

BAC 2026

Correction épreuve d'Humanités, littérature et philosophie

Mercredi 17 juin 2026

PREMIÈRE PARTIE : INTERPRÉTATION PHILOSOPHIQUE

Sujet : Dans quelle mesure peut-on, selon ce texte, se connaître authentiquement ?

Introduction

Qui suis-je vraiment ? La question paraît simple. Il suffirait peut-être de fermer les yeux, d'écouter ce qui se passe en nous et d'être parfaitement sincères avec nous-mêmes. Pourtant, nous faisons cette expérience étrange : croire ressentir quelque chose puis découvrir plus tard qu'il ne s'agissait que d'une illusion, d'un désir passager ou d'une image que l'on se faisait de soi. Dans cet extrait de *L'Introduction à la philosophie de l'histoire*, Raymond Aron remet en cause l'idéal d'une sincérité absolue. Selon lui, celui qui voudrait accueillir toutes ses pensées et toutes ses émotions sans les juger risquerait de se perdre dans leur flot incessant au lieu de se connaître. La connaissance de soi semble alors exiger davantage qu'une simple observation de sa conscience.

Nous pouvons donc nous demander dans quelle mesure il est possible, selon cet extrait, de se connaître authentiquement. Nous verrons d'abord qu'Aron critique l'idée d'une sincérité immédiate qui prétendrait révéler le moi, puis qu'il montre que la connaissance authentique de soi suppose un travail de discernement et de construction personnelle.

I. L'illusion d'une sincérité absolue

A. La conscience instantanée ne révèle pas toute la vérité du moi

Aron interroge la possibilité de « s'en tenir à la conscience instantanée de soi ». Ce que nous ressentons à un moment donné ne résume pas ce que nous sommes, car le moi est plus profond que ses états passagers. Par exemple, on peut se sentir découragé un soir sans être pour autant quelqu'un de pessimiste.

B. Tout accueillir revient à tout confondre

La sincérité passive accorde la même importance à toutes les pensées. Or il existe une différence entre les impulsions fugitives et les convictions profondes. Sans hiérarchie, la connaissance de soi devient impossible. Il faut donc « distinguer ce qui est superficiel et ce qui est profond ».

C. Nous pouvons nous tromper sur nos propres sentiments

Certaines émotions sont réelles, d'autres sont imaginées ou construites : il y a « les sentiments que l'on éprouve et ceux que l'on se figure éprouver ». L'individu peut se raconter une histoire sur lui-même. La sincérité spontanée n'est donc pas forcément synonyme de vérité.

II. Il faut quand même se connaître pour se construire

A. L'authenticité demande un travail de discernement et pas simplement d'observation de soi
Il faut examiner ses pensées et ses émotions. Se connaître, c'est interpréter son expérience et non simplement la subir. La réflexion est indispensable à la connaissance de soi.

l'Étudiant

B. Le moi n'est pas donné, il se façonne

Aron souligne que l'on se détermine toujours au moins en partie. Nos choix participent à la définition de notre identité. Nous sommes responsables de la personne que nous devenons.

C. L'unité de soi vaut mieux que le changement permanent

Une sincérité absolue conduirait à accepter tous les renouvellements du moi. Or vivre authentiquement suppose une certaine fidélité à soi-même. Il faut construire une cohérence entre ce que nous avons été, ce que nous sommes et ce que nous voulons devenir.

Conclusion

Pour Raymond Aron, se connaître n'est pas tendre un miroir à sa conscience et attendre qu'elle nous livre la vérité. Car tout ce qui passe en nous ne dit pas qui nous sommes. L'authenticité naît au contraire d'un travail exigeant : distinguer l'essentiel de l'accessoire, le réel de l'imaginaire, afin de donner une forme cohérente à notre existence. Se connaître, ce n'est donc pas seulement se découvrir ; c'est aussi devenir celui que l'on choisit d'être.

DEUXIÈME PARTIE : ESSAI LITTÉRAIRE

Sujet : La littérature permet-elle « de discerner les sentiments que l'on éprouve et ceux que l'on se figure éprouver » ?

Raymond Aron explique en 1946 dans son *Introduction à la philosophie de l'histoire* qu'« en dépit de sa séduction littéraire, [l'] idéal de la sincérité passive est inacceptable », car « elle serait incapable de discerner les sentiments que l'on éprouve et ceux que l'on se figure éprouver ». Il considère ici la littérature comme un art de la séduction, qui consisterait à donner une illusion de sincérité au travers de l'expression et du spectacle de sentiments éprouvés ou simplement supposés.

On se demandera donc dans quelle mesure la littérature permet ou non « de discerner les sentiments que l'on éprouve et ceux que l'on se figure éprouver ».

Dans un premier temps, nous verrons que la littérature se présente globalement comme un immense laboratoire de « sentiments [éprouvés] » ou « [figurés] ». Dans un deuxième temps, nous envisagerons la littérature comme une école de discernement, propre à distinguer les deux. Nous analyserons enfin l'irréductible part de subjectivité dans la littérature, ou l'échec systématique du discernement.

I. La littérature comme laboratoire global des sentiments éprouvés ou figurés

1) L'expérience des sentiments des personnages

Les œuvres littéraires, notamment romanesques et théâtrales, mettent en scène des personnages à qui il revient de vivre des aventures, d'incarner des valeurs et de vivre des sentiments. La littérature met à l'épreuve des personnages sensibles, traversés par des émotions parfois contradictoires et vives, et même parfois débordés par elles. On pense notamment au monologue de Phèdre dans la pièce de Racine qui porte son nom (elle se meurt de son amour pour Hippolyte, qui la consume, embrasée qu'elle est de passion et de culpabilité d'aimer le fils de son mari Thésée).

2) L'expérience des sentiments de l'écrivain

Mais l'écrivain est lui aussi mis à l'épreuve au sein même du processus d'écriture. Il se projette dans ce qu'il écrit. Il choisit notamment les thèmes qui lui tiennent à cœur : ainsi Victor Hugo passe-t-il sa vie à écrire sur la situation et les droits du peuple. On peut penser à son drame *Ruy Blas*, à son roman *Les Misérables*, à son recueil poétique *Les Châtiments*. Tous ces textes, quel que soit leur genre, sont des œuvres militantes, dans lesquelles Hugo se met en cause autant, si ce n'est plus, qu'il met en cause ses personnages de fiction. On peut le vérifier en lisant le discours *Les Caves de Lille* qu'il prononce devant l'Assemblée nationale en tant que député : son propos est le même que celui qui traverse ses œuvres fictionnelles. La grand-mère dentellière lilloise, par exemple, fait étrangement penser aux personnages misérables, de même que la petite fille de six ans malade et mourant de fièvre sur son lit pourri. Hugo, lui-même ému de compassion lors de sa visite de la cave quelques jours auparavant, émaille son propos discursif d'images pathétiques qui sont celles de son expérience réelle vécue en visite dans le Nord avec six collègues.

3) L'expérience des sentiments du lecteur

Mais selon le principe développé par Umberto Eco dans *Lector in fabula*, la littérature est également une « œuvre ouverte », qui requiert la présence d'un lecteur actif et sensible pour lire les émotions croisées des personnages et de leur auteur, afin d'y ajouter les siennes, dans une danse tripartite du sentiment, danse proprement littéraire.

Ainsi le lecteur cherche-t-il parfois une œuvre qui fasse écho à ses préoccupations, à ses centres d'intérêt ou à ses questionnements. L'œuvre littéraire peut même l'accompagner dans son cheminement personnel. On pense notamment à *La Princesse de Clèves*, image de vertu aride et de fidélité janséniste, qui inspire et impressionne encore aujourd'hui, suscitant encore en 2026 de vifs débats dans les classes de lycée dans lesquelles ce roman est lu et étudié. L'attitude de la princesse, mais aussi celle du prince de Clèves ou celle de Nemours, sont vivement débattues. Les principes éducatifs transmis par Mme de Chartres, mère de la princesse, et la façon dont elle quitte sa fille de seize ans en se tournant contre le mur au moment de sa mort précoce, suscitent volontiers une vive colère auprès de lectrices lycéennes, qui s'offusquent de voir une mère laisser ainsi sa fille aux affres du trouble amoureux et de la culpabilité.

II. La littérature comme école de discernement ? Distinguer entre les sentiments éprouvés et les sentiments imaginés

Alors si la littérature a pour objet d'expression irréductible du sentiment, quel qu'il soit et quelque forme qu'il prenne, du personnage au lecteur, en passant par l'auteur, « permet-elle [pour autant] de discerner les sentiments que l'on éprouve et ceux que l'on se figure éprouver » ?

1) Quand « sentiments [éprouvés] » et « sentiments [figurés] » se mêlent dans le récit

La frontière est parfois mince entre les sentiments que l'on éprouve et ceux qu'on se figure éprouver. En effet, la littérature est le monde de l'illusion. On est plongé dans un univers qui ressemble au nôtre, qui en diffère radicalement, ou qui se situe précisément à la frontière du réel. C'est le cas des œuvres fantastiques. Le fantastique est un registre littéraire dont le principe même est de brouiller cette frontière entre l'impression du vécu et le vécu lui-même, à l'échelle du personnage, mais aussi à l'échelle du lecteur.

On peut penser notamment à la nouvelle *La Cafetière* de Théophile Gautier. Le personnage « je » arrive de nuit dans un manoir en Normandie. Bientôt, les tableaux accrochés au mur s'animent, s'ouvrent, et les personnages en sortent pour un bal frénétique. Le personnage rencontre alors une jeune fille au nom d'ange, Angela, avec laquelle il partage un coup de foudre de quelques heures, jusqu'à ce qu'elle s'évanouisse et se brise au sol, en bris de cafetière. Le lendemain, son compagnon de route retrouve le personnage « je » écroulé au sol, dans un costume de fête, serrant des bris de cafetière dans ses mains. Le personnage « je » ne sait comment expliquer sa posture. Il est embarrassé, ne sait plus ce qui se passe, puis occupe sa matinée à dessiner. Mais le croquis est celui de la cafetière/jeune fille, qui se trouve finalement ressembler étrangement à la sœur de l'hôte normand, morte depuis deux ans.

Qu'en est-il alors ? Le personnage a-t-il rêvé ou halluciné ? Et si c'est le cas, par quel mystère les images hallucinées rejoignent-elles le réel ? Peut-on « discerner » le réel du surnaturel ou doit-on se contenter, selon la leçon de Todorov, du doute propre au registre fantastique ? Si les « sentiments » ressentis par le personnage « je » sont confus, les « sentiments » ressentis

l'Étudiant

par le lecteur le sont aussi : il ne sait absolument pas trancher, « discerner les sentiments [qu'il] éprouve et ceux [qu'il] se figure éprouver ». Le personnage « je » « se figure éprouver » des sentiments pour ce qu'il croit être une jeune fille alors qu'il ne s'agit que d'une cafetière. De même, le lecteur « se figure éprouver » de l'angoisse pour ce qu'il croit être le récit d'une nuit menaçante, dans lequel un ange de lumière apparaît au milieu d'un tintamarre infernal, alors qu'il ne s'agit peut-être que du récit d'un esprit dérangé. Il n'en a pas moins éprouvé un sentiment d'angoisse et de doute, de même que le personnage n'en a pas moins éprouvé un sentiment d'angoisse et de doute, et même de honte auprès de son ami. « [Figurés] » ou réels, les sentiments n'en ont finalement pas moins été « [éprouvés] », et cela suffit pour être des sentiments, et quand ils sont exprimés de façon esthétique, cela suffit pour être de la « littérature ».

2) Quand le projet littéraire joue à tromper les sentiments du lecteur

Mais l'auteur malicieux peut aussi construire son récit dans le but principal de se jouer des « sentiments [éprouvés] et [figurés] » du lecteur. Il est une expérience de lecteur jouissive qui est celle de l'expérience de la chute. On pense notamment au pouvoir de la chute dans *La Parure*.

Maupassant raconte l'aventure réaliste de Mathilde, qui a perdu la parure de diamants prêtée par une amie à l'occasion d'une soirée dansante. Ce bal est celui auquel elle rêvait immensément d'aller et qui cristallisait tous ses rêves. Mais voilà que le collier est perdu et que Mathilde, hantée par un sentiment de honte et de responsabilité de la perte, incapable de reconnaître ses limites et de faire son deuil du collier et peut-être de son amie, s'engage dans une course folle pour racheter à crédit cette parure, entraînant avec elle son mari impuissant et désolé. S'ensuit alors un récit de plusieurs pages éminemment pathétique, auquel le lecteur s'associe, comme on s'associe aux personnages tristes et aux miséreux. Mais voilà qu'au bout d'années terribles de labeur, Mathilde a enfin remboursé le collier. Elle revoit alors son ancienne amie, qui lui apprend en une phrase laconique dont elle ne soupçonne pas les dégâts, que ce collier était une pacotille.

Le récit tout entier est tourné vers sa chute : Maupassant s'est joué de nous. Le lecteur, en effet, s'est associé à la peine de Mathilde, qui s'avère inutile et cruelle. Il s'agit pour la nouvelle à chute de brouiller volontairement les pistes afin qu'on ne puisse justement pas « discerner » le sentiment vrai et juste du sentiment fabriqué et injuste.

Il en est de même pour la nouvelle de Buzzati *Pauvre Petit Garçon*. On lit le récit jusqu'au bout avec la plus grande naïveté. Le récit de ce petit garçon harcelé n'est rien de plus que les récits de *Poil de Carotte*, de *Vipère au poing* ou que le récit du rejet du petit Jean-Paul Sartre au jardin du Luxembourg dans son autobiographie *Les Mots*. En fait, la chute est cinglante. Le lecteur a alors une irrésistible envie de relire la nouvelle, puisque Buzzati l'a construite ainsi, pour qu'on la relise : on trouve alors des quantités d'indices propres à nous mettre sur la piste, indices qu'on avait tout à fait occultés, savamment et rhétoriquement cachés par l'auteur, et qui sont maintenant limpides. Le lecteur se demande comment il ne les avait pas vus. Il n'a absolument pas su « discerner les sentiments [qu'il a éprouvés] et ceux [qu'il s'est figuré éprouver] ». S'il est passé à côté, c'est grâce à l'art de son auteur, qui ménageait sans bruit la chute depuis les premières lignes : et c'est justement exactement de là que vient la force littéraire de cette nouvelle.

III. L'irréductible part de subjectivité dans la littérature, ou l'échec systématique du discernement

Alors si le sentiment est partout en littérature d'une part, et si d'autre part il est impossible de « discerner les sentiments que l'on éprouve et ceux que l'on se figure éprouver », alors peut-on, radicalement, envisager une littérature étrangère aux sentiments, dans laquelle la question du « [discernement] » ne se poserait finalement plus ? Ces œuvres littéraires seraient alors des œuvres dominées par la rhétorique, purs bijoux de style et d'éloquence.

1) La subjectivité irréductible des discours argumentatifs de la rhétorique ancienne

On peut en ce cas penser aux traités d'Aristote et de Quintilien, rhéteurs antiques fameux, enseignants de l'art du discours. Mais les discours construits à partir de préceptes d'éloquence, œuvres littéraires majeures, n'ont pas moins une vocation souvent judiciaire. Ces discours sont prononcés par des professionnels dont le but est de convaincre et de persuader, au moyen de trois types de preuves : celles qui s'appuient sur le *logos*, celles qui s'appuient sur le *pathos* et celles qui s'appuient sur l'*ethos*. Les arguments *logos* sont logiques et présentent les qualités et avantages de ce qu'on cherche à défendre. Ils sont objectifs, et n'ont pour subjectivité que d'éclairer l'objet de sorte qu'il soit considéré sous son meilleur angle. Il n'en est pas de même pour les arguments *pathos* et *ethos*. Ceux-ci n'ont rien d'objectif. Les premiers s'appuient sur les émotions de la personne à convaincre et de ce qu'on pense avoir perçu d'elle. Les arguments sont donc éminemment adaptés à la personne de telle sorte qu'elle puisse le mieux possible les entendre. Les seconds en sont le pendant : ils s'appuient sur la personne qui cherche à convaincre. Il s'agit ici de se mettre en valeur soi-même, sous son meilleur jour, afin d'inspirer le maximum de confiance et ainsi de remporter l'adhésion, selon une forme d'autorité subjective.

On peut donc dire alors, finalement, que même dans les bijoux de la rhétorique, le sentiment est très présent, puisqu'il est présent dans au moins deux tiers des types d'arguments employés par celui qui porte le discours. Il convient pour lui « de discerner les sentiments que l'on éprouve et ceux qu'on se figure éprouver », car c'est ainsi qu'on convaincra ou pas. Sur le sentiment suscité et reçu repose une bonne part du succès pragmatique du discours rhétorique, qu'il soit écrit ou oral.

2) La poésie rhétorique du Parnasse ou le « sentiment » de l'admiration

Les œuvres du Parnasse prônent « l'art pour l'art ». De même que la rhétorique ancienne mais pour une tout autre visée, elles ne s'attachent elles aussi qu'au style. Comme Mallarmé se défendait d'utiliser « les mots de la tribu », les œuvres littéraires sont sélectives, élitistes, ne conviennent pas à la bassesse des « sentiments » communs, qu'ils soient « [éprouvés] » ou « [figurés] ». La représentation du réel, celle des « sentiments » propres au réalisme, est exclue de l'œuvre poétique du Parnasse. Ainsi, dans *Émaux et Camées*, Théophile Gautier explique-t-il comment ciseler le vers, dans un poème qui délivre les secrets de son art poétique. Ce poème n'est pas moins empreint de lyrisme, de rythme, d'image et de chant, suscitant un sentiment d'admiration de la part du lecteur : le « sentiment » est donc encore là, présent au cœur des œuvres littéraires qui prétendaient le mettre en retrait.

Pour conclure, on peut dire que toute littérature véhicule du sentiment, pour peu qu'on définisse la littérature comme un art, l'art des mots, propre à susciter des sonorités, à exprimer des idées et des sentiments, tant éprouvés que figurés, tant vrais et justes que fabriqués et trompeurs, puisque même les idées s'appuient sur des sentiments, des

l'Étudiant

intentions, des combats. Ainsi la littérature se montre-t-elle incapable de « [permettre] » le discernement, selon un principe de blocage interne qui est celui de la subjectivité de l'auteur, du lecteur et du personnage. On peut dire que même l'esthétique sert à générer du sentiment, quand bien même il n'existait pas au départ. La littérature fait naître du « sentiment », son cœur bat de sentiments et d'humanité.