

BACCALAURÉAT GÉNÉRAL

SESSION 2021

FRANÇAIS

ÉPREUVE ANTICIPÉE

Durée de l'épreuve : 4 heures

Coefficient : 5

L'usage de la calculatrice et du dictionnaire n'est pas autorisé.

Dès que ce sujet vous est remis, assurez-vous qu'il est complet.

Ce sujet comporte 4 pages, numérotées de 1/4 à 4/4.

Vous traiterez au choix, l'un des deux sujets suivants :

1- Commentaire (20 points)

OBJET D'ÉTUDE : La poésie du XIX^e siècle au XXI^e siècle

Louis ARAGON [1897-1982], *Le Crève-cœur*, 1946, « Les lilas et les roses ».

Ce poème a été écrit en juin 1940 au lendemain de la défaite française et de la capitulation face à l'armée allemande.

LES LILAS ET LES ROSES¹

Ô mois des floraisons mois des métamorphoses
Mai qui fut sans nuage et Juin poignardé
Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses
Ni ceux que le printemps dans ses plis a gardés

- 5 Je n'oublierai jamais l'illusion tragique
Le cortège les cris la foule et le soleil
Les chars chargés d'amour les dons de la Belgique
L'air qui tremble et la route à ce bourdon d'abeilles
Le triomphe imprudent qui prime la querelle²
10 Le sang que préfigure en carmin³ le baiser
Et ceux qui vont mourir debout dans les tourelles⁴
Entourés de lilas par un peuple grisé

- 15 Je n'oublierai jamais les jardins de la France
Semblables aux missels⁵ des siècles disparus
Ni le trouble des soirs l'énigme du silence
Les roses tout le long du chemin parcouru
Le démenti des fleurs au vent de la panique
Aux soldats qui passaient sur l'aile de la peur
Aux vélos délirants aux canons ironiques
20 Au pitoyable accoutrement des faux campeurs

Mais je ne sais pourquoi ce tourbillon d'images
Me ramène toujours au même point d'arrêt
À Sainte-Marthe⁶ Un général De noirs ramages⁷

¹ Le titre fait allusion à une chanson populaire du XVIII^e siècle.

² qui prime la querelle : qui précède la guerre.

³ carmin : rouge vif.

⁴ tourelles : petites tours de garde et de tir.

⁵ missels : livres de messe.

⁶ Sainte-Marthe : commune de Normandie où des combats ont eu lieu en 1940.

⁷ ramages : ce terme peut désigner des branchages ou le chant des oiseaux dans les arbres.

25 Une villa normande au bord de la forêt
Tout se tait L'ennemi dans l'ombre se repose
On nous a dit ce soir que Paris s'est rendu
Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses
Et ni les deux amours⁸ que nous avons perdus

30 Bouquets du premier jour lilas lilas des Flandres⁹
Douceur de l'ombre dont la mort farde les joues
Et vous bouquets de la retraite¹⁰ roses tendres
Couleur de l'incendie au loin roses d'Anjou¹¹

⁸ les deux amours : « J'ai deux amours, mon pays et Paris » est le refrain d'une chanson très connue à l'époque.

⁹ Flandres : région s'étendant du nord de la France à l'ouest de la Belgique où des combats ont eu lieu.

¹⁰ retraite : mouvement de repli des troupes armées.

¹¹ Anjou : région de l'ouest de la France.

2- Dissertation (20 points)

OBJET D'ÉTUDE : Le roman et le récit du Moyen-Âge au XXI^e siècle
--

Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants :

Dissertation n°1 :

Œuvre : Madame de Lafayette [1634-1693], *La Princesse de Clèves* – Parcours : Individu, morale et société.

Sujet : Dans le roman de Madame de Lafayette, est-ce la raison qui guide la princesse ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur le roman de Madame de Lafayette *La Princesse de Clèves*, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

OU

Dissertation n°2 :

Œuvre : Stendhal [1783-1842], *Le Rouge et le Noir* – Parcours : Le personnage de roman, esthétiques et valeurs.

Sujet : « Moi, j'ai la noblesse du cœur », affirme Julien lors de son procès.

Cette formule vous paraît-elle adaptée pour caractériser ce personnage ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur le roman de Stendhal au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

OU

Dissertation n°3 :

Œuvre : Marguerite Yourcenar [1903-1987], *Mémoires d'Hadrien* – Parcours : Soi-même comme un autre.

Sujet : « J'emploie ce que j'ai d'intelligence à voir de loin et de plus haut ma vie, qui devient alors la vie d'un autre. »

Votre lecture des *Mémoires d'Hadrien* confirme-t-elle cette déclaration du personnage ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur le roman de Marguerite Yourcenar au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

ÉLÉMENTS DE CORRECTION – BACCALAURÉAT GÉNÉRAL 2021

ÉPREUVE ANTICIPÉE DE FRANÇAIS

21-FRGEAN1-C

1- Commentaire

OBJET D'ÉTUDE : La poésie du XIX^e siècle au XXI^e siècle

Louis ARAGON [1897-1982], *Le Crève-cœur*, 1946, « Les lilas et les roses ».

On attend :

- une introduction qui permette une caractérisation générique et typologique du texte plutôt que son inscription dans un ensemble plus vaste (courants littéraires, registres...), et annonçant un projet de lecture cohérent ;
- un commentaire organisé ;
- une analyse précise du texte, s'appuyant sur des citations, en vue d'une interprétation.

On valorise :

- un projet de lecture particulièrement pertinent.
- la finesse des analyses et la justesse des interprétations.
- une conclusion qui ne serait pas seulement une redite du développement.

On pénalise :

- l'absence de projet de lecture, la juxtaposition de remarques.
- les contresens, la paraphrase et l'absence totale d'analyse stylistique.
- un catalogue de citations qui ne seraient pas correctement intégrées à l'analyse.
- une langue mal maîtrisée et fautive.

Éléments de correction sans exhaustivité :

Le projet de lecture s'attachera à montrer comment le poème transfigure l'expérience individuelle et collective dans une forme d'ivresse de sons, de rythmes et d'images.

• **Un poème musical, un poème polyphonique.**

> **Le titre, qui fait référence à une chanson populaire, est en outre repris et varié dans le poème** (reprise des termes « lilas » et « roses », reprise du groupe nominal avec variation de la conjonction de coordination, échos sonores) : cela crée des effets de **polyphonie** et de **refrain**, à la façon d'une ritournelle reprise en canon.

Une autre référence directe à la chanson populaire se situe à la fin de la 4^e strophe (« Et ni les deux amours... v. 28).

> **Tout le poème fait résonner des échos** : outre les répétitions de termes (« mois », « lilas », « roses », « bouquets »), l'anaphore « Je n'oublierai jamais » (à l'initiale des strophes deux et trois, à l'avant-dernier vers des strophes une et quatre), et la multiplication des assonances et des allitérations (notamment en « o », « a », « r » et « l », égrenant les sonorités du titre) créent une forme de chanson.

> **Ce chant se singularise par sa fluidité mélodique et rythmique, son flux** : la prosodie travaille la souplesse des enjambements, renforcée par l'absence de ponctuation, et cadencée par la régularité de la cadence d'un alexandrin le plus souvent composé traditionnellement, avec césure à l'hémistiche. Quelques ruptures induisent une forme de brouillage rythmique : en ce sens la dernière strophe, marquée par un ralentissement, un étalement qui pourrait faire songer à une coda.

> **Le poète se fait ainsi troubadour**, renouant avec une **veine lyrique** proprement médiévale, associant le dodécasyllabe à des thèmes comme la rose ou la reverdie que l'on peut rapporter à cette source. L'invocation initiale « Ô mois des floraisons mois des métamorphoses » ouvre la voix de la

célébration, cette voix qui prend plus loin un accent solennel par l'évocation de la nation (« les jardins de la France » v. 13).

Le poème peut ainsi être caractérisé comme lyrique.

- **Un poème du souvenir : hommage et nostalgie au présent**

> Sur le plan thématique, l'anaphore « Je n'oublierai jamais » architecture le poème comme **une sorte de monument aux morts** : l'hommage appuyé aux victimes du conflit les convoque dans les périphrases « ceux que le printemps dans ses plis a gardés » (v. 4) et « ceux qui vont mourir » (v. 11), et l'on retrouve l'image de la liste inscrite sur le monument dans le choix syntaxique récurrent de l'accumulation. Le verbe « oublier » a ainsi successivement trois compléments (v. 3-4), puis douze (v. 5-12), puis cinq (v. 13-20), et enfin trois (v. 28-29).

À l'adverbe « jamais » répond l'adverbe « toujours » (v. 22) : l'hommage éternel constitué par l'écriture même du poème fait entendre la voix singulière, personnelle du poète (« je n'oublierai jamais », « me ramène toujours ») pris dans le conflit.

> Or le poème est écrit dans **une sorte d'immédiateté, et fait s'entremêler écriture du passé et expérience du présent, fusionnant les temporalités en créant une forme particulière de nostalgie et de mélancolie**. Le vers 26, « On nous a dit ce soir que Paris s'est rendu », fait entendre une nouvelle voix (cf. l'emploi du pronom personnel indéfini) ; il inscrit l'écriture dans son énonciation, par l'usage du passé composé et du déictique « ce soir », cela au moment même de l'annonce de la capitulation française, et alors que les soldats – dont la compagnie du poète – sont pris depuis plusieurs semaines dans la débâcle évoquée par les énumérations.

Les emplois de temps verbaux variés et rapprochés dans le poème (dans la première strophe se succèdent le passé simple, le futur et le passé composé, dans la quatrième, le présent d'énonciation associé à la première personne « je ne sais », est suivi du passé composé puis du futur), la présence d'indicateurs temporels qui se rapportent à l'instant comme à la durée (« jamais », « toujours », des « siècles disparus » à « ce soir »), la succession des valeurs temporelles et aspectuelles attachées aux divers emplois du même temps verbal (le passé est parfois exprimé au passé simple, au passé composé, au présent), l'évocation au futur de ce qui est passé au moment de l'écriture (« ceux qui vont mourir ») : tout cela crée une superposition et une épaisseur temporelle qui confèrent à la mélancolie une tonalité particulière.

> **Le poème développe particulièrement la thématique du commencement** : la symbolique des saisons (« Mai » et « Juin » portant majuscule, isotopie du printemps et connotations des fleurs) résonne avec les références aux débuts du conflit dans la deuxième strophe (cf. la relative « qui prime la querelle ») et dans la troisième (même si ses débuts sont brouillés par des évocations à ce qui pourrait être des événements très récents au moment de l'écriture), et la mention du « premier jour » au v. 29. **Lui répond la thématique de la fin et de la mort**, à partir du v. 2, avec l'emploi du passé simple et du participe passé « poignardé » : le thème de la blessure et la mort se poursuit avec l'adjectif « tragique » (v. 5), « le sang » (v. 10), le verbe « mourir » (v. 11), le verbe « avons perdus » (v. 28), « la mort » (v. 30), et l'expression d'une fatalité « le sang que préfigure en carmin le baiser », « ceux qui vont mourir » : perte et absence sont au cœur du poème.

En rendant ainsi hommage aux disparus et à ce qui a disparu, le poète inscrit le passé dans le présent et le présent dans l'histoire. L'épaisseur temporelle est à mettre en relation avec une superposition d'images, désignée dans le poème même comme un « tourbillon d'images » (v. 21).

- **Un poème qui fait « tourbillon[ner] les images », un poème tragique et porteur d'espoir**

> **Le poème suit et crée un « chemin parcouru »** (v. 16). Le rythme énergique produit par les énumérations dans les strophes 2 et 3 épouse ainsi celui de la marche tout autant qu'il crée une nouvelle réalité faite de la superposition d'images qui s'enchaînent. Le poème, en forme de bouquet peut-être (la structure d'un quatrain, trois huitains, un quatrain peut évoquer cette forme de symétrie), assemble des images à la façon d'instantanés, parfois photographiques, parfois métaphoriques.

> On remarque particulièrement **le travail des couleurs** : à celles des fleurs (le lilas mauve, la rose rouge pâle) s'ajoutent le « sang » et le « carmin » (v. 10) dans un dégradé de rouges auquel s'oppose un dégradé de noir (« grisé » v. 12, « noirs » v. 23, « ombre » v. 25 et v. 30). Le dernier vers du poème s'ouvre sur le nom « Couleur », celle d'un « incendie » qui fait fusionner ces couleurs.

> Cette opposition des couleurs se rapporte à celle qui structure le poème entre **des images positives et des images négatives**. Les deux hémistiches du v. 2 attachent ainsi des connotations opposées au printemps : la « métamorphose » (v. 1) est une image de la déroute paradoxalement jointe à l'image du renouveau printanier. C'est que la vision du conflit est dès le départ caractérisée par le terme

d' « illusion », à la diérèse significative (v. 5) : l'évocation de la liesse populaire dans la deuxième strophe contraste fortement avec l'angoisse perceptible dans la troisième, comme le synthétise le v. 17 : « le démenti des fleurs au vent de la panique ». On remarque aussi l'antithèse entre le « silence » (v. 15), repris par « Tout se tait » (v. 25), et les divers bruits, bruits de joie et de terreur (« les cris » v. 6, les « canons » v. 19).

Cette « illusion tragique » est reprise par les adjectifs « ironiques » et « faux » qui évoquent la désillusion (le « démenti ») opérée par la réalité de la « retraite ».

> **La quatrième strophe interrompt brutalement le mouvement effréné** : l'« arrêt » de la marche, qui correspond à la capitulation, déclenche un « arrêt » intérieur du souvenir. L'emploi de la conjonction « Mais » signale cet arrêt, celui de la première personne (« je » / « Me ») la plonge dans l'intériorité. Les v. 23 à 25 condensent ici la catastrophe en quelques touches imagées (« Un général De noirs ramages / Une villa normande au bord de la forêt / Tout se tait »).

> **La richesse des connotations attachées aux fleurs est remarquable**. La rose, symbole amoureux (que l'on retrouve dans le « baiser » v. 10) est aussi porteuse de mort (« Le sang que préfigure en carmin le baiser »). Les fleurs portent l'espoir au début de la guerre, encouragent les soldats à la façon de porte-bonheurs dans une atmosphère de fête, mais aussi fleurissent leur tombe alors même qu'ils sont encore vivants, et une fois morts encore : le poème est comme un bouquet de fleurs offertes par le poète lui-même « métamorphose », transfigure la réalité par son geste et sa voix poétiques, rendant éternelles des fleurs éphémères.

> Le poème est à la fois profondément « tragique », inscrivant la mort et le vide en son sein, mais pour mieux les emplir d'un souffle lyrique qui sauve les morts de l'oubli : il porte ainsi un grand élan d'amour et d'espoir, dont les « roses » finales (v. 32) sont l'emblème. On retrouve là l'expression du tragique propre à Aragon (« Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare » écrit-il dans « Il n'y a pas d'amour heureux »), que provoque la coprésence du printemps et de la mort.

Le poème, particulièrement riche, renouvelle ainsi l'ivresse populaire des débuts d'une guerre par une nouvelle ivresse poétique, dans un tourbillon sonore et visuel qui donne chair à l'expérience singulière d'un poète au cœur de la guerre, et fait entendre le cœur de l'humanité : la pulsation de cette voix résonne, avec des accents à la fois intimes et solennels, denses et sublimes.

Compte tenu de la richesse de l'extrait, on attendra que les candidats :

- aient perçu les dimensions lyrique et tragique du poème, par l'attention au travail rythmique et sonore et les thématiques du souvenir, de l'amour et de la mort ;
- se soient interrogés sur les visés d'un tel poème, écrit au lendemain de la défaite ;
- aient travaillé sur la profusion d'images dans le poème.

On valorisera les candidats :

- qui auraient particulièrement approfondi l'analyse de la musicalité poétique propre à ce poème d'Aragon ;
- qui se seraient interrogés sur la multiplicité des connotations attachées aux fleurs ;
- qui auraient perçu une forme de brouillage temporel.

2- Dissertation :

OBJET D'ÉTUDE : Le roman et le récit du Moyen-Âge au XXI^e siècle

Les candidats sont invités à répondre en s'appuyant sur l'œuvre lue selon le parcours associé. Ils éclairent leur réflexion en l'ouvrant aux textes étudiés également dans le cadre de ce parcours. Cette ouverture sera valorisée.

Dissertation n°1 :

Œuvre : Madame de Lafayette [1634-1693], *La Princesse de Clèves* – Parcours : Individu, morale et société.

Sujet : Dans le roman de Madame de Lafayette, est-ce la raison qui guide la princesse ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur le roman de Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

LES ENJEUX DU SUJET

- Le terme « raison », tel qu'il peut s'entendre au XVII^e siècle, au sens de faculté qui permet de raisonner, d'agir conformément à des principes en lien avec l'intelligence, s'oppose à toute forme d'impulsivité ou de mouvement passionnel. C'est aussi la faculté de bien juger, de discerner le vrai du faux, le bien du mal. L'être de raison, c'est celui qui sait se rendre maître de ses impulsions, celui qui résiste à la passion comme source du mal (cf. *Traité du libre arbitre* d'Augustin d'Hippone, chapitre 3).
- Le sujet autorise des lectures différentes sur un roman complexe, dont le corrigé n'indique que des pistes. Les interprétations peuvent être variées, à partir du moment où elles sont étayées, appuyées sur le texte.

LES LIENS AVEC LE PARCOURS

La « raison » mentionnée dans la citation et le verbe « guide » renvoient à la morale, terme central de l'énoncé du parcours associé : « Individu, morale et société ». Cette « raison » qui guide la princesse, contient ses élans, fer un tuteur. Elle s'incarne à l'époque classique, dans un comportement individuel et social qui, au-delà du respect de la bienséance, tend vers un véritable idéal. La princesse serait donc un être de « raison » vs un être de « passion ». L'itinéraire de l'héroïne est bien celui d'une individualité qui « laiss[e] des exemples » aux yeux de la société qui définit les normes et par là-même ce qui est exemplaire.

PISTES ET RÉFÉRENCES POSSIBLES À EXPLOITER POUR TRAITER LE SUJET :

➤ La princesse, un être de raison par nature

a. Une nature exemplaire

- « c'était une beauté parfaite », qui fait présager selon l'antique idée du « beau et du bon », une âme parfaite ; sa mère a d'ailleurs travaillé « à cultiver son esprit et sa beauté, elle songea aussi à lui donner de la vertu et à la lui rendre aimable ».
- sa mère reconnaît sa « sagesse », et son époux, après l'aveu de son épouse, la rassure : « vous avez plus de force et de vertu que vous ne pensez ».
- sa probité est notoire : elle est d'ailleurs au-dessus de tout soupçon, dans la pensée de la Dauphine, quant à l'objet de la passion de Nemours. Son époux rit de l'idée qu'un galant ait pu voler son portrait.

b. L'éducation et l'examen de soi

- Le guide initial de la princesse est Mme de Chartres, sa mère, dont « la vertu et le mérite étaient extraordinaires ». L'éducation conduite par Mme de Chartres fait de sa fille un être de « raison » qui

doit rester dans « une extrême défiance de soi-même », pour « s'attacher à ce qui seul peut faire le bonheur d'une femme, qui est d'aimer son mari et d'en être aimée ».

- L'éducation de Mme de Chartres ne cache pas les méfaits de la passion et permet à la raison de la contrer en la reconnaissant.
- Le mariage de Mlle de Chartres est un mariage de raison, et sa mère « ne craignit point de donner à sa fille un mari qu'elle ne pût aimer », conformément aux codes de la société. D'ailleurs, tous les mariages auxquels on fait allusion dans le roman sont politiques, et Mme de Chartres, sa fille et la famille de Clèves évoluent dans le cercle des grandes familles et de leur intérêt, dans l'entourage immédiat de la famille royale.
- On note l'importance de l'examen de conscience, alors même que la présence religieuse est gommée : importance du monologue intérieur visant à réguler ses comportements et atteindre une forme de contrôle du désir.
- Même au cœur de la jalousie, elle a la lucidité de reconnaître la valeur de la femme écrivant la lettre supposée adressée à Nemours, ce qui montre sa faculté de raisonner.

c. Modèles et contre-modèles : le contre-exemple de la Cour

- Elle refuse l'adultère et les intrigues sentimentales de la cour : la cour sert de repoussoir à la passion et la conforte dans sa raison (cf. récits enchâssés Madame de Tournon en est un contre-exemple, de même que le Vidame qui se dissimule). L'incipit souligne par ailleurs que dans la cour de Henri II, ce n'est pas la raison qui guide les individus : le roi est présenté, puis sa maîtresse et enfin, la reine. La trahison et l'adultère sont ostensibles.
- L'aveu est l'aboutissement d'un raisonnement lié à l'éducation morale d'une mère morte trop tôt et dont Mme de Clèves pense suivre les préceptes.
- « ma conduite n'a pas été réglée par mes sentiments », avoue-t-elle à Nemours à la fin du roman.

➤ Mais « le cœur a ses raisons, que la raison ignore »

a. La surprise de l'amour, la méconnaissance du cœur

- Le corps est souvent le lieu de ce qui échappe à la raison et trahit les désirs (troubles, rougeurs, malaise, fièvres).
- Le besoin récurrent de s'en remettre à d'autres pour faire taire son désir pose question. Par exemple, l'épisode nocturne au cours duquel elle réveille sa mère après la rencontre de Nemours, est un signal de désordre intérieur, (« quoiqu'il fût fort tard, elle alla dans la chambre de sa mère pour lui en rendre compte »).
- L'aveu à l'époux est la preuve d'une méconnaissance du cœur humain. Cet aveu, qui ne prend pas compte de la connaissance du cœur de son époux, des dommages qu'elle va causer, est dû à son extrême jeunesse. C'est ce que Mme de La Fayette prend soin de rappeler en creux, par les points historiques, qui justement éloignent ce roman des romans précieux. Ainsi, on peut savoir de façon précise que le deuxième épisode de Coulommiers (troisième partie) se situe peu après le sacre de François II, en septembre 1559. Mme de Clèves a donc dix-sept ans. Nemours lui-même reconnaît en elle « cette sorte de trouble et d'embarras que cause l'amour dans l'innocence de la première jeunesse » (deuxième partie).
- Cela s'oppose à l'expérience galante de Nemours, capable de sortir rapidement de sa sidération face à la Dauphine, qui le plaçait face à son indiscretion sur l'aveu de Mme de Clèves.

b. La douceur d'aimer

- Elle éprouve cette émotion de voir briller devant tous et toutes, l'être aimé pendant le tournoi, et connaît le plaisir d'avoir peur pour l'autre (au moment de l'accident de Nemours).
- Elle éprouve cette délicieuse mauvaise foi de l'amoureuse cherchant des prétextes pour s'abandonner à ses sentiments : au moment de l'écriture de la lettre avec Nemours, « elle en avait une joie pure et sans mélange qu'elle n'avait jamais sentie », « cette joie lui donnait une liberté et un enjouement dans l'esprit, que monsieur de Nemours ne lui avait jamais vus ».
- La douceur d'aimer va même jusqu'à lui faire oublier les conséquences politiques de la réécriture maladroite de la lettre (disgrâce du vidame, haine de la reine contre la Dauphine).
- La princesse s'abandonne au plaisir du fantasme amoureux (la scène des grands tableaux du pavillon à Coulommiers, la scène de la canne).
- Elle connaît, après la mort de son époux, le bonheur d'aimer et d'être aimée par Nemours : « je ne vous apprend, lui répondit-elle en souriant, que ce que vous ne saviez déjà que trop », avoue-t-elle à Nemours chez le vidame, « je trouve de la douceur à vous le dire ».

c. La douleur d'aimer.

- Elle subit la passion qui la tyrannise et elle s'avoue parfois vaincue : « Je suis vaincue et surmontée par une inclination qui m'entraîne malgré moi ».
- Elle connaît les fureurs de la jalousie, avec l'épisode de la lettre que l'on prétend tombée de la poche de Nemours.
- Le personnage fuit à plusieurs reprises par crainte de perdre la raison : par exemple à Coulommiers ou encore dans les Pyrénées à la fin du roman. Elle est d'ailleurs menée dans un couvent par ses belles-sœurs à la mort de son époux, où la princesse est présentée dans l'égarement complet et l'esprit perdu de douleur.

C'est justement ce qui crée la dynamique narrative : la princesse est un personnage pleinement romanesque qui peut susciter l'identification du lecteur. C'est un personnage en crise, dont les valeurs sont menacées, face aux transgressions.

➤ Abdiquer ou vaincre : la raison à l'épreuve du monde

a. Les attaques : l'amour comme fléau

- Attaque de Monsieur de Nemours, qui ne ménage pas sa pudeur, au cours du bal, au cours du vol du portrait, où il la place à chaque fois dans l'embarras et la gêne.
 - Attaque de Monsieur de Guise, qui dévoile devant elle les sentiments qu'elle éprouve pour son rival, et la laisse également dans l'embarras.
- Face à ces attaques galantes, la princesse est vraiment au cœur de ce sur quoi fait réfléchir le parcours, la tension entre l'individu, la morale qu'il suit et la société dans laquelle il vit.

b. Les indiscretions, les indécrotesses

- L'indiscrétion de Nemours au vidame sur l'aveu qu'il a écouté va être à l'origine de la double défiance de Monsieur et de Madame de Clèves entre eux.
- La poursuite de la Princesse par Nemours à Coulommiers, par l'intermédiaire de sa sœur, Mme de Mercœur, la place dans une situation d'une très grande ambiguïté qui va la compromettre, puisqu'il passe deux nuits à l'espionner, dont une dans le jardin près du pavillon dont les fenêtres sont closes.
- L'indécrotte de l'époux jaloux la fait suivre et va aboutir à l'erreur d'interprétation sur les nuits de Nemours dans le jardin de Coulommiers, tant dans son esprit l'idée d'adultère, qui le tuera.
- La ruse du vidame et de Nemours force sa réserve pour la mettre en présence de Nemours, après la mort de Clèves.
- La curiosité et le goût de l'intrigue de Mme de Martigues, de la Dauphine, dans une cour où tout finit par se savoir (cf. histoires enchâssées), sont à l'origine de bien des gênes de Mme de Clèves, paroles dont elle déplore « le poison ».

c. Le destin

■ Les malédictions

- Malédiction de la mère sur le lit de mort car consciente de l'amour de sa fille pour Nemours, qui préfère mourir plutôt que de la voir chuter.
- Malédiction de son époux sur le lit de mort, content de mourir car convaincu de son infidélité, dont le décès interdit tout remariage à la princesse (« les soupçons que lui a donnés votre conduite inconsidérée lui ont coûté la vie », dit-elle à Nemours).

■ La torture de la conscience

- Elle est consciente de l'emprise du cœur, conscience qui la fait revenir sur chacune de ses fautes et de ses égarements : nombreuses occurrences de la honte qu'elle ressent (« Elle sentit aussi de la honte de se vouloir servir d'une fausse raison, et de déguiser la vérité à un homme qui avait si bonne opinion d'elle », pense-t-elle après le refus de Clèves de lui permettre « une vie plus retirée qu'elle n'avait accoutumée », après la mort de sa mère).
- Le dernier examen sera fatal à Monsieur de Nemours et à elle-même : « je sais que c'est par vous qu'il est mort, et que c'est à cause de moi », ce qui s'oppose au « fantôme de devoir » dont parle Nemours pour l'éloigner de la conduite qu'elle se donne.
- Les luttes de sa conscience vont la mener aux portes de la mort, dans « une maladie violente », puis une « maladie de langueur », à quoi succèdera un « assez grand combat en elle-même » : au sortir

de ces épreuves physiques et morales, la réflexion sur la vanité de toute chose la rapproche de la dernière retraite.

▪ **Mourir d'aimer**

- Elle reconnaît sa passion, et refuse de s'y soumettre : « les passions peuvent me conduire mais elles ne sauraient m'aveugler ». Au nom des valeurs de son éducation et de son monde, elle s'en tient à l'honneur (« veux-je me manquer à moi-même ? »), et à une vision augustinienne des passions, comme « le fond de tout acte mauvais » (Augustin Traité du libre arbitre).
- Elle est consciente que son amour ne mourra qu'avec elle (« quoique je me défie de moi-même, je n'espère pas aussi de surmonter l'inclination que j'ai pour vous »).
- Le raisonnement la pousse au renoncement car elle sait la valeur de l'absence, qui seule gardera entière l'amour : « les obstacles ont fait votre constance », ainsi que celle de son époux (« peut-être aussi que sa passion n'avait subsisté que parce qu'il n'en aurait pas trouvé en moi »).
- La peur du désamour lui est insupportable et elle ne croit pas au « miracle » concernant la conduite à venir d'un homme galant comme Nemours.
- Le choix de l'ataraxie comme contemplation de l'amour parfait : « Les raisons qu'elle avait de ne point épouser M. de Nemours lui paraissaient fortes du côté de son devoir et insurmontables du côté de son repos ».
- Repos où elle peut, loin d'une cour indiscreète, se donner à « des occupations plus saintes que celles des couvents les plus austères », et laisser par sa vie, « qui fut assez courte », « des exemples de vertu inimitables ».

On attendra des candidats :

- qu'ils fassent apparaître une argumentation autour des notions complexes du sujet et du parcours, raison, passions ;
- qu'ils mobilisent les épisodes du roman permettant de mesurer la vertu et les passions de la Princesse.

On valorisera les candidats qui :

- développeraient la lutte de la Princesse contre le monde et contre elle-même ;
- mettraient en relation les choix de la Princesse avec les valeurs de son époque ;
- remobiliseraient les éléments de contextualisation travaillés dans le cadre du parcours associé.

On pénalisera :

- l'absence de références précises au roman ;
- très peu de références ;
- la simple juxtaposition de remarques sans démarche argumentative.

Dissertation n°2 :

Œuvre : Stendhal [1783-1842], *Le Rouge et le Noir* – Parcours : Le personnage de roman, esthétiques et valeurs.

Sujet : « Moi, j'ai la noblesse du cœur », affirme Julien lors de son procès.

Cette formule vous paraît-elle adaptée pour caractériser ce personnage ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre travail prendra appui sur le roman de Stendhal au programme. Vous pourrez également utiliser les textes et documents que vous avez étudiés en classe dans le cadre du parcours associé à cette œuvre, et votre culture personnelle.

LES ENJEUX DU SUJET

Cette citation fait référence à une scène de l'avant-dernier chapitre du roman lorsque Julien est visité à contrecœur par son père dans sa cellule (chap. 44, livre II).

La formulation souligne un défi, l'affirmation d'une individualité et de son intériorité. Le personnage se définit lui-même et se singularise en s'opposant à la société.

Cette antinomie repose sur un système de valeurs morales autour du terme polysémique de « noblesse » qui doit être compris comme une qualité morale associée aux sentiments (« noblesse du cœur », siège des sentiments) par opposition à la noblesse de condition sociale ou de lignage. La déclaration de Julien induit qu'il procède à une substitution : « La noblesse du cœur » constitue selon lui la véritable aristocratie, sans doute innée : « On ne peut devenir savant, adroit, mais le cœur !... le cœur ne s'apprend pas. » Il s'agit de renverser les valeurs et par voie de conséquence un ordre social établi.

Le mot « cœur » peut impliquer les valeurs d'amitié (de Julien avec Fouqué), d'amour, de courage, d'honneur et de fidélité à ses principes (« Julien voulait à toute force être honnête homme jusqu'à la fin », chap. 45 Livre II). Stendhal l'assimile à la *virtù* dont il parle dans d'autres œuvres, une forme d'énergie intérieure et d'audace qui anime ses personnages romanesques. Notons que l'amour et l'honneur sont les valeurs les plus prégnantes dans *Le Rouge et le Noir*.

Dans la citation du sujet, Julien semble ainsi se définir comme un être différent avec la forme tonique du pronom personnel « Moi » mis en exergue dans la phrase. Julien se distingue ainsi de tous ceux qui comme les abbés jésuites ou le nouveau maire Valenod ont atteint une réussite financière et reçu des honneurs jugés illégitimes, alors que lui prend progressivement conscience de ce qui fait sa véritable valeur : le refus final de l'hypocrisie sociale. Cette phrase sonne donc comme une réflexion sur le sens de son destin et sur ce qui fait sa singularité.

LES LIENS AVEC LE PARCOURS

Le sujet interroge la notion de personnage sur le plan des valeurs morales et participe de la définition du héros romantique avec l'affirmation de la singularité du moi, sa marginalité et sa supériorité. Cependant la date de publication du roman le situe également dans l'esthétique réaliste avec certains traits caractéristiques communs à Balzac ou Flaubert, à savoir une forme d'ironie dans l'écriture et la déconstruction du héros idéal qui, par ambition, peut se compromettre et s'avilir (Julien lui-même souffre d'utiliser l'hypocrisie pour s'élever dans la société).

La notion de personnage en construction renvoie quant à elle à l'esthétique du roman de formation héritée de la fin du XVIII^e siècle.

Ce que le sujet n'appelle pas :

- une analyse approfondie des personnages secondaires du roman ;
- à réduire le roman à une peinture historique et sociale ;
- un résumé de celui-ci.

Ce que le sujet appelle :

- une connaissance du parcours du héros dans l'œuvre ;
- des références à ses relations avec les autres personnages pour éclairer cette évolution.

PISTES ET RÉFÉRENCES POSSIBLES À EXPLOITER POUR TRAITER LE SUJET :

On attendra des candidats qu'ils fassent référence à...

Le candidat pourra objecter à la déclaration du héros sa volonté tout au long du roman de s'intégrer socialement et d'atteindre les formes traditionnelles de la noblesse qu'il dénonce lors du procès final, en rappelant :

- l'ascension sociale de Julien : de ses origines sociales modestes et provinciales (fils de charpentier à Verrières) à la fréquentation de la bourgeoisie provinciale (la famille de Rênal), puis de la haute aristocratie parisienne (la famille de la Mole) ;
- l'éducation sentimentale de Julien : cette élévation sociale repose sur les conquêtes féminines (la jeune serveuse de Besançon Amanda Binet, Mme de Rênal, Mathilde de La Mole) qui deviennent pour certaines cette « noblesse de cœur » ;

- le caractère calculateur et hypocrite de Julien : par exemple la conquête amoureuse est pour lui assimilable à une conquête militaire ; il cherche longtemps à cacher ses convictions politiques et ses lectures préférées (par exemple Voltaire et *Le Mémorial de Sainte-Hélène*) ; il accepte de subir le mépris social pour s'intégrer dans la haute société (cf. les sièges sur lesquels il doit s'asseoir, comme le canapé bleu, qui témoignent spatialement de sa marginalisation) ;
- le rôle joué par différents personnages religieux dans sa formation et son ascension (l'abbé Chélan, l'abbé Chas-Bernard, l'abbé Pirard...).

Mais ses tentatives d'entrer dans ce monde aristocratique échouent à cause de sa passion excessive (le « cœur » au sens d'amour-propre et de jalousie) lors des disputes avec Mathilde, de son aveuglement par l'orgueil (suite à la lettre à charge de Mme de Rênal contre Julien remise à M. de La Mole) qui le conduit à la tentative de meurtre sur Mme de Rênal et au blasphème puisque la scène se déroule dans une église.

L'expression « noblesse du cœur » renvoie parallèlement à un autre système de valeurs propre à Julien Sorel :

- fondée sur la solitude qui permet l'accès à la liberté et à la révélation du moi. la scène initiale de lecture dans la scierie, la scène de l'épervier (Partie I, chap.9), et la scène finale d'isolement dans la prison) ;
- caractérisée par son innéisme et sa pureté : il incarne la « noblesse du cœur » dès le début du roman ; il est différent par son physique (sa pâleur, sa fragilité), ses lectures (*Le Mémorial de Sainte-Hélène*), son extrême sensibilité et son impulsivité, autant de traits de l'enfance ;
- fondée sur l'amour pour deux femmes et finalement la passion exclusive pour l'une d'elle, Mme de Rênal, au détriment de Mathilde de La Mole, mère de son enfant ;
- se donnant la liberté de se choisir des pères de substitution pour remplacer un père qu'il déteste : le chirurgien-major (Partie I, chap. 4) ; l'intègre curé Chélan de Verrières, son père spirituel janséniste (Partie I, chap.8) ; l'abbé Pirard, directeur du séminaire de Besançon, janséniste qui l'introduit chez le marquis de La Mole ; le Marquis de La Mole aristocrate « ultra », dont il devient le secrétaire, un père adoptif puisqu'il lui lègue à contrecœur des terres et un titre de noblesse (« M. de la Verrière ») afin de sauver la face, sa fille Mathilde étant enceinte de Julien ; Napoléon comme modèle : « C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ? » (Partie I, chap. 10).

On valorisera les copies qui :

- mentionneront le cynisme de Julien par exemple lors des épisodes avec la serveuse Amanda Binet ou avec la Maréchale de Ferragues (partie II, 25) ;
- expliqueront que Mme de Rênal et Mathilde de La Mole font preuve de cette « noblesse de cœur » sur la fin du roman par leur sacrifice, la trahison de leur milieu social et leur fidélité sentimentale (cependant Julien ne croit pas à la fidélité de Mathilde après sa mort puisqu'il annonce qu'elle se remariera) ;
- feront allusion aux sentiments de Julien-père pour un enfant qu'il ne connaîtra pas mais dont il veut assurer l'éducation par Mme de Rênal ;
- qui montreront que cette « noblesse de cœur » repose sur un idéalisme, un dépassement, voire une transgression :
 - o l'amour idéal mais adultère de Julien et Mme de Rênal ;
 - o l'intransigeance de Mathilde de La Mole et son refus des compromissions associé à sa revendication d'une noblesse morale de sacrifice, d'honneur et de courage hérités de son aïeul Boniface de la Mole ;
 - o ou le refus de Julien Sorel de l'hypocrisie (ou son remords quand il y tend).
- qui intégreront les textes étudiés dans le parcours associé par exemple ceux qui éclaireraient la caractérisation du personnage du roman qu'il soit romantique, réaliste ou édifiant.

Dissertation n°3 :

Œuvre : Marguerite Yourcenar [1903-1987], *Mémoires d'Hadrien* – **Parcours :** Soi-même comme un autre.

Sujet : « J'emploie ce que j'ai d'intelligence à voir de loin et de plus haut ma vie, qui devient alors la vie d'un autre. »

Votre lecture des *Mémoires d'Hadrien* confirme-t-elle cette déclaration du personnage ?

Vous répondrez à cette question dans un développement structuré. Votre travail prendra appui sur votre lecture du roman de Marguerite Yourcenar. Vous pourrez également utiliser les textes et les documents que vous avez étudiés en classe dans le cadre du parcours associé à cette œuvre, et votre culture personnelle.

LES ENJEUX DU SUJET

La citation sur laquelle repose le sujet est tirée du premier chapitre du roman « Animula mandula vagula » (Folio p. 32). Hadrien revient sur les difficultés de son projet d'écriture introspective et de la bonne distance à trouver entre objectivité et subjectivité. Il convient à la fois de mettre sa vie en perspective pour en comprendre le sens en remémorant son passé, donc d'un écart dans le temps (« voir de loin »), mais aussi de changer de posture (« voir de haut ») en objectivant les faits de manière à se détacher d'une affectivité aveuglante. Il s'agirait alors d'atteindre une posture rivalisant, sans les imiter, avec celle de l'historien et/ou du philosophe (respectivement vouée à l'échec : « je sais même qu'à Plutarque échappera toujours Alexandre » p. 31) qui embrasserait (*Intelligere*) l'ensemble du parcours d'une grande figure de l'Histoire et lui donnerait sens tout en conservant son caractère intime et didactique (il s'agit de former le nouvel empereur, Marc Aurèle).

Cette interrogation sur l'instance narrative influe sur l'écriture du roman comme le montre l'auteure elle-même dans ses « Carnets » : « m'obliger à essayer de combler, non seulement la distance me séparant d'Hadrien mais surtout celle qui me séparait de moi-même. » (Folio p. 326). Le problème qui se pose à Hadrien se pose quasiment en termes identiques à Marguerite Yourcenar. D'un point de vue générique, il s'agit de renouveler et d'inventer une nouvelle forme d'écriture (auto)biographique permettant de parler de soi comme d'un « autre » grâce à un effet spéculaire distancié selon un double mouvement contradictoire d'introspection (« présente en soi », p. 32) et d'objectivation froide (« sortie hors de soi-même »). L'écriture des *Mémoires d'Hadrien* repose sur une tension entre l'image à laisser de soi dans l'Histoire, en sculptant métaphoriquement sa statue de marbre (cf. toutes les images autour de la statuaire dans le roman) et le récit d'une voix intime (« soi »). C'est, selon Hadrien, ce travail qu'Arrien a réussi dans sa lettre : « Arrien sait que ce qui compte est ce qui ne figurera pas dans les biographies officielles, ce qu'on n'inscrit pas sur les tombes ; il sait aussi que le passage du temps ne fait qu'ajouter au malheur un vertige de plus. Vue par lui, l'aventure de mon existence prend un sens » (« Patientia », p. 297).

Pour Hadrien, il s'agit en écrivant ses mémoires dans une lettre de comprendre le mystère de son destin et, au-delà, de celui des hommes. Le récit d'une voix devient le récit universel de toutes les voix.

LES LIENS AVEC LE PARCOURS

Le parcours associé aux *Mémoires d'Hadrien*, « Soi-même comme un autre », fait référence à l'essai de Paul Ricoeur. Appliqué au récit de Marguerite Yourcenar, il invite le candidat à s'interroger non seulement sur l'identité de l'instance narrative dans les *Mémoires d'Hadrien* mais aussi sur la définition générique complexe de ce récit oscillant entre un renouvellement du récit autobiographique (à la manière des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau ou des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand) et la tradition du récit biographique d'une personnalité historique exemplaire de l'Antiquité. Mais autobiographie de qui ? de l'empereur Hadrien se confiant à son premier lecteur, Marc Aurèle, à la première personne du singulier ou bien, de manière oblique, de Marguerite de Crayencour se reconnaissant dans cette personnalité complexe avec laquelle elle pense avoir des affinités ? Et récit

s'adressant à qui ? à l'héritier impérial d'adoption, le stoïcien Marc Aurèle ? à Antinoüs, interlocuteur fantôme dont la présence entre les lignes est constante dans le roman ? à Hadrien lui-même, narrateur à la première personne dont le récit est destiné à instruire sa « petite âme » ? ou au lecteur, confident d'une œuvre universelle et d'un destin historique dont l'exemplarité doit permettre de tirer leçon ?

Le parcours invite donc le candidat à s'interroger sur ce *je* qui, au travers d'une longue lettre, adresse un testament pour les hommes à venir et passe le témoin d'une expérience de vie et d'une leçon philosophique à son fils adoptif, mais aussi se confie à soi-même, à sa conscience, – peut-être aussi à l'être aimé disparu –, se remémorant les traces de sa vie pour en comprendre le sens et leur donner une cohérence. La mise à distance que suppose le souvenir fait qu'Hadrien devient le propre objet de son récit, un objet figé dans le marbre à la fin du roman. Les faits comme les actes de sa vie servent de catalyseurs à la méditation philosophique et les mots permettent de raviver les ambitions de jeunesse, les illusions, les réussites et les échecs, et de convoquer à nouveau les êtres rencontrés en chemin.

LES LIMITES DU SUJET

- Le sujet invite le candidat à dépasser la dichotomie simpliste entre deux voix, celle d'un côté de l'empereur Hadrien et, de l'autre, celle de Marguerite Yourcenar qui souligne dans ses « Carnets de notes » qu'Hadrien n'est ni son double ni son porte-parole.
- Il ne s'agit pas d'explicitier les différentes voix que l'on peut entendre ou deviner dans le roman.

PISTES ET RÉFÉRENCES POSSIBLES À EXPLOITER POUR TRAITER LE SUJET :

On pourra attendre des candidats qu'ils fassent référence à au moins deux des éléments suivants :

- **« voir de loin [...] sa vie » : la parole autobiographique et la confession d'un être intime qui jette un regard sur sa vie passée au seuil de la mort.**

Le premier élément évident est ici que le récit prend la forme d'une confession d'un être qui jette un regard, sinon mélancolique, du moins lucide sur sa vie passée. Le roman prend la forme d'une lettre autobiographique (cf. la mention du destinataire dès la première page du récit « Mon cher Marc ») dans laquelle un « je », qui « commence à apercevoir le profil de [sa] mort » (p. 13) et « qui donne audience à ses souvenirs » (p. 29) s'adresse à un « tu » dont la jeunesse est soulignée (« tes dix-sept ans », p. 29). Le projet est clairement annoncé au début de la deuxième section du premier chapitre : « Je me propose maintenant davantage. J'ai formé le projet de te raconter ma vie. » (p. 29). Le narrateur, Hadrien, hésite cependant à livrer certains éléments intimes de sa vie d'homme à l'image de ces « poèmes obscènes » qu'il hésite à inclure dans ses propres œuvres littéraires (cf. p. 236). Pourtant le récit se fait clairement autobiographique lorsqu'il évoque de manière détaillée son rapport au corps et à la maladie « hydropisie du cœur » – aussi évoquée p. 264-265 –, « amalgame de lymphe et de sang » p. 11 / « l'enflure des jambes augmente », p. 314, etc. On notera que l'évocation de la maladie, étroitement liée à la mort, encadre de manière significative le récit ; Hadrien évoque aussi la relation intime qui l'unit à Antinoüs (cf. chapitre « Saeculum aureum »), dont la mort « offre ici aux moralistes une occasion facile de triompher de [lui] » (p. 189), à Plotine, son âme sœur (cf. p. 182-183) ou bien même à sa famille (« tendresse pour ma sœur Pauline », p. 120).

- **« voir de plus haut [sa] vie » : une tentative de recomposition de sa propre vie.**

Si Hadrien cherche à « se découvrir » (cf. p. 81) intimement au travers du récit de soi, il s'agit aussi d'unir par l'écriture les éléments disjoints d'une vie qu'il trouve insupportablement « informe » (« Quand je considère ma vie, je suis épouventé de la trouver informe », p. 32) et de mettre au jour une cohérence à son destin (« orgasme de l'homme uni à son destin », p. 65) comme l'a fait Arrien dans sa lettre (« Arrien sait que ce qui compte est ce qui ne figurera pas dans les biographies officielles, ce qu'on n'inscrit pas sur les tombes » ; « vue par lui, l'aventure de mon existence prend un sens », p. 297). La métaphore naturelle de la vie, dans le premier chapitre, vient expliciter cette image de la jointure et de la recomposition qui traverse tout le récit : « Je m'efforce de parcourir ma vie pour y trouver un plan, y suivre une veine de plomb ou d'or, ou l'écoulement d'une rivière souterraine [...] » (p. 33). Il s'agit pour lui non seulement « d'entrer en composition » (p. 32) avec lui-même, mais aussi de recomposer des

« matériaux divers entassés pêle-mêle » (p. 33), quitte à « réarranger certains faits » (p. 29) : cf. p. 114 la colère d'Hadrien contre Attianus qui aurait commis des crimes sans le consulter et aurait, par ses actes, contribué à lui « fabriquer une banale légende de tyran » (cette image est celle rapportée par des historiens comme Dion Cassius). Il s'agit de donner forme à l'informe, ce qui permet à Hadrien d'établir un ordre et une hiérarchie dans sa vie passée et de juger que l'épisode sicilien, dans « Saeculum aureum », par exemple, fut « l'une des cimes de [sa] vie » (p. 179).

- **« voir de plus haut [sa] vie » : Construire son propre monument par l'écriture**

L'objectif de cette reconstitution est bien de voir de plus haut sa vie en construisant son propre monument par l'écriture, édifier le mausolée de l'empereur appelé à devenir héros ou dieu. Arrien permet ainsi de réaliser le projet d'Hadrien d'être à la fois un dieu vénéré et un être édifiant : « Arrien m'ouvre le profond empyrée des héros et des amis » (p. 297). Ce double projet se réalise en fin de récit : « Hadrien [il parle de lui avec une distance d'outre-tombe] aura été humainement aimé » (*nous soulignons*).

La métaphore de la statuaire et ses multiples avatars (caractère immuable, immobile), traversent l'ensemble du récit. Si Yourcenar tente de « rendre leur mobilité, leur souplesse vivante, à ces visages de pierre » (p. 332), Hadrien est inversement celui qui tente d'inscrire l'immuabilité de son être dans la pierre (cf. le désir d'inscrire dans la pierre son visage : « J'eus d'abord à cœur de faire enregistrer par la statuaire la beauté successive d'une forme qui change », p. 146 « jeux avec la pierre » : cf. p. 141 / statues d'Antinoüs : cf. p. 248-249). Hadrien, à l'instar de la statue, demeure ce qu'il a toujours été (cf. p. 47 : « En ce qui me concerne, j'étais à peu près à vingt ans ce que je suis aujourd'hui » / p. 117 : « J'étais le même homme qu'autrefois »). Il s'agira de former un tombeau littéraire unissant éternellement Hadrien et Antinoüs à l'exemple de celui d'Achille et de Patrocle (p. 296). La divinisation d'Antinoüs rejaille sur Hadrien lui-même qui se sent « dieu » (cf. p. 164 « m'unir au divin », les derniers mots du chapitre « Tellus stabilita » : « ma part consciente d'immortalité », p. 165, « me sentir dieu », p. 190, etc.).

- **« la vie d'un autre », la vie de tous les autres : dimension universelle du récit**

La lettre à Marc-Aurèle est à la fois une transmission à son petit-fils et une mission confiée, une forme de leçon lui permettant de tirer les enseignements de sa vie, de corriger son stoïcisme trop rigide et de guider ainsi l'humanité : « Je crois donner aux hommes la seule chance qu'ils auront jamais de réaliser le rêve de Platon, de voir régner sur la terre un philosophe au cœur pur » (p. 290). Le récit offre l'exemplarité d'un cheminement spirituel d'un homme curieux en constante observation de lui-même qui renonce au suicide pour abréger ses souffrances au seuil de la mort parce qu'il lui reste encore à apprendre : « je ne suis pas sûr de n'avoir plus rien à en apprendre. » (p. 302)

Hadrien se présente comme un être volontaire cherchant à dépasser la condition humaine, à agir sur les événements par son énergie mise au service de l'humanité : « Cette force qui fut moi semble encore capable d'instrumenter plusieurs autres vies, de soulever des mondes. » (p.311). Il rend compte de son entreprise philosophique de porter un regard lucide sur sa vie : « il me semblait par moments être le seul homme à s'efforcer de garder les yeux ouverts » (cf. p. 241), et découvre des vérités sur la complexité de son être dans sa dimension universelle : « Je suis ce que j'étais ; je meurs sans changer. » (p. 311). Hadrien tend à devenir, comme Léotichyde, un « homme universel » (p. 46) en s'inscrivant par exemple dans le sillage des hommes qui ont parcouru avant lui la terre (« Pythagore, Platon, une douzaine de sages, et bon nombre d'aventuriers »). Cette universalité fait de lui un homme cosmopolite (« Étranger partout, je ne me sentais particulièrement isolé nulle part » p. 138) et « responsable de la beauté du monde » (p. 148). Cela le conduit à se sentir « éternel » (p. 160).

- **voir de plus haut et de loin la vie d'un autre : le travail de Marguerite Yourcenar**

La démarche de Marguerite Yourcenar consiste également à prendre de la distance et repose sur le principe de l'innutrition. Il s'agit de partir de sources historiques les plus précises possibles pour retrouver ce qu'aurait pu être la voix d'Hadrien.

La longue « Note » qui suit les « Carnets de notes » souligne d'ailleurs la richesse et la précision de ces sources historiques dont on retrouve la trace dans le récit :

- Un cadre historique précis :

Temporalité historique : les chapitres dessinent la chronologie de la vie d'un empereur romain depuis son enfance jusqu'à son accession au trône et de tous les événements qui l'accompagnent (cf. p. 54 la mention de l'assassinat de Domitien, de l'adoption de Trajan par Nerva ; mort de Trajan, etc.). Mention de la Villa de Tibur que Yourcenar connaît particulièrement bien du point de vue archéologique (cf. « Carnets de notes ») : cf. p. 246.

- Des sources historiques transparentes dans le récit :

Marguerite Yourcenar non seulement ne dissimule pas ses sources, mais les revendique, notamment en ce qui concerne la vie d'Hadrien : *Histoire romaine* de l'historien grec Dion Cassius et un des rédacteurs de l'*Histoire Auguste*, Spartien. Portrait d'Hadrien p. 137 directement tiré de *Histoire romaine* de Dion Cassius. Références à la numismatique, p. 126 (« *Humanitas, Felicitas, Libertas* : ces beaux mots qui figurent sur les monnaies de mon règne, je ne les ai pas inventés »). Ces sources sont parfois intégrées au cœur de la narration : cf. p. 235, Hadrien se plonge dans les « historiens d'autrefois » et mentionne les *Olympiades* de Phlégon ou les *Héliéniques* de Xénophon.

- Des sources littéraires et philosophiques :

On trouve aussi dans le récit des références à des sources littéraires qui confèrent une portée historique à la voix d'Hadrien : cf. genre de la *consolatio* (après la mort d'Antinoüs, p. 226) ; mention du livre de recettes d'Apicius, p. 17 ; mentions des théories épicuriennes, p. 237.

BACCALAURÉAT GÉNÉRAL

SESSION 2021

FRANÇAIS

ÉPREUVE ANTICIPÉE

Durée de l'épreuve : 4 heures

Coefficient : 5

L'usage de la calculatrice et du dictionnaire n'est pas autorisé.

Dès que ce sujet vous est remis, assurez-vous qu'il est complet.

Ce sujet comporte 3 pages, numérotées de 1/3 à 3/3

Vous traiterez, au choix, l'un des deux sujets suivants :

1- Commentaire (20 points)

OBJET D'ÉTUDE : La littérature d'idées du XVI^e au XVIII^e siècle

Fénelon [1651-1715], *Les Aventures de Télémaque*, XVII^e livre, 1699.

Fénelon, chargé de l'éducation du petit-fils de Louis XIV, écrit ce roman pour préparer ce jeune prince à son futur métier de roi. Dans cette œuvre, qui s'inspire de l'Odyssée d'Homère, le personnage de Mentor est lui aussi chargé d'éduquer Télémaque, le jeune fils d'Ulysse, qui va devenir roi. Dans ce chapitre, Mentor expose à son élève deux défauts majeurs à éviter pour gouverner : l'abus de pouvoir et, ici, l'excès du luxe.

« L'autre mal, presque incurable, est le luxe. Comme la trop grande autorité empoisonne les rois, le luxe empoisonne toute une nation. On dit que le luxe sert à nourrir les pauvres aux dépens des riches, comme si les pauvres ne pouvaient pas gagner leur vie plus utilement, en multipliant les fruits de la terre, sans amollir les riches par des raffinements de volupté. Toute
5 une nation s'accoutume à regarder comme les nécessités de la vie les choses les plus superflues, ce sont tous les jours de nouvelles nécessités qu'on invente, et on ne peut plus se passer des choses, qu'on ne connaissait point trente ans auparavant. Ce luxe s'appelle bon goût, perfection des arts, et politesse de la nation. Ce vice, qui en attire une infinité d'autres, est loué, comme une vertu ; il répand sa contagion depuis le roi jusqu'aux derniers de la lie
10 du peuple¹. Les proches parents du roi veulent imiter sa magnificence, les grands² celle des parents du roi, les gens médiocres³ veulent égaler les grands, car qui est-ce qui se fait justice ? Les petits veulent passer pour médiocres. Tout le monde fait plus qu'il ne peut ; les uns par faste⁴, et pour se prévaloir de leurs richesses ; les autres par mauvaise honte, et pour cacher leur pauvreté. Ceux mêmes qui sont assez sages pour condamner un si grand désordre, ne le sont pas assez pour oser lever la tête les premiers, et pour donner des
15 exemples contraires. Toute une nation se ruine, toutes les conditions⁵ se confondent. La passion d'acquérir du bien pour soutenir une vaine dépense corrompt les âmes les plus pures. Il n'est plus question que d'être riche ; la pauvreté est une infamie⁶. Soyez savant, habile, vertueux ; instruisez les hommes ; gagnez des batailles ; sauvez la patrie ; sacrifiez
20 tous vos intérêts : vous êtes méprisé, si vos talents ne sont pas relevés par le faste. Ceux mêmes qui n'ont pas de bien veulent paraître en avoir ; ils en dépensent comme s'ils en avaient : on emprunte, on trompe, on use de mille artifices indignes pour parvenir.⁷ Mais qui remédiera à ces maux ? Il faut changer le goût et les habitudes de toute une nation. Il faut lui donner de nouvelles lois. Qui le pourra entreprendre, si ce n'est un roi philosophe⁸, qui
25 sache, par l'exemple de sa propre modération, faire honte à tous ceux qui aiment une dépense fastueuse, et encourager les sages, qui seront bien aises d'être autorisés dans une honnête frugalité⁹ ? »

¹ lie du peuple : partie la plus basse de la société.

² grands : puissants du royaume.

³ gens médiocres : personnes de condition sociale moyenne.

⁴ par faste : par volonté d'afficher leurs richesses.

⁵ conditions : situations sociales.

⁶ infamie : déshonneur.

⁷ parvenir : réussir socialement.

⁸ philosophe : sage.

⁹ frugalité : simplicité.

2- Dissertation (20 points)

OBJET D'ÉTUDE : Le théâtre du XVII ^e au XXI ^e siècle
--

Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants :

Dissertation n°1 :

Œuvre : Molière [1622-1673], *Le Malade imaginaire* – Parcours : Spectacle et comédie.

Sujet : Pourquoi rit-on dans *Le Malade Imaginaire* ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur la pièce de Molière au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

OU

Dissertation n° 2 :

Œuvre : Marivaux [1688-1763], *Les Fausses confidences* – Parcours : Théâtre et stratagème.

Sujet : Dans la pièce de théâtre *Les Fausses confidences*, les mensonges permettent-ils de dévoiler la vérité ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur la pièce de Marivaux au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

OU

Dissertation n° 3 :

Œuvre : Jean-Luc Lagarce [1957-1995], *Juste la fin du monde* – Parcours : Crise personnelle, crise familiale.

Sujet : Dans *Juste la fin du monde*, les personnages cherchent-ils à s'affronter ou à se fuir ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur la pièce de Jean-Luc Lagarce au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

ÉLÉMENTS DE CORRECTION – BACCALAURÉAT GÉNÉRAL 2021

ÉPREUVE ANTICIPÉE DE FRANÇAIS

21-FRGEAN1Bis-C

1 – COMMENTAIRE

OBJET D'ÉTUDE : La littérature d'idées du XVI^e au XVIII^e siècle

Fénelon [1651-1715], *Les Aventures de Télémaque*, XVII^e livre, 1699.

On attend :

- une introduction qui permette une caractérisation générique et typologique du texte plutôt que son inscription dans un ensemble plus vaste (courants littéraires, registres...), et annonçant un projet de lecture cohérent ;
- un commentaire organisé ;
- une analyse précise du texte, s'appuyant sur des citations, en vue d'une interprétation.

On valorise :

- un projet de lecture particulièrement pertinent ;
- la finesse des analyses et la justesse des interprétations ;
- une conclusion qui ne serait pas seulement une redite du développement.

On pénalise :

- l'absence de projet de lecture, la juxtaposition de remarques ;
- les contresens, la paraphrase et l'absence totale d'analyse stylistique ;
- un catalogue de citations qui ne seraient pas correctement intégrées à l'analyse ;
- une langue mal maîtrisée et fautive.

Éléments de correction sans exhaustivité :

Le projet de lecture s'attachera à montrer comment le discours sur la notion de luxe amène une réflexion sociale, morale et politique, ces trois domaines étant étroitement liés dans le texte.

- Une vive critique morale du luxe portée par un discours véhément

> Le texte, dès sa première phrase, met au jour la puissance néfaste du luxe dans la société. Il définit le luxe et ses effets dans le corps social par l'emploi d'images pour figurer les fonctionnements du luxe dans la société : la nation est assimilée à un corps à travers la métaphore filée de la maladie (« incurable » l. 1, « empoisonne » l. 2, « contagion » l. 9) et d'autres métaphores (« amollir » (l. 4), « corrompt » l. 17). On note aussi les termes péjoratifs liés au blâme moral (« mal » l. 1, « vice » l. 8 par opposition à « vertu » l. 9, « mauvaise honte » l. 13, « passion » l. 17, « infamie » l. 18), jeu d'opposition systématique entre nécessaire et superflu...

> La condamnation est totale, sans appel : emploi des pluriels (« les pauvres », l. 2 et 3, « les riches », l. 4, « les grands » l. 10, « les hommes » l. 19), des termes généraux (concepts : « le luxe » (l. 1), « une nation » (l. 2), la « pauvreté » (l. 14)...), et termes collectifs « peuple », l. 10...), de l'indéfini, des hyperboles (« Toute une nation se ruine, toutes les conditions se confondent. » l. 16)...

> La vivacité du discours, sa rhétorique en mouvement participe du même élan que la contagion métaphorique du vice pour la contenir : questions rhétoriques (l. 11-12, l. 22-23, l. 24-27), impératifs (l. 19 et sq.), énumérations (l. 10-14, 19-20, 22), effets de reprises (trois occurrences de « nation » l. 2, 5, 16, quatre occurrences de « pauvre » et « pauvreté », quatre de « riche » et « richesse »), rythmes ternaires (l. 7-8, l. 22), longueur et balancement des phrases (notamment expansions et effets de clause l. 18, 19...).

- **Une leçon sociale et politique**

> La description d'un corps social : évocation hiérarchisée des différentes classes sociales d'un régime monarchique et méfaits généraux du luxe sur l'ensemble d'un corps social qui devient indifférencié (« toutes les conditions se confondent » l. 16) dans sa recherche du paraître (l. 10 à 12, succession des verbes « veulent imiter », « veulent égaler », « veulent passer pour » ; l. 14 « cacher leur pauvreté » ; l. 21 « veulent paraître en avoir »), alors même que l'opposition entre richesse et pauvreté demeure.

La course aux apparences est vivement dénoncée (« comme s'ils en avaient » l. 21-22, énumération en rythme majeur associé à une hyperbole : « on emprunte, on trompe, on use de mille artifices indignes pour parvenir » (l. 22).

> La critique des mauvais comportements s'appuie sur le renversement des valeurs qui fait préférer le luxe à l'intérêt de la nation (l. 16-18), en une rhétorique morale très appuyée. Ce renversement prend les atours d'un discours mensonger, repris ironiquement lignes 7-8 : « Ce luxe s'appelle bon goût, perfection des arts, et politesse de la nation. » Au-delà du luxe d'ostentation, la critique porte aussi sur la manipulation des discours.

> La démonstration s'appuie sur des images (les métaphores déjà mentionnées), des exemples, des effets de redite qui mêlent la réflexion sur les classes sociales et le rôle essentiel d'un bon roi.

- **La complexité du cadre énonciatif : une argumentation à tiroirs**

> Dans la fiction, Mentor s'adresse à Télémaque, futur roi ; dans la réalité, Fénelon s'adresse à de multiples destinataires : en premier lieu, le petit-fils de Louis XIV ; plus largement ses contemporains, ou tous les grands. On reconnaît là le fonctionnement du conte philosophique et ses multiples niveaux d'énonciation, qui mêlent argumentation directe et indirecte.

> Le texte énumère les différentes parties du corps social auxquelles il semble s'adresser pour en dénoncer les comportements : « les proches parents du roi » (l. 10), « les grands » (l.10), « les médiocres » (l. 11), « les petits » (l. 12), repris par « Toute une nation » (l. 16).

> Le discours lui-même est dialectique, intégrant les arguments des partisans du luxe, et notamment le raisonnement économique qui prend son essor à cette époque (« On dit que le luxe sert à nourrir les pauvres aux dépens des riches » l. 2-3).

> La dernière partie du texte, la conclusion du discours, prend une forme encore plus nettement injonctive (« Il faut » l. 23). La fin définit le rôle exemplaire du « roi philosophe » ; le texte prend les accents d'un manuel d'éducation à l'usage des princes.

> La complexité narrative repose ainsi dans les enjeux de la réécriture qui s'entrecroisent (réécriture homérique, inspiration stoïcienne, manuels d'éducation des rois). La figure finale du « roi philosophe » aux multiples qualités est une synthèse de ces niveaux multiples, le philosophe Fénelon semblant, au cœur même de la fiction, s'adresser directement au futur roi.

Compte tenu de la richesse de l'extrait, on attendra que les candidats :

- repèrent et analysent des procédés du discours ;
- perçoivent et analysent la condamnation morale et politique sans appel du luxe.

2- Dissertation :

OBJET D'ÉTUDE : Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle

Les candidats sont invités à répondre en s'appuyant sur l'œuvre lue selon le parcours associé. Ils éclairent leur réflexion en l'ouvrant aux textes étudiés également dans.

Dissertation n°1 :

Œuvre : Molière [1622-1673], *Le Malade imaginaire* – Parcours : Spectacle et comédie.

Sujet : Pourquoi rit-on dans *Le Malade imaginaire* ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur la pièce de Molière au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

LES ENJEUX DU SUJET

- Le sujet de façon large, interroge les raisons de rire dans la pièce. Cela permet d'orienter le champ de réflexion sur différentes formes de comique.
- Le sujet appelle une réflexion sur le théâtre en tant qu'art de la scène, en interaction avec des spectateurs, ou à défaut avec les lecteurs, qui vont rire de ce qui s'y passe.

LES LIENS AVEC LE PARCOURS

Les liens avec le parcours « Spectacle et comédie » s'établissent autour du mot « rire », qui oriente tout à la fois vers l'écriture et sa réalisation scénique.

L'expression « Pourquoi rit-on » peut aussi faire écho à « Spectacle et comédie » et permet d'envisager de multiples nuances sur les formes et les buts de cette comédie- ballet, en écho avec les autres textes que les élèves auront pu travailler.

PISTES DE TRAVAIL ET RÉFÉRENCES POSSIBLES À EXPLOITER POUR TRAITER LE SUJET :

1. On rit parce que de multiples moyens assurent le divertissement et le plaisir des spectateurs et des lecteurs

- On rit d'Argan et de sa maladie supposée : il joue avec ses remèdes, leur profération, leur accumulation (scène d'exposition ; ballet final). La dimension comique vient de l'aspect fictif de sa maladie et de la façon dont lui-même la met en scène. Cet aspect est renforcé par les médecins eux-mêmes, dont Monsieur Purgon avec les homéotéleutes, acte III scène 5. C'est aussi ce que sait utiliser Toinette pour le duper (scène 10 acte III). Argan lui-même pousse le jeu jusqu'à « contrefaire le mort » sous l'impulsion de Toinette (acte III, 11).
- On rit aussi des pitreries d'Argan sur scène : les accessoires et le jeu scénique sont au service d'une maladie mise en scène comme fausse ; dès la première scène, Argan, quoique sur un fauteuil de malade, joue la sonnette : « drelin drelin ». Quelques scènes plus tard, Béline joue avec l'accoutrement du faux malade acte I scène 6 et le fait disparaître sous les protections (manteau, bonnet de nuit, coussins) ; quant à Toinette, elle l'étouffe sous l'oreiller. Cet aspect peut être aussi accentué dans des mises en scène

burlesques (celle de Laurent Heynemann à la Comédie Française en 2001 place au centre de la scène un fauteuil qui est en fait une chaise percée).

- On rit des médecins, de leurs prétentions ridicules, péremptoires et grotesques (Béralde acte III scène 6 : « est-ce un oracle qui a parlé ? »). Leur faux langage savant, leurs fausses vérités générales et leur latin macaronique ainsi que l'onomastique ridicule donnent de multiples occasions de rire de Diafoirus, Fleurant et Purgon.
- Le rire vient de la reprise de diverses traditions théâtrales et artistiques : le Polichinelle de la commedia dell'arte, les ressorts efficaces du jeu du théâtre de tréteaux (Toinette qui change de masque ; les échanges sous forme de stichomythies) et ses types plaisants (l'épouse hypocrite, le docteur pédant, les amoureux maladroits...), voire la fête des fous avec une parodie de la messe dans le dernier intermède.
- Le rire carnavalesque vient d'un usage comique du langage : la banalisation des insultes (acte I scène 2), les jeux de mots et les formules évoquant toutes les parties du corps, et en particulier le « bas corporel », allusions multiples à la scatologie, aux purges, à « l'intempérie de [ses] entrailles » (acte III scène 5), sous-entendu de Béralde : « on voit bien que vous n'avez pas accoutumé de parler à des visages » (acte III scène 4).
- Le morcellement du corps participe également de ce type de comique (énumération dès la scène d'exposition ; Toinette acte III, scène 10). L'ensemble de ces procédés constitue une rupture avec les bienséances et la politesse, et provoque le plaisir de la transgression, par exemple avec la parodie du latin d'Église dans l'intronisation du bachelier à la fin de la pièce.
- Enfin, on rit grâce aux déguisements qui créent le plaisir des jeux de surprise, (Toinette en médecin), costumes des danseurs (par exemple dans le second intermède, « Égyptiens et Égyptiennes en costumes de Mores ») ; l'importance des accessoires et du jeu visuel (cf. la clochette acte I scène 1, la seringue acte III scène 4) ; dans la partie théâtre par les indications des didascalies ; dans le ballet par les gestes et la chorégraphie, jusqu'à la présence amusante de « singes » comme indiqué dans les didascalies à la fin du second intermède.
- On rit de ce qui « farcit » les intermèdes facétieux : le jeu de l'amour chez les valets (l'intermède avec Polichinelle). Mais aussi la comédie donnée au personnage lui-même : Argan devient sous nos yeux spectateur du ballet proposé par Béralde (deuxième intermède) et même acteur du dernier intermède.

2. On rit parce que cette comédie de Molière est une satire qui appelle le regard complice et amusé des spectateurs et des lecteurs

- **Satire de la médecine et des médecins** : la pièce rend évidente la cruauté inutile de la médecine de l'époque. La pièce dénonce ce qui est faussement établi par des institutions qui ne supportent pas d'être remises en cause (cf. « crime de lèse-faculté » acte III scène 5).
- **Satire du mariage et de la vie de famille** : c'est le père ridicule quand il essaye d'être tendre et se fait manipuler par Louison (épisode du petit doigt). C'est le père ridicule quand il est abusif et fait rire à ses dépens, car il utilise sa fille à son profit, mais de façon tellement outrancière qu'elle en est burlesque : cf. mariage d'Angélique acte I, scène 5 : « c'est pour moi que je lui donne ce médecin » ; « une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père ». Ce qui est complété par la critique sarcastique que fait Toinette du promis (acte II scène 4 : « Que vous serez bien engendré ! Vous allez voir le garçon le mieux fait du monde et le plus spirituel. »). Ce père abusif se retrouve en miroir dans l'attitude de Diafoirus méprisant son fils, qui « n'a jamais été ce qu'on appelle éveillé » (acte I scène 5).

- C'est le mauvais mari, qui a besoin de Purgon jusque dans sa sexualité (acte I scène 7 : « Tout le regret que j'aurai, si je meurs, mamie, c'est de n'avoir point un enfant de vous. Monsieur Purgon m'avait dit qu'il m'en ferait faire un. »). Cf. l'épisode final : l'annonce de la mort d'Argan soulage grandement son épouse (acte III scène 12).
- La satire du mariage forcé est visible à plusieurs endroits de la pièce : Argan impose Diafoirus fils à Angélique qu'il menace du couvent ; Diafoirus fils obéit mot pour mot aux injonctions de son père lui aussi tyrannique ; Béline a dû se voir imposer le mariage avec Argan qu'elle déteste. De plus, les motifs vont contre tout bon sens : le père choisit un mari médecin « pour elle et pour moi » et s'entête dans ce projet malgré les mises en garde et la souffrance d'Angélique. Le personnage de Béline, qui a sans doute épousé Argan pour l'argent et qui doit encore intriguer pour capter l'héritage, montre à travers le rire, une société injuste et brutale, surtout pour les femmes, où le mariage contribue à pervertir l'ensemble des relations au sein des familles.
- **Satire de la bourgeoisie et de l'argent** : satire des hommes de loi et des intrigues autour d'un héritage (cf. le notaire « Bonnefoi » le mal nommé, cupide et malhonnête acte I scène 7).

3. Le rire se fait plus subtil par de multiples jeux de miroirs

- Le rire et le plaisir des spectateurs viennent aussi des multiples effets théâtraux qui montrent le jeu dans le jeu. Ainsi, on observe un fréquent recours aux procédés de théâtre dans le théâtre : Béline joue à la bonne épouse, Toinette joue la colère et l'assentiment feignant de conforter Argan, puis se déguise, Cléante endosse une fausse identité, Louison joue la morte, Argan joue au mort, ce sont autant de miroitements fréquents et plaisants... Le procédé devient encore plus complexe par les références que font les personnages à l'auteur des personnages lui-même (Argan se moquant d'un Molière jouant Argan acte III, scène 3 ; Molière se jouant de ses propres maux pour le plus grand amusement de son public).
- Comme dans les grandes comédies de Molière, le rire participe dans cette pièce, à une réflexion sur la nature humaine et sa finitude : ici, on rit de ce qui ne fait pas rire d'habitude. L'intrigue et les caractères font rire et interrogent les réactions humaines face à la mort : la peur démesurée liée à l'hypocondrie ; la maladie comme révélatrice des rapports de confiance et d'affection entre les êtres : cf. le stratagème humoristique de la mort feinte (scènes 11 à 13 acte III), qui dévoilent en une scène pleinement burlesque les vrais sentiments de l'entourage qu'Argan faussement mort doit entendre sans réagir.
- L'entêtement d'Argan est le moteur du comique mais permet la réflexion du spectateur sur le bon sens et la raison : comment agir en honnête homme. Béralde dénonce chez Argan « la maladie des médecins » et se fait le porte-parole de la raison (« quel mal avez-vous ? »), en écho avec la saine brusquerie de Toinette (« quand un maître ne songe pas à ce qu'il fait, une servante bien sensée est en droit de le redresser », acte I scène 5).
- La réflexion et le rire reposent sur l'importance de l'imagination, représentation erronée du réel chez Argan (à la manière du phénomène décrit par Pascal), illusion constamment entretenue par les docteurs, et plaisamment combattue par Toinette qui met en place des plans (le faux assentiment, le déguisement en médecin, la fausse mort) pour qu'Argan revienne dans le réel, ce qu'il a bien du mal à faire, et qui maintient la dynamique comique de l'ensemble de la pièce : « vous voyez les choses avec d'étranges yeux » lui dit Béralde acte III scène 6.
- Ce malade « pour rire » nous fait aussi réfléchir sur la meilleure façon de vivre en bonne santé : aller au théâtre et rire d'un bon divertissement chanté et dansé est le meilleur des remèdes.

On attendra des candidats :

- qu'ils perçoivent plusieurs ressorts comiques, dans un développement organisé ;

- qu'ils évoquent le spectacle complet, aussi bien le texte que la réalisation scénique de cette comédie-ballet.

On pénalisera :

- un devoir qui serait une juxtaposition d'exemples ou de procédés dans une liste, qui ne montrerait pas une réflexion argumentée ;
- un devoir qui s'en tiendrait à une seule forme de comique.

On valorisera les candidats :

- qui nuanceront les niveaux d'interprétation des procédés comiques et de leurs enjeux (critique d'une époque, mise en abyme du jeu) ;
- qui prendront appui sur une culture personnelle suffisamment précise pour évoquer le Carnaval comme origine de la pièce, ou le contexte musical contemporain à Molière.

Dissertation n° 2 :

Œuvre : Marivaux [1688-1763], *Les Fausses confidences* – Parcours : Théâtre et stratagème.

Sujet : Dans la pièce de théâtre *Les Fausses confidences*, les mensonges permettent-ils de dévoiler la vérité ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur la pièce de Marivaux au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

LES ENJEUX DU SUJET

La question posée se centre sur une antithèse entre « mensonges » et « vérité ». On retrouve là l'opposition contenue dans le titre de la pièce. L'affirmation sous-jacente qu'il s'agit de questionner (« les mensonges permettent de dévoiler la vérité ») est paradoxale ; l'interroger conduit d'une part à examiner les intentions et les effets des mensonges qu'il faut d'abord identifier, d'autre part à définir ce que l'on peut entendre par « la vérité ».

Le mensonge étant entendu comme une parole mensongère, le sujet invite à explorer les rapports entre ce qui est dit, ce qui est montré, ce qui est vu et ce qui est entendu, en prenant en compte la double énonciation théâtrale. L'image dynamique du dévoilement évoque le processus théâtral qui entraîne les personnages pris dans leurs mensonges vers le dénouement de la comédie ; au-delà des ressorts du mensonge dans l'intrigue de la pièce, le sujet conduit à interroger la relation du théâtre comme art de l'illusion avec une forme de vérité humaine.

LES LIENS AVEC LE PARCOURS

L'intitulé du parcours associe « théâtre » et « stratagème ». Ce dernier terme englobe la notion de mensonge, mais ne s'y réduit pas : dans la pièce, les stratégies mises en œuvre par un Dubois manipulateur, et aussi par Araminte et les autres personnages en réponse, reposent largement sur des paroles mensongères ; mais ces stratégies ne se limitent pas à des paroles ; elles reposent aussi sur des silences, et sur des gestes. Le terme de « mensonges » pourra ainsi être élargi vers le sens d'artifices, de tromperies. Sur ce plan, le sujet invite ainsi à explorer les composantes des stratagèmes désignés par le parcours.

Le terme « théâtre » rappelle que l'étude de la pièce se fonde sur sa dimension proprement théâtrale. Le verbe « dévoiler » renvoie ainsi à la dimension réflexive de cette pièce dont l'intrigue repose elle-même sur l'articulation singulière de sentiments présentés comme profondément sincères d'une part, et parfaitement illusoire de l'autre.

PISTES DE TRAVAIL ET RÉFÉRENCES POSSIBLES À EXPLOITER POUR TRAITER LE SUJET

- **Des mensonges qui voilent, qui cachent la vérité**

- Les mensonges de personnages aux autres personnages visent à les tromper, à leur cacher la vérité : Dubois trompe Araminte en lui cachant sciemment ce qu'il sait ; son stratagème crée une série de quiproquos, par exemple avec Marton dont il se réjouit de la crédulité (« tout a réussi ; elle prend le change à merveille ! » II, 8). Les mensonges entraînent ainsi les mensonges.
- Les mensonges sont également ceux des personnages à eux-mêmes, notamment dans le cas d'Araminte qui ne parvient pas à renvoyer Dorante, semblant se réfugier derrière une série de faux prétextes (par exemple à l'acte I, 14, elle prétend que le garder auprès d'elle serait « un service à lui rendre »).
- Les mensonges prennent la forme d'objets qui cachent la vérité : le portrait caché enferme la vérité et engendre une prolifération de mensonges ; la lettre énonce des mensonges et engendre elle aussi des mensonges.
- Le stratagème initié par Dubois, reposant sur la multiplication de mensonges, semble alors mettre en danger la vérité, comme si les mensonges ne pouvaient entraîner que d'autres mensonges, voilant toujours un peu plus la vérité dans une mécanique incontrôlable, même si Dubois rassure régulièrement Dorante, et le spectateur, sur son contrôle (« laissez faire un homme de sang-froid » III, 2). On remarque aussi que les personnages semblent prendre goût au mensonge : c'est vrai de Dorante, par exemple lorsqu'il se réjouit de mentir à Marton (« Je ne suis pas si fâché de la tromper » I, 12), ce l'est encore davantage d'Araminte, qui, de victime du stratagème devient elle-même à l'origine de supercheries.

Mais cet entrecroisement de mensonges repose paradoxalement sur ce qui est présenté dès le début de la pièce comme une vérité, l'amour de Dorante pour Araminte, que Dubois révèle à l'intéressée dans la scène 14 de l'acte I. Les mensonges voileraient alors la vérité pour mieux la dévoiler.

➤ **Des mensonges qui font advenir, qui révèlent la vérité des sentiments**

- Les mensonges font advenir des comportements révélateurs des personnalités : par exemple, ils attisent l'amour-propre (par exemple dans le jeu entre M. Rémy et Marton), la jalousie (par exemple lorsqu'Araminte, avec le stratagème du faux billet, se montre attirée par le Comte).
- Les mensonges, et ce avant le dénouement heureux, ont pour but de faire advenir la vérité des sentiments : lorsque Dorante feint de vouloir renvoyer Dubois pour connaître le sentiment véritable d'Araminte à son égard (II, 1), ou à l'inverse lorsque Dubois fait semblant d'appuyer la décision d'Araminte de renvoyer Dorante (III, 9), cette dernière se dévoile, attachée à l'un comme à l'autre.
- L'accumulation des mensonges, stratagème mis en place par Dubois, provoque des aveux : l'ouverture de la boîte du portrait entraîne la révélation de l'amour de Dorante pour Araminte et les sentiments amoureux de Marton à tous, le mensonge de M. Rémy, et la jalousie du Comte. Et pour finir, les mensonges provoquent l'aveu amoureux final de la scène 12 de l'acte III. Le portrait caché a fini par révéler sa vérité, connue du spectateur depuis le début de la pièce et Araminte avoue alors que son « cœur » est « gagné ». L'objet qui symbolise le mensonge (le portrait caché) est ainsi un révélateur de vérité.
- La vérité se révèle à la fois par des paroles, qu'il s'agisse de paroles des personnages à eux-mêmes (parmi les nombreux apartés, citons ceux dans lesquels Araminte laisse entendre son amour : « Il me touche tant », « Il a des expressions d'une tendresse » II, 15), et par les corps : les didascalies, externes ou internes, dévoilent la vérité des corps : les attitudes d'Araminte à l'acte III scène 8 par exemple surprennent le Comte et Madame Argante. Le premier parle d'un « air de vivacité qui [l']étonne », la seconde affirme « je ne vous reconnais pas », et demande : « qu'est-ce qui vous fâche ? ». Dorante se révèle à Araminte lorsque cette dernière lui dicte la lettre et qu'il « change de couleur ».
- Le dévoilement de la vérité est donc bien permis par les mensonges, et c'est précisément le processus de dévoilement qui engendre l'amour d'Araminte : « Ce trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde. » Dire le vrai de l'amour engendre alors l'amour en retour.

Contraires à la vérité, les mensonges permettent donc paradoxalement le dévoilement des sentiments véritables des personnages, la vérité des cœurs. La réconciliation finale au dénouement de la comédie figure ainsi un retour à l'ordre après le désordre.

Mais cette révélation finale laisse le spectateur, complice des mensonges depuis le début de la pièce, dans le doute : que voit-on et qu'entend-on réellement de vrai dans cette pièce de théâtre ?

➤ **Une impossible vérité : un jeu théâtral**

- Ce qui permet habituellement au spectateur de construire la vérité des personnages est dans cette pièce singulièrement absent : aucun monologue ne permet de trancher les questions qui demeurent en suspens. Et même lorsqu'un personnage s'exprime en aparté, faisant par là preuve de sa sincérité, le spectateur n'a pas nécessairement accès à la vérité : les personnages, on l'a vu, peuvent se mentir à eux-mêmes. Le dispositif théâtral choisi brouille la perception même du sujet amoureux, pour le personnage comme pour le spectateur ; la pièce consiste elle-même à déployer cette indécision fondamentale.
- La vérité de l'amour à laquelle la pièce semble aboutir est ainsi mise en question par la pièce elle-même. Si l'amour de Dorante est présenté comme vrai tout au long de la pièce, il n'en demeure pas moins que la question de l'argent, obstacle à cette révélation, rend aussi douteuse la vérité des sentiments : Dorante est-il vraiment amoureux d'Araminte ou souhaite-t-il l'épouser par calcul ? Inversement, Araminte qui révèle ses sentiments quelques répliques après avoir une nouvelle fois affirmé son intention de congédier Dorante, est-elle véritablement amoureuse, ou cède-t-elle seulement au plaisir d'être aimée ? On se rappelle ses mots à Dubois (II, 12) : « sans toi, je ne saurais pas que cet homme-là m'aime, et je n'aurais que faire d'y regarder de si près ». La résolution très rapide de l'intrigue, en deux scènes après quarante-cinq de mensonges, laisse dubitatif et pourrait suggérer que cet amour réciproque est illusoire.
- Le spectateur se questionne autant sur Dubois : quelle est la vérité de ce personnage ? Quelles sont les motivations de ce personnage manipulateur, à l'origine de la série des mensonges ? Il demeure assurément un être de « mystère », fidèle à la didascalie qui nous le présente dans la scène 2 de l'acte I. Le dénouement ne dévoile pas l'intégralité de la vérité, conservant des parts de mystère : Dubois a-t-il menti en prétendant que Dorante avait rencontré Araminte au théâtre ? La dispute entre Arlequin et Dorante est-elle véritable ou feinte ? Le portrait a-t-il vraiment été peint par Dorante ?
- C'est que la pièce joue d'effets de mise en abyme : Dubois y joue le rôle d'un dramaturge et metteur en scène, et aussi d'un spectateur qui observe son expérience en train de se dérouler ; Araminte elle-même prend le contrôle de la mise en scène ; les personnages se prennent au « jeu de l'amour et du hasard ». La pièce tend une série de miroirs et la vérité qui s'y dévoile est comme diffractée, morcelée, partielle. La seule vérité atteinte dans ces « fausses confidences » serait alors celle du plaisir du jeu, comme métaphore de l'existence.

On attendra des candidats :

- qu'ils aient explicité le paradoxe contenu dans le sujet ;
- qu'ils aient envisagé une réponse positive et une réponse nuancée à la question du sujet en intégrant la dimension théâtrale.

On valorisera les candidats :

- qui auront questionné le statut du langage et de la parole ;
- qui auront cherché à analyser les effets de la double énonciation théâtrale dans le sens d'un brouillage de la notion même de vérité ;
- qui auront su exploiter, dans le cadre du parcours associé, d'autres références (œuvres ou extraits littéraires et exemples de mises en scène) au service de leur réflexion.

Dissertation n° 3 :

Œuvre : Jean-Luc Lagarce [1957-1995], *Juste la fin du monde* – Parcours : Crise personnelle, crise familiale.

Sujet : Dans *Juste la fin du monde*, les personnages cherchent-ils à s'affronter ou à se fuir ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur votre réception de la pièce de Jean-Luc Lagarce au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

LES ENJEUX DU SUJET :

Le sujet invite à réfléchir sur la place de chacun des personnages et les liens qui les unissent au sein de la cellule familiale.

La pièce de Lagarce appartient au théâtre contemporain, elle peut être déroutante pour les élèves car elle questionne non seulement la dramaturgie mais donne également à voir une dimension psychologisante des relations familiales.

Le verbe « s'affronter », par son emploi pronominal et sa forme réfléchie, suggère l'idée de « se heurter dans un combat », mais aussi de « s'opposer » aux autres et à soi pour affirmer ses différences. Il s'agit donc d'interroger la nature de l'affrontement : la crise chez Lagarce est essentiellement une crise de la parole qui peut tout à la fois déclencher le conflit comme tenter de le neutraliser. Les personnages hésitent toujours entre *dire, ne pas dire, ne pas trop en dire* et réfléchissent sans cesse à la façon de dire.

Le sujet nécessite alors d'interroger le motif de la fuite comme volonté d'esquiver, de se dérober ou de s'éclipser. « Se fuir », c'est envisager également la forme réfléchie et la réciprocité. Il s'agit pour les personnages de s'extraire momentanément ou durablement d'une famille au sein de laquelle les échanges sont ritualisés enfermant chacun dans un rôle. Il faudra également mettre en lumière la stratégie de l'évitement que mettent en place les membres de cette famille.

En un mot, que fuient les personnages ? Comment échappent-ils aux autres ? Ne cherchent-ils pas à se fuir eux-mêmes ?

Quant au verbe, « chercher », il suggère une volonté consciente : les personnages parlent-ils pour provoquer l'autre ? le faire réagir ? ou le blesser sciemment ? Cette parole qu'ils pensent maîtriser leur échappe-t-elle ?

Si les deux termes du sujet expriment une alternative (les personnages *s'affrontent* ou *se fuient*), voire une antithèse, ne pourrait-on pas le lire comme l'expression d'une dialectique qui permettrait de dépasser cette opposition afin de révéler l'impuissance des personnages à bouleverser l'ordre du monde, pour être « [leur] propre maître. » ?

LES LIENS AVEC LE PARCOURS

Le parcours est construit autour de la notion de crise que le Robert définit comme « un changement subit et généralement décisif, une manifestation émotive, soudaine et violente, une phase grave dans l'évolution des choses, des événements, des idées. » La crise au théâtre est aussi « le nœud de l'action dramatique caractérisé par un conflit intense entre les passions, qui doit conduire au dénouement ».

La formulation du parcours repose sur une tension, le mot *crise* au singulier acte son caractère univoque quand son redoublement (*crise personnelle, crise familiale*) envisage sa dimension protéiforme. De même, les termes sous-entendent à la fois une crise individuelle et intérieure et une crise dans sa transitivité, c'est-à-dire dans les tensions qu'elle noue au sein de la famille.

PISTES DE TRAVAIL ET RÉFÉRENCES POSSIBLES À EXPLOITER POUR TRAITER LE SUJET

On attendra que les candidats aient perçu que *Juste la fin du monde* met en scène les affrontements au sein d'une même famille

Ils pourront, par exemple, développer les points suivants :

L'affrontement se joue d'abord à l'intérieur de l'espace familial :

Une famille divisée au sein de laquelle on affronte les autres :

- L'affrontement est d'abord lié à l'espace dramatique de la maison qui engendre la distribution des personnages dans un lieu clos. Lagarce use de la tradition théâtrale par excellence qui forge une unité de lieu forte, efficace, qui n'est pas sans rappeler la structure classique. Le conflit familial semble donc entretenu par le décor et le lieu de l'action. Ce huis-clos étouffant maintient les personnages dans un espace délimité et fermé : « *Cela se passe dans la maison de la Mère et de Suzanne* ». Cette disposition théâtrale empêche toute possibilité de fuir ou d'éviter le conflit. L'espace scénique enferme donc à la fois le corps et la parole.
- La didascalie initiale, sans faire cas des âges, insiste sur l'importance de la « fratrie » : Louis, Suzanne, Antoine sont cités en premier laissant place à Catherine, puis à la Mère. Les tensions vont donc être alimentées en premier lieu par ce triangle fraternel. La famille met ainsi en lumière des clans qui vont s'affronter, notamment, à travers le dialogue : « on n'est pas trop de deux contre celui-là », « voilà, c'est ça, ce n'est pas malin bêtement de faire front contre moi ».

La structure même de la pièce met en scène le conflit :

- La première scène s'ouvre sur les crispations liées à l'accueil de Louis : « Son propre frère, il ne l'embrasse pas », c'est ce que souligne Suzanne. Il s'agit d'une variation sur le retour du Fils prodigue. Louis revient, il revient dans une quête de vérité pour annoncer sa mort prochaine, retrouvailles qu'il pressent voué à l'échec. Le départ du fils aîné, Louis, puis son retour soudain, n'est pas compris par les autres personnages et c'est ce qui engendre l'affrontement entre les deux frères. À la différence de la parabole, Louis est l'aîné et il revient dans la maison où le père n'est plus, mais le ressort dramatique tient bien à son retour. Et conformément à la parabole, c'est bien le fils initialement « fautif » qui revient et le fils apparemment conforme au désir familial, qui, lui n'a pas fui son devoir, qui accueille son frère avec la même incompréhension et, finalement, la même amertume que dans la parabole.
- La tension est également palpable lorsqu'il s'agit de défendre ou de retrouver sa place au sein de la famille. La filiation du prénom est évoquée de façon problématique : Louis est le prénom du grand-père absent car décédé, du fils qui a fui puis qui revient, et du fils d'Antoine. Que dit cette transmission de la tradition ? Que dit-elle des places à prendre ou déjà prises ? Antoine semble rassurer son frère : « Mais tu restes l'aîné, aucun doute là-dessus ». Louis nomme, par ailleurs, son neveu : « l'héritier mâle » ! Mais ces possibles quiproquos créent des crispations nées peut-être de la peur.

Une parole conflictuelle : dire et en découdre...

- Dès le Prologue, Louis est défini comme un être de parole, il est aussi « celui » qui écrit, or cette parole est inopérante au sein de la cellule familiale, c'est une faculté qui ne lui est pas reconnue. On lui reprochera de ne pas « dire beaucoup ». En effet, ce retour semble inattendu, mais personne ne semble interroger Louis sur ses motivations, les raisons de son retour. Cette incompréhension génère une tension qui s'achèvera avec le départ de Louis à la fin de la pièce.
- L'affrontement s'appuie sur des saynètes qui semblent familières aux personnages, réactivé par les non-dits et les conflits anciens. Louis est « ce frère aîné » qui a « abandonné » les siens, s'est affranchi pour se réaliser. Antoine, lui, a construit sa propre famille mais a été contraint d'assumer les responsabilités qui incombaient à son frère. Il a pris soin des autres, sans beaucoup de reconnaissance ! Suzanne, quant à elle, est la sœur qui parle trop, rêve d'ailleurs... Catherine, personnage rapporté, cherche sa place : « tu racontes à ma place » (première partie). Enfin la Mère, figure emblématique du souvenir, d'une parole qui maintient

« l'ordre », réactive sans cesse les souvenirs de l'enfance, mais cultive également le ressassement, maintenant ses enfants dans le poids du passé (scène 8, Première partie : « Ils voudraient tous les deux que tu sois plus là »). Par conséquent, le conflit naît sans doute de la volonté pour chacun de (dé) jouer des situations inconfortables.

- Les personnages emploient un vocabulaire qui rappelle les luttes fratricides. « Tu me touches : je te tue ». La Mère rappelle d'ailleurs, qu'enfants, Louis et Antoine « allaient jouer à se battre ». L'affrontement verbal s'inscrit ainsi dans le texte dramatique à plusieurs reprises : « Ta gueule, Suzanne », et peut mener à l'affrontement physique et ses violences.
- Le dialogue est sans cesse avorté : les personnages s'épuisent de ne pas être compris, les dialogues n'en sont pas et les répliques sont finalement plus marquées par le récit que par l'échange : dans le théâtre de Lagarce, on « s'entend mal ». Les personnages ne s'écoutent pas, ne se répondent pas, ne se comprennent pas...

Le personnage s'affronte lui-même dans un espace personnel : la parole est un combat permanent pour soi et face aux autres :

L'incommunicabilité :

- L'épanorthose est fortement déceptive. Les personnages sont toujours déçus par leur prise parole. Tous cherchent en permanence à infléchir leurs propos, à le nuancer, à se reprendre, tout en laissant apparaître leurs ratures comme autant de strates qui miment le mouvement de leur réflexion. Cette énergie perdue dans la recherche du mot juste est vaine et inutile. Antoine soulignera d'ailleurs : « Rien jamais ici ne se dit facilement ». Ces variations laissent finalement entrevoir la fragilité des personnages ainsi que leur désir de communication régulièrement voué à l'échec. L'impression se tisse que les personnages ne font jamais véritablement corps avec leur propre parole...
- Les personnages sont enfermés dans leur « mal à dire ». Des chamailleries de l'enfance qui se sont cristallisées. C'est une pièce dans laquelle on se fait mal en « se disant mal les choses ». À la fin, Antoine s'adresse en disant : « et je me reproche déjà (tu n'es pas encore parti), le mal aujourd'hui que je te fais ». L'affrontement est également généré par l'angoisse d'une régression vers l'enfance pour Louis qui se retrouve à une place de laquelle il a tenté de s'échapper : « je suis enfant ».
- Pour s'entendre, il ne suffit pas de se parler : « ce qui frappe, c'est la propension des personnages à dire ce que les autres ne souhaitent pas entendre autant qu'à taire ce qui est attendu d'eux. » (Catherine Brun).
- Les personnages s'excluent de la conversation, disqualifient l'autre en tant qu'interlocuteur / destinataire : Suzanne à Antoine : « Ce n'est pas à toi que je parle ».
- Le plus souvent la parole, faute d'être clairement adressée, est mal reçue et ce sont les méésententes généralisées qui permettent de comprendre l'expansion des monologues dans la pièce : ils semblent juxtaposer des discours clos. À la difficulté qu'éprouve Louis à parler répond le refus d'Antoine d'écouter.

On attendra également que les candidats aient compris que, dans la pièce, on cherche autant à fuir l'autre qu'à se fuir soi-même

La fuite prend des formes multiples dans la pièce : fuite initiale (avec le départ de Louis), fuite impossible (Suzanne ne quittera jamais la maison familiale), fuite jouée (les tentatives de départ au sein même de la cellule familiale à la fin de quelques scènes ou intermèdes pour échapper à la crise), fuite illusoire (voyage(s) entrepris par Louis)...

Une fuite permanente :

- Certains personnages incarnent la fuite : Louis est un déraciné, il a quitté le pays natal. Il voyage, il envoie des cartes-postales et c'est un transfuge de classe. L'épilogue représente Louis marchant le long d'une voie ferrée... le dernier mot est au futur : « Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterais », la pièce se clôt sur un élan. À l'opposé, Suzanne symbolise l'impossible fuite.
- La famille elle-même incarne ce rapport « fuyant ». Suzanne décrit ainsi la rencontre entre Catherine et Louis : « On dirait des étrangers » (I, 1). Louis n'est pas venu au mariage de son frère. Il ne connaît pas non plus ses neveux. Louis communique par lettres qui sont, d'après sa sœur cadette, « juste des petits mots, une ou deux phrase, rien ». Comme ces lettres, les rapports sont « elliptiques ». Suzanne lui oppose son incapacité à dire les choses : « même si tu ne l'avoues pas, jamais, même si tu ne devais jamais l'avouer » (I, 3).

Une fuite intérieure :

- La fuite peut être géographique mais elle est aussi intérieure : Suzanne ne révèle pas aux autres membres de la famille son envie de quitter la maison. Antoine déclare à Louis : « Tu attends, replié sur ton infinie douleur intérieure dont je ne saurais pas même imaginer le début du début ». La fuite est aussi une stratégie d'évitement. Après avoir tenté d'affronter ses propres peurs, après s'être éprouvé, Louis n'aura finalement pas réussi à révéler sa mort prochaine. Son départ lui permet d'esquiver la scène de l'aveu. Il ne parvient pas à crier. Par ailleurs, c'est Catherine qui demande à Louis de quitter la maison, face aux tensions présentes entre les deux frères : « Je voudrais que vous partiez » (II, 2). Le départ de Louis ainsi que son silence maintiennent un semblant d'ordre familial.
- La fuite s'incarne également dans le (les) silence(s) ou dans la possibilité de « meubler » au lieu de parler vraiment. Le personnage de la Mère incarne cette posture, pour que le conflit n'éclate pas, pour neutraliser les échanges. Fuir le dialogue et dévider la parole pour rien, pour éviter l'affrontement.

On valorisa les candidats qui auront su dépasser l'opposition littérale du sujet en suggérant par exemple :

- *L'impuissance des personnages* devant l'ordre du monde. Ainsi l'unique lien que Louis a entretenu avec sa famille se tisse-t-il au travers de gestes conventionnels (souhaiter les anniversaires) ou de paroles creuses : « je vais bien et j'espère qu'il en est de même pour vous ».
- *Les conséquences de la fuite* : Fuir, c'est se retrouver seul et renoncer à être entendu, à être compris : ainsi fait l'épilogue. Fuir, c'est également porter la culpabilité de quitter les autres : Suzanne reproche à Louis de les avoir quittés, « Ce n'est pas bien que tu sois parti » (I, 3), c'est aussi ce que semble dire Antoine « lorsque tu nous abandonnas » (II, 3).
- *Le questionnement sur la temporalité* : les personnages semblent figés dans un présent immuable : l'unité de lieu et de temps soulignent cette impression et paradoxalement, le lecteur/spectateur a le sentiment d'une éternité dans l'affrontement des frères. Le plateau paralyse les personnages : « Nous ne bougeons plus » (La Mère, II, 3). Or, il se joue également des choses dans le « hors-scène ». Les personnages en effet semblent reprendre une conversation qui se serait tenue loin du public. La scène 8 de la première partie se termine par une question de la Mère « pour moi aussi, cela fait trente-quatre années. Je ne me rends pas compte : c'est beaucoup de temps ? ». Puis la scène 9 s'ouvre sur la parole de la Mère qui débute son récit du dimanche : « c'est l'après-midi, toujours été ainsi : le repas

de plus longtemps... ». Le temps passe au théâtre, au moins il se passe des choses... mais du même mouvement le temps se fige, trente-quatre années sont une durée aussi insaisissable que l'interminable après-midi du dimanche.

- *L'interprétation du titre de la pièce : Juste la fin du monde* est la fin d'un monde. Un personnage venu annoncer sa propre fin, sa mort imminente, et dont le sous-texte renvoie ou suggère une dimension eschatologique de la fable. Mais cette dimension est comme minée, affaiblie par le mot « *juste* » qui rappelle l'expression de la langue populaire : « ça n'est pas si grave, c'est pas la fin du monde ».

CORRIGÉE