

DAEU A UPPA 2025 : corrigé de français

Proposition de corrigé - non officielle. DAEU A UPPA, examen de mai 2025, session 1, français, durée 4 heures.

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

Le sujet offre deux parcours : une dissertation, ou un résumé accompagné d'une question sur œuvre. Les propositions ci-dessous couvrent **les deux dissertations, le résumé et les deux questions sur œuvre** ; à l'examen, un seul parcours est demandé.

Exercice 1, sujet 1. Des personnages ni entièrement coupables ni innocents dans Le Cid

Introduction

Rodrigue tue le père de celle qu'il aime ; Chimène poursuit en justice celui qu'elle voudrait épouser. Ces actions paraissent contradictoires si l'on considère seulement leurs sentiments. Elles deviennent compréhensibles lorsque l'on tient compte de l'honneur familial, de la place des personnages dans la société et du rôle du roi. La formule employée par Racine pour Phèdre invite donc à distinguer la faute commise, les contraintes qui conduisent à la commettre et la manière dont le théâtre les représente. Dans quelle mesure cette complexité définit-elle les héros du Cid ? Leurs actes engagent leur responsabilité, mais leurs conflits suscitent aussi la compassion ; le dénouement tente enfin de rendre compatibles des exigences que les personnages ne pouvaient concilier seuls.

I. Les personnages accomplissent des actes dont ils portent la responsabilité

Rodrigue n'est pas innocent de la mort de don Gomès. Il choisit de provoquer et d'affronter le père de Chimène pour venger l'affront subi par don Diègue. Le duel n'est pas un accident extérieur à sa volonté. Son amour ne l'empêche pas de mesurer les conséquences de cette décision : il sait qu'il risque de perdre Chimène en détruisant sa famille. Le monologue de l'acte I, avant l'affrontement, donne précisément à entendre cette hésitation. Il y a une décision, donc une responsabilité, même si la décision est douloureuse.

Don Gomès est également responsable de l'escalade. Sa jalousie à l'égard du choix royal et le soufflet infligé à don Diègue mettent en mouvement la vengeance. Son assurance aristocratique ne transforme pas l'humiliation en droit. Le conflit naît ainsi d'un acte humain, et non d'une fatalité qui rendrait tout jugement impossible.

Chimène, de son côté, demande au roi justice contre Rodrigue. Elle ne peut être assimilée à une jeune femme qui ignorerait ce qu'elle réclame : elle sait qu'une sanction peut séparer définitivement les amants. Pourtant, son accusation reste fondée sur une mort réelle. La responsabilité des personnages ne signifie donc pas que tous leurs actes se valent ni que demander justice serait en soi une faute.

II. Des contraintes et des sentiments rendent leur conduite tragiquement compréhensible

Rodrigue est pris entre deux fidélités. Renoncer à venger son père lui permettrait peut-être de conserver son amour, mais le déshonneur familial ruinerait sa valeur dans le monde auquel il appartient. Venger don Diègue détruit, au contraire, les conditions de son bonheur. La scène ne présente pas une décision facile entre une bonne et une mauvaise action ; elle rend sensible le coût des deux possibilités. Le spectateur peut condamner le meurtre tout en comprenant le dilemme.

Chimène connaît un conflit comparable. Elle aime encore Rodrigue, mais ne peut publiquement faire comme si la mort de son père ne changeait rien. À l'acte III, leur rencontre maintient ensemble la poursuite judiciaire et l'aveu indirect de l'amour. Sa formule célèbre sur l'absence de haine ne signifie pas qu'elle renonce aussitôt à la justice. La tension entre langage public et sentiment intime révèle au contraire une héroïne divisée.

Le choix de Rodrigue est enfin compliqué par sa valeur militaire. Celui qui a tué don Gomès devient le défenseur du royaume contre les Maures. Une action héroïque n'efface pas automatiquement l'action antérieure, mais elle empêche le spectateur de réduire le personnage à son crime. Corneille construit une pluralité de jugements : fils, amant, sujet du roi et guerrier ne sont pas des rôles parfaitement compatibles.

III. Le pouvoir royal propose une issue sans abolir toutes les tensions

Le roi cherche à replacer les passions privées dans l'ordre politique. Il reconnaît les services de Rodrigue et organise une solution à la plainte de Chimène. Le combat contre don Sanche et le malentendu sur son résultat font apparaître la persistance de l'amour : croyant Rodrigue mort, Chimène ne parvient plus à dissimuler sa douleur.

Cette révélation ne suffit pourtant pas à produire un mariage immédiatement heureux. Chimène rappelle ce qui rend l'union difficile ; le roi laisse passer du temps et confie à Rodrigue de nouvelles actions militaires. La perspective de l'union ne doit donc pas être confondue avec une réparation déjà accomplie. Le dénouement suspend une partie du conflit et fait dépendre l'avenir du temps, du mérite et de l'autorité royale.

La pièce propose ainsi une évaluation plus complexe que l'alternative entre coupable et innocent. Comprendre les raisons d'un personnage ne revient pas à nier ses actes. Les contraintes sociales expliquent le choix sans supprimer toute liberté, et la grandeur héroïque n'annule pas la souffrance infligée.

Conclusion

La formule de Racine éclaire le Cid parce qu'elle permet de penser des personnages responsables et dignes de compassion. Rodrigue et Chimène ne sont ni des monstres sans sentiments ni de simples victimes privées de choix. Leur grandeur tient à la conscience d'obligations contradictoires. Cependant, Le Cid ne reproduit pas exactement la tragédie de Phèdre : la médiation royale ouvre un avenir possible, là où le conflit aurait pu conduire à la destruction des amants. La qualification de tragi-comédie dans la première publication du Cid correspond à cette issue particulière.

Exercice 1, sujet 2. Le théâtre est-il seulement un mensonge organisé ?

Introduction

Sur scène, un acteur devient un roi, une servante prend l'apparence d'un médecin et un valet peut se faire passer pour un grand seigneur. Le théâtre organise bien des apparences. Mais appeler cette organisation un mensonge suppose qu'elle vise à tromper quelqu'un sur la réalité. Or le public sait qu'il assiste à une représentation. Le problème est donc de comprendre comment une fiction construite peut produire de la vérité. Le dramaturge compose des situations et des illusions ; celles-ci peuvent pourtant rendre visibles les rapports sociaux et les sentiments, grâce au travail concret des interprètes et de la mise en scène.

I. Le dramaturge construit des apparences et utilise les tromperies

La représentation sélectionne et ordonne des actions : elle ne reproduit pas toute la vie. Les décors, les costumes, les dialogues et la succession des scènes construisent un monde. Dans *Le Cid*, les combats les plus importants sont racontés ; leur récit produit une présence imaginaire sans que le public ait vu la bataille. Cette composition montre le caractère artificiel de l'action dramatique.

Les mensonges sont aussi des moteurs de l'intrigue. Dans *Ruy Blas*, don Salluste impose à son domestique l'identité de don César pour se venger de la reine. La méprise rend possible l'ascension de Ruy Blas et prépare la catastrophe. Dans *Le Malade imaginaire*, Toinette se déguise en médecin et Argan fait semblant d'être mort. Le dramaturge organise des échanges où certains personnages savent ce que d'autres ignorent ; le spectateur, lui, peut comprendre le piège et en éprouver le plaisir.

Pour autant, il faut distinguer la tromperie entre personnages du rapport entre la scène et la salle. Le déguisement de Toinette trompe Argan ; il ne vise pas à faire croire au public que l'actrice est réellement médecin. Le théâtre repose sur une convention connue et consentie.

II. Ces fictions permettent de dévoiler des vérités

Le faux médecin révèle la fragilité du jugement d'Argan. L'assurance, les mots et l'apparence suffisent à gagner son crédit ; la scène montre comment l'autorité peut être confondue avec ses signes. La fausse mort dévoile, elle aussi, des sentiments véritables : la réaction de Béline contraste avec celle d'Angélique. Un dispositif mensonger dans l'histoire sert ainsi une révélation pour le personnage et pour le public.

Ruy Blas fait apparaître une contradiction sociale. Sa naissance ne lui donne pas les privilèges de la noblesse, alors que ses capacités lui permettent d'exercer des responsabilités. À l'acte III, sa dénonciation des ministres met à nu le pillage du royaume. La fausse identité qui l'a placé au pouvoir ne rend pas nécessairement faux le jugement politique qu'il prononce. Le spectateur doit dissocier la valeur d'un homme de son titre.

Le théâtre rend également sensibles des conflits affectifs. Dans *Le Cid*, Rodrigue et Chimène ne sont pas des personnes rencontrées dans la vie réelle ; leurs hésitations peuvent pourtant aider à comprendre la tension entre amour, devoir et réputation. La vérité dramatique réside moins dans l'exactitude documentaire que dans l'intelligibilité d'une expérience humaine.

III. Une vérité incarnée, ouverte à des interprétations

Une pièce ne se réduit pas à un texte secret préparé par un auteur tout-puissant. Les comédiens donnent aux paroles un rythme, un ton, des silences et des gestes. La mise en scène peut souligner la peur d'Argan, la violence de don Salluste ou l'inconfort de Chimène. Deux représentations d'une même œuvre peuvent donc conduire le public à percevoir différemment une scène sans supprimer son contenu.

Cette incarnation explique pourquoi la fiction peut avoir un effet réel. Le corps de l'acteur est présent ; le rire ou l'émotion du spectateur survient effectivement. L'artifice ne disparaît pas, mais il devient le moyen d'une expérience partagée. C'est justement ce que Touchard met en avant dans le texte proposé pour l'autre exercice : la présence d'hommes vivants distingue le spectacle dramatique d'autres représentations.

Enfin, la scène ne livre pas toujours une leçon simple. Le dénouement du *Malade imaginaire* satisfait la passion médicale d'Argan par une cérémonie bouffonne plutôt qu'il ne prouve sa guérison. Le public doit interpréter ce compromis. Une œuvre efficace laisse ainsi place à la réflexion ; elle ne remplace pas un mensonge par une vérité unique dictée à tous.

Conclusion

Le théâtre organise des fictions et peut faire du mensonge un ressort de l'action. Il ne s'y réduit pas : la convention de représentation est connue du spectateur, et les tromperies des personnages peuvent dévoiler des réalités sociales ou affectives. L'auteur, les acteurs et la mise en scène transforment l'artifice en expérience sensible. C'est cette capacité à rendre intelligible ce que la vie laisse parfois confus qui donne au théâtre une portée dépassant l'illusion.

Exercice 2. Résumé de Touchard

Proposition de résumé

La proposition et le comptage sont donnés ci-dessous. Les barres séparent des groupes de dix mots ; les termes élidés sont évités pour rendre le décompte transparent.

Dionysos inspire un théâtre révélant les passions humaines dans leur / intensité extrême, hors des contraintes ordinaires. Le spectateur y découvre / ses possibilités refoulées. Les justifications morales détournent cependant cet art / de sa nature : il exprime un besoin psychologique, indépendant des / jugements éthiques. Derrière le désir de puissance se manifeste surtout / une aspiration profonde à la liberté, condition du plein accomplissement / personnel. Lorsque des obstacles empêchent notre action, les représentations apportent / une compensation. Toutefois, le roman et le cinéma procurent une / évasion incomplète. Seul le spectacle incarné par des personnes vivantes / permet cette libération entière. Comme la psychanalyse, le théâtre révèle / chacun à soi, en supprimant momentanément des entraves étrangères à / sa nature. Il rétablit alors un sentiment de participation à / la communauté humaine, durable dans la cure, provisoire au spectacle. / Ce besoin persistera aussi longtemps que les humains chercheront cette / liberté retrouvée ; ainsi le théâtre possède une vocation profondément éternelle. /

150 mots. Chaque barre marque dix mots. Les signes de ponctuation et les barres ne sont pas comptés comme des mots.

Exercice 2, question 1. Le rôle de Béralde dans Le Malade imaginaire

Béralde est le frère d'Argan. Il occupe une place particulière : proche du malade imaginaire sans dépendre de lui comme Toinette, il peut lui parler avec une franchise fondée sur le lien familial. Son entrée à la fin de l'acte II introduit une tentative de résolution du conflit autour d'Angélique. À l'acte III, ses échanges avec Argan donnent au spectateur une autre manière de juger les médecins, le mariage et les passions du père.

Béralde défend d'abord un usage raisonnable de l'autorité paternelle. Argan veut un médecin pour gendre parce que ce mariage servirait sa propre obsession des soins. Son frère l'invite à considérer le bonheur de sa fille plutôt que son seul avantage. Il devient ainsi l'allié d'Angélique et de Cléante sans prendre lui-même la place du père. Son intervention ouvre une discussion sur les motifs d'une décision présentée par Argan comme naturelle.

Il oppose ensuite le jugement personnel au prestige du savoir médical. À l'acte III, scène 3 dans les éditions courantes, la conversation montre l'écart entre les certitudes d'Argan et le scepticisme de Béralde. Celui-ci critique les prétentions et les pratiques des médecins de la pièce ; ses propos ne doivent pas être transformés en recommandation de refuser la médecine contemporaine. Leur fonction dramatique est de faire voir l'aveuglement d'un personnage qui prend les discours savants pour une garantie infaillible.

Béralde ne se contente pas d'argumenter. Il empêche Monsieur Fleurant d'imposer un nouveau lavement, ce qui provoque la rupture avec Purgon et fait avancer l'action. Il accepte également que la comédie intervienne là où le raisonnement échoue : il propose à son frère de voir Molière et participe, avec Toinette, au mouvement qui conduit à l'épreuve de la fausse mort. La réaction de Béline révèle son intérêt matériel ; celle d'Angélique manifeste son affection. La vérité familiale devient alors visible à Argan.

Enfin, Béralde propose une solution paradoxale : puisque son frère tient absolument à la médecine, il peut devenir médecin lui-même. La cérémonie finale est une parodie, non la validation d'une compétence réelle. Ce compromis permet le divertissement et favorise l'issue du mariage, mais laisse ouverte la question de la transformation profonde d'Argan. Béralde est donc un personnage de raison et un auxiliaire de la comédie. Il aide à résoudre l'intrigue en combinant discussion, expérience et accommodement avec une passion qu'il n'a pas entièrement vaincue.

Exercice 2, question 2. Ruy Blas est-elle révolutionnaire ?

Qualifier Ruy Blas de pièce révolutionnaire suppose de préciser le sens du mot. L'œuvre de Hugo, créée en 1838 et située dans une Espagne monarchique du XVIII^e siècle, met en cause les privilèges et renouvelle la forme dramatique. Elle ne raconte pourtant pas une révolution populaire victorieuse et ne constitue pas un programme politique détaillé.

La pièce bouleverse d'abord la hiérarchie de la valeur. Ruy Blas est un domestique, mais ses qualités lui permettent d'agir en homme d'État. Face à lui, des nobles comme don Salluste utilisent leur pouvoir pour satisfaire leur intérêt ou leur vengeance. À l'acte III, scène 2, le discours de Ruy Blas contre les ministres révèle leur enrichissement aux dépens du royaume. Le contraste dissocie la naissance et le

mérite : un homme privé de privilèges peut se montrer supérieur à ceux qui en bénéficient. Cette contestation de l'ordre social donne au héros une portée politique.

L'amour pour la reine franchit également une frontière. La dignité affective de Ruy Blas ne dépend pas de son rang. Cependant, sa fausse identité rappelle que la société ne lui permet pas de se présenter librement comme il est. L'ascension rend visible cette injustice tout en reposant sur le stratagème de don Salluste. Lorsque celui-ci reprend le contrôle, le héros redevient à ses yeux un instrument. La scène où le maître rappelle sa condition à Ruy Blas expose brutalement la violence de la domination.

L'œuvre transforme aussi les conventions théâtrales. Le drame romantique associe des enjeux élevés, une langue poétique et des situations comiques, notamment autour de don César. Il ne réserve plus toute la grandeur tragique aux personnages issus du sommet de la société. Cette évolution esthétique participe à la contestation des hiérarchies, même si une innovation de forme ne suffit pas à prouver une révolution politique.

Il faut toutefois mesurer les limites de cette lecture. Ruy Blas ne conduit pas un soulèvement collectif. Ses succès restent liés à la confiance de la reine et à l'exercice du pouvoir au sein du royaume. Au dernier acte, il tue don Salluste puis se suicide ; la reine reconnaît finalement son amour et sa personne, mais cette reconnaissance ne réforme pas les institutions. Le dénouement tragique montre le prix payé par un individu exceptionnel plutôt que la victoire organisée du peuple.

Ruy Blas peut donc être dite révolutionnaire par sa critique du privilège, la dignité qu'elle accorde à un valet et son renouvellement du drame. Elle l'est plus difficilement si l'on entend par là une révolution effectivement accomplie sur scène. Sa force tient à cette tension : elle fait apparaître un ordre injuste et la possibilité d'une autre évaluation des hommes, tout en montrant les obstacles qui détruisent le héros.

Textes des œuvres

Les scènes évoquées peuvent être relues dans [Le Cid](#), [Le Malade imaginaire](#), et les [actes III et V](#) de Ruy Blas.