Ce document a été mis en ligne par l'organisme FormaV®.

Toute reproduction, représentation ou diffusion, même partielle, sans autorisation préalable, est strictement interdite.

Pour consulter tous nos sujets d'annales et corrigés du Bac Général HGGSP + HLP, veuillez visiter :
bac-hggsp-hlp.fr/annales-sujets-et-corriges

Français

Session 2021 • Métropole • Remplacement

Code sujet **21-FRGEME3** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- Commentaire — Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle – Honoré de Balzac, La recherche de l’absolu
1 réponses • sujet p. 2–2

2- Commentaire — La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle – Philippe Jaccottet, La Promenade à la fin de l’été
1 réponses • sujet p. 3–3

3- Dissertation — La littérature d’idées du XVIe siècle au XVIIIe siècle
3 réponses • sujet p. 4–4

4- Dissertation — Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle
3 réponses • sujet p. 5–5

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

1- Commentaire

20 points

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle – Honoré de Balzac, La recherche de l'absolu

Question 1.

Sujet p. 2

> Vous commenterez le texte suivant : Honoré de Balzac, La recherche de l'absolu. Balthazar Claës ruine sa famille pour des recherches scientifiques qui devraient lui livrer le secret de l'unité de la matière : l'Absolu. Sa fille Marguerite le surprend ici dans son laboratoire.

Introduction

Publié en 1834, *La Recherche de l'absolu* est un roman de Balzac qui met en scène Balthazar Claës, un savant obsédé par la découverte de l'unité de la matière. Dans l'extrait proposé, sa fille Marguerite monte au laboratoire et découvre son père absorbé par une expérience scientifique. Le laboratoire, espace séparé du monde familial, apparaît progressivement comme un lieu de désordre, de démesure et de mystère. Nous pouvons donc nous demander comment Balzac transforme la découverte du laboratoire en une scène inquiétante qui révèle l'obsession du savant. Nous étudierons d'abord la description d'un laboratoire à la fois scientifique et chaotique, puis le portrait d'un savant dominé par sa recherche, avant d'analyser la vision presque fantastique et terrifiante que Marguerite porte sur cette scène.

I. Un laboratoire scientifique, mais aussi un espace de désordre et de mystère

Dès les premières lignes, le laboratoire est présenté comme un lieu séparé de l'espace familial. Balthazar ne descend pas, tandis que Marguerite « monta au laboratoire » : ce déplacement vertical conduit la jeune fille vers un espace situé en hauteur, dans le grenier, à l'écart des lieux ordinaires de la maison. Le verbe de perception « vit » signale une découverte soudaine et place le lecteur dans le point de vue de Marguerite.

La pièce est caractérisée par son immensité et par l'abondance des objets : elle est « immense », « fortement éclairée » et « garnie de machines et de verreries poudreuses ». Les énumérations de « livres », de « tables », de « produits étiquetés, numérotés », puis de « matras », de « cornues », de « métaux », de « cristallisations » et d'« échantillons » donnent une impression de profusion. Le vocabulaire scientifique produit un effet de réel : Balzac inscrit son récit dans une époque marquée par le développement des sciences et des techniques.

Cependant, cet univers de recherche est également marqué par le désordre. Les tables sont « encombrées », les verreries sont « poudreuses », certains échantillons sont « accrochés aux murs » et d'autres « jetés sur des fourneaux ». La précision de certains produits, « étiquetés, numérotés », ne suffit donc pas à rendre l'ensemble ordonné. Balzac met en évidence la contradiction entre la méthode scientifique et le chaos matériel provoqué par l'obsession du savant.

Cette opposition est formulée explicitement dans la phrase : « Partout le désordre qu'entraîne la préoccupation du savant y froissait les habitudes flamandes ». L'adverbe « partout » généralise le désordre, tandis que le verbe « froissait » suggère une véritable atteinte aux règles de vie de la famille. La note rappelle que les habitudes flamandes sont associées à l'ordre et à la propreté : le laboratoire constitue donc un espace de transgression qui rompt avec les valeurs domestiques.

Enfin, les objets scientifiques prennent une dimension étrange. L'adverbe « fantasquement », dans l'expression « cristallisations fantasquement colorées », transforme une réalité chimique en spectacle presque irréel. Le laboratoire n'est plus seulement un lieu de savoir : il devient un univers énigmatique dont le fonctionnement échappe à Marguerite et au lecteur non spécialiste.

II. Le portrait d'un savant entièrement dominé par son expérience

Au milieu de cet ensemble, Balthazar occupe une position centrale : « Cet ensemble [...] était dominé par la figure de Balthazar Claës ». Le personnage semble régner sur le laboratoire, mais cette apparente maîtrise est immédiatement contredite par son aspect physique. Il est « sans habit », les « bras nus comme ceux d'un ouvrier », et sa poitrine est couverte de « poils blanchis comme ses cheveux ». Il ne correspond donc pas à l'image d'un savant calme et distingué : il apparaît comme un homme absorbé par le travail matériel de son expérience.

Les comparaisons soulignent son vieillissement et son étrange transformation. La blancheur des « poils » et des « cheveux » révèle l'âge et l'épuisement. Le rapprochement avec l'ouvrier et les détails corporels donnent au personnage une apparence rude, presque animale. Son corps semble porter les marques de sa longue fréquentation du laboratoire.

Son regard révèle surtout son enfermement mental : « Ses yeux horriblement fixes ne quittèrent pas une machine pneumatique ». L'adverbe « horriblement » oriente la perception du lecteur et rend ce regard inquiétant. La négation « ne quittèrent pas » traduit une attention exclusive : Balthazar ne regarde ni sa fille ni son assistant, mais uniquement la machine. La recherche scientifique est devenue une véritable obsession qui l'isole du monde humain.

La description détaillée de la machine pneumatique prolonge cette impression. Balzac mentionne la « lentille », les « doubles verres convexes », l'« alcool », les « rayons du soleil », le « plateau », les « fils » et l'« immense pile de Volta ». Ce vocabulaire technique donne une apparence rigoureuse et réaliste à l'expérience. Mais il rend aussi la machine difficile à comprendre pour Marguerite : la science apparaît comme un langage spécialisé et fermé, presque mystérieux.

L'adjectif « immense », déjà utilisé pour qualifier la pièce, contribue à une impression de démesure. La machine associe les rayons du soleil à une pile électrique et concentre des forces qui dépassent l'échelle ordinaire. Balthazar paraît vouloir capter et maîtriser des énergies considérables afin d'atteindre l'Absolu. Sa recherche prend ainsi une dimension excessive, presque prométhéenne.

La présence de Lemulquinier confirme le caractère concret et complexe de l'expérience. L'assistant fait mouvoir le plateau et veille à maintenir la lentille dans la bonne direction. Pourtant, sa parole est essentiellement un avertissement : « Ha ! mademoiselle, n'approchez pas ! » Cette injonction introduit explicitement l'idée de danger et renforce l'inquiétude de Marguerite. Le laboratoire n'est pas seulement incompréhensible : il semble également menaçant.

III. Une scène presque fantastique construite par le regard terrifié de Marguerite

Le dernier paragraphe rassemble les éléments qui produisent l'effroi. La construction repose sur une longue accumulation : « l'aspect de son père », sa position, la lumière, son visage, les objets et l'obscurité « tout contribuait à frapper Marguerite ». Le verbe « frapper » exprime une impression brutale et immédiate. La jeune fille ne raisonne pas sur ce qu'elle voit : elle subit un spectacle qui la bouleverse.

La position de Balthazar, « presque agenouillé devant sa machine », peut être interprétée comme un signe de soumission. Il semble se prosterner devant l'objet qui doit lui révéler le secret de la matière. La machine prend alors une valeur presque sacrée et la recherche de l'Absolu ressemble à une forme de culte. Le savant, qui voulait dominer la matière, paraît finalement soumis à son expérience.

La lumière donne toutefois au personnage une apparence ambivalente. Balthazar « recevait d'aplomb la lumière du soleil » et ses cheveux « ressemblaient à des fils d'argent ». Cette comparaison apporte une certaine beauté et une dimension presque solennelle à la scène. Mais elle rend également le personnage irréel, comme s'il apparaissait dans une vision. La lumière ne suffit donc pas à dissiper l'inquiétude : elle transforme Balthazar en figure étrange.

Cette impression est aussitôt corrigée par des détails déformants : son « crâne bossué » et son « visage contracté par une attente affreuse ». Le crâne semble irrégulier et le visage porte les marques d'une tension extrême. Le groupe nominal « attente affreuse » suggère que Balthazar espère une révélation dont l'issue pourrait être inquiétante. Sa passion scientifique semble avoir déformé aussi bien son corps que son esprit.

Le jeu des contrastes entre lumière et obscurité renforce l'atmosphère fantastique. La lumière solaire se concentre sur Balthazar et sa machine, tandis que certaines parties du grenier demeurent dans « l'obscurité ». De ces zones sombres « s'élançaient des machines bizarres ». Le verbe « s'élançaient » donne aux machines une forme de mouvement et d'autonomie, comme si elles étaient des créatures inquiétantes. L'adjectif « bizarres » traduit le regard déconcerté de Marguerite.

La chute résume enfin la transformation de la scène en spectacle terrifiant : « Mon père est fou ! » Cette phrase brève et exclamative rompt avec les longues périodes descriptives précédentes. Elle traduit le choc de Marguerite et marque une rupture dans son regard sur son père. Le possessif « mon » rappelle le lien familial, tandis que le mot « fou » réduit brutalement le savant à son apparente perte de raison. Le passage conserve toutefois une ambiguïté : Balthazar est-il réellement fou, ou sa recherche paraît-elle folle à ceux qui ne peuvent en comprendre les enjeux ? Cette hésitation donne au texte une dimension romanesque et presque fantastique.

Conclusion

Balzac fait de la découverte du laboratoire une scène de révélation inquiétante. La profusion des instruments, les accumulations et le désordre matérialisent l'obsession de Balthazar, tandis que la description technique donne à son expérience une apparence réaliste tout en la rendant mystérieuse pour Marguerite. Le portrait du savant, absorbé par sa machine, vieillissant et presque agenouillé devant elle, révèle une passion devenue démesure. Enfin, les jeux de lumière et d'ombre, les machines « bizarres » et le point de vue terrifié de Marguerite transforment le laboratoire en espace presque fantastique. La phrase finale, « Mon père est fou ! », exprime le bouleversement de la jeune fille et souligne le conflit entre la quête de l'Absolu et les valeurs du monde familial.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans cet extrait, Balzac transforme le laboratoire en un espace à la fois scientifique, désordonné et inquiétant. Le vocabulaire technique et la précision de la machine pneumatique donnent à la scène une apparence réaliste, mais les accumulations, les objets « fantasquement colorés », le désordre et l'obscurité créent un univers mystérieux. Au centre de ce décor, Balthazar apparaît entièrement dominé par sa recherche : son regard ne quitte pas la machine, son corps porte les marques de l'épuisement et sa position « presque agenouillée » suggère qu'il est devenu soumis à son expérience. Le regard de Marguerite, progressivement saisi par la peur, transforme enfin le savant en figure presque fantastique et conduit à la conclusion brutale : « Mon père est fou ! »

2- Commentaire

20 points

La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle – Philippe Jaccottet, La Promenade à la fin de l'été

Question 2.

Sujet p. 3

> Vous commenterez le texte suivant : Philippe Jaccottet, La Promenade à la fin de l'été.

Commentaire rédigé

Introduction

Philippe Jaccottet publie « La Promenade à la fin de l'été » dans *L'Ignorant*, recueil composé entre 1952 et 1956. Le poème met en scène deux promeneurs qui avancent dans un paysage naturel, mais cette marche devient progressivement une méditation sur la fragilité de l'existence, l'accumulation des morts et la possibilité d'une espérance. Le mouvement du texte conduit ainsi des « corps provisoires » à la lumière des « cimes », sans toutefois effacer la menace de la guerre. Nous pouvons donc nous demander comment Jaccottet transforme une promenade amoureuse en une méditation sur le temps, la mort et les fragiles forces de résistance du vivant. Nous étudierons d'abord la représentation d'une marche partagée dans un monde précaire, puis la construction d'un paysage vertical organisé entre mort et résistance, avant d'analyser l'espérance incertaine qui s'élève dans la dernière strophe.

I. Une promenade amoureuse dans un monde fragile et provisoire

Le poème s'ouvre sur un mouvement collectif : « Nous avançons ». Le pronom personnel « nous », repris notamment dans « Nous marchons », associe les deux personnages dans une expérience commune. Ils sont explicitement désignés comme des « promeneurs amoureux » : la marche est donc à la fois déplacement dans l'espace et expérience affective. Toutefois, ces personnages ne sont pas individualisés. Ils sont définis par leur relation et par leur mouvement, ce qui leur confère une dimension universelle : ils représentent des êtres humains qui cheminent ensemble dans l'existence.

Le paysage parcouru est immédiatement transformé par la puissance des images poétiques. Les promeneurs avancent « sur des rochers de coquillages » et « sur des socles bâtis de libellules et de sable ». Ces métaphores associent des éléments minéraux, animaux et terrestres. Le terme « socles » donne à la nature une dimension architecturale : le monde semble construit comme un édifice. Pourtant, ces fondations sont paradoxalement fragiles. Le sable se disperse, les libellules sont des êtres légers et les coquillages peuvent se briser. L'image d'un sol solide se trouve donc immédiatement fragilisée.

Cette précarité concerne aussi les êtres humains. Les promeneurs sont désignés comme des « corps provisoires » : l'adjectif souligne le caractère temporaire de toute existence. De même, leurs rencontres sont qualifiées de « périssables ». Le mot peut désigner à la fois la relation entre les deux êtres et les éléments fugitifs du paysage. Dès les premiers vers, la promenade amoureuse est donc liée à la conscience de la disparition.

La deuxième strophe approfondit cette impression de brièveté. Le « repos d'une heure » inscrit la scène dans une durée limitée. Les promeneurs ne s'installent pas durablement : ils s'arrêtent seulement pour un moment sur les « basses tables de la terre ». Cette expression transforme le sol en un mobilier humble et naturel, mais elle rappelle aussi que leur repos est soumis à la matière et au temps. Les « paroles sans beaucoup d'écho » semblent elles-mêmes condamnées à s'effacer rapidement : elles ne produisent qu'une faible résonance et ne paraissent pas destinées à durer.

Le moment choisi, « la fin de l'été », renforce cette impression de transition. Les promeneurs sont entourés des « derniers oiseaux de l'automne ». L'adjectif « derniers » évoque une présence sur le point de disparaître et inscrit le paysage dans le cycle saisonnier. L'automne est le temps du déclin et de la migration

; il devient ainsi une image du vieillissement et de la finitude.

Le temps est ensuite rendu sensible par une métaphore originale : « la flamme invisible des années bourdonne / sur le bois de nos corps ». Les années sont associées à une « flamme », image d'une énergie qui consume, mais cette flamme demeure « invisible » : le passage du temps ne se voit pas directement, même s'il agit sur les corps. Le verbe « bourdonne » donne aux années une présence sonore et insistante. Enfin, le « bois » évoque une matière naturelle qui peut se dessécher ou se transformer. Les corps des promeneurs portent donc déjà la marque du temps.

Cependant, le poème ne se réduit pas à une vision désespérée. Le terme « néanmoins » introduit une inflexion : « Reconnaissance néanmoins / à ce vent dans les chênes qui ne se tait point. » Malgré la fragilité humaine, le locuteur éprouve de la gratitude envers une force naturelle qui persiste. Le vent, animé par la négation « ne se tait point », devient une sorte de voix continue. Les chênes suggèrent quant à eux l'enracinement et la résistance. À la faiblesse des « paroles sans beaucoup d'écho » répond ainsi la permanence relative du souffle naturel.

II. Un paysage vertical où la mort constitue le fondement du vivant

À partir de la troisième strophe, le poème élargit son regard et organise l'espace selon un axe vertical. L'expression « En bas », répétée aux vers 11 et 14, conduit le lecteur vers les profondeurs du sol et du passé. Puis l'anaphore « plus haut », aux vers 17 et 18, fait remonter le regard vers les formes encore vivantes. Cette opposition entre le bas et le haut donne au paysage une dimension symbolique : les profondeurs représentent la mort et la mémoire, tandis que les hauteurs accueillent la lumière et la résistance.

Dans les profondeurs, « s'amasse l'épaisseur des morts anciens ». Le verbe « s'amasse » suggère une accumulation progressive, tandis que le terme « épaisseur » rend le passé presque matériel. Les morts ne sont pas évoqués comme des présences isolées : ils forment une couche sur laquelle repose le monde actuel. Le sol de la promenade devient donc une archive de toutes les disparitions.

Une longue énumération développe cette vision : « la précipitation de la poussière jadis claire, / la pétrification des papillons et des essaims, / en bas le cimetière de la graine et de la pierre ». Les groupes nominaux successifs, construits sans verbe, donnent l'impression d'un inventaire funèbre. La « poussière » renvoie à la désagrégation et au retour à la matière élémentaire. La « pétrification » évoque au contraire une immobilisation durable. Les « papillons » et les « essaims », associés habituellement au mouvement et à la légèreté, sont désormais figés. Le poème fait ainsi sentir la transformation de la vie en traces mortes.

L'expression « le cimetière de la graine et de la pierre » rapproche un élément vivant et un élément inerte. La pierre semble définitivement immobile, tandis que la graine contient normalement une possibilité de germination. Cette association montre que le monde est soumis à la disparition, mais elle laisse aussi entrevoir la possibilité d'un recommencement : la graine est enterrée avant de pouvoir éventuellement renaître.

Le mot « assises » possède une valeur particulièrement riche : il désigne à la fois des couches servant de fondement et, selon la note, une réunion de personnes partageant des intérêts ou des goûts communs. Les « assises de nos amours, de nos regards et de nos plaintes » signifient donc que les expériences humaines reposent sur les générations disparues. La mort n'est pas seulement une fin : elle forme le socle invisible des sentiments, des perceptions et des paroles des vivants.

Le « lit profond » prolonge cette ambivalence. Il peut évoquer le sol, la tombe ou encore le repos. Le soir est traditionnellement associé à la fin et à l'obscurité, mais le vers précise que de ce lit « s'éloigne au soir toute crainte ». La profondeur, d'abord inquiétante, peut donc devenir un lieu d'apaisement. La mort demeure présente, mais le poème tente de l'intégrer à un ordre naturel où elle peut aussi signifier le repos.

Le regard remonte ensuite « plus haut ». « Plus haut tremble ce qui résiste encore à la défaite » : le verbe « tremble » rappelle que la résistance est fragile, tandis que le verbe « résiste » lui confère une dimension presque morale. Le vivant ne disparaît pas sans lutter. La feuille et les « échos de quelque fête » brillent à leur tour. La feuille représente une forme de beauté naturelle, tandis que la fête évoque la joie humaine, mais l'expression « quelque fête » et le mot « échos » rendent cette joie incertaine et peut-être déjà passée.

Les martinets offrent l'image la plus éclatante de cette résistance. Ils « fulgurent / au-dessus de nos maisons » : le verbe « fulgurer », expliqué par la note, suggère un éclat vif et soudain. Leur vol produit une apparition lumineuse au-dessus de l'espace quotidien des maisons. Mais cette élévation n'est pas définitive : les oiseaux doivent « s'enfoncer à leur tour dans les fondations ». Le mouvement ascendant sera finalement suivi d'un retour vers les profondeurs. La beauté et la vie ne vainquent donc pas définitivement la mort ; elles lui opposent seulement une présence intense, mais temporaire.

III. Une espérance fragile menacée par la violence de l'histoire

La dernière strophe semble proposer une issue à la détresse : « Puis vient enfin ce qui pourrait vaincre notre détresse ». L'adverbe « enfin » donne l'impression d'un aboutissement, mais le conditionnel « pourrait » interdit toute certitude. La consolation est possible, non garantie. Le poème conserve ainsi une tonalité d'hésitation et de mesure.

La première source d'apaisement est associée à l'élévation et à la légèreté : « l'air plus léger que l'air et sur les cimes la lumière ». La comparaison paradoxale rend l'air presque immatériel. Après la pesanteur des morts accumulés « en bas », le lecteur est conduit vers un espace plus libre. La lumière des « cimes » prolonge la remontée commencée avec « plus haut » et représente une possible délivrance.

La consolation peut également venir de la parole et de la mémoire : « peut-être les propos d'un homme évoquant sa jeunesse ». Le mot « peut-être » souligne de nouveau l'incertitude. Pourtant, le récit d'une jeunesse permettrait de faire revivre le passé par la parole. Le temps détruit les corps, mais la mémoire et le récit peuvent en conserver une trace. La poésie apparaît ainsi comme une forme de transmission : une voix humaine, entendue au moment où la nuit approche, peut encore lutter contre l'effacement.

Cette espérance se trouve cependant immédiatement fragilisée par la guerre. Le poème évoque « un vain bruit de guerre » qui vient « déranger l'exhalaison des champs ». L'adjectif « vain » suggère l'absurdité et l'inutilité de la violence. Le bruit du conflit s'oppose à la respiration paisible du paysage, contenue dans le mot « exhalaison », qui désigne une émanation, un effluve ou une odeur. La guerre ne perturbe donc pas seulement les hommes : elle altère aussi l'harmonie sensorielle de la nature.

L'expression « pour la dixième fois » fait de cette violence une répétition obsédante. Le chiffre donne à cette répétition une précision concrète tout en soulignant son caractère interminable. La nature, la lumière et la parole peuvent offrir des instants de consolation, mais elles restent exposées aux violences de l'histoire.

La fin du poème demeure donc ouverte et ambivalente. La lumière et le souvenir ne constituent pas une victoire définitive sur la mort ou la guerre. Ils offrent plutôt des moments de résistance, aussi fragiles que les oiseaux, les feuilles ou les paroles. Le poème ne prétend pas supprimer la détresse : il cherche à faire apparaître, au cœur même de la fragilité, une possibilité de reconnaissance et de partage.

Conclusion

Dans « La Promenade à la fin de l'été », Philippe Jaccottet transforme une promenade amoureuse en une méditation sur la condition humaine. Les deux promeneurs avancent dans un monde fait de matières fragiles et de rencontres « périssables ». Le paysage se creuse ensuite selon un mouvement vertical : en bas s'accumulent les morts, la poussière et les traces du passé, tandis que plus haut subsistent la feuille, la fête, les oiseaux et la lumière. Enfin, l'air, la mémoire et la parole semblent pouvoir vaincre la détresse, mais leur

pouvoir demeure incertain, car la guerre vient à nouveau troubler l'harmonie des champs. Jaccottet ne propose donc pas une victoire définitive sur le temps et la mort ; il montre plutôt que la marche, l'amour, le souvenir et la poésie permettent de reconnaître la beauté et la persistance du vivant malgré sa vulnérabilité.

RÉPONSE À RETENIR

Le poème transforme une promenade à deux en une méditation sur la fragilité de l'existence. Les « promeneurs amoureux » avancent dans un monde fait de « corps provisoires » et de « rencontres périssables », tandis que le temps agit silencieusement sur eux. Le mouvement vertical du texte oppose ensuite les profondeurs où « s'amasse l'épaisseur des morts anciens » aux hauteurs où tremblent encore les forces de la vie, comme les feuilles, la fête et les martinets. Enfin, l'air, la lumière et la parole peuvent peut-être apaiser la détresse, mais cette espérance demeure fragile puisque la guerre vient « déranger l'exhalaison des champs ». Jaccottet affirme ainsi la valeur de la poésie comme résistance lucide : elle ne supprime ni la mort ni la violence, mais elle permet de percevoir la beauté et la persistance du vivant.

3- Dissertation

20 points

La littérature d'idées du XVIe siècle au XVIIIe siècle

Sujet A

Question Sujet A

Sujet p. 4

> Œuvre : Montaigne, Essais, « Des Cannibales », I, 31 ; « Des Coches », III, 6. Parcours : notre monde vient d'en trouver un autre. Dans quelle mesure les essais « Des Cannibales » et « Des Coches » invitent-ils le lecteur à porter un regard neuf sur le monde ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur votre connaissance des essais inscrits au programme, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. La découverte de l'Amérique à la fin du XVe siècle bouleverse la représentation que les Européens se font du monde. Dans les essais « Des Cannibales » et « Des Coches », Montaigne réfléchit à cette rencontre entre l'Ancien et le Nouveau Monde. Il ne se contente pas de décrire des peuples lointains : il utilise leur découverte pour interroger les certitudes européennes, les préjugés et les violences de la conquête. Le regard neuf proposé au lecteur est donc à la fois géographique, moral et politique. Cependant, Montaigne ne présente pas les peuples amérindiens comme un modèle absolument parfait. Nous pouvons donc nous demander dans quelle mesure ces deux essais invitent le lecteur à renouveler sa vision du monde. Nous verrons d'abord que Montaigne décentre le regard européen, puis qu'il remet en cause les valeurs et les pratiques de sa société, avant de montrer que ce regard neuf conduit surtout à une réflexion universelle sur l'homme et sur les limites de tout jugement.

I. Montaigne décentre le regard européen en faisant découvrir un monde différent.

Dans « Des Cannibales », Montaigne présente les peuples du Nouveau Monde à partir de témoignages de voyageurs et de la rencontre avec trois hommes amenés en France. Ce choix est important : l'auteur ne parle pas seulement à la place des peuples découverts, mais s'appuie sur des expériences et des paroles rapportées. Le lecteur européen est ainsi invité à regarder l'Autre non comme une curiosité monstrueuse, mais comme un être humain dont les coutumes doivent être comprises.

Montaigne critique d'abord l'habitude qui consiste à appeler « barbarie » tout ce qui s'éloigne des usages européens. La différence culturelle n'est pas nécessairement un signe d'infériorité. Les sociétés amérindiennes ignorent certaines techniques européennes, mais elles possèdent leurs propres règles, leurs formes de courage, leurs liens sociaux et leur organisation politique. Montaigne oblige donc son lecteur à distinguer la différence de la sauvagerie. Le mot « cannibales », qui pourrait susciter immédiatement l'effroi, ne doit pas conduire à un jugement simpliste : l'essai invite à examiner les pratiques dans leur contexte.

Le décentrement est encore plus net dans « Des Coches ». Montaigne y décrit les richesses, les villes et les réalisations des civilisations américaines. Il rappelle notamment la grandeur de Mexico et de Cuzco, ainsi que l'organisation de ces sociétés. Le lecteur découvre que les peuples récemment conquis ne sont pas dépourvus de culture ni de raison. La comparaison ne se fait donc plus au seul avantage de l'Europe : les Européens doivent eux-mêmes accepter d'être observés et jugés.

Ce renversement du point de vue correspond au parcours « notre monde vient d'en trouver un autre ». La découverte n'est pas seulement l'agrandissement d'un territoire connu ; elle révèle que le monde est beaucoup plus divers que ne le pensaient les Européens. Montaigne transforme ainsi l'étonnement géographique en exercice critique : pour comprendre l'Autre, il faut prendre conscience du caractère relatif de ses propres habitudes.

II. Ce regard neuf permet de dénoncer les défauts de la société européenne.

Montaigne ne se contente pas de célébrer la nouveauté du Nouveau Monde : il s'en sert pour critiquer la société de son temps. Dans « Des Cannibales », les peuples amérindiens apparaissent comme relativement proches de la nature. Leur simplicité est opposée au raffinement artificiel et corrupteur des sociétés européennes. Cette opposition ne signifie pas que Montaigne ignore toute violence chez les peuples décrits ; elle lui permet surtout de montrer que le progrès matériel ne garantit pas la supériorité morale.

Les Européens se prétendent civilisés, mais ils connaissent les guerres civiles, les trahisons et les cruautés. Les guerres de Religion, qui ravagent la France au moment où Montaigne écrit, rendent cette critique particulièrement forte. La barbarie n'est donc pas toujours là où on croit la voir. Des pratiques rituelles qui semblent cruelles peuvent être moins monstrueuses que des violences commises par des hommes qui se prétendent chrétiens et civilisés. Le lecteur est conduit à retourner contre l'Europe le jugement qu'elle porte sur les peuples lointains.

« Des Coches » développe surtout une critique de la conquête. Montaigne reconnaît certaines qualités des conquérants européens, notamment leur habileté et leur courage, mais il condamne les conséquences de leur arrivée en Amérique. La recherche de l'or, l'exploitation des richesses et la domination militaire ont entraîné la destruction de sociétés entières. La découverte, présentée comme un progrès, devient une catastrophe pour les peuples conquis.

La dénonciation est également religieuse et morale. Les Européens prétendent apporter la foi et la civilisation, mais leurs actions sont marquées par la cupidité et la violence. Montaigne met donc en évidence la contradiction entre le discours des conquérants et leurs pratiques. Le regard neuf consiste ici à examiner l'histoire du point de vue des vaincus. Le lecteur ne peut plus considérer la conquête comme une simple aventure glorieuse : il doit prendre en compte les souffrances qu'elle a provoquées.

Cette démarche rappelle d'autres textes de la littérature d'idées qui critiquent les abus de la domination. Au XVIIIe siècle, Montesquieu, dans les *Lettres persanes*, utilise le regard d'étrangers pour dénoncer les habitudes françaises ; Voltaire, dans ses œuvres philosophiques, remet également en cause l'intolérance et le fanatisme. Dans tous ces cas, le détour par un ailleurs permet de mieux voir les injustices du monde auquel on appartient.

III. Le regard neuf de Montaigne dépasse pourtant l'opposition entre bons sauvages et mauvais Européens.

Il serait réducteur de faire de Montaigne un auteur qui remplacerait simplement un préjugé par un autre. Dans « Des Cannibales », il ne prétend pas que les peuples amérindiens sont parfaits. Il évoque leurs guerres et leurs pratiques violentes. Ce qui l'intéresse est plutôt la manière dont chaque société justifie ses usages et juge ceux des autres. Le regard neuf ne consiste donc pas à inverser mécaniquement les valeurs, mais à suspendre son jugement afin de comprendre.

Montaigne développe ainsi une forme de relativisme culturel. Les coutumes ne peuvent être évaluées sans tenir compte de leur histoire et de leur fonction. En même temps, il ne renonce pas à toute valeur universelle : la cruauté, la domination et la cupidité restent condamnables, quelle que soit la société qui les pratique. Cette tension donne sa richesse à la réflexion. Montaigne apprend au lecteur à se méfier de ses certitudes sans lui interdire tout jugement moral.

Le texte est également une réflexion sur les limites de la connaissance. Les informations sur le Nouveau Monde sont souvent transmises par des voyageurs, des interprètes ou des récits indirects. Montaigne sait donc que son accès à l'Autre est partiel. Sa prudence et ses formules nuancées manifestent une pensée qui accepte l'incertitude. Le véritable regard neuf est celui qui sait qu'il ne possède pas immédiatement la vérité sur les autres.

Enfin, les deux essais conduisent à une méditation sur la condition humaine. Les hommes vivent selon des coutumes diverses, mais ils sont tous capables de raison, de courage, de violence et de souffrance. La rencontre des mondes élargit donc la définition de l'humanité. Elle montre que l'Europe n'est pas le centre naturel du monde et que chaque culture doit se penser comme une culture particulière parmi d'autres.

Conclusion. « Des Cannibales » et « Des Coches » invitent bien le lecteur à porter un regard neuf sur le monde. Montaigne décentre le point de vue européen, remet en cause l'opposition entre civilisation et barbarie et révèle les violences de la conquête. Mais son apport ne consiste pas à idéaliser les peuples du Nouveau Monde : il apprend surtout à comprendre les coutumes, à reconnaître la relativité des usages et à exercer un jugement plus prudent. La découverte d'un autre monde devient ainsi une découverte de soi : en observant les peuples lointains, l'Européen découvre ses propres préjugés, ses contradictions et ses responsabilités.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Les deux essais renouvellent profondément le regard du lecteur en substituant à l'ethnocentrisme une réflexion comparative et critique. Montaigne fait de la découverte du Nouveau Monde un moyen d'interroger la prétendue supériorité européenne, de dénoncer la violence de la conquête et de réfléchir à l'universalité de la condition humaine.

Sujet B

Question Sujet B

Sujet p. 4

> Œuvre : La Fontaine, Fables. Parcours : imagination et pensée au XVIIe. Dans quelle mesure peut-on dire, avec La Fontaine, que « les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être » ? (VI,1) Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur les livres VII à XI des Fables de La Fontaine, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. La fable semble d'abord être un récit bref et plaisant mettant en scène des animaux, des personnages populaires ou des êtres allégoriques. Pourtant, dans « Le Bûcheron et Mercure », La Fontaine affirme que « les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être ». Cette formule rappelle que le récit apparent dissimule une réflexion morale, sociale et politique. Dans les livres VII à XI, les fables divertissent par leurs histoires, leurs dialogues et leurs personnages, mais elles invitent aussi le lecteur à interpréter ce qu'il lit. Il faut donc se demander dans quelle mesure les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être. Nous montrerons qu'elles apparaissent comme de simples récits plaisants, qu'elles transmettent en réalité une pensée critique sur les hommes et la société, mais que leur sens reste souvent complexe, ambigu et ouvert à la réflexion du lecteur.

I. Les fables semblent d'abord être de petits récits plaisants et accessibles.

La Fontaine donne à ses textes l'apparence d'histoires simples. La présence d'animaux personnifiés rend les situations immédiatement compréhensibles : le lion règne, le renard ruse, le loup menace, le rat discute, le singe imite. Dans « Le Lion, le Loup et le Renard », par exemple, les animaux parlent et agissent comme des courtisans. Dans « Les Obsèques de la Lionne », la cour du lion est représentée à travers une société animale qui reconnaît les hiérarchies, les flatteries et les dangers du pouvoir.

Cette simplicité favorise le plaisir de la lecture. Les récits sont rapides, fondés sur une action, un dialogue ou une situation comique. Dans « Le Pouvoir des fables », La Fontaine raconte comment un orateur athénien attire l'attention du peuple en recourant à une histoire. La fable montre ainsi elle-même l'efficacité de la fiction : l'imagination capte l'attention mieux qu'un discours abstrait.

La variété de la versification renforce cette dimension plaisante. La Fontaine alterne les longueurs de vers, les rythmes et les registres. Les dialogues rendent les scènes vivantes ; les exclamations et les changements de ton donnent au récit une allure théâtrale. Le lecteur est donc séduit avant même d'avoir formulé une interprétation. La fable semble n'être qu'un divertissement, mais ce plaisir constitue déjà une stratégie pour faire passer une leçon.

Les animaux offrent également une distance amusante. En apparence, le lecteur ne se sent pas directement visé : il observe un renard tromper un corbeau, un rat rêver de retraite ou un courtisan flatter un souverain. Pourtant, il reconnaît derrière ces figures les comportements humains. La fiction animale rend la critique moins frontale et plus agréable à recevoir.

II. Derrière le récit, les fables proposent une réflexion morale, sociale et politique.

La première fonction cachée de la fable est d'instruire. La Fontaine reprend la tradition ésopique, mais il ne se contente pas d'ajouter une morale à un récit. Il met en scène les erreurs, les désirs et les illusions des personnages pour amener le lecteur à réfléchir. Dans « Le Savetier et le Financier », le conflit entre les deux personnages oppose le plaisir simple et l'inquiétude liée à la richesse. La fable interroge ainsi la valeur du bonheur et les effets sociaux de l'argent.

Dans « Le Rat qui s'est retiré du monde », la retraite prétendument pieuse du rat est mise à distance par l'ironie. Le personnage donne l'image d'un ascète, mais son comportement révèle surtout une manière de se protéger et de profiter d'une réputation morale. La fable ne célèbre donc pas nécessairement les discours religieux ou vertueux : elle invite à comparer les paroles et les actions.

La Fontaine critique aussi les rapports de pouvoir. « Les Obsèques de la Lionne » montre une cour soumise aux exigences du souverain. Les courtisans doivent manifester une douleur officielle, puis le cerf, qui ne respecte pas la cérémonie attendue, échappe au danger grâce à une parole habile. Le récit animal devient une représentation du fonctionnement de la cour : la vérité importe moins que la capacité à flatter le puissant.

La dénonciation politique apparaît également dans « Les Animaux malades de la peste », qui appartient au livre VII. Les animaux déclarent qu'ils doivent rechercher la cause du mal, mais le jugement ne s'applique pas de la même manière aux puissants et aux faibles. Le lion reconnaît des fautes graves, mais il est absous ; l'âne, au contraire, est condamné pour une faute dérisoire. La morale finale révèle que, dans une société injuste, « selon que vous serez puissant ou misérable », le jugement change. Le récit d'animaux dissimule donc une analyse sévère de la justice sociale.

Les fables dénoncent enfin les illusions de la société. Dans « Le Pouvoir des fables », le peuple se laisse détourner de ses préoccupations politiques par un récit imagé. La fable enseigne que l'imagination peut instruire, mais elle montre aussi qu'elle peut être un instrument de manipulation. Le texte réfléchit donc sur ses propres moyens : il utilise le plaisir de la fiction tout en invitant le lecteur à rester vigilant.

III. Les fables ne livrent pas toujours une leçon unique : elles développent une pensée nuancée.

Si les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être, c'est aussi parce que leur sens ne se réduit pas à une morale simpliste. La Fontaine ne présente pas toujours un personnage entièrement bon et un autre entièrement mauvais. Dans « Le Lion, le Loup et le Renard », le renard échappe au danger par son intelligence, mais cette intelligence est aussi une forme de ruse. Le lecteur admire son habileté tout en comprenant que la société décrite est dominée par la peur et la violence.

La fable peut également faire entendre plusieurs points de vue. Dans « Le Philosophe scythe », texte du livre XI, l'opposition entre le philosophe qui veut corriger toute la nature et le jardinier qui taille avec mesure conduit à une réflexion sur les limites de la raison et sur la nécessité de respecter les réalités concrètes. Le lecteur ne reçoit pas seulement un ordre moral : il est amené à réfléchir à la différence entre théorie et expérience.

La Fontaine pratique aussi l'ironie. Le narrateur semble parfois approuver un personnage alors que le contexte invite à comprendre le contraire. Cette distance entre les paroles et le sens véritable oblige à interpréter. Le lecteur doit donc dépasser l'apparence du récit, mais aussi se méfier des morales trop rapides. Le plaisir poétique n'est pas opposé à la pensée : il est le moyen par lequel la pensée devient sensible et mémorable.

Enfin, les fables invitent le lecteur à une réflexion personnelle. Elles ne présentent pas toujours un modèle applicable sans réserve. Le lecteur peut se demander s'il faut imiter la prudence, la ruse, le renoncement ou la résistance d'un personnage. Cette ouverture explique la longévité de l'œuvre : les situations imaginaires appartiennent au monde animal, mais les questions qu'elles posent restent humaines et actuelles.

Conclusion. Les fables de La Fontaine ne sont effectivement pas ce qu'elles semblent être. Sous l'apparence de récits animaliers divertissants, elles proposent une critique de la cour, de la justice, de l'argent, de la religion et des rapports de force. Cependant, elles ne se réduisent pas à des leçons morales figées. Grâce à l'ironie, au dialogue, à la variété des points de vue et à la poésie, elles demandent au lecteur de participer à l'interprétation. La Fontaine instruit donc en amusant, mais il fait davantage : il transforme le plaisir de l'imagination en exercice de la pensée.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Les fables semblent être de simples récits plaisants, mais elles dissimulent une réflexion sur les comportements humains et les injustices sociales. Leur force vient toutefois de leur ambiguïté : elles instruisent sans imposer toujours une interprétation unique et font du lecteur un véritable acteur de la pensée.

Sujet C

Question Sujet C

Sujet p. 4

> Œuvre : Montesquieu, Lettres persanes. Parcours : le regard éloigné. Peut-on dire du voyage des Persans qu'il les éclaire ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur les Lettres persanes de Montesquieu, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans les *Lettres persanes*, Montesquieu raconte le voyage de deux Persans, Usbek et Rica, qui quittent Ispahan pour découvrir l'Europe. Leur éloignement géographique et culturel leur permet d'observer la France avec étonnement. Le regard qu'ils portent sur les institutions, la religion, les mœurs et la politique révèle les absurdités d'une société qui se croit pourtant raisonnable. Le voyage semble donc les éclairer, c'est-à-dire leur faire découvrir d'autres vérités et les libérer de certaines habitudes. Cependant, Usbek reste prisonnier de ses propres contradictions et le voyage ne suffit pas à rendre les personnages pleinement libres ou heureux. Nous pouvons donc nous demander dans quelle mesure le voyage des Persans les éclaire. Nous montrerons d'abord que le déplacement leur donne un regard critique sur la société française, puis qu'il favorise une véritable réflexion philosophique et politique, avant de souligner les limites de cet éclaircissement.

I. Le voyage permet aux Persans de découvrir la relativité des coutumes.

Le premier effet du voyage est de modifier le point de vue. Rica et Usbek ne connaissent pas naturellement les habitudes françaises : ils les observent comme des pratiques étranges et doivent demander des explications à leurs correspondants. Ce regard éloigné transforme les usages ordinaires en objets d'étonnement. Ce qui paraît naturel aux Français devient soudain surprenant, voire ridicule, lorsqu'il est décrit par des étrangers.

Rica joue particulièrement ce rôle critique. Il s'étonne des comportements mondains, des conversations, des vêtements et des spectacles de la capitale. Son regard met en évidence le pouvoir de la mode et de l'opinion. Les Français semblent vouloir être admirés et imiter les autres, alors même qu'ils prétendent être libres. Par le décalage comique entre la situation observée et le commentaire du voyageur, Montesquieu invite le lecteur français à prendre conscience de ses propres automatismes.

Le voyage révèle également la diversité des religions et des croyances. Les Persans découvrent que les Français suivent une religion différente de la leur, mais qu'ils peuvent pourtant présenter leurs croyances comme les seules véritables. En comparant les pratiques religieuses, Montesquieu critique le fanatisme et l'intolérance. Le détour par la Perse permet de montrer qu'une croyance paraît toujours évidente à ceux qui y sont habitués. Le regard éloigné apprend donc à distinguer la foi personnelle de la prétention à détenir une vérité incontestable.

Les lettres consacrées au pouvoir politique produisent le même effet. La monarchie française est observée avec une distance qui met en lumière ses mécanismes. Le roi peut être présenté comme un personnage capable de modifier la valeur de la monnaie ou de transformer les règles par sa seule volonté. Cette représentation met en question l'absolutisme : elle fait apparaître comme arbitraire un pouvoir que les sujets acceptent par habitude.

Le voyage agit donc comme une expérience de décentrement. Les Persans comprennent que leurs propres coutumes ne sont pas les seules possibles, mais ils découvrent aussi que les Français ne peuvent pas prétendre à une supériorité naturelle. Ce relativisme constitue une première forme d'éclairage.

II. Le voyage permet aux Persans et au lecteur de réfléchir aux principes de la société.

Les *Lettres persanes* ne se bornent pas à accumuler des anecdotes amusantes. À travers la correspondance, Montesquieu examine les fondements de la politique, de la justice et de la liberté. Le voyage transforme les Persans en observateurs capables de comparer les régimes et les sociétés.

Rica manifeste une curiosité ouverte et une capacité d'adaptation. Il découvre Paris, observe les hommes et communique ses impressions sans être enfermé dans une doctrine rigide. Son regard est souvent ironique, mais il cherche à comprendre. Grâce à lui, le lecteur prend conscience que les institutions ne sont pas naturelles : elles sont construites par les hommes et pourraient être différentes.

Usbek, quant à lui, adopte un regard plus systématique. Il réfléchit à la justice, aux lois et aux formes de gouvernement. Son éloignement lui permet d'examiner la Perse elle-même avec plus de distance. Les problèmes du sérail, qui apparaissent dans les lettres envoyées à Ispahan, font écho aux interrogations politiques du roman. Le sérail est une société gouvernée par la surveillance, la contrainte et la peur. En le mettant en relation avec les institutions politiques, Montesquieu invite à réfléchir à tout pouvoir qui prétend organiser la vie des autres sans respecter leur liberté.

Le voyage éclaire donc indirectement les Persans sur leur propre pays. Pour comprendre l'étranger, ils doivent comparer les sociétés et interroger leurs habitudes. Le déplacement géographique devient un déplacement intellectuel : le voyageur revient sur ce qu'il croyait évident et découvre que toute organisation sociale peut être discutée.

Cette démarche rejoint l'esprit des Lumières. Comme Voltaire dans les *Lettres philosophiques*, qui observe l'Angleterre pour interroger la France, Montesquieu utilise un pays étranger comme instrument de critique. Le regard éloigné permet de penser la tolérance, la liberté et la modération politique sans se soumettre entièrement aux préjugés de son milieu.

III. L'éclairage apporté par le voyage reste cependant partiel et contradictoire.

Le voyage ne libère pas complètement les Persans de leurs préjugés. Ils peuvent critiquer les Français, mais leurs propres observations sont parfois limitées ou ironiques. Le regard étranger n'est pas automatiquement juste : il peut lui aussi simplifier ou déformer ce qu'il voit. Montesquieu ne remplace donc

pas l’ethnocentrisme français par une supériorité persane. Il met plutôt en scène la nécessité d’une comparaison prudente.

La contradiction la plus forte concerne Usbek. Il comprend les dangers de l’arbitraire politique lorsqu’il observe les sociétés européennes, mais il exerce lui-même un pouvoir despotique sur son sérail. Il exige l’obéissance de ses femmes et fait surveiller leurs conduites par des eunuques. Son voyage ne le conduit donc pas immédiatement à appliquer à sa propre vie les principes qu’il semble découvrir. Il est capable d’analyser le despotisme en théorie, mais il reste attaché à une domination concrète.

La fin du roman rend cette contradiction tragique. Les lettres du sérail montrent que le système fondé sur la surveillance se désagrège dès que le maître est absent. Roxane refuse finalement la soumission et affirme qu’elle a pu être contrainte dans ses actes, mais non dans son cœur. Son suicide manifeste à la fois l’échec du pouvoir d’Usbek et la conquête d’une liberté ultime. Usbek est alors éclairé de manière douloureuse : il comprend que l’autorité qu’il croyait légitime reposait sur la violence et qu’il ne pouvait posséder véritablement la conscience d’autrui.

Le voyage éclaire donc les Persans, mais il ne les rend pas nécessairement heureux. La connaissance peut produire une crise : elle fait perdre les illusions sans garantir une solution immédiate. Usbek découvre les contradictions de son monde, mais aussi les siennes. Quant à Rica, son regard demeure celui d’un voyageur de passage ; il observe avec intelligence, mais il ne transforme pas entièrement la société qu’il critique.

Enfin, le véritable destinataire de cet éclairage est peut-être le lecteur. Les Persans sont des personnages fictifs qui servent de médiateurs. En lisant leurs lettres, le public français se voit lui-même comme un étranger. Le voyage est donc moins celui des personnages que celui du regard du lecteur, invité à sortir de ses habitudes et à juger les institutions avec davantage de liberté.

Conclusion. On peut dire du voyage des Persans qu’il les éclaire dans la mesure où il leur permet de découvrir la relativité des coutumes, de critiquer la monarchie, la religion et les mœurs françaises, et de réfléchir aux principes qui organisent les sociétés. Toutefois, cet éclaircissement demeure incomplet : Usbek reste prisonnier de son despotisme, et la découverte de la vérité provoque finalement une crise tragique. Le voyage des Persans est donc surtout une expérience de décentrement intellectuel. En les faisant regarder la France comme un monde étrange, Montesquieu conduit surtout le lecteur à regarder autrement son propre monde et à remettre en question les certitudes qui paraissaient naturelles.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le voyage éclaire les Persans parce qu’il leur donne une distance critique et les conduit à comparer les sociétés. Mais cet éclairage reste partiel et douloureux, notamment pour Usbek, dont les pratiques contredisent les réflexions. Le véritable éclairé est donc aussi le lecteur, que le regard étranger invite à penser librement.

4- Dissertation

20 points

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle

Sujet A

Question Sujet A

Sujet p. 5

> Œuvre : Madame de Lafayette, La Princesse de Clèves. Parcours : Individu, morale et société. L'œuvre de Madame de Lafayette La Princesse de Clèves est-elle un roman du devoir ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur votre connaissance du roman, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Publiée en 1678, *La Princesse de Clèves* met en scène une jeune femme mariée qui découvre une passion réciproque pour le duc de Nemours. Dans la société brillante et contraignante de la cour d'Henri II, les individus sont soumis au regard d'autrui, aux règles de l'honneur et aux exigences de leur rang. Le « devoir » peut désigner les obligations imposées par la société, la fidélité conjugale et la morale, mais aussi une exigence personnelle librement choisie. L'œuvre raconte donc bien les efforts de la princesse pour rester fidèle à ses principes ; cependant, elle ne se réduit pas à un simple roman de l'obéissance, car elle donne également une place essentielle au désir, à la liberté intérieure et à la critique des normes sociales. Nous montrerons d'abord que le roman est profondément structuré par la question du devoir, puis que la passion et le désir en contestent constamment les exigences, avant d'étudier comment la princesse transforme finalement le devoir en choix personnel.

I. Un roman dominé par les devoirs de l'individu envers la société et envers lui-même.

Dès son arrivée à la cour, Mademoiselle de Chartres reçoit une éducation fondée sur la vertu. Sa mère lui apprend à connaître les dangers de la passion et de la vie mondaine. Cette éducation fait de la jeune fille une héroïne exceptionnelle dans un univers où les liaisons sont fréquentes et souvent tolérées. Son mariage avec le prince de Clèves l'engage ensuite à respecter la fidélité conjugale. Même si elle n'aime pas son mari avec la même intensité que Nemours, elle refuse de considérer son mariage comme une simple convention. Le devoir conjugal devient pour elle une véritable exigence morale.

La cour constitue également un espace de surveillance permanent. Les conversations, les regards et les rumeurs rendent presque impossible l'existence d'une vie privée. La princesse doit donc protéger sa réputation autant que sa conscience. Lorsqu'elle commence à éprouver des sentiments pour Nemours, elle ne se contente pas d'éviter une relation adultère : elle cherche à comprendre et à combattre sa propre passion. La scène de l'aveu à son mari illustre cette logique. Elle reconnaît aimer un autre homme, mais elle affirme aussi sa volonté de ne pas céder à cet amour. Son aveu est une démarche de vérité et de responsabilité, non une demande de permission.

Le devoir apparaît enfin comme une fidélité à la mémoire et aux valeurs transmises par Madame de Chartres. Après la mort de sa mère, la princesse reste attachée à ses conseils. Son comportement manifeste ainsi une conception exigeante de la vertu : être vertueuse ne consiste pas seulement à éviter une faute visible, mais à résister intérieurement à ce qui pourrait entraîner cette faute. Dans cette perspective, le roman est bien un roman du devoir, parce qu'il fait de la maîtrise de soi le moteur principal de l'action.

II. Pourtant, le roman fait entendre la puissance de la passion et met en question les devoirs sociaux.

La princesse n'est pas une figure froide ou abstraite de la morale. Elle est profondément touchée par Nemours, et le récit donne à voir les signes de cette passion : émotion, trouble, jalousie, inquiétude et désir de revoir l'être aimé. La naissance de l'amour ne résulte pas d'une décision morale ; elle s'impose à elle. La

tension dramatique vient précisément du conflit entre un sentiment involontaire et une volonté qui cherche à le maîtriser.

Cette passion rend les devoirs plus complexes. Le prince de Clèves souffre moins d'une faute consommée que de la possibilité d'être privé de l'amour de sa femme. Son désespoir montre que le mariage ne garantit ni le bonheur ni la réciprocité des sentiments. Le roman fait ainsi apparaître une contradiction entre le mariage comme institution sociale et l'amour comme expérience personnelle. La princesse respecte son mari, mais elle ne peut fabriquer l'amour par devoir. Le texte ne condamne donc pas simplement le désir : il en montre la vérité et la force.

La société de cour est elle-même présentée de manière critique. Elle repose sur les apparences, les stratégies et les infidélités. Les personnages y dissimulent leurs intentions, tandis que la princesse est jugée selon des règles qui ne s'appliquent pas de la même façon aux hommes et aux femmes. Les libertés accordées aux hommes de la cour contrastent avec la sévérité imposée à une femme qui doit préserver son honneur. En refusant de suivre ces usages, la princesse ne se contente donc pas d'obéir : elle prend ses distances avec une société dont elle révèle les hypocrisies.

Le retrait final de Nemours est révélateur. La princesse aurait pu vivre avec lui après la mort de son mari, mais elle estime que le souvenir de son époux et la crainte des effets destructeurs de la passion rendent cette union impossible. Son choix n'est pas seulement dicté par une règle extérieure. Il exprime aussi une méfiance envers la passion, qu'elle sait instable et douloureuse. Le roman ne célèbre donc pas une obéissance heureuse : il met en scène le prix humain d'une fidélité absolue.

III. Le devoir devient finalement une conquête de la liberté intérieure.

La décision finale de la princesse peut d'abord sembler excessive. Une fois veuve, elle n'est plus juridiquement tenue à la fidélité conjugale. Elle pourrait donc épouser Nemours sans trahir un engagement matrimonial. Pourtant, elle refuse cette possibilité. Le devoir ne se réduit plus à une obligation imposée par le prince de Clèves ou par la cour : il est devenu une règle qu'elle s'est donnée à elle-même.

Ce choix permet à l'héroïne de conserver la maîtrise de son existence. Dans un monde où les femmes sont définies par leur père, leur mari ou leur amant, elle choisit de ne dépendre d'aucun homme. Son retrait est donc à la fois une renonciation et une affirmation de liberté. Elle ne se soumet pas simplement à la société ; elle se soustrait à ses jeux, à ses séductions et à ses jugements. La solitude finale peut être comprise comme une forme de souveraineté personnelle.

Le roman montre cependant l'ambiguïté de cette liberté. La princesse doit renoncer au bonheur amoureux pour préserver sa paix intérieure. Son idéal de vertu est admirable, mais il est aussi douloureux et peut sembler incompatible avec l'épanouissement individuel. Cette issue invite le lecteur à réfléchir plutôt qu'à condamner ou à approuver mécaniquement. La princesse n'est ni une victime passive ni une héroïne simplement soumise : elle devient l'auteur d'une décision qui engage toute sa vie.

La forme du roman renforce cette réflexion. Le narrateur analyse les mouvements secrets des consciences, les hésitations et les contradictions. L'œuvre ne raconte pas seulement des actions ; elle explore la naissance d'une décision morale. En ce sens, le devoir est moins une leçon imposée au lecteur qu'un problème psychologique et social. Le roman fait comprendre que la vertu, lorsqu'elle est authentique, suppose une liberté de jugement, mais aussi qu'elle peut entraîner le sacrifice du bonheur.

Conclusion. *La Princesse de Clèves* est bien un roman du devoir : les obligations conjugales, l'honneur, l'éducation morale et la fidélité à la parole donnée orientent le destin de l'héroïne. Toutefois, l'œuvre ne présente pas le devoir comme une règle simple et incontestable. Elle donne toute sa force à la passion, révèle les injustices et les hypocrisies de la société de cour, et montre le conflit entre les normes collectives et les aspirations individuelles. Surtout, le devoir final de la princesse devient un choix personnel : en

renonçant à Nemours, elle conquiert une liberté intérieure, mais au prix d'un bonheur possible. Le roman est donc moins celui de l'obéissance que celui d'une conscience qui cherche, dans une société contraignante, à se construire elle-même.

RÉPONSE À RETENIR

Réponse finale : *La Princesse de Clèves* est un roman du devoir, mais pas un roman qui se réduirait à la célébration de l'obéissance. Le devoir y est une exigence morale et personnelle, constamment mise à l'épreuve par la passion et par les contraintes sociales. Le choix final de la princesse transforme cette exigence en acte de liberté intérieure.

Sujet B

Question Sujet B

Sujet p. 5

Œuvre : Stendhal, Le Rouge et le Noir. Parcours : Le personnage de roman, esthétiques et valeurs. Selon vous, Le Rouge et le Noir est-il seulement un roman qui peint « la vérité, l'âpre vérité » ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur votre connaissance du roman, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans un article célèbre, Stendhal définit le roman comme « un miroir qui se promène sur une grande route » et associe également le roman à « la vérité, l'âpre vérité ». *Le Rouge et le Noir*, publié en 1830, offre en effet une peinture lucide de la société française sous la Restauration : rivalités politiques, importance de l'argent, pouvoir de l'Église, ambitions sociales et hypocrisie des milieux privilégiés. Pourtant, l'œuvre ne se limite pas à un tableau documentaire. Elle est aussi un récit de formation, une histoire d'amour et d'ambition, un roman d'analyse et une œuvre construite autour d'un héros exceptionnel. Il faut donc se demander si Stendhal peint seulement la réalité sociale et psychologique de son temps, ou s'il transforme cette réalité par l'invention romanesque. Nous montrerons d'abord que le roman est une peinture particulièrement âpre du réel, puis qu'il développe une intrigue et des personnages qui relèvent de la fiction et de l'idéal, avant de voir que la vérité stendhalienne naît précisément de cette combinaison entre observation et invention.

I. Le roman peint bien une vérité sociale et historique particulièrement dure.

Julien Sorel évolue dans une société où la naissance détermine largement la place de chacun. Fils d'un charpentier de Verrières, il ne possède ni fortune ni relations. Son intelligence et sa mémoire lui permettent de s'élever, mais il comprend rapidement que le mérite ne suffit pas. Pour progresser, il doit adopter les codes des milieux dominants, dissimuler ses sentiments et jouer des rôles successifs. Le titre peut notamment évoquer les deux voies qui s'offrent à lui : le rouge de l'armée, associé au souvenir de l'époque napoléonienne, et le noir de l'Église, devenue une voie privilégiée de l'ambition sous la Restauration.

La ville de Verrières est représentée comme un monde dominé par l'intérêt. Monsieur de Rênal ne songe pas d'abord à l'éducation de ses enfants lorsqu'il engage Julien : il se préoccupe surtout de rivaliser avec Valenod et de préserver son prestige. Les personnages parlent de morale, mais leurs décisions sont souvent déterminées par l'argent, la réputation et le pouvoir. À Besançon, le séminaire révèle une autre forme de domination. Julien y est jugé non pour sa valeur personnelle, mais pour ses origines et son incapacité à se conformer parfaitement aux attentes du groupe.

Paris ne corrige pas cette injustice sociale ; il la rend plus raffinée. Dans l'hôtel de La Mole, les titres, les alliances et les convenances règlent les relations. Julien doit apprendre à se comporter devant les aristocrates et à comprendre leurs rivalités. Le marquis apprécie son intelligence, mais son avenir reste

soumis à la décision des puissants. Stendhal montre donc avec précision une société où les individus sont enfermés dans leur classe et où l'hypocrisie sert de langage commun.

La vérité est également psychologique. Julien est ambitieux, mais il est aussi orgueilleux, amoureux, vulnérable et contradictoire. Il veut parvenir au sommet, tout en méprisant les calculs qu'il est contraint d'accomplir. Ses pensées révèlent les écarts entre ce qu'il ressent et ce qu'il montre. La narration, souvent proche de sa conscience, permet de comprendre ses hésitations et ses erreurs. Le roman peint ainsi une vérité intérieure aussi complexe que la vérité sociale.

II. Cependant, *Le Rouge et le Noir* n'est pas seulement un document réaliste : c'est une œuvre d'invention et de romanesque.

Julien Sorel est un personnage hors du commun. Sa mémoire, son intelligence et sa fascination pour Napoléon le distinguent de son entourage. Il ne se contente pas de subir sa condition : il imagine un destin héroïque. Cette dimension de l'idéal nourrit le récit. Julien se représente sa vie comme une aventure et transforme ses décisions en épreuves. Il appartient donc au monde réel, mais il possède une imagination qui l'arrache à la banalité.

L'intrigue repose sur des événements fortement romanesques : les deux grandes histoires d'amour de Julien, ses ascensions sociales, ses lettres, ses jalousies, son retour chez Madame de Rênal et son procès. La relation avec Madame de Rênal naît dans un cadre social concret, mais elle prend la forme d'une conquête amoureuse. À Paris, l'amour de Mathilde de La Mole est lié au goût du risque, aux fantasmes historiques et au désir de vivre une passion exceptionnelle. Mathilde imagine Julien comme un héros digne des temps anciens ; elle contribue ainsi à la dimension légendaire du personnage.

Le roman utilise aussi les procédés du suspense et du retournement. Les lettres anonymes, les rencontres imprévues, le coup de feu tiré dans l'église contre Madame de Rênal et la condamnation de Julien donnent au récit une progression dramatique. La fin n'est pas le simple résultat statistiquement probable d'une trajectoire sociale : elle est une construction tragique qui concentre les passions et donne au personnage une grandeur particulière.

La narration elle-même n'est pas neutre. Le narrateur intervient, ironise, commente les comportements et interpelle parfois le lecteur. Les titres de chapitres orientent l'interprétation et donnent au récit une dimension théâtrale. Les contrastes entre Verrières, le séminaire et Paris organisent un parcours initiatique. Stendhal ne copie donc pas le réel : il le sélectionne, le met en scène et lui donne une forme.

III. La vérité du roman naît de l'alliance entre observation du réel et invention romanesque.

L'invention permet d'abord de mieux faire apparaître la réalité. En suivant un héros ambitieux qui traverse plusieurs milieux, Stendhal propose une véritable coupe de la société française. Julien sert de révélateur : parce qu'il observe les autres avec méfiance et désir de réussite, il rend visibles les règles cachées de la société. Son parcours de Verrières à Paris permet de comparer les formes provinciales et aristocratiques du pouvoir.

Le personnage n'est pas seulement un exemple social ; il est aussi une conscience en conflit avec son époque. Son admiration pour Napoléon représente le souvenir d'un monde où le talent semblait pouvoir permettre l'ascension. Son présent, au contraire, valorise la naissance, la prudence et l'hypocrisie. Le décalage entre l'idéal héroïque de Julien et les contraintes de la Restauration explique son malaise. Par le biais d'un personnage inventé, Stendhal exprime donc une vérité historique et politique.

De même, les passions amoureuses ne sont pas des ornements ajoutés à une étude sociale. Elles révèlent les personnages et les valeurs de leur milieu. Madame de Rênal découvre progressivement une liberté affective qui s'oppose aux convenances ; Mathilde transforme l'amour en aventure aristocratique et en rêve d'exception. Dans les deux cas, l'invention des relations amoureuses permet d'explorer les tensions entre désir individuel et société.

Enfin, la trajectoire de Julien prend une dimension presque exemplaire. À la fin du roman, face à la condamnation, il abandonne en partie les calculs qui avaient guidé son ascension. Sa lucidité nouvelle lui permet de distinguer les sentiments authentiques des ambitions sociales. La scène finale donne à son destin une portée tragique et morale : le personnage devient plus vrai au moment où il cesse de jouer un rôle. Le roman ne peint donc pas seulement « la vérité » comme une photographie ; il la fait surgir par une expérience imaginaire qui conduit le lecteur à réfléchir sur le mérite, le pouvoir et la liberté.

Conclusion. *Le Rouge et le Noir* est bien un roman de « la vérité, l'âpre vérité » parce qu'il révèle les mécanismes sociaux, l'hypocrisie politique et religieuse, ainsi que les contradictions psychologiques des individus. Mais il n'est pas seulement cela. Stendhal construit un récit de formation, invente un héros ambitieux et passionné, organise une intrigue dramatique et donne à la fin une portée tragique. La vérité stendhalienne n'est donc pas l'exactitude d'un reportage : elle résulte d'une mise en forme romanesque qui rend la société et les consciences plus intelligibles. Le roman est à la fois miroir du réel et œuvre d'imagination.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> **Réponse finale :** *Le Rouge et le Noir* ne peint pas seulement « la vérité, l'âpre vérité ». Il offre une peinture lucide de la société de la Restauration et une analyse fine des consciences, mais il transforme cette réalité en récit de formation, en histoire d'amour et en tragédie. L'invention romanesque est précisément ce qui permet à Stendhal de faire apparaître une vérité sociale, historique et psychologique.

Sujet C

Question Sujet C

Sujet p. 5

> Œuvre : Yourcenar, Mémoires d'Hadrien. Parcours : Soi-même comme un autre. Dans quelle mesure l'œuvre de Marguerite Yourcenar Mémoires d'Hadrien est-elle l'invention d'une vie ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur votre connaissance du roman, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar fait parler l'empereur romain Hadrien à la première personne. Le personnage, arrivé au terme de sa vie, adresse une longue lettre à Marc Aurèle et revient sur son enfance, son accession au pouvoir, ses voyages, ses guerres, son amour pour Antinoüs, son action politique et son approche de la mort. L'œuvre s'appuie sur des documents historiques, mais elle ne constitue pas une biographie exhaustive ni un témoignage réellement écrit par Hadrien. Elle est une création littéraire qui imagine la voix, les pensées et l'intériorité d'un personnage ancien. L'expression « invention d'une vie » invite donc à distinguer la reconstitution historique, l'invention d'une conscience et la recomposition artistique d'une existence. Nous montrerons d'abord que Yourcenar invente une vie intérieure à partir d'informations historiques, puis qu'elle reconstruit librement le parcours d'Hadrien, avant d'étudier comment cette invention devient une réflexion universelle sur soi-même et sur autrui.

I. L'œuvre invente d'abord la parole et l'intériorité d'un personnage historique.

Hadrien a réellement existé et son règne appartient à une période documentée de l'Empire romain. Yourcenar s'appuie sur les sources antiques, les inscriptions, les monnaies, les vestiges et les travaux des historiens. Les principaux événements de la vie de l'empereur sont respectés : son éducation, son lien avec Trajan, son accession au pouvoir, ses déplacements dans l'Empire, sa relation avec Antinoüs et ses dernières années. Cette base historique donne au récit une apparence de vérité.

Pourtant, aucune source ne peut fournir l'ensemble des pensées attribuées à Hadrien. La forme de la lettre autobiographique est une invention majeure. Elle permet au personnage de raconter lui-même son existence et de donner un sens rétrospectif à ses actes. Le lecteur n'accède pas à une vérité brute, mais à une parole élaborée par un homme vieillissant qui sélectionne ses souvenirs, les interprète et les organise. Le passé devient ainsi une construction de la mémoire.

Yourcenar invente également la voix singulière d'Hadrien. Le personnage apparaît tour à tour comme homme politique, soldat, administrateur, voyageur, amant, esthète et malade. Il analyse ses erreurs et cherche à comprendre les mouvements de son esprit. Cette profondeur psychologique transforme une figure historique en personnage littéraire. La première personne crée une proximité avec lui, tout en rappelant que son récit est une interprétation subjective.

Le titre lui-même, *Mémoires d'Hadrien*, associe deux notions. Les « mémoires » renvoient à un récit rétrospectif et personnel ; le nom d'Hadrien renvoie à une figure historique connue. L'œuvre se situe donc entre histoire, autobiographie fictive et roman. La part inventée ne diminue pas la vérité du livre : elle rend possible l'exploration de ce que les documents ne disent pas, à savoir la manière dont un homme a pu vivre intérieurement son pouvoir, ses amours et sa mort.

II. L'invention concerne aussi la composition et l'interprétation d'une existence.

La vie d'Hadrien n'est pas racontée comme une simple chronologie. Le récit suit le mouvement d'une conscience qui revient sur son passé. Les événements sont regroupés selon leur importance pour le narrateur : l'apprentissage, l'exercice du pouvoir, les voyages, la rencontre avec Antinoüs, la crise provoquée par sa mort et la préparation à la fin. Cette composition donne à l'existence une cohérence que la vie réelle, faite de hasard et de dispersion, ne possède pas nécessairement.

Les voyages jouent un rôle essentiel dans cette reconstruction. Hadrien ne se définit pas seulement par Rome ; il se construit au contact des différentes régions de l'Empire, de leurs peuples, de leurs paysages et de leurs traditions. Yourcenar imagine ses observations et ses réflexions pour faire de l'Empire un espace de circulation et de rencontre. Le personnage apprend à regarder le monde avec distance, mais aussi avec curiosité. L'invention d'une vie devient ainsi invention d'une relation au monde.

La relation avec Antinoüs constitue un autre lieu décisif de la création romanesque. Les sources historiques attestent l'existence du jeune homme et le bouleversement provoqué par sa mort, mais elles ne permettent pas de reconstituer avec certitude la totalité de leur relation. Yourcenar imagine donc les gestes, les silences, les émotions et les significations que cette histoire prend pour Hadrien. Antinoüs devient à la fois une personne aimée, un être mystérieux et une figure de la beauté menacée par le temps. Cette représentation donne à l'expérience historique une dimension affective et méditative.

La mort d'Antinoüs transforme l'empereur. Le deuil l'oblige à affronter la fragilité du pouvoir et l'impossibilité de retenir ce qui disparaît. Là encore, l'œuvre ne rapporte pas seulement un événement : elle invente le travail intérieur par lequel cet événement devient une épreuve de connaissance. De même, la maladie finale et la préparation de la mort organisent tout le récit. Le passé est relu depuis la fin, comme si l'approche de la mort permettait à Hadrien de mesurer la valeur de ses choix.

III. Cette invention d'une vie devient une expérience de décentrement et une méditation universelle.

Yourcenar ne cherche pas à faire d'Hadrien un porte-parole transparent d'elle-même. Elle invente une distance historique et culturelle qui lui permet d'explorer une conscience différente de la sienne. Le parcours « Soi-même comme un autre » prend ici tout son sens : pour réfléchir sur l'identité humaine, l'écrivaine passe par un personnage étranger par son époque, son statut et son expérience. Hadrien est un autre, mais son désir de comprendre, ses regrets, son amour et sa peur de mourir le rendent proche du lecteur.

Le pouvoir lui-même est réinventé comme une responsabilité. Hadrien ne se présente pas seulement comme un conquérant ; il réfléchit à l'administration, à la paix, à la justice et aux limites de l'autorité. En donnant au personnage une conscience politique, Yourcenar propose une vision personnelle de l'empereur. Elle ne prétend pas restituer une vérité absolue ; elle imagine ce qu'aurait pu être la pensée d'un souverain soucieux de rendre son pouvoir utile aux hommes.

L'œuvre invente enfin une sagesse. Hadrien cherche à accepter la transformation, la vieillesse et la mort. Cette sagesse n'est pas une certitude dogmatique : elle se construit dans le doute, l'expérience et la confrontation avec la perte. La formule finale, « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts », résume cette attitude : elle appartient à la voix créée par Yourcenar et donne à la fin une portée à la fois personnelle et universelle. Le lecteur ne reçoit pas la leçon d'un historien ; il accompagne un homme qui tente de comprendre sa propre vie.

Cette invention demeure néanmoins encadrée par une recherche documentaire rigoureuse. La romancière ne fabrique pas un Hadrien arbitraire : elle respecte les données essentielles et cherche à rendre vraisemblables les mentalités, les institutions et les pratiques de l'Antiquité. La liberté de la fiction s'exerce donc à l'intérieur d'une exigence de justesse. L'œuvre est une invention, mais une invention documentée, qui transforme les blancs de l'Histoire en espace de réflexion.

Conclusion. *Mémoires d'Hadrien* est bien, dans une large mesure, l'invention d'une vie. Yourcenar invente la voix à la première personne, l'intériorité, les dialogues implicites, les souvenirs organisés et l'interprétation personnelle des événements. Elle reconstruit librement la relation avec Antinoüs, les motivations politiques de l'empereur et son cheminement vers la mort. Toutefois, cette invention s'appuie sur une documentation historique précise et vise une vérité humaine plutôt qu'une exactitude documentaire impossible. En faisant d'Hadrien un « autre » à travers lequel elle interroge le moi, l'écrivaine transforme une existence antique en expérience de connaissance : inventer une vie permet ici d'en révéler les dimensions les plus universelles.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> **Réponse finale :** *Mémoires d'Hadrien* est largement l'invention d'une vie, puisque Marguerite Yourcenar crée la voix, l'intériorité et la méditation rétrospective d'un personnage historique. Mais cette invention est fondée sur une documentation rigoureuse et cherche une vérité humaine : en faisant parler Hadrien, l'écrivaine explore la mémoire, le pouvoir, l'amour, la perte et l'approche de la mort, tout en faisant de cet « autre » un moyen de comprendre le sujet lui-même.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2021/francais-premiere-2021-metropole-remplacement-sujet-officiel.pdf
© FormaV EI • Proposition de correction, distincte d'un corrigé officiel.

Copyright © 2027 FormaV®. Tous droits réservés.

FormaV® est une marque déposée auprès de l'INPI sous le numéro 5227897.

Ce document a été élaboré par FormaV® avec le plus grand soin afin d'accompagner chaque apprenant vers la réussite de ses examens. Son contenu (textes, graphiques, méthodologies, tableaux, exercices, concepts, mises en forme) constitue une œuvre protégée par le droit d'auteur.

Toute copie, partage, reproduction, diffusion ou mise à disposition, même partielle, gratuite ou payante, est strictement interdite sans accord préalable et écrit de FormaV®, conformément aux articles L.111-1 et suivants du Code de la propriété intellectuelle. Dans une logique anti-plagiat, FormaV® se réserve le droit de vérifier toute utilisation illicite, y compris sur les plateformes en ligne ou sites tiers.

En utilisant ce document, vous vous engagez à respecter ces règles et à préserver l'intégrité du travail fourni. La consultation de ce document est strictement personnelle.

Merci de respecter le travail accompli afin de permettre la création continue de ressources pédagogiques fiables et accessibles.