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

Français

Session 2021 • Antilles-Guyane • Remplacement

Code sujet **21FRGEAG3** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1 - Commentaire — Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle – Romain Gary, La Promesse de l’aube
1 réponses • sujet p. 2–2

2 - Commentaire — Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle – Alfred de Vigny, Chatterton
1 réponses • sujet p. 3–3

3 - Dissertation — Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle
3 réponses • sujet p. 4–4

4 - Dissertation — La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle
3 réponses • sujet p. 5–5

Les numéros, parties et pages renvoient au sujet original. Chaque réponse rappelle la consigne, explique la démarche et donne le résultat.

1 - Commentaire

20 points

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle – Romain Gary, La Promesse de l'aube

Question 1.

Sujet p. 2

> Vous traiterez, au choix, un commentaire ou une dissertation. 1 - Commentaire (20 points). Objet d'étude : Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle. Romain GARY, La Promesse de l'aube, Deuxième partie, chap. XXI, 1960. Rédigez un commentaire de cet extrait.

Introduction

Publié en 1960, *La Promesse de l'aube* est une autobiographie romancée dans laquelle Romain Gary rend hommage à sa mère, femme énergique et ambitieuse qui l'a élevé dans des conditions difficiles. Dans cet extrait de la deuxième partie, chapitre XXI, le narrateur raconte les visites quotidiennes de sa mère au marché de la Buffa, à Nice. Elle n'y accomplit pas seulement des achats : elle y exerce une autorité spectaculaire, provoque les commerçants et transforme le marché en scène de théâtre.

Nous pouvons donc nous demander comment Romain Gary transforme une scène de marché en un spectacle comique tout en dressant un portrait affectueux de sa mère.

Nous étudierons d'abord la représentation foisonnante et théâtrale du marché, puis le personnage d'une souveraine burlesque qui domine les commerçants, avant de montrer que ce portrait comique constitue un hommage tendre et admiratif.

I. Un marché foisonnant et théâtralisé

Dès les premières lignes, le marché est présenté comme le territoire de la mère. Le narrateur affirme qu'elle s'y rend chaque matin, « où elle régnait incontestablement ». Le verbe « régnait » constitue une métaphore politique : le marché devient son royaume et annonce la dimension spectaculaire du récit. Cette autorité contraste comiquement avec la banalité du lieu et des activités qui s'y déroulent.

La description mobilise d'abord plusieurs sensations. Le marché est un « lieu d'accents, d'odeurs et de couleurs » : cette énumération associe les voix, les parfums et les apparences pour donner au lecteur l'impression d'y être présent. L'abondance des produits, avec les « escalopes, côtelettes, poireaux et yeux de poissons morts », puis les « œillets et [le] mimosa », compose un tableau très vivant. Le rapprochement entre des aliments parfois peu appétissants et les fleurs produit un contraste entre le trivial et le poétique. La formule « par quelque miracle méditerranéen » transforme même cette profusion ordinaire en phénomène merveilleux.

Le marché est également construit comme un espace sonore. Les « nobles imprécations » s'élèvent au-dessus des marchandises, puis les « interpellations, insultes, invectives et cris indignés » forment « le plus vieux chœur de la Méditerranée ». L'accumulation restitue le tumulte des échanges, tandis que le terme théâtral « chœur » donne aux voix des marchands une dimension collective et presque solennelle. Le marché devient ainsi une représentation publique, à la fois populaire et grandiose.

Enfin, les nombreux verbes d'action rendent la scène très animée : la mère « tâtait », « méditait », « rejetait », « pointait », « reniflait » et « plongeait » le doigt dans les aliments. Cette succession rapide mime ses déplacements et ses gestes. Les commerçants sont eux aussi décrits comme des acteurs : le maraîcher protège ses salades « de son corps », Renucci « brandissait le poing », « faisait mine de défendre sa marchandise » et « implorait la madone ». Le récit donne donc à voir une véritable scène jouée devant le narrateur et les autres clients.

II. Une souveraine burlesque qui domine les commerçants

La mère est ensuite représentée comme une reine ou comme une juge. L'expression « cour de justice orientale » prolonge la métaphore du pouvoir. Elle examine et évalue les marchandises comme si elle rendait un verdict. Le vocabulaire judiciaire, avec « pardonnait », donne une importance disproportionnée à ses décisions concernant « les gigots, les salades » et « les petits pois ». Le décalage entre la solennité de ces images et la modestie de l'enjeu crée un comique de disproportion.

Sa canne devient même un « sceptre ». Un objet associé à son âge et à ses difficultés physiques se transforme en attribut royal. Par un simple geste, elle décide de la valeur des produits et les fait passer « de l'état de vile marchandise à celui de "cuisine française de premier ordre" ». Cette transformation volontairement excessive rappelle le langage publicitaire du « prospectus déjà cité ». Elle souligne aussi l'habileté de la mère, chargée de l'intendance et de la promotion de l'hôtel, à valoriser les produits qu'elle achète.

Son pouvoir s'exerce toutefois par la provocation. Chez M. Renucci, elle « tât[e] longuement les jambons sans jamais en acheter », uniquement pour rappeler au marchand « quelle cliente de marque il avait perdue ». La répétition de cette action pendant « plusieurs mois » transforme un différend commercial en rituel comique. La mère ne cherche pas seulement à choisir un produit : elle met en scène sa supériorité et rappelle qu'elle peut priver le commerçant d'une cliente importante.

La réaction de Renucci amplifie le burlesque. Sa voix « montait comme une sirène d'alarme » : l'arrivée de la mère est présentée comme une menace exceptionnelle. Le charcutier se précipite, se penche, brandit le poing et protège sa marchandise avec son corps. La mention de sa « panse sur le comptoir » introduit une caricature physique grotesque. En face, la mère est désignée comme « la cruelle », ce qui lui donne momentanément le rôle d'une méchante de mélodrame, alors que son comportement relève surtout du jeu.

Les deux personnages semblent en effet jouer une scène connue d'avance. La mère simule l'incrédulité puis l'horreur grâce à une « mimique variée », tandis que Renucci lève les yeux au ciel, joint les mains et implore la Madone « de le retenir, de l'empêcher de tuer ». Les gestes, les expressions et les paroles ressemblent aux éléments d'une représentation théâtrale. La scène s'achève dans les « rires », les « Santa Madonna ! » et les jurons : le conflit devient un divertissement collectif.

III. Un portrait comique qui exprime l'admiration et la tendresse

Derrière la caricature, le narrateur manifeste son admiration pour une femme énergique et indépendante. Bien qu'elle se déplace avec une canne, elle ne paraît nullement diminuée : elle s'en sert pour « pointer » les marchandises et imposer sa volonté. Elle s'éloigne « la tête haute » et poursuit « son règne ailleurs ». Ces expressions donnent à sa démarche une dignité souveraine et montrent qu'elle refuse de subir passivement les difficultés de l'existence.

Le portrait repose sur une amplification permanente. Les produits ordinaires deviennent des objets soumis à un jugement royal, les commerçants forment un « chœur », et la mère apparaît successivement comme une reine, une juge et une actrice. Cette transfiguration ne vise pas à ridiculiser cruellement la mère : elle traduit le regard affectueux du fils, qui transforme un souvenir quotidien en épisode mémorable. L'humour permet ainsi de célébrer sa vitalité et sa capacité à s'imposer dans un monde où elle avait connu la misère et l'humiliation.

La dernière phrase infléchit le rythme et le ton du passage : « Je crois qu'elle avait vécu là quelques-uns de ses meilleurs moments. » Après les accumulations, les cris et les gestes, cette phrase brève et apaisée révèle la dimension affective du souvenir. Le verbe « crois » marque une forme de modestie, mais l'expression « quelques-uns de ses meilleurs moments » confère au marché une valeur essentielle dans la vie de la mère. Elle y trouvait du plaisir, de l'action et une forme de reconnaissance sociale.

Le marché lui offre donc un espace où elle peut reconquérir une dignité et exercer un pouvoir. Elle y est une « cliente de marque », capable de susciter à la fois la crainte, l'exaspération et les rires. Le comique devient ainsi une forme de revanche sur les difficultés passées. En racontant son « règne », Gary rend hommage à sa force de caractère et à son énergie.

Conclusion

Romain Gary transforme la visite d'un marché en une véritable scène de théâtre populaire. La description sensorielle, les accumulations, les cris et les gestes donnent au lieu une animation foisonnante. La mère y apparaît comme une souveraine burlesque qui juge les marchandises et provoque les commerçants, tandis que la relation avec Renucci repose sur un jeu comique fait de mimiques, de menaces feintes et de répliques. Mais cette exagération est surtout le signe d'un regard admiratif et tendre. La dernière phrase montre que le rire permet au narrateur de conserver la mémoire d'une femme pleine de vitalité, qui avait trouvé dans ce « règne » un espace de liberté et de bonheur.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans cet extrait, Romain Gary fait du marché de la Buffa un véritable théâtre comique. La profusion des sensations, les accumulations et le « chœur » des marchands donnent au lieu une dimension spectaculaire. Sa mère y apparaît comme une souveraine burlesque, armée de sa canne devenue « sceptre », qui juge les marchandises et affronte Renucci dans une scène fondée sur la provocation et le jeu. Cependant, cette caricature exprime surtout l'admiration du narrateur : en racontant le « règne » de sa mère, il célèbre sa vitalité, sa dignité et les moments de bonheur qu'elle trouvait dans ce rituel quotidien.

2 - Commentaire

20 points

Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle – Alfred de Vigny, Chatterton

Question 2.

Sujet p. 3

> Vous traiterez, au choix, un commentaire ou une dissertation. 2 - Commentaire (20 points). Objet d'étude : Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle. Alfred de Vigny, Chatterton, 1835, acte III, scène 1. Rédigez un commentaire de cet extrait.

Introduction

Dans *Chatterton*, drame romantique créé en 1835, Alfred de Vigny met en scène un jeune écrivain qui ne parvient pas à vivre de son art et qui se trouve isolé dans une société dominée par l'argent. Au début de l'acte III, Chatterton est seul dans une chambre « sombre, petite, pauvre, sans feu », et il écrit sur ses genoux. L'extrait prend la forme d'un long monologue au cours duquel le personnage s'interroge sur son amour malheureux, sur son travail d'écrivain et sur les contraintes économiques qui l'empêchent de créer librement. Sa parole révèle ainsi une profonde crise intérieure et annonce une issue tragique.

Nous pouvons donc nous demander comment ce monologue théâtral met en scène le déchirement d'un écrivain confronté à la misère et à l'impossibilité de concilier l'art et les exigences du monde social.

Nous montrerons d'abord que Vigny représente un personnage seul et physiquement accablé, puis que Chatterton exprime une réflexion douloureuse sur la création littéraire transformée en spectacle et en marchandise, avant d'analyser la montée d'une angoisse tragique soumise à la tyrannie du temps et de l'argent.

I. Un personnage seul, déchiré et physiquement accablé

Dès les indications scéniques, le spectateur découvre un univers marqué par la pauvreté et le dénuement. La chambre est qualifiée par une accumulation d'adjectifs : elle est « sombre, petite, pauvre, sans feu », tandis que le lit est « misérable et en désordre ». Cette description constitue bien davantage qu'un simple décor réaliste : elle matérialise la situation sociale et morale du personnage. L'absence de feu renvoie au froid réel dont souffre Chatterton et à l'absence de réconfort dans son existence. Le désordre du lit suggère également son agitation intérieure.

La position du personnage renforce cette impression de faiblesse : il est « assis sur le pied de son lit et écrit sur ses genoux ». L'écriture n'est donc pas pratiquée dans des conditions favorables ou confortables. Le corps du poète est contraint par la pauvreté, mais il tente malgré tout de poursuivre son travail. La didascalie présente ainsi un écrivain réduit à une extrême précarité.

Son mal-être se manifeste ensuite par des signes physiques opposés : « Mes mains sont glacées, ma tête est brûlante ». Cette antithèse traduit une souffrance à la fois corporelle et psychologique. Le froid des mains et la chaleur de la tête rendent sensible l'état de crise du personnage. Chatterton ne se contente pas d'énoncer une idée : son corps tout entier révèle son déséquilibre.

La solitude est explicitement formulée dans la phrase « Me voilà seul en face de mon travail ». Le présentatif « me voilà » donne l'impression d'une prise de conscience immédiate, tandis que le mot « seul » résume sa situation affective et sociale. Il est privé de l'amour de Kitty Bell, comme le rappelle l'affirmation initiale : « Il est certain qu'elle ne m'aime pas ». Cette phrase brève et catégorique semble clore tout espoir. Toutefois, le personnage tente aussitôt de réprimer sa souffrance : « Et moi... je n'y veux plus penser ». Les points de suspension montrent que cette décision est difficile à tenir et que la pensée de Kitty Bell demeure présente.

Le monologue fait donc entendre une conscience divisée. Chatterton se parle à lui-même, se donne des ordres et cherche à contrôler ses émotions. Il affirme : « toute cette comédie est jouée ; j'en commence une autre avec moi-même ». Le vocabulaire théâtral de la « comédie » et le pronom réfléchi « moi-même » montrent qu'il devient à la fois acteur et spectateur de sa propre existence. Même seul, il continue de se représenter et de se juger. Cette division intérieure prépare la réflexion sur le métier d'écrivain.

II. Une réflexion douloureuse sur l'art transformé en spectacle et en marchandise

Chatterton décrit d'abord l'effort nécessaire à l'artiste pour créer. Sa « volonté » doit être « assez puissante » pour saisir son âme et l'emporter dans « le cadavre ressuscité des personnages » qu'il évoque et dans « le fantôme de ceux qu'[il] invente ». Ces images montrent la puissance imaginative de l'écrivain : créer consiste à donner vie à des personnages morts ou irréels. Mais l'expression « saisir mon âme » révèle aussi une expérience éprouvante, comme si l'artiste devait arracher son être à lui-même pour le transformer en matière littéraire.

Le personnage imagine ensuite une séparation entre deux figures de Chatterton : « Chatterton malade », qui a froid et faim, et « un autre Chatterton », « gracieusement paré pour l'amusement du public ». Cette opposition entre le poète réel et son image destinée au public est essentielle. Le premier souffre dans la pauvreté ; le second doit se présenter sous une forme séduisante pour plaire au public. Chatterton dénonce ainsi la nécessité de fabriquer un personnage public, artificiellement embelli, afin de rendre l'œuvre attractive.

La formule « le troubadour par le mendiant » résume cette division. Le « troubadour » représente l'artiste idéalisé, tandis que le « mendiant » renvoie à la réalité misérable de l'écrivain. Chatterton considère alors qu'il n'existe que « deux poésies possibles » : « Les divertir ou leur faire pitié ». L'art semble réduit à deux effets attendus du public : provoquer le divertissement ou exploiter la souffrance pour susciter la compassion.

Le vocabulaire employé devient particulièrement critique lorsqu'il évoque les « misérables poupées ». Les personnages littéraires sont comparés à des objets manipulables, dépourvus de véritable autonomie. L'expression « faire trafic de cette singerie » assimile l'activité artistique à un commerce dégradant. Le mot « trafic » suggère une transaction douteuse, tandis que « singerie » dévalorise le jeu théâtral et l'imitation. Chatterton refuse de réduire l'art à une représentation mensongère destinée à satisfaire le public.

La création apparaît ensuite comme une exposition indécente de l'intimité : « Ouvrir son cœur pour le mettre en étalage sur un comptoir ! » L'image du comptoir commercial assimile les sentiments de l'écrivain à une marchandise. Les blessures elles-mêmes deviennent un argument de vente : « S'il a des blessures, tant mieux ! il a plus de prix ». La souffrance n'est plus respectée comme une expérience intime ; elle augmente au contraire la valeur du produit artistique. La progression « tant soit peu mutilé, on l'achète plus cher ! » pousse cette logique jusqu'à l'absurde et révèle la violence d'un système qui transforme la douleur de l'artiste en objet de consommation.

Le théâtre devient alors le lieu d'une mise en abyme. Chatterton joue devant le public de la pièce, mais il imagine aussi un artiste qui joue son propre rôle devant d'autres spectateurs. Les didascalies accentuent cette théâtralisation : « Il se lève », puis il s'adresse à lui-même comme à une autre personne : « Lève-toi, créature de Dieu ». Il se donne un ordre solennel avant de se contempler : « admire-toi encore dans cette condition ! » Le verbe « admire-toi » prend une tonalité ironique, car la situation qu'il devrait admirer est celle de la misère. Son rire final, indiqué par « Il rit et se rassied », ne traduit pas une véritable joie : il ressemble à une réaction nerveuse et désespérée face à l'absurdité de sa condition.

III. La tyrannie du temps et la montée d'une angoisse tragique

Après la réflexion sur l'art, l'intervention de l'horloge fait basculer la scène vers l'urgence. La didascalie précise : « Une vieille horloge sonne une demi-heure, deux coups ». Le son est extérieur au personnage, mais il agit immédiatement sur lui. L'horloge donne une réalité concrète au temps qui passe et rappelle à Chatterton la nécessité de poursuivre son travail : il doit achever son livre avant le lendemain. Son premier cri, « Non, non ! », exprime un refus instinctif et une rupture dans le cours de sa pensée.

L'heure devient ensuite une instance accusatrice : « L'heure t'avertit ; assieds-toi, et travaille, malheureux ! » Chatterton personnifie le temps, qui semble lui parler et lui imposer une conduite. Les impératifs « assieds-toi » et « travaille » transforment le personnage en exécutant. Le travail littéraire, qui devrait être une activité libre et créatrice, prend la forme d'une obligation. Le terme « malheureux » souligne que cette injonction est vécue comme une condamnation.

Chatterton résume brutalement sa situation par la répétition : « tu n'as qu'une réflexion à faire, c'est que tu es un pauvre. – Entends-tu bien ? un pauvre ! » Le pronom « tu » accentue le dédoublement du personnage, qui se parle à lui-même avec une dureté croissante. La répétition de « un pauvre » fonctionne comme une humiliation imposée à sa conscience. Sa valeur d'homme et d'artiste est ramenée à sa situation économique.

Le vocabulaire marchand domine la suite de la tirade : « ce qui rapporte, c'est le mot », « tel mot qui peut aller jusqu'à un schelling », « la pensée n'a pas cours sur la place ». Une opposition très nette s'établit entre « le mot » et « la pensée ». Le mot, parce qu'il peut être vendu, possède une valeur financière ; la pensée, en revanche, est déclarée sans valeur sur le marché. La métaphore commerciale de « cours » assimile les idées à une monnaie qui ne serait pas échangeable. Vigny dénonce ainsi une société incapable de reconnaître la valeur spirituelle de la création.

La fin du passage transforme la pression économique en véritable persécution. Chatterton invoque successivement le « découragement glacé » et le « Mépris de moi-même », personnifiés comme des forces capables de venir « achever de [le] perdre ». Les répétitions et les impératifs traduisent une lutte intérieure : « Détourne-toi ! détourne-toi ! » Le personnage tente de chasser les pensées qui le menacent, mais cette supplication révèle précisément leur puissance.

L'accélération finale donne à la scène une dimension tragique. La répétition de « perdu » dans « je suis perdu ! oui, perdu ! sans espoir ! » manifeste l'effondrement de toute perspective. Puis les groupes brefs « Arrêté, jugé ! condamné ! jeté en prison ! » se succèdent comme les étapes d'une sentence. La parataxe, les exclamations et le crescendo produisent un effet d'accélération. Chatterton ne décrit plus une simple possibilité : il imagine déjà son arrestation et sa condamnation comme si elles étaient inéluctables. La scène s'achève donc sur une vision de l'avenir dominée par la fatalité.

Conclusion

Ce monologue présente un Chatterton profondément isolé, dont la pauvreté, le malheur amoureux et la souffrance physique se concentrent dans un décor misérable et une parole fragmentée. Mais l'extrait est aussi une réflexion sur la condition de l'artiste : pour être reconnu, celui-ci devrait transformer sa douleur en spectacle et son œuvre en marchandise. La mise en abyme théâtrale montre que Chatterton se trouve déchiré entre le poète qu'il voudrait être et le personnage qu'il devrait vendre au public. Enfin, le son de l'horloge et l'accélération des exclamations font de la contrainte économique une force tragique qui conduit le personnage vers le désespoir. Vigny fait ainsi du monologue à la fois une scène d'exposition de la crise intérieure et une dénonciation de l'incompatibilité entre l'idéal de l'art et une société soumise à l'argent.

RÉPONSE À RETENIR

Dans cet extrait de *Chatterton*, Alfred de Vigny met en scène un écrivain solitaire, affaibli par la pauvreté et le désespoir amoureux. Par un monologue fortement théâtralisé, Chatterton dénonce la transformation de l'art en divertissement et en marchandise : « le mot » rapporte, tandis que « la pensée n'a pas cours sur la place ». L'horloge, les impératifs, les répétitions et le crescendo final donnent enfin à sa détresse une dimension tragique. Le passage révèle donc le déchirement d'un artiste qui ne peut concilier sa vocation poétique avec les exigences économiques et sociales qui l'accablent.

3 - Dissertation

20 points

Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle

A

Question A.

Sujet p. 4

> Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours associé étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants : Œuvre : Molière, Le Malade imaginaire. Parcours : Spectacle et comédie. Dans quelle mesure la comédie du Malade imaginaire obéit-elle avant tout à une volonté de plaisirs et de réjouissances ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Molière au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture littéraire.

Introduction

Dans *Le Malade imaginaire*, Molière met en scène Argan, un homme persuadé d'être gravement malade et entièrement soumis aux médecins. Autour de lui, sa famille et ses domestiques tentent de déjouer ses illusions, tandis que la pièce multiplie les scènes comiques, les déguisements, les chansons et les danses. Le titre même annonce une comédie fondée sur un travers individuel, mais l'œuvre est aussi une réflexion critique sur la médecine, la famille et les rapports de pouvoir. On peut donc se demander dans quelle mesure cette comédie obéit avant tout à une volonté de plaisirs et de réjouissances. Nous montrerons d'abord que Molière construit une œuvre destinée à divertir par tous les moyens du spectacle comique, puis que ces plaisirs permettent de dénoncer les abus et les aveuglements, avant d'étudier la portée plus profonde d'une comédie qui transforme le rire en leçon de lucidité.

I. Une comédie qui recherche d'abord le plaisir du spectacle et du rire

La pièce procure d'abord au public un plaisir immédiat grâce à la caricature d'Argan. Le personnage se définit entièrement par son obsession de la maladie et par sa confiance aveugle dans les médecins. Il raisonne à partir de ses factures, de ses traitements et de ses lavements, comme si la quantité de soins reçus prouvait la gravité de son état. Ce décalage entre sa conviction d'être mourant et la réalité de sa santé produit un comique de caractère. Le spectateur comprend ce qu'Argan ne comprend pas : il n'est pas réellement malade, mais il est prisonnier de son imagination et de sa peur. Sa manie, répétée tout au long de la pièce, crée une mécanique comique reconnaissable et efficace.

Le plaisir vient également du comique de gestes, de situation et de langage. Les colères d'Argan, ses appels, ses mouvements brusques et ses menaces donnent à son personnage une dimension presque grotesque. Toinette lui répond avec une insolence qui renverse les rapports habituels entre maître et servante. Elle se moque de lui, le contredit, se déguise en médecin et imite le jargon médical. Le spectateur prend plaisir à voir l'autorité domestique désacralisée par une servante intelligente et énergique. Les scènes où Toinette feint de ne pas reconnaître Argan ou joue le rôle du médecin reposent sur le déguisement, le mensonge théâtral et la complicité avec le public.

La structure de la pièce multiplie enfin les effets de divertissement. Les amoureux, Angélique et Cléante, doivent contourner l'autorité du père ; Béline joue l'épouse dévouée alors qu'elle espère la disparition d'Argan ; Béralde tente de ramener son frère à la raison ; Toinette organise les ruses nécessaires au dénouement. La pièce associe ainsi intrigue amoureuse, conflits familiaux et scènes de farce. Le spectacle est encore renforcé par les intermèdes musicaux et dansés, qui donnent à l'œuvre une dimension de comédie-ballet. Le troisième intermède, au cours duquel Argan est reçu médecin, transforme la cérémonie médicale en cérémonie burlesque. Le théâtre devient alors une fête visuelle et sonore, conforme au parcours associé, *Spectacle et comédie*.

II. Toutefois, les plaisirs comiques servent une critique vigoureuse

Le rire n'est pas une fin purement gratuite : il permet à Molière de critiquer la médecine lorsqu'elle devient un savoir mécanique, dogmatique et intéressé. Les médecins de la pièce récitent des formules latines et s'attachent davantage aux règles de leur profession qu'à l'état réel du malade. Thomas Diafoirus apparaît ainsi comme un praticien incapable de véritable réflexion, qui répète les discours appris et se montre surtout soucieux de satisfaire son père. Molière ne condamne pas nécessairement toute médecine, mais il ridiculise les médecins qui transforment leur autorité en pouvoir et leur langage spécialisé en instrument d'intimidation.

La cérémonie finale accentue cette critique. Argan devient médecin non parce qu'il possède une compétence, mais parce que le jeu théâtral permet de lui attribuer officiellement ce titre. Le cérémonial reproduit les apparences de la science tout en révélant leur absurdité. Le spectateur rit de cette institution qui semble confondre le costume, les formules et le savoir véritable. La comédie montre ainsi que le spectacle peut révéler le spectacle social : les médecins jouent leur rôle, Argan joue celui du malade, et la cérémonie révèle que les apparences gouvernent les relations humaines.

La pièce critique aussi les mariages arrangés et l'autorité paternelle. Argan veut imposer à Angélique un mariage avec Thomas Diafoirus parce qu'il y voit un avantage médical pour lui-même. Il ne se soucie pas des sentiments de sa fille et réduit le mariage à une opération utile. La relation familiale est donc déformée par l'égoïsme et par la peur. En face de lui, Angélique défend la sincérité de son amour pour Cléante, tandis que Toinette et Béralde représentent une forme de bon sens. Les stratagèmes comiques ne servent pas seulement à faire rire : ils permettent aux personnages raisonnables de résister à une autorité injuste.

Enfin, le personnage de Béline montre que la comédie peut dénoncer l'hypocrisie. Elle affecte la tendresse et la sollicitude, mais elle souhaite surtout hériter d'Argan. La fausse douceur de cette épouse contraste avec la franchise parfois brutale de Toinette. La ruse organisée par cette dernière permet à Argan de découvrir les véritables sentiments de son entourage. Le rire devient alors un instrument de dévoilement : il fait tomber les masques et rend visibles les intérêts dissimulés derrière les discours affectueux.

III. Une réjouissance qui conduit à une réflexion sur le théâtre et la lucidité

La comédie ne se contente donc pas de corriger les ridicules ; elle propose une véritable expérience de lucidité. Pour ouvrir les yeux d'Argan, Toinette met en place une expérience théâtrale. Elle joue un rôle, transforme les autres personnages en acteurs et organise une succession de situations destinées à faire apparaître la vérité. Le théâtre devient un moyen de montrer ce que les discours ordinaires ne parviennent pas à révéler. Argan ne croit pas les avertissements de Béralde, mais il comprend la réalité lorsqu'il la voit mise en scène sous ses yeux.

Cette importance du théâtre est renforcée par la présence des intermèdes et par le dénouement spectaculaire. La pièce rappelle constamment que le monde social repose sur des rôles : le malade, le médecin, l'épouse aimante, le père autoritaire ou encore le prétendant. En jouant ces rôles, les personnages peuvent aussi les examiner et les détourner. Le public, comme Argan, est invité à prendre une distance comique avec les apparences. Mais, à la différence d'Argan, il possède dès le début les informations qui lui permettent de comprendre les ruses. Cette complicité entre la scène et la salle est une source de plaisir, mais aussi une invitation à exercer son jugement.

La fin conserve cependant une tonalité joyeuse. Argan ne devient pas un homme entièrement transformé ; il accepte surtout d'entrer dans le jeu organisé par Toinette et Béralde. La cérémonie qui le fait médecin lui permet de conserver une partie de ses illusions tout en apaisant les conflits. Molière choisit donc un dénouement de comédie, fondé sur la fête, le mariage et la réconciliation plutôt que sur une conversion douloureuse. La réjouissance n'annule pas la critique : elle rend celle-ci acceptable et lui donne une forme plaisante.

Conclusion

Le Malade imaginaire obéit bien à une volonté essentielle de plaisirs et de réjouissances. Le rire de caractère, les farces, les déguisements, les jeux de scène, les intermèdes et la musique font de la pièce un spectacle particulièrement vivant. Toutefois, ces plaisirs ne sont jamais séparés d'une réflexion critique. En ridiculisant la médecine dogmatique, les mariages imposés, l'hypocrisie et l'abus d'autorité, Molière transforme le divertissement en moyen de dévoiler les comportements humains. La comédie réjouit donc le public parce qu'elle lui permet de rire des illusions d'Argan, mais elle l'invite aussi à reconnaître les siennes et à préférer la lucidité aux apparences.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La comédie du *Malade imaginaire* vise bien le plaisir du public par le rire et le spectacle, mais ces réjouissances servent une critique de la médecine dogmatique, de l'hypocrisie et de l'autorité familiale. Chez Molière, le divertissement est donc inséparable d'une leçon de lucidité.

B

Question B.

Sujet p. 4

> Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours associé étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants : Œuvre : Marivaux, Les Fausses Confidences. Parcours : Théâtre et stratagème. « Dans les comédies de Marivaux, le stratagème occupe une position centrale, puisqu'il est le mécanisme qui crée les conditions de la surprise ». Dans quelle mesure cette réflexion d'une critique contemporaine éclaire-t-elle votre lecture des Fausses Confidences ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Marivaux au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture littéraire.

Introduction

Dans *Les Fausses Confidences*, Marivaux raconte comment Dorante, jeune homme sans fortune, parvient à épouser Araminte, une riche veuve dont il est amoureux. Pour rendre cette union possible, Dubois, ancien domestique de Dorante devenu le serviteur d'Araminte, organise une série de ruses fondées sur des informations incomplètes, des lettres, des témoignages et des confidences prétendument spontanées. La pièce semble donc confirmer l'affirmation selon laquelle le stratagème serait le mécanisme central qui crée les conditions de la surprise. Toutefois, les ruses ne sont pas seulement des procédés d'intrigue : elles provoquent une découverte progressive des sentiments et mettent à l'épreuve les rapports sociaux. Nous montrerons que le stratagème organise effectivement l'action et produit les surprises, puis qu'il permet surtout de faire émerger un amour sincère, avant de voir qu'il ne suffit pas à expliquer toute la richesse de la pièce, fondée aussi sur le langage, le désir et la liberté des personnages.

I. Le stratagème est le moteur de l'action et de la surprise

Dubois occupe une position centrale dans la construction de l'intrigue. Dès le début de la pièce, il annonce qu'il connaît les moyens de faire réussir l'amour de Dorante. Il ne se contente pas de conseiller son ancien maître : il dirige véritablement l'action. Il fait engager Dorante comme intendant chez Araminte, alors que le jeune homme dissimule son amour. Il organise ainsi la proximité entre les deux personnages et place Dorante dans une situation où ses sentiments ne peuvent rester durablement secrets.

Le stratagème repose d'abord sur la circulation contrôlée de l'information. Dubois révèle à Araminte que Dorante est amoureux d'elle, mais il lui présente cette révélation comme une confidence difficilement arrachée. Cette information provoque la curiosité de la jeune femme, qui cherche à savoir qui est l'objet de

cette passion. La surprise naît donc du décalage entre ce que le public sait et ce qu'Araminte découvre progressivement. Le spectateur connaît en effet le projet de Dubois, tandis qu'Araminte doit interpréter les signes qui lui parviennent.

Les lettres et les billets constituent d'autres instruments essentiels de la machination. Dubois exploite notamment une lettre qui permet de rendre visible la passion de Dorante et de provoquer les réactions d'Araminte. Par ailleurs, le portrait d'Araminte retrouvé parmi les effets de Dorante fournit une preuve matérielle de son amour. Les objets, les billets et les messages deviennent ainsi les ressorts concrets d'une intrigue qui progresse par dévoilements successifs.

Le stratagème produit également des scènes de théâtre dans le théâtre. Marton est amenée à croire que Dorante l'aime, et cette fausse croyance permet à Dubois de susciter la jalousie et l'inquiétude d'Araminte. Araminte elle-même met Dorante à l'épreuve, notamment lorsqu'elle lui fait rédiger une lettre destinée au comte et observe sa réaction. Les personnages jouent donc des rôles les uns devant les autres. Cette théâtralisation des relations explique la vivacité de la pièce : chaque parole peut être sincère, calculée ou double, et le spectateur attend de savoir qui comprend réellement la situation.

II. Les ruses créent les conditions d'une découverte amoureuse

Les stratagèmes ne servent pas uniquement à tromper : ils rendent possible l'expression de sentiments qui seraient empêchés par les conventions sociales. Dorante aime Araminte, mais la différence de fortune et de position rend son aveu difficile. En entrant chez elle comme intendant, il se trouve placé dans une relation de dépendance. Il ne peut déclarer librement son amour sans risquer de perdre son emploi et son honneur. Les ruses de Dubois créent donc un espace indirect où la passion peut se manifester.

La stratégie consiste à faire parler Araminte sans lui demander directement de reconnaître son amour. En apprenant que Dorante souffre pour elle, elle se met à observer ses gestes, à se soucier de son état et à chercher des occasions de le faire rester auprès d'elle. La ruse extérieure révèle ainsi une évolution intérieure. Araminte ne reçoit pas passivement les informations : elle les interprète, les éprouve et agit à son tour. La surprise concerne donc autant le spectateur que l'héroïne, qui découvre peu à peu la place prise par Dorante dans son propre cœur.

Le stratagème permet aussi d'opposer l'amour sincère aux intérêts sociaux. Araminte est entourée de personnages qui veulent décider à sa place ou profiter de sa fortune. Sa mère cherche à lui imposer un mariage qui lui paraît avantageux ; le comte souhaite l'épouser pour des raisons de rang et de convenance ; Marton est parfois entraînée dans les plans de ceux qui l'entourent. À l'inverse, Dorante ne possède ni la richesse ni le pouvoir, mais il éprouve une passion véritable. Les ruses de Dubois l'aident à franchir les barrières sociales, même si elles le placent dans une situation moralement ambiguë.

La scène finale montre que la réussite du stratagème dépend finalement de la décision d'Araminte. Dubois a préparé les circonstances, mais il ne peut pas aimer à la place de Dorante ni choisir à la place d'Araminte. Lorsque celle-ci accepte l'amour du jeune homme, elle cesse de se conformer aux attentes de son entourage. La surprise produite par les ruses conduit ainsi à une forme de vérité : l'union projetée ne repose plus sur l'intérêt ou sur la contrainte, mais sur le consentement fondé sur le sentiment.

III. Le stratagème n'explique pas à lui seul la complexité de la pièce

Il serait toutefois réducteur de considérer les personnages comme de simples victimes des manœuvres de Dubois. Araminte conserve une grande capacité de jugement. Elle comprend progressivement que Dubois organise les événements, et elle laisse parfois la ruse se développer parce qu'elle souhaite observer Dorante. Elle devient donc elle-même une metteuse en scène. En demandant à Dorante de rédiger une lettre ou en l'obligeant à préciser ses sentiments, elle retourne contre lui les procédés qui avaient été utilisés pour la toucher.

La pièce repose également sur la puissance du langage. Marivaux fait entendre les hésitations, les sous-entendus, les interruptions et les changements de ton par lesquels les personnages expriment un sentiment qu'ils ne veulent pas encore avouer. La surprise ne vient pas seulement d'une ruse visible ; elle naît souvent d'une parole qui échappe à celui qui la prononce. Un personnage croit maîtriser son discours, mais son trouble, sa jalousie ou son impatience révèle ce qu'il cherche à cacher. Le langage amoureux devient ainsi une forme de stratagème, parfois conscient, parfois involontaire.

Enfin, la réussite de la ruse ne garantit pas une absolution morale complète. Dubois manipule beaucoup de personnages et transforme leurs émotions en instruments. Il agit pour le bonheur de Dorante, mais il prend le risque de blesser Marton et de tromper Araminte. Le spectateur peut admirer son intelligence tout en s'interrogeant sur son pouvoir. La pièce montre donc que le théâtre et l'amour reposent sur des jeux d'apparences, mais elle demande aussi si une vérité obtenue par le mensonge peut être pleinement satisfaisante. Le dénouement ne supprime pas cette ambiguïté : il rétablit l'ordre amoureux, sans effacer les manipulations qui l'ont rendu possible.

Conclusion

La réflexion proposée éclaire fortement la lecture des *Fausses Confidences* : les stratagèmes de Dubois organisent l'action, multiplient les surprises, distribuent l'information et permettent aux sentiments de se révéler. Ils constituent le moteur visible de la comédie. Cependant, ils ne sont pas une fin en eux-mêmes. Ils servent à contourner les obstacles sociaux, à faire naître une parole amoureuse et à conduire Araminte vers une décision personnelle. La pièce dépasse donc le simple plaisir de l'intrigue : elle explore les relations entre vérité et mensonge, entre manipulation et liberté, et montre que l'amour se découvre souvent dans le détour du théâtre.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans *Les Fausses Confidences*, le stratagème est bien le mécanisme qui produit les surprises et fait progresser l'action. Mais il a une fonction plus profonde : il permet l'émergence d'un amour sincère, révèle les rapports de pouvoir et conduit Araminte à choisir librement. La ruse est donc à la fois un ressort comique, un instrument de connaissance et un moyen de critique sociale.

C

Question C.

Sujet p. 4

> Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours associé étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants : Œuvre : Jean-Luc Lagarce, Juste la fin du monde. Parcours : Crise personnelle, crise familiale. En quoi la situation de crise, dans Juste la fin du monde, vous semble-t-elle naître des rapports de refus et de tendresse qui lient les personnages ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Lagarce au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture littéraire.

Introduction

Dans *Juste la fin du monde*, Louis revient dans sa famille après une longue absence afin d'annoncer sa mort prochaine. Cette visite, qui pourrait être un moment de retrouvailles et de parole, devient une crise : chacun parle, se justifie, reproche ou se protège, tandis que l'annonce essentielle n'est jamais formulée. Les personnages sont liés par une histoire commune, par des blessures anciennes et par une affection qu'ils ne savent pas exprimer. On peut donc se demander en quoi la situation de crise naît des rapports de refus et

de tendresse qui les unissent. Nous montrerons d'abord que les personnages se refusent mutuellement la parole et la reconnaissance, puis que ce refus dissimule une tendresse réelle, avant d'étudier comment l'impossibilité de faire coexister ces deux mouvements conduit à l'échec du retour de Louis.

I. La crise naît d'abord de refus qui empêchent la rencontre

Le premier refus est celui de Louis, qui revient avec une décision essentielle mais ne parvient pas à l'annoncer. Il sait qu'il est venu pour dire sa mort prochaine, mais il diffère sans cesse le moment de parler. Son silence peut être compris comme une protection contre la douleur et les réactions de sa famille ; pourtant, en ne disant pas ce qui motive sa visite, il entretient le malaise. Sa présence est donc immédiatement énigmatique et provoque l'incompréhension.

Les autres personnages réagissent à ce silence par des paroles qui refusent souvent l'échange véritable. Antoine reproche à Louis son départ et son éloignement. Il supporte mal que son frère puisse avoir une vie différente et une parole plus maîtrisée. Ses interventions prennent la forme d'attaques, de contestations et de débordements. Il refuse à Louis le rôle de frère revenu pour réparer la relation, parce qu'il redoute d'être placé en position d'infériorité ou de jugement. La violence d'Antoine est donc liée à la peur de ne pas compter.

Catherine, la femme d'Antoine, tente de parler mais demeure elle aussi enfermée dans la difficulté familiale. Elle se présente avec prudence, hésite, explique la situation d'Antoine et cherche à éviter le conflit. Pourtant, sa parole ne parvient pas à rejoindre Louis. Elle ne connaît pas vraiment son histoire et semble toujours craindre de mal faire. La rencontre est ainsi marquée par une difficulté réciproque à s'exposer pleinement : Louis ne dit pas son secret, tandis que Catherine et Antoine ne peuvent se montrer tels qu'ils sont sans se défendre.

La mère, enfin, contribue à la crise par une parole faite de souvenirs, de déplacements et d'allusions. Elle voudrait réunir ses enfants, mais elle ne mesure pas pleinement la gravité de ce qui se joue, puisqu'elle ignore la maladie de Louis. Elle préfère évoquer le passé familial, les lieux et les habitudes plutôt que de demander à Louis ce qu'il vient réellement annoncer. Sa volonté de maintenir une apparence de normalité se transforme donc en évitement. La famille est incapable de poser la question décisive et de recevoir la réponse qui pourrait tout changer.

II. Ces refus sont pourtant traversés par une tendresse profonde

Si la famille est en crise, c'est précisément parce que les liens entre les personnages sont forts. Louis ne revient pas par indifférence : il veut revoir les siens et leur annoncer une vérité qu'il juge leur être due. Son silence traduit autant la peur de la séparation que l'impossibilité de trouver une parole supportable. La tendresse se manifeste ainsi de manière paradoxale, sous la forme d'une volonté de protéger les autres et de préserver le souvenir de la relation.

La mère exprime une affection persistante pour ses enfants. Elle accueille Louis, cherche à le faire participer aux échanges et parle de la maison comme d'un lieu qui devrait encore les réunir. Ses souvenirs témoignent d'un désir de conserver une communauté familiale malgré les changements et les rancœurs. Cependant, cette tendresse est maladroite : elle ne permet pas de reconnaître les blessures individuelles et risque de transformer la famille en image idéale. La mère aime ses enfants, mais son amour ne suffit pas à restaurer la proximité perdue.

Catherine est également un personnage de médiation. Elle cherche à comprendre Louis et à expliquer Antoine. Elle perçoit les tensions avant qu'elles n'éclatent et tente de rendre les paroles moins agressives. Son attitude témoigne d'une attention réelle aux autres. Mais elle est étrangère à l'histoire ancienne des deux frères et ne peut dénouer une relation qui la dépasse. Sa douceur souligne par contraste la violence du conflit, tout en montrant qu'une volonté de bien faire ne suffit pas lorsque chacun reste enfermé dans ses défenses.

Antoine lui-même n’est pas seulement un personnage agressif. Ses reproches révèlent son attachement à Louis. Il souffre de l’absence de son frère, de la différence entre leurs vies et du sentiment d’avoir été abandonné. Sa colère exprime une demande de reconnaissance : il voudrait que Louis comprenne ce qu’a représenté son départ et qu’il reconnaisse la place d’Antoine dans son histoire. Ses paroles refusent la réconciliation facile, mais elles montrent aussi qu’il attend encore quelque chose de son frère. La violence devient alors la forme dégradée d’un amour qui ne trouve pas de langage.

III. L’impossibilité de concilier refus et tendresse transforme la réunion en échec

La crise vient finalement de ce que les personnages ne parviennent pas à faire de leurs sentiments une parole commune. Chacun est pris dans une conscience individuelle qui revient sur les événements, anticipe les réactions et reformule les paroles. Cette écriture met en évidence la distance entre ce qui est dit et ce qui aurait dû être dit. Les personnages ne cessent de parler, mais cette abondance de parole ne produit pas nécessairement une communication. Ils se rencontrent physiquement sans parvenir à partager la vérité essentielle.

Le rapport entre Louis et Antoine concentre cette impossibilité. Louis voudrait peut-être dire sa mort et recevoir une forme de compréhension, mais il redoute l’explosion de son frère. Antoine, de son côté, voudrait obtenir une explication et une reconnaissance, mais il transforme cette attente en accusation. Chacun refuse de s’abandonner à la vulnérabilité de l’autre. La tendresse existe donc sous les reproches, mais elle ne peut devenir un geste ou une parole suffisamment claire pour sauver la rencontre.

Le départ de Louis constitue l’aboutissement de cette crise. Il ne prononce pas l’annonce qu’il était venu faire. Cette omission est décisive : la famille ne reçoit ni la vérité ni la possibilité d’un adieu conscient. Le retour, qui devait permettre une dernière rencontre, reconduit au contraire la séparation. La situation de crise ne se résout pas, parce que les personnages restent prisonniers de leurs rôles familiaux, de leurs souvenirs et de leurs peurs.

Cette absence de résolution donne à la pièce une portée tragique. Il n’y a pas de catastrophe spectaculaire, mais une catastrophe de la parole. Louis perd la possibilité de transmettre son secret ; Antoine perd la possibilité d’entendre ce qu’il aurait peut-être voulu savoir ; la famille perd l’occasion de transformer l’affection en véritable partage. La tendresse ne disparaît pas, mais elle demeure impuissante, tandis que les refus occupent tout l’espace du dialogue.

Conclusion

Dans *Juste la fin du monde*, la crise naît bien des rapports de refus et de tendresse qui unissent les personnages. Le refus de parler, de reconnaître les blessures ou d’accepter la différence de l’autre empêche la rencontre. Mais ces refus sont eux-mêmes produits par des liens affectifs puissants : Louis veut protéger les siens, Antoine souffre de l’absence de son frère, la mère cherche à maintenir l’unité familiale et Catherine tente de rapprocher les êtres. La crise est donc paradoxale : elle ne vient pas de l’absence d’amour, mais de l’impossibilité de transformer cet amour en parole partagée. Lagarce montre ainsi une famille qui désire la proximité tout en la rendant impossible par ses défenses.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La crise de *Juste la fin du monde* naît de la contradiction entre un attachement profond et des refus répétés : refus de dire, d’écouter, de reconnaître les blessures ou de se montrer vulnérable. La tendresse existe, mais elle demeure indirecte et impuissante ; ne pouvant devenir une parole commune, elle se transforme en silence, en reproche et en séparation.

4 - Dissertation

20 points

La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle

A

Question A.

Sujet p. 5

> Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours associé étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants : Œuvre : Victor Hugo, Les Contemplations, livres I à IV. Parcours : Les Mémoires d'une âme. Dans la préface des Contemplations, Victor Hugo écrit à propos de son recueil : « Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste ». En quoi cette affirmation éclaire-t-elle votre lecture des livres I à IV ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Victor Hugo au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture littéraire.

Introduction. Dans la préface des *Contemplations*, Victor Hugo invite le lecteur à se pencher sur son recueil comme sur une eau « profonde et triste ». Cette métaphore suggère une œuvre qui conserve la mémoire d'une expérience personnelle douloureuse, mais dans laquelle chaque lecteur peut reconnaître ses propres émotions. Les livres I à IV retracent un itinéraire allant des souvenirs de jeunesse et des bonheurs de l'amour à l'épreuve du deuil. Toutefois, cette poésie ne se réduit pas à la tristesse : elle accueille aussi la joie, l'émerveillement devant la nature, l'engagement social et la méditation religieuse. Il faut donc se demander comment les quatre premiers livres permettent au lecteur de retrouver sa propre image dans une poésie pourtant profondément liée à la vie singulière de Hugo. Nous montrerons d'abord que le recueil transforme les expériences intimes du poète en émotions universelles, puis qu'il propose une représentation complexe de l'existence, avant d'étudier comment l'écriture transforme la souffrance en mémoire et en espérance.

I. Une mémoire personnelle qui devient une expérience universelle.

Les livres I à IV sont d'abord construits comme le récit d'une vie intérieure. Le titre général du recueil, *Les Contemplations*, renvoie à un regard rétrospectif porté sur le passé. Le poète se souvient de sa jeunesse, de ses amours, de ses enfants et de ses combats. Dans le livre I, « Aurore », l'évocation des années de jeunesse fait revivre les apprentissages, les promenades et les premières émotions. Dans le livre II, « L'âme en fleur », l'amour est présenté comme une expérience de bonheur et d'élévation. Des poèmes comme « Vieille chanson du jeune temps » font entendre une voix personnelle, mais ils évoquent aussi des sentiments aisément reconnaissables : la découverte de l'amour, la nostalgie, le regret et la fuite du temps.

La force de cette poésie vient donc de la sincérité du lyrisme. Le recours à la première personne, aux apostrophes et aux exclamations donne l'impression d'une parole directement confiée au lecteur. Cependant, cette parole ne demeure pas enfermée dans l'anecdote autobiographique. Le « je » poétique devient souvent un « nous » implicite : chacun peut reconnaître dans les souvenirs du poète ses propres joies et ses propres pertes. Ainsi, l'évocation de l'enfance ou d'une promenade dans la nature ne vaut pas seulement comme souvenir de Victor Hugo ; elle fait surgir une mémoire commune de la jeunesse.

Le livre IV, « Pauca meae », rend cette universalité particulièrement évidente. Hugo y exprime le deuil de sa fille Léopoldine, morte noyée avec son époux. La douleur est singulière, mais elle rejoint l'expérience humaine du deuil. Dans « Demain, dès l'aube… », le déplacement vers la tombe est raconté avec une grande simplicité : « Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends. » Les verbes au futur et l'adresse à la disparue donnent au poème la forme d'une promesse intime. La sobriété du langage, les indications de lieu et la progression du voyage rendent l'émotion immédiatement partageable. Le lecteur n'a pas besoin de connaître tous les détails biographiques pour comprendre la fidélité du père à sa fille disparue.

II. Une « eau profonde » qui reflète la complexité de l'existence.

La formule de la préface éclaire ensuite la profondeur psychologique et philosophique des livres I à IV. L'image de l'eau renvoie à un miroir : le lecteur se reconnaît dans le recueil. Mais cette eau est « profonde », ce qui signifie que la poésie explore des sentiments contradictoires et des questions essentielles. Elle n'est pas seulement un récit de souvenirs heureux ou douloureux ; elle interroge le temps, la mort, la nature, la foi et la place de l'être humain dans l'univers.

Les livres I et II montrent notamment la puissance des bonheurs terrestres. Dans « Aux Feuillantines », le souvenir de l'enfance est associé à la liberté, à l'imagination et à la complicité familiale. Dans « Elle était déchaussée, elle était décoiffée », l'amour s'inscrit dans un cadre naturel qui favorise la spontanéité et la sensualité. La nature n'est pas un simple décor : elle accompagne les mouvements de l'âme. L'eau, les arbres, les jardins et les saisons deviennent les signes visibles d'une vie intérieure changeante. Le lecteur peut ainsi retrouver dans ces paysages ses propres impressions et ses propres souvenirs.

Mais cette lumière est progressivement confrontée aux « luttes et aux rêves » du livre III. Hugo élargit son expérience personnelle aux injustices sociales et aux conflits historiques. La poésie devient alors une parole engagée qui défend les faibles et condamne la misère, la violence et l'oppression. Le poète ne parle pas seulement de lui : il se fait la voix de ceux qui souffrent. Dans « Melancholia », la dénonciation du travail des enfants transforme l'indignation en accusation politique. Cette ouverture aux malheurs collectifs permet au lecteur de retrouver non seulement son image intime, mais aussi sa conscience morale et son appartenance à une communauté humaine.

Le livre IV approfondit enfin la confrontation avec la mort. La douleur y apparaît dans toute sa violence, notamment dans « Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin », où les habitudes quotidiennes de Léopoldine rendent son absence plus sensible encore. La disparition n'est pas évoquée de manière abstraite : elle se manifeste dans les gestes ordinaires qui ne peuvent plus être accomplis. Le lecteur reconnaît ainsi une vérité universelle du deuil : l'être disparu continue d'habiter les lieux, les objets et les habitudes des vivants. La « tristesse » de l'eau métaphorique est donc celle d'une poésie qui accueille les blessures fondamentales de l'existence.

III. Une poésie qui transforme la tristesse en espérance.

Toutefois, la citation de la préface ne doit pas conduire à réduire les livres I à IV à une simple poésie de la souffrance. La profondeur du recueil tient précisément au travail de transformation effectué par l'écriture. En mettant en ordre ses souvenirs, en leur donnant un rythme et une forme, Hugo ne supprime pas la douleur, mais il lui permet de devenir une parole partageable.

La poésie constitue d'abord une forme de survie de la mémoire. Dans « Demain, dès l'aube… », le voyage vers la tombe paraît solitaire et silencieux, mais le poème lui-même fait revivre la relation entre le père et la fille. Les fleurs déposées sur la tombe sont aussi le signe d'un geste d'amour qui maintient le lien. De même, dans « À Villequier », Hugo tente d'accorder sa souffrance avec une réflexion sur la volonté divine et les limites de la condition humaine. Le poète ne prétend pas avoir résolu le malheur ; il cherche une manière de continuer à vivre et à croire malgré lui.

La nature joue également un rôle de médiation entre la souffrance individuelle et une forme d'espérance. Les paysages, le ciel, la lumière et les éléments donnent au chagrin une dimension cosmique. La douleur humaine paraît ainsi s'inscrire dans un ordre plus vaste, même lorsque cet ordre demeure mystérieux. Le recueil invite le lecteur à contempler son propre malheur, non pour le nier, mais pour le replacer dans le mouvement du temps et de la vie.

Enfin, l'écriture s'adresse directement à la postérité. Le lecteur est celui qui se penchera sur cette « eau » et y retrouvera son image. L'œuvre devient donc un lieu de rencontre entre les vivants et les morts. Le souvenir de Léopoldine, d'abord expérience privée, acquiert une portée universelle grâce au poème. La mémoire

individuelle devient une mémoire collective : chacun peut entrer dans cette parole et y éprouver la permanence des liens affectifs.

Conclusion. La citation de la préface éclaire pleinement la lecture des livres I à IV des *Contemplations*. Ces livres sont bien une « eau profonde et triste » parce qu'ils explorent la mémoire, l'amour, le temps, l'injustice et le deuil. Le lecteur y retrouve sa propre image parce que les expériences personnelles de Hugo sont transformées en émotions et en interrogations universelles. Cependant, cette eau n'est pas seulement sombre : elle reflète aussi la joie de vivre, la beauté de la nature, la force de l'engagement et la possibilité d'une espérance. La poésie des *Contemplations* fait donc de la mémoire d'une âme singulière un miroir offert à toutes les consciences.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Les livres I à IV des *Contemplations* justifient la métaphore de l'« eau profonde et triste » parce qu'ils font de la mémoire personnelle de Hugo une exploration universelle de l'amour, du temps, de l'injustice et du deuil. Mais le recueil ne se limite pas à la tristesse : par la poésie, la douleur est transformée en mémoire, en méditation et en espérance. C'est précisément cette alliance entre singularité autobiographique et portée universelle qui permet à chaque lecteur de retrouver sa propre image dans l'œuvre.

B

Question B.

Sujet p. 5

> Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours associé étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants : Œuvre : Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal. Parcours : Alchimie poétique : la boue et l'or. La recherche poétique, dans Les Fleurs du Mal de Baudelaire, se résume-t-elle à une quête de l'horriblement beau ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Charles Baudelaire au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture littéraire.

Introduction. Dans *Les Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire fait de la poésie une entreprise de transformation. Le titre associe déjà deux réalités apparemment contradictoires : la souffrance, le vice et la laideur du « mal », mais aussi la beauté fragile et raffinée des « fleurs ». Le parcours « Alchimie poétique : la boue et l'or » souligne cette capacité du poète à tirer une œuvre d'art de réalités dégradées. La recherche poétique se résume-t-elle pour autant à une quête de « l'horriblement beau », c'est-à-dire à la volonté de rendre esthétiques les aspects les plus repoussants du monde et de l'existence ? Cette formule rend compte d'une dimension essentielle du recueil, mais elle ne suffit pas à en épuiser la richesse. Nous montrerons d'abord que Baudelaire transforme effectivement la laideur et le mal en beauté poétique, puis que sa recherche porte aussi sur une beauté idéale et spirituelle, enfin que l'alchimie poétique produit une expérience moderne, ambivalente et profondément humaine.

I. Baudelaire transforme la boue du monde en or poétique.

La formule « horriblement beau » éclaire d'abord la présence, dans le recueil, de sujets traditionnellement considérés comme indignes de la poésie. Baudelaire choisit de représenter la maladie, la misère, la prostitution, le vieillissement, la mort et la corruption. Dans « Une charogne », le poète évoque un cadavre en décomposition découvert au cours d'une promenade amoureuse. Le texte accumule les images de putréfaction et de grouillement. Pourtant, cette scène repoussante est organisée par des rythmes, des

sonorités et des images qui lui donnent une véritable puissance esthétique. La charogne devient même une leçon de poésie : le poète affirme à la femme aimée que son souvenir conservera quelque chose d'elle lorsque son corps aura disparu.

Le poème opère ainsi une véritable alchimie. La matière la plus basse devient matière littéraire ; la décomposition, au lieu d'être seulement une fin, se transforme en image de la création. Le poète ne nie pas l'horreur : il la regarde et la nomme. Mais il lui impose une forme, un ordre et une beauté verbale. Le laid n'est donc plus exclu du domaine poétique. Cette démarche apparaît aussi dans « Le Soleil », où le poète se compare à un soleil qui descend dans les quartiers pauvres et « ennoblit le sort des choses les plus viles ». La poésie peut pénétrer les lieux misérables et révéler leur dignité cachée.

Baudelaire fait également de la ville moderne un objet poétique. Dans « Les Petites Vieilles », il s'intéresse à des figures fragiles et marginales, dont les corps portent les marques de l'âge. Loin de les mépriser, le poète leur accorde une attention presque sacrée. Dans « À une mendiante rousse », une femme pauvre devient l'objet d'une rêverie esthétique et amoureuse. Ces poèmes montrent que la beauté peut surgir de la pauvreté et de la marginalité, pourvu que le regard poétique sache les métamorphoser.

Cette transformation concerne aussi le mal intérieur. Le poète décrit le spleen, l'ennui, la culpabilité et les tentations de l'autodestruction. Dans « Spleen », l'espace mental se ferme : le ciel pèse comme un couvercle, la terre devient un cachot et l'angoisse envahit le sujet. La souffrance psychologique est toutefois convertie en images saisissantes. La poésie donne une forme visible à ce qui, sans elle, resterait une douleur confuse.

II. Une recherche qui ne se réduit pas à l'horrible : le désir de l'idéal et de l'harmonie.

La recherche poétique de Baudelaire ne consiste cependant pas seulement à embellir le laid. Elle est aussi guidée par la nostalgie d'un idéal, d'une beauté absolue et d'un ordre spirituel. La structure du recueil, qui oppose notamment « Spleen et Idéal », met en scène une tension fondamentale : le poète aspire à l'élévation, mais il demeure retenu par l'ennui, le péché et la pesanteur du réel.

Dans « Élévation », le mouvement du poème conduit l'âme au-dessus des « étangs », des vallées et des « mers ». Les réalités terrestres sont dépassées au profit d'une vision plus vaste et plus lumineuse. Le poète veut atteindre une région où l'esprit respire librement et où il peut comprendre « sans effort » le langage des choses. Cette aspiration ne relève pas de l'horrible : elle correspond à une quête de pureté et de connaissance.

Le poème « Correspondances » exprime cette conception d'un monde mystérieusement unifié. La nature y est comparée à un temple dont les symboles parlent à l'être humain. Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ; les sensations se mêlent dans une synesthésie qui permet d'apercevoir une réalité invisible. La poésie ne se contente donc pas de transformer la boue en or : elle cherche à déchiffrer l'univers et à faire apparaître ses liens secrets. Le beau baudelairien peut être inquiétant, mais il est aussi spirituel et métaphysique.

La femme et la beauté sensuelle offrent également une autre voie vers l'idéal. Dans « La Chevelure », les cheveux de la femme aimée deviennent un espace de voyage, un univers de parfums, de couleurs et de souvenirs. Le corps n'est pas seulement décrit dans sa matérialité : il ouvre sur un monde imaginaire. Dans « L'Invitation au voyage », le désir amoureux se transforme en rêve d'un lieu idéal, organisé par la beauté, le calme et le luxe. La formule « Là, tout n'est qu'ordre et beauté » montre que la poésie cherche une harmonie qui dépasse l'expérience ordinaire.

III. Une alchimie poétique qui exprime la modernité et l'ambivalence de l'expérience humaine.

Enfin, la recherche de Baudelaire ne se résume ni à la représentation de l'horrible ni à la poursuite d'un idéal abstrait. Elle repose sur une tension que le poète ne résout jamais complètement. Le beau naît souvent du mélange du sublime et du grotesque, du désir et de la culpabilité, de l'élévation et de la chute. Dans « Le

Cygne », la ville moderne, transformée par les travaux urbains, devient le lieu de la perte et de l'exil. La figure du cygne échappé de sa cage renvoie à Andromaque, mais aussi au poète et à tous ceux qui ont perdu leur monde. La poésie associe ainsi la modernité historique, la mémoire mythologique et la douleur personnelle.

Baudelaire renouvelle également la poésie en accordant une place centrale aux foules, aux rues et aux scènes urbaines. Dans « À une passante », une rencontre fugitive au milieu de la foule fait naître une émotion intense, immédiatement menacée par la séparation. La beauté est ici moderne parce qu'elle est rapide, fragile et liée au hasard. Elle n'est pas un idéal stable : elle apparaît dans un éclair avant de disparaître. Cette expérience correspond à la vie de la grande ville, faite de mouvements, de rencontres anonymes et d'occasions perdues.

Par ailleurs, le recueil explore les limites de la poésie elle-même. Les sections consacrées au vin, à la révolte et à la mort montrent que le poète cherche des moyens d'échapper au spleen, mais que toutes les voies sont incertaines. Le vin, l'amour, l'art et le voyage promettent une libération sans jamais abolir définitivement l'angoisse. Dans « Le Voyage », le départ ne conduit pas nécessairement vers un ailleurs heureux : le voyage peut être une fuite du monde et une marche vers l'inconnu, voire vers la mort. L'alchimie poétique transforme donc les expériences, mais elle ne les rend pas miraculeusement heureuses.

Conclusion. La recherche poétique dans *Les Fleurs du Mal* comprend bien une quête de « l'horriblement beau » : Baudelaire tire de la charogne, de la misère, de la vieillesse et du spleen une beauté nouvelle. Cependant, elle ne se résume pas à cette démarche. Le poète poursuit aussi l'idéal, l'harmonie et le déchiffrement des correspondances, tout en explorant l'expérience moderne de la foule, de la fugacité et de la solitude. L'alchimie baudelairienne ne supprime pas les contradictions : elle les fait tenir ensemble dans une forme poétique. La beauté des *Fleurs du Mal* est donc à la fois horrifiante, idéale, moderne et profondément ambivalente.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire transforme bien la « boue » du monde et de l'existence en « or » poétique : la charogne, la misère, la vieillesse ou le spleen deviennent des sujets littéraires et esthétiques. Mais sa recherche ne se résume pas à une quête de « l'horriblement beau ». Elle vise également l'idéal, l'harmonie et le dévoilement des correspondances, tout en exprimant les tensions de la modernité et de la condition humaine. Le recueil repose ainsi sur une alchimie de la contradiction plutôt que sur une simple esthétisation de l'horreur.

C

Question C.

Sujet p. 5

> Le candidat traite au choix, compte tenu de l'œuvre et du parcours associé étudiés durant l'année, l'un des trois sujets suivants : Œuvre : Guillaume Apollinaire, Alcools. Parcours : Modernité poétique ? Alcools est l'œuvre de la surprise généralisée. Pensez-vous que cette affirmation suffise à rendre compte de la modernité du recueil ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Guillaume Apollinaire au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture littéraire.

Introduction. Publié en 1913, *Alcools* apparaît comme un recueil profondément novateur. Guillaume Apollinaire y rassemble des poèmes écrits à des moments différents, qui mêlent souvenirs amoureux, mythes, paysages, scènes urbaines et expériences de la modernité. La formule selon laquelle *Alcools* est « l'œuvre de la surprise généralisée » souligne la variété des ruptures qui déstabilisent le lecteur : suppression

de la ponctuation, changements de ton, associations inattendues, images nouvelles et juxtaposition de temporalités. Toutefois, la modernité d'un recueil ne se réduit pas à surprendre. Elle suppose aussi une nouvelle manière de percevoir le monde, de construire le lyrisme et d'articuler l'héritage poétique avec les innovations du présent. Nous montrerons donc que la surprise est un aspect essentiel de la modernité d'*Alcools*, mais qu'elle doit être complétée par l'invention formelle, la représentation de la vie moderne et la recomposition d'une tradition poétique.

I. La surprise est bien au cœur de la modernité d'*Alcools*.

Le recueil surprend d'abord par son organisation et par sa composition. Apollinaire rassemble des textes d'époques et de tonalités diverses sans leur imposer un ordre chronologique strict. Le lecteur passe d'un poème à l'autre et découvre des univers très différents : les souvenirs de Rhénanie, la vie parisienne, l'amour perdu, les mythes antiques et les innovations techniques. Cette diversité produit une impression de liberté et de mobilité caractéristique du monde moderne.

La suppression de la ponctuation accentue cette impression. Dans de nombreux poèmes, notamment « Zone », les phrases et les images s'enchaînent sans marques traditionnelles de séparation. Le lecteur doit lui-même reconstituer les relations entre les segments du texte. Ce procédé donne au poème un mouvement continu, proche du flux de la pensée et du regard. Dans « Zone », les images se succèdent rapidement : souvenirs religieux, rues de Paris, affiches, avions, automobiles, émigrants et scènes quotidiennes. La juxtaposition oblige à passer sans transition d'un sujet à un autre. La surprise naît donc du montage poétique.

Les images elles-mêmes sont souvent inattendues. Apollinaire rapproche des réalités éloignées et fait coexister le trivial et le sacré, le passé et le présent, le réel et le rêve. Dans « Zone », la ville moderne est perçue à travers les signes de la publicité, des moyens de transport et de la technique, mais elle demeure aussi chargée de réminiscences religieuses. Le monde contemporain n'est plus décrit selon les catégories traditionnelles de la poésie : il devient digne d'être chanté dans toute sa diversité.

La surprise se manifeste également dans les changements de voix et de perspective. « La Chanson du mal-aimé » mêle récit, plainte lyrique, souvenirs amoureux, visions fantastiques et références mythologiques. « La Loreley » reprend une légende germanique, tandis que « Vendémiaire » transforme Paris en une ville presque mythologique. Le lecteur ne peut donc pas enfermer le recueil dans un seul genre ou une seule tonalité. La modernité apparaît comme une ouverture permanente à l'inattendu.

II. Mais la modernité tient aussi à une nouvelle perception du monde et du temps.

La surprise généralisée ne constitue toutefois pas une fin en soi. Si Apollinaire surprend, c'est parce qu'il cherche à rendre compte d'une réalité nouvelle. *Alcools* accueille les signes de la vie moderne : la grande ville, la vitesse, les foules, les ponts, les affiches, les avions et les transformations industrielles. « Zone » constitue à cet égard un manifeste poétique. Dès son ouverture, le poète annonce qu'il est « las de ce monde ancien ». Cette formule ne signifie pas que le passé est supprimé, mais que le poète veut modifier son regard et son langage pour intégrer le présent.

La ville moderne est caractérisée par la simultanéité. Plusieurs lieux et plusieurs temps peuvent apparaître dans un même poème. Le souvenir personnel surgit au milieu d'une scène parisienne ; une image religieuse côtoie un objet industriel ; un mythe ancien est réactivé par une expérience contemporaine. Cette coexistence transforme la perception du réel. Le poème n'est plus un récit linéaire : il ressemble à une conscience traversée de sensations, de souvenirs et d'associations.

La modernité d'*Alcools* est également liée à la vitesse et à la fugacité. Dans « Le Pont Mirabeau », le mouvement de la Seine accompagne le passage du temps et la disparition de l'amour. Le refrain « Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure » donne à l'expérience personnelle une forme musicale

et cyclique. Le poème est moderne par son expression d'un monde instable, dans lequel les relations et les moments se défont, mais il conserve une structure de chanson qui rend la plainte mémorable.

La modernité est enfin une crise de l'identité et de la mémoire. Dans « Zone », le poète est à la fois présent dans la ville et séparé d'elle par ses souvenirs. Dans « La Chanson du mal-aimé », l'amoureux abandonné cherche à reconstruire son expérience en passant par le rêve, le mythe et la légende. Le sujet lyrique n'est plus une voix parfaitement unifiée : il se compose de fragments, de réminiscences et de voix empruntées. La surprise formelle traduit donc une transformation profonde de la conscience moderne.

III. Une modernité qui associe innovation et héritage poétique.

Enfin, la formule de la « surprise généralisée » ne suffit pas à rendre compte d'*Alcools* parce que la modernité d'Apollinaire ne consiste pas à rompre absolument avec le passé. Le recueil dialogue constamment avec la tradition. Il reprend des formes anciennes, des légendes et des mythes, mais les réinterprète dans une sensibilité contemporaine. « La Loreley » s'appuie sur une légende germanique ; « Le Brasier » mobilise des images de la métamorphose et du feu ; « Vendémiaire » reprend une dimension presque épique et prophétique. Ces références montrent que l'innovation naît aussi d'un travail de réécriture.

Apollinaire renouvelle le lyrisme en mêlant la confession personnelle à une parole collective. Le mal d'amour demeure un thème ancien, mais il est exprimé dans une langue souple, discontinue et traversée de références hétérogènes. « Le Pont Mirabeau » reprend la forme de la chanson et du refrain, tandis que la suppression de la ponctuation et la liberté des enchaînements donnent à l'ensemble une allure nouvelle. La poésie moderne n'est donc pas l'abandon de toute règle : elle invente un équilibre entre la mémoire des formes et la liberté de leur usage.

La surprise doit aussi être comprise comme une manière de renouveler le regard. Un objet banal, une rue, une affiche ou un moyen de transport peut devenir poétique si le langage le révèle autrement. Cette démarche rejoint les recherches des avant-gardes, mais elle ne se limite pas à l'expérimentation. Apollinaire veut faire éprouver la beauté et l'étrangeté du monde contemporain. Son recueil accueille le quotidien tout en le transfigurant ; il transforme la nouveauté technique et urbaine en matière lyrique.

Enfin, la diversité d'*Alcools* produit une poésie de la coexistence. Le recueil ne choisit pas entre tradition et innovation, entre réel et rêve, entre simplicité musicale et complexité des images. Il fait de ces tensions sa modernité. La surprise est donc le résultat visible d'une poétique plus large : une poésie capable d'absorber les expériences diverses d'un monde en transformation.

Conclusion. *Alcools* est bien une œuvre de la « surprise généralisée » : sa composition, ses images, ses ruptures de ton, sa suppression de la ponctuation et ses juxtapositions déconcertent le lecteur et renouvellent profondément l'écriture poétique. Cependant, cette affirmation ne suffit pas à rendre compte de toute sa modernité. Celle-ci réside aussi dans la représentation de la ville, de la vitesse, de la simultanéité et de la crise du sujet, ainsi que dans le dialogue original avec les formes et les mythes du passé. La surprise est donc moins une simple succession d'effets qu'une conséquence d'une nouvelle manière de percevoir et de dire le monde.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> La surprise est une dimension essentielle de la modernité d'*Alcools* : Apollinaire rompt avec la ponctuation traditionnelle, juxtapose des images et des temporalités, mêle les registres et introduit dans la poésie les réalités de la ville moderne. Mais elle ne suffit pas à expliquer le recueil. Sa modernité tient également à la simultanéité des expériences, à la fragmentation du sujet lyrique et à la combinaison de l'innovation avec l'héritage des mythes, des légendes et de la chanson. *Alcools* est donc moderne parce qu'il transforme le regard poétique, et non parce qu'il se contente de surprendre.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2021/francais-premiere-2021-antilles-guyane-remplacement-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.