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

Français

Session 2025 • Amérique du Sud

Code sujet **25FRGEAS1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- Commentaire — Le retour d’André Tarendol dans Tarendol de René Barjavel
1 réponses • sujet p. 2–4

Dissertation n°1 — Mensonge et comédie dans Le Menteur de Pierre Corneille
1 réponses • sujet p. 5–5

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. 5–6

Dissertation n°3 — Théâtre et dispute dans Pour un oui ou pour un non de Nathalie Sarraute
1 réponses • sujet p. 6–6

Les numéros, parties et pages renvoient au sujet original. Chaque réponse rappelle la consigne, explique la démarche et donne le résultat.

1- Commentaire

20 points

Le retour d’André Tarendol dans Tarendol de René Barjavel

Question Commentaire

Sujet p. 2, 3, 4

> Vous traiterez au choix l’un des deux sujets suivants : réalisez le commentaire de l’extrait de Tarendol, première partie « Une nuit de printemps » (1946), de René Barjavel. L’extrait raconte le retour chez lui, à Courtaizeau, d’André Tarendol, parti à la guerre en août 1914.

Démarche : Pour commenter l’extrait, on suit ses trois mouvements : le retour d’André dans un paysage encore marqué par la guerre (du début à l’arrivée au hameau), son approche de la maison et l’échec de la joie espérée, puis son refuge dans l’étable et sa découverte par Françoise. On observe notamment les accumulations, les sensations, les oppositions entre nuit et lumière, dehors et dedans, ainsi que les paroles du narrateur qui interrogent la représentation de la guerre. Il faut enfin distinguer les faits racontés des suppositions d’André sur ce que Françoise rêve ou pense.

Problématique : Comment Barjavel fait-il du retour d’André une scène poignante qui oppose la réalité éprouvante de la guerre à l’image héroïque que le personnage prête à Françoise ?

Plan : 1. Un retour physique et moralement éprouvant, dans un univers nocturne hostile ; 2. La maison désirée, mais séparée d’André par une porte et par l’expérience de la guerre ; 3. Un retour finalement réduit à la présence vulnérable du soldat dans l’étable.

RÉPONSE À RETENIR

Commentaire rédigé

Dans cet extrait de la première partie, « Une nuit de printemps », du roman *Tarendol*, publié en 1946, René Barjavel raconte le retour d'André Tarendol à Courtaizeau. Parti pour la guerre en août 1914, il retrouve le hameau où l'attend sa femme Françoise. Pourtant, son arrivée ne prend pas la forme attendue de retrouvailles joyeuses : elle se déroule de nuit, sous la pluie, et s'achève dans l'étable. Comment Barjavel fait-il de ce retour une scène poignante qui oppose la réalité éprouvante de la guerre à l'image héroïque que le personnage prête à Françoise ? Le récit montre d'abord un homme encore marqué par la guerre et par un environnement hostile ; il transforme ensuite la maison en lieu de bonheur désiré mais inaccessible ; enfin, il donne à voir le retour réel d'André dans toute sa vulnérabilité.

1. Un retour physique et moralement éprouvant

Dès la première phrase, André éprouve des sentiments contradictoires : « Il avait hâte et peur d'arriver. » La juxtaposition de ces deux termes résume son désir de retrouver son foyer, mais aussi l'appréhension qui accompagne ce retour. La formule « le vrai retour » semble d'abord annoncer un accomplissement ; pourtant, celui-ci se fait « dans la nuit, la pluie, la boue et le vent ». Les éléments naturels composent un décor hostile et annoncent que l'arrivée sera pénible, non triomphale.

Le récit rappelle le trajet parcouru à travers une accumulation de lieux et d'images de destruction : « les champs éventrés », « les routes rompues », « les obus », puis « les chemins de feu, de poussière et de boue ». Le vocabulaire associe la guerre à une terre dévastée, « sans herbe ». La description engage aussi plusieurs sensations : les vivants « suaient », les morts « puaient » et les blessés sont « hurlants ». Ces notations physiques, particulièrement concrètes, écartent toute idéalisation du combat. La reprise, au moment de l'arrivée, de « Sous la pluie, dans la nuit et le vent » maintient André dans le même univers éprouvant : être revenu chez lui ne signifie pas encore qu'il a retrouvé le repos.

La perception du hameau reste dominée par l'obscurité. Courtaizeau se réduit à « quatre maisons basses plus noires que la nuit » ; même le toit familier du Pigeonnier, à l'autre bout du hameau, demeure invisible. Cette vision partielle fait sentir l'étrangeté du retour : André est bien chez lui, mais la nuit l'empêche de retrouver pleinement ses repères. Les bruits, eux, rendent sa présence perceptible. Un chien aboie et le texte explique qu'il « signalait le pas qui venait d'arriver au village ». Le récit s'attarde sur les habitudes nocturnes des chiens, puis précise qu'ils entendent « le pas insolite » d'André. Son retour rompt le calme ordinaire des maisons endormies. Le chien, puis le mouton qui bêle, constituent les premières présences auxquelles le soldat se confronte ; Françoise, elle, dort encore.

2. La maison désirée, mais séparée d'André

La difficulté du retour se lit également dans le corps du personnage. Des « fils d'eau » coulent de sa capote et de ses doigts ; surtout, « le poids de la nuit et des souvenirs pliait ses épaules ». Cette métaphore donne une consistance physique à la mémoire : André ne porte pas seulement des vêtements trempés, il est accablé par ce qu'il a vécu. Sa marche devient une suite de chutes : ses pieds glissent sur la marne détrempée, il tombe « le visage dans la terre », se relève, puis retombe et s'écorche les mains. La répétition des gestes et des chutes ralentit le récit et rend sensible l'épuisement du personnage à quelques pas de son foyer.

Une fois devant sa maison, André imagine l'intérieur : la pièce est peut-être chaude et éclairée par les dernières braises. Le mot « peut-être » indique qu'il ne sait pas exactement ce qui l'attend derrière la porte. Françoise dort ; André suppose qu'elle « devait rêver à lui » et l'imagine le représentant « à l'assaut dans le soleil et la gloire des clairons ». Ces expressions de lumière et de gloire contrastent fortement avec la nuit, la boue et les corps souffrants évoqués auparavant. Mais il s'agit de la

représentation qu'André prête à sa femme, et non d'une scène de rêve effectivement rapportée par le narrateur. La mention de la médaille dont elle « devait être fière » prolonge cette image héroïque supposée.

Le récit élargit alors le cas du couple à une interrogation générale : « Qui peut connaître la vérité de la guerre, de ceux qui ne l'ont pas subie ? » La question souligne l'écart entre l'expérience de ceux qui ont vécu le conflit et les images que peuvent s'en faire ceux qui en sont éloignés. La scène oppose ainsi, par le regard d'André, le soldat réellement revenu — trempé, épuisé, chargé de souvenirs — au combattant glorieux qu'il imagine dans les pensées de Françoise.

André tente pourtant de rejoindre cette joie attendue : il ouvre les bras, cherche à « rappeler à lui l'image de la joie du retour » et prend son souffle pour crier le nom de sa femme. Les mots « image » et « essaya » marquent une joie qu'il doit s'efforcer de retrouver plutôt qu'une émotion déjà présente. L'appel qu'il se formule — « Qu'elle accoure, qu'elle vienne se jeter dans ses bras » — reste un souhait. Il ne parvient finalement pas à crier. La porte demeure « entre les vivants et lui » : cette formule donne à la séparation matérielle une portée symbolique et suggère combien André se sent éloigné de la vie domestique, sans pour autant affirmer qu'il serait mort. Le foyer espéré est tout proche, mais il ne réussit pas à y entrer.

3. Le retour réel : un homme vulnérable dans l'étable

Après cet échec, André repart vers l'appentis. « Les épaules basses » et « les pieds lourds », il se courbe pour entrer dans l'étable. Les gestes successifs — se courber, refermer la porte, se mettre à genoux pour défaire ses courroies, s'allonger — composent une scène de fatigue et de retrait. La précision selon laquelle le toit est trop bas pour sa taille explique concrètement sa posture, mais contribue aussi à faire apparaître un homme diminué par l'épuisement. Il ne rejoint pas la pièce où dort Françoise ; il se met à l'abri auprès des animaux. La chèvre se lève et les lapins lui partent dans les jambes : dans cette scène, ce sont encore des animaux qui manifestent immédiatement leur présence autour de lui.

André s'allonge, la tête sur ses musettes, et s'endort. Les retrouvailles ne sont donc pas préparées par un échange de paroles ou par une étreinte : Françoise est « brusquement éveillée par l'angoisse » et le trouve dans l'étable, « une lampe-tempête à la main ». Le contraste est fort entre l'image du héros qu'André supposait dans les rêves de son épouse et l'homme qu'elle découvre, endormi après son trajet. Cependant, le texte ne développe pas leur rencontre : il s'arrête au moment où Françoise le trouve.

La dernière phrase, « L'eau qui s'égouttait de lui dans la litière fumait », donne à la fin une force visuelle et matérielle. Le verbe « s'égouttait » prolonge l'image du soldat ruisselant ; le verbe « fumait » rend visible le contact de cette eau avec la litière. Au lieu de commenter les émotions des époux ou de raconter leurs retrouvailles, le narrateur clôt l'extrait sur une image concrète, qui laisse le corps trempé d'André témoigner silencieusement de son retour éprouvant.

Conclusion

Barjavel détourne les attentes liées au retour du soldat : André ne franchit pas le seuil de sa maison et ne retrouve pas immédiatement Françoise dans une scène de joie. La nuit, la boue, les chutes et le poids des souvenirs donnent à son arrivée une dimension physique et morale douloureuse. La maison demeure séparée de lui par une porte, tandis que l'image héroïque qu'il prête à Françoise contraste avec l'homme épuisé qu'elle découvre finalement dans l'étable. En faisant de cette arrivée une scène sobre, conclue par une image matérielle plutôt que par des paroles, le texte souligne l'écart entre la guerre vécue et les représentations de ceux qui ne l'ont pas subie.

Dissertation n°1

20 points

Mensonge et comédie dans Le Menteur de Pierre Corneille

Dissertation n°1

Question Sujet

Sujet p. 5

> Selon vous, dans la pièce de Corneille, Le Menteur, les mensonges n'ont-ils pour effet que le rire ? 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.

Introduction. Dans *Le Menteur*, comédie de Pierre Corneille, Dorante se distingue par son talent à inventer des récits et à les faire croire. Ses mensonges sont d'abord une source de plaisir pour le spectateur : ils donnent lieu à des quiproquos et mettent en valeur son éloquence. Mais ils touchent aussi aux relations amoureuses et familiales des personnages. On peut donc se demander si, dans la pièce, les mensonges ont pour seul effet le rire. Ils constituent bien un ressort comique essentiel ; cependant, ils troublent les relations et les projets des personnages, et conduisent à s'interroger sur le pouvoir comme sur les limites de la parole mensongère.

I. Les mensonges sont d'abord un puissant ressort comique.

Dorante prend plaisir à se composer un personnage et à raconter des histoires extravagantes. Lorsqu'il rencontre Clarice et Lucrèce, ses récits lui permettent de se donner une image avantageuse et de séduire ses interlocutrices. Il ne se contente pas de dissimuler la vérité : il la remplace par des histoires abondantes, dont l'assurance du narrateur contraste avec leur caractère inventé. Le spectateur, qui peut mesurer l'écart entre les faits et les récits de Dorante, rit de son aplomb autant que de la crédulité ou de l'embarras que ses inventions provoquent.

Les mensonges font également progresser l'action. Une première invention oblige Dorante à en produire d'autres pour éviter d'être démasqué ; cette fuite en avant entraîne des complications et entretient l'attente du public. Les échanges avec Cliton renforcent le comique : le valet oppose à l'imagination de son maître une lucidité qui fait ressortir l'invraisemblance de ses récits. Le rire naît ainsi à la fois des situations, des réactions des personnages et du contraste entre la confiance de Dorante et la fragilité de ses inventions.

II. Toutefois, ces mensonges perturbent les relations et les projets des personnages.

Les inventions de Dorante ne restent pas de simples histoires destinées à divertir. Pour échapper au projet de mariage envisagé par son père Géronte, il prétend être déjà marié à Poitiers. Son mensonge trompe son père et modifie la manière dont les personnages envisagent son avenir. Cette stratégie révèle aussi que la parole peut servir à tenter de se soustraire à une décision familiale ; mais elle entraîne Dorante dans de nouvelles explications et complique ses rapports avec son entourage.

Dans l'intrigue amoureuse, les identités mal comprises et les discours trompeurs contribuent aux quiproquos entre Dorante, Clarice et Lucrèce. Les personnages ne disposent pas tous des mêmes informations et interprètent donc les paroles et les intentions de manière différente. Les mensonges et les méprises alimentent notamment les inquiétudes et la jalousie d'Alcippe. Le public peut rire de ce décalage parce qu'il en perçoit mieux les ressorts, mais les personnages, eux, risquent de voir leurs sentiments et leurs projets bouleversés. La pièce montre donc que la parole mensongère peut avoir un effet réel sur la confiance et sur les relations.

III. La pièce interroge enfin le pouvoir et les limites de la parole.

Dorante semble d’abord maître de la situation : il improvise, détourne les questions et cherche à orienter ce que ses interlocuteurs croient. Mais il ne contrôle pas entièrement les effets de ses récits. Pour soutenir ses mensonges, il doit en inventer d’autres ; il risque alors de se contredire et d’être découvert. Cliton, par son regard lucide, fait apparaître cette contradiction : Dorante prétend maîtriser les événements grâce à son éloquence, mais ses inventions l’enferment peu à peu dans des difficultés qu’il a lui-même créées. La comédie invite ainsi à rire de son habileté tout en en montrant les limites.

Le dénouement dissipe les confusions et conduit à des unions conformes aux couples que la pièce établit finalement : Dorante avec Lucrèce et Clarice avec Alcippe. La résolution heureuse contient les désordres produits par les mensonges, sans effacer ce qu’ils ont révélé sur la fragilité des relations. On peut rapprocher cette fonction de celle du *Tartuffe* de Molière : la dissimulation y trouble également les relations familiales, même si ses conséquences prennent une dimension plus grave. Cette comparaison souligne que le mensonge comique peut divertir tout en mettant en scène des rapports de confiance menacés.

Conclusion. Dans *Le Menteur*, les mensonges de Dorante ont incontestablement pour effet le rire : ses récits inventés, les quiproquos, les réactions de Cliton et l’écart entre ce que savent le public et les personnages nourrissent la comédie. Mais ils n’ont pas pour seul effet le rire. Ils influent sur les projets familiaux et amoureux, provoquent des méprises et alimentent la jalousie ; ils montrent aussi que Dorante peut devenir prisonnier de ses propres paroles. Le dénouement heureux résout ces troubles, mais la pièce fait du mensonge un ressort à la fois divertissant et révélateur du pouvoir de la parole sur les relations humaines.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Non. Dans *Le Menteur*, les mensonges de Dorante font rire par leurs inventions, les quiproquos et l’écart entre ce qu’il raconte et ce que le public sait. Mais ils perturbent aussi les projets familiaux et amoureux, nourrissent les méprises et la jalousie, et finissent par contraindre Dorante lui-même. Le dénouement heureux résout ces désordres sans réduire la pièce à un simple divertissement.

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. 5, 6

> Selon vous, tout est-il déjà joué quand commence 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.

Démarche. Il faut entendre la question dans ses deux sens : le conflit est-il déjà inscrit dans la situation au début de la pièce, et les personnages sont-ils déjà enfermés dans un dénouement inévitable ? On peut montrer que le passé des personnages et les attentes du Baron préparent les tensions, sans pour autant déterminer la catastrophe. L'action se construit aussi à travers leurs décisions, leurs silences et leurs paroles : ils transforment l'amour en épreuve et entraînent Rosette dans leur affrontement.

Introduction. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, Alfred de Musset met en scène les retrouvailles de Camille et de Perdican, cousins que le Baron souhaite marier. Mais ces retrouvailles ne conduisent pas simplement à une déclaration d'amour : Camille se méfie des hommes après son séjour au couvent, tandis que Perdican, blessé par son refus, cherche à la rendre jalouse en se rapprochant de Rosette. Le titre avertit déjà que l'amour n'est pas un jeu sans conséquence. Dès lors, tout est-il déjà joué quand la pièce commence ? Les circonstances initiales semblent orienter l'intrigue vers le conflit, mais les personnages conservent une liberté de choix et contribuent eux-mêmes à l'escalade. Nous verrons d'abord que la situation et le passé des personnages préparent les tensions, puis que leurs paroles et leurs actes déterminent le cours de l'action, avant de montrer que le dénouement paraît fatal précisément parce que leurs jeux ont produit des conséquences irréversibles.

I. Dès le début, la situation semble préparer le conflit, sans en fixer l'issue. Le Baron espère unir Camille et Perdican. Les deux cousins se retrouvent donc placés dans un scénario imaginé par un autre : leur famille attend que leur affection ancienne se transforme en mariage. Cette attente constitue un cadre contraignant, mais elle ne garantit ni leur entente ni leur amour. Le retour de Camille du couvent révèle au contraire qu'elle n'aborde pas cette réunion avec les mêmes attentes que Perdican. La situation initiale crée ainsi les conditions d'un malentendu, sans décider à l'avance de la manière dont chacun y répondra.

Le séjour de Camille au couvent a également nourri sa méfiance. Le récit d'une religieuse, marquée par une expérience douloureuse de l'amour, l'a convaincue de se protéger des hommes et de choisir la vie religieuse. Camille interprète donc sa relation avec Perdican à travers des paroles et des expériences rapportées. La pièce fait ainsi apparaître le poids des discours reçus : ils façonnent sa vision de l'amour avant même que les retrouvailles ne lui permettent d'éprouver pleinement ses propres sentiments. Cependant, son passé ne la contraint pas absolument. Elle pourrait confronter ces conseils à ce qu'elle ressent pour Perdican ; celui-ci pourrait, de son côté, répondre à ses craintes autrement que par la provocation.

II. Les choix des personnages font évoluer la rencontre vers l'affrontement. Lorsque Camille refuse l'union espérée par le Baron et se montre réservée à l'égard de Perdican, celui-ci se sent blessé. Il choisit alors de se rapprocher de Rosette, la sœur de lait de Camille, et de faire de cette relation un moyen d'éveiller la jalousie de sa cousine. Rosette prend au sérieux l'attention que Perdican lui témoigne : elle devient ainsi la victime d'un jeu dont elle ne connaît pas les enjeux véritables. La conduite de Perdican n'est donc pas la simple exécution d'un destin déjà écrit ; elle constitue une décision qui aggrave la situation.

Camille participe elle aussi à la mécanique de l'épreuve, même si elle n'est pas responsable au même titre de l'usage que Perdican fait de Rosette. Elle garde ses sentiments en partie voilés et oppose à Perdican les discours de méfiance qui l'ont marquée. Lui répond par des déclarations et des gestes destinés à provoquer plutôt qu'à établir un dialogue sincère. Le parcours associé, « Les jeux du cœur et de la parole », éclaire cette dynamique : les mots servent tour à tour à se protéger, à éprouver l'autre et à reprendre l'avantage. Au lieu de dire simplement ce qu'ils ressentent et ce qu'ils redoutent, les personnages font de leur relation une joute. Le titre prend alors tout son sens : ils traitent comme un jeu des sentiments qui, eux, sont réels, et impliquent une jeune femme qui ne maîtrise pas la situation.

Pourtant, derrière l'orgueil et les provocations, l'attachement entre Camille et Perdican demeure. Perdican défend finalement la valeur de l'expérience vécue lorsqu'il affirme : « J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. » Cette déclaration oppose un amour imparfait, exposé à la douleur, à la volonté de se protéger de tout risque. Mais la parole sincère arrive après des actes qui ont déjà blessé Rosette. La pièce montre ainsi que les personnages ne sont pas prisonniers d'un scénario initial : leurs réactions successives donnent à l'intrigue sa direction.

III. La fin semble inévitable, mais elle résulte d'une escalade qui aurait pu être évitée. Dans la scène finale, Camille et Perdican finissent par se reconnaître leur amour. Cette sincérité aurait pu ouvrir la voie à leur réconciliation ; pourtant, Rosette entend leur échange et comprend qu'elle a été prise dans leur affrontement. Elle s'effondre et meurt. La révélation des sentiments des deux cousins ne peut donc effacer les conséquences de leurs stratégies : le dénouement fait apparaître le prix de paroles et d'actes que les personnages pensaient pouvoir maîtriser.

Après coup, cette mort peut donner l'impression que tout était joué dès le commencement. Mais la pièce fait plutôt voir comment une issue tragique se construit progressivement. Le projet du Baron, la défiance de Camille et la blessure d'orgueil de Perdican préparent le conflit ; ils ne rendent pas inévitable le recours à Rosette ni la succession des provocations. La catastrophe naît de choix humains, et la pièce invite ainsi à réfléchir à la responsabilité attachée à la parole. Elle conserve néanmoins des éléments comiques, notamment dans les personnages qui entourent les deux cousins et dans le décalage entre le projet matrimonial du Baron et les résistances des jeunes gens. Le passage du jeu amoureux à la mort de Rosette donne à cette comédie une dimension tragique. On peut rapprocher cette évolution de celle de *Roméo et Juliette* de Shakespeare : dans les deux œuvres, des jeunes gens affrontent une issue mortelle, mais Musset met particulièrement en évidence la manière dont les paroles et les stratégies des personnages précipitent le malheur.

Conclusion. Tout n'est donc pas déjà joué lorsque commence *On ne badine pas avec l'amour*. Le projet du Baron, l'éducation de Camille et les attentes différentes des deux cousins rendent le conflit probable, mais ne suffisent pas à expliquer la mort de Rosette. Celle-ci résulte d'une escalade à laquelle contribuent les choix des protagonistes, en particulier l'utilisation de Rosette par Perdican et leur difficulté à parler avec franchise. Musset montre ainsi que les sentiments ne peuvent être traités comme les pièces d'un jeu : les paroles et les actes prononcés pour éprouver l'autre peuvent produire des conséquences irréversibles.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> **Réponse.** Non, tout n'est pas déjà joué au début de la pièce. Le passé des personnages et le projet matrimonial du Baron préparent les tensions, mais ne rendent pas la catastrophe inévitable. Par leurs refus, leurs provocations et l'implication de Rosette, Camille et Perdican font évoluer la situation jusqu'à un dénouement tragique. Musset montre ainsi que les jeux de la parole et du cœur engagent une responsabilité réelle.

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. 6

> « C'est un combat sans merci. Une lutte à mort. », affirme l'un des protagonistes de Pour un oui ou pour un non. Cette citation éclaire-t-elle votre lecture de la pièce de Nathalie Sarraute ? 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.

Introduction

Dans *Pour un oui ou pour un non*, Nathalie Sarraute fait d'une brouille entre deux amis la matière d'une pièce où des paroles ordinaires révèlent des tensions profondes. L'un des protagonistes qualifie leur affrontement de « combat sans merci » et de « lutte à mort ». La formule peut sembler excessive : le conflit naît d'une phrase en apparence banale et ne donne pas lieu à une violence physique. Pourtant, elle prend tout son sens si l'on comprend que les personnages se battent pour faire reconnaître leur interprétation des paroles, défendre leur dignité et préserver — ou redéfinir — leur relation. Elle éclaire donc puissamment la pièce, sans en résumer toute la complexité : la lutte est intense, mais aucun observateur ne peut établir avec certitude ce que l'un a voulu dire ni ce que l'autre a légitimement ressenti. Nous verrons d'abord comment une parole minuscule déclenche un affrontement, puis comment celui-ci engage l'identité et le rapport de force entre les amis, avant de montrer que la pièce met en question la possibilité même de trancher leur conflit.

I. D'une parole apparemment insignifiante naît un affrontement intense

La situation de départ fait écho au titre : la rupture semble survenir « pour un oui ou pour un non », c'est-à-dire pour un motif qui paraît dérisoire. Les deux amis ne sont pas séparés par un événement spectaculaire, mais par une parole dont l'un a gardé le souvenir et que l'autre ne reconnaît pas comme une offense. La formule « C'est bien, ça », prise à la lettre, pourrait n'être qu'une appréciation favorable. Mais celui qui l'a reçue croit entendre, dans sa façon d'être prononcée, une nuance de condescendance : il a le sentiment que son ami lui accorde son approbation de haut.

La pièce montre ainsi que la dispute porte moins sur le sens du dictionnaire que sur le ton, les inflexions et les silences. L'un affirme ne pas avoir voulu blesser ; l'autre maintient que la manière de parler l'a atteint. Chacun défend une expérience qui lui paraît incontestable, mais qui ne se laisse pas facilement prouver : l'intention de celui qui parle est intérieure, tandis que la blessure de celui qui écoute relève de son ressenti. L'explication, au lieu d'apaiser le différend, le prolonge. Les interlocuteurs reprennent les mots et examinent leurs nuances : l'analyse de cette formule devient elle-même un duel verbal.

La forme théâtrale rend cette escalade perceptible. L'action repose principalement sur les répliques, les reprises, les objections et les silences. La parole quotidienne devient le lieu où se manifestent progressivement la colère et le malaise. La formule du « combat sans merci » met donc en lumière un contraste essentiel : le motif peut paraître minime de l'extérieur, mais l'offense ressentie ne l'est pas pour celui qui l'éprouve.

II. Une lutte pour la dignité et pour la définition de l'amitié

Les personnages ne discutent pas seulement d'une phrase isolée. Celui qui s'est senti blessé soupçonne son ami de le regarder de haut et de lui assigner une place inférieure. Celui qui récuse cette interprétation se sent à son tour accusé injustement : il refuse qu'on lui attribue une intention méprisante. La querelle oppose ainsi deux demandes de reconnaissance : faire reconnaître sa blessure, d'un côté, et faire reconnaître son innocence, de l'autre.

Le conflit porte également sur le pouvoir de définir ce qui s'est passé. Chaque protagoniste veut être cru lorsqu'il expose sa version de la scène. La parole, qui devrait permettre de se comprendre, devient une arme pour accuser, se défendre et contester le récit de l'autre. Or aucun examen des mots ne peut restituer de manière incontestable ce que chacun a voulu exprimer ou a effectivement entendu. La discussion tend donc à approfondir le désaccord plutôt qu'à le résoudre.

L'affrontement est d'autant plus douloureux qu'il oppose des amis. Une remarque n'aurait pas la même portée venant d'un inconnu : ici, elle menace une relation fondée sur une histoire commune et une certaine confiance. La dispute révèle aussi la possibilité d'un déséquilibre entre eux, que l'un semble percevoir et que l'autre peut refuser de reconnaître. La « lutte à mort » se comprend alors au sens symbolique : ce qui est en jeu n'est pas la vie physique, mais la possibilité de rester amis sans que l'un renonce à sa dignité ou à sa propre interprétation de la relation.

La pièce s'inscrit ainsi dans une tradition théâtrale de la dispute, que l'on peut rapprocher, par contraste, du *Misanthrope* de Molière : Alceste et Philinte s'opposent eux aussi en paroles sur la sincérité et les usages sociaux. Mais Sarraute resserre le conflit autour d'une nuance infime du langage et de la blessure singulière qu'elle provoque. Le combat théâtral ne se mène pas à l'épée : il se joue dans les hésitations et les inflexions de la parole quotidienne.

III. Une lutte difficile à arbitrer, qui interroge la compréhension d'autrui

La citation éclaire la violence de la querelle, mais elle ne signifie pas que la pièce désigne un coupable évident. Le spectateur peut entendre les raisons des deux amis : l'un a réellement pu éprouver de la condescendance dans le ton de l'autre, tandis que celui-ci peut ne pas avoir voulu le blesser. Sarraute maintient l'écart entre l'intention du locuteur et l'effet produit sur celui qui l'écoute. La dispute ne se réduit donc pas à l'opposition simple entre un agresseur et une victime.

Le recours au regard extérieur, rendu sensible par les voix qui interviennent dans la pièce, élargit cette interrogation. Il invite à évaluer la querelle et confronte le conflit aux réactions d'autrui. Mais ce regard ne fournit pas nécessairement un arbitre capable de prouver quelle interprétation est la seule juste. Le public est ainsi placé devant des versions concurrentes : il doit écouter, comparer et juger, tout en constatant les limites de ce jugement.

Le titre rappelle que le motif paraît minime, mais il ne faut pas en conclure que la pièce réduit la brouille à un simple caprice. Une parole brève peut prendre un poids considérable lorsqu'elle touche à la dignité et à la place que chacun croit occuper dans la relation. Sarraute ne propose pas la leçon simpliste qu'il suffirait de mieux parler pour supprimer tout conflit : elle montre plutôt que les mots portent des sous-entendus, que chacun les reçoit depuis sa propre sensibilité et que l'explication peut parfois rendre le désaccord plus aigu. La lutte est « sans merci » parce que les protagonistes peinent à sortir de leurs interprétations opposées ; elle demeure cependant une lutte de langage et de perception, dont l'arbitrage reste incertain.

Conclusion

La formule « C'est un combat sans merci. Une lutte à mort. » éclaire donc fortement *Pour un oui ou pour un non*. Derrière une expression apparemment banale se jouent la dignité des deux amis, leur besoin d'être compris et la solidité de leur relation. Il faut toutefois entendre la citation au sens symbolique et ne pas en faire une explication exhaustive : la pièce ne met pas en scène une lutte physique et ne livre pas de preuve

qui départagerait définitivement les deux interprétations. En faisant d'une nuance de parole l'objet d'un affrontement, Sarraute révèle à la fois le pouvoir des mots de blesser et la difficulté de connaître avec certitude l'intention d'autrui.

RÉPONSE À RETENIR

Oui, la citation éclaire fortement la pièce : les deux amis s'affrontent pour faire reconnaître leur interprétation d'une parole et défendre leur dignité. Mais la « lutte à mort » est symbolique, et la pièce ne permet pas de désigner avec certitude un vainqueur : elle met en évidence l'écart entre l'intention de celui qui parle et la blessure ressentie par celui qui l'écoute.

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