Bac Général HGGSP + LLCER (Histoire-géographie, géopolitique et sciences politiques et Langues, littératures et cultures étrangères et régionales)

CORRIGÉ NON OFFICIEL

Proposition de corrigé rédigée par FormaV avec l'aide d'outils d'intelligence artificielle. Elle peut contenir des erreurs et ne remplace ni le corrigé ni le barème officiels de l'examen.

Les sujets officiels des sessions passées et nos sujets d'entraînement sont classés sur https://bac-hggsp-llcer.fr/annales-sujets-et-corriges

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

BACCALAURÉAT GÉNÉRAL • CORRIGÉ DÉTAILLÉ

Français

Session 2025 • Polynésie

Code sujet **25-FRGEPO1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- Commentaire — Commentaire du poème « Conseils au bon voyageur » de Victor Segalen
1 réponses • sujet p. 2–2

2- Dissertation — Dissertation sur une œuvre théâtrale — 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.

FormaV - document d'entraînement non officiel

1- Commentaire

20 points

Commentaire du poème « Conseils au bon voyageur » de Victor Segalen

Question 1-

Sujet p. 2

> Vous traiterez, au choix, le commentaire ou l'un des sujets de dissertation. Réalisez le commentaire du poème « Conseils au bon voyageur » de Victor Segalen, extrait de Stèles (1912), relevant de l'objet d'étude « La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle ».

Introduction. La présentation de Victor Segalen associe le voyage à une quête intérieure, deux dimensions qui éclairent « Conseils au bon voyageur », extrait de *Stèles* (1912). Le titre annonce une parole de guide, et le tutoiement fait du lecteur le destinataire des recommandations. Pourtant, le poème ne trace pas un itinéraire géographique : il propose, à partir de paysages et de gestes concrets, une manière d'habiter le monde. Les impératifs, les images sensorielles et les oppositions structurent cette leçon. Comment Segalen transforme-t-il ainsi le voyage en réflexion sur l'art de vivre ? Nous verrons que le poème invite d'abord à alterner les expériences, qu'il met ensuite en garde contre les refuges et les habitudes, puis qu'il conduit à une conception mobile du bonheur, placée sous le signe de la « Diversité ».

I. Le voyage comme alternance des expériences.

Le titre, « Conseils au bon voyageur », inscrit le texte dans une forme didactique : un locuteur s'adresse à quelqu'un qu'il souhaite guider. Les impératifs rendent cette parole directe : « ne choisis donc pas », « Aime », « Repose-toi », « Garde ». Le tutoiement rapproche le guide de son destinataire, auquel il s'adresse finalement comme à un « ami ». Mais le premier conseil refuse de réduire le voyage à un choix exclusif : « Ville au bout de la route et route prolongeant la / ville : ne choisis donc pas l'une ou l'autre, / mais l'une et l'autre bien alternées. » La reprise de « ville » et de « route », dont l'ordre s'inverse, les fait apparaître comme deux réalités qui se prolongent. L'expression « l'une et l'autre » récuse le choix d'un seul terme, tandis que « alternées » donne à la succession des expériences la valeur d'une règle de conduite.

Le conseil suivant associe deux paysages aux effets opposés. La « Montagne encerclant ton regard le rabat et le / contient », alors que « la plaine ronde libère ». Les verbes « rabat » et « contient » suggèrent une perception resserrée ; « libère » exprime au contraire l'ouverture. Cependant, le poète ne conseille pas de privilégier définitivement la plaine : il invite à « sauter roches et marches », mais aussi à « caresse[r] les / dalles où le pied pose bien à plat ». Le contraste entre le saut et le pied posé, souligné par « mais », associe élan et stabilité. Le voyageur doit donc accueillir des expériences différentes plutôt que remplacer une préférence par une autre.

Cette logique concerne aussi les sensations et la relation aux autres. « Repose-toi du son dans le silence » est aussitôt complété par « du silence, / daigne revenir au son ». La reprise des mêmes termes dans un ordre inversé met en scène un retour et empêche de faire du silence un état permanent. La solitude est elle aussi possible, mais elle est présentée comme une capacité : « Seul si tu peux, si tu / sais être seul ». La répétition de « si » insiste sur cette condition ; l'impératif « déverse-toi parfois jusqu'à la / foule » oppose ensuite à la solitude une ouverture énergique à la vie collective. Les couples contrastés et les mouvements de retour font ainsi de l'alternance le principe du voyage.

II. Refuser les refuges et les habitudes immobilisantes.

À partir du conseil « Garde bien d'élire un asile », la recommandation prend une portée plus intérieure. La note du poème définit l'« asile » comme un « refuge » : dans le contexte, ne pas en élire un revient à ne pas s'installer dans une sécurité définitive qui soustrairait le voyageur aux expériences nouvelles. La formule

FormaV - document d'entraînement non officiel

suivante insiste sur le risque de stabilité : « Ne crois pas à la vertu / d'une vertu durable ». La répétition de « vertu » met en évidence une qualité que l'on pourrait croire bonne parce qu'elle se maintient ; le poème invite néanmoins à se méfier de ce qui, en devenant durable, peut tourner à la routine.

L'image de la « forte épice » rend cette critique sensible : elle « brûle et morde et donne un / goût même à la fadeur ». Les verbes « brûle » et « morde » attribuent à l'épice une action vive, presque agressive. Cette intensité n'est toutefois pas présentée comme une fin : elle permet de donner du goût à ce qui était devenu « fade ». L'image suggère qu'une expérience forte peut réveiller une existence devenue monotone. La leçon passe ainsi par les sensations, après que le poème a déjà sollicité la vue, le mouvement et l'ouïe.

Les vers suivants prolongent le refus de l'immobilité par des images de contrainte et d'enfermement : le voyageur progressera « sans licol et sans / étable ». La note définit le « licol » comme un dispositif servant à « tenir et guider un animal » ; l'« étable » évoque également un lieu où l'on demeure. La répétition de « sans » marque le rejet de la conduite imposée et de l'installation durable. Le parallélisme « sans mérites ni peines » écarte aussi une représentation du parcours fondée sur un calcul moral de récompenses et de souffrances. « Sans arrêt ni faux pas » semble en outre promettre une progression continue et assurée. Cette continuité ne signifie pas qu'il faille s'en tenir à une seule expérience : le poème valorise un mouvement qui se poursuit précisément parce qu'il reste ouvert au changement.

III. Une arrivée paradoxale dans le « grand fleuve Diversité ».

Le verbe « parviendras » semble annoncer une destination finale et un accomplissement. Mais le texte corrige aussitôt cette attente : le voyageur n'arrivera « non point, ami, au marais des joies / immortelles, / Mais aux remous pleins d'ivresses du grand fleuve / Diversité ». La construction oppose nettement « non point » et « Mais ». Le « marais » évoque une eau stagnante, tandis que les « remous » sont des mouvements tourbillonnants. L'image oppose ainsi un bonheur supposé immuable, celui des « joies / immortelles », à une expérience mouvante.

La destination prend la forme d'un « grand fleuve », image qui prolonge les motifs de la route et de la marche tout en donnant au mouvement une ampleur nouvelle. Les « remous » pourraient évoquer le trouble, mais ils sont « pleins d'ivresses » : le tourbillon devient une expérience exaltante. Enfin, la majuscule de « Diversité » donne à cette notion une importance particulière, comme si elle nommait l'idéal vers lequel tend le voyageur. Il ne s'agit donc pas de supprimer les contrastes, mais de s'ouvrir à la richesse d'expériences changeantes.

La forme accompagne cette pensée. Le poème est composé de vers libres, de longueurs variables et sans rimes régulières apparentes. Cette liberté formelle convient à une parole qui récuse les itinéraires rigides. Le texte est néanmoins construit par des reprises et des oppositions : « ville » et « route », « son » et « silence », « marais » et « remous ». La progression conduit des paysages aux sensations et aux relations avec autrui, puis à une réflexion générale sur le bonheur. Le ton didactique n'aboutit donc pas à une règle étroite : il enseigne au contraire à rester disponible aux transformations.

Conclusion. Dans « Conseils au bon voyageur », Segalen fait du déplacement une leçon de vie. Les impératifs et l'adresse directe donnent au poème l'allure de recommandations, tandis que les paysages, les sensations et les images de l'eau leur confèrent une portée intérieure. Le voyageur apprend à alterner les expériences, à ne pas s'enfermer dans un refuge ou une habitude, et à préférer le mouvement au bonheur immobile des « joies immortelles ». Le « grand fleuve Diversité » résume l'idéal proposé : non pas atteindre une tranquillité définitive, mais demeurer ouvert aux contrastes et aux transformations du monde.

RÉPONSE À RETENIR

Segalen transforme les conseils au voyageur en une leçon d'art de vivre. Les impératifs et les oppositions du poème invitent à alterner les expériences, à refuser les habitudes qui immobilisent et à s'ouvrir au monde et aux autres. La destination véritable n'est pas le « marais des joies / immortelles », mais les « remous pleins d'ivresses du grand fleuve / Diversité » : le bonheur réside dans le mouvement et l'accueil des différences.

FormaV - document d'entraînement non officiel

2- Dissertation

20 points

Dissertation sur une œuvre théâtrale — trois sujets au choix

A

Question A.

Sujet p. 3

> Œuvre : Pierre Corneille, Le Menteur. Parcours : Mensonge et comédie. Un critique écrit à propos du Menteur : « Si la comédie entretient des relations privilégiées avec le mensonge, c'est qu'il est rare qu'un mensonge reste sans suites ». En quoi cette citation éclaire-t-elle le rôle du mensonge dans la comédie de Corneille ? 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.

Introduction. Dans *Le Menteur*, comédie de Pierre Corneille, Dorante fait de l'invention et de la dissimulation une manière d'entrer en relation avec les autres. Le mensonge est d'abord un ressort comique : il permet au héros de se mettre en valeur, de séduire et de jouer avec les apparences. Mais, comme le souligne le critique, une parole fausse ne reste pas isolée : elle crée des attentes, entraîne d'autres mensonges et finit par produire des effets que Dorante ne maîtrise plus. On peut donc se demander comment la pièce transforme le mensonge en moteur à la fois du rire et de l'intrigue, tout en montrant les conséquences de la parole trompeuse. Nous verrons qu'il révèle d'abord l'imagination brillante de Dorante, qu'il provoque ensuite une série de complications comiques, puis que ses conséquences obligent les personnages à sortir du jeu des apparences.

Développement. Le mensonge donne d'abord à Dorante l'occasion de se composer un personnage séduisant. Dès son retour à Paris, il raconte à son valet Cliton une vie faite d'aventures et d'exploits qui ne correspond pas à la réalité. Sa parole lui sert à se grandir : il veut apparaître comme un homme d'action, remarquable et digne d'admiration. Cette invention est théâtrale au sens propre, car Dorante se met en scène devant son interlocuteur et cherche à maîtriser l'image qu'il donne de lui. Le public, qui sait que ses récits sont fabriqués, bénéficie d'une supériorité comique sur ceux qui peuvent les croire. Le plaisir vient donc du décalage entre la vérité connue des spectateurs et la version enjolivée que Dorante raconte.

Le mensonge devient aussi un moyen de séduire. Dans ses échanges avec Clarice et Lucrèce, Dorante improvise des récits et des rôles pour paraître plus intéressant et s'attacher les femmes qu'il rencontre. La confusion sur l'identité des deux jeunes femmes complique ses entreprises : il ne distingue pas correctement celle qu'il veut courtiser de celle à laquelle il s'adresse. Le quiproquo montre que la parole ne transmet pas simplement une vérité ; elle peut fabriquer une situation et conduire chacun à agir sur une représentation inexacte. Les récits de Dorante suscitent ainsi des attentes chez ses interlocuteurs et l'obligent à entretenir l'illusion. La comédie repose alors sur une mécanique d'accumulation : une première invention appelle une explication, puis une nouvelle invention destinée à préserver la précédente.

La citation du critique éclaire précisément cette dynamique. Les mensonges de Dorante ne restent pas de simples paroles sans effet : ils compliquent les relations amoureuses et familiales et exposent Dorante au risque d'être démasqué. Lorsque Géronte envisage le mariage de son fils, Dorante prétend notamment s'être déjà marié en secret à Poitiers. Cette nouvelle invention ne fait pas disparaître les difficultés : elle contraint le menteur à improviser davantage et aggrave le conflit avec son père. Cliton, par ses réactions et son regard plus lucide, fait ressortir l'écart entre l'assurance de Dorante et l'inconsistance de ses histoires. Le héros se croit maître de son éloquence, mais il se trouve progressivement pris dans son propre réseau de paroles. Cette escalade nourrit le comique de situation et de caractère.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Toutefois, la pièce ne réduit pas le mensonge à un jeu sans conséquence. Les paroles de Dorante peuvent tromper et faire naître de fausses attentes ; elles mettent en jeu la confiance nécessaire aux relations. Le dénouement dissipe les confusions et permet les unions annoncées, notamment celles de Dorante et de Lucrèce, ainsi que de Clarice et d'Alcippe. La comédie rétablit donc un ordre amoureux et social, mais cet ordre n'efface pas le parcours qui y conduit : il a fallu que les inventions produisent leurs effets, puis que la vérité les dissipe. On peut rapprocher ce mécanisme d'autres comédies fondées sur la dissimulation, comme *Le Tartuffe* de Molière : dans les deux cas, la parole trompeuse transforme les rapports entre les personnages, même si les enjeux et la gravité du mensonge diffèrent.

Conclusion. Dans *Le Menteur*, le mensonge est bien un ressort privilégié de la comédie : il donne à Dorante l'occasion de briller, amuse le public par le décalage entre apparence et vérité et multiplie les quiproquos. Mais il est également un moteur de l'action, car chaque invention entraîne de nouvelles complications et engage les sentiments ainsi que les relations familiales. La citation éclaire donc le double rôle du mensonge : source de plaisir théâtral, il devient aussi une force qui échappe à celui qui l'a créé. Le dénouement rétablit la vérité et permet les unions, après que les paroles mensongères ont conduit l'intrigue à sa résolution.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans *Le Menteur*, les inventions de Dorante sont à la fois un ressort comique et le moteur de l'intrigue. Elles lui permettent de se mettre en valeur et de séduire, mais les quiproquos et les attentes qu'elles suscitent l'obligent à mentir encore. La comédie fait rire du décalage entre la vérité connue du public et les apparences auxquelles les personnages se fient, tout en montrant que la parole trompeuse a des conséquences réelles sur les relations. Le dénouement dissipe les confusions et permet les unions, après que les mensonges ont conduit l'action à sa résolution.

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 le jeu de la parole nuit-il à l'expression sincère des sentiments dans On ne badine pas avec l'amour ? 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.

Introduction. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, Alfred de Musset met en scène les retrouvailles de Camille et de Perdican, cousins que leurs familles souhaitent unir. Tous deux éprouvent des sentiments l'un pour l'autre, mais ils se protègent derrière des paroles calculées, des provocations et des jeux de séduction. La parole, qui pourrait permettre l'aveu, devient ainsi un moyen d'éviter la vulnérabilité et de mettre l'autre à l'épreuve. On peut donc se demander dans quelle mesure ce jeu verbal empêche l'expression sincère des sentiments et quelles conséquences il entraîne. Il contribue d'abord à dissimuler l'amour, puis transforme les échanges en stratégie de jalousie, avant de conduire à une issue tragique qui révèle le prix de cette dissimulation.

Développement. Dès le retour de Camille, la parole sert à tenir l'autre à distance. Camille revient du couvent marquée par le récit des désillusions amoureuses qui lui a été transmis par une religieuse. Elle se méfie des hommes et refuse de se livrer spontanément à Perdican. Celui-ci, de son côté, cherche à obtenir une réponse amoureuse sans toujours accepter de parler à découvert. Leur dialogue prend alors la forme d'un affrontement : chacun observe les réactions de l'autre et tente de ne pas perdre la maîtrise de la

situation. Les répliques ne disent pas simplement ce que les personnages ressentent ; elles défendent une position, masquent une peur ou cherchent à faire céder l'interlocuteur. Le titre de la pièce prend ainsi une valeur d'avertissement : ce qui semble n'être qu'un jeu de paroles peut toucher profondément les êtres.

Le jeu devient plus dangereux lorsque les personnages font intervenir Rosette. Pour piquer Camille et provoquer une réaction, Perdican se rapproche de la jeune paysanne et lui adresse des marques d'affection. Rosette, qui ne mesure pas tout ce qui se joue entre les cousins, peut croire à la sincérité de ses paroles. Camille, de son côté, se sert de cette situation pour éprouver Perdican et reprendre l'avantage. L'amour est alors traité comme une partie où l'on cherche à rendre l'autre jaloux, plutôt que comme un sentiment à partager. Les paroles produisent des effets différents selon ceux qui les entendent : ce que Perdican destine à Camille peut être reçu par Rosette comme une véritable promesse. La scène fait donc apparaître l'inégalité entre les personnages et la responsabilité de celui qui utilise la parole d'amour comme une arme.

La sincérité existe pourtant, mais elle arrive après les provocations et les malentendus. Le dialogue fait alterner l'aveu possible et la reprise du jeu : les personnages s'approchent, se blessent, puis tentent de reprendre le contrôle par une nouvelle parole. Le spectateur perçoit ainsi une ironie dramatique : les sentiments de Camille et de Perdican sont lisibles dans leur conduite et leurs réactions, alors qu'ils s'emploient à les nier ou à les dissimuler. Lorsque l'amour finit par se dire clairement entre eux, cette vérité ne répare pas les conséquences de leurs manœuvres. Rosette, témoin de leur rapprochement et bouleversée par ce qu'elle découvre, meurt. Le dénouement tragique montre que la parole n'est pas un jeu inoffensif : elle engage la confiance d'autrui et peut provoquer une souffrance irréversible.

La pièce dépasse ainsi la seule opposition entre mensonge et vérité. Ce qui nuit à l'expression sincère, c'est aussi la peur d'aimer, l'orgueil et le désir de garder le pouvoir dans la relation. Camille et Perdican veulent se protéger, mais cette protection les conduit à parler de façon détournée et à faire souffrir une tierce personne. On peut rapprocher cette situation du théâtre de Marivaux, où les personnages se dissimulent souvent leurs sentiments et se mettent à l'épreuve ; chez Musset, toutefois, ce jeu ne débouche pas sur un dénouement heureux qui répare les torts. Le registre de la pièce mêle la vivacité comique des échanges à une gravité croissante : le badinage révèle finalement sa violence.

Conclusion. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, le jeu de la parole nuit fortement à l'expression sincère des sentiments : Camille et Perdican se défient, se provoquent et utilisent Rosette pour mesurer leur pouvoir l'un sur l'autre. Les mots d'amour deviennent des instruments de stratégie au lieu d'être des aveux confiants. La sincérité finit par apparaître, mais trop tard pour empêcher le drame. Musset montre ainsi que la parole peut à la fois révéler l'amour et le rendre impossible lorsque l'orgueil et la peur la transforment en jeu.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Camille et Perdican éprouvent des sentiments sincères, mais la peur d'être vulnérables et l'orgueil les conduisent à se défier plutôt qu'à s'avouer leur amour. Leurs paroles deviennent des provocations et des instruments de jalousie, notamment lorsque Perdican se rapproche de Rosette, qui peut prendre ses déclarations au sérieux. La vérité finit par se dire, mais trop tard : Rosette meurt, victime des conséquences du jeu. Musset montre ainsi que les paroles amoureuses ne sont pas sans effet et que le badinage peut détruire ce qu'il prétend éprouver.

C

Question C.

Sujet p. 3

> Œuvre : Nathalie Sarraute, Pour un oui ou pour un non. Parcours : Théâtre et dispute. Selon un critique, dans Pour un oui ou pour un non, « ce sont les non-dits, les sous-entendus, ce qui se tisse entre les mots, qui sont la source des malentendus, qui minent les relations humaines », c'est-à-dire qui les fragilisent. En quoi ces propos éclairent-

FormaV - document d'entraînement non officiel

> ils votre lecture de la pièce ? 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.

Introduction. Dans *Pour un oui ou pour un non*, Nathalie Sarraute construit une pièce autour d'une rupture entre deux amis désignés par les initiales H.1 et H.2. La cause paraît d'abord minuscule : une formule apparemment banale, prononcée par H.1, est devenue insupportable à H.2. Mais l'échange révèle peu à peu que le conflit ne tient pas seulement aux mots prononcés. Il se nourrit de tons, de silences, d'intentions supposées et de sensibilités qui ne se disent pas directement. Les propos du critique éclairent donc la pièce en faisant des non-dits et des sous-entendus la source du malentendu et de la fragilité des liens. Cependant, Sarraute montre aussi que ces interprétations restent incertaines et que la dispute les amplifie jusqu'à menacer l'amitié.

Développement. Le conflit naît d'une expression dont le sens semble insignifiant lorsqu'on la considère seulement dans son contenu. H.2 revient sur la formule « C'est bien… ça », attribuée à H.1, et sur la manière particulière dont elle aurait été prononcée. La pause et l'intonation prennent une importance décisive : H.2 y entend une condescendance, comme si H.1 le jugeait de haut. H.1, au contraire, conteste cette interprétation et soutient qu'il n'avait pas voulu blesser son ami. La pièce fait ainsi entendre l'écart entre l'énoncé littéral et ce que l'auditeur croit percevoir derrière lui. Ce qui est en jeu n'est plus seulement le sens des mots, mais le ton, le rythme et la place implicite que chacun assigne à l'autre.

La dispute donne une forme théâtrale à ce qui reste habituellement difficile à formuler. Sarraute fait surgir les mouvements intérieurs sous la conversation ordinaire : H.2 ne se contente pas de rapporter une phrase, il cherche à faire reconnaître une blessure et le jugement qu'il croit y avoir décelé. H.1 tente, pour sa part, de ramener l'échange à l'intention consciente et à la signification explicite. Le dialogue devient une enquête rétrospective : les deux amis rejouent la scène, interrogent chaque inflexion et examinent ce qui aurait pu se glisser « entre les mots ». Les reprises, les interruptions, les questions et les reformulations dramatisent leur incapacité à fixer une interprétation commune. Le public est invité à écouter non seulement les phrases, mais aussi les tensions que leur répétition fait apparaître.

Les non-dits fragilisent les relations parce que chacun prête à l'autre une intention que celui-ci ne reconnaît pas. H.2 rattache la formule à un malaise plus profond : il se sent diminué par la réussite de H.1 et redoute d'être enfermé dans le rôle de celui qui vaut moins. H.1 ne perçoit pas nécessairement cette hiérarchie comme H.2 la ressent. La phrase litigieuse devient alors le point de cristallisation de ressentiments et de susceptibilités plus anciens. Le malentendu ne vient donc pas d'un mot isolé : il révèle une relation déjà travaillée par des attentes divergentes et par des comparaisons tacites. En cherchant à prouver qu'il a raison, chacun risque de confirmer à l'autre l'image blessante qu'il redoute.

Pour autant, la pièce ne désigne pas simplement un coupable. H.2 est sincèrement atteint, mais son interprétation de l'intonation ne peut être vérifiée comme un fait objectif ; H.1 peut être de bonne foi sans mesurer l'effet de sa parole. Cette incertitude empêche la dispute de se résoudre par une simple démonstration. Les amis extérieurs que les personnages font intervenir comme témoins ou arbitres ne fournissent pas de vérité incontestable : leur présence risque plutôt de transformer le désaccord intime en procès et de faire prendre parti. La pièce met ainsi en scène une parole qui tente sans cesse de préciser et de réparer, mais qui relance le conflit à mesure que les amis veulent établir ce qui s'est véritablement joué. Son dénouement ne livre pas d'explication définitive : l'amitié reste suspendue à la possibilité d'entendre autrement l'expérience de l'autre.

Conclusion. Les propos du critique éclairent pleinement la pièce : les mots ne suffisent pas à expliquer la rupture entre H.1 et H.2. Une intonation, une pause et des significations implicites deviennent le lieu où se déposent des blessures et des ressentiments que les personnages n'avaient pas formulés directement. Ces sous-entendus fragilisent leur amitié parce qu'ils sont interprétés différemment et ne peuvent être ramenés à

une intention certaine. Sarraute montre enfin que la dispute, en prétendant élucider le non-dit, peut l'approfondir : ce qui se tisse entre les mots est à la fois difficile à saisir et décisif pour les relations humaines.

RÉPONSE À RETENIR

Dans *Pour un oui ou pour un non*, la rupture entre H.1 et H.2 part d'une formule banale, mais H.2 y entend, dans une pause et une intonation, une marque de condescendance. Le conflit fait apparaître des blessures et des ressentiments qui n'étaient pas explicitement formulés, notamment le sentiment d'une inégalité entre les deux amis. Comme l'intention de H.1 et l'interprétation de H.2 ne peuvent être définitivement départagées, leur enquête verbale relance la dispute au lieu de la résoudre. Sarraute montre ainsi que les non-dits fragilisent les relations précisément parce qu'ils sont ressentis comme décisifs sans pouvoir être établis avec certitude.

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