Bac Général HGGSP + LLCER (Histoire-géographie, géopolitique et sciences politiques 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-hggsp-llcer.fr/annales-sujets-et-corriges

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

Français

Session 2022 • Amérique du Nord

Code sujet **22-FRGEAN1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- Commentaire — Commentaire de l’extrait de Lorenzaccio d’Alfred de Musset
1 réponses • sujet p. 2–3

Dissertation n°1 — Les apparences dans La Princesse de Clèves
1 réponses • sujet p. 4–4

Dissertation n°2 — L’action solitaire de Julien dans Le Rouge et le Noir
1 réponses • sujet p. 4–4

Dissertation n°3 — Le regard d’Hadrien sur lui-même et sur autrui dans les Mémoires d’Hadrien
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.

FormaV - document d'entraînement non officiel

1- Commentaire

20 points

Commentaire de l’extrait de Lorenzaccio d’Alfred de Musset

Commentaire

Question 1-

Sujet p. 2, 3

> Vous traiterez au choix l’un des deux sujets suivants. Commentez l’extrait de l’acte III, scène 3, de Lorenzaccio d’Alfred de Musset (1834). Le dialogue se déroule à Florence au XVIe siècle : Philippe Strozzi demande à Lorenzo d’agir contre le duc Alexandre de Médicis, tandis que ses fils Pierre et Thomas viennent d’être arrêtés et risquent d’être exécutés.

Commentaire rédigé

Dans *Lorenzaccio*, drame publié en 1834, Alfred de Musset met en scène une Florence dominée par le duc Alexandre de Médicis. Dans cet extrait de l’acte III, scène 3, Philippe Strozzi, chef des républicains, exhorte Lorenzo à agir contre le tyran. Ses fils Pierre et Thomas viennent d’être emprisonnés et menacés de mort. Mais l’appel à l’action politique devient aussi une épreuve personnelle : Philippe demande à Lorenzo de prouver que l’homme qu’il croit connaître existe encore derrière la réputation infâme du personnage qu’il joue. La scène se transforme enfin en plainte déchirante d’un père menacé de perdre ses enfants.

Comment Musset fait-il de ce dialogue à la fois un appel politique, une confrontation autour de l’identité de Lorenzo et l’expression d’une douleur paternelle qui bouleverse la scène ? Nous verrons d’abord que Philippe presse Lorenzo d’agir en faisant appel à son véritable caractère, puis que le dialogue entretient une forte ambiguïté autour des réactions de Lorenzo, avant d’étudier la puissance pathétique de la plainte du père.

I. Un appel pressant à l’action, fondé sur l’identité cachée de Lorenzo

Philippe commence par formuler une exigence politique sans détour : « Il faut nous délivrer des Médicis, Lorenzo. » Le verbe impersonnel « faut » présente la délivrance comme une nécessité, et l’adresse directe au prénom de Lorenzo fait de celui-ci le destinataire d’une responsabilité précise. Philippe reconnaît pourtant que Lorenzo appartient par sa naissance à la famille au pouvoir : « Tu es un Médicis toi-même, mais seulement par ton nom ». L’opposition entre le nom familial et la personne suggère qu’il peut se détacher des Médicis et choisir son camp.

Pour Philippe, Lorenzo dissimule sa véritable nature sous un personnage scandaleux. Il appelle sa conduite une « hideuse comédie » et l’assimile à un rôle joué devant un « spectateur » qu’il prétend avoir été. Le vocabulaire du théâtre donne une forme concrète au dédoublement de Lorenzo : Philippe oppose « l’homme » à « l’histrion », c’est-à-dire au bouffon qui donne à voir une conduite dégradante. La formule « que l’homme sorte de l’histrion » devient ainsi une demande de dévoilement : il faut que le Lorenzo honorable apparaisse enfin sous le rôle public. Philippe rappelle qu’il a continué à croire en lui malgré sa mauvaise réputation, comme le montrent les expressions « ma porte ouverte, ma main ouverte, mon cœur ouvert ». La répétition d’« ouverte » traduit l’accueil généreux et la confiance qu’il lui a accordés.

La parole de Philippe se fait ensuite de plus en plus pressante. Les impératifs « Agir ! » et « parle » ainsi que la reprise « agir, agir, agir ! » donnent au discours le rythme d’une exhortation. Les questions s’accumulent : « Quel moyen employer », « quoi faire », « quels hommes aller trouver » ; elles montrent que Philippe ne possède pas encore de plan, mais qu’il réclame une décision et une initiative. L’image de la « citadelle de

FormaV - document d'entraînement non officiel

mort » qu'il faudrait « soulever et […] pousser dans le fleuve » transforme le pouvoir des Médicis en forteresse presque impossible à renverser. C'est précisément parce que l'action paraît difficile que l'appel à Lorenzo devient crucial.

Philippe associe enfin l'engagement attendu à la jeunesse de Lorenzo : « Sois honnête, car je l'ai été ; agis, car tu es jeune, et je suis vieux. » La construction parallèle met en regard leurs deux âges et deux devoirs : à Philippe revient le témoignage de sa fidélité morale, à Lorenzo la capacité d'agir. La scène n'est donc pas seulement une demande de secours ; elle met le jeune homme face à une responsabilité politique et morale.

II. Un dialogue qui met à l'épreuve Lorenzo et maintient son identité dans l'incertitude

À l'ampleur des discours de Philippe s'oppose d'abord la brièveté des réponses de Lorenzo. À « Pierre et Thomas sont en prison », il répond : « Oui, oui, je sais cela. » La répétition donne à la réplique un ton qui peut sembler indifférent, d'autant que Lorenzo ne propose aucune solution. Philippe le lui reproche immédiatement : « Est-ce là ta réponse ? Est-ce là ton visage, homme sans épée ? » Les interrogations accusent un décalage entre la gravité de la situation et la pauvreté apparente de sa réaction. L'expression méprisante « homme sans épée » renvoie à son inaction, mais aussi à l'absence de l'instrument traditionnel du combat.

Lorenzo esquive d'abord la demande en répondant : « Que veux-tu ? dis-le, et tu auras alors ma réponse. » Cette réplique courte oblige Philippe à préciser ce qu'il attend. Elle ne révèle pourtant pas clairement les intentions de Lorenzo : au lieu d'exposer ses propres projets, il laisse son interlocuteur formuler l'exigence. Philippe tente alors de le faire parler en invoquant un autre Lorenzo, celui qui, selon les confidences antérieures qu'il lui attribue, « aime sa patrie » et est « dévoué à ses amis ». Les deux interrogations successives — « Cet homme n'aime-t-il pas sa patrie, n'est-il pas dévoué à ses amis ? » — sollicitent une confirmation et transforment le dialogue en vérification de confiance.

La réponse de Lorenzo, « Si je ne suis pas tel que vous le désirez, que le soleil me tombe sur la tête », ressemble à un serment solennel. L'image d'un châtiment céleste donne du poids à sa promesse, sans fournir encore la preuve concrète que Philippe attend. Celui-ci réclame donc aussitôt : « si tu dis vrai, à l'action ! » L'échange maintient ainsi la tension entre parole et acte : Lorenzo affirme une identité honorable, mais Philippe veut que cette identité se manifeste dans une action.

La dernière question de Lorenzo, « Pierre et Thomas sont en prison ; est-ce là tout ? », peut surprendre après les appels de Philippe. Elle semble réduire la détresse du père à une information, alors que Philippe vient justement d'insister sur la gravité du danger. La réponse de Philippe, « oui ! c'est là tout », reprend les mots de Lorenzo et les retourne contre leur froide apparence : ce qui pourrait sembler « presque rien » représente en réalité tout son monde affectif. Lorenzo déclare alors être « rongé d'une tristesse » plus sombre que « la nuit la plus sombre ». Cette hyperbole révèle une souffrance intérieure qui contredit l'image d'un homme insensible. La didascalie « Il s'assoit près de Philippe » matérialise un rapprochement et suggère qu'il prend part à la douleur de son interlocuteur. Le texte ne dissipe toutefois pas entièrement le mystère de Lorenzo : sa compassion se manifeste, mais l'action réclamée n'a pas encore eu lieu. Cette incertitude nourrit le suspense dramatique.

III. La plainte paternelle : une émotion intime qui prend une dimension politique

Dans la dernière partie, Philippe donne à entendre la douleur d'un père. Il refuse l'idée que ses fils puissent mourir : « Que je laisse mourir mes enfants, cela est impossible, vois-tu ! » L'interpellation « vois-tu » cherche à faire partager à Lorenzo une évidence affective. L'hyperbole qui suit, « On m'arracherait les bras et les jambes », traduit la violence de l'arrachement qu'il éprouverait. Philippe se compare ensuite à un serpent dont les « morceaux mutilés » se rejoindraient pour se dresser « pour la vengeance ». Cette image de démembrement donne une forme physique à la souffrance et fait de la vengeance une réaction presque instinctive, née de l'amour paternel blessé.

Philippe oppose la sensibilité d'un père à la froideur de la justice florentine. Il évoque « Les Huit », tribunal chargé de juger les criminels, comme « un tribunal d'hommes de marbre » et comme « une forêt de spectres ». Ces métaphores pétrifient et déshumanisent les juges : ils semblent insensibles, menaçants et presque irréels. Le « vent lugubre du doute » ne les agite qu'« pendant une minute », avant que la décision ne se résolve « en un mot sans appel ». La répétition « Un mot, un mot, ô conscience ! » dramatise le caractère irrévocable du jugement et fait entendre l'appel désespéré de Philippe à une conscience morale que le tribunal paraît avoir étouffée.

La dénonciation du pouvoir judiciaire passe aussi par un contraste brutal entre les fonctions ordinaires des juges et leurs actes : « Ces hommes-là mangent, ils dorment, ils ont des femmes et des filles ! Ah ! qu'ils tuent et qu'ils égorgent ; mais pas mes enfants, pas mes enfants ! » La liste des gestes de la vie quotidienne rappelle leur humanité apparente, que rend scandaleuse leur cruauté. Le cri final, construit sur la répétition « pas mes enfants », abandonne toute argumentation politique abstraite : il ne reste que la supplication d'un père. Le dialogue fait ainsi sentir concrètement les conséquences de la tyrannie et de la justice arbitraire.

La scène associe donc deux registres sans les séparer : l'appel de Philippe est politique, puisqu'il faut mettre fin au pouvoir des Médicis, mais il est aussi intime, puisqu'il s'agit de sauver ses fils. La souffrance privée donne à l'urgence politique un visage et une voix. La pièce prend enfin une forte dimension théâtrale dans l'alternance entre les longues tirades de Philippe, les répliques brèves de Lorenzo, les apostrophes, les questions et les exclamations. Le passage s'achève sur la plainte répétée du père, sans réponse de Lorenzo : cette fin laisse en suspens la décision attendue et prolonge la tension de la scène.

Conclusion

Dans cet extrait, Musset transforme la demande de Philippe en une véritable épreuve pour Lorenzo. Le chef républicain l'exhorte à rejeter le rôle infâme qu'il paraît jouer et à prouver, par l'action, son attachement à sa patrie et à ses amis. Les réponses ambiguës de Lorenzo, d'abord laconiques puis marquées par la compassion, maintiennent le suspense autour de ses intentions. Enfin, la plainte de Philippe, nourrie d'images violentes et de répétitions, fait passer au premier plan la douleur d'un père tout en dénonçant la cruauté politique et judiciaire. La scène rend ainsi indissociables l'engagement public, la fidélité à soi-même et les liens familiaux.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le dialogue met en scène une double épreuve : Philippe demande à Lorenzo de révéler l'homme honorable que dissimule son rôle et de passer à l'action contre les Médicis. Les répliques ambiguës de Lorenzo entretiennent le suspense, tandis que la plainte de Philippe pour ses fils donne à l'appel politique une force pathétique et dénonce la violence d'un pouvoir sans conscience.

Dissertation n°1

20 points

Les apparences dans La Princesse de Clèves

Dissertation

Question Dissertation n°1

Sujet p. 4

> Œuvre : Madame de Lafayette [1634-1693], La Princesse de Clèves. Parcours : Individu, morale et société. Sujet : « Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, répondit Mme de Chartres, vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité. » Cette remarque de Mme de Chartres à sa fille éclaire-t-elle votre lecture de l'œuvre de Madame de Lafayette ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur le roman de Madame de Lafayette au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé à cette œuvre et sur votre culture personnelle.

Introduction

À la cour d'Henri II, dans le roman de Madame de Lafayette, chacun est observé et jugé : la naissance, les alliances et la réputation comptent autant que les sentiments. La remarque de Mme de Chartres à sa fille — « ce qui paraît n'est presque jamais la vérité » — formule donc une règle essentielle de cet univers. Les comportements visibles y sont souvent des masques, et les signes amoureux sont difficiles à interpréter. Toutefois, le roman ne réduit pas toute apparence à un mensonge : certains gestes et certaines décisions rendent perceptible une vérité intérieure, sans toujours la révéler complètement. Cette mise en garde éclaire-t-elle alors toute notre lecture ? Nous verrons d'abord que la cour impose une vie de représentation qui dissimule les sentiments, puis que les personnages et les lecteurs sont exposés aux erreurs d'interprétation, avant de montrer que les choix de la princesse font aussi apparaître une vérité morale qui ne se confond pas avec les apparences.

I. À la cour, les apparences dissimulent les sentiments et organisent les relations sociales

Dès son arrivée à la cour, Mlle de Chartres attire l'attention par sa beauté et son rang. Cette visibilité ne signifie pourtant pas qu'on la connaisse : elle devient d'abord un objet de regards et de conversations. Son mariage avec le prince de Clèves est conforme aux attentes sociales et repose sur l'estime que celui-ci lui porte, mais la princesse ne partage pas la passion qu'il éprouve pour elle. Une union publiquement honorable ne garantit donc pas une communauté des sentiments. Les alliances et les convenances donnent aux relations une apparence ordonnée qui peut recouvrir des réalités intimes différentes.

La rencontre de la princesse et du duc de Nemours au bal illustre plus directement l'écart entre ce qui se voit et ce qui se vit. Les deux personnages sont saisis par une émotion dont ils ne peuvent faire librement l'aveu : la princesse est mariée, tandis que Nemours doit tenir compte des contraintes de la cour. Leur attirance se lit dans les regards et les attitudes, mais reste d'abord dissimulée sous les règles de la bienséance. Le récit invite ainsi à observer des signes sans les confondre avec une déclaration explicite. La vie de cour est une scène où chacun doit maîtriser ce qu'il laisse paraître.

Cette règle concerne aussi la réputation. Les propos rapportés, les rumeurs et les comportements publics peuvent façonner l'image d'une personne sans donner accès à ses intentions véritables. La remarque de Mme de Chartres avertit donc sa fille des dangers d'un jugement fondé uniquement sur ce que la société montre. Elle lui transmet une forme de prudence : dans un milieu où l'on se surveille et où l'on se juge, l'apparence est souvent construite pour répondre aux attentes d'autrui.

II. Le roman met en scène les erreurs d'interprétation auxquelles les apparences donnent lieu

FormaV - document d'entraînement non officiel

Les épisodes liés aux signes amoureux montrent que la difficulté ne consiste pas seulement à cacher ses sentiments : elle consiste aussi à comprendre ceux des autres. Le portrait de la princesse en fournit un exemple marquant. Nemours le dérobe alors que la princesse l'a laissé voir, et le prince de Clèves assiste à la scène. Un geste apparemment discret devient ainsi un indice chargé de sens. Mais cet indice ne livre pas à lui seul toute la vérité : il manifeste l'intérêt de Nemours et le trouble de la princesse, sans permettre au prince de saisir exactement ce qu'elle éprouve ni ce qu'elle veut faire.

L'épisode de la lettre perdue confirme combien un objet peut nourrir des suppositions. Les personnages cherchent à comprendre sa provenance et sa signification à partir d'informations partielles ; la lettre prend ainsi place dans les intrigues amoureuses et les précautions propres à la cour. Sa seule présence ne suffit pas à établir avec certitude les intentions de chacun. Le lecteur lui-même doit suivre les explications et réviser ses hypothèses à mesure que le récit apporte des précisions. La mise en garde de Mme de Chartres s'adresse donc aussi à nous : connaître un signe ne signifie pas encore connaître la vérité qu'il est censé prouver.

La scène de Coulommiers pousse cette incertitude plus loin. Retirée dans son domaine, la princesse se croit à l'abri des regards ; Nemours l'observe sans être vu et interprète les gestes par lesquels elle laisse paraître son attachement. Ces gestes révèlent une émotion, mais Nemours n'en possède qu'une vision partielle et clandestine. Plus tard, le prince apprend qu'un homme s'est rendu à Coulommiers et se laisse envahir par la jalousie. L'écart entre les faits, ce que chacun en sait et ce que chacun imagine a des conséquences tragiques. Le roman ne présente donc pas les apparences comme de simples détails trompeurs : il montre comment elles suscitent des interprétations susceptibles de transformer les relations et le destin des personnages.

III. Pourtant, certaines paroles et certains choix font apparaître une vérité morale

La mise en garde de Mme de Chartres n'affirme pas que toute vérité est inaccessible. Au contraire, elle invite à dépasser les apparences et à chercher ce qui les explique. La princesse de Clèves s'efforce précisément de ne pas se laisser guider par le seul plaisir immédiat. Son aveu à son mari est exceptionnel : sans nommer Nemours, elle reconnaît qu'elle éprouve une inclination et cherche à se protéger des situations qui pourraient l'entraîner. Cette parole ne révèle pas tout, mais elle rompt avec le silence convenu de la cour. Elle manifeste la volonté de rester fidèle à une exigence morale, même lorsque cette sincérité expose la princesse à la souffrance et à l'incompréhension.

La conduite de la princesse après la mort de son mari montre toutefois que vérité morale et apparence ne coïncident pas simplement. Elle refuse finalement d'épouser Nemours, alors même qu'elle éprouve pour lui une passion profonde. Son retrait peut sembler, aux yeux de certains, une froideur ou une énigme ; il exprime pourtant une décision réfléchie, nourrie par le souvenir de son mari, la crainte des passions et le désir de préserver sa liberté intérieure. Le lecteur, qui connaît les conflits de conscience de la princesse, comprend mieux que les personnages de la cour la signification de ce refus. Le récit donne ainsi accès à une profondeur que l'observation extérieure ne suffit pas à atteindre.

Cette réflexion rejoint celle d'autres œuvres qui opposent l'image publique à la réalité des conduites. Dans *Tartuffe* de Molière, par exemple, l'apparence de dévotion de Tartuffe masque des intentions intéressées. Mais le roman de Madame de Lafayette nuance cette opposition : la princesse ne porte pas un masque pour tromper autrui de manière calculée. Elle doit plutôt protéger une vie intérieure que les règles sociales rendent difficile à exprimer. Le lecteur est invité à distinguer l'hypocrisie, qui fabrique une fausse image, de la réserve, qui peut être une manière de préserver une vérité intime.

Conclusion

La remarque de Mme de Chartres éclaire profondément *La Princesse de Clèves* : la cour est un monde de représentation où les sentiments sont dissimulés, les réputations construites et les signes souvent mal interprétés. Les épisodes du portrait, de la lettre perdue et de Coulommiers montrent que juger à partir d'indices incomplets peut entraîner des erreurs et des souffrances. Pourtant, le roman ne soutient pas que la vérité demeure toujours invisible. L'aveu de la princesse, puis son refus d'épouser Nemours, font connaître une exigence morale que les apparences ne laissaient pas entièrement deviner. La formule de Mme de Chartres est donc une invitation à la prudence : il faut dépasser les signes immédiats, sans prétendre pour autant posséder une vérité simple et totale sur autrui.

RÉPONSE À RETENIR

La remarque de Mme de Chartres éclaire profondément le roman : dans le monde de la cour, les sentiments sont dissimulés et les signes — portrait, lettre perdue, visite à Coulommiers — peuvent être incomplets ou mal interprétés. Mais les paroles et les choix de la princesse, notamment son aveu et son refus d'épouser Nemours, révèlent une vérité morale que les apparences ne donnaient pas à voir. Le roman invite donc à lire au-delà des signes immédiats, tout en reconnaissant la complexité des sentiments.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Dissertation n°2

20 points

L'action solitaire de Julien dans Le Rouge et le Noir

Dissertation

Question Dissertation n°2

Sujet p. 4

> Œuvre : Stendhal [1783-1842], Le Rouge et le Noir. Parcours : Le personnage de roman, esthétiques et valeurs. Sujet : Au chapitre XII du livre second, Mathilde de la Mole dit ceci à propos de Julien : « Mon petit Julien, au contraire, n'aime à agir que seul. Jamais, dans cet être privilégié, la moindre idée de chercher de l'appui et du secours dans les autres ! » Ce propos éclaire-t-il votre lecture de l'œuvre de Stendhal, Le Rouge et le Noir ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur le roman de Stendhal au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé à cette œuvre et sur votre culture personnelle.

Introduction

Dans *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel veut s'élever dans une société où la naissance et les relations déterminent largement la place de chacun. Au chapitre XII du livre second, Mathilde de La Mole le décrit comme un homme qui « n'aime à agir que seul » et qui ne songe jamais à chercher « de l'appui et du secours dans les autres ». Son propos présente la solitude comme le signe d'une personnalité exceptionnelle, mais il traduit aussi l'admiration romanesque que Mathilde porte à Julien. Cette indépendance caractérise-t-elle réellement le héros, ou son parcours révèle-t-il au contraire sa dépendance à l'égard des autres et de la société ? Nous verrons d'abord que Julien aspire effectivement à agir par lui-même et cultive une forte fierté. Nous montrerons ensuite que son ascension dépend de soutiens et de relations. Enfin, nous étudierons comment Stendhal fait de cette tension entre autonomie et dépendance un ressort essentiel de la complexité du personnage.

I. Julien se construit comme un personnage qui veut ne devoir sa réussite qu'à lui-même

Dès son enfance à Verrières, Julien se distingue de son milieu familial. Son père et ses frères le méprisent, tandis que lui se forme par la lecture et nourrit une admiration secrète pour Napoléon. Il rêve d'une destinée exceptionnelle et supporte mal la place modeste que sa naissance semble lui assigner. Sa volonté de s'arracher à son origine donne ainsi à son individualisme une dimension sociale : il veut conquérir une position qui ne lui est pas destinée d'avance.

Son entrée chez les Rênal illustre à la fois cette ambition et son désir de maîtriser son propre parcours. Recommandé par l'abbé Chélan, il devient précepteur des enfants du maire de Verrières. Il saisit cette occasion, mais reste fier et attentif à ne pas paraître inférieur à ceux qui l'emploient. Il se représente souvent ses conduites comme des épreuves où il doit prouver sa valeur. De même, après avoir compris que sa condition et l'époque de la Restauration ne lui ouvrent pas la carrière militaire dont il rêve, il choisit la voie ecclésiastique, qui peut lui offrir une autre possibilité d'ascension.

Dans ses relations amoureuses, Julien cherche également à garder la maîtrise de ses actes. Au début de sa relation avec Mme de Rênal, il pense volontiers en termes de conquête et de défi : il veut vaincre sa timidité et ne pas se laisser dominer par ses sentiments. Plus tard, face à Mathilde, il déploie une stratégie de séduction où il cherche à préserver sa fierté et à déjouer les rapports de pouvoir. La remarque de Mathilde repose donc sur un trait réel : Julien prend souvent ses décisions dans le secret de sa pensée et répugne à se montrer dépendant. À ses yeux, cette réserve fait de lui un « être privilégié ».

II. Pourtant, l'indépendance de Julien est relative : son parcours se construit avec l'aide d'autrui

FormaV - document d'entraînement non officiel

Julien agit souvent en solitaire, mais son ascension ne se fait pas sans appuis. L'abbé Chélan le recommande à M. de Rênal et contribue ainsi à lui ouvrir une première porte. Au séminaire de Besançon, l'abbé Pirard reconnaît ses qualités et devient son protecteur. Quand Pirard quitte le séminaire, il recommande Julien au marquis de La Mole. Grâce à cette intervention, le jeune homme obtient une place de secrétaire à Paris, dans un milieu auquel son origine ne lui aurait pas donné spontanément accès.

Son séjour auprès du marquis montre combien sa réussite dépend de réseaux sociaux. Le marquis lui confie des missions, lui accorde sa confiance et lui ouvre les portes de cercles influents. Il lui offre la perspective d'une position et d'un titre susceptibles de modifier son statut. Julien peut y déployer ses capacités, mais dans un cadre rendu possible par un puissant protecteur. Sa relation avec Mathilde se développe elle aussi dans cet univers de privilèges, de rang et de conventions. La remarque de Mathilde ne tient donc pas suffisamment compte des conditions sociales qui rendent possibles les actions de Julien.

Julien rencontre aussi des occasions concrètes de recevoir de l'aide. Son ami Fouqué lui propose de s'associer à lui dans le commerce du bois, et donc une existence plus indépendante. Julien refuse d'abord cette possibilité, car elle ne répond pas à son ambition de s'élever davantage. Ce refus manifeste son orgueil et son goût du risque, mais il montre aussi qu'il ne se trouve pas hors de toute dépendance : il choisit de ne pas saisir une aide qui lui est proposée. En outre, Mme de Rênal et Mathilde ne sont pas de simples étapes de son ascension. Leurs sentiments et leurs démarches pèsent sur son destin ; après son arrestation, elles cherchent à agir en sa faveur, comme le fait également Fouqué.

III. Stendhal met en scène une solitude réelle, mais aussi une posture et une contradiction tragique

Le propos de Mathilde doit être rapporté à son regard. Fascinée par Julien, elle voit en lui un homme supérieur aux usages ordinaires, capable d'une volonté héroïque et d'actes singuliers. Les termes absolus de sa formule — « que seul », « jamais » — transforment une tendance de Julien en caractéristique constante. Son admiration peut donc idéaliser le personnage : elle valorise son indépendance sans toujours mesurer les aides dont il a bénéficié ni la complexité de ses motivations.

Le roman invite en effet à distinguer l'autonomie réelle de la stratégie sociale. Julien veut s'affranchir de sa condition, mais cette volonté le rend très attentif au jugement d'autrui. Il calcule ses conduites, se compare aux puissants et s'efforce de maîtriser l'image qu'il donne. Il dépend donc, paradoxalement, du regard de ceux qu'il voudrait dépasser. En donnant accès à ses pensées tout en laissant apparaître ses erreurs et ses illusions, le récit permet au lecteur de prendre une distance critique à l'égard de l'admiration de Mathilde. Stendhal confronte ainsi l'idéal romanesque du héros exceptionnel aux contraintes sociales et aux contradictions psychologiques de son personnage.

Cette contradiction devient particulièrement forte après le retour de Julien à Verrières. À la suite de la lettre de Mme de Rênal, qui compromet son mariage avec Mathilde en le présentant comme un homme intéressé, Julien tire sur Mme de Rênal dans l'église. Elle survit à ses blessures. Ce geste solitaire est irréversible et met fin à ses perspectives d'ascension. Au procès, Julien assume son acte et dénonce les barrières de classe qui, selon lui, déterminent le jugement porté sur un homme de son origine. En prison, alors que ses proches cherchent à le sauver, il refuse de faire de la défense de sa vie son objectif principal. Il affirme ainsi une liberté personnelle, mais au prix d'un retrait de la société et d'une condamnation à mort.

La comparaison avec Rastignac, dans *Le Père Goriot* de Balzac, éclaire cette singularité : tous deux veulent réussir dans la société, mais Rastignac apprend à composer avec les réseaux parisiens, tandis que Julien éprouve douloureusement le conflit entre ambition, orgueil et dignité personnelle. Cette comparaison ne signifie pas que Julien serait sans appuis ; elle met plutôt en évidence sa difficulté à accepter les compromis et la dépendance que suppose l'ascension sociale.

Conclusion

La remarque de Mathilde éclaire un trait majeur de Julien : sa fierté, sa volonté d'agir par lui-même et son goût des décisions prises dans le secret. Toutefois, elle idéalise son indépendance. Son parcours dépend de l'abbé Chélan, de l'abbé Pirard, du marquis de La Mole et des relations affectives qui l'entourent. Surtout, son désir d'autonomie se forme dans une société inégalitaire qui limite ses ambitions et le rend obsédé par le regard des autres. À la fin du roman, Julien affirme sa liberté en refusant de préserver sa position au prix d'une soumission qu'il juge indigne, mais cette affirmation prend la forme tragique de l'isolement et de la mort. Stendhal fait donc de lui un personnage à la fois solitaire et profondément lié aux autres : cette tension éclaire les rapports entre individu, valeurs et société.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le propos de Mathilde éclaire la fierté et le désir d'autonomie de Julien, mais il idéalise son indépendance. Son ascension repose sur des protecteurs et des relations, tandis que sa solitude tient aussi aux inégalités sociales et à ses propres choix. Stendhal construit ainsi un personnage partagé entre le désir d'agir seul et sa dépendance à autrui.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Dissertation n°3

20 points

Le regard d’Hadrien sur lui-même et sur autrui dans les Mémoires d’Hadrien

Dissertation

Question Dissertation n°3

Sujet p. 4

> Œuvre : Marguerite Yourcenar [1903-1987], Mémoires d’Hadrien. Parcours : Soi-même comme un autre. Sujet : Dans le chapitre « Tellus stabilita » des Mémoires d’Hadrien, l’empereur Hadrien évoque ainsi les portraits de marbre sculptés durant son règne : « Je ne jetais qu’un coup d’œil à ma propre image. » Puis il ajoute : « Mais le visage d’un autre m’a préoccupé davantage. » Cette réflexion éclaire-t-elle votre lecture des Mémoires d’Hadrien ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur le roman de Marguerite Yourcenar au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé à cette œuvre et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans *Mémoires d’Hadrien*, Marguerite Yourcenar imagine les mémoires que l’empereur romain, vieillissant et malade, adresse à Marc Aurèle, son successeur. L’œuvre met ainsi en scène un homme qui, au seuil de la mort, relit son existence et interroge à la fois son pouvoir, ses choix et ses liens avec les autres. Dans « Tellus stabilita », Hadrien affirme ne jeter « qu’un coup d’œil » à sa propre image de marbre, avant d’ajouter que le visage d’un autre l’a davantage préoccupé. Cette opposition semble placer autrui au premier plan, mais elle prend place dans un récit entièrement consacré à la conscience et aux souvenirs d’Hadrien. Comment cette attention portée à l’autre éclaire-t-elle alors la connaissance que l’empereur a de lui-même ? Nous verrons que l’image officielle ne suffit pas à dire l’individu, que le visage d’Antinoüs rend particulièrement sensible la force de l’attachement et du deuil, et qu’enfin le regard porté sur autrui nourrit l’introspection d’Hadrien tout en demeurant soumis à la subjectivité de sa mémoire.

I. Une image impériale insuffisante pour dire l’individu. La formule « ma propre image » renvoie d’abord aux portraits de marbre réalisés pendant le règne d’Hadrien. Ces effigies rendent l’empereur visible dans l’ensemble de l’Empire et fixent une représentation de l’autorité. Mais Hadrien dit n’y jeter « qu’un coup d’œil » : cette attention limitée suggère qu’une image officielle, immobile et destinée au public, ne peut résumer une existence. Le contraste avec « le visage d’un autre » invite à distinguer le rôle impérial, exposé aux regards, de la réalité intérieure de l’homme.

Il ne faut pourtant pas en conclure qu’Hadrien se désintéresse de lui-même. Tout le livre est une longue enquête rétrospective : il revient sur sa formation, son accession au pouvoir, ses décisions et les transformations de son corps et de son esprit. La narration donne à voir un individu en devenir, alors que le portrait de marbre le fixe dans une apparence. En se racontant, Hadrien ne se contente pas de livrer une image de souverain ; il tente de comprendre l’homme qu’il a été. La remarque de « Tellus stabilita » éclaire donc moins une absence d’introspection que la méfiance envers une représentation figée de soi.

Cette réflexion a aussi une portée politique. L’image de l’empereur contribue à manifester l’autorité romaine, mais le gouvernement ne se réduit pas à la façon dont le souverain est représenté. Le récit insiste sur les responsabilités d’Hadrien, sur ses déplacements et sur la manière dont il entend organiser et stabiliser l’Empire. Son identité se construit ainsi dans l’exercice du pouvoir et dans ses relations avec les peuples et les individus dont il a la charge. L’attention à autrui donne à sa vie une dimension qui dépasse la seule contemplation de sa propre personne.

II. Le visage d’Antinoüs : l’autre aimé, perdu et rendu présent. Le visage auquel Hadrien accorde une attention particulière est surtout celui d’Antinoüs. Dans « Saeculum aureum », le récit de leur relation fait de ce jeune homme bien plus qu’une figure rencontrée au cours des voyages de l’empereur : il devient un être

FormaV - document d'entraînement non officiel

aimé dont la présence transforme la vie affective d'Hadrien. L'intérêt pour son visage ne relève donc pas seulement de l'admiration esthétique. Il exprime un attachement singulier, qui révèle chez le souverain une vulnérabilité que sa puissance ne saurait abolir.

La mort d'Antinoüs, noyé dans le Nil, constitue une perte à laquelle l'autorité impériale ne peut remédier. Hadrien ne peut rendre la vie à celui qu'il aime. Il fait cependant édifier Antinoopolis et favorise la mémoire et le culte d'Antinoüs ; les représentations du jeune homme contribuent à maintenir son visage présent. Cette entreprise manifeste à la fois l'intensité du deuil et les limites de la représentation : une image peut conserver des traits et prolonger un souvenir, mais elle ne restitue pas la présence de l'être vivant.

L'opposition proposée dans le sujet prend ici toute sa portée. Hadrien regarde peu sa propre effigie, mais le visage d'Antinoüs le préoccupe davantage parce qu'il est chargé d'une histoire commune et d'une absence douloureuse. L'autre n'est donc pas seulement un miroir dans lequel le souverain se contemple ; il est un être auquel Hadrien s'attache. Il subsiste néanmoins une tension : le désir de préserver Antinoüs par des images et par un culte répond au deuil, mais tend aussi à fixer le disparu. L'attention à autrui se révèle ainsi inséparable de la conscience de ce qui échappe à Hadrien.

III. Autrui, voie de connaissance de soi, mais aussi présence filtrée par le narrateur. Les relations d'Hadrien lui permettent de mesurer ce qu'il peut maîtriser et ce qui lui échappe. Son amour pour Antinoüs et le deuil qui suit sa mort mettent à l'épreuve le souverain capable d'agir sur le destin politique de l'Empire, mais impuissant face à la disparition d'un être aimé. Plus largement, les personnes qu'il rencontre et les conséquences de ses décisions donnent une matière concrète à son examen de conscience. Dans le roman, la connaissance de soi ne se construit donc pas dans l'isolement : elle passe par les liens, les responsabilités et les pertes.

La forme de l'œuvre confirme ce mouvement. Hadrien écrit à Marc Aurèle, destinataire auquel il veut transmettre une expérience du pouvoir et de la vie. Se raconter à un autre donne une portée à son retour sur soi : l'empereur cherche à rendre ses choix intelligibles et à préparer son successeur à la réalité du gouvernement. Le parcours « Soi-même comme un autre » trouve ici un écho : Hadrien examine l'homme qu'il a été avec une certaine distance, comme s'il devait interpréter une existence qui lui appartient tout en étant désormais passée. La relation à l'autre, destinataire et êtres évoqués, participe à cette compréhension de soi.

Cette ouverture reste toutefois limitée par la forme mémorielle du récit. C'est Hadrien qui sélectionne les épisodes, les ordonne et leur donne un sens. Le lecteur n'accède pas directement à la conscience d'Antinoüs ni à celle des autres personnages : leur présence est rapportée par la mémoire et la parole de l'empereur. Même lorsqu'il s'attache au visage d'un autre, Hadrien le regarde depuis sa propre expérience. Le roman ne prétend donc pas abolir la distance entre les êtres ; il montre plutôt que la mémoire peut rendre autrui présent sans restituer entièrement son intériorité.

Conclusion. La réflexion sur les portraits éclaire bien la lecture des *Mémoires d'Hadrien*. Le peu d'attention porté à sa propre image de marbre marque la distance entre l'empereur réel, changeant et vulnérable, et son effigie officielle, qui le fixe dans un rôle. À l'inverse, le visage d'Antinoüs concentre l'attachement, le deuil et le désir de préserver la mémoire d'un être aimé. Plus largement, Hadrien se comprend en se souvenant des autres et en examinant les effets de ses actes. Mais ces êtres demeurent présentés à travers son regard. Yourcenar montre ainsi que l'examen de soi se nourrit de la relation à autrui sans que cette relation efface la subjectivité de celui qui se souvient.

RÉPONSE À RETENIR

La réflexion sur les portraits éclaire l’œuvre : Hadrien ne se réduit pas à son image impériale figée et se comprend à travers les relations et les responsabilités qui ont marqué sa vie. Le visage d’Antinoüs exprime particulièrement l’attachement, le deuil et le désir de préserver la mémoire d’autrui. Toutefois, les autres personnages sont évoqués par Hadrien et restent soumis à sa mémoire. Le roman montre donc que la connaissance de soi passe par autrui, sans supprimer la subjectivité du récit.

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