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 Maths + Physique, veuillez visiter :
bac-maths-physique.fr/annales-sujets-et-corriges

Français

Session 2022 • Asie

Code sujet **22-FRGEJA1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1 – Commentaire — Commentaire du poème « La beauté du diable » de Louis Aragon
1 réponses • sujet p. 2–2

2 – Dissertation — Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe 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.

1 – Commentaire

20 points

Commentaire du poème « La beauté du diable » de Louis Aragon

Question 1.

Sujet p. 2

> Vous traiterez, au choix, l'un des deux sujets suivants : commentaire (20 points). Objet d'étude : la poésie du XIXe siècle au XXIe siècle. Les six strophes proposées constituent le début du poème « La beauté du diable », de Louis Aragon, extrait du Roman inachevé, Gallimard, 1956.

Démarche. Le commentaire suit la progression des six strophes : le temps apparaît d'abord comme une aventure attirante mais risquée ; le poète met ensuite en évidence le paradoxe d'un avenir à la fois immense et bref ; enfin, l'évocation d'un souvenir d'enfance relie l'éveil personnel à une expérience partagée entre générations. Chaque interprétation s'appuie sur des images et des formulations précises du poème.

RÉPONSE À RETENIR

Commentaire rédigé

Dans « La beauté du diable », extrait du *Roman inachevé* publié en 1956, Louis Aragon s'adresse aux jeunes gens et médite sur le temps qui s'ouvre devant eux. Il associe l'élan de la jeunesse à des images de mouvement, de désir et de découverte, mais laisse aussi paraître les dangers qui accompagnent cette promesse. Les six strophes dessinent ainsi un parcours, de l'aventure à vivre jusqu'au souvenir d'une enfance qui s'achève et à l'entrée dans les luttes. Comment le poète fait-il de la jeunesse une expérience à la fois exaltante, fugitive et ambivalente ? Le texte présente d'abord le temps comme une aventure qui entraîne les jeunes gens, puis souligne le paradoxe de sa grandeur et de sa brièveté, avant de faire de l'éveil de l'enfance une expérience personnelle qui se transmet.

Dès le premier vers, l'apostrophe « Jeunes gens » place le poème sous le signe d'une adresse directe. La reprise de ces mots au début de la deuxième strophe insiste sur le groupe auquel le locuteur parle. Le présent « le temps est devant vous » suggère que l'avenir s'ouvre, mais l'image qui suit rend cette ouverture à la fois exaltante et dangereuse : le temps est « comme un cheval échappé ». La proposition qui développe cette comparaison — « Qui le saisit à la crinière entre ses genoux qui le dompte » — transforme le jeune homme en cavalier engagé dans une épreuve. Le mouvement se poursuit avec le « bruit des fers » et l'« équipée » : vivre, c'est avancer dans une aventure dont on ne connaît pas encore l'issue. La formule « Trop à ce combat nouveau pour songer au bout de l'équipée » insiste sur l'immersion dans l'action : celui qui monte le cheval ne peut pas encore se représenter la fin de son parcours.

La deuxième comparaison fait du temps « un appétit précoce ». Le vocabulaire de la nourriture — « choisir », « festin », « nappe », « repas » — exprime le désir de goûter aux possibilités offertes par la vie. L'abondance est cependant troublante : « on ne sait plus que choisir tant on se promet du festin ». La blancheur de la nappe paraît d'abord annoncer une scène heureuse, mais elle suscite aussi la crainte : « on a peur du vin ». Le vers suivant fait basculer l'image de la fête vers la violence, avec « l'atroce champ de bataille après le repas des noces ». Le rapprochement des noces et du champ de bataille interdit une lecture simplement joyeuse de la jeunesse : la fête peut être suivie de l'épreuve et du conflit. Le titre, « La beauté du diable », peut éclairer cette ambivalence : l'avenir attire, mais sa séduction n'efface pas les risques qu'il comporte. Le texte suggère cette inquiétude par ses images, sans la réduire à une leçon univoque.

La troisième strophe oppose deux manières d'appréhender le temps. Celui qui veut le « mesurer […] avec les saisons » est déjà « un vieillard », parce qu'il « ne sait regarder qu'en arrière ». Le contraste oppose l'élan de ceux qui sont tournés vers ce qui vient à l'attitude de celui qui demeure fixé sur le passé. Mais le poème ne présente pas le temps comme une progression parfaitement maîtrisable : « On se perd à ces changements comme la roue et la poussière ». La comparaison évoque un mouvement qui entraîne et désoriente. De même, le retour du « feuillage à chaque printemps » pourrait annoncer un recommencement ; pourtant, il vient « nous cacher l'horizon ». Le cycle des saisons ne rend donc pas l'avenir plus lisible : ce qui revient peut aussi masquer ce qui s'ouvre.

La quatrième strophe formule explicitement le paradoxe central : « le temps devant vous jeunes gens est immense et qu'il est court ». L'opposition entre « immense » et « court » donne à entendre deux perceptions simultanées de la jeunesse : elle semble offrir un vaste avenir, tout en étant une période qui passe. Le locuteur reconnaît que le constat pourrait être banal — « À quoi sert-il vraiment de dire une telle banalité » — puis refuse de s'en tenir à une maxime. L'impératif « Ah prenez-le donc comme il vient » transforme la méditation en conseil. Les images qui suivent ouvrent des perspectives moins concrètes : le temps est comparé à « un refrain jamais chanté », à « un ciel que rien ne gêne », puis à « une femme qui dit Pour toujours ». Le refrain jamais chanté évoque une possibilité encore inédite ; le ciel

dégagé, un espace sans obstacle. Mais la promesse « Pour toujours », mise en relief par la majuscule, demeure une parole prononcée dans l'instant : elle donne toute sa force au désir de durée sans annuler la brièveté rappelée plus tôt.

Avec la cinquième strophe, le poème quitte les considérations générales pour évoquer une expérience d'enfance : « Un beau soir vous avez poussé la porte du jardin ». La porte et le seuil figurent un passage. À partir de cette entrée dans le jardin, le regard se déploie vers les hirondelles, désignées par l'image singulière du « paraphe noir des arondes ». Le mot « paraphe » transforme leur ligne dans le ciel en une sorte de signature, comme si le paysage inscrivait un signe à déchiffrer. À cette ouverture visuelle répond une découverte intérieure : les jeunes gens « sentent dans vos bras tout à coup la dimension du monde ». L'expression associe l'immensité du monde à une sensation physique, à la force du corps. La phrase s'achève sur « votre propre force et que tout est possible soudain » : l'enfance est ainsi remémorée comme l'instant où l'on éprouve à la fois sa puissance et l'étendue des possibles.

La dernière strophe reprend cette scène sous la forme d'une exhortation : « Écarquillez vos yeux ne laissez pas perdre cette minute ». L'impératif invite à préserver l'intensité de la découverte, précisément parce qu'elle est fugitive. La voix du poète se fait ensuite entendre dans « Je l'entends votre rire », puis la répétition de « J'entends » et l'écho des « pas » relient le présent des jeunes gens au passé. Le locuteur perçoit dans leur rire et leur marche « l'écho des pas d'antan » : l'expérience de la jeunesse est nouvelle pour ceux qui la vivent, mais elle résonne avec celle des générations antérieures. Enfin, le mouvement du passage va « de la clameur des jeux » au « cri des luttes ». Le verbe « devient » marque une transformation : l'énergie des jeux se prolonge dans une expérience collective plus grave. L'extrait, qui s'interrompt sur cette ouverture, ne précise pas la nature de ces luttes ; il fait cependant entendre que l'aventure individuelle de la jeunesse peut rejoindre l'histoire commune.

Au fil des six strophes, Aragon célèbre donc l'élan et la puissance de la jeunesse sans en faire une période paisible ni éternelle. Les images du cheval et du festin lui donnent l'attrait d'une aventure, tandis que le champ de bataille, l'horizon caché et l'opposition entre l'immensité et la brièveté rappellent sa part d'incertitude et de fragilité. L'évocation de la porte du jardin rend sensible l'éveil de l'enfance, puis l'écho des pas d'autrefois et le passage des jeux aux luttes inscrivent cette expérience dans une continuité. Le poème invite finalement à accueillir pleinement la minute présente : elle porte la promesse de possibles nouveaux, mais sa valeur tient aussi au fait qu'elle ne dure pas.

2 – Dissertation

20 points

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle

A

Question A

Sujet p. 3

> Madame de Lafayette, La Princesse de Clèves / parcours : individu, morale et société. Henri Coulet, dans son ouvrage critique Le Roman jusqu'à la Révolution (1967), affirme pour présenter le roman La Princesse de Clèves : « Pour la première fois dans l'histoire du genre romanesque, la peinture du cœur est le principal objet d'un roman ». Considérez-vous comme Henri Coulet que dans La Princesse de Clèves « la peinture du cœur » est le principal objet du roman ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur La Princesse de Clèves, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Publié en 1678, *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette raconte une passion qui se heurte aux exigences de la vertu et aux règles d'une société de cour. Henri Coulet affirme que « la peinture du cœur » y est, pour la première fois dans l'histoire du roman, son principal objet. Cette expression désigne l'analyse des sentiments, des hésitations et des conflits intérieurs. Pourtant, le roman met aussi en scène la cour, ses apparences, ses intrigues et ses rapports de pouvoir. La peinture du cœur est-elle donc bien l'objet principal de l'œuvre, ou faut-il la comprendre comme inséparable de la représentation de la société et de la réflexion morale ? On montrera d'abord que le récit fait de l'expérience intérieure de la princesse son centre, puis que cette expérience est façonnée par la vie de cour, avant d'examiner la réflexion morale que le roman construit à travers les choix de son héroïne.

Premièrement, le roman suit avec une attention remarquable la naissance et l'évolution d'un amour contrarié. Élevée par sa mère, Mme de Chartres, dans la méfiance des passions, Mlle de Chartres épouse le prince de Clèves sans éprouver pour lui l'amour qu'il ressent. Sa rencontre avec le duc de Nemours au bal fait naître une attirance qu'elle s'efforce de comprendre et de maîtriser. L'intérêt du récit tient moins à l'accomplissement de cette passion qu'aux mouvements intérieurs qu'elle provoque : trouble, désir, inquiétude, jalousie et culpabilité. La scène où la princesse avoue à son mari qu'elle aime un autre homme, sans nommer Nemours, en donne un exemple central. La confidence transforme un sentiment intime en parole, mais ne la libère pas : elle suscite la jalousie de M. de Clèves et contribue au drame qui suit. Le lecteur observe donc les sentiments de l'héroïne, mais aussi le jugement qu'elle porte sur eux. L'épisode du portrait dérobé et celui où Nemours l'observe secrètement à Coulommiers mettent également en scène un amour vécu dans le secret, à travers des signes qu'il faut interpréter. En ce sens, la remarque de Coulet est convaincante : l'analyse de la conscience et de ses contradictions constitue une matière narrative essentielle.

Deuxièmement, cette intériorité ne se comprend toutefois qu'en relation avec la société de cour. Le récit s'ouvre sur une cour brillante, mais régie par la surveillance, la réputation et les alliances. Les personnages s'observent et interprètent leurs conduites : aimer, paraître aimer ou dissimuler un amour a des conséquences sociales. La princesse ne peut donc vivre sa passion comme une affaire purement privée : elle est épouse, membre de la noblesse et objet de l'attention collective. Sa prudence s'explique à la fois par son éducation et par le monde dans lequel elle évolue. L'histoire de Mme de Tournon, dont Sancerre découvre après sa mort qu'elle lui a dissimulé une part importante de sa vie, souligne également la difficulté de connaître autrui et la fragilité des apparences. Le cadre historique de la cour d'Henri II donne enfin aux

destins privés un arrière-plan politique et social précis. La peinture du cœur n'efface donc pas celle de la société : la cour fournit les contraintes, les dangers et les signes à partir desquels les sentiments se forment et sont interprétés.

Enfin, l'œuvre met à l'épreuve une conception exigeante de la maîtrise de soi. La princesse ne se contente pas de subir sa passion : elle prend des décisions pour ne pas lui céder. Après la mort de M. de Clèves, elle refuse d'épouser Nemours, même si leur amour pourrait sembler justifier cette union. Ce refus peut se lire comme la victoire d'une exigence morale, mais aussi comme la conséquence douloureuse d'une éducation qui lui a appris à craindre les passions. Le roman ne livre donc pas une réponse simple : il fait éprouver au lecteur le coût de la vertu autant que son idéal. La comparaison avec *Phèdre* de Racine éclaire cette tension entre désir et devoir : dans les deux œuvres, une passion interdite expose les personnages à la souffrance et au jugement moral. Cependant, chez Madame de Lafayette, l'analyse de la conscience et des choix de l'héroïne occupe une place particulièrement centrale. Les échanges de la princesse avec sa mère, puis avec son mari, montrent que la morale n'est pas une règle abstraite : elle devient une lutte intérieure inscrite dans des relations concrètes.

Conclusion. La remarque de Henri Coulet est largement juste : l'analyse de l'amour, de la jalousie, de la culpabilité et de la maîtrise de soi constitue le cœur de *La Princesse de Clèves*. Mais cette peinture intérieure n'est jamais isolée. Elle prend sens dans une société de cour qui surveille les conduites et impose des choix difficiles. Le roman est ainsi à la fois une étude des sentiments, une représentation de la cour et une réflexion sur la possibilité de vivre moralement avec ses passions.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La peinture du cœur est bien l'objet principal du roman : le récit analyse les sentiments et les choix de la princesse. Mais cette analyse est indissociable de la cour, dont les règles façonnent les passions, et d'une réflexion morale sur le prix de la maîtrise de soi.

B

Question B

Sujet p. 3

> Stendhal, Le Rouge et le Noir / parcours : le personnage de roman, esthétiques et valeurs. Dans le chapitre VIII de la 1ère partie du roman de Stendhal, Le Rouge et le Noir, l'abbé Chélan essaie de raisonner Julien Sorel en lui disant : « J'entrevois avec peine, au fond de votre caractère, une ardeur sombre qui n'annonce pas la modération ». Partagez-vous ce jugement sur le personnage de Julien ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur Le Rouge et le Noir, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans *Le Rouge et le Noir*, Stendhal fait de Julien Sorel un personnage traversé par des passions puissantes et contradictoires. Au chapitre VIII de la première partie, l'abbé Chélan s'inquiète d'une « ardeur sombre qui n'annonce pas la modération ». Ce jugement paraît confirmé par certaines décisions de Julien, mais il ne suffit pas à résumer un personnage également calculateur, ambitieux et capable d'évoluer. Son comportement relève-t-il d'une passion sans mesure, ou cette ardeur est-elle aussi une réaction aux contraintes sociales et à son désir de s'élever ? On montrera d'abord que Julien manifeste une intensité et une violence qui donnent raison à Chélan, puis que son ambition le conduit aussi à contrôler ses actes et à jouer des rôles, avant d'examiner comment la fin du roman révèle un personnage plus complexe que le jeune homme dominé par ses ambitions.

Premièrement, l'abbé Chélan perçoit justement chez Julien une énergie passionnelle susceptible de le mener à l'excès. Fils du charpentier Sorel, Julien supporte mal l'autorité paternelle et rêve d'une autre vie. Admirateur de Napoléon, il associe la réussite militaire et sociale à la possibilité de sortir de sa condition. Son entrée chez M. de Rênal comme précepteur est liée à son ambition, même si la relation qu'il noue avec Mme de Rênal devient une véritable passion. Cette liaison le conduit à transgresser les règles de la société provinciale. Plus tard, sa relation avec Mathilde de La Mole mêle amour, orgueil et désir de conquête. Son ardeur prend surtout une forme tragique lorsqu'il revient à Verrières et tire sur Mme de Rênal dans l'église, après avoir reçu la lettre qui compromet ses projets. Ce geste ne saurait être excusé par la déception de son ambition : il montre que Julien peut agir sous le coup d'une émotion extrême et mettre en péril la vie de celle qu'il a aimée. Sur ce point, l'inquiétude de Chélan se révèle fondée.

Deuxièmement, Julien n'est pourtant pas constamment emporté par ses passions : il sait aussi se maîtriser et construire une conduite calculée. Il apprend le latin, observe les codes sociaux et dissimule souvent ses pensées pour éviter d'être humilié ou écarté. Dans la maison de M. de Rênal, au séminaire, puis auprès du marquis de La Mole, il s'adapte à des milieux éloignés de ses origines. À Paris, il devient secrétaire du marquis et s'efforce de faire carrière. Sa relation avec Mathilde comporte elle aussi des stratégies, des défis et des jeux de fierté, même si elle prend finalement une dimension affective réelle. Ces conduites nuancent le jugement de Chélan : Julien n'est pas modéré au sens où il serait dépourvu d'ambition ou de passions, mais il sait souvent différer ses réactions et calculer leur effet. Stendhal fait ainsi apparaître la comédie sociale que Julien adopte pour franchir les barrières de classe. Son ardeur relève donc de son tempérament, mais elle est aussi nourrie par une société qui réserve les positions et les privilèges aux puissants et dans laquelle il se sent contraint de lutter pour exister.

Enfin, la dernière partie du roman oblige à réviser le jugement de Chélan. En prison, Julien cesse progressivement de poursuivre la carrière qui l'obsédait. Il comprend mieux ses sentiments pour Mme de Rênal et retrouve auprès d'elle une forme de vérité affective. Lors de son procès, il ne cherche pas seulement à défendre sa vie : il dénonce aussi l'injustice sociale qui, selon lui, condamne en lui un homme du peuple ayant voulu s'élever. Ce discours révèle une lucidité sociale et politique qui dépasse l'image d'un jeune homme simplement emporté par ses désirs. Il ne cherche plus à sauver sa vie à tout prix et assume les conséquences de son acte. Sa fin ne rend pas acceptable le coup de feu, mais montre qu'il acquiert une forme de cohérence et de liberté intérieure. On peut rapprocher Julien de Rastignac dans *Le Père Goriot* de Balzac : tous deux cherchent à s'arracher à leur condition, et leur ambition révèle autant leur volonté individuelle que les règles d'une société inégalitaire. Cette comparaison souligne que l'énergie du héros est à la fois personnelle et façonnée par son époque.

Conclusion. Je partage donc en partie le jugement de l'abbé Chélan. Julien possède bien une ardeur sombre et parfois démesurée, dont le coup de feu contre Mme de Rênal constitue l'expression tragique. Cependant, il sait aussi calculer et se maîtriser, et son évolution en prison révèle une lucidité nouvelle. Son ambition est indissociable de son amour-propre et de son désir d'échapper à une place sociale qu'il juge étouffante. Stendhal ne présente ainsi ni un héros modéré ni un personnage réductible à ses excès, mais un individu contradictoire, dont les passions le font souffrir et que la société contribue à façonner.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le jugement de Chélan est juste, mais incomplet : Julien est animé par une passion et une ambition extrêmes, qui culminent dans son geste contre Mme de Rênal. Il sait cependant calculer et se maîtriser, et son évolution en prison révèle une lucidité nouvelle. Son ardeur s'explique autant par son caractère que par sa lutte contre les limites de sa condition sociale.

C

Question C

Sujet p. 3

> Marguerite Yourcenar, Mémoires d'Hadrien / parcours : soi-même comme un autre. Selon vous Marguerite Yourcenar n'écrit-elle que les mémoires d'un autre dans les Mémoires d'Hadrien ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur les Mémoires d'Hadrien, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Publié en 1951, *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar imagine un empereur romain vieillissant qui écrit à Marc Aurèle pour lui transmettre le récit de sa vie. Le livre adopte ainsi la voix d'un personnage historique éloigné de l'autrice par le temps, le sexe et la fonction. Mais écrire à la première personne suppose de prêter à cet empereur une conscience, des souvenirs et une manière de penser : la voix d'Hadrien est donc aussi une création littéraire de Yourcenar. L'œuvre n'est-elle que la reconstitution des mémoires d'un autre, ou cette distance historique permet-elle également à l'autrice de réfléchir à l'expérience humaine et à l'écriture ? On verra d'abord que le roman s'attache à faire exister Hadrien dans sa singularité historique, puis que sa voix est nécessairement une construction moderne, avant de montrer que le détour par un autre rend possible une méditation personnelle et universelle.

Premièrement, Yourcenar s'efforce de faire entendre une voix qui appartienne à Hadrien et à son époque. Le livre prend la forme d'une lettre adressée au futur empereur Marc Aurèle : le narrateur revient sur son enfance, son ascension, ses responsabilités politiques, ses voyages et le gouvernement de l'Empire. Le récit donne ainsi accès à un homme d'action, attentif à l'administration, aux équilibres politiques, aux arts et aux transformations du monde romain. Son rapport au pouvoir ne se réduit pas à la conquête : il s'interroge sur les devoirs de l'empereur et sur la manière de gouverner un vaste territoire. Le personnage se définit aussi par ses liens affectifs, en particulier son amour pour Antinoüs et le deuil provoqué par la mort de celui-ci. La forme rétrospective permet à Hadrien de relire ces événements depuis la vieillesse et la maladie : ses souvenirs ne sont pas une chronique impersonnelle, mais une tentative de comprendre le sens d'une existence. Le cadre historique donne donc au roman une véritable dimension de reconstitution. Hadrien n'est pas un masque interchangeable : ses fonctions, les institutions de son temps et les événements évoqués orientent sa parole.

Deuxièmement, l'ouvrage ne peut cependant être tenu pour les mémoires authentiques d'un empereur romain. Hadrien a existé, mais c'est Yourcenar qui compose le récit, choisit les épisodes et imagine leur formulation intérieure. Le « je » du texte est une voix romanesque : il donne une cohérence rétrospective à une vie dont les traces historiques ne peuvent livrer toutes les pensées et tous les sentiments. Le lecteur ne reçoit donc pas directement la conscience d'Hadrien ; il rencontre une interprétation littéraire de cette conscience. La situation d'énonciation le souligne : un homme proche de la mort sélectionne ce qu'il juge digne d'être transmis au jeune Marc Aurèle. La mémoire est organisée, les expériences passées sont relues à la lumière du présent, et le récit procède nécessairement à des choix. Cette démarche peut être rapprochée des *Confessions* de Rousseau, qui revendiquent le récit d'une vie à la première personne ; la différence est que Yourcenar invente la parole d'un personnage historique au lieu de raconter sa propre existence. Le détour rend ainsi visible la part de composition et d'interprétation que comporte toute écriture mémorielle.

Enfin, écrire les mémoires d'Hadrien permet à Yourcenar de traiter des questions qui dépassent le seul empereur et d'y engager sa sensibilité d'écrivaine. Le roman explore le pouvoir, le corps, le désir, la vieillesse, la maladie et la mort à travers une existence singulière, mais ces thèmes concernent tout lecteur. Hadrien doit affronter les limites de son autorité : il a gouverné un empire, mais ne peut empêcher la maladie ni fixer le sens définitif de sa vie. Le deuil d'Antinoüs révèle également la vulnérabilité intime dissimulée derrière la figure publique de l'empereur. Le choix d'un personnage ancien offre à l'autrice une distance : elle

peut examiner des questions personnelles et universelles sans faire de l'œuvre une autobiographie au sens strict. Il ne faut donc pas confondre Yourcenar et Hadrien. La pensée du personnage reste située dans son époque et possède sa cohérence propre ; mais le choix des thèmes, la forme de la méditation et l'art de donner une voix à cette conscience relèvent de l'écriture de Yourcenar. Le parcours « soi-même comme un autre » éclaire cette tension : comprendre un autre exige de l'imaginer, tandis que cette imagination révèle aussi le regard de celle qui écrit.

Conclusion. Marguerite Yourcenar écrit bien les mémoires d'un autre, puisqu'elle construit la voix d'Hadrien et l'inscrit dans un monde romain historiquement situé. Mais elle ne fait pas que reconstituer une vie ancienne : elle invente une conscience, organise une mémoire et utilise cette distance pour interroger des expériences humaines qui la concernent aussi comme autrice. Le roman ne confond donc pas Hadrien et Yourcenar ; il fait de leur écart la condition même d'une réflexion sur soi à travers autrui.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Non, Yourcenar n'écrit pas uniquement les mémoires d'un autre. Elle donne à Hadrien une voix ancrée dans l'histoire, mais cette voix est une création romanesque qui porte aussi une réflexion sur le pouvoir, l'amour, la mémoire et la mort. La distance entre l'écrivaine et son personnage permet de penser le soi à travers l'altérité, sans les confondre.

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