

Bac 2026 français : corrigé Métropole, sujet 2

Proposition de corrigé - non officielle. Baccalauréat général, français anticipé, session 2026, Métropole, sujet 2, référence 26-FRGEME2.

[Sujet officiel](#) · [Annales de ce concours ou examen](#)

Les quatre choix du sujet

Le candidat devait choisir le commentaire ou l'une des trois dissertations. Ce corrigé présente une proposition pour chacun. Les exemples issus d'autres œuvres du parcours peuvent compléter l'analyse, à condition de les connaître et de les relier précisément à la question.

Commentaire - Judith Gautier, *Iskender*

Introduction

Dans cet extrait d'*Iskender*, publié en 1886, Judith Gautier place le nouveau roi d'Iran devant un obstacle qui semble démentir sa toute-puissance. Le jardin du rebelle Rustem paraît accessible au regard, mais un gouffre sépare le désir du souverain de sa réalisation. Comment ce récit merveilleux transforme-t-il la confrontation avec l'espace en une épreuve de l'identité héroïque ? L'extrait fait d'abord du paysage un objet de fascination, puis met le roi à l'épreuve avant de raconter le geste qui lui permet de franchir l'abîme.

I. Un espace merveilleux qui attire et défie

Le portique est décrit par une accumulation d'ornements, de créatures ailées et de références mythologiques. Le jardin associe fleurs, or, eau de rose et nacre : cette abondance sollicite la vue mais aussi l'imagination olfactive et tactile. Le merveilleux donne au lieu une valeur exceptionnelle, au-delà d'une description réaliste.

La beauté ne supprime pourtant pas la menace. Le seuil ouvert et le gouffre infranchissable produisent un contraste : le domaine n'a pas besoin d'une porte fermée pour être protégé. La personnification du portique et l'ironie attribuée au lieu font de l'architecture une provocation adressée au roi. L'opposition entre paradis et abîme dramatise l'obstacle ; la profondeur échappe même au regard. Le paysage devient donc un adversaire qui expose la limite de la volonté.

II. Une toute-puissance blessée par la peur

Le récit suit les réactions d'Iskender : colère, attention aux empreintes, frisson et sueur froide. La trace du cheval fournit la preuve qu'un passage est possible, mais cette preuve rend son propre recul plus humiliant. Le roi peut s'éloigner physiquement ; il ne peut échapper à l'image qu'il veut avoir de lui-même.

Son discours développe une représentation grandiose de sa puissance : force, richesse, souveraineté et proximité des dieux. La comparaison avec un petit oiseau renverse brutalement cette grandeur. L'animal franchit sans difficulté ce qui arrête le héros. Ce contraste fait du gouffre une limite symbolique, entre la parole souveraine et l'action réelle. La tension apparaît encore dans la succession d'un élan et de son interruption. La honte accompagne alors la peur, sans que le narrateur réduise le personnage à un lâche définitif.

III. Se contraindre pour accomplir le geste héroïque

Le lancer des provisions modifie la situation : Iskender réduit volontairement les possibilités de retraite. Le choix entre deux morts qu'il formule exprime une décision extrême, pas une évaluation objective de toutes les issues possibles. Il transforme l'obstacle subi en épreuve qu'il s'impose.

Le dépouillement des vêtements associe utilité physique et renouvellement symbolique. La comparaison avec une statue divine restaure la grandeur mise en doute, tandis que le corps remplace les signes sociaux du pouvoir. Enfin, les verbes d'action enchaînent recul, respiration, course, bond et arrivée. Cette accélération tranche avec les hésitations précédentes. Le franchissement effectif donne une réponse à la parole de toute-puissance : le roi accomplit ce que son titre seul ne pouvait garantir.

Conclusion

Le passage articule la séduction du merveilleux et la fragilité du héros. L'abîme révèle une peur que le pouvoir politique ne suffit pas à supprimer ; la résolution et l'engagement corporel permettent d'y répondre. Iskender devient héroïque par une action risquée, après que le texte a montré l'écart entre son image idéale et ses réactions humaines.

Dissertation A - Ceux à qui l'on ment sont-ils à plaindre dans *Le menteur* ?

Introduction et problème

Le mensonge de Dorante anime la comédie de Corneille, mais ses destinataires ne vivent pas tous la tromperie de la même manière. « Être à plaindre » implique une souffrance ou un tort qui suscite la compassion. La pièce invite à reconnaître les effets des mensonges tout en observant que ses personnages peuvent s'en défendre, les déjouer ou participer eux-mêmes au jeu. Comment la comédie fait-elle coexister le dommage moral et le plaisir du spectacle ?

I. Les mensonges blessent la confiance et provoquent des conflits

Le récit d'une fête galante inventée suscite la jalousie d'Alcippe, qui croit reconnaître une relation avec Clarice. Le mensonge agit donc sur des émotions réelles, même lorsque le fait raconté n'existe pas. Clarice subit à son tour des accusations dont elle ne comprend pas d'abord l'origine.

Géronte peut également susciter la compassion : il veut organiser l'avenir de son fils, mais celui-ci oppose à son projet un mariage inventé à Poitiers. La tromperie exploite l'affection paternelle et fausse ses décisions. Le tort ne se limite donc pas au ridicule public ; il atteint les relations de confiance.

II. Les destinataires ne sont pas des victimes entièrement passives

Clarice et Lucrèce cherchent à éprouver Dorante, notamment en jouant sur l'identité de la femme à laquelle il croit parler. Elles observent, interrogent et élaborent leur propre stratégie. Le menteur peut à son tour devenir la dupe du quiproquo.

Cliton fournit un autre point de vue : proche des inventions de son maître, il les reconnaît et les commente. Sa lucidité donne au spectateur une distance comique. Alcippe, quant à lui, interprète trop vite ce qu'il entend : montrer cette précipitation ne rend pas Dorante innocent, mais nuance l'image d'une souffrance uniquement imposée de l'extérieur.

III. La comédie déplace la compassion sans abolir le jugement

Le spectateur connaît souvent davantage que les personnages. Il rit des écarts entre parole, croyance et réalité, ainsi que de l'inventivité de Dorante. Le dénouement réorganise les projets matrimoniaux et évite une catastrophe tragique. La pitié n'est donc pas l'effet dominant de chaque scène.

Ce plaisir ne prouve pas que mentir serait sans conséquence. La réaction de Géronte rappelle une exigence morale ; les inquiétudes d'Alcippe révèlent le pouvoir dangereux du récit. La pièce fait éprouver simultanément la sympathie pour des personnages trompés et l'amusement devant une mécanique qui les dépasse.

Conclusion

Ceux à qui Dorante ment peuvent être plaints pour la confiance et la tranquillité perdues. Mais ils ne forment pas un groupe de victimes impuissantes : certains résistent ou manipulent à leur tour. Le genre comique rend ainsi le jugement plus complexe qu'une simple condamnation du menteur et compassion pour tous ses interlocuteurs.

Dissertation B - Les personnages de Musset ne sont-ils animés que par la peur de perdre ?

Introduction et problème

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, la peur de perdre l'être aimé, son indépendance ou son prestige éclaire plusieurs comportements. Le mot « que » demande cependant de discuter cette explication exclusive. Les personnages cherchent aussi à aimer, à dominer ou à défendre une idée de la vie. Comment leurs désirs se mêlent-ils à leurs peurs jusqu'à rendre le jeu amoureux destructeur ?

I. La peur nourrit les stratégies de protection

Camille redoute les souffrances de l'amour terrestre à travers les récits entendus au couvent. Le refus de s'engager peut ainsi viser la préservation de soi. Perdican, blessé par sa réserve, craint le rejet et l'humiliation. Chacun veut éprouver l'autre sans s'exposer entièrement.

Le Baron tient au mariage projeté et à l'ordre familial. Chez les personnages secondaires, le souci de conserver sa place ou ses avantages intervient aussi. La peur de perdre ne désigne donc pas seulement un sentiment amoureux : elle peut être sociale.

II. Désir, orgueil et convictions ne se réduisent pas à cette peur

Perdican défend la valeur de l'expérience amoureuse malgré la possibilité de souffrir. Camille désire également une relation dont ses défenses rendent l'aveu difficile. L'amour constitue une force positive, même si l'orgueil le déforme.

Rosette espère être aimée et accorde confiance aux paroles qui lui sont adressées. La traiter comme une simple peur de perdre ferait disparaître son attente et sa vulnérabilité. Les personnages poursuivent donc des biens qu'ils désirent ; ils ne font pas que protéger ce qu'ils possèdent déjà.

III. La volonté de gagner transforme l'amour en affrontement

Perdican utilise Rosette pour atteindre Camille ; Camille recourt aussi à des mises à l'épreuve. La parole sert à provoquer une réaction et à reprendre l'avantage. Vouloir ne pas perdre devient alors vouloir faire perdre l'autre, au prix d'un tiers traité comme instrument.

L'aveu final de l'amour ne répare pas le jeu. La mort de Rosette rend irréversible ce que les protagonistes croyaient maîtriser. Le dénouement donne au titre sa portée tragique : les sentiments d'autrui ne sont pas des moyens disponibles pour une victoire d'orgueil.

Conclusion

La peur de perdre contribue fortement aux conduites, mais elle n'est pas leur moteur unique. Désir, confiance, amour et orgueil se combinent. La catastrophe naît notamment de la transformation d'une relation en compétition, qui empêche de reconnaître à temps la réalité des sentiments et la fragilité de Rosette.

Dissertation C - Sarraute : « non-dit » ou « trop dit » ?

Introduction et problème

Dans *Pour un oui ou pour un non*, une rupture menace deux amis à partir d'une formule apparemment anodine. La citation oppose le silence à un excès de parole. Elle invite à se demander si le conflit provient de ce qui reste caché ou du sens supplémentaire que les mots font entendre. Les deux dimensions se répondent : la parole rend sensible ce qu'elle ne parvient pas à fixer.

I. Ce qui échappe à la formulation déclenche la dispute

H.2 réagit à une intonation de H.1, plus qu'au sens ordinaire des mots. La difficulté est de nommer une impression de condescendance qui ne se prouve pas comme un fait matériel. Pausés et hésitations rendent perceptibles ces mouvements intérieurs, proches des tropismes.

II. L'explication ajoute des sens et aggrave le conflit

En répétant et en commentant la formule, les amis font apparaître jugements et classements possibles. Ils cherchent une explication définitive, mais chaque précision peut être reçue comme une nouvelle blessure. Le recours à des tiers n'apporte pas une mesure neutre de l'expérience. Le « trop dit » éclaire donc la parole qui insiste, interprète et enferme.

III. Le théâtre fait entendre l'insaisissable plutôt qu'il ne le résout

Le jeu des acteurs, les inflexions et les silences donnent une présence à ce qui manque dans un énoncé isolé. Non-dit et trop-dit ne s'excluent pas : la recherche de clarification expose davantage les tensions sans les épuiser. La dispute devient l'action même de la pièce.

Conclusion

La citation éclaire la force conflictuelle des mots, mais elle ne supprime pas ce qui demeure difficile à dire. Sarraute montre surtout une parole chargée de relations et de sensations : ce qui semble être « rien » peut défaire une amitié dès lors qu'un interlocuteur y entend un jugement.

[Textes de Corneille](#) et [de Musset](#) ; [ressource pédagogique de l'éditeur sur Sarraute](#).