Bac Général HGGSP + LLCER (Histoire-géographie, géopolitique et sciences politiques et Langues, littératures et cultures étrangères et régionales)

CORRIGÉ NON OFFICIEL

Proposition de corrigé rédigée par FormaV avec l'aide d'outils d'intelligence artificielle. Elle peut contenir des erreurs et ne remplace ni le corrigé ni le barème officiels de l'examen.

Les sujets officiels des sessions passées et nos sujets d'entraînement sont classés sur https://bac-hggsp-llcer.fr/annales-sujets-et-corriges

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

BACCALAURÉAT GÉNÉRAL • CORRIGÉ DÉTAILLÉ

Français

Session 2023 • Antilles-Guyane • Remplacement

Code sujet **23-FRGEAG3** 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 — commentaire d’un extrait de Lélia de George Sand (1833)
1 réponses • sujet p. 2–2

2 - Dissertation — La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle — choix d’un sujet de dissertation
3 réponses • sujet p. 3–3

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

FormaV - document d'entraînement non officiel

1 - Commentaire

20 points

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle — commentaire d’un extrait de Lélia de George Sand (1833)

Question 1 -

Sujet p. 2

> Commentaire du texte de George Sand, Lélia (1833). Le sujet présente Stenio, jeune poète animé d’un amour passionné pour Lélia, qui y est insensible. Il sympathise avec Trenmor, un homme jadis condamné aux travaux forcés, qu’il a vu en compagnie de Lélia et qu’il jalouse. Le passage décrit une scène nocturne sur un lac et les propos de Trenmor sur le bruit de l’eau et ses souvenirs de prison.

Démarche. Le passage se construit en trois mouvements : d’abord, du début à « l’âme et le doute », le paysage nocturne se transforme et favorise le passage de la contemplation extérieure à la rêverie intérieure ; ensuite, de « Trenmor, debout au gouvernail » à « un refrain qui s’éloigne », Trenmor invite Sténio à écouter l’eau et révèle une sensibilité poétique ; enfin, de « J’ai passé bien des heures ainsi » à la fin, il raconte comment ce même bruit l’a soutenu en prison avant de devenir une source de rêverie et d’extase.

Le commentaire peut donc montrer comment George Sand fait du paysage et de l’écoute de l’eau un moyen d’exprimer la vie intérieure de Trenmor : le souvenir de la souffrance n’est pas effacé, mais transformé en expérience de consolation et de liberté intérieure. La conclusion pourra revenir sur l’image finale du goéland, qui prolonge cette alliance entre l’homme et la nature sans résoudre entièrement le mystère de la scène.

FormaV - document d'entraînement non officiel

RÉPONSE À RETENIR

Dans cet extrait de *Lélia*, roman publié par George Sand en 1833, Sténio, jeune poète amoureux de Lélia, se trouve sur un lac avec Trenmor, ancien forçat qu'il jalouse. Pourtant, la scène ne se réduit pas à cette rivalité : le récit accorde une place centrale au paysage nocturne et aux paroles de Trenmor, qui apprend à Sténio à écouter le bruit de l'eau. Le cadre naturel devient ainsi le lieu où se révèle une expérience intime, marquée par le souvenir de la souffrance mais aussi par la possibilité d'un apaisement. Comment la contemplation du lac et l'écoute de l'eau permettent-elles à George Sand de faire apparaître la vie intérieure de Trenmor et le pouvoir consolateur de la poésie ? Nous verrons d'abord que le paysage se transforme en espace de rêverie, puis que Trenmor fait de l'écoute de l'eau une véritable expérience poétique, avant d'étudier la manière dont le souvenir de la prison est transfiguré en consolation.

Au début du passage, George Sand compose un paysage silencieux et progressivement effacé, qui semble ouvrir l'accès à la rêverie. La reprise de « calme » dans « Le lac était calme ce soir-là, calme comme les derniers jours de l'automne » installe d'emblée une atmosphère d'immobilité. La comparaison avec les derniers jours de l'automne place la scène dans un moment de transition, entre une douceur persistante et la menace de l'hiver. Cette attente se retrouve dans la personnification du vent, qui « n'ose pas encore troubler les flots muets », et dans celle des glaïeuls, qui « dorment à peine » : le paysage paraît animé, mais d'une vie assoupie et fragile.

Cette réalité sensible s'efface peu à peu sous l'effet des vapeurs. Le verbe « mangèrent », appliqué aux contours de la montagne, donne à la brume une force presque dévorante ; les vapeurs « finirent par faire entièrement disparaître » l'horizon. Le regard ne peut alors plus s'appuyer sur des limites précises : la surface du lac « sembla devenir aussi vaste que celle de la mer ». L'agrandissement du paysage accompagne le retrait des objets familiers, puisqu'« il n'y eut plus de distraction possible » ni de « sensation imposée par les images extérieures ». L'absence du monde visible ne signifie donc pas un vide, mais rend possible une expérience intérieure. La rêverie devient « solennelle et profonde », « vague comme le lac brumeux », « immense comme le ciel sans bornes ». Les comparaisons associent l'état de l'âme à l'immensité indécise du paysage. Enfin, la formule construite sur des rapprochements et des oppositions — « les cieux et l'homme », « l'âme et le doute » — resserre l'univers autour de la conscience humaine. Le lac nocturne est ainsi moins un simple décor qu'un espace propice à l'introspection.

Dans ce décor, Trenmor apparaît comme une figure à la fois imposante et méditative. Debout au gouvernail, il « dessinait dans l'air bleu de la nuit sa grande taille enveloppée d'un sombre manteau » : le vocabulaire de la silhouette et les contrastes entre le bleu de la nuit et le manteau sombre donnent à son portrait une dimension presque picturale. Il « élevait son large front et sa vaste pensée » vers le ciel, personnifié comme un être qui aurait été « longtemps irrité contre lui ». Cette évocation fait pressentir un passé douloureux et le conflit de Trenmor avec sa destinée, sans que le récit développe encore son histoire. Sa posture fait de lui un homme tourné vers la réflexion, mais aussi un personnage qui a éprouvé l'adversité.

Trenmor s'adresse ensuite à Sténio et transforme la promenade en leçon d'écoute. Il lui demande de ramer moins vite afin de « laisser écouter plus à loisir le bruit harmonieux et frais de l'eau ». La répétition de « En mesure, poète, en mesure ! » établit un lien explicite entre le mouvement des rames et la poésie. Trenmor affirme que la cadence de l'eau est aussi belle et importante que celle « des plus beaux vers » : l'art poétique ne réside donc pas seulement dans les mots, mais aussi dans l'attention aux rythmes du monde. Les interrogations répétées — « Entendez-vous ? » — invitent Sténio, et avec lui le lecteur, à une écoute attentive. Le bruit de l'eau devient une musique délicate : les « frêles gouttes » tombent « une à une en mourant derrière nous », telles « les petites notes grêles d'un refrain qui

s’éloigne ». La comparaison avec le refrain donne une forme musicale à la scène, tandis que l’idée d’éloignement fait entendre un son qui s’éteint progressivement. Trenmor manifeste ainsi une sensibilité poétique nourrie par l’expérience : il ne se contente pas de contempler le lac, il sait en percevoir les rythmes et les nuances.

Le récit de son passé donne à cette écoute une profondeur particulière. Trenmor rappelle qu’il a entendu ce bruit de l’eau au bord de la Méditerranée, puis au pied de sa prison. Le contraste entre « le bruit du travail et les malédictions infernales de la douleur » et le « bruit faible et mystérieux des vagues » oppose la violence de l’enfermement à une présence naturelle discrète. Le bruit des vagues « réussissait toujours à me calmer » : la nature devient alors une forme de secours, non parce qu’elle supprime la souffrance, mais parce qu’elle offre à Trenmor un point d’appui au cœur de celle-ci. L’expression « le pied de ma prison » rappelle concrètement sa captivité ; le bruit de l’eau, lui, franchit symboliquement cette limite en parvenant jusqu’à lui.

Le récit distingue ensuite deux étapes dans son rapport à cette consolation. D’abord, Trenmor était forcé de « demander secours aux influences extérieures » : le bruit de l’eau l’aidait à supporter sa détresse. Puis il s’est senti « aussi fort que ma destinée » et son « âme affermie » n’a plus été contrainte de chercher ce secours. L’eau ne perd pas pour autant sa valeur : elle vient encore « bercer mes rêveries » et le plonge dans « une délicieuse extase ». Le verbe « bercer » prolonge l’image d’une musique apaisante, tandis que le terme « extase » marque le dépassement momentané des douleurs ordinaires. La parole de Trenmor ne présente donc pas la nature comme un remède miraculeux ; elle montre plutôt comment une sensibilité patiemment affermie peut transformer une expérience douloureuse en capacité de contemplation.

La dernière image, celle du « goéland cendré » qui traverse le lac, « perdu dans la vapeur », puis « effleura les cheveux humides de Trenmor », prolonge cette union momentanée entre l’homme et le paysage. Le mouvement de l’oiseau tranche avec le calme initial, mais reste léger, presque insaisissable. Le verbe « effleura » suggère un contact bref et délicat ; la brume, qui avait effacé l’horizon, enveloppe maintenant l’oiseau et maintient la scène dans le mystère. Cette apparition ne délivre pas de message explicite : elle laisse le lecteur dans une contemplation poétique, au terme du récit de Trenmor.

Ainsi, George Sand fait du lac nocturne bien davantage qu’un décor. L’effacement progressif du paysage conduit à la rêverie, et l’écoute de l’eau révèle chez Trenmor une sensibilité qui transforme le souvenir de la prison en expérience de consolation et de liberté intérieure. En apprenant à Sténio à entendre la cadence de l’eau comme celle des vers, Trenmor propose aussi une définition de la poésie : une attention aux rythmes du monde, capable de faire naître, jusque dans la douleur, une forme d’apaisement. L’apparition finale du goéland prolonge cette alliance fragile entre la nature et l’âme, sans dissiper le mystère qui enveloppe la scène.

2 - Dissertation

20 points

La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle — choix d’un sujet de dissertation

A

Question A.

Sujet p. 3

> Œuvre : Victor Hugo, Les Contemplations, livres I à IV. Parcours : Les mémoires d’une âme. « Rêveurs, tristes, joyeux, amers, sinistres, doux, / Sombre peuple, les mots vont et viennent en nous ; / Les mots sont les passants mystérieux de l’âme. » Dans quelle mesure ces vers du poème « Suite » (I, 8) éclairent-ils votre lecture des livres I à IV des Contemplations ? Vous répondrez 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.

Démarche. Il faut interpréter les trois images de « Suite » — le « peuple » des mots, leur mouvement de va-et-vient et leur caractère « mystérieux » — puis les confronter aux livres I à IV des *Contemplations*. On montrera comment la parole poétique recueille une âme changeante, transforme l’expérience intime en œuvre et s’ouvre aux autres. Il faut enfin nuancer : la poésie donne forme aux émotions et préserve la mémoire, mais elle ne supprime ni la souffrance ni l’absence.

FormaV - document d'entraînement non officiel

RÉPONSE À RETENIR

Dans « Suite », Victor Hugo évoque des mots « rêveurs, tristes, joyeux, amers, sinistres, doux » : l'énumération fait entendre la diversité des mouvements intérieurs. Les mots sont ensuite comparés à un « sombre peuple » qui « vont et viennent en nous », puis à des « passants mystérieux de l'âme ». Ils traversent donc la conscience et en révèlent les états, sans que l'intériorité perde pour autant tout son mystère. Ces vers éclairent les livres I à IV des *Contemplations*, où Hugo fait de la poésie une mémoire de soi, une ouverture au monde et une tentative pour dire l'épreuve. Toutefois, la parole poétique ne peut abolir la douleur ni l'absence.

D'abord, les premiers livres donnent à entendre une âme changeante, traversée par des expériences diverses. Le livre I, « Aurore », évoque notamment la jeunesse, les aspirations et les premières expériences ; le titre du livre II, « L'âme en fleur », associe explicitement l'intériorité à un mouvement de croissance. La série de « Suite » — « Rêveurs, tristes, joyeux, amers, sinistres, doux » — aide à comprendre cette pluralité : l'âme ne se réduit pas à un sentiment unique. Les poèmes lyriques font ainsi de l'expérience affective une matière poétique. Les mots ne sont pas de simples étiquettes posées sur des émotions déjà fixées : leur choix, leur rythme et leurs images donnent une forme durable aux mouvements du moi.

Les « passants mystérieux » désignent aussi ce qui échappe à la maîtrise du poète. Le parcours des « mémoires d'une âme » invite à lire le recueil comme une œuvre nourrie par l'expérience personnelle, mais non comme un journal brut. Le vécu est sélectionné et transformé par l'écriture. Dans « Réponse à un acte d'accusation », au livre I, Hugo revendique une libération de la langue poétique et s'en prend aux hiérarchies qui enferment les mots. Cette réflexion souligne que le poète travaille une matière verbale et renouvelle ses usages. Les mots révèlent ainsi l'intériorité, tout en contribuant à la construire et à la rendre communicable.

La parole de Hugo ne reste pas enfermée dans le moi. Le livre III, « Les luttes et les rêves », tourne notamment le regard vers les injustices sociales. Dans « Melancholia », la question « Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ? » exprime l'indignation devant le travail des enfants et interpelle le lecteur. La voix poétique porte alors une souffrance qui n'est pas seulement celle du poète. Le « peuple » des mots peut évoquer cette pluralité des voix et des expériences auxquelles la poésie donne une place. Le moi lyrique s'ouvre ainsi au monde collectif.

Le livre IV, « Pauca meae », met à l'épreuve le pouvoir des mots. La mort de Léopoldine, survenue en 1843, bouleverse profondément le poète. Dans « Elle avait pris ce pli… », le souvenir d'habitudes familières restitue la jeune femme à travers des détails quotidiens : la parole poétique conserve la trace d'une présence. Dans « Demain, dès l'aube… », la marche vers la tombe est exprimée avec retenue ; le poème rend sensible une fidélité douloureuse, sans suggérer que la disparue pourrait revenir. « À Villequier » élargit la plainte à une méditation sur le deuil, la foi et les limites de la compréhension humaine. Les mots rendent la perte dicible et préservent le souvenir, mais ils ne réparent pas l'absence.

Ainsi, les vers de « Suite » éclairent fortement les livres I à IV des *Contemplations*. Ils invitent à lire le recueil comme l'histoire d'une âme multiple, dont la parole se transforme au fil des expériences et des épreuves. Le travail poétique donne une forme durable aux souvenirs et peut porter une voix collective. Mais il ne maîtrise pas entièrement l'intériorité : face au deuil, il garde la trace de l'absence sans la supprimer. La poésie est donc à la fois mémoire de soi, ouverture au monde et recherche nécessairement incomplète du sens de l'expérience.

B

Question B.

Sujet p. 3

> Œuvre : Baudelaire, Les Fleurs du Mal. Parcours : Alchimie poétique : la boue et l'or. Réfléchissant à l'acte poétique, un poète ayant connu Baudelaire déclare que « dans tous les contours qui frappent ses yeux, même les plus difformes, [le poète] puise et nourrit incessamment l'amour de la suprême beauté ». Dans quelle mesure cette analyse éclaire-t-elle votre lecture des Fleurs du Mal ? Vous répondrez dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre de Baudelaire au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture littéraire.

Démarche. La formule proposée conduit à examiner l'alchimie poétique : le poète observe le réel, y compris ses aspects laids ou difformes, puis le transforme par le travail de la langue. Il faut s'appuyer sur des poèmes précis des *Fleurs du Mal*, en considérant à la fois les sujets choisis et leur mise en forme. La réponse doit aussi nuancer l'idée d'une victoire simple de la beauté : chez Baudelaire, celle-ci est souvent ambiguë, fugitive ou inaccessible, et le spleen demeure.

FormaV - document d'entraînement non officiel

RÉPONSE À RETENIR

Dans les *Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire fait entrer en poésie des réalités que l'on pourrait juger laides, répugnantes ou ordinaires : la décomposition, la misère, la foule urbaine et l'ennui. La formule proposée affirme que le poète peut puiser jusque dans les formes les plus difformes une matière pour son « amour de la suprême beauté ». Elle éclaire le projet d'alchimie poétique associé au recueil : l'écriture transforme la matière du réel en œuvre d'art. Mais cette transformation ne purifie pas entièrement le monde et ne délivre pas toujours le poète du malheur. La beauté baudelairienne est souvent ambiguë, tandis que le spleen demeure une force de résistance.

Baudelaire renouvelle d'abord les sujets de la poésie en choisissant des motifs que la tradition pouvait tenir pour indignes de la beauté. Dans « Une charogne », le souvenir d'un cadavre en décomposition est décrit avec une précision provocatrice. Le poète évoque la corruption du corps et la vermine, puis affirme avoir gardé « la forme et l'essence divine » de ses « amours décomposés ». Le contraste entre la dégradation physique et l'« essence divine » de l'œuvre rend visible l'opération poétique : le poème ne nie pas la pourriture, mais lui impose une composition, un rythme et des images. La matière répugnante devient ainsi le sujet d'une œuvre d'art et le point de départ d'une réflexion sur le temps, la mort et le pouvoir de la poésie.

Cette alchimie consiste aussi à percevoir des correspondances entre les choses. Dans « Correspondances », la nature est présentée comme un ensemble de signes ; les sensations s'associent et ouvrent sur une signification qui dépasse l'apparence immédiate. Le poète ne se contente donc pas d'embellir un objet : il découvre ou construit des liens entre le monde matériel et une réalité plus profonde. L'aspiration à un idéal apparaît également dans « L'Invitation au voyage », dont le refrain « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté » compose un ailleurs harmonieux. Cet idéal est produit par le pouvoir des mots, qui ordonnent les sensations et font exister un monde désiré.

Pourtant, la beauté baudelairienne n'est pas toujours rassurante ni moralement pure. Dans « Hymne à la Beauté », la question « Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme ? » laisse ouverte l'origine de la beauté. Celle-ci peut sembler divine ou maléfique ; elle fascine même lorsqu'elle inquiète. Dans « La Beauté », la figure idéale se présente comme « un rêve de pierre » : l'art vise une forme durable, éloignée de la banalité changeante du quotidien, mais cette perfection peut paraître froide et inaccessible. Le recueil confirme ainsi l'aspiration à une beauté supérieure, tout en refusant d'en faire une récompense simple ou la preuve d'un monde assaini.

La ville moderne fournit un autre terrain à cette transformation. Dans « Les Petites Vieilles », le regard poétique s'attarde sur des femmes délaissées et marquées par le temps. Dans « Le Cygne », le Paris transformé devient le signe d'une perte et d'un exil ; la figure du cygne échappé évoque la détresse de ceux qui ont été déplacés ou privés de leur monde. Le poète donne une dignité lyrique à ces êtres et à ces lieux sans dissimuler leur souffrance. Dans « À une passante », une rencontre anonyme au cœur de la rue devient une apparition fulgurante : la poésie fixe l'instant, mais la passante disparaît et la brièveté de la rencontre demeure douloureuse.

Il faut donc nuancer l'idée d'une métamorphose toujours réussie. Dans les poèmes du spleen, l'esprit est enfermé dans l'angoisse, l'ennui et l'étouffement. La création peut donner une forme à cette expérience, mais elle ne l'efface pas nécessairement. Le titre même des *Fleurs du Mal* associe deux termes contraires : les fleurs désignent la beauté élaborée, tandis que le mal rappelle les forces sombres dont cette beauté peut naître. Elle peut surgir du laid, d'un désir d'évasion ou d'une rencontre fugitive, sans délivrer durablement de la conscience du malheur.

Les *Fleurs du Mal* confirment donc largement l'analyse proposée : Baudelaire nourrit son art de toutes les formes du réel, même difformes, et transforme la « boue » en matière poétique. Cette alchimie repose sur le choix audacieux des sujets, le travail des images et la recherche d'une forme capable de

conserver l'éphémère. Mais la beauté n'est pas une victoire simple et définitive : elle peut être inquiétante, inaccessible ou passagère, tandis que le spleen persiste. La force du recueil tient précisément à cette tension : faire surgir de la beauté sans dissimuler la part obscure du monde dont elle provient.

C

Question C.

Sujet p. 3

> Œuvre : Apollinaire, Alcools. Parcours : Modernité poétique ? Dans l'un de ses poèmes, Guillaume Apollinaire évoque « cette longue querelle de la tradition et de l'invention / de l'Ordre et de l'Aventure ». Le recueil Alcools vous paraît-il être représentatif de cette « querelle » ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé. Votre réflexion prendra appui sur l'œuvre d'Apollinaire au programme, sur le travail mené dans le cadre du parcours associé et sur votre culture littéraire.

Démarche. Il faut comprendre la « querelle » comme une tension entre l'héritage des formes et l'invention de nouvelles manières d'écrire, sans supposer que l'une exclut nécessairement l'autre. On montrera qu'*Alcools* innove par ses sujets modernes, ses associations d'images et l'absence de ponctuation, tout en reprenant des formes, des rythmes et des références hérités. La réponse sera donc nuancée : le recueil est représentatif de cette querelle, mais fait surtout de la rencontre entre tradition et invention une source de renouvellement.

FormaV - document d'entraînement non officiel

RÉPONSE À RETENIR

Dans « La jolie rousse », poème qui ne figure pas dans *Alcools*, Guillaume Apollinaire évoque « cette longue querelle de la tradition et de l'invention / de l'Ordre et de l'Aventure ». Cette formule éclaire le recueil : Apollinaire accueille des formes et des imaginaires hérités, mais les confronte aux expériences et aux rythmes du monde moderne. *Alcools* est donc représentatif de cette querelle, à condition de ne pas y voir une opposition où l'invention devrait détruire la tradition. Le recueil fait plutôt de leur rencontre une source de renouvellement poétique.

L'invention apparaît d'abord dans la place accordée à la modernité. « Zone », placé en ouverture du recueil, fait entrer dans la poésie les rues, les affiches, les moyens de transport, la foule et les nouveautés techniques. Le poète porte son regard sur le monde contemporain au lieu de puiser uniquement ses sujets dans la nature ou l'Antiquité. Le quotidien urbain devient une matière digne de poésie ; des éléments de la vie moderne y côtoient des références chrétiennes. Les changements de lieu et les associations d'images contribuent également à une composition libre, qui s'éloigne d'un récit strictement linéaire.

La modernité d'*Alcools* tient aussi à la diversité de ses expériences et de ses voix. « Vendémiaire » fait de Paris un lieu où convergent des voix et des produits venus de différents horizons : la ville devient une matière poétique ample et cosmopolite. Dans « La Chanson du mal-aimé », le chagrin amoureux se déploie à travers des images inattendues et des rapprochements parfois déroutants. Le recueil ne renonce pas au lyrisme, mais le renouvelle en faisant coexister souvenirs personnels, légendes, scènes urbaines et visions. L'absence de ponctuation dans l'édition de 1913 contribue à la circulation des phrases : les articulations ne sont pas toujours indiquées et le lecteur doit participer au rythme et à l'interprétation. Ce choix ne suffit pas, à lui seul, à définir la modernité du recueil, mais il manifeste le désir de libérer le mouvement du poème.

Cette invention ne rompt pourtant pas avec l'ordre des formes héritées. Plusieurs poèmes conservent des régularités métriques, des rimes, des refrains ou des structures reconnaissables. « Le Pont Mirabeau » s'appuie sur un refrain qui organise le poème autour du temps qui passe et de l'amour qui s'éloigne. Sa construction chantante donne une forme mémorable à l'expérience intime. « Nuit rhénane » mobilise l'univers du Rhin, des légendes et du chant ; ses rythmes et ses images renouent avec des traditions lyriques. La tradition n'est donc pas seulement un ensemble de règles à combattre : elle fournit des formes et des imaginaires qu'Apollinaire reprend et transforme.

Les références culturelles témoignent de la même relation complexe. Dans « Zone », des éléments chrétiens côtoient des images de la vie contemporaine ; ailleurs, mythes anciens et légendes populaires réapparaissent au sein d'une sensibilité moderne. Apollinaire n'est donc pas seulement un poète de la nouveauté technique. Il fait entrer l'héritage dans une expérience personnelle et présente. De même, l'absence de ponctuation ne signifie pas que les poèmes sont dépourvus d'ordre ou de composition : les reprises, les rythmes, les images et leurs enchaînements construisent d'autres formes d'organisation.

La « querelle » est bien représentative d'*Alcools*, mais le mot ne doit pas faire oublier la fécondité de la rencontre. Le recueil invente en faisant entrer la ville moderne et des associations libres dans le champ poétique ; il conserve en même temps des formes lyriques, des rythmes chantants et des références héritées. L'aventure d'Apollinaire ne consiste pas à effacer l'ordre ancien : elle le transforme en le confrontant au présent. *Alcools* est ainsi une œuvre où tradition et invention, ordre et aventure, restent en tension tout en nourrissant ensemble une poésie nouvelle.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2023/francais-premiere-2023-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.