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 + LLCER, veuillez visiter :
bac-maths-llcer.fr/annales-sujets-et-corriges

BACCALAURÉAT GÉNÉRAL

SESSION 2021

FRANÇAIS

ÉPREUVE ANTICIPÉE

CORRIGE

Éléments de réponse

Commentaire

PRÉAMBULE

Ce document présente une lecture littéraire du texte proposé.

Son objectif est d'accompagner la réflexion des professeurs.

Il ne saurait donc, en aucun cas, représenter ce qu'une copie d'élève pourrait produire.

A sa manière et à son niveau, un candidat de 1ère abordera sans doute et développera quelques-uns de ces éléments. S'il proposait d'autres pistes d'interprétation, s'il adoptait un angle de lecture que ce document ne présente pas, il conviendrait bien entendu de les examiner dans un esprit d'ouverture et en toute bienveillance.

La commission d'harmonisation académique appréciera la qualité des copies en examinant :

-d'une part, ce qui relève des attentes liées à l'exercice (un devoir organisé autour d'un projet de lecture cohérent, rédigé dans une langue correcte ; une démarche interprétative étayée par des analyses précises)

-d'autre part, tous les éléments qui pourraient valoriser, jusqu'à l'excellence, le travail du candidat (la finesse et la pertinence des analyses et des interprétations ; un devoir qui mènerait progressivement à une démonstration aboutie ; la mobilisation de connaissances personnelles au service d'une lecture sensible du texte.)

*****

Premier roman de Georges Perec, *Les Choses* propose essentiellement une « description de […] [s]a situation en tant que figure abstraite de jeune homme marié… faisant partie d'un jeune couple, ayant une vingtaine d'années, ou ayant vingt-cinq ans, dans la France de 1962 »[1]. Par *situation*, l'auteur entend non seulement évoquer sa condition sociale, une certaine bourgeoisie consumériste au milieu des trente glorieuses, mais aussi et surtout une situation spatiale, celle de son appartement, qu'il décrit depuis la table sur laquelle il rédige le roman.

Dix ans avant ***Espèce d'Espace*** et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, le romancier s'initie ainsi à l'écriture par la description. Chez Perec, elle n'a pas pour vocation de représenter le plus fidèlement possible le réel, mais doit en proposer une image à déchiffrer. La description ne se fait en effet que par métonymie, connotation, par une sélection de quelques objets du quotidien qui ont une portée symbolique : *l'infra-ordinaire*. Influencé par sa lecture de *Mythologies* de Roland Barthes, Perec est convaincu qu'il faut engager l'observateur à interpréter la représentation. Il donne donc à voir des lieux qui sont significatifs et invitent à la critique, à aiguiser son regard pour interroger l'ordinaire : « Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous,

[1] Georges Perec, « À propos de la description » [1981], *Entretiens et Conférences*, éd. Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003, t. II, p. 236.

qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique. »[2].

Les élèves sont donc invités à lire cette page de description comme le portrait critique d'une jeunesse matérialiste incapable de se contenter d'un confort médiocre mais réel. Ils pourront ainsi y découvrir l'expression d'une démesure qui condamne Jérôme et Sylvie à l'échec. Ils pourraient enfin interroger la manière dont s'exprime une *force des choses*.

- **La description d'un appartement réel et rêvé.**

  - **Opposition de l'espace de vie réel à l'espace de vie potentiel.**
    Le texte repose sur trois descriptions différentes d'un même lieu : celle d'un potentiel imaginé par le narrateur qui propose un aménagement « judicieux », celle de l'appartement réel dans lequel vivent Jérôme et Sylvie, et enfin, celle de l'appartement fantasmé par le jeune couple.
    L'état actuel de la demeure est évoqué par des termes péjoratifs comme « bois sale », « grossières », « disgracieuses », qui indiquent une certaine modicité, et par des termes négatifs tels que « défectueuse », « désordre », « insupportable », dont les préfixes privatifs mettent en valeur l'idée d'une dégradation.
    Le foyer potentiel, au contraire, construit un espace chaleureux par un jeu sur le double. Ainsi trouve-t-on le déterminant « deux », un parallélisme « pour Sylvie à gauche, pour Jérôme à droite », et l'anaphore de « même », qui traduisent l'harmonie. L'auteur exprime une certaine abondance par des accumulations. En outre, le motif de la métamorphose (le verre « transformé en lampe », le décalitre qui « servait de corbeille ») donne à l'ensemble une dimension poétique. Enfin, le premier paragraphe s'achève sur l'idée qu'une bonne disposition des meubles permet une bonne disposition mentale dans tous les domaines (amis, travail et couple).
    L'opposition de ces deux premières descriptions permet donc au lecteur de mesurer l'envergure du potentiel inexploité.

  - **Le rejet d'un projet trop médiocre.**
    Mais ce projet reposant sur un équilibre entre un confort charmant et une imperfection matérielle ne convient pas aux esprits excessifs de Jérôme et Sylvie. L'appartement potentiel reste en effet médiocre à leurs yeux. Les extensions du nom soulignent à la fois la qualité des éléments « très belle », « Second Empire », « serti d'étain », et des éléments très abîmés « branlante », « dont plusieurs manquaient », « vieux ».
    Cette demi-mesure ne peut véritablement les satisfaire car ce compromis va à l'encontre du caractère catégorique du couple, qui s'entend dans l'expression exclusive hyperbolique « tout ou rien », idée illustrée par la parataxe des phrases « La bibliothèque serait de chêne ou ne serait pas. Elle n'était pas. ». Ces propositions juxtaposées traduisent la logique brutale de ce couple frustré par une situation économique intermédiaire qui lui est insupportable.

[2] Extrait de *L'Infra-ordinaire* de Georges Perec, Le Seuil, 1989

- **Description d'un regret.**
  L'aménagement décrit dans le premier paragraphe n'est jamais envisagé par les personnages.
  Le texte s'ouvre sur un conditionnel passé qui réfute la potentialité du projet en la plaçant d'emblée dans le temps du regret. Le subjonctif passé, associé aux modalisateurs « sans doute » et « incontestablement », laisse entendre la voix d'un narrateur qui juge l'état actuel du logement et, par extension, l'état d'esprit des personnages. Ainsi peut-on lire que l'espace est « mal utilisé », qu'un meuble est « trop gros » et que toute amélioration est impossible à cause des « rêveries trop grandes » et de la « complaisance étrange » des locataires. Le jugement des lieux par le narrateur a donc pour corollaire le jugement des individus qui y vivent.
  Les descriptions ne sont pas ici réalistes mais significatives ; l'auteur pose un certain regard sur l'homme et la société.

- **Une tragédie du consumérisme bourgeois des années soixante.**

  - **La démesure comme obstacle au bonheur.**
    Les différentes descriptions du lieu traduisent la frustration du couple.
    On sent en effet qu'un obstacle s'oppose à l'épanouissement de Jérôme et Sylvie. La conjonction « mais » placée à deux reprises en début de paragraphe met en évidence cette contrariété de leurs désirs. On comprend d'ailleurs que les personnages sont eux-mêmes à l'origine de leur malheur. La métonymie dans l'expression « le cœur n'y était pas » nous permet d'envisager que la source du problème est d'ordre émotionnel ; hypothèse confirmée par l'expression « avec quelque amour » qui exprime le désintérêt du couple pour un espace qui n'est pas à la mesure de ses espérances.
    La rage consommatrice consume les jeunes gens qui ne parviennent pas à se contenter de leur condition médiocre.

  - **L'hybris du consommateur : tout est disproportion.**
    La démesure de Jérôme et Sylvie n'est pas sans évoquer l'*hybris* tragique.
    La disproportion entre les événements et la réaction qu'ils entraînent est en effet soulignée par l'auteur avec un excès qui prend des airs de tragédie parodique. Il faut ainsi « trois ans » pour réparer une prise de courant, « six mois » pour un cordon de rideau, et « la plus petite défaillance » entraîne le désordre en moins de vingt-quatre heures. La précision temporelle et le superlatif de supériorité mettent en lumière l'ampleur d'un désastre, certes trivial, mais conséquent. Tout le projet de Perec consiste en effet à nous faire ouvrir les yeux sur cet *infra-ordinaire* que l'on n'interroge plus.
    Le drame domestique de Jérôme et Sylvie est en effet si considérable que les valeurs sont inversées. En effet leur appartement est si désagréable que « la bienfaisante présence des arbres et des jardins si proches [le rend] plus insupportable encore», quand ils faisaient pourtant leur bonheur au début du roman.

- **Prise de distance trop grande avec le réel : effondrement fatal des espérances.**
  La démesure des ambitions de Jérôme et Sylvie les piège. À l'instar de Mme Bovary, ils semblent nourrir leur frustration de rêves si grands qu'ils creusent toujours plus profondément l'abîme de leur déception. Soumis à leurs espérances, ils rejettent le réel. Ainsi, dans l'expression « L'immensité de leurs désirs les paralysait », le lecteur s'aperçoit que les personnages sont devenus les victimes (l'objet grammatical) de leur démesure. De même, on peut lire dans la personnification « Le provisoire, le statu quo régnaient en maîtres absolus » la défaite d'un couple qui renonce à vivre décemment. Enfin, la fatalité s'invite dans la restriction « Ils n'attendaient plus qu'un miracle » et toute entreprise concrète est dédaignée puisque les « actions réelles » et le « projet rationnel » sont associés au polyptote « nullité », « nul ».
  Cette tragédie quotidienne parodique nous invite à un regard critique, à une lecture satirique d'une jeunesse rongée par le consumérisme des années soixante. Mais au-delà de cette interprétation sociale, ne peut-on pas voir dans cette page l'expression de la domination des *choses* sur notre existence ?

- **La force des choses.**

  - **Les personnages, victimes de leur espace, s'effacent au profit des objets.**
    Dans le texte, les objets et l'espace semblent doués d'une vie autonome, comme si leur existence s'imposait aux habitants.
    Ainsi, le désordre semble envahir l'espace et s'accumuler de lui-même : les fils et les rallonges, comme animés, « couraient, sur presque tous les murs », et « les livres s'empilaient sur deux étagères », ce qui implique un débordement à la fois vertical et horizontal, que la tournure pronominale détache de tout agent responsable. Cette vitalité exceptionnelle s'oppose à la passivité extrême des locataires que « la seule perspective des travaux […] effrayait. », terreur mise en valeur par la gradation « emprunter, économiser, investir ».
    Ainsi, le couple est présenté comme incapable de tout esprit d'initiative, comme si les personnages étaient eux-mêmes à l'abandon (« ils s'abandonnaient »), tandis que leur logement semble poursuivre son existence sans eux.

  - **L'attente d'une métamorphose miraculeuse.**
    On comprend dès lors pourquoi Jérôme et Sylvie s'en remettent à ce point à une *force des choses* qui est la seule à pouvoir les faire sortir de leur torpeur.
    La seule issue envisagée est en effet décrite comme un processus qui se déroulerait sans leur intervention, en leur absence. Les tournures passives des transformations potentielles « être […] remplacé », « une série de placards pouvait surgir », « pour peu qu'elle fût repeinte, décapée, arrangée » laissent déjà entendre le manque d'implication des personnages. Mais la manière dont l'appartement fantasmé est décrit est plus probante encore, puisque la transformation se déroule alors que Sylvie et Jérôme « seraient partis en croisière » ; ils découvriraient ainsi à leur retour un foyer « merveilleusement » métamorphosé, dont l'impression générale, les détails et même le fonctionnement invisible dépassent les attentes matérialistes du couple – voire le réalisme tout simplement – pour n'être qu'une projection fictionnelle.

Le « miracle » ne peut s'accomplir s'ils sont présents. Georges Perec souligne ainsi l'absurdité de ce lieu qui n'est plus ; ni un espace de vie, ni une réalité concrète.

- **Un lieu fictionnel qui invite le lecteur à observer le monde.**

  Dans le titre *Les Choses*, Perec nous invite à prendre une distance avec les objets qui meublent cet intérieur et à les considérer pour ce qu'ils signifient, comme des mots choisis qui doivent guider notre regard sur notre propre espace.

  Cette invitation au recul se distingue dans le choix de termes qui évoquent la rédaction même du roman : « buvard », « crayons », « papier », « bibliothèque », « livres ». L'activité littéraire de l'auteur est ainsi au centre du tableau, ce qui nous amène à considérer le projet d'écriture lui-même.

  Ainsi, le « portulan » constitue-t-il une mise en abyme vertigineuse : point de mire de l'appartement, il n'est pas une représentation fidèle du port mais une carte qui indique les voies navigables et les dangers, un outil pour progresser en mer ; plus encore, il s'agit de la « reproduction d'un portulan », ce qui ajoute un degré dans la distance entre l'objet et sa représentation. L'auteur semble nous convier à observer notre propre espace, à examiner notre rapport au monde, non de manière pragmatique mais de manière symbolique : nous devons nous demander ce que notre environnement représente véritablement afin de pouvoir comprendre qui nous sommes.

Éléments de réponse

Dissertation

PRÉAMBULE

En réponse au sujet proposé, ce document présente un ensemble d'éléments et d'analyses, dans un développement organisé.

Son objectif est d'accompagner la réflexion des professeurs, qui auront pu choisir d'étudier avec leurs élèves une autre œuvre du programme.

Il ne saurait donc, en aucun cas, représenter ce qu'une copie d'élève pourrait produire.

A sa manière et à son niveau, un candidat de 1ère abordera sans doute et développera quelques-uns de ces éléments.
La commission d'harmonisation académique appréciera la qualité des copies en examinant :

-d'une part, ce qui relève des attentes liées à l'exercice (une réflexion organisée et rédigée dans une langue correcte, en réponse à la question posée, fondée sur la connaissance de l'œuvre éclairée par le parcours associé).

-d'autre part, tous les éléments qui pourraient valoriser, jusqu'à l'excellence, le travail du candidat (une finesse d'analyse ; une réflexion particulièrement nuancée ; la mobilisation pertinente d'une culture littéraire solide).

[Entre crochets figurent quelques références et analyses témoignant d'un travail qui aurait pu être conduit en classe dans le cadre du parcours associé. Par définition, ces exemples précis ne peuvent évidemment être considérés comme attendus ; ils cherchent seulement à illustrer l'un des ressorts de l'exercice : la réponse au sujet de dissertation s'enrichit bien du travail connexe qui aura été mené autour de l'œuvre inscrite au programme, notamment dans le cadre du parcours associé.]

Objet d'étude : La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle

Sujet A

Œuvre : Victor Hugo, *Les Contemplations*, livres I à IV
Parcours : les mémoires d'une âme.

Dans la préface des *Contemplations*, Victor Hugo décrit son recueil comme un miroir tendu aux lecteurs.
En quoi cette image rend-elle compte de votre lecture des quatre premiers livres du recueil?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur les livres I à IV du recueil de Victor Hugo, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Le sujet se fonde sur une métaphore utilisée par Victor Hugo lui-même dans la préface du recueil, celle du miroir pour désigner l'entreprise poétique qui est la sienne dans *Les Contemplations*. Le poète invite ses lecteurs à voir leur propre portrait à travers celui qu'il brosse de lui-même dans son recueil, et il s'agit donc bien de mesurer la portée universelle de la poésie de Victor Hugo dans un recueil qui semble pourtant autobiographique.

- **Les quatre premiers livres du recueil sont un « miroir » tendu aux lecteurs : l'œuvre apparaît comme le reflet de la destinée humaine tout entière.**

➢ **La préface donne aux lecteurs des clés de lecture : Victor Hugo y décrit son projet poétique, celui de peindre sa vie d'homme pour mieux décrire la destinée de l'humanité entière.**

En parlant de lui, le poète tend en effet à évoquer les autres hommes aussi. La préface des *Contemplations* rappelle la volonté de Victor Hugo de parler au nom de tous les hommes : « Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une ». La préface établit donc une correspondance entre le « je » et le « vous ». Le poète entend ainsi évoquer sa vie personnelle pour exprimer la destinée, en particulier le malheur, de tous les hommes. Le discours lyrique, personnel et intime, de Victor Hugo dans *Les Contemplations* est paradoxalement universel. Le critique Yves Vadé décrit ainsi le lyrisme particulier des *Contemplations* : « une voix lyrique débordant toute personnalité[3] », comme si le « moi » de Victor Hugo correspondait en définitive au « moi » de tout être humain.
On comprend alors l'emploi de la métaphore filée du miroir tendu aux lecteurs utilisée par le poète dans la préface : « Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste, qui s'est lentement amassée là, au fond d'une âme ».

➢ **Les thèmes présents dans l'œuvre sont d'ailleurs universels.**

L'amour, la mort, la nature, la famille, le questionnement métaphysique, sont autant de thématiques présentes dans les poèmes des quatre premiers livres des *Contemplations* et qui concernent tous les êtres humains. Ainsi, le deuil de Léopoldine constitue le cœur même de l'ouvrage et la place accordée à la fille disparue est essentielle dans le recueil. Sa mort marque même le passage brutal d' « Autrefois » à « Aujourd'hui ». Mais dans un mouvement d'élargissement propre au lyrisme hugolien des *Contemplations*, le chant du poète endeuillé prend une dimension universelle : Hugo chante la mort de ses proches sur un plan strictement personnel, mais il dépeint la perte des êtres chers en général. D'où la présence récurrente dans le recueil des personnages d'orphelins, des pères et des mères en deuil. Dans le livre III par exemple, deux poèmes s'insurgent contre la cruauté de la nature qui emporte les enfants : « À la mère de l'enfant mort » (III, 14) et « Épitaphe » (III, 15).

[3] « Hugocentrisme et diffraction du sujet », dans Rabaté D., Sermet J. et Vadé Y. (dir.), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 87.

- **Le recueil propose une vision sociale et politique engagée pour la défense du peuple : en ce sens, le poète cherche bien à brosser le portrait de la société et en particulier celle des « misérables ».**

Dans les *Contemplations*, la déploration dépasse la sphère intime et se teinte d'accents politiques. D'ailleurs, il convient de rappeler que le recueil a été pensé comme un pendant des *Châtiments*, publié en novembre 1853, et dans lequel Hugo fustige Napoléon-le-Petit. Dans *Les Contemplations*, la figure de sa fille peut apparaître aussi comme une figure métaphorique de la liberté bafouée par Louis-Napoléon Bonaparte. Hugo emploie volontairement des périphrases pour gommer la référence et permettre le glissement métaphorique. Tout comme Léopoldine est la victime du « fleuve qui pleure » (« Charles Vacquerie », IV, 17), la liberté est dépeinte dans *Les Châtiments* comme « une femme morte et qu'on vient de noyer ». En outre, dépouillé par la proscription du statut de grand poète institutionnel, Victor Hugo est désormais symboliquement solidaire du peuple auquel il s'adresse. Le poème « Melancholia » développe ainsi l'image du « peuple océan jetant l'écume populace » que l'on retrouve aussi dans le recueil de 1853. Finalement, on peut dire que les quatre premiers livres des *Contemplations* ne renoncent pas totalement à toute dimension politique et le lyrisme que Victor Hugo y déploie prend la forme d'un réel engagement politique et humain, et s'engage par là-même pour l'humanité.

[On pourrait se référer de manière plus précise au recueil Les Châtiments *ou citer par exemple Théodore de Banville et son poème « Misère » (in* Nous tous, *1883*) *: « Hommes, femmes, vieillards enfin, / Tous ces vains chercheurs de problèmes / Souffrent du froid et de la faim ; / Aussi les petits enfants blêmes ». Pourquoi ne pas aussi rapprocher certains poèmes du livre III des* Contemplations *du projet des* Misérables*, qui date de 1845, et du* Discours sur la misère *de juillet 1849 ?]*

Le recueil peut donc se lire comme le reflet de l'humaine condition.

- **Pourtant, le poète puise ses sujets dans sa vie personnelle, et en ce sens, le recueil a une vraie dimension autobiographique et semble aussi constituer un véritable autoportrait de Victor Hugo.**

- **Les « Mémoires » d'une âme : le recueil est constitué du récit des expériences intimes du poète, et en ce sens, de nombreux poèmes qui composent les quatre premiers livres du recueil sont autobiographiques.**

- Bien que l'idée des *Contemplations* naisse dès les années 1840 et que certains des poèmes datent même des années 1830, deux événements majeurs vont façonner le recueil, l'un politique, l'autre personnel : la trahison de Louis-Napoléon Bonaparte qui mène Hugo en exil dès 1851, et la mort brutale de sa fille Léopoldine en 1843. Cette expérience du deuil et de l'exil pousse Victor Hugo à interroger le sens de sa propre existence. Ainsi, l'organisation du recueil en deux parties, « Autrefois » et « Aujourd'hui », s'articule autour de l'événement tragique de la mort de Léopoldine et la séparation est clairement marquée par la date du deuil.
- La préface du recueil tend à mettre elle aussi en évidence cette forte dimension autobiographique. Victor Hugo y évoque une « destinée […] écrite là jour à jour», et établit que « Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes », avant d'ajouter : « C'est l'existence

humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil ; c'est un esprit qui marche de lueur en lueur en laissant derrière lui la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir, et qui s'arrête éperdu 'au bord de l'infini' ». Le recueil accumule d'ailleurs les allusions à l'histoire personnelle de Hugo : le deuil de sa fille, l'exil, les lieux réellement fréquentés (Les Feuillantines, les Roches, le château de la Terrasse, Jersey, Guernesey), les amis réels (Auguste Vacquerie) et les combats du siècle.

- Ce recueil, qui se présente comme les « Mémoires d'une âme » et entreprend de sonder le « cœur » et la « conscience » de son auteur, exalte l'intimité chère aux romantiques. La première personne du singulier y est d'ailleurs omniprésente, à tel point qu'on a pu lire dans *Les Contemplations* l'exhibition d'un Moi.

[La notion de lyrisme romantique serait ici intéressante à aborder, en s'appuyant sur des poèmes de Lamartine par exemple. On pourrait aussi se référer à l'entreprise autobiographique de Rousseau, ou à l'étude d'un autre recueil poétique autobiographique : Le Roman inachevé *de Louis Aragon par exemple, ou* Les Regrets *de Joachim Du Bellay.]*

- **Le recueil se construit en particulier comme le tombeau de la fille disparue, Léopoldine.**

- Hugo n'écrit aucun vers entre septembre 1843 et janvier 1846 : il est rendu mutique par la douleur. La mort interrompt l'écriture mais la relance aussi. En effet, le poète semble dépossédé de sa parole par la douleur du deuil et de l'exil, mais il réinvente par l'écriture le chant poétique. Ainsi, on peut dire que d'une certaine manière, le recueil peut être lu comme le tombeau de la voix poétique : Hugo ensevelit sa parole pour mieux la refonder. Accablé par le chagrin, Hugo dit son désir de mourir. « Veni, vidi, vixi » l'inscrit même dans son titre (« vixi » signifiant « j'ai vécu », soit « je suis mort »), IV, 13. La chronologie des poèmes semble quant à elle arrêtée dans le livre IV, il n'y a plus de progression temporelle, comme si la voix poétique était sur le point de se figer.
- Au centre symbolique du recueil, la ligne de points qui suit la date du « 4 septembre 1843 » signale un poème absent. La disparition de l'enfant entraîne l'extinction de la voix poétique, formulée dans un poème qui a pour objet la mort d'un autre enfant : « Oh ! la parole expire où commence le cri ; / Silence aux mots humains ! » (III, 23). Comme l'écrit le critique Laurent Jenny, c'est à partir de ce « point de mutisme » que peut s'élever la parole poétique, « conversion musicale du silence ». On peut ainsi dire que l'écriture des *Contemplations* transforme la douleur personnelle du poète en chant poétique.

Le recueil laisse donc pourtant bien entendre la voix singulière de Victor Hugo, père endeuillé qui utilise l'écriture poétique pour faire le deuil de sa fille Léopoldine.

- **Néanmoins, par l'expression d'une expérience intime que le poète semble recomposer, Victor Hugo invite bien ses lecteurs à voir dans *Les Contemplations* le reflet de l'humaine condition.**

➢ **En effet, l'autobiographie telle qu'elle se présente dans le recueil est falsifiée par le poète afin de construire un récit qui vise à généraliser son expérience personnelle. Ce n'est plus tout à fait le reflet de Victor Hugo qui s'y dessine en définitive.**

- La trame chronologique qui se dessine dans le recueil est en effet symbolique : plus des deux tiers des poèmes des *Contemplations* ont été écrits en exil, entre 1854 et 1855, et notamment le poème censé être le plus ancien, « La coccinelle » (I, 15) daté de mai 1830 mais en réalité écrit à Jersey en octobre 1854. L'auteur élabore en fait surtout un mythe autobiographique en manipulant les indications spatio-temporelles au bas des poèmes. Par exemple, les poèmes I, 4 et I, 6 sont censés avoir été écrits à « La Terrasse » en 1840. Ils ont en fait été composés respectivement en 1854 à Jersey et en 1846 à Paris. En falsifiant leur date d'écriture, Hugo associe symboliquement les souvenirs heureux qu'évoquent ces deux textes au lieu de villégiature de la Terrasse, apprécié de Léopoldine, et donc synonyme de bonheur pour l'auteur.
- Le recueil construit donc une destinée qui emprunte nombre d'éléments à la biographie de Hugo, mais qui n'est pas tout à fait la sienne. Le moi qui est à l'origine des *Contemplations* est fictif : le poète reconstruit donc son histoire afin de lui donner du sens. Cette recomposition symbolique de l'histoire personnelle participe de la reconstruction d'une parole poétique et par là, d'un « je » en résonnance avec l'universel.

➢ **Parce que l'expérience la plus intime est souvent la plus commune, le lecteur peut lire dans les poèmes des *Contemplations* un reflet de sa propre existence.**

- Nous avons dit que le recueil prenait la forme d'un hommage funèbre évident à la fille disparue, Léopoldine. Pourtant Hugo prend soin de ne pas citer son nom. Il ne la désigne qu'en fonction du lien affectif qui la relie à lui. Ainsi la référence à la dixième *Bucolique* de Virgile dans la formule concise et elliptique « Pauca meae » illustre le refus de toute effusion. La date de la mort de l'enfant est certes inscrite au cœur du livre IV et du recueil, suivie d'une ligne de points qui en souligne visuellement l'importance fondatrice, et elle est relayée par des inscriptions au bas des poèmes (4 septembre, ou « le jour des morts » en IV, 5 ; « en revenant du cimetière », IV, 11), comme pour renfermer le souvenir de la morte.
- Mais si Hugo ne nomme pas explicitement Léopoldine, c'est également pour transcender la seule dimension intime de son tombeau poétique, ce qui est déjà préparé par l'évocation de deuils et de chagrins qui ne sont pas les siens : ainsi le recueil fait-il aussi référence à la mort d'autres enfants (Claire Pradier, la fille de Juliette Drouet, les neveux d'Auguste Vacquerie), et au désespoir d'autres parents (« Et le cœur de la mère en proie à tant de soins, / […] Est vide et désolé pour cet enfant de moins ! », III, 15).
- La préface rappelle d'ailleurs que « la destinée est une ». Par la mort, le sujet poétique s'élargit jusqu'à devenir le « je » de l'Humanité tout entière. La critique Ludmila Charles-Wurtz montre que Victor Hugo « construit le sujet fictif des *Contemplations* par exfoliation du sujet réel, détachant, lambeau par lambeau, l'écorce de l'individualité pour arriver à l'intime, c'est-à-dire à ce noyau de la subjectivité qui est le même pour tous ». C'est donc d'après cette critique par la déconstruction du moi intime et personnel, que le lyrisme hugolien touche

à l'universel. D'un autre point de vue, c'est aussi par cette omniprésence du moi poétique, recréation du moi intime, que le lecteur est invité à plonger dans les abîmes de la conscience humaine.

- **En effet, le lecteur est en définitive lui-même convié à se reconnaître dans le « moi » poétique pour communier dans un « moi » universel.**
  C'est ce que dit la préface : « Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé qui crois que je ne suis pas toi ! ». Ainsi, le chant du poète endeuillé dans *Les Contemplations* prend une dimension universelle et les lecteurs sont explicitement invités à adopter la première personne du singulier, dans un double mouvement de réflexion, le lecteur se mirant dans le miroir que constitue et recueil et y découvrant le reflet, recomposé, du poète, et à travers lui, celui de la destinée humaine tout entière.

[Comment ne pas penser, ici, au poème inaugural des Fleurs du Mal : *« Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère ! »].*

Éléments de réponse

Dissertation

PRÉAMBULE

En réponse au sujet proposé, ce document présente un ensemble d'éléments et d'analyses, dans un développement organisé.

Son objectif est d'accompagner la réflexion des professeurs, qui auront pu choisir d'étudier avec leurs élèves une autre œuvre du programme.

Il ne saurait donc, en aucun cas, représenter ce qu'une copie d'élève pourrait produire.

A sa manière et à son niveau, un candidat de 1ère abordera sans doute et développera quelques-uns de ces éléments.
La commission d'harmonisation académique appréciera la qualité des copies en examinant :

-d'une part, ce qui relève des attentes liées à l'exercice (une réflexion organisée et rédigée dans une langue correcte, en réponse à la question posée, fondée sur la connaissance de l'œuvre éclairée par le parcours associé).

-d'autre part, tous les éléments qui pourraient valoriser, jusqu'à l'excellence, le travail du candidat (une finesse d'analyse ; une réflexion particulièrement nuancée ; la mobilisation pertinente d'une culture littéraire solide).

[Entre crochets figurent quelques références et analyses témoignant d'un travail qui aurait pu être conduit en classe dans le cadre du parcours associé. Par définition, ces exemples précis ne peuvent évidemment être considérés comme attendus ; ils cherchent seulement à illustrer l'un des ressorts de l'exercice : la réponse au sujet de dissertation s'enrichit bien du travail connexe qui aura été mené autour de l'œuvre inscrite au programme, notamment dans le cadre du parcours associé.]

Objet d'étude : La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle

Sujet B

Œuvre : Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*
Parcours : alchimie poétique : la boue et l'or.

On a reproché à Baudelaire de « tout peindre, de tout mettre à nu » dans son recueil *Les Fleurs du Mal*. Qu'en pensez-vous ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur le recueil de Charles Baudelaire, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

La citation est extraite du réquisitoire prononcé par le procureur Pinard lors du procès intenté à Baudelaire en 1857 à la parution des *Fleurs du Mal*. Baudelaire est condamné pour « offense à la morale publique, la morale religieuse et aux bonnes mœurs » à verser 300 francs d'amende, et six poèmes sont censurés. Après la fin de l'audience, Baudelaire clame qu'il s'agit d'un malentendu. Le scandale que provoque *Les Fleurs du Mal* fait écho aux autres procès en réalisme qui sont intentés au XIXe siècle à des écrivains (Flaubert accusé par le même Pinard pour *Madame Bovary*, Zola accusé d'écrire une « littérature putride ») ou à des peintres (Courbet pour *L'Enterrement à Ornans* ou Manet pour *Olympia*).

Pour traiter le sujet, il convient d'expliciter d'abord la citation : en quoi Baudelaire cherche-t-il à « tout peindre », et pourrait-on le ranger dans une veine réaliste, voire hyperréaliste ? Au-delà, comment pouvons-nous comprendre le second élément de l'accusation : « tout mettre à nu » ?
Tenant ensuite à distance cette accusation, et nous souvenant des enjeux du parcours associé, nous en viendrons à montrer que le recueil des *Fleurs du mal* ménage une effraction de la modernité, et que Baudelaire transfigure la réalité bien plus qu'il ne la dépeint, donné tout entier à un projet poétique singulier et sans doute révolutionnaire.

- ***Les Fleurs du mal* : une poésie qui ne cache rien**

  - **Une peinture du monde**

Certes, il serait facile de relever au fil d'un recueil ancré dans son siècle les éléments qui pourraient apparemment l'inscrire dans une veine nettement réaliste : Baudelaire se montre attentif à la réalité dans laquelle il vit, et considère d'ailleurs le poète comme un « peintre de la vie moderne ». Les poèmes de la section « Tableaux parisiens » (« Le Cygne », « Les Sept Vieillards ») sont pour lui l'occasion privilégiée de capter l'étrange et fugitive beauté de la réalité urbaine :

> « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
> Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel). »

Toutefois, le regard que le poète pose sur le monde qui l'entoure s'éloigne manifestement de celui d'un copiste. Il se détourne obstinément de toute représentation mimétique de la ville, et on le voit rarement se laisser situer dans l'espace réel (« Quand je traversais le vieux Carrousel… », « Le Cygne »). C'est que le poète ne cherche pas à rivaliser avec la réalité, mais à en révéler toute la profondeur. Sa mission, sa vocation peut-être, à l'instar de l'haruspice antique, consiste à lire les signes de la nature, à faire advenir le phénomène à la signification, grâce à un réseau d'images et de métaphores inédites.
En effet, son œil n'observe pas seulement la réalité matérielle du monde : il s'empare d'objets (« Le flacon », « La pipe »), de paysages, de moments vécus, qu'il associe à des sensations. En ce sens, *Les Fleurs du Mal* constitue bien une invitation au voyage, mais à un voyage sensoriel avant tout, sensuel, particulièrement olfactif (« Parfum exotique », « Le balcon », « Harmonie du soir », « L'invitation au voyage »). Souvenons-nous de ces vers évocateurs tirés du « Parfum », deuxième sonnet de l'ensemble « Un fantôme » : « Lecteur, as-tu quelquefois respiré / Avec ivresse et lente gourmandise / Ce grain d'encens qui remplit une église, / Ou d'un sachet le musc invétéré ? ». Baudelaire prend à témoin le lecteur, l'entraînant dans le récit d'une expérience partagée, celle d'un

souvenir qui parvient à revivre dans le concret de la sensation. Le poète est celui qui sait « l'art d'évoquer les minutes heureuses », le « crépuscule du soir » comme celui du matin, tous les plaisirs charnels, la volupté, le vin.

[Après Baudelaire, nombre de poètes proposeront, au XXe siècle, un voyage dans l'épaisseur du monde, sans se contenter de le décrire, depuis les visions surréalistes jusqu'aux méditations d'un Jaccottet et aux explorations d'Yves Bonnefoy, en passant par le travail de dissection d'un Ponge, qui a lu Supervielle.]

- **Une peinture de la misère des hommes**

Dès le poème liminaire « Au lecteur », Baudelaire annonce la couleur de son recueil :

> « La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
> Occupent nos esprits et travaillent nos corps ».

La condition humaine, placée sous le signe de « Satan Trismégiste » est marquée par l'abjection, vouée au mal. Le recueil se déploie ensuite comme la traversée du « chemin bourbeux » qu'est l'existence : Paris, « fourmillante cité » ou « cité de fange » est peuplée de fantômes, de spectres ou « démons malsains » qui s'éveillent « comme des gens d'affaire » (« Crépuscule du soir »), de vieillards sinistres, d'assassins et de prostituées, « muses vénales », de mendiants aveugles « vraiment affreux » (« les Aveugles »). « Race de Caïn », l'humanité est présentée comme fautive, souillée, elle « rampe et meur[t] misérablement » dans la fange (« Abel et Caïn »).

Cette vision singulière explique la réception du recueil à sa parution : « L'odieux y coudoie l'ignoble, le repoussant s'y allie à l'infect, jamais on n'assista à une semblable revue de démons, de fœtus, de diables, de chloroses, de chats et de vermine. Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur", écrit *Le Figaro*.

Baudelaire outrepasse donc évidemment l'exercice d'une simple peinture réaliste : il ouvre les cœurs et fouille dans l'abject. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'accusation de « tout mettre à nu ». « La Charogne », par exemple, suit une progression qui se rapproche de plus en plus de l'objet jusqu'au « ventre putride ». Le poète ne capte pas seulement la réalité matérielle du monde, il associe les sensations par un jeu de synesthésies, afin de révéler les mystères du monde. L'objet baudelairien le plus banal ouvre ainsi sur des profondeurs : l'horloge devient un « dieu sinistre, effrayant, impassible » qui conduit inéluctablement à la mort. Par les réseaux métaphoriques, il entre « comme un coup de couteau/ dans [le] cœur plaintif » des hommes (« le Vampire »), met au jour l'ennui qui les ronge et l'hypocrisie de ses lecteurs (« Au lecteur »). Baudelaire est bien, selon Rimbaud, « le premier voyant », et sa naissance, évoquée dans « Bénédiction », peut se lire comme une réécriture inversée de l'Annonciation, celle d'un prophète qui révèle au monde la douleur.

[Avec un poème comme « J'aime l'araignée, j'aime l'ortie », Victor Hugo ouvrait la voie à une poésie « où aucun fruit n'est défendu ». La laideur des villes industrielles se retrouve dans *Les Villes tentaculaires* de Verhaeren ou dans « Ville » de Rimbaud. Laforgue évoque aussi une humanité horrible dans sa « Complainte du pauvre corps humain », tandis que Lautréamont exprime un dégoût virulent de lui-même et du monde dans *Les Chants de Maldoror.*]

- ***Les Fleurs du mal* : une effraction de la modernité**

  - **Une rupture avec la conception classique de la poésie**

Le recueil mêle l'archaïque et le nouveau. Ce n'est pas que Baudelaire rejette spontanément l'Idéal classique (« J'aime le souvenir de ces époques nues, / Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues »), mais celui-ci est désormais perçu comme hors d'atteinte dans un monde devenu laid, et sous un ciel vide. « Le peintre de la vie moderne » ne peut plus peindre comme Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt ou Michel-Ange évoqués dans « les Phares ». Enfant chéri des muses, le poète a perdu son auréole sacrée. Dans *Fusées*, Baudelaire écrit ainsi : « Comme je traversais le boulevard, et comme je mettais un peu de précipitation à éviter les voitures, mon auréole s'est détachée et est tombée dans la boue du macadam ». « L'Albatros » évoque par une analogie la condition du poète moderne ; « Le Cygne », ironiquement dédié à Victor Hugo, pointe une ville défigurée. La laideur et la vilenie contemporaine se perçoivent également dans les heurts qui viennent déranger les formes en apparence classiques des poèmes baudelairiens (par exemple, outre le remplacement des rimes embrassées par des rimes croisées dans les quatrains, le sonnet « La Cloche fêlée » admet de ces *fêlures* en effet dans le corps fluide des alexandrins, qui font sonner une « voix affaiblie » et laissent s'installer un certain prosaïsme).

[Laforgue dans *Les Complaintes* et Corbière dans *Les Amours jaunes* décrivent aussi l'exil du poète dans le monde moderne et chantent sur des lyres brisées ou des pianos désaccordés « À une demoiselle, pour Piano et Chant ».]

  - **Une beauté autre**

Fruit d'une distillation, « le beau est toujours bizarre » chez Baudelaire. S'éloignant là encore de la conception classique de la beauté, dont on reconnaît les formes harmonieuses établies selon des règles connues, Baudelaire fonde son esthétique sur la surprise et l'étonnement. Ses poèmes marquent les esprits par l'alliance insolite entre une forme classique et un contenu provocateur, par des images qui subjuguent par leur étrangeté : « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige » (« Harmonie du soir »). Baudelaire ne cherche donc pas à « tout peindre », ni même à « tout mettre à nu », comme le lui reproche Pinard, mais plutôt à nous faire voir les choses autrement, à faire accéder le lecteur à une autre vision du monde. Ce n'est pas tant le monde en lui-même qui l'intéresse qu'un ailleurs qu'il rêve et appelle de ses vœux, dans « la Vie antérieure » ou dans « la Chevelure » ; ce dernier poème lui permet, par le jeu des correspondances, de faire surgir « Tout un monde lointain, absent, presque défunt ». Dans « L'Invitation au Voyage », par la puissance incantatoire de son chant et notamment du refrain, le poète magicien transforme et sublime le monde.

La prolifération des métaphores autour de la femme aimée dilue en fait sa personne jusqu'à l'expulser d'elle-même : dans « Les Bijoux », pièce condamnée, nulle beauté naturelle, mais des bijoux artificiels, « bijoux sonores », bijoux verbaux peut-être, dont le poète orne le corps dont il prend possession, le transformant en objet d'art.

La fréquence générale des apostrophes et des appositions abandonne aux groupes syntaxiques une forte autonomie, ce qui nourrit et élargit la très grande liberté d'une parole poétique qui se donne

à elle-même ses propres lois ; c'est le cas par exemple dans les six premiers vers de « Sed non satiata » où les coréférences sont lâches et induisent une certaine équivoque.

[En cela, Baudelaire apparaît en précurseur des Surréalistes : pour eux, « la beauté sera convulsive ou ne sera pas », et ils chercheront un accès à la *surréalité* révélée par les hasards objectifs, l'union libre des mots : « La terre est bleue comme une orange /Jamais une erreur les mots ne mentent pas », affirmera Paul Éluard.]

- ***Les Fleurs du mal* : une poésie qui dévoile et révèle**

  - **La boue transmuée en or : « l'alchimie du verbe »**

Contrairement aux peintres qui se déclarent réalistes, Baudelaire méprise l'imitation du réel, incarnée notamment par la photographie qui se développe et qu'il déteste – même s'il ne sait s'en passer. Il ridiculise dans le Salon de 1859 le crédo réaliste et la « triviale image » sur laquelle la « société immonde » se rue « comme un seul Narcisse ». Son œuvre n'a donc pas vocation à faire voir l'abject, mais à le transfigurer; et c'est dans un projet d'épilogue pour son édition de 1861 qu'il adresse à Paris la fameuse apostrophe : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or ».
C'est pour extraire la beauté du mal que Baudelaire fait entrer en poésie des thèmes ou des motifs traditionnellement considérés comme antipoétiques. Il a foi dans le pouvoir transmutateur de l'art, la poésie est pour lui le laboratoire d'une alchimie capable de faire surgir une beauté d'un nouvel ordre. Son inspiration est donc tendue entre deux pôles contraires, dont il produit une forme de synthèse, ce qu'illustrent très bien par exemple les multiples antinomies de l'« Hymne à la beauté » : « Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / Ô beauté ? ». Dans ce poème, tel Protée, la beauté n'a plus le visage unique de l'Idéal, mais fluide, mouvante, changeante sous la lumière du Spleen, elle est la coïncidence des contraires. Les figures héritées du Romantisme noir – vampires, fantômes, revenants – sont sublimées par un travail de transfiguration poétique. Le poème « Une Charogne » est emblématique de cette alchimie du verbe : ses oxymores manifestent la fusion des contraires.

[D'autres poètes, à la suite de Baudelaire, mettent en œuvre cette alchimie poétique : Rimbaud dont la « Vénus anadyomène » est peinte « belle hideusement d'un ulcère à l'anus » ; ou Claudel, qui célèbre « le Porc » en concluant : « Je n'omets pas que le sang de cochon sert à fixer l'or. ». Inversement, les poètes parnassiens refusent cette expérience et préfèrent rester dans le Beau, sublime et précieux.]

  - **La magie du démiurge**

Loin d'être un peintre du réel, le poète est donc un démiurge : il crée littéralement un monde, un monde en poésie.
Pour Baudelaire, les fleurs de la poésie ne sont plus naturelles, le poète n'est plus inspiré par la beauté de la nature comme dans l'esthétique classique où la nature était à la fois modèle et principe de création. La poésie est désormais une activité sacrilège, voire blasphématoire, dans le sens où un poète-pantocrator se fait le rival de Dieu, pouvant faire advenir le paradis sur terre sans se résigner à l'attente (« Les Litanies de Satan »). Cette veine satanique, héritée du Romantisme, est active dans *Les Fleurs du mal*.

Le poème « Alchimie de la douleur » est représentatif de ce tournant éthique et esthétique : le poète y démythifie la nature et montre dans le premier quatrain comment chacun projette sur elle sa sensibilité ; l'image radieuse que donne d'elle une certaine tradition lyrique n'est pas plus légitime que la vision funèbre des mélancoliques. Le second quatrain change d'interlocuteur et évacue la nature ; Hermès renvoie au diable, parce qu'ils sont tous les deux trismégistes. Si l'alchimie est triste alors, c'est parce qu'au rebours de la tradition, il « change l'or en fer », et non l'inverse, c'est-à-dire que l'œuvre du poète est une dénaturation, dans une dynamique de négation. Le poète n'enfante que des images de mort (« cadavre cher », « sarcophages »), et la nature est réduite au « suaire des nuages », ce qu'il y a de plus fluide et informe, qui ne prête plus à la rêverie mais constitue le tombeau de l'Idéal perdu.
Le sonnet suivant, « Horreur sympathique », prolonge « Alchimie de la douleur » : le poète est « libertin », les « cieux déchirés » ne sont plus que « les corbillards de [ses] rêves », avec encore une dégradation du sarcophage en vulgaires corbillards. Le cœur semble se substituer au soleil couchant romantique : « Et vos lueurs sont le reflet / De l'Enfer où mon cœur se plaît ». La démarche poétique est désormais intériorisée, tout est concentré dans cette image du cœur récurrente dans *Les Fleurs du mal* ; dans la dernière phrase, le « je » est à la fois sujet et objet.

[Mallarmé, dans la continuité de Baudelaire, consacre l'autonomie totale de la poésie, qui ne reflète plus qu'elle-même : « aboli bibelot d'inanité sonore ».]

Le monde que peint Baudelaire est en fin de compte son monde intérieur, c'est bien le « gouffre » de son âme. Chaque poème met en scène la métamorphose de son moi, omniprésent (« je suis un cimetière abhorré de la lune… », « Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées… », « Je suis comme le roi d'un pays pluvieux… ») même quand en apparence le sujet du poème est différent : dans « Les Chats », « Les Hiboux », «la Pipe », le moi se projette dans toute forme d'altérité, ou lui transfère sa substance en se dédoublant. Le poète devient le sujet et la matière de sa propre expérience, il se dédouble, comme dans « L'Héautontimorouménos » : « Je suis la plaie et le couteau ! ».
La poésie naît du poète qui fait l'offrande de son être et fait voir le monde à travers l'humeur noire de son spleen. L'ivresse du vin permet une sorte de transe poétique qui permet l'émergence d'une poésie nouvelle, comme dans « L'Âme du vin » :

> « En toi je tomberai, végétale ambroisie,
> Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,
> Pour que de notre amour naisse la poésie
> Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur ».

[Rimbaud est évidemment l'héritier de Baudelaire : le poète, par « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », parvient à l'inconnu, devient autre, devient les autres. On pourra également comparer l'inspiration bachique à l'usage contrôlé de la mescaline chez Michaux, ou à la pratique de l'hypnose dans le groupe surréaliste.]

Éléments de réponse

Dissertation

PRÉAMBULE

En réponse au sujet proposé, ce document présente un ensemble d'éléments et d'analyses, dans un développement organisé.

Son objectif est d'accompagner la réflexion des professeurs, qui auront pu choisir d'étudier avec leurs élèves une autre œuvre du programme.

Il ne saurait donc, en aucun cas, représenter ce qu'une copie d'élève pourrait produire.

A sa manière et à son niveau, un candidat de 1ère abordera sans doute et développera quelques-uns de ces éléments.
La commission d'harmonisation académique appréciera la qualité des copies en examinant :

-d'une part, ce qui relève des attentes liées à l'exercice (une réflexion organisée et rédigée dans une langue correcte, en réponse à la question posée, fondée sur la connaissance de l'œuvre éclairée par le parcours associé).

-d'autre part, tous les éléments qui pourraient valoriser, jusqu'à l'excellence, le travail du candidat (une finesse d'analyse ; une réflexion particulièrement nuancée ; la mobilisation pertinente d'une culture littéraire solide).

[Entre crochets figurent quelques références et analyses témoignant d'un travail qui aurait pu être conduit en classe dans le cadre du parcours associé. Par définition, ces exemples précis ne peuvent évidemment être considérés comme attendus ; ils cherchent seulement à illustrer l'un des ressorts de l'exercice : la réponse au sujet de dissertation s'enrichit bien du travail connexe qui aura été mené autour de l'œuvre inscrite au programme, notamment dans le cadre du parcours associé.]

Objet d'étude : La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle

Sujet C

Œuvre : Guillaume Apollinaire, *Alcools*
Parcours : modernité poétique ?

La poésie de Guillaume Apollinaire s'invente-t-elle en rejetant le passé ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur le recueil *Alcools*, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Le sujet porte à s'interroger sur le statut du « passé » dans le recueil de Guillaume Apollinaire. Qu'il soit historique, littéraire ou personnel, l'élève est invité à réfléchir à la place que le passé prend dans l'œuvre afin de nuancer l'idée d'une modernité qui se ferait sans lui, voire contre lui.

On va donc examiner si la poésie de Guillaume Apollinaire ne s'inscrit esthétiquement et thématiquement que dans son époque ou si elle repose aussi sur une tradition littéraire, une histoire personnelle ou partagée. Pour résoudre cet antagonisme, on pourrait envisager de placer le recueil en dehors du cours du temps, en soulignant sa portée universelle.

- **La poésie de Guillaume Apollinaire apparaît de prime abord d'une grande modernité. Elle est en adéquation avec son temps, nouvelle, inventive, créatrice.**

  - **La poésie d'Apollinaire exprime la modernité du monde**
    Le recueil évoque à plusieurs reprises la modernité de la ville, le développement industriel et les découvertes techniques, notamment dans le domaine des transports. Des innovations du style permettent la peinture de ce paysage du début du XXème siècle dans toute sa diversité et dans le mouvement qui l'anime : on retiendra notamment l'absence de ponctuation, les assonances préférées aux rimes, les vers qui s'allongent parfois démesurément, les expressions détachées, placées les unes à côté des autres. Ainsi, « Zone », qui s'ouvre sur la significative formule « À la fin tu es las de ce monde ancien », expose une série de tableaux du monde contemporain de l'auteur. Tout se croise sans ordre apparent et sans distinction : publicité, religion, aviation, ouvriers, comme si le poète, tel un cubiste, voulait rendre compte de l'incroyable vitalité de la modernité en la représentant presque simultanément sous divers angles.

[Certains élèves pourront voir l'opportunité de faire le lien avec Émile Verhaeren, auteur contemporain qui associe l'expression de nouveaux paysages à une liberté prise avec la forme et les images, notamment dans *Les villes tentaculaires*.]

  - **Le recueil témoigne de l'influence des artistes contemporains**
    Les nombreuses dédicaces font écho à l'actualité artistique. En dédiant ses textes à ses amis auteurs et peintres, Apollinaire manifeste la grande diversité de ses influences. Il ne se plie jamais à un dogme mais va chercher partout de quoi nourrir son écriture. On retient notamment le célèbre nom de Picasso en exergue du poème « Les fiançailles », qui développe un lyrisme sans précédent dans les neuf textes qui le composent. À l'instar des tableaux de Pablo Picasso dont Claude Lévi-Strauss a pu dire qu'ils étaient « un admirable discours pictural beaucoup plus qu'un discours sur le monde », « Les Fiançailles » exprime l'abandon de la tradition vers un nouveau mode de représentation : « Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers / Je ne sais plus rien et j'aime uniquement ».

[Un lien peut être fait entre le style de Guillaume Apollinaire et celui de Pierre Reverdy, qui lui aussi cherche à rompre avec la tradition poétique sous l'influence des cubistes et des surréalistes.]

- **Guillaume Apollinaire déploie dans *Alcools* une liberté de style propre à son époque**

  Une licence extraordinaire est développée dans le recueil. Au-delà du renouveau formel, le langage du poète brise les interdits. Les images insolites qui rappellent le mouvement surréaliste (dont Apollinaire a inventé le nom avant de s'en écarter) côtoient les expressions les plus simples, parfois même les plus triviales. Le titre *Alcools* n'exprime pas seulement le procédé de distillation, l'alchimie, mais aussi ce qui désinhibe, l'agent de la fête et de l'excès. C'est ainsi que l'on peut croiser dans « Voie lactée » un « cul de dame damascène », ou dans les « Sept épées » un « chibriape » (mot-valise créé par Apollinaire composé de *chibre* et *Priape*). Dans une moindre mesure, l'enthousiasme spontané du poète s'entend dans les vers très courts de « Hôtels » ou dans l'énigmatique alexandrin qui compose à lui seul le poème « Chantre ».

[Les élèves pourront toutefois nuancer la nouveauté de cette audace en rappelant celle de Rimbaud.]

- **La poésie de Guillaume Apollinaire ne rejette pas le passé pour autant. Elle se construit avec lui et à travers lui.**

  - **Le recueil laisse une large place au passé du poète**

    La nostalgie domine l'œuvre. On relève dans les poèmes de nombreux éléments biographiques, tant dans les lieux parcourus que dans les individus évoqués. On peut ainsi lire « Marie » et « Annie », en reconnaissant assez facilement d'une part Marie Laurencin, peintre, poétesse, muse de l'auteur qui a partagé sa vie de 1907 à 1912, et d'autre part Annie Playden, jeune anglaise rencontrée lors du séjour rhénan en 1900, qu'il tentera - en vain - de reconquérir avant qu'elle ne parte pour les États-Unis. Les anciennes amours sont dispersées dans le recueil sans, pour autant, suivre de chronologie. La section « Rhénanes », cependant, semble être au cœur du recueil comme une parenthèse passée qui rassemble les souvenirs du voyage au bord du Rhin. « Mai », en particulier, évoque la beauté des paysages et un amour révolu aux temps du passé où « celle que j'ai tant aimée » n'est plus nommée.

[Les élèves pourront faire le lien entre l'œuvre au programme et les poèmes de Blaise Cendrars qui racontent ses voyages d'adolescent dans *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*.]

  - ***Alcools* se nourrit aussi de notre bibliothèque commune**

    Le recueil s'inscrit dans un passé historique et fictionnel. Apollinaire multiplie les références aux mythes et à la religion qui se mêlent et se confondent parfois, dans un élan mystique singulier. La « Chanson du Mal-Aimé », par exemple, nous permet de rencontrer le Phénix, Chanaan, Ulysse et Sacontale, avant que le poète ne s'exclame : « Mon beau navire ô ma mémoire / Avons-nous assez navigué ». Et

quel voyage ! dans le mythe, la religion et la littérature, de l'Antiquité égyptienne ou gréco-latine à la Bible, sans oublier le drame hindou. Les lectures du poète semblent lui avoir fourni des images qui peuplent son imaginaire ; la sorcière Lorelei n'est qu'une nouvelle preuve du syncrétisme de l'auteur.

- **Guillaume Apollinaire hérite des poètes qui l'ont précédé**.
  L'influence symboliste est si prégnante que Georges Duhamel la lui a reprochée : « En lisant son recueil, on reconnait une foule de poètes, auxquels M. Apollinaire a voué un louable mais excessif amour. C'est Verlaine parfois, c'est Moréas souvent, c'est Rimbaud, dont monsieur G. Apollinaire ne semble pas devoir oublier jamais la voix profonde et terrible ». On reconnaît en effet dans ses poèmes la continuation des audaces stylistiques et thématiques de ces poètes de la fin du XIXème siècle, ainsi qu'une certaine mélancolie des romantiques allemands. Le simple titre « Automne malade » renouvelle la personnification des saisons qui permet l'expression des états d'âme. Plus évocateur encore, les titres successifs du recueil sont des preuves de la distance progressive que Guillaume Apollinaire prendra avec les poètes qui l'ont précédé : en particulier *Roman du Mal-Aimé,* qui renvoie ouvertement à Rimbaud. Le choix définitif pour *Alcools* témoigne néanmoins de l'envie d'un renouveau.

[Les élèves pourront illustrer le lien entre l'œuvre au programme et des poèmes plus anciens avec des textes issus de « Tableaux Parisiens » ou du *Spleen de Paris* de Baudelaire, en particulier dans la description des paysages urbains.]

- **Le recueil, à la fois moderne et nourri du passé, acquiert une dimension universelle : la poésie de Guillaume Apollinaire semble presque « s'inventer » d'elle-même, comme une parole née en dehors du temps.**

  - **Plus que de reposer sur une opposition du passé et de la modernité, le recueil s'appuie sur la conscience du temps qui passe**
    On retrouve dans les poèmes le motif typiquement poétique du *tempus fugit*. Dans *Alcools*, le passé n'est jamais glorifié ou regretté sans ouverture vers l'avenir. Ainsi peut-on lire dans « Le Brasier » : « Voici ma vie renouvelée / De grands vaisseaux passent et repassent ». Ce poème dans lequel le passé est consumé dans un feu purificateur, développe l'image de l'eau qui coule pour symboliser la course du temps. Il associe les temps du passé, du présent et du futur, afin de créer un espace suspendu qui permet une prise de distance avec l'existence vécue. De la même façon, la structure du recueil, qui s'ouvre par le vers « A la fin tu es las » et s'achève sur « Les étoiles mouraient le jour naissait à peine », invite à le lire comme l'espace d'une transformation : le souvenir des déceptions est accepté comme la condition d'une création future. Le passé n'est remémoré que pour être dépassé et atteindre un renouveau au dernier vers.

- **Les choix formels transportent la poésie hors du temps**
  Il paraît très superficiel de décider si le style du poète tient davantage de l'héritage symboliste, des innovations surréalistes ou d'une création propre à Apollinaire ; l'absence de ponctuation, elle-même, semble en réalité un choix relativement intemporel. En effet, si elle peut apparaître de prime abord moderne et inédite, elle peut aussi nous rappeler le grec mycénien en ce qu'elle impose un langage parfois cryptique qui gagne en profondeur mystique, une certaine force confuse, non sans rappeler la puissance du verbe. De la même façon, le célèbre « Pont Mirabeau » convoque le Moyen Âge avec son refrain, mais il y règne des indécisions syntaxiques (« L'amour s'en va comme cette eau courante / L'amour s'en va / Comme la vie est lente / Et comme l'Espérance est violente ») ainsi que certaines expressions énigmatiques (« Ni temps passé / Ni les amours reviennent »), comme s'il s'agissait surtout d'inviter à l'interprétation, à l'imaginaire.

[On peut ici faire le lien avec « Villonelle » de Max Jacob, un poème qui, dans une forme rappelant la poésie médiévale de François Villon, regrette le chant des sirènes de l'Antiquité grecque. Tous ces chants se mêlent pour convoquer le pouvoir poétique.]

- **Apollinaire fonde ainsi un nouveau lyrisme à la portée universelle**
  Lorsque le mythe et le vécu, le personnel et le collectif, se trouvent ainsi entremêlés par une nouvelle parole, le texte trouve en nous un écho et rejaillit avec force. Apollinaire semble parfois vouloir disparaître et se désincarner pour laisser sa voix se faire en nous. On peut lire ainsi dans « Cortège » : « Et le langage qu'ils inventaient en chemin / Je l'appris de leur bouche et je le parle encore / Le cortège passait et j'y cherchais mon corps / Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même / Amenaient un à un les morceaux de moi-même / On me bâtit peu à peu comme on élève une tour / Les peuples s'entassaient et je parus moi-même ». Nouvelle Babel, le poète, délivré de son corps, se reconstruit dans un langage unique qui rassemble les hommes.

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.