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 LLCER + SES, veuillez visiter :
bac-llcer-ses.fr/annales-sujets-et-corriges

Français

Session 2025 • Asie

Code sujet **25FRGEJA1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

Exercice 1 — Commentaire de poésie : « La Mésange » de Guillaume Apollinaire
1 réponses • sujet p. 2–3

Dissertation n°1 — Mensonge et comédie dans Le Menteur de Pierre Corneille
1 réponses • sujet p. 4–4

Dissertation n°2 — Les jeux du cœur et de la parole dans On ne badine pas avec l’amour d’Alfred de Musset
1 réponses • sujet p. 4–4

Dissertation n°3 — Théâtre et dispute dans Pour un oui ou pour un non de Nathalie Sarraute
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.

Exercice 1

20 points

Commentaire de poésie : « La Mésange » de Guillaume Apollinaire

Question 1- Commentaire

Sujet p. 2, 3

> Vous traiterez au choix l'un des deux sujets suivants : réalisez un commentaire du poème « La Mésange » de Guillaume Apollinaire [1880-1918], extrait du recueil Ombre de mon amour, édité à titre posthume en 1947, puis en 1955 sous le titre Poèmes à Lou. L'ensemble du recueil est dédié à Louise de Coligny-Châtillon, que le poète a rencontrée juste avant sa mobilisation et son départ pour la guerre en 1914. Objet d'étude : la poésie du XIXe siècle au XXIe siècle.

Introduction. Dans *Poèmes à Lou*, recueil dédié à Louise de Coligny-Châtillon, Guillaume Apollinaire transforme l'expérience amoureuse en matière poétique. « La Mésange », daté du 2 février 1915, fait entendre un amant qui s'adresse à la femme aimée dans un contexte marqué par la guerre et la mobilisation. Le titre annonce un oiseau, mais les premiers vers évoquent d'abord la ville, les soldats et le cœur du poète. La mésange apparaît ensuite comme une vision qui rend symboliquement présente la bien-aimée. On peut donc se demander comment Apollinaire mêle l'expression du désir amoureux à l'imaginaire de la guerre et à la métamorphose poétique de l'oiseau en figure de Lou. Le poème fait d'abord du cœur amoureux une force en marche, puis présente la mésange comme une apparition qui réunit, par l'imagination, l'absente et le poète.

I. Une déclaration amoureuse portée par le rythme et la voix du cœur. Les cinq premiers quintils installent une parole adressée directement à la femme aimée. Les impératifs « Entends » et « Écoute » sont des appels répétés : le poète demande à Lou de percevoir ce qui se passe en lui alors qu'elle n'est pas présente dans la scène. « Entends battre mon cœur d'amant », au vers 3, revient au vers 25 et encadre la séquence urbaine. Cette reprise fait entendre le motif central du poème et donne à la déclaration une allure de chanson.

La forme contribue à cette musicalité : le texte est composé de huit quintils aux vers brefs, souvent octosyllabiques, et les rimes suivent régulièrement le schéma ABABA. La structure régulière et les sonorités rendent la parole insistante. « Je t'aime éperdument », repris au début des deux premières strophes, exprime l'excès du sentiment ; l'hyperbole « Ce cœur en vaut bien plus de mille » donne à ce cœur une valeur démesurée. La répétition ne relève donc pas seulement de la chanson : elle traduit l'intensité et l'omniprésence de l'amour.

Cette passion est présentée comme une expérience absolue, qui bouleverse la perception de l'existence. Le poète affirme : « J'ai perdu le sens de la vie » et « Je ne connais plus la lumière ». Ces formules évoquent le désarroi et l'obscurité, mais le vers « Puisque l'Amour est mon envie » montre que l'amour absorbe désormais ses pensées. À l'inverse, les mots « Mon soleil et ma vie entière » font de la bien-aimée une source de lumière et de vitalité. Le poème associe ainsi la dépendance douloureuse à Lou à l'exaltation d'un amour devenu le centre de l'existence.

II. Le cœur amoureux devient une armée en marche. La déclaration intime est traversée par le vocabulaire militaire. Le texte s'ouvre sur « Les soldats » qui « s'en vont lentement » dans « la nuit trouble de la ville » ; quelques vers plus loin, le cœur est comparé à « Un régiment d'artillerie ». La métaphore se développe avec « En marche mon cœur d'Artilleur » et « Pour toi se met en batterie ». Le cœur n'est donc pas seulement le siège du sentiment : il avance, se mobilise et semble agir au service de la femme aimée. Le mot « batterie », que la note du sujet définit à la fois comme ensemble de pièces d'artillerie et comme manière de battre le tambour, fait se rencontrer le vocabulaire de la guerre et le battement du cœur. L'émotion intime prend ainsi le rythme sonore d'une marche militaire.

La rencontre avec Lou juste avant la mobilisation, rappelée par le sujet, et la date du poème éclairent cette association sans réduire le texte à un récit de guerre. Les soldats apparaissent dans la ville, mais l'imaginaire militaire est réinvesti par la parole amoureuse : le cœur d'artilleur marche « Pour toi ». Dans la strophe du tramway, le mouvement urbain prolonge cette image. Le tramway « descend vitement » et « trou[e] la nuit » : le verbe suggère une traversée brusque de l'obscurité. Le poète demande alors : « Où va mon cœur en régiment ». À la nuit « trouble » du début répond la « nuit de verre », image d'un espace que le tramway semble percer. La lumière revient avec « Tes beaux yeux m'envoient leur lumière » : le regard de l'aimée paraît guider le cœur engagé dans sa marche.

Le texte fait ainsi coexister la séparation et le mouvement d'un amour qui cherche à rejoindre l'absente : le cœur bat, les soldats marchent et le tramway descend. La reprise d'« Entends battre mon cœur d'amant » au vers 25 referme cette séquence urbaine et rappelle que, derrière la troupe et le décor de la ville, c'est une voix individuelle qui cherche à se faire entendre.

III. La mésange, apparition poétique de la bien-aimée et figure de consolation. À partir de « Ce matin vint une mésange », le décor et la tonalité changent. À la nuit citadine succèdent le matin, le cheval et le « joli val ». L'arrivée de l'oiseau prend la forme d'un souvenir ou d'une vision : le narrateur dit « C'était peut-être un petit ange », puis parle de « sa vision étrange ». Les termes « peut-être » et « étrange » entretiennent une hésitation entre l'observation réelle et l'apparition imaginaire. Le rapprochement sonore entre « mésange » et « ange » contribue à donner à l'oiseau une présence presque surnaturelle.

La strophe suivante explicite la métamorphose par une série d'équivalences : « Ses yeux c'était tes jolis yeux », « Son plumage ta chevelure », « Son chant les mots mystérieux ». Les traits de l'oiseau sont successivement associés à ceux de Lou. La mésange n'est donc pas seulement un élément du paysage : elle rend la femme absente présente par substitution. Son chant rappelle les paroles murmurées « Quand nous sommes bien seuls tous deux » et réveille le souvenir d'une intimité partagée. Le regard, le plumage et le chant mobilisent plusieurs sensations, donnant à la vision une consistance sensible.

Dans la dernière strophe, le narrateur, qui semble seul dans le vallon, se dit « tout blême » après avoir « chevauché jusque-là ». La nature paraît participer à l'émotion : le vent « criait un long poème » et le soleil brille « dans tout son éclat ». La personnification du vent en fait une voix poétique, tandis que le paysage lumineux contraste avec la nuit du début. Le locuteur s'adresse finalement à l'oiseau : « Au bel oiseau j'ai dit Je t'aime ! » La déclaration destinée à Lou se déplace vers la mésange, devenue son substitut. L'exclamation rend la parole directe et spontanée. La rencontre imaginaire ne supprime pas l'absence, mais elle offre au poète un instant de consolation et la possibilité de redire son amour.

La strophe « Petite sœur » nuance également la représentation de la relation. L'appellation est affectueuse, tandis que « je te prends toute » exprime un désir de possession. Le parallélisme « Tu m'appartiens je t'appartiens » met toutefois en regard les deux personnes et suggère une appartenance réciproque. « Ensemble nous faisons la route » présente leur union comme un cheminement partagé. Enfin, le poète demande à Lou de lui parler de « ces petits riens / Qui consolent qui les écoute » : après les hyperboles et les images militaires, ces mots simples font de la parole intime un remède à la solitude.

Conclusion. « La Mésange » transforme une déclaration d'amour en un parcours poétique. Le cœur bat et marche comme un régiment, puis l'oiseau aperçu dans le vallon devient le double de Lou. Les répétitions, les quintils chantants et les images militaires donnent au sentiment une énergie insistante, tandis que la scène du vallon ouvre une rêverie plus apaisée. La mésange ne fait pas disparaître l'absence de la bien-aimée : elle permet au poète de la retrouver par l'imagination et de lui adresser une nouvelle fois son « Je t'aime ! ».

RÉPONSE À RETENIR

Le poème associe l’élan amoureux à l’imaginaire militaire : le cœur devient un régiment en marche, mobilisé « Pour toi ». Dans la seconde partie, la mésange aperçue au vallon se métamorphose en figure de Lou et rend possible une rencontre imaginaire. Par ses refrains, ses quintils chantants et ses images, Apollinaire fait ainsi de la poésie une parole d’amour qui tente de consoler la séparation sans l’effacer.

Dissertation n°1

20 points

Mensonge et comédie dans Le Menteur de Pierre Corneille

Dissertation n°1

Question Sujet

Sujet p. 4

> Dans Le Menteur de Corneille, diriez-vous que mentir, c'est seulement raconter des histoires ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Corneille au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé à cette œuvre et sur votre culture littéraire. Parcours : « Mensonge et comédie ».

Introduction. Dans une comédie, le mensonge peut faire rire parce qu'il invente des situations et provoque des quiproquos. Mais il agit aussi sur ceux qui l'entendent : il cherche à les persuader, à les séduire ou à les détourner de la vérité. Dans *Le Menteur*, Dorante, revenu à Paris après ses études à Poitiers, fait de la parole trompeuse un art dont il tire une grande liberté, mais qui finit par compliquer ses relations. Dès lors, mentir consiste-t-il seulement à raconter des histoires ? Les récits inventés sont bien au cœur du comique de la pièce, mais le mensonge dépasse la narration : il permet à Dorante de se composer un personnage et d'agir sur autrui, tandis que le théâtre en révèle à la fois la virtuosité et les limites. Nous verrons d'abord comment les histoires de Dorante alimentent l'intrigue et le rire, puis comment ses mensonges deviennent des instruments de séduction et de contrôle, avant d'étudier l'ambivalence que la comédie donne à cette parole trompeuse.

I. Les histoires inventées de Dorante font du mensonge un ressort essentiel de la comédie.

Dorante se signale d'abord par son goût de l'affabulation. Lors de sa rencontre avec Clarice et Lucrèce, il prétend avoir connu la vie militaire et s'attribue des aventures qui doivent le faire paraître courageux et remarquable. Il transforme ainsi son passé d'étudiant en une existence romanesque. Son récit ne sert pas à transmettre une expérience véritable : il met en scène un héros imaginaire dont Dorante est à la fois l'auteur et le personnage principal. Le contraste entre cette vie brillante racontée aux jeunes femmes et la réalité de son parcours produit un effet comique.

La parole de Dorante est d'autant plus drôle qu'elle doit être constamment entretenue. Une histoire inventée appelle des précisions et parfois de nouveaux mensonges pour éviter qu'elle ne soit démentie. Dorante improvise et cherche à adapter son discours à chacun de ses interlocuteurs ; pourtant, ses inventions ne restent pas isolées. Elles se mêlent aux projets amoureux et aux décisions familiales, et rendent les situations plus confuses. Dans cette pièce, le mensonge ne se contente donc pas de raconter une autre réalité : il contribue à fabriquer l'action.

Cliton, le valet de Dorante, aide le public à comprendre ce jeu. Ses réactions et ses remarques font entendre une voix lucide face aux récits de son maître. Le spectateur peut ainsi goûter l'écart entre ce que Dorante affirme et ce que Cliton sait de la situation. Le mensonge devient un spectacle : le public assiste non seulement au récit, mais aussi à la manière dont le menteur tente de le faire croire. Les méprises d'identité qui compliquent les amours ne sont toutefois pas toutes des mensonges volontaires ; leur rencontre avec les inventions de Dorante contribue néanmoins aux quiproquos comiques.

II. Mentir, c'est aussi se donner une identité et agir sur les autres.

Les histoires de Dorante ont un objectif : elles façonnent l'image qu'il veut offrir de lui-même. Face aux jeunes femmes, il se présente comme un homme audacieux et expérimenté, afin de susciter leur admiration. Sa parole est alors une forme de séduction. Il ne raconte pas seulement des aventures imaginaires ; il invite

ses interlocutrices à croire en un personnage qu'il s'est fabriqué. Le mensonge est aussi une représentation de soi, adaptée au regard d'autrui.

La relation avec Géronte montre une autre fonction du mensonge. Lorsque son père lui parle d'un projet de mariage, Dorante prétend être déjà marié à Poitiers. Il ne livre donc pas un récit gratuit : cette affirmation lui sert à contrecarrer la décision paternelle et à préserver la maîtrise de ses choix. Mais, pour maintenir cette version, il doit prolonger la fiction. La parole qui semblait lui donner de la liberté le place alors dans une situation délicate, car Géronte peut agir en fonction d'informations fausses. Mentir, c'est donc aussi orienter les décisions d'autrui, avec des conséquences que le menteur ne maîtrise pas entièrement.

La pièce met ainsi en évidence une dimension relationnelle du mensonge. Il faut un interlocuteur que l'on cherche à convaincre, et l'on espère en obtenir quelque chose : admiration, liberté ou avantage amoureux. Dorante joue avec les attentes de chacun, mais il risque également d'être prisonnier de l'identité qu'il a inventée. À force de soutenir ses affirmations, il doit préserver la cohérence d'une vie fictive. Le mensonge n'est donc pas seulement une histoire racontée : c'est une conduite qui engage celui qui parle et ceux qui le croient.

III. La comédie fait du mensonge un jeu plaisant, mais en montre les limites.

Le théâtre rend particulièrement visible la fabrication du mensonge. Dorante parle devant des personnages qui ne disposent pas tous des mêmes informations ; Cliton, notamment, permet au public de percevoir le décalage entre l'apparence et la vérité. La scène transforme ainsi la parole en performance. L'habileté de Dorante, ses improvisations et ses efforts pour conserver la maîtrise de l'échange participent au plaisir comique. Le parcours « Mensonge et comédie » prend ici tout son sens : l'imposture est à la fois un comportement des personnages et un mécanisme de l'intrigue théâtrale.

Pour autant, la pièce ne présente pas le mensonge comme entièrement sans effet. Les inventions de Dorante troublent la confiance et compliquent les rapports amoureux et familiaux. Les autres personnages risquent de prendre des décisions à partir de faits faux ; Dorante, lui, doit répondre des conséquences de ses paroles. Le dénouement dissipe les confusions et rend possible le rétablissement des unions prévues, notamment celles de Clarice avec Alcippe et de Dorante avec Lucrèce. La résolution comique ne transforme pas les mensonges en vérités : elle montre plutôt que l'intrigue doit sortir des fictions de Dorante pour parvenir à un accord entre les personnages.

On peut rapprocher cette fonction du mensonge de celle qu'il prend dans *Tartuffe* de Molière : Tartuffe dissimule ses intentions sous une apparence de dévotion et cherche à abuser durablement ceux qui lui font confiance. Chez Corneille, les récits de Dorante sont d'abord un jeu de séduction et une source de comique, même s'ils ont des effets concrets. Ce rapprochement souligne que tromper ne signifie pas toujours raconter une histoire détaillée : on peut également mentir par une affirmation, une apparence ou une dissimulation.

Conclusion. Dans *Le Menteur*, raconter des histoires inventées est bien l'une des formes principales du mensonge et l'un des moteurs du rire. Mais la pièce montre qu'on ne peut réduire le mensonge à l'affabulation : Dorante se construit une identité, cherche à séduire et tente d'échapper aux décisions de son père. Sa parole agit sur les autres et l'oblige à soutenir les fictions qu'il a lancées. La comédie fait ainsi du mensonge un jeu théâtral dont le public apprécie l'invention, tout en révélant ses risques pour la confiance et les relations. Mentir, chez Dorante, ce n'est donc pas seulement raconter des histoires : c'est essayer de les faire tenir pour vraies et d'en tirer un pouvoir sur la réalité.

RÉPONSE À RETENIR

Non. Dans *Le Menteur*, Dorante invente bien des récits, notamment ses prétendues aventures militaires, mais il ment aussi pour se composer une identité séduisante et pour contrer le projet de mariage de son père en prétendant être déjà marié. Ses paroles agissent sur les autres et déclenchent les complications de l'intrigue. La comédie fait rire de cette virtuosité tout en montrant que les mensonges fragilisent la confiance et finissent par devoir être dissipés.

Dissertation n°2

20 points

Les jeux du cœur et de la parole dans On ne badine pas avec l'amour d'Alfred de Musset

Dissertation n°2

Question Sujet

Sujet p. 4

> « J'ai eu tort de parler », dit Camille à Perdican (Acte II, scène 5). Cette réplique éclaire-t-elle votre lecture de On ne badine pas avec l'amour ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Musset au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé à cette œuvre et sur votre culture personnelle. Parcours associé : « Les jeux du cœur et de la parole ».

Introduction

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, pièce d'Alfred de Musset publiée en 1834, Camille et Perdican se retrouvent après avoir grandi séparément. Ils s'aiment, mais leur orgueil et leur méfiance les empêchent de se l'avouer simplement. Leurs échanges deviennent alors un jeu où chacun cherche à se protéger, à éprouver l'autre ou à le faire souffrir. Lorsque Camille dit à Perdican, à l'acte II, scène 5, « J'ai eu tort de parler », elle exprime un regret qui met en lumière le pouvoir des paroles dans leur relation. Cependant, cette phrase ne signifie pas que le silence aurait suffi à éviter le drame : les non-dits, les stratégies des personnages et leurs actes contribuent aussi à l'issue tragique. Nous verrons que cette réplique éclaire la manière dont la parole peut blesser et révéler les sentiments, qu'elle devient souvent une arme dans le jeu amoureux, mais que la pièce condamne surtout l'usage insincère et irresponsable des mots, non la parole elle-même.

I. Une parole qui expose les sentiments et peut blesser

La formule « J'ai eu tort de parler » est d'abord un aveu de regret. Le passé composé, « j'ai eu tort », évalue une parole déjà prononcée ; le verbe général « parler » laisse entendre que Camille met en question l'échange lui-même, et pas seulement un mot isolé. La réplique attire ainsi l'attention sur les effets du langage : les paroles ne se contentent pas de décrire les sentiments, elles agissent sur ceux qui les entendent et peuvent modifier une relation.

Cette remarque prend tout son sens dans la confrontation entre Camille et Perdican. Camille, influencée par les discours pessimistes entendus au couvent, se méfie de l'amour et des hommes. Perdican défend au contraire la valeur de l'expérience amoureuse, malgré ses risques. Il résume cette conviction par ces mots : « J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé ». Pour lui, les blessures et les erreurs ne rendent pas l'amour inutile. Le contraste entre leurs propos éclaire le conflit central de la pièce : Camille se protège de la souffrance en se défiant de l'amour, tandis que Perdican affirme qu'il faut accepter la vulnérabilité pour vivre pleinement.

La phrase de Camille est toutefois ambiguë : son regret ne signifie pas nécessairement qu'elle reconnaît déjà toutes les conséquences de ses paroles. Il peut aussi traduire le malaise d'avoir parlé dans une situation où les sentiments sont difficiles à avouer sans se découvrir. La réplique éclaire donc à la fois le pouvoir des mots et la difficulté de Camille à s'exprimer franchement. Dans cette pièce, parler ne rapproche pas automatiquement les personnages : quand les mots sont prononcés pour se défendre, se défier ou éviter un aveu, ils entretiennent le malentendu.

II. Des mots utilisés comme des armes dans un jeu de pouvoir

Le parcours associé, « Les jeux du cœur et de la parole », invite à observer que les personnages ne se contentent pas de déclarer ce qu'ils ressentent. Ils mettent leurs sentiments à l'épreuve et cherchent à reprendre l'avantage. Camille dissimule son attachement derrière la méfiance ; Perdican, blessé par son attitude, tente de susciter sa jalousie en se rapprochant de Rosette. La parole amoureuse devient alors un moyen de provoquer une réaction et de tester l'autre, au lieu d'être un échange sincère.

Cette stratégie est particulièrement grave parce qu'elle implique Rosette. Perdican se sert de la jeune paysanne pour atteindre Camille, alors que Rosette ne maîtrise pas les enjeux de leur affrontement. Des paroles qui peuvent lui sembler être des déclarations d'amour sont aussi adressées indirectement à Camille. Ainsi, le jeu verbal des deux cousins ne reste pas limité à leur relation : il blesse une tierce personne, placée dans une situation de vulnérabilité. Camille participe elle aussi au jeu en cachant ce qu'elle éprouve et en laissant se prolonger l'épreuve de force.

La forme théâtrale rend ce décalage sensible au public. Les paroles ont des destinataires apparents et des destinataires indirects ; ce qui est dit ne correspond pas toujours à l'intention réelle du personnage. Les spectateurs peuvent percevoir l'écart entre les mots prononcés et les sentiments retenus. Dès lors, « J'ai eu tort de parler » éclaire tout un usage du langage dans la pièce : séduire, provoquer et se défendre tiennent souvent lieu de dialogue véritable. La parole devient une arme précisément parce qu'elle sert à agir sur l'autre plutôt qu'à lui faire confiance.

III. Le silence n'est pas une solution : le drame naît du refus d'une parole sincère

Il serait pourtant réducteur de conclure que Camille et Perdican auraient dû se taire. Le silence de Camille, nourri par la défiance, entretient l'incertitude ; Perdican, de son côté, aurait pu exprimer directement sa blessure au lieu de chercher à provoquer Camille par l'intermédiaire de Rosette. La pièce ne condamne donc pas la parole en elle-même : elle oppose plutôt le langage du défi et de la manipulation à une parole sincère, qui suppose d'accepter le risque d'être vulnérable et de ne pas être aimé en retour.

Le dénouement souligne le coût de leur jeu. Rosette entend les sentiments que Camille et Perdican finissent par s'avouer, mais ces aveux arrivent trop tard pour réparer ce qui a été provoqué. Sa mort donne à leurs manœuvres une portée tragique : les deux cousins ont traité les sentiments comme une épreuve, sans mesurer pleinement la souffrance imposée à Rosette. Le titre, *On ne badine pas avec l'amour*, prend alors la valeur d'un avertissement. Ce n'est pas le fait de parler qui est condamné, mais le fait de jouer avec les sentiments d'autrui et de prononcer des paroles dont on refuse d'assumer les conséquences.

La parole reste nécessaire pour dire la vérité et reconnaître ses torts, mais elle ne répare pas toujours ce que les actes ont rendu irréversible. Le regret de Camille éclaire ainsi une prise de conscience, sans suffire à effacer les conséquences du jeu amoureux. Musset montre que l'amour exige à la fois sincérité et responsabilité.

Conclusion

« J'ai eu tort de parler » éclaire fortement *On ne badine pas avec l'amour*, car cette réplique met en évidence le pouvoir des mots dans une relation où Camille et Perdican s'aiment tout en se défiant. Leurs paroles blessent lorsqu'elles servent à dissimuler, provoquer ou manipuler, et l'utilisation de Rosette donne à ce jeu des conséquences tragiques. Toutefois, Musset ne condamne pas toute parole : le silence et la méfiance entretiennent également le malentendu. Le drame naît surtout de l'absence de franchise, des stratégies employées et du manque de considération pour Rosette. La réplique exprime donc un regret essentiel, mais la pièce rappelle qu'en amour les mots engagent ceux qui les prononcent et ceux qui les reçoivent.

RÉPONSE À RETENIR

Oui, la réplique éclaire fortement la pièce : elle fait entendre le regret de Camille et met en évidence le pouvoir des mots dans une relation marquée par la méfiance. Mais Musset ne condamne pas la parole en elle-même. Le silence entretient aussi le malentendu ; le drame vient surtout du jeu amoureux, des paroles utilisées pour provoquer ou manipuler, et de la place imposée à Rosette. La pièce invite ainsi à une parole sincère et responsable : comprendre trop tard qu'on a eu tort ne suffit pas à réparer les conséquences de ses actes.

Dissertation n°3

20 points

Théâtre et dispute dans Pour un oui ou pour un non de Nathalie Sarraute

Dissertation n°3

Question Sujet

Sujet p. 4

> Selon vous, la dispute est-elle spectaculaire dans Pour un oui ou pour un non ? 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 à cette œuvre et sur votre culture personnelle. Parcours associé : « Théâtre et dispute ».

Au théâtre, le spectaculaire évoque souvent des gestes visibles, des événements marquants ou des changements rapides de situation. Or, dans *Pour un oui ou pour un non*, Nathalie Sarraute construit l'essentiel de l'action autour d'une conversation entre deux personnages désignés par les initiales H.1 et H.2. Leur brouille semble tenir à une formule banale : « C'est bien… ça ». La dispute paraît donc peu spectaculaire au sens traditionnel. Pourtant, elle devient un véritable événement théâtral : les personnages scrutent les mots, les silences et les intonations, tandis que leur désaccord s'intensifie et que d'autres personnages sont appelés à en juger. La pièce propose ainsi un spectacle de la parole et de ses effets, plutôt qu'un spectacle d'action.

D'abord, la querelle repose sur un motif en apparence dérisoire. H.2 reproche à son ami d'avoir dit « C'est bien… ça » sur un ton qui lui aurait fait sentir une forme de condescendance. H.1 ne reconnaît pas cette intention et ne comprend pas que sa phrase ait pu blesser. Le titre, *Pour un oui ou pour un non*, souligne ce décalage entre la petitesse apparente du motif et l'importance que prend le conflit. La pièce ne s'appuie ni sur une intrigue riche en péripéties ni sur un affrontement physique : les deux amis reviennent sans cesse sur un échange passé. En outre, leurs initiales plutôt que des noms propres donnent à la dispute une portée générale. À première vue, le spectacle semble donc minimal.

Mais ce dépouillement rend la querelle intrigante. L'échange passé n'est pas donné à voir directement : le public doit le reconstituer à partir des souvenirs et des interprétations contradictoires des personnages. H.2 s'attache à ce qu'il a perçu dans la manière de parler de H.1, tandis que celui-ci distingue son intention de l'effet produit. La scène fait ainsi surgir une question difficile à trancher : une parole peut-elle blesser sans que celui qui l'a prononcée ait voulu blesser ? Comme aucune preuve ne permet d'établir avec certitude l'intention de H.1, la discussion se nourrit de reprises et de contestations. Le spectateur est conduit à écouter et à interpréter, au lieu d'assister à une action spectaculaire immédiatement lisible.

Ensuite, la parole constitue elle-même l'action dramatique. La formule « C'est bien… ça » est reprise et examinée : la pause marquée par les points de suspension, l'accentuation et l'intonation deviennent déterminants. La pièce fait entendre que le sens ne dépend pas seulement des mots, mais aussi de leur manière d'être prononcés et de la relation entre les interlocuteurs. Chaque réplique est une tentative de convaincre, de se défendre ou de faire reconnaître une blessure. La conversation prend alors la forme d'un combat : H.2 cherche à faire comprendre ce qu'il a ressenti, tandis que H.1 refuse qu'on lui attribue une intention qu'il nie avoir eue. Les relances et les reprises donnent du rythme à ce face-à-face et entretiennent l'attente : le public espère une explication, mais la discussion ne garantit pas qu'une vérité commune puisse être établie.

Le spectacle est également produit par ce qui demeure difficile à nommer. Derrière une phrase ordinaire, la dispute fait deviner des sentiments tels que le ressentiment, la gêne ou la crainte d'être méprisé. La parole devient ainsi le lieu où se révèlent les tensions enfouies dans une relation amicale. Cependant, Sarraute ne

livre pas une interprétation définitive : l'émotion de H.2 est réelle pour lui, mais l'intention qu'il prête à H.1 reste contestée. Cette ambiguïté empêche le public de se contenter d'un verdict simple et l'oblige à confronter les deux points de vue. L'intensité théâtrale vient précisément de cette incertitude.

Enfin, la dispute déborde le tête-à-tête lorsque H.3 et F.1 sont associés à la discussion. Les deux amis ne se contentent plus de se répondre : ils exposent leur désaccord à d'autres voix et cherchent à faire reconnaître leur interprétation. La querelle prend alors l'allure d'un débat soumis à des témoins. Leur présence élargit le spectacle, sans apporter une solution incontestable au conflit. Le public se trouve lui aussi placé dans une position de juge : il entend les arguments, mais ne peut pas accéder avec certitude à l'intention qui aurait accompagné la phrase initiale. Sarraute transforme donc le spectateur en auditeur actif, attentif aux nuances et aux effets de la parole.

Cette pièce renouvelle ainsi le spectacle de la dispute. Elle ne le fonde pas principalement sur des gestes ou des péripéties, mais sur l'écoute d'un affrontement verbal dont l'enjeu paraît minuscule et devient considérable pour les personnages. L'absence d'action visible n'équivaut pas à une absence d'action dramatique : les mots, les silences et les interprétations font avancer le conflit et en révèlent progressivement les enjeux. Le théâtre montre ici la violence possible des échanges les plus quotidiens.

La dispute est donc spectaculaire dans *Pour un oui ou pour un non*, mais selon une conception renouvelée du spectacle. Elle l'est peu par les événements visibles, puisque l'action se concentre sur une conversation née d'une formule banale. Elle l'est fortement par le combat des interprétations, le rythme des reprises et l'attention portée aux intonations. En faisant d'une parole ordinaire le centre d'un conflit qui mobilise des témoins et le jugement du public, Sarraute montre que la parole peut suffire à produire une véritable action théâtrale.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans *Pour un oui ou pour un non*, la dispute est peu spectaculaire au sens traditionnel : l'action visible est réduite et le conflit naît d'une formule apparemment anodine, « C'est bien… ça ». Elle devient toutefois un spectacle intense grâce aux reprises, aux silences, aux intonations et aux interprétations opposées. En faisant du dialogue un combat et en sollicitant le jugement du public, Sarraute renouvelle le spectacle théâtral.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2025/francais-premiere-2025-asie-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.