Bac Général HLP + LLCER (Humanités, littérature et philosophie et Langues, littératures et cultures étrangères et régionales)

CORRIGÉ NON OFFICIEL

Proposition de corrigé rédigée par FormaV avec l'aide d'outils d'intelligence artificielle. Elle peut contenir des erreurs et ne remplace ni le corrigé ni le barème officiels de l'examen.

Les sujets officiels des sessions passées et nos sujets d'entraînement sont classés sur https://bac-hlp-llcer.fr/annales-sujets-et-corriges

Document mis en ligne par FormaV®. Reproduction ou diffusion sans autorisation interdite.

Français

Session 2022 • Polynésie

Code sujet **22-FRGEPO1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

Exercice 1 — Commentaire — extrait des Caves du Vatican d’André Gide
1 réponses • sujet p. 2–3

Exercice 2 — Dissertation — la littérature d’idées du XVIe siècle au XVIIIe siècle
3 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.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Exercice 1

20 points

Commentaire — extrait des Caves du Vatican d'André Gide

Question 1-

Sujet p. 2, 3

> Vous traiterez, au choix, l'un des deux sujets suivants : Commentaire (20 points). Objet d'étude : Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle. Réaliser un commentaire de l'extrait des Caves du Vatican d'André Gide (1914), qui raconte l'entrée d'Arnica Péterat dans une pension.

Démarche et proposition de commentaire entièrement rédigé

Le commentaire peut s'organiser autour de la transformation progressive d'un portrait d'abord comique en scène de souffrance. On étudiera d'abord la satire d'une famille et d'une éducation qui isolent Arnica, puis la découverte brutale du ridicule de son nom et la cruauté collective qui en résulte.

Introduction

Dans cet extrait des *Caves du Vatican*, roman publié en 1914, André Gide raconte l'entrée d'Arnica Péterat dans une pension. Avant cette arrivée, le narrateur retrace brièvement l'histoire familiale de la jeune fille et son éducation négligée auprès de son père. La scène fait alors basculer son existence : un nom choisi comme une plaisanterie botanique devient, aux yeux des autres élèves, une source de moqueries. Le texte associe ainsi l'ironie du portrait à une réelle compassion pour une enfant vulnérable. Comment Gide fait-il passer le lecteur du comique d'un portrait familial à l'émotion suscitée par l'humiliation d'Arnica ? Nous verrons d'abord que le récit présente, sur un mode satirique, une famille et une éducation qui contribuent à son isolement, puis qu'il met en scène une révélation douloureuse, aggravée par la réaction maladroite des adultes et la cruauté du groupe.

I. Un portrait satirique : une enfant isolée par sa famille et son éducation

Le début du passage prend l'apparence d'une présentation généalogique, mais le choix des noms donne immédiatement au récit une tonalité ironique. Arnica est désignée par une longue formule, « Mme Amédée Fleurissoire, née Péterat », avant que soit rappelé son prénom, qualifié de « baroque ». La précision des liens familiaux et des noms — Véronique, Marguerite, Arnica, puis Réséda — forme une série botanique qui rend singulier, et finalement ridicule, le choix du père. Le récit explique ce choix par le goût obstiné de Philibert Péterat : après avoir entendu que le prénom Marguerite était trop banal, il décide de donner à son troisième enfant un nom « si délibérément botanique qu'il fermerait le bec à tous les médisants ». Les expressions familières et agressives « fermerait le bec » et « médisants » font entendre l'orgueil contrarié du père. Le prénom de l'enfant apparaît ainsi moins comme un choix attentif à son avenir que comme la réponse provocatrice d'un adulte à l'opinion d'autrui.

La présentation de la famille révèle ensuite la marginalisation précoce d'Arnica. Après la séparation de ses parents, les deux aînées circulent entre Tarbes et Pau, tandis que la cadette demeure auprès de son père. La formule « Quant à la petite Arnica » l'isole dans le récit, et le narrateur précise qu'elle est « inconsidérée par ses sœurs et par sa mère ». La remarque selon laquelle elle est « un peu niaise, il est vrai, et plus touchante que jolie » mêle un jugement peu flatteur à une nuance de tendresse. Arnica est décrite comme une enfant fragile, dont les proches ne prennent guère soin. Les mots rendent ce défaut d'attention particulièrement sensible : elle est gardée par une vieille bonne, qui ne peut lui enseigner que « le peu qu'elle connaissait elle-même » ; à dix ans, Arnica « savait à peine lire ». Son entrée en pension ne résulte pas d'un projet éducatif élaboré, mais du « respect humain » qui finit par avertir son père. Cette expression suggère que Philibert agit tardivement parce qu'il craint le jugement des autres, plutôt que par sollicitude pour sa fille.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Le portrait du père accentue cette ironie tout en donnant des signes concrets de l'abandon affectif de l'enfant. La « plus grande joie » d'Arnica est d'herboriser avec lui ; pourtant, le père « la plantait là » pour partir seul. L'expression familière signifie qu'il l'abandonne, mais elle prend aussi une résonance amusante dans le contexte d'un botaniste et d'une campagne où l'on herborise. Cette pointe comique ne fait pas oublier la déception de l'enfant. Après ses longues randonnées, Philibert rentre « fourbu », puis se met au lit « sans faire à sa fille l'aumône d'un sourire ou d'un mot ». Le terme « aumône » transforme l'affection en bien rare que le père refuse de donner. La répétition des mêmes airs de flûte et ses « minutieux portraits de fleurs » complètent le portrait d'un homme enfermé dans ses habitudes et ses occupations, alors que sa fille reste privée d'attention et d'instruction. Le comique satirique du portrait sert donc aussi à dénoncer les conséquences concrètes de cette indifférence.

II. Une révélation douloureuse, aggravée par la violence du groupe

L'entrée à la pension marque une rupture nette dans le récit. Jusqu'alors, Arnica « n'avait jamais imaginé » que son nom « pût porter à rire » : son innocence tient à la fois à son manque d'expérience et à son absence de défiance. La découverte survient « le jour de son entrée dans la pension » et constitue une « brusque révélation ». La rapidité de ces formules donne à la scène la force d'un choc. Le narrateur ne présente pas le ridicule comme une qualité objective de l'enfant : il le fait apparaître dans le regard de ses camarades, au moment où elle devient exposée au groupe.

La métaphore du « flot des moqueries » donne une forme presque physique à la réaction de la classe : il « la courba comme une algue lente ». Arnica, associée à une image végétale, semble plier sous une force collective qu'elle ne peut maîtriser. Cette image fait écho, de manière douloureuse, au prénom botanique imposé par son père : ce qui relevait pour lui d'une provocation amusante devient pour elle le signe sous lequel les autres l'attaquent. La série des réactions corporelles — « elle rougit, pâlit, pleura » — suit une gradation qui rend visible la montée de son trouble. Plutôt que de répondre aux élèves, l'enfant subit l'humiliation.

L'intervention de Madame Semène ne parvient pas à protéger Arnica ; elle contribue même à transformer la situation. La maîtresse punit toute la classe « pour tenue indécente », c'est-à-dire pour son comportement irrespectueux, mais le narrateur souligne avec ironie qu'elle a « l'art maladroit de charger aussitôt d'animosité un esclaffement d'abord sans malveillance ». L'expression « art maladroit » est paradoxale : son intervention produit l'inverse de l'effet souhaité. Le texte précise que le rire n'était d'abord « sans malveillance », puis que la punition le charge d'animosité. Sans excuser le rire des élèves, le narrateur montre comment une réaction adulte mal ajustée peut renforcer la violence au lieu de l'apaiser.

La fin du passage insiste sur l'exposition et l'impuissance d'Arnica. L'accumulation d'adjectifs — « Longue, flasque, anémique, hébétée » — donne une description dépréciative de son apparence et de son état. Elle reste « les bras ballants au milieu de la petite classe » : cette posture la montre figée, isolée et incapable d'agir. La parole de l'enseignante, rapportée directement — « Sur le troisième banc de gauche, Mademoiselle Péterat » — désigne publiquement l'élève par le nom qui fait rire ses camarades. La classe « repartit de plus belle en dépit des admonitions » : le rythme de la narration rend sensible une moquerie qui recommence et échappe à l'autorité. Enfin, l'apostrophe « Pauvre Arnica ! » marque explicitement la compassion du narrateur. La dernière image, « une morne avenue bordée de quolibets et d'avanies », transforme l'humiliation présente en représentation sombre de l'avenir. L'hyperbole fait sentir combien, à cet instant, Arnica croit que les moqueries vont définir toute sa vie.

Conclusion

Dans cet extrait, Gide construit donc un mouvement du rire vers la compassion. La satire du père orgueilleux, de la famille désunie et de l'éducation négligée explique la vulnérabilité d'Arnica sans rendre la scène moins douloureuse. Le prénom botanique, d'abord présenté comme une fantaisie provocatrice,

devient le point de départ d’une humiliation collective. Grâce aux images du flot et de l’avenue, à l’attention portée aux réactions physiques de l’enfant et au commentaire compatissant « Pauvre Arnica ! », le récit dénonce la cruauté des moqueries et l’inefficacité d’une intervention adulte maladroite.

RÉPONSE À RETENIR

Le passage fait évoluer le comique satirique du portrait familial vers la compassion pour Arnica. Gide montre comment le choix provocateur de son prénom, l’indifférence de son père et une éducation négligée la rendent vulnérable. À la pension, les moqueries transforment ce prénom en instrument d’humiliation ; la réaction maladroite de la maîtresse aggrave la situation. Le narrateur souligne cette violence par les images du « flot des moqueries » et de la « morne avenue », tout en manifestant sa compassion dans l’apostrophe « Pauvre Arnica ! ».

FormaV - document d'entraînement non officiel

Exercice 2

20 points

Dissertation — la littérature d'idées du XVIe siècle au XVIIIe siècle

A

Question A –

Sujet p. 3

> Rabelais, Gargantua / parcours : rire et savoir. Dans le roman de Rabelais, Gargantua, pensez-vous que le rire ne soit que de l'ordre de la farce ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur Gargantua, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle. Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants.

Introduction. Publié en 1534, *Gargantua* raconte les aventures d'un géant, de sa naissance extraordinaire à son éducation, puis la guerre menée par son père, Grandgousier. Le récit multiplie les excès, les plaisanteries corporelles et les épisodes invraisemblables : le rire semble donc d'abord relever de la farce. Pourtant, Rabelais est aussi un humaniste qui réfléchit à l'éducation, au pouvoir et à la religion. Dès le prologue, il invite son lecteur à ne pas s'arrêter à l'apparence plaisante du livre. On peut alors se demander si le rire de *Gargantua* n'est qu'un divertissement farcesque. Nous verrons qu'il s'appuie bien sur la farce et le grotesque, mais qu'il sert également une critique sérieuse et une réflexion humaniste, ces différentes fonctions se renforçant mutuellement.

I. Un rire farcesque fondé sur le corps et la démesure. Le roman reprend plusieurs procédés de la farce : situations invraisemblables, renversements comiques, langage familier et plaisanteries corporelles. La naissance de Gargantua, qui vient au monde par l'oreille de sa mère après une grossesse extraordinaire, détourne les récits traditionnels de naissance héroïque. Son gigantisme permet des scènes de démesure : lorsqu'il urine sur Paris, il provoque une inondation qui fait de nombreuses victimes ; ses appétits donnent aussi lieu à des énumérations comiques. Le comique naît souvent du contraste entre la taille exceptionnelle du héros et les détails les plus prosaïques. Les jeux de mots, les listes et les inventions verbales complètent cette fantaisie et sollicitent la complicité du lecteur.

Certains épisodes renversent également les représentations attendues. Frère Jean, moine énergique, intervient directement pour défendre le clos de l'abbaye de Seuillé contre les soldats qui le ravagent. Il se distingue ainsi des religieux qui, dans cet épisode, s'en remettent surtout aux prières. Le personnage est comique par son écart avec l'image conventionnelle du moine, mais son courage et son efficacité le rendent aussi admirable. Le rire produit donc une joyeuse transgression des règles et des bienséances, sans constituer le terme de la lecture : il rend aussi les critiques plus frappantes.

II. Un rire qui dénonce les défauts de l'éducation, de la guerre et des institutions. L'opposition entre la première éducation de Gargantua et celle que lui donne Ponocrates transforme le comique en instrument critique. Sous ses premiers maîtres, notamment Thubal Holoferne et Jobelin Bridé, Gargantua apprend de manière répétitive et mécanique ; la durée interminable de ces études et les habitudes du jeune géant font rire, mais révèlent surtout l'inefficacité d'un enseignement qui ne forme pas son jugement. Ponocrates organise au contraire une formation plus équilibrée : Gargantua lit, observe le monde, exerce son corps et réfléchit. Le ridicule des anciennes méthodes met ainsi en valeur une proposition humaniste qui associe les savoirs, l'expérience et le discernement.

La guerre picrocholine donne au rire une autre portée. Le conflit naît d'une querelle dérisoire autour de fouaces, tandis que Picrochole se laisse entraîner dans des projets de conquête démesurés. La disproportion entre le prétexte et les ambitions du roi tourne en ridicule la guerre de prestige et le pouvoir

FormaV - document d'entraînement non officiel

dominé par l'orgueil. Grandgousier, à l'inverse, cherche d'abord à résoudre le conflit pacifiquement et se soucie de justice. Le contraste amène le lecteur à distinguer le bon gouvernement de l'ambition déraisonnable. La satire religieuse procède elle aussi par opposition : certains comportements monastiques sont critiqués, tandis que Frère Jean est valorisé pour son action. Rabelais met donc en question des pratiques et des institutions plutôt que de condamner indistinctement tous leurs membres.

III. Un rire humaniste qui invite le lecteur à chercher le sens. Le prologue invite explicitement à dépasser l'amusement. Rabelais compare son livre à des objets qui semblent modestes à l'extérieur mais peuvent renfermer une matière précieuse : il revient au lecteur de chercher, sous les récits plaisants, ce qui nourrit la réflexion. Le prologue affirme aussi : « Mieux est de rire que de larmes écrire, / Pour ce que rire est le propre de l'homme. » Le rire est ainsi présenté comme une faculté humaine, mais il ne dispense pas de penser. Les aventures de Gargantua permettent d'interroger l'éducation, l'exercice du pouvoir et le rôle des institutions. Le roman rejoint de cette manière la littérature humaniste de son temps, attentive à la formation et à la capacité de jugement. On peut le rapprocher, sans supposer une identité de démarche, de la critique des faux savoirs que propose Érasme dans *L'Éloge de la folie*.

L'abbaye de Thélème, à la fin du roman, montre enfin que le rire peut accompagner l'invention d'un idéal. Son organisation s'écarte de la règle monastique traditionnelle et sa devise est « Fais ce que voudras ». Cette liberté n'est pas présentée comme un simple caprice : les Thélémites sont décrits comme capables de se conduire avec discernement, en raison de leur éducation et de leur formation morale. La fantaisie de l'abbaye permet donc de réfléchir aux conditions d'une liberté véritable.

Conclusion. Le rire de *Gargantua* relève bien de la farce par ses scènes corporelles, ses excès, ses jeux de mots et ses renversements comiques. Mais il ne s'y réduit pas. Rabelais l'utilise pour ridiculiser les méthodes scolaires stériles, les ambitions guerrières et les pratiques institutionnelles qui trahissent leurs idéaux ; il défend en même temps une éducation humaniste et une liberté fondée sur le jugement. Farce et réflexion ne s'opposent donc pas : le rire attire le lecteur, puis l'amène à examiner le monde et à en critiquer les travers.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans *Gargantua*, la farce et le grotesque assurent le plaisir du récit, mais le rire sert aussi à critiquer la pédagogie scolastique, la guerre de conquête et les pratiques institutionnelles dévoyées. Il porte enfin une réflexion humaniste sur l'éducation, la liberté et le jugement. Le rire n'est donc pas seulement farcesque : il divertit et fait penser.

B

Question B –

Sujet p. 3

> La Bruyère, Les Caractères, livres V à X / parcours : la comédie sociale. Pensez-vous que La Bruyère n'est qu'un spectateur de la société de son temps ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur Les Caractères, livres V à X, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle. Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants.

Introduction. Dans *Les Caractères*, publiés puis augmentés à la fin du XVII^{e} siècle, La Bruyère compose des portraits, des maximes et des remarques à partir des conduites humaines et de la société de son temps. Les livres V à X abordent notamment la conversation, les biens de fortune, la ville, la cour, les grands et le souverain. L'œuvre semble donc faire de son auteur un observateur attentif des relations sociales. Toutefois, ses textes ne sont pas de simples comptes rendus : par le choix des traits, leur amplification et leur mise en

FormaV - document d'entraînement non officiel

contraste, La Bruyère interprète les conduites et invite à les juger. On peut alors se demander s'il n'est qu'un spectateur de la société de son temps. Nous verrons qu'il met en scène avec précision les comportements sociaux, mais que cette observation devient une critique morale et sociale, avant d'en examiner la portée et les limites.

I. Un spectateur attentif qui met en scène la comédie sociale. La Bruyère donne à voir des conduites ordinaires comme autant de scènes de théâtre. Dans le livre V, consacré à la société et à la conversation, il observe ceux qui cherchent moins à écouter qu'à briller, monopolisent la parole ou affichent un savoir destiné à nourrir leur vanité. Les gestes, les discours et les silences révèlent les rôles que les individus jouent devant autrui. La forme discontinue de l'œuvre, faite de remarques et de portraits, permet de saisir les mécanismes d'une scène sans raconter une intrigue suivie.

Dans le livre VI, consacré aux biens de fortune, l'opposition entre Giton et Phédon montre comment l'aisance et la pauvreté influent sur la place accordée à chacun. La présence assurée de Giton et les égards dont il bénéficie s'opposent à l'effacement de Phédon et à l'indifférence de son entourage. Le parallèle rend visible une société où la considération dépend souvent davantage de la fortune que du mérite. Dans les livres suivants, La Bruyère observe aussi la vie urbaine, les codes de la cour, les stratégies des grands et les relations avec le souverain. Il met ainsi en scène une société hiérarchisée où l'on cherche à être remarqué, à obtenir une faveur ou à préserver son rang.

II. Un observateur qui juge et dénonce les désordres. La Bruyère ne se contente pourtant pas de rapporter des scènes. La construction des portraits concentre certains traits et fait ressortir des défauts comme l'orgueil, la flatterie, l'égoïsme ou l'obsession de la fortune. Le lecteur est invité à dépasser l'anecdote et à reconnaître un mécanisme moral ou social. Le contraste entre Giton et Phédon dénonce ainsi une inégalité de considération liée aux biens ; les scènes de cour font apparaître le poids de la faveur, de l'apparence et de la dépendance. La forme fragmentaire n'empêche pas une critique cohérente : les remarques, prises ensemble, dessinent un monde où l'intérêt gouverne souvent les relations.

Le moraliste évalue les conduites à l'aune de valeurs telles que la mesure, la sincérité, le mérite et la justice. En ridiculisant les vaniteux et les courtisans, il dévoile l'écart entre les valeurs qu'ils affichent et leurs mobiles réels. Son regard implique donc une prise de position : observer, c'est faire apparaître ce qui mérite d'être corrigé. Cette démarche s'inscrit dans la tradition des moralistes, que l'on peut rapprocher de La Rochefoucauld pour l'analyse des ressorts cachés des conduites, même si La Bruyère accorde une place particulière aux scènes concrètes de la société de son époque.

III. Une intervention indirecte, entre réforme morale et limites historiques. La Bruyère n'agit pas comme un réformateur politique proposant un programme de transformation des institutions. Son intervention est principalement celle d'un écrivain moraliste : il expose les travers, amène le lecteur à s'interroger sur lui-même et sur son entourage, et espère favoriser une correction des comportements. Ses portraits peuvent dépasser leur contexte en révélant des passions récurrentes, tout en restant ancrés dans le monde de la cour et de la société de Louis XIV.

Cette position a aussi ses limites. La Bruyère met en lumière les effets de la richesse, de la faveur et de la hiérarchie, mais son œuvre ne propose pas pour autant un projet de bouleversement de l'ordre politique. Elle sollicite surtout le jugement moral du lecteur plutôt qu'une action collective ou une réforme définie. Cela ne le rend pas neutre : choisir de dévoiler les inégalités de considération et les mécanismes de dépendance constitue déjà une manière de prendre parti. La Bruyère est donc spectateur par sa méthode d'observation, mais moraliste engagé par l'interprétation qu'il donne des scènes observées.

Conclusion. La Bruyère est bien un observateur aigu de la société de son temps : les livres V à X mettent en scène la conversation, la fortune, la ville, la cour, les grands et le souverain. Mais il n'est pas seulement spectateur. Par ses portraits, ses contrastes et son ironie, il dénonce la vanité, l'intérêt et les inégalités de

considération, et invite à davantage de justice et de sincérité. Son intervention reste surtout morale et littéraire, non celle d'un réformateur politique proposant un programme précis : il observe pour faire juger.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La Bruyère est spectateur par son attention aux scènes et aux codes sociaux, mais il n'est pas un témoin neutre. Les portraits, notamment l'opposition entre Giton et Phédon, et la satire de la cour dénoncent la vanité, l'intérêt et les inégalités de considération. Son intervention est surtout celle d'un moraliste : il cherche à éveiller le jugement et à corriger les conduites, sans proposer de programme politique précis.

C

Question C –

Sujet p. 3

> Olympe de Gouges, Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne / parcours : écrire et combattre pour l'égalité. Dans la Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne Olympe de Gouges ne lutte-t-elle que pour les droits des femmes ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant 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. Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants.

Introduction. En 1791, Olympe de Gouges publie la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, dans le contexte de la Révolution française. Elle reprend la forme de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 afin de mettre en évidence une contradiction : des droits proclamés universels ne sont pas effectivement reconnus aux femmes. L'égalité entre les sexes est donc au cœur de son texte. Mais l'autrice traite aussi de citoyenneté, de justice et de légitimité politique, et son engagement ne se limite pas à cette seule œuvre. On peut alors se demander si elle ne lutte que pour les droits des femmes. Nous montrerons que la Déclaration combat d'abord leur exclusion, qu'elle défend également les principes universels de la citoyenneté, et que cette revendication s'inscrit dans un engagement plus large sans perdre son caractère central.

I. La défense des droits des femmes est le combat central de la Déclaration. Le titre affirme que les femmes doivent être reconnues comme des sujets politiques. Dès l'article premier, Olympe de Gouges reprend la formule fondatrice de 1789 en la corrigeant : « La Femme naît libre et demeure égale à l'homme en droits. » Il ne s'agit pas de demander une faveur, mais de rappeler que l'égalité est un droit naturel refusé dans les faits. La dédicace à la reine Marie-Antoinette cherche à mobiliser une destinataire influente, tandis que le préambule interpelle les femmes et les invite à prendre conscience de leur situation.

La Déclaration précise les conséquences politiques de cette égalité. L'article 6 affirme que la loi doit être l'expression de la volonté générale et que les citoyennes comme les citoyens doivent participer à sa formation, directement ou par leurs représentants. L'article 10 souligne la contradiction entre la sanction et l'exclusion politique : « La femme a le droit de monter sur l'échafaud ; elle doit avoir également celui de monter à la tribune. » L'article 11 défend la libre communication des pensées et des opinions et met en cause les préjugés qui contraignent les femmes à dissimuler la vérité sur la maternité. La revendication concerne donc les droits civils, la liberté de parole et la participation politique, et non une égalité seulement abstraite.

II. En réclamant ces droits, Olympe de Gouges défend aussi les principes universels de la citoyenneté. La portée du texte dépasse la situation des femmes parce qu'il interroge la cohérence des principes révolutionnaires. L'article 3 définit la nation comme « la réunion de la Femme et de l'Homme » :

FormaV - document d'entraînement non officiel

exclure les femmes revient donc à représenter incomplètement le corps politique. L'article 6 réclame l'accès aux dignités, places et emplois publics selon les capacités, sans autre distinction que les vertus et les talents. L'article 13 applique la même logique aux contributions publiques : les femmes supportent les charges de la société et doivent donc prendre part à la détermination de son organisation. La Déclaration met ainsi au défi une société qui proclame l'universalité des droits tout en limitant leur exercice.

La critique porte aussi sur l'arbitraire et la tyrannie. L'article 4 présente la liberté comme un droit naturel et dénonce les limites injustes que les hommes imposent à l'exercice des droits des femmes. La contestation de leur exclusion devient ainsi une défense de la loi commune, de la souveraineté et de la responsabilité des gouvernants. Le texte s'adresse aux hommes autant qu'aux femmes : les premiers sont appelés à reconnaître des droits qu'ils refusent, et les secondes à se constituer en citoyennes. L'égalité entre les sexes devient alors une épreuve de vérité pour l'idéal révolutionnaire lui-même.

III. Un combat féministe qui s'inscrit dans un engagement plus large. La Déclaration a pour objet principal l'émancipation des femmes ; il ne faut donc pas diluer cette revendication dans une formule générale sur les droits humains. Cependant, Olympe de Gouges défend également une conception plus large de la justice et de la liberté. Son engagement contre l'esclavage apparaît dans une autre œuvre théâtrale, d'abord intitulée *Zamore et Mirza*, puis remaniée sous le titre *L'Esclavage des Noirs*. Cette autre lutte montre que ses préoccupations dépassent la seule question des droits des femmes, sans confondre des situations historiques différentes.

Dans la Déclaration elle-même, les articles consacrés à la loi, aux fonctions publiques, aux contributions et à la propriété inscrivent les femmes dans l'ensemble des droits civils et politiques. L'article 17 affirme le caractère inviolable et sacré de la propriété pour les sexes réunis ou séparés. Le postambule, qui s'ouvre sur l'appel « Femme, réveille-toi », transforme enfin l'écriture en instrument de mobilisation. L'autrice ne se contente pas d'adresser une demande aux autorités : elle appelle les femmes à agir et invite à réexaminer les fondements de la communauté politique.

Conclusion. Olympe de Gouges lutte d'abord et avec force contre l'exclusion des femmes : sa Déclaration réclame leur égalité civile, leur liberté de parole et leur participation politique. Mais ce combat n'est pas isolé des principes généraux de liberté, de justice et de citoyenneté. En dénonçant la contradiction entre les droits proclamés et leur application, elle défend la cohérence de l'idéal révolutionnaire. Son engagement contre d'autres oppressions, notamment l'esclavage dans *L'Esclavage des Noirs*, élargit encore cet horizon sans remplacer le cœur féministe de la Déclaration.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le combat principal de la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* est l'égalité des femmes et leur accès aux droits civils et politiques. Mais cette revendication conduit Olympe de Gouges à défendre aussi la cohérence des principes de liberté, de loi commune et de citoyenneté. Son engagement contre d'autres oppressions, notamment l'esclavage dans *L'Esclavage des Noirs*, élargit cet horizon sans remplacer le cœur féministe de la Déclaration.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2022/francais-premiere-2022-polynesie-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.