clairement leurs sentiments qu'elles ne les dissimulent. Le dialogue devient un affrontement où chacun veut garder l'avantage et éviter de paraître vulnérable. C'est précisément cette défense qui les piège : ils souhaitent être aimés, mais agissent comme s'ils ne voulaient pas reconnaître leur amour.

La présence de Rosette donne à ce jeu une portée plus dangereuse. Perdican se sert de la jeune paysanne pour susciter la jalousie de Camille et lui montrer qu'il peut être aimé ailleurs. Au lieu d'interrompre cette stratégie par une parole sincère, Camille répond elle aussi par la provocation. Rosette ne participe pas au jeu avec la même lucidité : elle prend au sérieux les paroles et les avances de Perdican. Cette dissymétrie est essentielle. Pour les cousins, les paroles sont d'abord des armes destinées à atteindre l'autre ; pour Rosette, elles engagent véritablement son cœur. À mesure que les provocations se répondent, les cousins perdent la maîtrise de la situation. Perdican ne peut empêcher les conséquences de ce qu'il a fait entendre, et Camille découvre qu'elle n'est pas indifférente. Ils se laissent ainsi enfermer dans le piège qu'ils ont contribué à construire.

Le titre annonce déjà le renversement : on ne peut pas « badiner » avec l'amour comme avec une conversation sans conséquence. La pièce ne condamne pas le jeu de parole en lui-même : les échanges sont vifs et certaines scènes donnent à l'œuvre une dimension comique. Mais cette légèreté contraste avec la gravité croissante de l'intrigue. Lorsque Perdican et Camille finissent par laisser paraître leur amour, leur reconnaissance mutuelle arrive trop tard : Rosette a entendu leur échange et meurt. Le dénouement fait passer la pièce du jeu amoureux à une issue tragique. La jeune femme paie le prix d'une stratégie à laquelle elle n'a pas pris part comme à un simple divertissement. La parole, au lieu de rapprocher les êtres, a produit une souffrance irréparable.

Le spectateur comprend alors que les personnages sont piégés à la fois par leurs propres paroles et par leur incapacité à parler franchement. Perdican et Camille ne sont pas des innocents entièrement soumis à la fatalité : leurs choix, leurs silences et leurs provocations ont contribué au drame. Musset montre aussi leur fragilité : la peur de souffrir les pousse à se protéger au lieu de se confier. Le parcours des « jeux du cœur et de la parole » prend alors tout son sens : la parole peut séduire, cacher, blesser et finalement révéler un sentiment qu'elle a trop longtemps masqué. La pièce montre ainsi comment l'orgueil et le malentendu empêchent les personnages de se dire la vérité à temps.

Les personnages d'*On ne badine pas avec l'amour* se laissent donc largement piéger par leur propre badinage. Camille et Perdican font de la parole un instrument de défense et de provocation ; en cherchant à éprouver l'autre plutôt qu'à lui faire confiance, ils entraînent Rosette dans une situation qui la dépasse. Le jeu est d'abord séduisant et parfois comique, mais il cesse d'être innocent lorsque les

mots deviennent des actes dont les personnages ne maîtrisent plus les effets. La fin tragique rappelle qu'en amour, feindre l'indifférence ou manipuler les sentiments peut détruire précisément ce que l'on espérait préserver.

C

Question C.

Sujet p. 3

Œuvre : Nathalie Sarraute, Pour un oui ou pour un non. Parcours : Théâtre et dispute. Dans quelle mesure la dispute représentée dans Pour un oui ou pour un non vous paraît-elle profondément théâtrale ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Nathalie Sarraute au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle. Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours associé étudiés durant l'année, l'un des trois sujets proposés.

Démarche et problématique. « Théâtrale » peut désigner à la fois la forme dramatique — dialogue, affrontement, rythme et jeu des acteurs — et une dispute qui se donne en spectacle. Dans la pièce, une inflexion apparemment minuscule, « C'est bien… ça », révèle un conflit profond entre deux amis. Il faut montrer que Sarraute transforme le dialogue en action scénique, que le spectateur est sollicité pour interpréter ce qui reste ambigu, et que cette théâtralité est originale parce qu'elle rend sensible une réalité intérieure presque imperceptible.

Plan du développement. 1. Le dialogue transforme un malaise intime en affrontement présent. 2. Les pauses, les reprises et les variations de ton donnent à la parole une véritable action et placent le public en position d'interprète. 3. La pièce renouvelle la théâtralité en mettant en scène l'infime, même si elle s'éloigne des ressorts habituels du spectacle.

RÉPONSE À RETENIR

Dans *Pour un oui ou pour un non*, Nathalie Sarraute construit une pièce autour d'une brouille entre deux amis désignés par les noms de H. 1 et H. 2. L'un cherche à comprendre pourquoi l'autre s'est éloigné ; le conflit se noue autour d'une phrase en apparence anodine, « C'est bien… ça », et de la manière dont elle a été prononcée. La dispute porte moins sur un événement spectaculaire que sur un ton, une pause et le sens caché que l'un croit entendre. Pourtant, cette matière ténue devient une véritable action dramatique. La pièce paraît profondément théâtrale parce qu'elle transforme une tension intérieure en affrontement de paroles, fait du rythme et de l'interprétation des enjeux de scène et place le spectateur au cœur du conflit. Elle renouvelle toutefois le théâtre en donnant à voir non pas une grande aventure extérieure, mais les mouvements presque imperceptibles qui travaillent les relations humaines.

D'abord, la dispute est théâtrale parce qu'elle se déroule sous nos yeux comme un combat. Le point de départ semble modeste : H. 1 veut comprendre l'éloignement de son ami, tandis que H. 2 revient sur une phrase qui l'a blessé. Très vite, chacun défend sa version et conteste celle de l'autre. La pièce avance moins par une succession d'événements que par les changements de position dans la conversation : questionner, se justifier, accuser, nier, préciser ou relancer. Le dialogue est donc une action. Les personnages ne racontent pas seulement une dispute passée ; ils la rejouent au présent de la scène, en font apparaître les détails et en augmentent progressivement l'intensité. Leur amitié devient l'enjeu concret de cet affrontement verbal.

Cette action repose sur des éléments particulièrement adaptés au théâtre : les silences, les interruptions, les reprises et les variations de ton. La formule « C'est bien… ça » n'a rien d'insultant si on la réduit à son sens littéral. Mais H. 2 y entend de la condescendance et une façon de le rabaisser, notamment dans l'intonation et la pause. H. 1 refuse, lui, de reconnaître cette intention et s'attache aux mots eux-mêmes. Le jeu de l'acteur peut faire entendre l'écart entre la phrase prononcée et la signification ressentie. Le spectateur n'a donc pas accès à une vérité entièrement tranchée : il doit écouter, observer les réactions et se demander si l'interprétation de H. 2 est fondée. La dispute devient aussi une scène de jugement, où le public est invité à prendre position sans qu'un arbitre extérieur tranche définitivement le désaccord.

La pièce est également théâtrale parce qu'elle fait apparaître ce qui, dans une conversation ordinaire, reste souvent invisible. Pour H. 2, le malaise ne se limite pas à une phrase isolée : celle-ci condense tout un rapport de supériorité qu'il croit sentir chez son ami. H. 1, au contraire, refuse qu'on lui attribue une intention qu'il ne reconnaît pas. L'affrontement révèle ainsi deux expériences incompatibles d'une même relation. Les personnages évoquent d'autres personnes susceptibles de juger leur querelle, mais le face-à-face entre les deux amis demeure au centre du conflit. Ce dispositif concentre l'attention sur la parole qu'ils examinent et sur l'interprétation qu'ils en donnent. Chez Sarraute, des mouvements intérieurs minuscules peuvent bouleverser les relations ; le dialogue permet de les faire entendre et de les rendre sensibles au public.

Cette théâtralité n'est cependant pas celle d'un théâtre d'action spectaculaire. Les personnages portent des désignations anonymes et l'intrigue reste volontairement réduite. La progression dépend largement de nuances de langage difficiles à fixer une fois pour toutes. On pourrait donc croire que la pièce relève davantage de l'analyse psychologique que du théâtre. Mais cette réserve souligne précisément son originalité : sur scène, les acteurs donnent corps aux inflexions, aux hésitations et aux réactions, tandis que le public éprouve l'incertitude de l'interprétation. La concentration du dialogue fait de l'écoute elle-même un événement théâtral. Comme dans les pièces de Marivaux, la parole révèle des rapports affectifs que les personnages ne maîtrisent pas entièrement ; Sarraute pousse toutefois plus loin l'attention aux sensations fugaces qui se cachent sous les mots.

Enfin, le titre, *Pour un oui ou pour un non*, souligne l'ambivalence de la querelle. Aux yeux de l'un, sa cause semble dérisoire ; pour l'autre, elle touche à une blessure profonde. La scène ne permet pas de réduire simplement l'un des amis à un coupable et l'autre à une victime : elle expose deux points de vue qui se heurtent sans se rejoindre. Cette absence de résolution nette fait partie de l'expérience théâtrale proposée. Le spectateur assiste au déploiement d'une dispute, mais doit continuer à interpréter ce qui a été dit et ce qui a été entendu. L'enjeu n'est donc pas seulement de savoir qui a raison ; il est de voir comment une relation peut se fissurer lorsque les paroles reçoivent des significations différentes.

La dispute de *Pour un oui ou pour un non* est ainsi profondément théâtrale, même si elle ne repose ni sur une action abondante ni sur un décor spectaculaire. Le dialogue devient un affrontement joué au présent ; la voix, les pauses et les reprises révèlent la violence d'une nuance ; le public, enfin, est placé devant un conflit dont il doit interpréter les signes. En mettant en scène l'infime et l'incertain, Sarraute ne renonce pas au théâtre : elle en explore une possibilité nouvelle, où un simple écart de ton suffit à faire surgir tout un drame relationnel.

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