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

BACCALAURÉAT GÉNÉRAL

SESSION 2022

FRANÇAIS

ÉPREUVE ANTICIPÉE

CORRIGÉ

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.)

*****

Jours de colère (1989) est le troisième roman de Sylvie Germain. L'histoire qu'il relate se passe il y a longtemps, dans un hameau à la lisière des forêts du Morvan où sans cesse la folie rôde, traque des personnages en proie aux violences de l'amour et de la colère.
L'extrait étudié ouvre la deuxième partie du roman (« Chants ») et constitue le début d'un chapitre intitulé « Les frères ». Il dresse le portrait des neuf fils d'Ephraïm Mauperthuis et de Reinette-la-Grasse, véritables « hommes des forêts ». Mais à travers cette page aux accents lyriques, le portrait se mue en paysage, paysage immémorial, poétique et mystique.
L'étude pourrait suivre plusieurs pistes :
- L'évocation des frères ne donne-t-elle pas à l'auteur l'occasion de faire entendre et résonner le chant du monde ?
- Dans quelle mesure cet extrait constitue-t-il un portrait-paysage ?
- Enfin, le caractère fabuleux des personnages et du paysage présentés ici mérite sans doute une attention particulière.

- **Des personnages ensauvagés et mythifiés.**

  Cet extrait, qui se trouve à la lisière d'un chapitre intitulé « Les frères », semble d'abord avoir pour fonction de dresser le portrait des neuf fils d'Ephraïm Mauperthuis et de Reinette-la-Grasse. Toutefois, la romancière ne se livre pas ici à une description précise de ses personnages. Elle souligne d'abord leur proximité avec les forêts dans lesquelles ils ont grandi, les parant ainsi d'une dimension merveilleuse.

- **Des « hommes des forêts »**.

Dès l'ouverture du texte, « les frères » sont présentés comme des « hommes des forêts », en une phrase simple qui vient établir leur condition, définir ce qui constitue leur être-au-monde. Le complément de nom « des forêts » qui les qualifie introduit l'idée d'une correspondance absolue entre ces hommes et la nature qui les entoure, d'une forme d'appartenance même. Afin d'insister sur la ressemblance entre les frères et les forêts, les deux premières phrases, reliées par la conjonction de coordination « Et » et par le retour des mêmes sonorités ([o], [l], [f], [m]), fonctionnent en miroir, selon une structure chiasmique : « Ils étaient hommes des forêts. Et les forêts les avaient faits à leur image ». Le texte va ensuite déployer cette mise en parallèle initiale des hommes et des arbres, et, grâce à la juxtaposition, insister sur les similitudes : « Un même chant les habitait, hommes et arbres ». Plus que « les fils d'Ephraïm Mauperthuis et de Reinette-la-Grasse » (cette indication n'est d'ailleurs donnée qu'à la fin de l'extrait), les frères sont les enfants des forêts : ces dernières, personnifiées, les ont façonnés « à leur image ». Elles apparaissent comme des forces créatrices, comme les véritables mères de ces hommes qui ont grandi au cœur d'une nature puissante et libre.

Les frères figurent ainsi comme des enfants sauvages. « La maison où ils étaient nés », espace d'une vie civilisée, « s'était montrée très vite bien trop étroite pour pouvoir les abriter tous ». C'est donc, « depuis l'enfance », au cœur de la forêt qu'ils ont été « élevés » – par qui ? le texte ne le précise pas, donnant l'idée qu'ils ont grandi seuls, sans aucune intervention humaine –, « davantage parmi les arbres que parmi les hommes ». C'est de la forêt que ces enfants se sont littéralement « nourris », au sens propre comme au sens figuré : « ils s'étaient nourris depuis l'enfance des fruits, des végétaux et des baies sauvages qui poussent dans les sous-bois et de la chair des bêtes qui gîtent dans les forêts ». L'énumération met en avant le caractère extrêmement « terrestre » des nourritures mentionnées, et l'évocation de « la chair des bêtes » vient renforcer l'idée de sauvagerie.

De cette enfance passée au profond des bois, à l'écart de toute forme de civilisation, les personnages ont acquis une parfaite connaissance des lieux, comme le souligne la répétition du verbe « connaître » associé à des tournures superlatives : « Ils connaissaient tous les chemins… » / « Ils connaissaient tous les passages… ». Le texte insiste sur leur aisance à circuler, à la manière des animaux qui les peuplent, parmi ces espaces immenses et sauvages.

Ainsi, l'empreinte des lieux sur les personnages est sans cesse mise en avant par le texte. Les frères partagent avec la forêt « puissance », « solitude » et « dureté », termes juxtaposés au début du passage dans une phrase nominale qui vient qualifier à la fois hommes et forêts (on peut noter l'assonance en [u] qui renforce l'effet d'écho entre ces mots). Leur existence paraît frugale, aride ; leur maison est trop « pauvre pour les nourrir », et c'est d'une fruste nourriture sylvestre qu'ils doivent se contenter. Leur chant est « brutal, heurté comme les saisons ». Ensauvagés, confrontés sans cesse aux forces de la nature, ces « hommes des forêts » sont également encolérés : « tout en eux prenait des accents de colère, même l'amour ».

Finalement, on est frappé par le caractère très peu réaliste de cette évocation des « frères », qui s'apparentent bien plus à des créatures légendaires qu'à des hommes ordinaires.

- **Des personnages de légende.**

Plus que comme des êtres humains, les frères figurent comme des forces telluriques. Leur dureté est « puisée » dans le « sol », décrit comme un « socle » : la proximité syntaxique et sonore entre les mots « sol » et « socle » fait naître l'image de créatures surgies tout droit des

profondeurs de la Terre. Leur « chant », qui résonne avec celui des forêts, souligne leur puissance : il s'agit d'« un chant fait de cris, de clameurs, de résonances et de stridences ». L'énumération, les allitérations et les pluriels mettent ici en valeur sa vigueur et son aspect merveilleux. Même leurs sentiments apparaissent démesurés, amplifiés : on note le pluriel de « leurs joies » et de « leurs colères ». Ces personnages semblent ainsi s'être ensablés au cœur de la nature dans laquelle ils ont grandi, avec laquelle ils font désormais corps. Ils apparaissent presque comme fossilisés, à la manière des géants de la mythologie incarnant les puissances terrestres.

D'ailleurs, ils n'ont ni nom, ni prénom. Dans la première phrase, ils sont simplement désignés par le pronom de la 3ème personne du pluriel, « ils », et cette indétermination persiste dans presque tout le texte, contribuant à leur apporter la dimension légendaire déjà contenue dans le titre du chapitre, « Les frères ». On apprend finalement qu'ils sont « les fils d'Ephraïm Mauperthuis et de Reinette-la-Grasse » – les noms choisis sont volontairement archaïques, désuets et ont des résonances bibliques : le prénom « Ephraïm » renvoie à l'Ancien Testament (Ephraïm, fils de Joseph, est le fondateur de l'une des douze tribus d'Israël), et le surnom « Reinette-la-Grasse » est digne d'un personnage de conte de fées. De plus, le portrait des frères est mené à l'imparfait, ce qui confère au récit une portée fabuleuse et immémoriale.

Cette portée est renforcée par l'évocation de la nature qui se déploie dans l'ensemble de l'extrait : plus qu'un portrait, c'est un paysage que Sylvie Germain esquisse ici, paysage poétique et mystique.

- **Le chant du monde.**

Sous la plume de la romancière, l'évocation des frères se mue en paysage, paysage qui frappe par sa force et sa beauté. Ainsi, ce sont le chant du monde et le souffle des hommes qui se mêlent et résonnent à travers cette page.

- **Paysage brut et immémorial.** Le récit germanien ne s'ancre pas dans une temporalité précise et clairement établie. Les quelques indications temporelles semées au fil de l'extrait viennent donner l'idée d'un paysage immémorial, dont les origines sont renvoyées aux profondeurs du temps. Le texte mentionne ainsi un « socle de granit d'un rose tendre *vieux de millions de siècles* » ; il précise que c'est « *depuis toujours* » que le chant des forêts se confronte au silence. Aussi, les passages qu'empruntent les fils d'Ephraïm Mauperthuis et de Reinette-la-Grasse » sont des passages « *séculaires* », « creusés » au fil du temps par « les bêtes, les hommes et les étoiles ».

Ce paysage originel se caractérise aussi par sa force brute, minérale : il est « troué d'étangs », « partout saillant », fait de « roche » et composé d'éléments rugueux, qui le rendent quelque peu hostile, inhospitalier : « fougères », « ronces », « ronciers », « taillis », « épines ». Il est habité par des animaux sauvages, dont certains sont féroces : « renards », « chats sauvages », « chevreuils », « sangliers ». L'évocation du climat vient compléter cette impression d'aridité : les étés sont « écrasants de chaleur », les « longs hivers pétrifiés sous la neige ». Ainsi, ce n'est pas un lieu précis que décrit le texte germanien : c'est la toute puissance d'une nature sauvage, indomptable et farouche.

- **Paysage cosmique et mystique**. À la manière des « hommes des forêts » qui le peuplent, le paysage décrit ici prend des allures merveilleuses et se pare d'une dimension à la fois cosmique et mystique. De ce paysage se dégage d'abord l'idée d'enfouissement, de profondeur : celle de

son sol, « bruissant de sources » et « troué d'étangs », dans lequel il vient « puiser » sa dureté. L'image du puits rend sensible cette profondeur, tout comme l'évocation des « fruits », « végétaux » et « baies sauvages » poussant « dans les sous-bois », qui suggère la fertilité du sol sylvestre. « Comme en miroir », la profondeur de la terre vient se refléter dans l'immensité du ciel, évoqué dans le passage à travers la mention des « étoiles » et de la « Voie lactée ». Les « chemins », « les venelles tracées à ras de terre » dessinent, à la manière d'un trait, une mince frontière entre ces deux infinis entre lesquels marchent les hommes, qui apparaissent alors sous la forme fragile des « pèlerins » allant de « Vézelay vers Saint-Jacques de Compostelle ». Donnant à voir « les passages séculaires » creusés à la fois « par les bêtes, les hommes et les étoiles », le texte suggère l'idée d'une harmonie à l'œuvre au cœur d'une nature nimbée de sacré. Il célèbre également, par des phrases riches en énumérations, la diversité de cette nature dont il mime le mouvement incessant, la force de vie.

- **Paysage sonore**. De cette façon, toute la page est traversée d'un souffle poétique et lyrique, lequel parvient à faire résonner le chant du monde. C'est un véritable tableau qu'esquisse la romancière, tableau « d'un rose tendre vieux d'un million de siècles », qui joue subtilement sur les contrastes entre l'ombre des sous-bois et l'éclat de la Voie lactée, se réfléchissant l'une dans l'autre.

  Toutefois, ce tableau est avant tout sonore : ici le sol est « bruissant », les hommes, comme les arbres, sont habités par « un même chant ». Ce chant se trouve longuement décrit au début du passage, à travers cinq phrases commençant de la même façon : « Un chant… ». L'anaphore confère alors au texte une dimension incantatoire. Ces cinq phrases, construites tout en échos, entremêlent des sonorités proches qui font résonner la force et la violence brute du chant évoqué. Sylvie Germain déploie ici une écriture qui frappe à la fois par sa dimension poétique et son caractère très suggestif : elle parvient ainsi à rendre audible un chant pourtant « sans mélodie », une musique nue, jaillie à la fois des profondeurs de la Terre, des étoiles et du cœur des hommes.

On valorisera :

- les plans qui proposent une complexification progressive dans les niveaux de lecture ;
- la finesse des analyses et la pertinence des interprétations ;
- une langue fine et sensible à la dimension littéraire de l'exercice.

On pénalisera :

- les contresens manifestes ;
- la juxtaposition de remarques ;
- la simple paraphrase et l'absence d'analyses littéraires et stylistiques, ou la simple compilation de remarques stylistiques ne construisant aucune interprétation ;
- une langue mal maîtrisée.

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.

Les livres I à IV des *Contemplations* ne sont-ils qu'un chant intime ?

Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur les livres 1 à 4 des *Contemplations*, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

Le sujet invite à questionner la dimension personnelle du recueil de Victor Hugo en s'interrogeant sur la singularité du lyrisme du poète : si l'origine autobiographique de l'entreprise poétique est indéniable dans les *Contemplations*, le poète se nourrit de son expérience personnelle pour développer un propos qui chante une douleur universelle.

- **Un « chant intime ». Le recueil des *Contemplations* a une forme très personnelle. Le poète y développe une poésie liée à son expérience intime, douloureuse et personnelle et, en ce sens, les premiers livres du recueil peuvent s'apparenter à un véritable chant intime où la voix du poète, rendu mutique par la douleur, trouve une nouvelle forme d'expression.**

➢ **Un recueil autobiographique**. 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. 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 précise que « Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes ». Il ajoute : « C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil ». Le recueil regorge d'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 de son temps.
[On pourrait par exemple établir une comparaison entre le projet poétique de Victor Hugo dans Les *Contemplations* et celui de Lamartine dans son recueil des *Méditations poétiques* paru en 1820].

➢ **L'expression d'un lyrisme hugolien.** Ce recueil, qui se présente comme les « Mémoires d'une âme », exalte l'intimité chère aux Romantiques. La première personne du singulier y est d'ailleurs omniprésente. Celle-ci vibre au rythme de la nature (voir I, 4 ou I, 27, ou II, 9). Le poète est d'ailleurs accueilli par la nature comme un proche (voir I, 27, ou III, 24, ou II, 18). La référence inaugurale à Orphée dans « Le poète s'en va dans les champs… » (I, 2) inscrit pleinement le recueil dans la poésie lyrique.
Mais si le poète est un nouvel Orphée, c'est bien parce qu'il descend aux Enfers, ce qui donne pleinement au recueil une tonalité élégiaque. *Les Contemplations* relèvent ainsi du genre poétique du tombeau et apparaissent comme un chant des ténèbres (« Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort », rappelle la préface).

[Une copie pourrait se référer au mythe d'Orphée et évoquer par exemple le poème « La Cithare » de Théodore de Banville ou encore « Le Poète dans ses révolutions », du recueil *Odes et ballades*, dans lequel la figure orphique est déjà convoquée par Victor Hugo comme une image du poète].

➢ **Du silence au chant : l'écriture des *Contemplations* transforme la douleur en chant poétique.** Victor Hugo n'écrit aucun vers entre septembre 1843 et janvier 1846. La mort interrompt donc l'écriture, mais elle la relance aussi. 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. Le voisinage de la mort affecte en profondeur le sujet poétique lui-même : le moi se dépersonnalise ; il n'est plus qu'un « passant obscur » (I, 24), enseveli dans l'immensité obscure du deuil et de l'exil. La poésie dit

désormais sa propre impossibilité, et s'appuie sur cette impossibilité même pour renaître. La répétition de l'adjectif « ineffable » dans les poèmes des quatre premiers livres du recueil dit les limites du pouvoir de la parole. 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).

- **Une intimité fictionnelle. Le « moi » poétique n'est alors pas tout à fait celui de Victor Hugo, mais une recomposition littéraire. Le chant qui se développe ainsi dans les quatre premiers livres des *Contemplations* tend ainsi à prendre une portée plus large que la seule expression de la douleur d'un père en exil.**

➢ **Une démarche de falsification autobiographique.** 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 écrit à Jersey en octobre 1854. La trame chronologique est donc symbolique : le recueil construit une destinée qui emprunte nombre d'éléments à la biographie de Hugo, mais qui n'est pas la sienne. L'auteur élabore en fait 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. Hugo reconstruit donc son histoire afin de lui donner du sens.

➢ **Transcender la douleur personnelle.** Victor Hugo prend soin de ne pas citer le nom de l'enfant disparue, Léopoldine. 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. Si le poète ne nomme pas explicitement Léopoldine, c'est sans doute 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 et les neveux d'Auguste Vacquerie par exemple), 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).
[On pourrait par exemple convoquer la référence à l'entreprise poétique de Joachim Du Bellay dans *Les Regrets*].

➢ **« Exfoliation du sujet réel » (Ludmila Charles-Wurtz)**. En mourant à son « moi » personnel, le sujet poétique renaît à une nouvelle forme de subjectivité, 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 ».

- **La parole poétique du poète prend une dimension universelle dans *Les Contemplations*.**

➢ **La dimension politique du recueil**. Dans les *Contemplations*, la déploration dépasse la sphère intime et se teinte d'accents politiques. D'ailleurs, le recueil a été pensé comme un pendant des *Châtiments*, publié en novembre 1853, et dans lequel Hugo fustige Napoléon-le-Petit. 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 développe prend la forme d'un réel engagement politique et humain.
[On pourrait par exemple se référer au recueil *Les Châtiments* ou citer par exemple Théodore de Banville et son poème « Misère » (in *Nous tous*, 1883).]

- **L'universalité du chant hugolien**. Le recueil rappelle à plusieurs reprises l'importance de la mission du poète, qui doit être un guide pour l'humanité et doit refléter « un peu du grand rayon dont notre époque est faite » (I, 26). Tel un « pilote, sur l'avant du navire » (III, 2), il « éclair[e] ceux qui doutent » (I, 28). La préface du recueil rappelle sa volonté de parler au nom de tous les hommes, le « je » devenant le miroir de l'autre : « Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une ».
Le recueil établit donc une correspondance entre le « moi » et le « vous ». La mort de sa fille renvoie bien entendu à une expérience personnelle, mais entend surtout faire écho au chagrin de tous. Parmi les personnages récurrents du recueil se trouvent ainsi des orphelins, des pères et des mères en deuil. Le poète les désigne toujours de manière très générale afin que tout lecteur puisse les rattacher à son histoire personnelle.

Par exemple, dans « L'Enfance » (I, 23), l'orphelin de cinq ans n'est jamais que « l'enfant » ou « le petit enfant » chantant près de « la mère » agonisante. De la même façon, dans « A la mère de l'enfant mort » (III, 14), le déterminant défini et la périphrase élargissent leurs référents à l'infini. Dans un même geste d'universalisation, la vision de quatre orphelins en pleurs dans « Chose vue un jour de printemps » (III, 17) s'élargit en une dénonciation de la misère et de la faim en général.

[On pourrait par exemple faire référence à « Fonction du poète » (*Les Rayons et les Ombres*).]

- **Un appel au lecteur à adopter le « moi » poétique** : Lire *Les Contemplations* implique aussi pour le lecteur de renoncer à sa propre individualité. Le recueil ne présente pas seulement l'effacement progressif du moi poétique, il invite aussi le lecteur à expérimenter cet effacement en s'appropriant le moi du poète. 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 ! ». Mouvement d'élargissement caractéristique du lyrisme des *Contemplations*, le chant du poète endeuillé prend une dimension universelle : Hugo dit non seulement la perte de ses proches, sur un plan strictement personnel, mais aussi la perte des êtres chers en général, l'expérience la plus intime étant au fond, la plus commune.

On valorisera :

- Toute copie qui s'attachera à prendre en considération la spécificité du mot « chant » et à le rattacher à la notion de lyrisme.
- Toute copie qui parviendra à montrer que la poésie de Victor Hugo dans *Les Contemplations* naît de la difficulté à continuer à « chanter » après l'expérience de vie douloureuse.
- Toute copie qui montrera que dans le recueil la figure de Léopoldine peut apparaître comme une métaphore de la liberté bafouée par Louis-Napoléon Bonaparte.

Et plus généralement :

- Toute copie manifestant une finesse d'analyse, une réflexion particulièrement nuancée, la mobilisation pertinente d'une culture littéraire solide.

On pénalisera :

- Toute copie qui témoignerait d'une connaissance fragile et superficielle de l'œuvre.
- Toute copie qui se limiterait au résumé ou à la narration.
- Une langue mal maîtrisée.

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.

Dans *L'Art romantique* (« Théophile Gautier », 1869), Baudelaire écrit : « C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté […] ». Ce propos rend-il compte de votre lecture des *Fleurs du Mal* ?

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

La citation est extraite des pages que Baudelaire consacre dans *L'Art romantique* à Théophile Gautier, le dédicataire des *Fleurs du Mal*. Il en profite pour se livrer à une réflexion plus générale sur la beauté, s'éloignant d'une conception classique de la création artistique. Selon lui, la poésie serait le lieu d'une métamorphose : « l'horrible » (du latin *horribilis*, « *qui provoque un frisson d'horreur* ») — à condition toutefois d'être « artistement exprimé » — y deviendrait « beauté ». Cette alchimie serait le « privilège » de « l'Art », ce qui fait sa force, sa nécessité. Entre ces lignes peuvent se lire un rappel et une affirmation de la poétique baudelairienne : à travers *Les Fleurs du Mal*, le poète redéfinit le Beau comme « quelque chose d'ardent et de triste », faisant de son œuvre un véritable tournant esthétique et éthique. Quelles transfigurations sont à l'œuvre dans *Les Fleurs du Mal* ?

Plusieurs démarches sont envisageables pour traiter le sujet : l'élève peut montrer comment le recueil des *Fleurs du Mal*, espace d'une alchimie du verbe, parvient à réunir « l'horrible » et la beauté. Il lui est également possible de mettre en avant les différentes métamorphoses à l'œuvre dans *Les Fleurs du Mal*. Il peut étudier les moyens mis en œuvre par Baudelaire pour révéler au lecteur toute la densité du monde qui l'entoure, ainsi que les aspirations et forces contradictoires qui régissent son esprit aussi bien que l'univers.

- **La poésie des *Fleurs du Mal*, « un frisson nouveau ».**

Réagissant à la lecture des *Fleurs du Mal*, dans une lettre datée du 06 octobre 1859, Victor Hugo écrit à Baudelaire : « Que faites-vous quand vous écrivez ces vers saisissants ? Que faites-vous ? Vous marchez. Vous dotez le ciel de l'art d'on ne sait quel rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau. » Le maître se montre sensible à la modernité des « vers saisissants » de l'élève ; ce « frisson nouveau » qu'ils permettent d'éprouver vient de leur caractère « horrible » (ce qui est « horrible » ne provoque-t-il pas également un « frisson » ?), ou plutôt de ce qu'ils autorisent « l'horrible » à devenir « beauté ».

- **La poésie des *Fleurs du Mal* fait entrer « l'horrible » en poésie.**

Avec *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire fait entrer « l'horrible » en poésie et cherche à provoquer l'effroi – terrible frisson – chez son lecteur. Le titre du recueil est tout aussi explicite que provocateur : il s'agit de prendre le mal pour objet, d'explorer toutes les formes de souffrance et de misère. Ainsi, dès le poème liminaire, « Au lecteur », Baudelaire rompt avec une conception classique de la poésie considérée comme représentation d'une beauté idéale, comme élévation morale. Il présente son œuvre comme une traversée des souillures et des vices. Le poète est un « triste alchimiste » (« Alchimie de la douleur ») : sa Muse est « vénale », ou « malade », son ciel toujours « bas et lourd ». L'humanité qu'il met en scène est irrémédiablement fautive. Lui-même est rongé par le Spleen, motif central des *Fleurs du Mal*. Avec l'ajout de la section « Tableaux parisiens » en 1861, Baudelaire invite le lecteur à une plongée dans les boues urbaines, plus précisément dans les boues parisiennes. Cette exhibition des misères et des monstruosités humaines, cette entrée de « l'horrible » en littérature inaugurent une nouvelle esthétique et expliquent l'accueil scandalisé qu'ont reçu les poèmes de Baudelaire lors de leur publication en 1857.

[On pourra, par exemple, faire référence à la poésie de l' « horrible » que déploient également certains poètes, comme Lautréamont dans ses *Chants de Maldoror*, ou Verhaeren dans ses *Villes tentaculaires*.]

- **La poésie des *Fleurs du Mal* exhibe « l'horrible »… pour le transformer en « beauté ».**

Malgré son pessimisme, Baudelaire a foi dans le pouvoir transmutateur de l'art. Il conçoit la poésie comme une « alchimie » de la misérable réalité, alchimie capable de faire surgir une beauté

d'un nouvel ordre. C'est pour extraire la beauté du mal que Baudelaire fait entrer en poésie des thèmes ou des motifs traditionnellement considérés comme antipoétiques. L'exemple le plus emblématique de cette alchimie du verbe est le poème « Une charogne », mais la distillation est à l'œuvre dans l'ensemble du recueil. L'éclat de la poésie baudelairienne tient au contraste entre la splendeur classique de la forme et la modernité provocatrice du contenu, à la puissance de ses images (« Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige », « Harmonie du soir » / « Et le ver rongera ta peau comme un remords », « Remords posthume »).

[On pourra, par exemple, faire référence à d'autres poètes, qui, à la suite de Baudelaire, ont mis en œuvre une « esthétique de la boue » : Rimbaud, Corbière, Laforgue.]

- **Le « privilège » de « l'Art » : saisir et exprimer l'harmonie des contraires.**

➢ **La poésie dévoile les mystérieuses correspondances à l'œuvre dans la nature.**

Capable de transformer l'or en boue et la boue en or, le poète est celui qui révèle les profondeurs, les mystères du monde. Les « fleurs du mal » sont des « fleurs nouvelles » : elles ouvrent une tierce voie, déplacent la pratique alchimique vers un espace autre, cet espace où s'exercent les « Correspondances » que Baudelaire appelle de ses vœux. Dans le célèbre sonnet du même nom, le poète allie les différentes sensations au sein de synesthésies afin d'en révéler « les mystérieux accords ». Ainsi, la poésie des *Fleurs du Mal* révèle un monde mouvant, voué aux métamorphoses.

[On pourra par exemple convoquer d'autres poètes qui rendent le monde à sa plénitude sensible : Ponge (*Le Parti-pris des choses*), Verlaine (« Soleils couchants » dans les *Poèmes Saturniens*), Jaccottet (*Paysages avec figures absente*s) Bonnefoy (*Début et fin de la neige*).]

➢ **La poésie met au jour la loi de réversibilité à l'œuvre dans le monde et dans le cœur des hommes.**

Le recueil des *Fleurs du Mal* célèbre le pouvoir sublimatoire de « l'Art », seul capable d'amener le lecteur à comprendre les lois d'ambivalence et de réversibilité qui régissent l'univers aussi bien que son cœur. L'âme du poète n'est pas seulement dévastée par le Spleen : elle est aussi tendue vers l'Idéal. La recherche de la beauté procède à la fois de cette aspiration à l'Idéal et de l'attrait du gouffre. Ainsi, la vision de la femme, instrument de perdition ou agent régénérateur, est fragmentée. Il en va de même de la vision du monde : tableau de péchés, de vices, de révoltes, *Les Fleurs du Mal* évoquent aussi des instants de grâce. L'œuvre de Baudelaire reflète et illustre une tension perpétuelle – entre la beauté et le mal, entre le désir d'élévation et l'abandon au gouffre – dont elle tire toute sa force.

On valorisera :

- Toute copie proposant une réflexion approfondie sur la poétique baudelairienne.
- Toute copie interrogeant la notion d'alchimie poétique et le rôle de l'artiste alchimiste.
- Toute copie proposant une réflexion approfondie sur la théorie baudelairienne des « correspondances ».
- Toute copie faisant précisément référence au contexte littéraire et artistique dans lequel s'inscrivent *Les Fleurs du Mal*.

Et plus généralement :

- Toute copie manifestant une finesse d'analyse, une réflexion particulièrement nuancée, la mobilisation pertinente d'une culture littéraire solide.

On pénalisera :

- Toute copie qui témoignerait d'une connaissance fragile et superficielle de l'œuvre.
- Toute copie qui se limiterait au résumé ou à la narration.
- Une langue mal maîtrisée.

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 d'Apollinaire est-elle une célébration de la modernité ?

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

L'interrogation totale du sujet semble inviter à un plan dialectique qui opposerait la célébration de la modernité à la commémoration du passé. Si ce plan est tout à fait pertinent et ne doit pas être pénalisé, l'analyse des termes permet cependant de lire dans l'expression « célébration de la modernité » une tension plus intéressante encore. En effet, une « célébration » s'ancre dans une tradition, et correspond souvent à l'hommage solennel d'une tragédie passée dont on veut maintenir la mémoire ; lorsque l'on fête dans la joie un événement plus actuel, cela n'est pas non plus sans coutumes, tout se déroule dans un cadre conventionnel et culturel. Or, la « modernité » implique la nouveauté, l'innovation, et, chez Apollinaire, correspond souvent à une vie désordonnée, surprenante, parfois même provocante. Il s'agit donc de concilier ces deux expressions apparemment contradictoires.

Ainsi, le corrigé propose des entrées variées dans le sujet qui s'articulent essentiellement autour des deux interprétations de l'énoncé. D'une part, Apollinaire célèbre dans la joie un monde nouveau à l'aide d'un style innovant. D'autre part, le poète honore, dans le respect d'une certaine tradition qu'il vivifie, un monde qui lui échappe déjà et qu'il voudrait fixer à jamais.

- **Le poète partage son admiration pour une modernité qui le réjouit.**
  - **Apollinaire est émerveillé par la modernité.**

Le poète cherche à faire sentir toute la vie qu'il perçoit dans la ville moderne.

Chez Apollinaire, la modernité s'exprime dans le mouvement et prend souvent place dans la ville. Cette dernière est en effet le centre du développement industriel, et offre le spectacle des dernières innovations techniques, notamment dans le domaine des transports. L'absence de ponctuation permet au lecteur de partager l'agitation de la ville, le désordre permanent où tout se croise sans distinction. Dans « Zone » par exemple, qui s'ouvre sur la significative formule « À la fin tu es las de ce monde ancien », les éléments de la modernité s'accumulent sans organisation apparente : publicité, religion, aviation, ouvriers, y sont perçus comme les symptômes d'un monde inouï, que l'on retrouve aussi dans des termes nouveaux comme « sténo-dactylographes » ou « autobus ». De la même façon, le dernier poème, « Vendémiaire », chante les villes de toute la France, et évoque le développement de la métallurgie dans les villes du Nord et celui de l'industrie textile à Lyon.

[On pourra par exemple faire référence à d'autres auteurs qui ont peint la ville moderne comme Verhaeren]

Le poète est enchanté par la modernité qui l'entoure.

L'émerveillement du poète pour la modernité se lit dans le monde qu'il donne à voir et se fait entendre dans la liberté du style qu'il déploie. Le titre *Alcools* semble inviter à l'exubérance, parfois même à l'obscénité, et, par là-même, à la naissance d'une nouvelle poésie ; l'auteur ne s'embarrasse pas d'une versification trop formelle et il a, par exemple, recours à un enjambement audacieux dans « Rosemonde » : « Longtemps au pied du perron de / La maison où entra la dame ». C'est le ton presque insolent du poète qui nous permet de goûter la joie avec laquelle il découvre le monde. De même, l'originalité formelle d'un poème comme « Hôtels », composé de vers de quatre syllabes, nous permet de ressentir toute la vie qui fourmille et piétine dans les petites chambres mal isolées, d'où l'on sent le tabac anglais d'un voisin, et d'où l'on entend le boitement d'une voisine.

- **La poésie d'Apollinaire rend la modernité merveilleuse : il la loue et l'honore.**

Alcools rend hommage à l'art contemporain.

Dans le recueil, de nombreuses dédicaces viennent couronner les chantres de la modernité que sont les amis du poète. Picasso, Fernand Fleuret, Louis Dumur, André Derain, tous écrivains ou peintres, sont loués par Apollinaire. Le poème « Palais », dédié à Max Jacob, contient par exemple des images burlesques qui correspondent à cet auteur surréaliste et fantaisiste. Ainsi, les vers « Dame de mes pensées au cul de perle fine / Dont ni perle ni cul n'égale l'orient » rendent hommage à l'humour franc de l'homme qu'Apollinaire avait rencontré en 1904. La modernité qui est célébrée dans le recueil est donc aussi une modernité artistique. Le poète l'honore ouvertement dans les dédicaces, mais aussi, plus subtilement, dans un style qui se nourrit de ces nombreuses influences.

Le style innovant d'Apollinaire crée un monde fabuleux étonnant.

Dans le recueil, la modernité se glisse partout où le regard du poète se pose. Le monde qu'il nous donne à voir revêt en effet un aspect fabuleux particulièrement surprenant. L'auteur ose des associations étranges et provocantes. Ainsi, même lorsque, dans « Les colchiques », le poète a pour projet l'éloge traditionnel d'une femme que l'on compare à la nature, il se heurte à une modernité qui renouvelle les images. Les yeux de la femme sont comparés aux fleurs « couleur de cerne », « violâtres » et le poème s'achève dans le chant du « gardien de troupeau » accompagné des vaches « meuglant » qui « abandonnent / Pour toujours ce grand pré mal fleuri ». Le poison des colchiques se répand dans tous les vers et exprime la fin d'un lyrisme dont les images sont épuisées. La solution à ce lyrisme dépassé peut être trouvée dans « Le voyageur » qui laisse entendre la possibilité d'une musique innovante : « Ô vous chers compagnons / Sonneries électriques des gares chant des moissonneuses ». Les vieilles mélodies bucoliques laissent donc place au bruit mécanique : la modernité offre un avenir à la poésie.
[On pourra par exemple faire référence à d'autres auteurs qui ont cherché à renouveler le lyrisme comme Cendrars]

- **Apollinaire rend hommage au monde qui s'offre à lui.**
  - **La célébration de la modernité redonne vie à une histoire partagée.**

La célébration procède d'un rituel qui repose sur le passé, la tradition.

Une célébration est un événement codifié qui met en œuvre des conventions et des rites. Ainsi, même s'il s'agit de célébrer la modernité, l'œuvre d'Apollinaire se construit sur une tradition. « La maison des morts » nous permet de comprendre que la poésie nouvelle se construit sur les ruines d'un lyrisme ancien : « Des enfants / De ce monde ou bien de l'autre / Chantaient de ces rondes / Aux paroles absurdes et lyriques / Qui sans doute sont les restes / Des plus anciens monuments poétiques / De l'humanité ». Nous pouvons en effet retrouver chez Apollinaire les « restes » d'un Verlaine ou d'un Rimbaud, ce « mal-aimé » qui lui a inspiré un titre auquel il a finalement renoncé, mais aussi une tradition plus ancienne, comme celle des chansons médiévales dans le refrain du « Pont Mirabeau », voire un langage ancestral et cryptique comme le grec mycénien, dépossédé de toute ponctuation.
[On pourra par exemple faire référence au poème « Vilonnelle » de Max Jacob qui chante les sirènes antiques dans une forme médiévale]

La célébration réunit les hommes et les cultures dans un hommage commun.

Dans le recueil, la célébration réunit de nombreuses cultures et 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, mêlant 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 preuve supplémentaire du syncrétisme de l'auteur. Lorsqu'il célèbre le mariage de son ami André Salmon, il convoque ainsi Orphée, Ophélie et un moujik. Le chant de la modernité ne se fait donc pas en tournant le dos au passé ; il invite toutes les cultures et les rassemble.

- **Cette célébration prend souvent les airs d'une nostalgie charmante mais triste.**

Le temps échappe au poète : à peine exprimé, le présent est regretté.

La célébration ne s'exprime pas toujours, chez Apollinaire, avec un ton festif. En effet, on rencontre plus souvent la nostalgie du poète qui évoque ses sentiments avec une certaine forme de solennité ; il écrit à Henri Martineau en 1913 : « chacun de mes poèmes est la commémoration d'un événement de ma vie et le plus souvent il s'agit de tristesse ». Le terme de « commémoration » implique bien le projet de fixer par les mots ce qu'il a vécu afin de rendre éternel un présent vécu, afin de conserver « la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés ! » comme le proposait Baudelaire dans « Une charogne ». Mais, si le motif du *tempus fugit* est particulièrement présent au sein de l'œuvre d'Apollinaire, le poète n'exprime ses regrets que pour les dépasser et créer du nouveau comme le laisse entendre la structure du recueil qui s'achève par le vers : « Les étoiles mouraient le jour naissait à peine ».

La célébration du poète est, paradoxalement, très intime.

Étymologiquement, la célébration est un rassemblement, elle réunit la foule. Or, elle revêt chez Apollinaire un aspect très intime. En effet, on retrouve dans les poèmes de nombreux indices biographiques, personnels, qui ancrent le recueil dans l'expérience d'une vie unique. Dans « Marie », on reconnaît Marie Laurencin, peintre, poétesse, muse de l'auteur qui a partagé sa vie de 1907 à 1912, de même que l'on comprend qu'« Annie » est Annie Playden, jeune anglaise rencontrée lors du séjour rhénan en 1900, qu'il tentera — en vain — de reconquérir avant son départ pour les États-Unis. Ainsi, le poète célèbre et commémore ses amours vécues et révolues, qui ne persistent que dans la souffrance occasionnée, et exprime l'espoir d'un renouveau : « 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 ». La célébration de ce passé réunit le poète et son lecteur qui est invité à embrasser l'avenir.

On valorisera :

- Les candidats qui se seront vraiment emparés du sujet en développant tous les aspects de la « célébration » et ne se seront pas contentés d'y voir un esprit festif.
- Les copies qui appuieront leur propos sur une analyse précise de la modernité du style de l'auteur.

Et plus généralement :

- toute copie manifestant une finesse d'analyse, une réflexion particulièrement nuancée, la

mobilisation pertinente d’une culture littéraire solide.

On pénalisera :

- Toute copie qui témoignerait d’une connaissance fragile et superficielle de l’œuvre.
- Toute copie qui se limiterait au résumé ou à la narration.
- Une langue mal maîtrisée.

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.