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 2025 • Nouvelle-Calédonie

Code sujet **25FRGENC1** 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 — Victor Hugo, Notre-Dame de Paris
1 réponses • sujet p. 2–3

Dissertation n°1 — François Rabelais, Gargantua — Rire et savoir
1 réponses • sujet p. 4–4

Dissertation n°2 — Jean de La Bruyère, Les Caractères, livres V à X — La comédie sociale
1 réponses • sujet p. 4–4

Dissertation n°3 — Olympe de Gouges, Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne — Écrire et combattre pour l’égalité
1 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.

1- Commentaire

20 points

Le roman et le récit du Moyen-Âge au XXIe siècle — Victor Hugo, Notre-Dame de Paris

Question Commentaire

Sujet p. 2, 3

> Vous traiterez au choix l'un des deux sujets proposés : le commentaire de l'extrait de Victor Hugo, Notre-Dame de Paris, Livre Quatrième, chapitre III, « Immanis pecoris custos immanior ipse » (« Gardien d'un troupeau monstrueux, et plus monstrueux lui-même »), 1831. L'extrait décrit Quasimodo dans le clocher et la présence qui semble animer la cathédrale.

Introduction. Dans *Notre-Dame de Paris*, roman publié en 1831 mais situé en 1482, Victor Hugo fait de la cathédrale bien davantage qu'un simple décor : elle est un lieu vivant, chargé d'histoire et de croyances. L'extrait montre Quasimodo, sonneur de cloches, lancé dans le mouvement du bourdon, puis évoque la présence du personnage dans tout l'édifice et l'impression fantastique qu'il suscite. Le passage construit ainsi une étrange proximité entre l'homme difforme, la cloche et la cathédrale. On peut donc se demander comment Hugo transforme Quasimodo en une figure à la fois monstrueuse, mythique et essentielle à la vie de Notre-Dame. Nous verrons d'abord que le sonneur et la cloche se fondent dans une scène de mouvement spectaculaire, puis que Quasimodo semble animer toute la cathédrale, avant d'étudier la légende fantastique qui entoure cette relation.

I. Une scène spectaculaire où Quasimodo se confond avec la cloche.

La scène commence par une brusque entrée dans l'action : « Tout à coup la frénésie de la cloche le gagnait ». L'expression « Tout à coup » marque le déclenchement soudain de la scène, tandis que le mot « frénésie » donne au mouvement une intensité presque incontrôlable. La cloche semble exercer son emprise sur Quasimodo : celui-ci « attendait le bourdon au passage comme l'araignée attend la mouche ». Cette comparaison assimile le sonneur à un prédateur guettant sa proie ; elle suggère aussi que Quasimodo se lance dans une forme de lutte avec la cloche. La suite des verbes d'action — « se jetait », « saisissait », « l'étreignait », « l'éperonnait » — accélère le récit et fait voir le corps de Quasimodo s'agripper à l'instrument.

Le mouvement est rendu sensible par des indications physiques et des termes qui évoquent le danger : Quasimodo est « suspendu sur l'abîme », tandis que la cloche est lancée dans un « balancement formidable ». Les reprises de « ses deux genoux » et « ses deux talons », puis l'association du « choc » et du « poids de son corps », donnent à la scène une matérialité énergique. La tour elle-même « vacill[e] » : l'agitation semble gagner l'architecture entière. Hugo associe également les sensations visuelles et sonores. Quasimodo « criait et grinçait des dents », sa poitrine produit « le bruit d'un soufflet de forge » et son « œil jetait des flammes » ; en retour, la cloche « hennissait toute haletante sous lui ». Cette métaphore animale personnifie l'instrument et fait du mouvement un combat entre deux êtres vivants.

L'image se transforme ensuite en vision fantastique. La formule « ce n'était plus ni le bourdon de Notre-Dame ni Quasimodo » efface les identités séparées des deux éléments. Les groupes nominaux qui suivent, « un rêve, un tourbillon, une tempête », composent une série d'images où la scène devient mouvement et vertige. L'expression saisissante « le vertige à cheval sur le bruit » associe l'espace, le son et la vitesse. Enfin, les références mythiques du « centaure moitié homme, moitié cloche » et d'« Astolphe » emporté sur un « hippogriffe » transforment Quasimodo en créature légendaire. La cloche n'est plus seulement un objet qu'il fait sonner : elle devient le prolongement de son corps, au point que l'homme et l'instrument forment un être hybride.

II. Quasimodo, présence qui semble donner vie à la cathédrale.

Après cette scène de mouvement, le texte élargit le regard à tout l'édifice. La présence de Quasimodo « faisait circuler dans toute la cathédrale […] un souffle de vie ». La métaphore du « souffle » suggère une respiration, comme si le monument possédait un organisme. Cette impression se prolonge avec les « pierres » que l'émanation mystérieuse « animait » et les « profondes entrailles » de la vieille église, expression qui donne à Notre-Dame un corps. Hugo ne se contente donc pas de montrer un homme dans un bâtiment : il représente la cathédrale comme une créature vivante, liée à son sonneur.

Cette animation passe d'abord par le regard de la foule. La précision « du moins au dire des superstitions grossissantes de la foule » signale que l'impression relève aussi de la croyance populaire et que celle-ci amplifie les faits. La proposition « Il suffisait qu'on le sût là pour que l'on crût voir vivre et remuer les mille statues » insiste sur le pouvoir de l'imagination : la présence de Quasimodo suffit à faire croire que les sculptures s'animent. Cependant, le narrateur ne réduit pas entièrement cette relation à une illusion collective. La transition « Et de fait » donne ensuite un relief particulier à la description de la cathédrale, qui « semblait une créature docile et obéissante sous sa main ».

La personnification du monument se poursuit : la cathédrale « attendait sa volonté pour élever sa grosse voix » et paraît « possédée et remplie de Quasimodo comme d'un génie familier ». Le vocabulaire de l'obéissance et de la possession inverse les rapports habituels entre un homme et un édifice immense : Quasimodo, pourtant physiquement marginalisé, exerce ici un pouvoir sur Notre-Dame. La formule « Il y était partout » est aussitôt développée par « il se multipliait sur tous les points du monument » : l'hyperbole fait du sonneur une présence omniprésente. La formule « On eût dit qu'il faisait respirer l'immense édifice » résume ce lien vital. Le texte suggère ainsi que Quasimodo appartient à la cathédrale autant qu'il l'habite et la fait résonner.

III. La naissance d'une figure fantastique, entre peur et grandeur.

La suite montre Quasimodo sous des apparences successives, presque comme dans une série de tableaux inquiétants. La répétition de « Tantôt » organise la description en visions brèves. On l'aperçoit « au plus haut d'une des tours » en train de « grimp[er], serpent[er], ramp[er] » ; l'accumulation des verbes et leur rapprochement avec les mouvements d'un reptile rendent son déplacement étrange et inquiétant. Il apparaît ensuite comme « une sorte de chimère vivante, accroupie et renfrognée », puis comme « une tête énorme et un paquet de membres désordonnés » suspendu à une corde. Ces images fragmentent son corps et reprennent le registre du monstrueux. Pourtant, chaque vision est finalement ramenée à l'identité du personnage par la formule récurrente « c'était Quasimodo » ou « c'était encore le bossu de Notre-Dame » : derrière les apparitions se trouve toujours le même homme, devenu presque inséparable de l'église.

La peur se propage alors du personnage au monument tout entier. Le point de vue des « voisines », introduit par « disaient les voisines », rapporte une interprétation populaire : « toute l'église prenait quelque chose de fantastique, de surnaturel, d'horrible ». La cathédrale est peuplée de créatures imaginaires — « les guivres » et « les tarasques » — tandis que ses sculptures semblent posséder des « yeux » et des « bouches ». Dans la scène nocturne de Noël, la cloche « semblait râler », le portail « dévorait la foule » et la rosace « la regardait ». Les personnifications métamorphosent l'architecture chrétienne en univers inquiétant, comme si le bâtiment entier prenait vie sous l'effet de la présence de Quasimodo. L'opposition entre la messe de minuit, moment religieux, et l'atmosphère « sombre » et « horrible » renforce ce mélange du sacré et du fantastique.

La dernière phrase condense enfin les interprétations successives du personnage : « L'Égypte l'eût pris pour le dieu de ce temple ; le moyen-âge l'en croyait le démon ; il en était l'âme. » La construction oppose le « dieu » au « démon » et associe chacun à une époque différente. Quasimodo peut donc être divinisé ou diabolisé selon le regard porté sur lui. Le dernier membre de phrase, très bref, dépasse cette alternative : « il

en était l’âme ». Cette métaphore donne au personnage une fonction essentielle. Il n’est pas seulement une apparition monstrueuse dans la cathédrale ; il en est le principe de vie, celui qui fait résonner ses cloches et semble habiter chacune de ses pierres.

Conclusion. Hugo fait d’abord de la sonnerie une scène de vertige où Quasimodo se confond avec le bourdon dans une figure hybride et mythique. Il étend ensuite cette fusion à toute Notre-Dame, présentée comme un organisme vivant que le sonneur semble commander et animer. Enfin, les récits des habitants transforment le couple formé par Quasimodo et la cathédrale en légende fantastique, entre peur, croyance et fascination. La formule finale, « il en était l’âme », dépasse l’image du monstre : Quasimodo, si inquiétant aux yeux de ceux qui le regardent, est aussi la présence intime qui donne à l’édifice sa vie.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le passage transforme Quasimodo en figure hybride, d’abord lancé dans un mouvement vertigineux avec la cloche, puis présenté comme la présence qui anime Notre-Dame. Le regard superstitieux des habitants fait de cette relation une légende fantastique, mais la formule finale, « il en était l’âme », donne au personnage une place vitale dans la cathédrale.

Dissertation n°1

20 points

François Rabelais, Gargantua — Rire et savoir

Dissertation n°1

Question Sujet

Sujet p. 4

> Œuvre : François Rabelais [1483 ?-1553], Gargantua. Parcours : Rire et savoir. Sujet : Flaubert qualifie l'œuvre de Rabelais de « longue énigme, si triviale, si grossière, si joyeuse, mais, au fond, peut-être si profonde et si vraie ». Cette citation éclaire-t-elle votre lecture de Gargantua ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Rabelais au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé à cette œuvre et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans le prologue de *Gargantua*, Rabelais compare son livre à ces boîtes de Silène, d'apparence grotesque mais contenant des choses précieuses : il invite ainsi le lecteur à « rompre l'os et sucer la substantifique moelle ». La formule de Flaubert, qui associe le trivial et le grossier au joyeux, puis au profond et au vrai, éclaire cette invitation à lire au-delà des apparences. Le roman fait rire par ses personnages gigantesques, ses excès corporels et ses aventures extravagantes ; mais ce rire accompagne aussi une réflexion sur l'éducation, la guerre, le pouvoir et la liberté. Pour autant, *Gargantua* n'est pas un traité déguisé dont chaque épisode livrerait une morale univoque : sa fantaisie et son ambiguïté font partie de sa richesse. Dans quelle mesure la gaieté parfois grossière du roman permet-elle donc une réflexion humaniste, sans se réduire à un simple enseignement ? Nous verrons que le rire constitue d'abord le plaisir et l'énergie du récit, qu'il devient ensuite un instrument critique, et qu'il ouvre enfin une réflexion dont le lecteur doit lui-même démêler les enjeux.

I. Le comique du corps et de la démesure donne au roman son caractère trivial, grossier et joyeux. Rabelais fait de Gargantua un géant et joue avec les proportions, la nourriture et les besoins physiques. Au chapitre 6, la naissance du héros, après le banquet de Gargamelle, transforme un événement traditionnellement solennel en épisode extravagant. Au chapitre 13, Gargantua explique à son père ses multiples inventions pour se torcher : l'accumulation des solutions et le sérieux avec lequel il les expose produisent un comique scatologique. Les listes, les exagérations et les jeux de mots donnent au récit une abondance réjouissante. Ce rire rabaisse les conventions héroïques et rappelle que les personnages, même gigantesques, restent des êtres de chair. Il ne faut donc pas considérer le comique comme un simple emballage d'une leçon : le plaisir verbal et l'inventivité sont déjà des dimensions essentielles de l'œuvre. La démesure comique apprend aussi au lecteur à se méfier des apparences de sérieux et des discours qui prétendent imposer leur autorité.

II. La fantaisie devient une arme critique contre les faux savoirs et les pratiques politiques abusives. Les premiers précepteurs de Gargantua, Thubal Holoferne et Jobelin Bridé, incarnent un enseignement scolastique fondé sur la répétition et la mémorisation. Le récit souligne le décalage entre la durée de ces études et leur peu d'efficacité : Gargantua accumule des savoirs sans exercer suffisamment son jugement. Avec Ponocrates, au chapitre 23, son éducation change de principe. La lecture, l'observation du monde, la conversation, l'exercice physique et les soins du corps s'intègrent à une formation organisée. Le savoir ne se limite plus à réciter : il doit aider à comprendre et à agir. Cette satire des méthodes anciennes rejoint l'idéal humaniste d'une éducation complète, attentive à l'esprit comme au corps. Plus tard, Montaigne défendra lui aussi, dans ses réflexions sur l'éducation, une formation qui développe le jugement plutôt que la seule mémoire : ce rapprochement permet de situer le roman dans une réflexion plus large sur les finalités du savoir, sans confondre les deux auteurs.

Le conflit avec Picrochole étend cette critique au pouvoir et à la guerre. Tandis que Grandgousier cherche d'abord une issue pacifique au différend, Picrochole se laisse emporter par l'ambition et imagine des conquêtes toujours plus vastes. L'enchaînement de ses projets prend une dimension comique et absurde, mais il fait aussi apparaître les dangers d'un pouvoir guidé par la gloire personnelle et la cupidité. Rabelais oppose ainsi à la démesure conquérante une conduite plus réfléchie, soucieuse des conséquences de la violence. La satire n'est pas pour autant une condamnation indistincte de toute autorité : Grandgousier représente précisément une autre manière de gouverner.

III. Le roman fait enfin de la liberté un idéal exigeant, tout en laissant ouverte son interprétation. Frère Jean des Entommeures intervient avec une énergie burlesque lorsque les soldats menacent le vignoble de l'abbaye de Seuillé, au chapitre 27. Sa conduite contraste avec l'image d'un religieux passif et tourne en dérision des règles monastiques qui peuvent empêcher l'action utile. Le personnage ne constitue cependant pas une condamnation de toute vie religieuse : il met surtout en valeur l'efficacité et l'engagement. En récompense, Gargantua fait construire l'abbaye de Thélème, dont la devise est « Fay ce que vouldras ». Cette formule semble abolir les contraintes habituelles de la vie monastique. Mais elle ne signifie pas que toutes les conduites se valent : l'idéal repose sur une communauté de personnes éduquées, capables de se gouverner elles-mêmes et de vivre librement avec les autres. Thélème donne ainsi une forme romanesque à un espoir humaniste, plutôt qu'un programme politique directement applicable. La liberté décrite est inséparable de la formation et de la responsabilité.

La profondeur de *Gargantua* tient donc à sa capacité de faire travailler le lecteur. Le prologue l'invite à chercher une « substantifique moelle », mais cela ne revient pas à prétendre que chaque épisode possède une interprétation unique. Le roman mêle l'érudition, le burlesque, la satire et l'utopie ; son énergie joyeuse empêche de réduire son propos à une morale abstraite. Sa « vérité » est aussi celle d'une œuvre qui interroge les savoirs et les pouvoirs en faisant rire, et qui laisse au lecteur une part active dans l'interprétation.

Conclusion. La formule de Flaubert éclaire bien la lecture de *Gargantua* : le comique corporel, les excès et la fantaisie rendent le récit joyeux et parfois grossier, mais servent aussi à critiquer une éducation mécanique, l'ambition guerrière et les règles qui empêchent l'action. À travers l'éducation de Gargantua, la conduite de Grandgousier et l'utopie de Thélème, Rabelais propose une réflexion humaniste sur le savoir, la paix et la liberté responsable. Toutefois, la profondeur de l'œuvre ne se réduit pas à une doctrine fixe : elle tient également à la richesse de son langage, à son inventivité et à l'interprétation qu'elle demande à ses lecteurs. La citation de Flaubert éclaire ainsi le roman, à condition de préserver la joie et la complexité qui font sa singularité.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La citation de Flaubert éclaire *Gargantua* parce que la gaieté parfois grossière du récit ne s'oppose pas à sa profondeur : le rire permet de critiquer les faux savoirs, la guerre et les autorités stériles, tout en faisant réfléchir à l'éducation, à la paix et à la liberté. Mais le roman ne se réduit pas à une leçon unique : sa fantaisie, son énergie et son ambiguïté invitent le lecteur à interpréter activement ce qu'il lit.

Dissertation n°2

20 points

Jean de La Bruyère, Les Caractères, livres V à X — La comédie sociale

Dissertation n°2

Question Sujet

Sujet p. 4

> Œuvre : Jean de La Bruyère [1645-1696], Les Caractères, livres V à X. Parcours : La comédie sociale. Sujet : Diriez-vous, comme un contemporain de La Bruyère, que dans Les Caractères, le moraliste est « entré plus avant […] dans le cœur de l'homme » ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de La Bruyère au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé à cette œuvre et sur votre culture personnelle.

Dans les livres V à X des *Caractères*, Jean de La Bruyère observe les hommes dans les lieux où ils se rencontrent, se jugent et cherchent à se distinguer : la conversation, la ville et la cour. Dire que le moraliste est « entré plus avant […] dans le cœur de l'homme », c'est reconnaître qu'il ne se contente pas de décrire des conduites visibles : il en révèle les ressorts, tels que l'amour-propre, la vanité et l'intérêt. Mais ses portraits sont souvent brefs, satiriques et organisés autour d'un trait dominant ; ils ne sont donc pas des analyses suivies de consciences individuelles. La Bruyère pénètre-t-il véritablement les profondeurs du cœur humain, ou met-il surtout en scène des types sociaux ? Nous verrons que la comédie sociale lui permet de mettre au jour des passions profondes, avant de montrer que cette connaissance, efficace mais stylisée, ne restitue pas toute la singularité des individus.

D'abord, La Bruyère dévoile les passions qui gouvernent les conduites sociales, même lorsque les individus les dissimulent derrière des discours assurés. Dans le livre V, consacré à la société et à la conversation, Arrias veut s'imposer comme un homme qui sait tout. La formule « Arrias a tout lu, a tout vu » donne immédiatement à voir son désir de paraître universel. Il prétend notamment connaître un événement dont il parle avec aplomb ; un convive qui y a réellement assisté le dément. Le portrait fait ainsi apparaître, derrière l'assurance affichée, la peur de paraître ignorant. La Bruyère formule explicitement ce ressort : Arrias « aime mieux mentir que de se taire ou de paraître ignorer quelque chose ». La conversation devient un théâtre où chacun peut chercher à dominer les autres ; le rire provoqué par la chute permet au lecteur de discerner l'amour-propre sous la prétention au savoir.

La pénétration du moraliste se manifeste aussi dans sa représentation des effets de la fortune sur les comportements. Au livre VI, « Des biens de fortune », les portraits de Giton et de Phédon sont construits en contraste. Giton, riche, se comporte avec assurance et occupe naturellement l'espace ; Phédon, pauvre, est présenté comme effacé et mal à l'aise. Cette opposition ne consiste pas seulement à opposer deux tempéraments : elle montre que la position sociale façonne la manière de se tenir, de parler et d'être considéré. La Bruyère rend ainsi perceptible l'intériorisation des inégalités : la richesse apporte de l'aplomb, tandis que le manque de biens peut conduire à se faire petit. Le moraliste passe de l'observation des gestes à une réflexion sur les mécanismes sociaux qui les produisent.

Dans les livres consacrés à la ville, à la cour et aux grands, l'observation s'élargit aux milieux et aux rapports de pouvoir. Les conduites mondaines prennent sens dans un univers où l'on cherche à être remarqué, à obtenir une faveur ou à se rapprocher des puissants. À la cour, les paroles et les manières sont aussi des rôles : elles dépendent des règles d'un milieu organisé autour du pouvoir. Dans les portraits des grands, La Bruyère invite à ne pas confondre le rang et le mérite. Il démasque ainsi les apparences sociales et les intérêts qui peuvent se cacher derrière elles. Au livre X, « Du souverain ou de la république », l'observation

prend une portée politique : les qualités et les défauts des dirigeants concernent l'ensemble de la communauté. L'étude des caractères conduit donc à examiner non seulement les individus, mais aussi l'organisation de la société et les responsabilités de ceux qui la gouvernent.

Cette connaissance morale tient également à la forme de l'œuvre. Les portraits, les remarques générales et les contrastes condensent en quelques traits une expérience que le lecteur peut reconnaître au-delà du personnage représenté. Le rire ne sert pas seulement à divertir : il rend les travers visibles et invite à les juger. Cette démarche peut être rapprochée des *Maximes* de La Rochefoucauld, qui interrogent elles aussi les motivations cachées derrière les vertus affichées. Elle rappelle également la comédie de Molière : dans *Le Misanthrope*, les règles de la conversation mondaine mettent à l'épreuve la sincérité et l'amour-propre. Comme le dramaturge, La Bruyère fait de la relation aux autres un révélateur des passions ; les personnages jouent un rôle social, et ce rôle laisse entrevoir leurs motivations.

Il faut toutefois préciser ce que signifie « entrer dans le cœur ». Les personnages de La Bruyère sont souvent des types : Arrias incarne la prétention à tout savoir, tandis que Giton et Phédon font ressortir les effets opposés de la richesse et de la pauvreté. La caricature et la généralisation rendent la critique immédiatement lisible, mais elles peuvent réduire une personne à un défaut ou à une position sociale. Le moraliste s'intéresse moins à l'histoire singulière d'une conscience, à ses hésitations et à son évolution, qu'à la vérité générale révélée par un comportement. De plus, les caractères sont principalement observés dans leurs relations avec autrui. L'œuvre éclaire ainsi avec force l'amour-propre social, mais elle donne moins accès à une vie intérieure indépendante du regard des autres. Sa profondeur est d'abord morale et sociale : elle met au jour des mécanismes humains, sans prétendre raconter intégralement la psychologie de chaque individu.

En définitive, on peut dire que La Bruyère est bien « entré plus avant […] dans le cœur de l'homme » : sous les gestes de la conversation et les apparences du rang, il révèle la vanité, l'intérêt, l'amour-propre et les effets intimes des inégalités. La comédie sociale constitue pour lui un observatoire privilégié des passions. Cependant, sa méthode repose souvent sur des portraits condensés et satiriques, qui visent des types plutôt que des individus dans toute leur singularité. La profondeur des *Caractères* tient donc à la force avec laquelle l'œuvre fait reconnaître, dans des scènes sociales précises, des mécanismes moraux et collectifs qui dépassent les personnages représentés.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans les livres V à X des *Caractères*, La Bruyère révèle, derrière les comportements sociaux, l'amour-propre, la vanité, l'intérêt et les effets des inégalités. Arrias, Giton et Phédon illustrent cette lecture aiguë de la comédie sociale. Toutefois, ses portraits satiriques ramènent souvent les personnages à des types : le moraliste dévoile puissamment des mécanismes moraux et sociaux sans prétendre restituer toute la singularité d'une conscience.

Dissertation n°3

20 points

Olympe de Gouges, Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne — Écrire et combattre pour l'égalité

Dissertation n°3

Question Sujet

Sujet p. 4

> Œuvre : Olympe de Gouges [1748-1793], Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne. Parcours : Écrire et combattre pour l'égalité. Sujet : En 1792, Olympe de Gouges affirme : « J'ai proposé le bien, j'ai poursuivi le vice, et j'ai donné de quoi réfléchir sur la plus importante des questions et sur le salut à venir des hommes ». Cette affirmation éclaire-t-elle votre lecture de la Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre d'Olympe de Gouges au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé à cette œuvre et sur votre culture personnelle.

Introduction. La Révolution française proclame des droits présentés comme universels, mais les femmes restent écartées de la citoyenneté politique et de la participation à la vie publique. En 1791, Olympe de Gouges publie sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, qui reprend et transforme la forme de la Déclaration de 1789 pour mettre en évidence cet écart. En 1792, elle affirme : « J'ai proposé le bien, j'ai poursuivi le vice, et j'ai donné de quoi réfléchir sur la plus importante des questions et sur le salut à venir des hommes ». Cette formule éclaire la portée de son œuvre : elle propose un idéal de justice, dénonce les injustices qui le contredisent et invite à penser l'avenir de la communauté humaine. Toutefois, la *Déclaration* n'est pas seulement une réflexion morale : c'est aussi un texte polémique et militant, destiné à faire évoluer les esprits et les institutions. Nous verrons donc comment Olympe de Gouges propose l'égalité comme un bien politique concret, poursuit les dominations et les contradictions de son temps, puis oblige ses lecteurs à réfléchir aux conditions d'un avenir commun plus juste.

I. « Proposer le bien » : faire de l'égalité un principe politique concret.

Le premier bien défendu par Olympe de Gouges est l'égalité en droits. Dès l'article premier, elle écrit : « La femme naît libre et demeure égale à l'homme en droits. » En reprenant une formule proche de celle de la Déclaration de 1789, elle en révèle l'incomplétude : proclamer des droits universels ne suffit pas si les femmes en sont exclues dans les faits. L'autrice ne demande donc pas une faveur particulière, mais l'application effective aux femmes des principes que la Révolution affirme pour tous.

Cette exigence devient un programme politique. À l'article 6, Olympe de Gouges soutient que les citoyennes, comme les citoyens, doivent pouvoir contribuer à la formation de la loi, personnellement ou par leurs représentants. Les femmes ne doivent donc pas seulement obéir aux lois : elles doivent prendre part à leur élaboration. L'article 10 rend cette revendication particulièrement frappante par une antithèse : « La femme a le droit de monter sur l'échafaud ; elle doit avoir également celui de monter à la Tribune. » Si les femmes sont soumises aux mêmes peines, elles doivent aussi pouvoir participer à la vie politique. À l'article 11, la défense de la libre communication des pensées et des opinions est également liée à la possibilité, pour une mère, de déclarer l'identité du père de ses enfants. La liberté revendiquée concerne ainsi la parole publique, mais aussi la reconnaissance de la filiation et la responsabilité parentale. Le « bien » proposé est donc concret : il implique l'égalité devant la loi, la participation politique et la liberté d'expression.

Olympe de Gouges étend sa réflexion aux relations entre les femmes et les hommes dans la société et la famille. Dans le postambule, elle propose notamment un « contrat social de l'Homme et de la Femme », afin de penser leur union selon des principes de réciprocité et de responsabilité plutôt que de dépendance. La

revendication d'égalité concerne ainsi les institutions comme les relations privées. En ce sens, la formule de 1792 éclaire bien le projet de la *Déclaration* : proposer le bien, c'est imaginer une société qui applique réellement les droits qu'elle proclame.

II. « Poursuivre le vice » : dénoncer les exclusions et les contradictions.

La *Déclaration* ne se contente pas d'énoncer un idéal : elle s'attaque aux injustices qui empêchent sa réalisation. Olympe de Gouges vise d'abord la domination masculine et les habitudes sociales qui maintiennent les femmes dans la dépendance. Dans le postambule, l'apostrophe « Homme, es-tu capable d'être juste ? » place le lecteur masculin devant ses responsabilités. Cette question rhétorique met en cause une autorité qui se prétend légitime alors qu'elle refuse aux femmes l'égalité qu'elle affirme défendre.

La réécriture de la Déclaration de 1789 est au cœur de cette critique. En reprenant sa forme, son vocabulaire et sa structure en articles, Olympe de Gouges fait apparaître la contradiction entre l'universalité affichée des droits et l'exclusion réelle des femmes. Cette stratégie est à la fois argumentative et polémique : le texte révolutionnaire sert de modèle, mais sa reprise en révèle les limites. L'autrice ne rejette pas l'idéal des droits ; elle retourne contre les révolutionnaires leur propre exigence d'universalité. L'article 3, qui rattache la souveraineté à la nation conçue comme la réunion de la femme et de l'homme, conteste ainsi l'appropriation masculine du pouvoir politique.

La formule « j'ai poursuivi le vice » désigne alors les abus de pouvoir, les préjugés et l'incohérence d'une société qui impose des devoirs aux femmes sans leur accorder des droits équivalents. Dans le postambule, l'appel « Femme, réveille-toi » prend la forme d'un discours de mobilisation : les femmes sont invitées à prendre conscience de leur situation et à réclamer leur liberté. La dénonciation s'adresse donc aux hommes qui perpétuent la domination, mais aussi aux femmes, que l'autrice appelle à sortir de la résignation. La citation de 1792 éclaire bien cette dimension accusatrice et militante ; l'œuvre montre toutefois que cette critique s'appuie sur des procédés précis, comme l'imitation, le renversement, l'apostrophe et l'ironie.

III. Faire réfléchir sur « la plus importante des questions » et sur l'avenir commun.

La question fondamentale posée par l'œuvre est celle de l'universalité des droits : une société peut-elle se dire libre et juste si elle exclut les femmes de la citoyenneté politique ? En obligeant le lecteur à considérer cette contradiction, Olympe de Gouges dépasse la seule défense d'un groupe. Elle interroge la cohérence de la Révolution et la légitimité de l'ordre politique. Le rapprochement avec la Déclaration de 1789 donne toute sa force à cette réflexion : il ne s'agit pas d'abandonner les idéaux révolutionnaires, mais de les appliquer sans exclusion.

Le « salut à venir des hommes » peut ainsi se comprendre comme l'avenir de l'humanité et de la société tout entière. Une communauté fondée sur la domination compromet sa propre prétention à la justice ; une communauté qui reconnaît aux femmes la liberté, la responsabilité et une place politique peut devenir plus fidèle aux principes qu'elle proclame. L'emploi du mot « hommes » prend alors une résonance particulière : si ce terme désigne l'humanité, l'œuvre rappelle que les femmes en font pleinement partie ; s'il désigne seulement les hommes, la formule souligne au contraire que leur avenir ne peut être pensé justement en maintenant les femmes dans l'exclusion. La revendication féminine concerne donc toute la communauté politique.

Il faut enfin tenir compte de la forme de l'œuvre. La *Déclaration* expose des principes, mais cherche aussi à provoquer une réaction et à rendre visibles les rapports de pouvoir. Sa force vient de l'alliance entre réflexion, argumentation et mobilisation. La formule de 1792 éclaire ainsi sa portée, à condition de ne pas réduire le texte à une leçon morale : le bien proposé et le vice dénoncé prennent la forme d'une intervention politique qui appelle les lecteurs à juger et à agir.

Conclusion. Oui, l'affirmation de 1792 éclaire profondément la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Olympe de Gouges « propose le bien » en formulant un programme d'égalité politique et sociale ; elle « poursuit le vice » en dénonçant l'exclusion des femmes et les contradictions des principes révolutionnaires ; enfin, elle donne à réfléchir sur l'avenir commun en faisant de l'égalité une condition de la justice. La citation révèle donc le projet moral et politique de l'œuvre, tandis que sa forme polémique montre que cette réflexion est aussi un combat pour rendre les droits réellement universels.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La citation de 1792 éclaire la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* : Olympe de Gouges propose l'égalité comme un bien politique, dénonce les dominations et les contradictions de son époque, et invite à réfléchir à un avenir collectif fondé sur des droits réellement universels. L'œuvre est à la fois une réflexion sur la justice et un texte de combat qui cherche à rendre ses principes effectifs.

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