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

Humanités, littérature et philosophie

Session 2021 • Centres étrangers • Jour 2

Code sujet **21-HLPJ2G11** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

Sujet 1 — La prise de conscience de la violence de la guerre et la négation de la violence dans l’Histoire
2 réponses • sujet p. 2–3

Sujet 2 — L’imagination poétique, les richesses du moi et l’expérience littéraire
2 réponses • sujet p. 4–4

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

Sujet 1

20 points

La prise de conscience de la violence de la guerre et la négation de la violence dans l'Histoire

Première partie

Question Première partie : interprétation littéraire

Sujet p. 2, 3

> Comment le personnage prend-il conscience de la violence du monde et comment le texte en rend-il compte ?

Dans cet extrait du *Sang noir* de Louis Guilloux, situé pendant la Première Guerre mondiale, M. Marchandeau apprend que son fils Pierre, soldat qui a refusé d'obéir aux ordres, va être fusillé. Le passage raconte le bouleversement de sa perception : une violence qu'il regardait jusque-là à distance devient une menace directe pour sa famille. La prise de conscience se prolonge en découverte de sa propre responsabilité. Pour rendre ce cheminement sensible, le texte oppose le spectacle à la réalité et suit les pensées du personnage, de la stupeur à la culpabilité.

1. **Au début, Marchandeau regarde la violence à distance.** Il consultait les illustrés de guerre « d'une main parfois distraite » et y voyait des images d'exécutions. Le récit détaille les étapes de la mise à mort : le condamné avance « la tête basse », les « mains liées », puis se retrouve « à genoux devant le poteau », avant le défilé des troupes devant le cadavre. Cette succession donne à l'exécution un caractère méthodique et déshumanisant. Pourtant, Marchandeau croit que ces atrocités se déroulent dans un univers « sans rapport avec le sien », qu'il imagine « si paisible ». Le contraste entre les scènes terribles et son sentiment de sécurité révèle son illusion : voir des images ne signifie pas encore se sentir concerné par la violence.
2. **La nouvelle fait basculer le personnage du spectacle vers le réel.** La rupture est marquée par « Or… », qui suit sa certitude qu'il ne serait jamais fusillé, lui ni personne qu'il connaisse. Guilloux développe alors une métaphore théâtrale : Marchandeau était « au spectacle », « commodément installé dans un fauteuil », mais on le force maintenant à « grimper en scène » avec sa femme et son fils. Les verbes de contrainte — on le « priait durement », on « exigeait » qu'il prenne une part active — soulignent qu'il n'a ni prévu ni choisi cette confrontation. L'allusion au 2 août 1914, jour de la mobilisation générale selon la note du texte, signale la rupture avec sa naïveté : jusque-là, il avait « pris la vie pour un conte ».
3. **Il découvre la violence concrète et les réalités que les discours rassurants masquaient.** Le vocabulaire du théâtre se transforme lorsque la « comédie tourn[e] au drame – au vrai drame ». La répétition de « vrai » dans « une vraie balle » et « un vrai mort » oppose la mort réelle à la représentation. Marchandeau comprend aussi que les exécutions ne concernent pas seulement les espions : les insurgés peuvent également être fusillés, et son fils est menacé après son refus d'obéir. La formule rassurante « tout allait "à merveille" » contraste violemment avec les jeunes gens « jetés au fumier », à qui l'on prête une acceptation joyeuse de leur mort. Ce décalage met en évidence la façon dont la souffrance et la contrainte peuvent être dissimulées ou minimisées.
4. **La prise de conscience devient morale.** Marchandeau comprend qu'il n'a pas seulement été tenu à l'écart des événements : il a « laissé faire » et « consenti ». Il se reconnaît alors « complice » du sourire du bourreau, que le texte associe d'abord aux images d'exécution puis à la mort prochaine de Pierre. Cette reprise relie son ancien regard de spectateur à l'événement qui touche désormais sa famille. Enfin, l'aumônier, qui doit veiller à ce que « tout soit en règle », souligne l'ironie de rites susceptibles de rendre la mort présentable sans en supprimer la violence. La culpabilité de Marchandeau naît ainsi de la découverte de sa passivité et de son consentement.

Le récit suit principalement les pensées de Marchandeau : le lecteur découvre la situation à travers ses souvenirs, ses représentations et sa prise de conscience. L'interrogation « Qui donc tout à l'heure sourirait ? » fait déjà entendre son inquiétude avant que la menace ne prenne tout son sens. Le mouvement du passage mène donc des images regardées avec distance à la confrontation avec une exécution imminente, puis à une lucidité douloureuse sur la responsabilité individuelle et collective.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Marchandeau prend conscience de la violence du monde lorsque l'exécution, qu'il croyait cantonnée aux images et à un univers lointain, menace directement son fils. Guilloux rend ce basculement sensible par la métaphore du spectacle, la rupture marquée par « Or… » et l'insistance sur le caractère « vrai » de la balle et de la mort. La révélation devient aussi morale : en comprenant qu'il a « laissé faire » et « consenti », Marchandeau se reconnaît complice d'une violence que les discours rassurants minimisaient.

Deuxième partie

Question Deuxième partie : essai philosophique

Sujet p. 3

> Pourquoi est-il dangereux de nier l'existence de la violence dans l'Histoire ?

Introduction. L'Histoire ne se compose pas seulement de décisions politiques et de transformations pacifiques : elle est aussi traversée par des guerres, des conquêtes, des répressions et des contraintes imposées aux individus et aux peuples. Nier cette violence, c'est prétendre qu'elle n'a pas eu lieu, en minimiser les effets ou la dissimuler derrière des récits qui la présentent comme nécessaire et acceptable. Cette négation est dangereuse, car elle empêche de comprendre le passé et fragilise la capacité des sociétés à répondre aux injustices présentes. Il faut toutefois distinguer la reconnaissance des violences historiques de leur glorification, et ne pas réduire toute l'Histoire à la violence.

Reconnaître les faits pour comprendre le passé. D'abord, nier la violence fausse la connaissance historique. Une guerre n'est pas seulement une succession de décisions ou de dates : elle entraîne des morts, des blessures, des déplacements et la destruction de conditions de vie. Les conquêtes, l'esclavage et les répressions politiques soumettent également des personnes à la force et leur retirent des libertés. Si l'on efface ces réalités ou si l'on ne retient que les décisions des dirigeants et les résultats politiques, on ne comprend ni ce que les populations ont vécu ni les conséquences des événements. Reconnaître les violences permet, au contraire, d'en rechercher les causes, les acteurs et les mécanismes, et de distinguer les responsabilités.

La négation peut prolonger l'injustice. Le silence sur les violences passées porte aussi atteinte à ceux qui les ont subies. Lorsque leurs souffrances sont niées ou présentées comme négligeables, leur expérience disparaît de la mémoire commune. La reconnaissance ne répare pas à elle seule les torts, mais elle rend possible l'écoute des victimes, l'établissement des responsabilités et la réflexion sur des formes de réparation. À l'inverse, dissimuler la violence peut protéger ceux qui l'ont exercée ou qui en ont bénéficié : une oppression risque alors d'être présentée comme une simple nécessité, un maintien de l'ordre ou le prix inévitable d'un progrès. L'extrait de Guilloux, page 2, illustre ce mécanisme : Marchandeau croyait que « tout allait "à merveille" », alors que les jeunes soldats étaient « jetés au fumier » et que des exécutions avaient lieu. La minimisation de la violence l'avait empêché d'en mesurer les conséquences avant qu'elle ne touche son fils.

Le déni prive les sociétés de repères. Une société qui se représente son passé comme essentiellement pacifique risque de ne pas reconnaître les signes annonciateurs d'une violence : déshumanisation d'un groupe, suppression de droits, persécution ou emploi de la force au nom de l'ordre. L'étude des violences historiques peut aider à repérer ces mécanismes et à défendre les institutions et les libertés qui les limitent. Cela ne signifie pas que connaître le passé suffise à empêcher toute violence ; toutefois, l'ignorance ou le déni privent les citoyens de repères et rendent plus facile la manipulation de la mémoire collective.

Reconnaître n'est ni glorifier ni céder au fatalisme. Il faut éviter le raisonnement inverse : reconnaître la violence ne revient ni à célébrer la force ni à considérer que toute évolution historique serait déterminée par elle. On peut étudier les conflits avec précision, comparer les responsabilités et comprendre les contextes sans excuser les actes commis. De même, lorsqu'une transformation est présentée comme un progrès, il faut examiner si elle s'est accompagnée de contraintes et quel en a été le coût humain. Comprendre la violence est donc différent de la justifier : la reconnaissance lucide permet justement de la juger et de s'interroger sur les moyens de la limiter.

Conclusion. Nier l'existence de la violence dans l'Histoire est dangereux parce que le déni déforme la connaissance du passé, rend les victimes invisibles, entrave l'établissement des responsabilités et peut faciliter la répétition des mécanismes de domination. Une mémoire lucide ne réduit pas toute l'Histoire à la violence : elle la reconnaît et l'examine avec rigueur. Cette démarche est une condition importante pour rendre justice au passé et mieux défendre, dans le présent, les personnes et les droits menacés.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Nier la violence dans l'Histoire est dangereux : ce déni déforme la compréhension des événements, efface les souffrances des victimes et peut protéger les responsables ou les bénéficiaires des injustices. Il prive aussi les sociétés de repères pour reconnaître le retour de mécanismes de domination. Reconnaître les violences passées ne signifie ni les glorifier ni réduire toute l'Histoire à elles : il s'agit de les étudier avec rigueur, d'en établir les responsabilités et de ne pas laisser un récit d'ordre ou de progrès en dissimuler le coût humain.

Sujet 2

20 points

L’imagination poétique, les richesses du moi et l’expérience littéraire

Première partie

Question Première partie : interprétation philosophique

Sujet p. 4

> Selon ce texte, en quoi l’imagination poétique révèle-t-elle les richesses du moi ?

Démarche. Pour expliquer le texte, il faut suivre ses étapes : Bergson part des choix qui façonnent un caractère, puis examine les possibilités que la vie effective ne réalise pas. Il précise ensuite en quoi l’imagination poétique peut les saisir et leur donner une forme vivante. Il faut toutefois respecter sa nuance : les bifurcations sont dites « au moins apparentes » ; le texte ne soutient donc pas que toutes les possibilités imaginées auraient certainement pu se réaliser.

Bergson commence par affirmer que « notre caractère est l’effet d’un choix qui se renouvelle sans cesse ». Au fil de l’existence, plusieurs directions peuvent sembler s’ouvrir, mais chacun ne peut en suivre qu’une. Le moi se constitue ainsi dans le temps, à travers des choix et des circonstances. Les directions non suivies ne deviennent pas pour autant des éléments étrangers au moi : elles peuvent correspondre à des tendances ou à des possibilités qui n’ont pas été développées.

L’imagination poétique consiste, selon Bergson, à « revenir sur ses pas » et à suivre jusqu’au bout les directions entrevues. L’exemple de Shakespeare éclaire cette idée. Le dramaturge n’a pas été Macbeth, Hamlet ou Othello ; pourtant, Bergson envisage qu’il aurait pu le devenir si certaines circonstances et le consentement de sa volonté avaient porté à une « éruption violente » ce qui n’était chez lui qu’une « poussée intérieure ». Les personnages font donc apparaître des possibilités du moi que la vie de l’auteur n’a pas actualisées.

Cette création n’est pas un assemblage arbitraire d’éléments empruntés à des personnes différentes, comparé à un « habit d’Arlequin ». Pour Bergson, un tel procédé ne produirait rien de vivant. Les personnages sont « le poète lui-même », mais « multiplié » : ils développent et donnent une forme à des tendances intérieures. Cela ne signifie pas qu’ils se confondent biographiquement avec leur auteur ; ils sont une création qui approfondit son expérience et en déploie certaines possibilités.

Bergson peut ainsi soutenir que l’imagination poétique offre « une vision plus complète de la réalité ». Le poète ne quitte pas le réel : il y saisit « le virtuel », c’est-à-dire ce qui y est présent comme possibilité sans avoir été pleinement accompli. Par un « effort d’observation intérieure », il reprend ce que la nature a laissé en lui à l’état d’« ébauche » ou de « simple projet » et en fait une œuvre complète. L’imagination révèle donc une richesse du moi qui excède ce que l’individu a effectivement vécu, sans pour autant relever d’une invention sans ancrage.

Réponse. Selon Bergson, l’imagination poétique révèle les richesses du moi en explorant les tendances et les directions possibles que les choix et les circonstances n’ont pas menées à leur terme. Par une observation intérieure approfondie, le poète saisit ces virtualités dans la réalité de son expérience et leur donne une forme achevée dans des personnages vivants. Il ne les fabrique pas par un assemblage extérieur : il approfondit et multiplie les possibilités de son propre moi.

RÉPONSE À RETENIR

Pour Bergson, l'imagination poétique révèle les richesses du moi en faisant apparaître des tendances et des possibilités que la vie effective n'a pas développées. Par l'observation intérieure, le poète saisit « le virtuel dans le réel » et transforme en personnages vivants ce qui n'était en lui qu'une « poussée intérieure », une « ébauche » ou un « simple projet ». La création approfondit donc le moi sans se réduire à un assemblage arbitraire.

Deuxième partie

Question Deuxième partie : essai littéraire

Sujet p. 4

> L'expérience littéraire est-elle un effort d'observation intérieure ?

Introduction. Écrire peut conduire à examiner ses souvenirs, ses émotions et ses désirs, ou à se demander ce que l'on aurait pu devenir. En ce sens, l'expérience littéraire semble procéder d'une observation intérieure, comme l'affirme Bergson à propos de l'imagination poétique. Pourtant, la littérature ne parle pas seulement de l'écrivain : elle représente aussi des personnages, des milieux et des événements extérieurs, et suppose un travail de langage et de composition. L'expérience littéraire est-elle donc essentiellement un effort d'observation intérieure, ou cette démarche n'en constitue-t-elle qu'une dimension ? Nous verrons d'abord qu'elle peut approfondir la connaissance de soi et de ses possibles, puis qu'elle s'ouvre nécessairement au monde extérieur et à autrui, avant de montrer qu'elle met en relation l'œuvre et le lecteur.

I. La littérature peut approfondir l'observation de soi.

De nombreuses œuvres prennent pour matière la mémoire, les sensations et les conflits intérieurs. Dans les *Essais*, Montaigne fait de l'examen de sa propre expérience le point de départ d'une réflexion plus générale. Il observe ses habitudes, ses jugements et leurs variations. Cette démarche ne se réduit pas au récit d'une vie privée : en décrivant un individu changeant, Montaigne invite également le lecteur à interroger sa propre condition. L'observation de soi devient ainsi un moyen d'examiner ce qui peut être partagé par les êtres humains.

L'écriture peut aussi éclairer des impressions qui, dans l'expérience immédiate, demeurent confuses ou fugitives. Dans *À la recherche du temps perdu*, Proust explore notamment les rapports entre sensation et mémoire. Le travail du récit permet de développer le retour de souvenirs et de rendre perceptibles des significations que la conscience ne saisissait pas spontanément. La littérature ne se contente donc pas de transcrire une intériorité déjà parfaitement connue : l'écriture contribue à la découvrir et à l'organiser.

L'observation intérieure peut enfin porter sur des possibilités qui n'ont pas été vécues. Un écrivain peut approfondir une passion, une peur ou une ambition en imaginant les circonstances où elle deviendrait déterminante. Ses personnages ne reproduisent pas nécessairement sa biographie ; l'invention peut déployer des tendances ou des conflits intérieurs possibles. En ce sens, la création littéraire rejoint l'analyse de Bergson : elle donne une forme à ce qui n'était qu'une possibilité et rend l'intériorité plus intelligible.

II. Mais l'expérience littéraire ne se réduit pas à l'introspection.

Un écrivain observe également les autres, les lieux, les rapports sociaux et les événements. Dans *Madame Bovary*, Flaubert représente les désirs et les déceptions d'Emma, mais son personnage se comprend aussi à travers son milieu, ses relations et les modèles romanesques qui nourrissent ses attentes. Le roman ne relève donc pas uniquement d'une observation du moi de l'auteur : il construit une figure inscrite dans un monde social et culturel.

De même, dans les romans des *Rougon-Macquart*, Zola accorde une place importante aux milieux sociaux et aux conditions matérielles. L'attention portée à ces réalités extérieures aide à comprendre les situations dans lesquelles vivent les personnages et les contraintes qui pèsent sur leurs conduites. Leur intériorité n'est pas isolée du monde : leurs désirs et leurs décisions prennent sens dans leur relation aux autres et à leur environnement.

En outre, l'œuvre n'est jamais une simple copie de ce qui a été observé, en soi ou dans le monde. L'écrivain choisit et organise ses matériaux ; le récit, le point de vue, le rythme et les images façonnent la représentation. Les personnages ne doivent pas être confondus avec l'auteur, même si celui-ci peut nourrir leur création par sa propre expérience. La littérature transforme ce qu'elle observe par un travail d'invention et de langage. Réduire l'expérience littéraire à l'introspection ferait donc oublier la distance créatrice entre l'expérience et l'œuvre.

III. L'expérience littéraire met en relation le moi, le monde et le lecteur.

L'observation intérieure ne signifie pas nécessairement un repli sur soi. Lorsqu'une œuvre donne une forme à une expérience singulière, le lecteur peut y reconnaître des émotions ou des questions qu'il n'avait pas su exprimer. Il ne reçoit pas simplement le récit de l'intériorité de l'auteur : il interprète l'œuvre à partir de sa propre expérience, tout en découvrant d'autres façons de penser et de sentir. La littérature rend ainsi une expérience communicable sans la rendre identique pour tous.

Réciproquement, l'observation du monde extérieur permet de comprendre comment une intériorité se forme et se transforme. Les relations, les milieux et les événements influencent les personnages, tandis que leur manière de les éprouver donne accès à leur vie intérieure. L'expérience littéraire articule donc l'examen de soi et l'attention au monde, puis transforme cette matière en une œuvre qui ouvre un échange avec le lecteur.

Conclusion. L'expérience littéraire est bien un effort d'observation intérieure lorsqu'elle explore les souvenirs, les émotions, les conflits et les possibilités du moi. Cette démarche peut faire découvrir à l'écrivain ce qu'il ne connaissait pas clairement avant de l'écrire. Toutefois, elle ne suffit pas à définir toute la littérature : l'œuvre observe aussi les autres et le monde, puis transforme ces matériaux par le travail de l'écriture. Elle devient pleinement une expérience littéraire lorsque l'intériorité mise en forme rencontre celle du lecteur. L'observation intérieure est donc une dimension essentielle, mais elle s'accomplit dans l'ouverture au réel, à autrui et au langage.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> L'expérience littéraire est un effort d'observation intérieure lorsqu'elle explore la mémoire, les émotions et les possibles du moi, comme le montrent les *Essais* de Montaigne ou *À la recherche du temps perdu* de Proust. Mais elle ne s'y réduit pas : elle observe aussi les autres et les milieux, comme dans *Madame Bovary* ou les *Rougon-Macquart*, et transforme ces expériences par le travail de l'écriture. Elle met enfin l'intériorité de l'œuvre en relation avec celle du lecteur. L'observation de soi est donc essentielle, mais prend tout son sens dans l'ouverture au monde, à autrui et au langage.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2021/spe-humanites-litterature-philo-2021-centres-etranger-2-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.