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 2026 • Antilles-Guyane

Code sujet **26-FRGEAG1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

Exercice 1 — Commentaire d’un extrait de « L’Oiseau bleu »
1 réponses • sujet p. 2–2

Exercice 2 — Dissertation sur la poésie du XIXe au XXIe siècle
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

Exercice 1

20 points

Commentaire d’un extrait de « L’Oiseau bleu »

Commentaire

Question 1.

Sujet p. 2

> Objet d’étude : La littérature d'idées du XVIe siècle au XVIIIe siècle. Vous commenterez le texte suivant : Marie-Catherine d'Aulnoy, Contes des fées, « L'Oiseau bleu », 1697. Madame d'Aulnoy écrit ses Contes des fées à une époque où le genre connaît un grand succès. Le conte « L’Oiseau bleu » débute par le récit suivant :

Introduction. À la fin du XVII^{e} siècle, les contes de fées connaissent un grand succès et racontent volontiers des aventures qui éclairent, avec humour, les comportements humains. Au début de « L’Oiseau bleu », publié en 1697 dans les *Contes des fées*, Marie-Catherine d’Aulnoy met en scène un roi accablé par la mort de sa femme et une veuve qui semble partager son chagrin. Mais le deuil se transforme bientôt en comédie de séduction, avant que le récit ne se termine par une réflexion générale sur la connaissance des faiblesses d’autrui. On peut donc se demander comment ce passage transforme le chagrin en ressort comique et en leçon sur la persuasion. Nous verrons d’abord comment le deuil du roi est rendu spectaculaire et burlesque, puis comment la veuve fait du partage de la douleur une stratégie de séduction, avant d’étudier la portée de la morale finale.

1. Un deuil royal spectaculaire et comique. L’ouverture « Il était une fois » installe d’emblée le cadre traditionnel du conte. Le personnage est présenté comme un roi « fort riche en terres et en argent », mais sa puissance contraste avec l’impuissance où le plonge la mort de sa femme : il en est « inconsolable ». Son chagrin se traduit par une action extrême, puisqu’il « se cassait la tête contre les murs ». La précision « huit jours entiers » donne à cette crise une durée concrète, mais aussi un caractère excessif. Le récit introduit alors un détail comique : pour empêcher le roi de se blesser, on met « des matelas entre la tapisserie et la muraille ». La solution très matérielle et racontée sans emphase dégonfle l’aspect tragique de la scène, tout en montrant l’inquiétude de l’entourage.

Les sujets cherchent à le consoler de différentes manières : les uns préparent des discours « graves et sérieux », les autres des propos « agréables » ou « réjouissants ». L’énumération présente plusieurs stratégies, mais leur échec est immédiat : « cela ne faisait aucune impression sur son esprit » et le roi « à peine entendait-il ce qu’on lui disait ». Le récit prépare ainsi le contraste avec la veuve, qui parviendra à retenir son attention en ne cherchant pas, comme les autres, à le détourner directement de sa douleur.

L’arrivée de cette femme est théâtrale. L’accumulation de vêtements de deuil — « crêpes noirs », « voiles », « mantes », « longs habits de deuil » — construit une apparence entièrement consacrée à l’affliction. Les indications « si fort et si haut » amplifient ses pleurs et ses sanglots. Surtout, elle affirme qu’elle ne vient pas « diminuer » la douleur du roi, mais « l’augmenter » : cette formule inverse ce qu’on attend d’une visite de consolation. Elle légitime les larmes du roi en évoquant sa « bonne femme », puis déclare qu’elle-même pleurera son mari tant qu’il lui « resterait des yeux à la tête ». Cette hyperbole donne à son discours une dimension excessive et théâtrale. Le roi se laisse entraîner par son exemple et « se mit à hurler » : le verbe, plus proche du cri que d’une parole maîtrisée, accentue le burlesque de la scène.

2. La veuve transforme le partage du chagrin en séduction. À l’inverse des autres visiteurs, la veuve est reçue favorablement : « Il la reçut mieux que les autres ». Les deux personnages paraissent d’abord rapprochés par une douleur commune. Le roi évoque « les belles qualités de sa chère défunte » et la veuve « renchérit » sur celles de son « cher défunt ». Le parallélisme entre les deux défunts crée une forme de

FormaV - document d'entraînement non officiel

complicité. Toutefois, la formule « ils causèrent tant et tant » donne à leur échange un tour familier et presque mécanique. Ils finissent par ne plus savoir « que dire sur leur douleur » : le chagrin partagé apparaît comme un sujet de conversation qui s'épuise.

Le narrateur appelle alors la femme « la fine veuve », expression qui souligne son habileté. Le récit ne permet pas d'affirmer que toute sa douleur est feinte ; il met en revanche en évidence son sens du moment opportun. « Quand la fine veuve vit la matière presque épuisée », elle « leva un peu ses voiles ». Le mot « matière » assimile le deuil à un sujet de conversation dont les ressources diminuent, tandis que « à propos » souligne le caractère bien choisi de son geste et de ses mouvements. L'attention du roi se déplace : il « se récréa la vue à regarder » la femme. Le plaisir du regard prend ainsi la place de la douleur. La description de ses « deux grands yeux bleus », de ses « longues paupières noires » et de son « teint […] assez fleuri » met en avant sa beauté et sa vitalité. La santé visible du teint contraste avec les vêtements noirs du deuil.

Le changement d'attitude du roi se fait progressivement. La répétition de « peu à peu » accompagne le fait qu'il parle moins de sa femme, puis « il n'en parla plus du tout ». Le dénouement donne une nouvelle signification aux paroles échangées : la veuve dit qu'elle veut continuer à pleurer son mari, alors que le roi la prie de ne pas « immortaliser son chagrin ». Celui-ci invite désormais à mettre fin au deuil. L'annonce du mariage — « l'on fut tout étonné qu'il l'épousât » — est rapide et produit un effet de surprise comique. Le roi passe de la lamentation à une nouvelle union sans que le récit développe longuement cette transition.

3. Une morale finale à la fois pratique et ironique. La transformation est condensée dans l'image des couleurs : « le noir se changeât en vert et en couleur de rose ». Le noir évoque le deuil, tandis que le vert et le rose signalent une situation nouvelle, associée à la vie et au mariage. Ce changement visuel résume le passage des pleurs à la réjouissance. Le conte ne condamne pas explicitement le remariage ; il souligne plutôt, avec humour, la rapidité avec laquelle le roi se détache de son premier chagrin une fois qu'une femme sait capter son attention.

La dernière phrase élargit l'épisode en une observation générale : « il suffit très souvent de connaître le faible des gens pour entrer dans leur cœur et pour en faire tout ce que l'on veut ». Le présent de vérité générale donne à la formule la portée d'une maxime. Le « faible » désigne ici un point sensible ou une disposition que l'on peut comprendre et utiliser. L'expression « entrer dans leur cœur » relève du langage de l'affection, mais « en faire tout ce que l'on veut » introduit une idée de pouvoir, voire de manipulation. La conclusion est donc ambivalente : elle énonce une leçon pratique sur la persuasion tout en faisant percevoir, par le dénouement rapide, la crédulité du roi. La veuve a compris qu'il ne fallait pas commencer par nier ou réduire son chagrin : elle le partage d'abord, puis accompagne le moment où le roi peut s'en détacher.

Conclusion. Dans cet extrait, Mme d'Aulnoy associe les codes du conte à une comédie des comportements. Le chagrin du roi, spectaculaire jusque dans ses manifestations physiques, devient le point de départ d'une rencontre que la veuve sait orienter. En paraissant partager sa douleur, puis en choisissant le bon moment pour attirer son regard, elle transforme le deuil en séduction. La morale finale généralise cette habileté : connaître le « faible » d'autrui permet d'agir sur ses sentiments. Sous la légèreté du dénouement, le passage invite ainsi à observer avec ironie la facilité avec laquelle les émotions et les relations humaines peuvent être conduites.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le passage transforme un deuil royal excessif en scène comique, notamment par les matelas placés contre le mur et par les cris du roi. La « fine veuve » s'accorde d'abord à sa douleur, puis attire opportunément son regard et devient l'objet de son affection. Le passage du noir du deuil au vert et au rose du mariage résume ce changement. La morale finale, selon laquelle connaître le « faible » d'autrui permet d'entrer dans son cœur et d'agir sur lui, est à la fois une leçon sur la persuasion et une remarque ironique sur la crédulité du roi.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Exercice 2

20 points

Dissertation sur la poésie du XIXe au XXIe siècle

Dissertation

Question Sujet A

Sujet p. 3

> Œuvre : Arthur Rimbaud, Cahier de Douai. Parcours : Émancipations créatrices. Selon vous, dans le Cahier de Douai, l'émancipation du poète ne vient-elle que de ses refus ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur le Cahier de Douai, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans le *Cahier de Douai*, ensemble de poèmes composés en 1870 alors qu'Arthur Rimbaud est encore adolescent, l'écriture poétique s'affirme comme une conquête de liberté. Cette émancipation paraît d'abord passer par le refus : le jeune poète dénonce la guerre, les autorités et les valeurs bourgeoises, et s'écarte des modèles littéraires trop contraignants. Mais se libérer ne signifie pas seulement dire non. Rimbaud fait aussi l'expérience du monde, invente une voix et transforme les formes héritées. On peut donc se demander si l'émancipation du poète ne vient que de ses refus. Nous verrons que la révolte est bien une force essentielle du recueil, mais qu'elle s'accompagne d'une libération sensible et personnelle, puis d'une émancipation créatrice qui renouvelle la poésie.

I. Les refus donnent au poète une première liberté. Plusieurs poèmes du recueil prennent pour cible les pouvoirs et les valeurs qui enferment les individus. Dans « Le Mal », la représentation des soldats victimes de la guerre s'oppose à l'indifférence des puissants et à la religion qui prétend justifier la souffrance. La violence du conflit ne constitue pas un simple décor : elle révèle l'injustice d'un monde où les hommes sont sacrifiés. Le poète se libère ainsi de la parole officielle et de ses discours glorifiant la guerre.

La critique vise aussi la société bourgeoise et ses conventions. Dans « À la musique », la scène du square donne à voir des notables satisfaits d'eux-mêmes, dont les attitudes et les conversations deviennent matière à satire. Le regard poétique, mobile et moqueur, refuse de prendre cette respectabilité pour un modèle. « Le Châtiment de Tartufe » s'attaque, quant à lui, à l'hypocrisie religieuse : derrière l'apparence de vertu se révèlent les intérêts et les désirs humains. L'émancipation consiste donc à démasquer les discours qui imposent une morale ou une vision du monde.

Rimbaud refuse également les images idéalisées et convenues. Dans « Vénus Anadyomène », la figure traditionnellement célébrée comme beauté parfaite est montrée de façon provocatrice et grotesque. Le détournement du modèle antique conteste le goût établi et les représentations poétiques consacrées. Ces poèmes montrent que les refus de Rimbaud sont esthétiques autant que politiques : le poète affirme sa liberté en contestant ce qui doit être admiré, pensé ou chanté.

II. L'émancipation passe aussi par une expérience libre du monde et de soi. Le recueil ne se réduit pourtant pas à une succession de dénonciations. La liberté du poète se construit dans le mouvement, la sensation et la découverte de soi. Dans « Sensation », la marche dans la nature permet au sujet de se détacher des contraintes sociales et de retrouver une disponibilité au monde. Le poème fait de la sensation une expérience de liberté : le contact avec le paysage et la simplicité du déplacement ouvrent un espace intérieur. Dans « Ma Bohème », la figure du jeune vagabond transforme la pauvreté et l'errance en aventure poétique. Le poète ne se contente pas de fuir un ordre établi : il invente une manière d'habiter le monde.

La jeunesse, le désir et les émotions sont également des forces d'affranchissement. « Roman » évoque l'éveil amoureux et la légèreté des premiers émois, tandis que « Première soirée » aborde le désir avec une liberté de ton qui rompt avec la bienséance. Le jeune poète donne une place à des expériences

FormaV - document d'entraînement non officiel

personnelles et corporelles que la poésie respectable tend à dissimuler. Dans « Les Réparties de Nina », l'élan amoureux et le rêve d'une vie partagée se heurtent aux limites du réel ; cette tension rappelle que la liberté imaginée ne supprime pas toutes les contraintes, mais qu'elle permet de les éprouver et de les mettre en question.

La nature n'est pas seulement un refuge contre la société : elle nourrit l'imagination et transforme la perception. « Ophélie » reprend une figure littéraire connue, mais la fait vivre dans un univers de nature et de rêverie. « Soleil et Chair » célèbre les puissances du corps et du monde vivant contre les morales de renoncement. L'émancipation de Rimbaud tient ainsi à une ouverture aux sensations, aux désirs et aux possibilités de l'imaginaire, et non au seul rejet des institutions.

III. La liberté se réalise surtout dans une invention poétique. Les refus deviennent pleinement créateurs lorsque Rimbaud transforme les formes et les langages de la poésie. Il conserve des formes traditionnelles, notamment le sonnet, mais les détourne de leurs usages attendus. « Vénus Anadyomène » reprend une forme prestigieuse pour en renverser l'idéal esthétique ; le contraste entre la régularité de la forme et la représentation dégradante rend la provocation plus frappante. Rimbaud n'abandonne donc pas nécessairement l'héritage : il le reprend pour le déplacer.

Cette liberté s'exerce aussi dans les rythmes, les tons et les registres. « Le Dormeur du val » semble d'abord proposer un paysage paisible et harmonieux ; le dévoilement final de la mort du soldat transforme rétrospectivement la description en dénonciation de la guerre. L'efficacité du poème vient de cette construction maîtrisée, qui fait naître le sens du contraste entre beauté du cadre et violence de la réalité. Dans « Au Cabaret-Vert », une halte quotidienne devient une scène poétique concrète, où les sensations et les détails familiers prennent une place inhabituelle. Le poète élargit ainsi le domaine du digne d'être chanté.

Cette démarche s'inscrit dans une histoire plus large de l'émancipation poétique. Comme Victor Hugo dans « Réponse à un acte d'accusation », qui revendique le droit de bouleverser les hiérarchies entre les mots, Rimbaud met en cause les frontières du beau et du langage poétique. Mais il ne se contente pas de proclamer une liberté : il la met en œuvre par des choix de composition, des changements de ton et une attention neuve aux sensations. L'invention est donc une affirmation positive, qui donne forme à ce que le refus a rendu possible.

Conclusion. Dans le *Cahier de Douai*, le refus est bien un moteur majeur de l'émancipation : Rimbaud conteste la guerre, l'hypocrisie, les conventions sociales et les modèles esthétiques. Toutefois, sa liberté ne vient pas uniquement de ce qu'il rejette. Elle se construit aussi dans l'expérience de la nature, du désir et de l'errance, puis dans une invention poétique qui transforme les formes héritées et élargit les sujets de la poésie. Le recueil montre ainsi que l'émancipation créatrice ne consiste pas seulement à rompre avec un ordre : elle consiste à faire surgir, par l'écriture, de nouvelles manières de sentir et de dire.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Dans le *Cahier de Douai*, l'émancipation du poète vient en partie de ses refus, mais pas seulement : elle naît aussi de l'expérience sensible du monde et de l'invention d'une poésie qui transforme les formes, les sujets et les tons hérités.

Question Sujet B

Sujet p. 3

> Œuvre : Francis Ponge, La Rage de l'expression. Parcours : Dans l'atelier du poète. Selon vous, le livre La Rage de l'expression est-il seulement le carnet d'un observateur du monde qui l'entoure ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur La Rage de l'expression, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans *La Rage de l'expression*, Francis Ponge fait entrer le lecteur dans le travail même du poète. Les textes prennent souvent leur départ dans l'observation attentive d'éléments proches — un pré, des arbres, une fleur, un oiseau — et peuvent évoquer un carnet où seraient consignées des impressions prises sur le vif. Mais le titre annonce déjà une énergie plus intense qu'un simple relevé : il y a une « rage », c'est-à-dire une volonté exigeante de trouver une expression juste. Dès lors, le livre est-il seulement le carnet d'un observateur du monde qui l'entoure ? Nous verrons que l'observation concrète en constitue un point de départ essentiel, mais qu'elle se transforme en enquête sur le langage et en réflexion sur la fabrication du poème.

I. Le livre s'enracine dans une observation concrète et attentive. Ponge choisit des réalités modestes, souvent négligées par la poésie traditionnelle, et leur accorde un examen soutenu. Dans « Le Pré », il s'attache à un espace familier et à ses manifestations concrètes, plutôt qu'à un paysage idéalisé. Le regard se rend attentif à ce qui compose et transforme le lieu. Le poète ne plaque donc pas d'emblée une émotion ou une signification abstraite sur la nature : il part de ce qui est là, de ses détails et de ses particularités.

Cette attention s'observe également dans « Le Carnet du bois de pins ». Le bois n'est pas traité comme un simple décor : il devient un ensemble de formes, de sensations et de mots à examiner. La démarche du carnet suggère une observation en cours, susceptible de reprises et de rectifications. De même, dans « Notes prises pour un oiseau », le titre désigne une prise de notes, mais aussi une tentative de rendre compte d'un être vivant dont l'observateur doit respecter la singularité. Le monde extérieur est donc bien la matière première du livre, et Ponge invite le lecteur à regarder de nouveau ce qui semblait ordinaire.

Cette observation n'est toutefois pas celle d'un témoin neutre. Ponge sélectionne, rapproche et décrit ; son regard construit un parcours dans l'objet. Dans « La Mounine », l'expérience d'un lieu et d'un paysage prend la forme d'une recherche qui engage aussi la perception et la mémoire de celui qui écrit. Le carnet donne ainsi à voir moins un inventaire définitif qu'une rencontre entre une réalité extérieure et une conscience qui tente de l'approcher.

II. L'observation devient une recherche sur les mots. Le livre ne se limite pas à enregistrer le monde, parce que Ponge met au premier plan la difficulté de le dire. Une chose observée ne livre pas immédiatement sa formule : il faut essayer des mots, les confronter à l'objet, puis parfois les abandonner ou les modifier. Dans « Le Carnet du bois de pins », la forme même de notes et de reprises rend perceptible cette recherche. Le lecteur suit un travail en train de se faire, plutôt que de recevoir seulement une description achevée.

Cette attention au langage est fondamentale : les mots possèdent leur sonorité, leurs associations et leurs connotations, qui peuvent aider ou faire obstacle à la description. Ponge ne traite donc pas la langue comme un conduit transparent entre l'objet et le lecteur. Elle est elle-même une matière à travailler. L'expression doit être assez précise pour respecter la chose, mais elle ne peut jamais être confondue avec la chose. C'est cette tension qui explique le caractère parfois fragmentaire et expérimental des textes : l'inachèvement apparent rend visible la recherche au lieu de la masquer.

Le titre *La Rage de l'expression* peut ainsi se comprendre comme le désir pressant de formuler au plus juste, autant que comme la conscience que cette justesse reste difficile à atteindre. Le poète observe, mais il observe aussi les possibilités et les limites de sa propre parole. Le livre est par conséquent un atelier : les

FormaV - document d'entraînement non officiel

étapes, les hésitations et les ajustements y font partie de l'œuvre publiée, plutôt que de constituer un simple relevé neutre.

III. L'atelier poétique transforme l'observation en création et en réflexion. À partir des choses, Ponge ne produit pas une copie documentaire du réel. Il compose des textes qui donnent une forme nouvelle à l'expérience. Les notes et les brouillons apparents construisent un objet littéraire : leur ordre, leurs reprises et leurs écarts sollicitent le lecteur, qui assiste à la transformation progressive d'une perception en écriture. L'objet observé déclenche donc une invention, et non une simple transcription.

Cette démarche conduit aussi à réfléchir au rôle du poète. Celui-ci ne se présente pas seulement comme un individu qui contemple le monde, mais comme un artisan du langage, responsable de ses choix. Sa tâche est de faire exister la chose dans une parole singulière sans prétendre l'épuiser. En montrant ses tâtonnements, Ponge refuse l'image d'une inspiration miraculeuse qui ferait surgir spontanément un poème parfait. Il valorise plutôt le travail, la reprise et l'examen critique de l'expression.

On peut rapprocher cette pratique de celle de poètes qui interrogent la fabrication de leur œuvre, comme Paul Valéry dans ses réflexions sur le travail poétique. Mais Ponge part avec insistance de choses matérielles et particulières : son questionnement sur la langue demeure lié au contact avec le monde. La poésie devient ainsi à la fois attention aux choses et attention à la manière dont les mots peuvent en rendre compte.

Conclusion. *La Rage de l'expression* est bien le carnet d'un observateur : les textes naissent de la rencontre précise avec des réalités concrètes, qu'ils apprennent à regarder autrement. Mais le livre n'est pas seulement cela. Les notes, les reprises et les essais révèlent une enquête sur le langage et un atelier de création où l'observation se transforme en poème. Ponge fait donc de la description un point de départ pour penser la difficulté, la responsabilité et la puissance de l'expression.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> *La Rage de l'expression* n'est pas seulement le carnet d'un observateur : l'attention aux choses y déclenche une recherche sur les mots et rend visible la fabrication même du poème.

Question Sujet C

Sujet p. 3

> Œuvre : Hélène Dorion, Mes Forêts. Parcours : La poésie, la nature, l'intime. Selon vous, le livre Mes Forêts propose-t-il l'expérience d'une relation heureuse à la nature ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur Mes Forêts, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans *Mes Forêts*, Hélène Dorion fait de la forêt un lieu concret, mais aussi un espace intérieur où se rencontrent la mémoire, les inquiétudes et la recherche d'un apaisement. Le titre semble annoncer une proximité heureuse avec la nature. Pourtant, les forêts du livre ne sont pas un refuge détaché du monde : elles sont traversées par le temps, l'instabilité et les inquiétudes contemporaines. On peut donc se demander si le recueil propose l'expérience d'une relation heureuse à la nature. Nous verrons que le contact avec la forêt ouvre bien une relation d'intimité et de ressourcement, mais que cette joie demeure fragile et mêlée à la conscience de la perte ; le livre propose finalement une relation attentive, ambivalente et lucide.

I. La nature offre une expérience de proximité et de ressourcement. La forêt est d'abord un milieu vivant que le sujet poétique approche par les sensations et l'attention. Les arbres, les feuilles, les sols et les mouvements du paysage invitent à ralentir et à percevoir ce qui échappe au regard pressé. La nature n'est pas un simple décor autour d'une expérience humaine : elle impose ses rythmes et devient une présence à laquelle le sujet doit prêter attention. Cette écoute ouvre une possibilité de décentrement : le moi cesse momentanément d'occuper toute la place.

FormaV - document d'entraînement non officiel

Cette relation est également intime. Le titre *Mes Forêts* associe un lieu naturel à une expérience personnelle : la forêt est à la fois dehors et en soi, espace parcouru et paysage de la mémoire. Le sujet peut y reconnaître ses propres fragilités, mais aussi trouver des images pour les traverser. Le motif de l'arbre permet notamment de penser l'enracinement, la croissance et la résistance. La nature soutient alors une forme de réconciliation avec soi : elle offre des repères et une continuité au milieu des incertitudes.

La composition du recueil accompagne cette exploration. Ses quatre ensembles — « L'écorce incertaine », « Une chute de galets », « L'onde du chaos » et « Le bruissement du temps » — font entendre des matières, des mouvements et des rythmes qui ne se réduisent pas à la tranquillité. Ils placent le lecteur devant une nature changeante, mais aussi capable de faire naître une écoute et une disponibilité. Le bonheur proposé n'est donc pas celui d'une possession du paysage ; il tient plutôt à une relation vécue et attentive.

II. Cette relation heureuse demeure cependant fragile et traversée par l'inquiétude. La nature de Dorion n'est pas une image idyllique, immobile et séparée des difficultés du présent. Les titres « Une chute de galets » et « L'onde du chaos » évoquent le mouvement et le bouleversement, tandis que « L'écorce incertaine » associe la protection apparente du vivant à la fragilité. Le paysage est soumis au temps et à des forces qui peuvent le transformer. La forêt apaise parfois, mais elle ne supprime ni l'angoisse ni la conscience de la vulnérabilité.

Le recueil met également en relation la vie intime et les désordres du monde. La nature n'est pas présentée comme une échappatoire permettant d'oublier les atteintes portées au vivant. Les images d'incertitude et de chaos invitent plutôt à lire les forêts comme un espace inscrit dans un monde instable, sans réduire le recueil à un discours écologique univoque. Il serait donc réducteur d'y voir un paradis intact : le rapport au paysage rend aussi sensible la fragilité des équilibres.

Cette ambivalence empêche de confondre le bonheur avec une sérénité permanente. Les images de croissance et de continuité coexistent avec celles de la rupture et du chaos. Le sujet trouve dans la nature des ressources pour affronter la fragilité, mais cette rencontre lui rappelle aussi ce qui peut disparaître. La relation est heureuse lorsqu'elle crée un lien et une attention ; elle devient douloureuse lorsqu'elle révèle combien ce lien est exposé.

III. Le recueil invite à une relation réciproque et lucide avec le vivant. Le bonheur auquel conduit *Mes Forêts* est donc moins une fusion sans conflit qu'une manière d'habiter le monde avec plus de conscience. En donnant une place aux rythmes naturels, le recueil invite à reconnaître que l'existence humaine s'inscrit dans un ensemble plus vaste. La forêt ne se réduit pas à une image au service des sentiments du sujet : elle possède sa durée et ses transformations propres. L'attention poétique fait ainsi de la nature une présence avec laquelle il faut composer, plutôt qu'un objet à posséder.

Cette conception rejoint, tout en la transformant, une tradition poétique où la nature permet de penser l'existence. Dans « Le Lac », Lamartine associe le paysage à la mémoire d'un amour et au désir de retenir le temps. Dorion partage cette possibilité d'un dialogue entre paysage et vie intérieure, mais elle insiste davantage sur l'incertitude et les bouleversements qui affectent le monde contemporain. La nature ne sert pas seulement à conserver un souvenir : elle devient un appel à l'écoute et à la responsabilité.

Le travail poétique lui-même participe à cette relation. Les vers et les images rendent perceptibles les liens entre le paysage, le temps et l'intime, sans réduire les forêts à une explication unique. La poésie offre ainsi une forme d'attention : elle apprend à demeurer auprès du vivant, même lorsque cette proximité révèle sa fragilité. Le rapport heureux à la nature est alors une pratique de présence, et non la promesse d'un refuge toujours paisible.

Conclusion. *Mes Forêts* propose bien des expériences heureuses de proximité avec la nature : la forêt devient un lieu d'écoute, d'intimité et de ressourcement. Mais cette joie est traversée par l'incertitude, la mémoire du temps et la fragilité des équilibres du vivant. Le recueil ne présente donc ni une nature idéale ni

une harmonie garantie. Il invite plutôt à construire une relation lucide et réciproque avec elle, dans laquelle l'apaisement naît de l'attention et s'accompagne de la responsabilité.

RÉPONSE À RETENIR

Mes Forêts propose une relation heureuse à la nature en tant qu'expérience d'écoute, d'intimité et de ressourcement, mais cette joie reste fragile, mêlée à l'inquiétude et à la conscience de la vulnérabilité du vivant.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2026/francais-premiere-2026-antilles-guyane-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.