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 2025 • Métropole • Remplacement

Code sujet **25-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 — commentaire d'un extrait de Tous les hommes sont mortels de Simone de Beauvoir
1 réponses • sujet p. 2–2

2- Dissertation — Sujet A — La joie de lire Gargantua
1 réponses • sujet p. 3–3

2- Dissertation — Sujet B — Le rire dans Les Caractères de La Bruyère
1 réponses • sujet p. 3–3

2- Dissertation — Sujet C — Les voix dans la Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne
1 réponses • sujet p. 3–3

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 — commentaire d'un extrait de Tous les hommes sont mortels de Simone de Beauvoir

Question 1-

Sujet p. 2

> Vous traiterez, au choix, l'un des deux sujets suivants. Vous commenterez le texte suivant : Simone de BEAUVOIR, Tous les hommes sont mortels, 1946. Le narrateur est né en 1279. Devenu immortel, il traverse les siècles. Au XVIIIe siècle, suite à une offense commise contre Marianne de Sinclair, jeune femme rencontrée dans un salon, il est provoqué en duel par Richet.

Introduction. Dans cet extrait de *Tous les hommes sont mortels*, roman de Simone de Beauvoir publié en 1946, le narrateur immortel marche seul pendant la nuit qui précède le duel auquel Richet l'a provoqué. Alors que cet affrontement pourrait donner à la nuit une intensité particulière, il révèle surtout l'écart radical entre l'expérience du narrateur et celle des êtres mortels. La promenade nocturne devient ainsi une méditation sur l'éternité, la solitude et la perte du goût de vivre. On peut se demander comment Beauvoir transforme l'attente d'un duel en révélation de la souffrance propre à l'immortalité. Le passage progresse de l'exil du narrateur dans le monde des vivants, à la comparaison avec l'attente de Richet, puis à l'aveu amer de son vide et de sa pitié pour lui-même.

I. Un personnage étranger au monde et enfermé dans une durée sans fin.

Dès l'ouverture, le décor est présenté comme une « belle nuit fraîche éclairée par la lune ». Mais cette évocation est rapidement opposée à l'isolement du narrateur. Les habitants sont « calfeutrés » chez eux, tandis que lui affirme : « Nulle part je n'étais chez moi ». Le contraste entre « chez eux » et « nulle part » rend sensible sa séparation d'avec les autres. La formule « la maison que j'habitais n'avait jamais été une maison : un campement » suggère qu'il ne peut s'enraciner en aucun lieu : il n'habite pas véritablement, il séjourne provisoirement. Le parallélisme entre « ce siècle n'était pas mon siècle » et « cette vie […] n'était pas ma vie » étend cet exil au temps et à l'existence eux-mêmes.

La description du paysage prolonge cette solitude. Le fleuve est « froid et noir » et la cathédrale se dresse « rigide dans la lumière morte ». Les termes du froid, de l'obscurité et de la mort composent une atmosphère funèbre. L'église est « seule et inhumaine comme moi » : le monument, qui semble durable et immobile, devient le reflet de l'existence du narrateur. La lune apparaît « au fond des eaux » et « au fond du ciel » ; cette présence redoublée donne une impression d'enfermement. Le narrateur la dit « détestée » et évoque son « regard glacé » : la personnification en fait une sorte de témoin silencieux de son existence. La mention des « cinq cents ans » inscrit sa souffrance dans une durée immense.

L'immortalité oppose aussi le narrateur aux autres hommes. « Tous ces hommes qui nous entouraient allaient mourir, et nous demeurerions debout » : la phrase oppose leur avenir limité à la persistance du personnage et de l'église. Pourtant, cette durée n'est pas présentée comme une victoire. Le narrateur imagine la cathédrale effondrée, puis disparue, tandis que « la lune brillera au ciel » et qu'il sera « encore là ». La reprise de « un jour » déroule un futur indéfini, et la formule finale souligne une continuité devenue condamnation. L'immortel ne se réjouit pas de survivre : il mesure le caractère interminable de son existence.

II. Le duel met en contraste l'intensité de la vie mortelle et l'insensibilité de l'immortel.

Dans le deuxième mouvement, le narrateur imagine ce que Richet peut éprouver. Le passage commence par « Peut-être » : il s'agit d'une projection, et non d'une certitude sur les pensées de Richet. La répétition de « il regardait la lune » met néanmoins en scène un homme attentif à cette nuit, tandis que le discours direct imaginé donne forme à son émotion : « Je les vois pour la dernière fois », puis « L'ai-je vue pour la dernière

fois ? » Les étoiles et le souvenir de Marianne prennent leur valeur parce qu'ils pourraient disparaître. La répétition de « pour la dernière fois » place la mort au cœur de l'expérience de Richet ; les mots « crainte » et « espoir » expriment l'incertitude de son attente. Il attend « l'aube avec fièvre » : le terme « fièvre » traduit l'intensité physique et affective de cette veille.

Le narrateur mesure cette différence au moyen d'une hypothèse : « Moi aussi, si j'eusse été mortel, mon cœur aurait battu ». La construction hypothétique et le conditionnel passé disent une expérience désormais inaccessible. Le « cœur » qui aurait battu représente à la fois l'émotion et la vie corporelle. Dans cette existence possible, « cette nuit eût été sans pareille » et « la mort » aurait fait signe au narrateur, comme une présence qui l'aurait attendu « au bout du quai sombre ». La mort, qui menace Richet, pourrait donner à l'instant son caractère exceptionnel. Mais la rupture « Mais non » rejette brutalement cette possibilité. Le duel ne comporte pour le narrateur aucun danger véritable : « Il ne m'arriverait rien ; ce duel était un faux semblant. » L'absence de risque pour l'immortel détruit la tension que la perspective de la mort donne à l'attente de Richet.

Le rythme traduit alors l'ennui. Après l'intensité imaginée de la nuit de Richet, le narrateur énumère ce qui manque à sa propre nuit : « sans aventure, sans joie, sans souffrance ». La répétition de « sans » souligne que la peur n'est pas la seule émotion absente : le plaisir et la douleur, qui donnent du relief à l'existence, ont eux aussi disparu. La formule « Une seule nuit, un seul jour, se répétant pendant l'éternité » condense ce paradoxe. Les nuits et les jours se succèdent, mais le narrateur les ressent comme une répétition uniforme. L'éternité, loin d'ouvrir des possibilités infinies, efface la valeur de chaque instant particulier.

III. L'aveu final transforme la méditation en portrait pathétique et moralement troublant.

À l'approche de l'aube, le décor change : « Le ciel blanchissait ». Cette transition vers le jour ne produit pourtant aucun renouvellement intérieur. Assis « au bord d'un talus », le narrateur entend en lui les mots de Marianne : « Je vous plains ». La note précise qu'il s'agit de la réaction de la jeune femme à l'offense du narrateur. Celui-ci reconnaît qu'« elle avait raison ». La reprise de cette parole donne un sens rétrospectif à sa solitude : Marianne avait perçu sa misère. Elle fait entendre une autre voix, mais cette voix est ici rapportée comme un souvenir intérieur.

Le personnage se décrit ensuite de manière dégradante : « un être pitoyable », « vide, stupide ». Ces termes contrastent avec la puissance que pourrait suggérer son immense expérience historique. Il rappelle que « des villes avaient flambé », que « des armées s'étaient entre-tuées » et qu'« un empire était né et s'était écroulé entre mes mains ». L'accumulation de bouleversements donne à son passé une ampleur considérable, mais le contraste avec « Et j'étais là » ramène tout à l'immobilité présente. Il a traversé les événements sans que leur accumulation lui rende une raison de vivre. Sa longévité n'a pas produit une sagesse heureuse : elle coexiste avec l'ennui et le sentiment de vacuité.

La situation immédiate rend cette vacuité concrète et dérangeante. Le narrateur attend le moment de commettre un « absurde assassinat », non par nécessité ni par passion, mais « pour m'occuper ». « Absurde » condamne l'acte, tandis que « pour m'occuper » révèle à quel point l'ennui a dégradé son rapport à la vie d'autrui. La formule « sans risque et sans joie » reprend l'idée que le duel ne peut lui apporter ni péril ni émotion. La question finale, « Qui pouvait être plus à plaindre que moi ? », est à la fois une plainte, une demande implicite de compassion et une conclusion amère. Elle n'efface pas la responsabilité du narrateur dans la violence annoncée, mais souligne son incapacité à trouver un sens à ses actes.

Conclusion. Beauvoir fait de la nuit précédant le duel une scène de révélation plutôt qu'un simple moment de suspense. Le paysage froid et désert reflète l'exil de l'immortel ; la projection de l'attente de Richet manifeste, par contraste, l'intensité que la mortalité donne à chaque instant ; enfin, la perspective d'un meurtre commis « pour m'occuper » dévoile les conséquences morales de l'ennui éternel. Le passage renverse ainsi l'idée que vivre indéfiniment serait un privilège : séparé des autres et privé du sentiment qu'un instant ne reviendra pas, le narrateur survit, mais ne parvient plus à éprouver pleinement sa vie.

RÉPONSE À RETENIR

La promenade nocturne révèle que l'immortalité du narrateur est une condamnation à l'exil et à la répétition. En opposant sa froide indifférence à l'intensité de l'attente mortelle de Richet, Beauvoir montre que la finitude donne aux instants leur valeur. Le narrateur, qui envisage de tuer « pour m'occuper », apparaît finalement comme un être profondément malheureux, mais aussi inquiétant par l'indifférence avec laquelle il traite la vie d'autrui.

2- Dissertation — Sujet A

20 points

La joie de lire Gargantua

Sujet A

Question Sujet A

Sujet p. 3

> Œuvre : François Rabelais, Gargantua. Parcours : rire et savoir. Selon vous, à quoi tient la joie de lire Gargantua ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur Gargantua, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

Dans *Gargantua*, François Rabelais raconte les aventures d'un géant dans une langue foisonnante, où le burlesque côtoie les réflexions sur l'éducation, la guerre et la liberté. Le lecteur peut ainsi éprouver un plaisir immédiat devant les épisodes comiques, tout en découvrant sous leur fantaisie une pensée humaniste. La joie de lire l'œuvre tient-elle donc seulement au rire qu'elle provoque ? Elle naît à la fois de l'invention comique et verbale, de la portée critique du rire et de l'invitation à apprendre et à exercer son jugement.

D'abord, la lecture de *Gargantua* est joyeuse parce que Rabelais transforme son récit en spectacle burlesque et en jeu de langue. Le monde des géants permet de bouleverser les proportions ordinaires et de rendre vraisemblable, dans la fiction, ce qui ne l'est pas. La naissance de Gargantua, qui vient au monde par l'oreille de sa mère, en est un exemple frappant. Son appétit et les plaisanteries scatologiques, notamment le débat sur le meilleur « torchecul » au chapitre 13, font surgir un comique du corps volontiers provocateur. Ces scènes amusent par leur extravagance et par le renversement des sujets nobles : le corps, d'ordinaire tenu à distance, devient une matière centrale du récit.

Le plaisir vient aussi de la profusion de l'écriture. Les accumulations, les énumérations, les jeux de mots et les changements de registre donnent à la narration une énergie débordante. Rabelais rapproche le vocabulaire savant et les expressions familières, la grandeur épique et la farce. Le lecteur est ainsi constamment surpris : le langage ne sert pas seulement à raconter les aventures, il devient lui-même une source d'invention et de comique.

Le prologue donne une clé de cette lecture à plusieurs niveaux. Rabelais compare son livre à des objets dont l'apparence plaisante dissimule une matière précieuse, puis invite à « rompre l'os et sucer la substantifique moelle ». Il ne s'agit donc ni de rejeter le rire, ni de s'en tenir à lui : la fantaisie attire le lecteur, qui est ensuite invité à chercher les idées qu'elle recouvre. Cette recherche rend la lecture active et contribue à sa joie.

Ensuite, le rire est réjouissant parce qu'il rend visibles les défauts des savoirs et des institutions. Les épisodes de l'éducation de Gargantua opposent deux modèles. Sous la conduite de maîtres scolastiques, notamment Thubal Holoferne puis Jobelin Bridé, l'enfant accumule des connaissances et des exercices sans progresser véritablement. La caricature souligne le caractère mécanique et stérile de cet enseignement. Ponocrates propose au contraire une formation organisée, qui associe les livres, la réflexion, l'observation, les échanges et l'exercice physique. Le contraste fait rire des méthodes dépassées, mais il invite aussi à réfléchir à ce que signifie réellement apprendre : il ne suffit pas de mémoriser, il faut comprendre et savoir mettre ses connaissances en relation avec le monde.

La satire s'étend à la guerre. Le conflit entre Grandgousier et Picrochole naît d'une querelle dérisoire entre bergers et fouaciers, mais Picrochole se laisse entraîner dans des ambitions de conquête toujours plus démesurées. Le décalage entre le motif initial et l'ampleur de la violence ridiculise l'orgueil et la volonté de domination. L'épisode de frère Jean, qui défend le clos de l'abbaye contre les soldats, joue lui aussi sur le

renversement comique : le moine attendu comme figure de passivité apparaît énergique et combatif. Mais cette scène ne fait pas de la violence un simple divertissement ; elle contribue à montrer les ravages de la guerre et l'absurdité des ambitions qui la déclenchent.

On peut rapprocher cette fonction du rire de celle d'autres œuvres satiriques. Dans *L'Utopie* de Thomas More, la représentation d'une société imaginaire invite à examiner, par contraste, les institutions et les usages du monde réel. Dans la comédie de Molière, le rire dévoile également les illusions et les travers de certains personnages. Ces rapprochements éclairent l'enjeu de Rabelais : faire rire peut aider à prendre du recul et à mieux juger ce que l'on tient parfois pour normal.

Enfin, la joie de lire l'œuvre tient à l'idéal humaniste qu'elle fait vivre et à la liberté qu'elle propose. L'éducation de Gargantua avec Ponocrates montre l'importance d'un savoir ouvert, nourri par les textes, l'expérience et l'observation. La formation ne vise pas à remplir passivement la mémoire : elle doit rendre l'individu capable de comprendre, de réfléchir et d'agir. Cette exigence donne au récit une portée enthousiasmante, car l'apprentissage y apparaît comme une activité vivante, liée à la curiosité et au développement de la personne.

L'abbaye de Thélème prolonge cette réflexion sous la forme d'une utopie. Sa règle, « Fais ce que voudras », pourrait sembler défendre une liberté sans limites. Pourtant, le récit la présente comme adaptée à des personnes libres, instruites et capables de vivre en bonne compagnie : la liberté suppose donc une formation et une responsabilité. Thélème offre ainsi un contre-modèle aux institutions fondées sur une obéissance uniforme. Sa dimension idéale nourrit à la fois l'imagination du lecteur et sa réflexion sur les conditions d'une vie libre.

Cette exigence s'adresse aussi au lecteur. Le prologue ne lui impose pas une interprétation unique : il l'invite à dépasser les apparences, à chercher et à juger. Lire *Gargantua*, c'est donc prendre part à un jeu de langage et d'idées, où l'on peut rire tout en s'interrogeant. Cette combinaison du plaisir et de l'effort intellectuel rend la lecture particulièrement stimulante.

En conclusion, la joie de lire *Gargantua* tient d'abord à la fantaisie des épisodes, au comique du corps et à l'énergie d'une langue inventive. Mais elle ne se réduit pas au divertissement : le rire critique les faux savoirs, la guerre et les institutions, tandis que l'idéal humaniste valorise une connaissance active, la liberté et le jugement. En invitant le lecteur à savourer la fantaisie tout en cherchant la « substantifique moelle », Rabelais fait de son œuvre une lecture à la fois drôle, instructive et formatrice.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La joie de lire *Gargantua* vient de la fantaisie comique et de l'invention de la langue, mais aussi de la portée critique du rire et de l'idéal humaniste de savoir et de liberté. Le lecteur rit, puis cherche la « substantifique moelle » : il participe ainsi à une lecture à la fois divertissante et réflexive.

2- Dissertation — Sujet B

20 points

Le rire dans Les Caractères de La Bruyère

Sujet B

Question Sujet B

Sujet p. 3

> Œuvre : Jean de La Bruyère, Les Caractères (livres V à X). Parcours : la comédie sociale. Rit-on toujours dans Les Caractères de La Bruyère ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur Les Caractères, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

Introduction

Dans *Les Caractères*, dont la première édition paraît en 1688 et que Jean de La Bruyère augmente au fil des éditions, le moraliste observe les comportements de ses contemporains et les rapports qui organisent la société. Les livres V à X conduisent notamment des conversations mondaines aux biens de fortune, de la ville à la cour, aux grands et au souverain. Ces textes font souvent sourire ou rire : les personnages se rendent ridicules en voulant briller, paraître ou obtenir les faveurs des puissants. Mais cette œuvre n'est pas seulement une galerie divertissante. Le comique met aussi au jour des inégalités, des dépendances et des défauts qui appellent le jugement. Dès lors, rit-on toujours dans *Les Caractères* ? Le rire y est fréquent, mais il s'efface parfois devant la gravité de la critique et sert surtout à éveiller la réflexion du lecteur. Nous verrons d'abord comment La Bruyère transforme la société en scène comique, puis comment cette satire révèle des réalités sérieuses, avant de montrer que l'alternance du rire et de la réflexion donne à l'œuvre sa portée morale.

I. Une société transformée en scène comique

La Bruyère fait d'abord rire en montrant des personnages occupés à construire leur image. Dans la société mondaine, chacun cherche à se distinguer par son esprit, son apparence ou sa proximité avec les puissants. Le décalage entre ce que les personnages prétendent être et ce qu'ils révèlent par leurs paroles ou leurs gestes produit une comédie sociale : ils jouent un rôle, mais le lecteur discerne leur vanité.

Le portrait d'Arrias, au livre V, « De la société et de la conversation », en offre un exemple net. L'ouverture, « Arrias a tout lu, a tout vu », résume son désir de passer pour un homme universel. Il parle avec assurance de ce qu'il ne connaît pas directement et s'attribue le savoir d'autrui. Or un convive présent aux événements qu'il raconte le dément. Le contraste entre l'assurance initiale d'Arrias et son dévoilement final produit un effet comique de chute. La scène ridiculise le bavard qui préfère faire étalage de son savoir plutôt que d'écouter ou de reconnaître ses limites.

Acis, dans le même livre, est comique d'une autre manière : il voudrait parler avec subtilité, mais son affectation rend son discours obscur. Son interlocuteur lui demande : « Que dites-vous ? comment ? je n'y suis pas ; vous plairait-il de recommencer ? J'y suis encore moins. » La reprise insistante et la chute paradoxale font entendre l'échec de cette parole prétentieuse. La satire ne vise pas la difficulté d'une pensée véritable, mais le désir de paraître spirituel qui finit par empêcher toute communication.

Le livre VI, « Des biens de fortune », fait également rire par le contraste entre Giton et Phédon. La Bruyère compose deux portraits opposés, en décrivant notamment leurs attitudes, leurs manières de se tenir et la place qu'ils occupent parmi les autres. L'assurance de Giton, favorisé par la fortune, s'oppose à l'effacement

de Phédon, que la pauvreté rend moins considéré. L'accumulation de traits observés donne aux portraits une vivacité presque caricaturale : le lecteur peut sourire de cette opposition, tout en percevant que les conduites et les regards sociaux sont liés à la condition matérielle.

Cette manière de dévoiler les rôles sociaux rapproche La Bruyère de la comédie classique. Dans *Le Misanthrope* de Molière, les conversations mondaines et les comportements d'Alceste comme de ses interlocuteurs font apparaître les contradictions entre les principes affichés et les usages sociaux. Molière met ces contradictions en scène par le dialogue et l'action théâtrale ; La Bruyère les saisit par le portrait, la remarque et la formule brève. Dans les deux cas, le rire naît de l'observation des conduites et de leurs contradictions.

II. Un rire qui révèle des réalités graves

Pour autant, le rire de La Bruyère n'est pas toujours léger. Les portraits comiques peuvent faire apparaître des mécanismes sociaux injustes. Ainsi, l'opposition entre Giton et Phédon ne se réduit pas à deux caractères amusants : elle montre combien la fortune influence la considération accordée à une personne. Le contraste fait rire par sa vivacité, mais il invite aussi à s'interroger sur une société où la richesse donne de l'assurance et où la pauvreté expose au mépris ou à l'invisibilité.

Dans les livres consacrés à la cour et aux grands, La Bruyère décrit un univers où la recherche des faveurs et la dépendance envers les puissants règlent les comportements. Les gestes et les paroles peuvent y devenir des moyens de se faire remarquer ou de progresser. La cour offre ainsi le spectacle de conduites parfois ridicules, mais cette comédie a un envers sérieux : elle montre combien l'ambition et l'intérêt peuvent contraindre les individus et fragiliser la sincérité. Le rire critique alors un ordre social fondé sur les rangs et les protections.

Le livre X, « Du souverain ou de la république », élargit encore la réflexion : l'attention se porte sur le pouvoir et sur la responsabilité de ceux qui gouvernent. La Bruyère ne se contente donc pas de moquer des travers individuels ; il conduit aussi le lecteur à juger l'organisation de la vie collective et les devoirs du souverain. Dans ces passages, la réflexion morale et politique peut prendre le pas sur le rire.

La fable de La Fontaine « Les Animaux malades de la peste » montre, elle aussi, qu'une forme comique peut porter une dénonciation grave. Le récit plaisant d'un procès animalier aboutit à une critique de l'inégalité devant la justice : « Selon que vous serez puissant ou misérable, / Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir. » Comme chez La Bruyère, le spectacle des comportements amuse, mais il rend visible un rapport de pouvoir injuste. Le rire n'annule donc pas la gravité du propos : il peut au contraire la rendre plus frappante.

III. Une alternance qui fait du rire un instrument de réflexion

La réponse à la question ne peut donc être que nuancée : on rit souvent dans *Les Caractères*, mais pas dans chaque passage, et le rire ne constitue pas une fin en soi. La forme de l'œuvre favorise cette alternance. Aux portraits développés succèdent des remarques et des maximes qui généralisent l'observation. Le lecteur passe ainsi du plaisir de reconnaître un personnage ridicule à l'examen de ce que son comportement révèle de la société et de lui-même.

La réflexion de La Bruyère sur l'art de converser le montre bien : « L'esprit de la conversation consiste bien moins à en montrer beaucoup qu'à en faire trouver aux autres : celui qui sort de votre entretien content de soi et de son esprit l'est de vous parfaitement. » Cette formule ne sert pas seulement à se moquer de personnages tels qu'Arrias ou Acis. Elle propose une autre manière d'échanger : il s'agit de laisser une place à autrui, plutôt que de chercher à dominer la conversation. Le lecteur reçoit ainsi, à travers l'observation des ridicules, une leçon de conduite.

Le lecteur n’est d’ailleurs pas à l’abri des travers observés. La vanité, l’amour-propre, le désir de plaire ou l’intérêt personnel ne concernent pas seulement les personnages de cour. En riant d’eux, chacun peut être amené à reconnaître des comportements familiers, parfois même en soi. Le rire devient alors un moyen de connaissance morale : il rend un défaut visible et incite à le corriger, sans se réduire à une leçon abstraite.

On retrouve une ambition comparable chez Molière dans *Le Tartuffe* : le comique du faux dévot dévoile une hypocrisie qui menace une famille. Chez La Bruyère comme au théâtre, faire rire permet de mettre à nu les apparences trompeuses. Mais le rire ne suffit pas à transformer la société : il appartient au lecteur de prolonger la satire par un jugement et une réflexion personnels.

Conclusion

On rit fréquemment dans *Les Caractères* : Arrias est démasqué après avoir voulu paraître savant, Acis échoue à se faire comprendre et les portraits de Giton et de Phédon frappent par leur contraste. Mais on ne rit pas toujours, et ce rire n’est jamais seulement divertissant. Il révèle les inégalités liées à la fortune, les dépendances de la cour et les responsabilités du pouvoir ; il peut ainsi céder la place à une réflexion grave. En faisant alterner portraits comiques, remarques et maximes, La Bruyère transforme le rire en instrument de critique et de connaissance morale. Le lecteur rit souvent, mais il est invité à comprendre ce qui provoque son rire et à examiner les comportements qu’il dénonce.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans *Les Caractères*, on rit souvent des vaniteux, des beaux parleurs et des rôles sociaux, comme le montrent Arrias, Acis ou le contraste entre Giton et Phédon. Mais on ne rit pas toujours : la satire révèle des inégalités et des dépendances, tandis que les réflexions sur la cour, les grands et le souverain donnent à l’œuvre une portée grave. Le rire est donc pour La Bruyère un moyen de critiquer la société et d’éveiller le jugement moral du lecteur.

2- Dissertation — Sujet C

20 points

Les voix dans la Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne

Sujet C

Question Sujet C

Sujet p. 3

> Œuvre : Olympe de Gouges, Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne (du « préambule » au « postambule »). Parcours : écrire et combattre pour l'égalité. Dans la Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, Olympe de Gouges ne fait-elle entendre que sa propre voix ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur la Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

En 1791, au lendemain de la Révolution française, Olympe de Gouges publie la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. En reprenant la forme de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789, elle met en évidence une contradiction : les principes de liberté et d'égalité proclamés comme universels ne sont pas pleinement accordés aux femmes. Mais la question invite à examiner plus largement les voix que fait entendre le texte. Olympe de Gouges prend personnellement la parole pour dénoncer cette exclusion ; elle construit aussi une parole collective, réclame une voix politique pour les citoyennes et reprend les discours de son temps pour les retourner contre l'ordre établi. La Déclaration est donc à la fois une intervention singulière et un appel au combat commun.

D'abord, la Déclaration porte fortement la voix personnelle et combative d'Olympe de Gouges. Dans le postambule, l'apostrophe « Homme, es-tu capable d'être juste ? » interpelle directement le lecteur masculin et le met en cause. La question est rhétorique : elle dénonce l'injustice d'un ordre politique qui prétend défendre les droits tout en excluant les femmes. La formule « C'est une femme qui t'en fait la question » rend explicite la position de la locutrice : elle assume publiquement son identité et sa prise de parole. L'adresse à la reine, dans le texte liminaire, manifeste également une démarche personnelle, puisqu'Olympe de Gouges cherche à convaincre une interlocutrice précise et à l'engager dans la défense des femmes.

Cette voix singulière s'affirme par l'énergie polémique du postambule. L'impératif « Femme, réveille-toi » donne au texte le ton pressant d'un appel. L'exclamation « Ô femmes ! femmes, quand cesserez-vous d'être aveugles ? » exprime l'indignation de l'autrice et son urgence à voir les femmes prendre conscience de leur situation. Elle ne dénonce donc pas seulement l'oppression exercée par les hommes : elle exhorte aussi les femmes à reconnaître leurs droits et à agir. En écrivant, en argumentant et en s'adressant publiquement aux détenteurs du pouvoir, Olympe de Gouges met elle-même en pratique la liberté de parole qu'elle revendique.

Pourtant, cette parole individuelle se donne aussi comme celle d'un groupe et cherche à faire exister les femmes comme sujet politique collectif. Le préambule affirme que « les mères, les filles, les sœurs, représentantes de la nation, demandent d'être constituées en Assemblée nationale ». L'énumération rassemble des femmes de plusieurs générations et de différentes positions familiales. Surtout, l'expression « représentantes de la nation » leur attribue une fonction politique : elles ne sont pas seulement les destinataires d'une déclaration, mais des actrices légitimes de la vie publique.

Le passage du singulier au pluriel se lit également dans les articles. L'article premier proclame : « La Femme naît libre et demeure égale à l'homme en droits. » La désignation générale « la Femme » fait de cette revendication un principe qui concerne toutes les femmes. L'article 6 précise que la loi doit exprimer la volonté générale et que « toutes les Citoyennes et Citoyens doivent concourir personnellement, ou par leurs

représentants, à sa formation ». La mention des « Citoyennes » aux côtés des « Citoyens » rend visible, dans la formulation même de la loi, l'égalité politique réclamée. Ainsi, l'autrice parle en son nom, mais elle transforme sa revendication en exigence commune de citoyenneté.

Le postambule entretient une tension entre la voix de l'autrice et celle des femmes auxquelles elle s'adresse. Les impératifs « réveille-toi » et « reconnais tes droits » visent une destinataire au singulier, mais cette femme représente les femmes dans leur ensemble. Olympe de Gouges se fait leur porte-parole tout en cherchant à ne pas parler à leur place : elle les appelle à devenir elles-mêmes conscientes de leurs droits, à prendre la parole et à agir. La Déclaration est donc à la fois un texte de représentation et un appel à l'émancipation.

Enfin, la voix de l'autrice fait entendre d'autres discours — ceux de la loi, de la Révolution et des destinataires interpellés — qu'elle reprend et détourne. La forme en articles imite la solennité d'un texte juridique et donne aux revendications féminines l'autorité d'une déclaration de droits. Cette reprise révèle l'écart entre l'universalisme proclamé et l'exclusion effective des femmes. L'article 10 en offre un exemple frappant : « La femme a le droit de monter sur l'échafaud ; elle doit avoir également celui de monter à la Tribune. » Le parallélisme oppose la peine capitale à la tribune politique. La formule souligne ainsi le paradoxe d'une société qui peut condamner les femmes, mais leur refuse une participation égale à la vie publique.

Les destinataires varient au fil du texte : l'adresse à la reine, l'interpellation de l'homme dans le postambule, les articles formulant des principes communs et l'appel aux femmes composent une confrontation de positions. Cette pluralité ne signifie pas que plusieurs personnes ont écrit le texte ; elle montre qu'Olympe de Gouges organise un débat entre les responsables de l'exclusion, les femmes qu'elle appelle à se mobiliser et les institutions dont elle réclame la transformation. La loi elle-même est réécrite afin de devenir véritablement commune.

La revendication s'inscrit enfin dans un débat plus large sur les droits et la citoyenneté. En 1790, Condorcet défend l'admission des femmes au droit de cité ; en 1792, Mary Wollstonecraft publie une défense des droits des femmes. Ces références permettent de situer le texte de Gouges dans une réflexion politique et intellectuelle qui dépasse une seule voix. Sa singularité tient notamment à la manière dont elle fait de la forme juridique et du langage révolutionnaire les instruments d'une contestation de l'exclusion des femmes.

En conclusion, Olympe de Gouges fait entendre sa propre voix, personnelle, polémique et courageuse, mais la Déclaration ne s'y réduit pas. Dès le préambule, elle présente les femmes comme représentantes de la nation ; dans les articles, elle revendique pour les citoyennes une participation égale à la loi ; dans le postambule, elle les exhorte à prendre conscience de leurs droits et à agir. En reprenant et en détournant le langage politique de son temps, elle transforme sa parole singulière en instrument d'un combat collectif, tout en appelant les femmes à devenir à leur tour des sujets parlants et agissants.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La Déclaration fait entendre la voix personnelle et combative d'Olympe de Gouges, mais pas seulement : elle construit une parole collective pour les femmes, revendique leur accès à la citoyenneté et les exhorte à prendre elles-mêmes la parole. En reprenant et en détournant la forme juridique et le langage universaliste de son époque, l'autrice transforme son intervention individuelle en combat politique commun.

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