FormaV

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 SVT + SES, veuillez visiter :
bac-svt-ses.fr/annales-sujets-et-corriges

Français

Session 2024 • Métropole • Remplacement

Code sujet **24-FRGEME3** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- Commentaire — La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle — commentaire du poème « Les Regrets » d'Anna de Noailles
1 réponses • sujet p. 2–3

2- Dissertation — Sujet A — Manon Lescaut — les personnages en marge, les plaisirs du romanesque
1 réponses • sujet p. 4–4

2- Dissertation — Sujet B — La Peau de chagrin — les romans de l'énergie : création et destruction
1 réponses • sujet p. 4–4

2- Dissertation — Sujet C — Sido suivi de Les Vrilles de la vigne — la célébration du monde
1 réponses • sujet p. 4–4

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

1- Commentaire

20 points

La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle — commentaire du poème « Les Regrets » d'Anna de Noailles

Question 1-

Sujet p. 2, 3

> Vous commenterez le texte suivant : Anna de Noailles, L'Ombre des jours, « Les Regrets », 1902.

Anna de Noailles, « Les Regrets », commentaire rédigé

Dans « Les Regrets », poème publié en 1902 dans *L'Ombre des jours*, Anna de Noailles donne voix à une femme qui imagine sa mort future. Celle-ci ne se représente pas seulement comme la fin de son existence : elle anticipe la perte des sensations et des plaisirs, tandis que la nature et les générations humaines continueront de vivre. Pourtant, le poème se termine sur l'évocation des lecteurs futurs, qui pourront rencontrer dans ses pages la trace de la poète. Comment le texte transforme-t-il la méditation douloureuse sur la mort en une réflexion sur la continuité de la vie et la survie de l'écriture ? Nous verrons d'abord que la mort apparaît comme une rupture avec le monde sensible, puis que la vie se poursuivra sans la locutrice, avant d'étudier la présence posthume que lui promet son livre.

Une mort imaginée comme rupture avec la vie sensible

L'ouverture associe une volonté exprimée à la solitude des morts : « Allez, je veux rester seule avec les tombeaux » (v. 1). L'interjection « Allez » donne à la parole un ton de relance ou d'exhortation, sans que son destinataire soit précisé ; le verbe « veux », lui, présente la solitude comme une volonté de la locutrice. La proximité des « tombeaux » donne aussitôt à cette parole une tonalité funèbre. Mais le vers suivant confronte la mort à la beauté du présent : « Les morts sont sous la terre et le matin est beau » (v. 2). La coordination met côte à côte l'immobilité des morts et la lumière du jour. L'évocation se fait ensuite sensorielle : l'air « a l'odeur de l'eau, de l'herbe, du feuillage » (v. 3). Cette énumération fait sentir la richesse concrète du monde naturel et rend plus douloureuse la perspective de ne plus pouvoir le percevoir.

La formule « Les morts sont dans la mort pour le reste de l'âge » (v. 4) insiste sur la durée indéfinie de leur état. En regard, le futur de « Un jour, mon corps dansant sera semblable à eux » (v. 5) inscrit cette mort dans l'avenir de la locutrice. L'adjectif « dansant », associé au « corps », évoque mouvement et vitalité ; il rend sensible le contraste avec l'immobilité annoncée. Au vers suivant, « l'air de leur front » et « le vide de leurs yeux » (v. 6) donnent à la disparition une dimension physique et intérieure : le « vide » suggère l'effacement du regard et de la conscience.

La locutrice nomme la mort « cet acte unique et solitaire » (v. 7). « Unique » et « solitaire » soulignent le caractère irréductible de l'expérience, que nul ne peut accomplir à la place d'un autre. Cette solitude est mise en regard de la vie passée : « Moi qui n'ai pas joué seule, aux jours de la terre » (v. 8). Le passé rappelle une existence partagée, tandis que le futur de la mort annonce une épreuve que chacun affronte seul. La formule « aux jours de la terre » oppose ainsi le temps de la vie terrestre à celui de la mort.

À partir du vers 9, la pensée s'élargit à tout ce qui est voué à disparaître : « Tout ce qui doit mourir, tout ce qui doit cesser ». La répétition de « Tout ce qui doit » martèle l'inéluctabilité de la fin. L'énumération « La bouche, le regard, le désir, le baiser » (v. 10) associe le corps aux expériences de la perception, du désir et de l'amour : mourir, c'est aussi perdre les moyens d'éprouver et de partager. Les expressions « la chose d'ombre » et « l'être de silence » (v. 11) réduisent alors l'existence à l'obscurité et à l'absence de parole. Les tirets qui introduisent certaines étapes de la méditation relancent cette réflexion, tandis que les infinitifs des vers 9 à 17 donnent à la mort la forme d'une énumération de pertes envisagées.

La vie continuera après la disparition de la locutrice

L’opposition entre la mort individuelle et la vitalité du monde éclate avec « Tandis que » (v. 12). Au moment où la locutrice sera dans « l’ombre » et le « silence », « le printemps vert et vermeil s’élance ». Les couleurs, que la note du sujet associe au vert et à un éclat rouge ou doré, rendent la saison lumineuse ; le verbe « s’élance » lui confère un mouvement vigoureux. Le vers suivant prolonge cet élan : le printemps « monte trempé d’or, de sève et de moiteur » (v. 13). L’accumulation mêle la lumière, la force végétale et une sensation physique ; la nature apparaît comme une puissance de renouvellement qui ne dépend pas de la survie de la poète.

Le souvenir du cœur vivant rend ce contraste personnel. La locutrice évoque un cœur « si doux » (v. 14), puis « plein de plaisir, d’espoir, de rêve et de mollesse » (v. 15). L’accumulation dessine une sensibilité ouverte à la joie et à la rêverie. Mais « ne plus s’attendrir » (v. 16) exprime la perte de cette capacité à être émue par l’aube qui « naisse ». Chaque matin peut apparaître comme une nouvelle naissance du monde, mais la morte ne pourra plus en éprouver la douceur. La formule « Être au fond du repos l’éternité du temps » (v. 17) rapproche le repos définitif de la morte du temps qui, lui, se poursuit.

La projection se tourne ensuite vers les vivants qui succéderont à la locutrice : « D’autres seront alors vivants, joyeux, contents » (v. 18). L’accumulation d’adjectifs positifs accentue l’écart entre leur avenir et sa disparition. Les scènes sont concrètes : des hommes marcheront « auprès des jeunes filles » (v. 19), et les vivants verront « des labours, des moissons, des faucilles » (v. 20). Les relations humaines côtoient les travaux des champs et le cycle des saisons. La « couleur délicate et changeante des mois » (v. 21) condense cette variété du monde que les vivants continueront de voir.

La répétition de « moi » dans « Moi, je ne verrai plus, je serai morte, moi » (v. 22) ramène brutalement cette évocation collective à la perte personnelle. La locutrice se détache des vivants dont elle vient d’imaginer l’existence. « Je ne saurai plus rien de la douceur de vivre… » (v. 23) rassemble les plaisirs évoqués dans les vers précédents et les présente comme désormais inaccessibles. Les points de suspension prolongent la plainte et laissent la perte ouverte.

Le livre promet une forme de présence posthume

Le vers 24 introduit un retournement avec « Mais ». À côté des générations qui vivront après la locutrice, apparaissent « ceux-là qui liront les pages de mon livre ». Le futur de « liront » et la mention du livre déplacent la méditation : si le corps doit disparaître, les mots pourront être lus par des personnes à venir. Le participe « Sachant » (v. 25) précise ce que ces lecteurs pourront connaître : « ce que mon âme et mes yeux ont été ». Le livre transmet donc la mémoire d’une intériorité et d’un regard autrefois sensibles au monde.

La représentation de la morte change alors de tonalité : son « ombre » est « riante et pleine de clarté » (v. 26). La joie et la lumière contredisent l’image de l’ombre et du silence évoquée plus tôt. Cette présence demeure liée à la lecture : les pages donnent aux lecteurs accès à ce que la poète a vécu et regardé. Ceux-ci viendront « le cœur blessé de langueur et d’envie » (v. 27). La note du sujet définit la « langueur » comme une « douce mélancolie » : la lecture fait éprouver à la fois le regret d’une vie disparue et le désir d’avoir connu la sensibilité qui s’y exprime.

Le dernier vers repose sur un paradoxe : « ma cendre sera plus chaude que leur vie » (v. 28). La « cendre » rappelle la destruction du corps, tandis que « plus chaude » lui restitue une intensité vitale. La formule ne signifie pas que la mort cesse d’être une perte : elle suggère que la vie de la poète, transmise par ses pages, pourra encore émouvoir les lecteurs. Le poème ne supprime donc pas les regrets ; il affirme, à travers une image paradoxale, la force de l’écriture au-delà de la disparition physique.

La forme renforce cette méditation. Les vers réguliers de douze syllabes et les rimes suivies par paires donnent au texte une cadence maîtrisée, qui contraste avec l’inquiétude du sujet. Plusieurs rimes rapprochent des réalités opposées ou liées par le thème : « tombeaux » et « beau », « eux » et « yeux », «

silence » et « s’élance », puis « vivre » et « livre ». Cette dernière association accompagne particulièrement le passage de la vie perdue à la possibilité d’une transmission par l’écriture.

Conclusion

Dans « Les Regrets », la mort est d’abord conçue comme une solitude et une perte de toutes les sensations qui relient la locutrice au monde. La continuité lumineuse du printemps et des générations futures rend cette privation plus douloureuse encore. Cependant, le retournement final fait du livre un lien entre la poète disparue et ses lecteurs : ses yeux et son âme peuvent continuer à les toucher. Les regrets ne sont pas effacés, mais l’écriture leur oppose une forme paradoxale de survie.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le poème oppose la mort individuelle, vécue comme une perte des sensations et une rupture avec le monde, à la poursuite de la vie naturelle et humaine. Mais le livre ouvre une possibilité de présence posthume : les lecteurs futurs pourront retrouver dans les pages la sensibilité de la poète. La disparition nourrit ainsi les regrets, tandis que l’écriture leur oppose une survie paradoxale.

2- Dissertation — Sujet A

20 points

Manon Lescaut — les personnages en marge, les plaisirs du romanesque

Œuvre : Abbé Prévost, Manon Lescaut ; Parcours : personnages en marge, plaisirs du romanesque

Question Sujet A

Sujet p. 4

> Selon une critique contemporaine, « les larmes romanesques sont de deux sortes : il y a celles pleurées par les personnages [...] mais il y a aussi celles recherchées par le romancier et versées par le lecteur ». Pensez-vous que les larmes participent au plaisir du romanesque dans Manon Lescaut ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur Manon Lescaut, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

Introduction. Dans *Manon Lescaut*, roman publié par l'abbé Prévost en 1731, le chevalier Des Grieux raconte à Renoncour sa passion pour Manon, rencontrée à Amiens, et les aventures qui les conduisent jusqu'en Louisiane. Le récit rétrospectif à la première personne donne une place importante à la plainte et à la souffrance amoureuse : Des Grieux est à la fois le protagoniste des événements et celui qui en organise le souvenir. La citation distingue les larmes des personnages de celles que le romancier fait verser au lecteur. Or le roman associe constamment émotion et mouvement romanesque : les séparations, les retrouvailles, les fuites et les retournements de situation mettent les amants à l'épreuve et font naître l'attente. On peut donc se demander si les larmes constituent un plaisir essentiel du roman, ou si celui-ci repose aussi sur d'autres ressorts et sur une réflexion morale. Les larmes contribuent fortement au plaisir romanesque de *Manon Lescaut*, parce qu'elles rendent la passion sensible et suscitent la compassion du lecteur ; toutefois, cette émotion se mêle au goût de l'aventure et à un jugement parfois critique sur les choix des personnages.

I. Les larmes des personnages donnent à la passion son intensité et relancent l'action. Dès sa rencontre avec Manon, Des Grieux renonce aux projets conformes à son rang et à l'avenir que sa famille lui destinait. Son amour, présenté comme une force qui l'emporte sur la raison, le conduit à rompre avec la vie réglée à laquelle il semblait promis. Les scènes de séparation et de retrouvailles rendent cette dépendance affective visible : lorsque Des Grieux tente de reprendre une existence religieuse à Saint-Sulpice, le retour de Manon ravive sa passion et défait sa résolution. Le récit ne montre donc pas seulement une émotion ; il montre comment celle-ci provoque des décisions et transforme le cours des événements.

Les souffrances des deux amants font aussi apparaître les tensions qui traversent leur relation. Des Grieux est profondément attaché à Manon et prêt à prendre des risques pour la suivre, mais il cherche également à satisfaire son goût du confort et du luxe. Manon, que le récit ne réduit pas à une figure insensible, est elle aussi prise entre son attachement à Des Grieux et son attrait pour une vie aisée. Leur passion se développe ainsi dans un univers où l'argent et la position sociale pèsent sur les choix. Les larmes peuvent exprimer l'amour et la peine de la séparation, mais elles font aussi sentir le conflit entre le désir d'être ensemble et les moyens parfois condamnables employés pour préserver leur mode de vie.

Les enfermements accentuent ce conflit et fournissent au roman plusieurs de ses péripéties. Des Grieux est détenu à Saint-Lazare ; Manon est enfermée à l'Hôpital, puis déportée en Louisiane. Ces épisodes séparent les amants et suscitent l'espoir d'une libération ou de retrouvailles. La souffrance affective devient ainsi un ressort de l'intrigue : elle explique les tentatives d'évasion, les prises de risque et les déplacements successifs. Les larmes des personnages participent au plaisir romanesque parce qu'elles rendent les enjeux affectifs de ces aventures immédiatement perceptibles.

II. La narration transforme la souffrance des amants en émotion pour le lecteur. Les événements sont rapportés après coup par Des Grieux à Renoncour. Cette narration à la première personne place au premier plan la mémoire et la sensibilité du chevalier. En racontant ses malheurs, Des Grieux présente son amour comme une passion qui l'a dépassé ; sa plainte peut ainsi conduire le lecteur à éprouver de la compassion pour lui. Mais le récit ne garantit pas que l'on adopte sans réserve son interprétation : Des Grieux raconte aussi les actes auxquels il a pris part, et le lecteur peut confronter ses justifications à ses choix.

La succession des crises entretient en outre une alternance entre espoir et inquiétude. Après les séparations et les obstacles rencontrés en France, le départ pour la Louisiane semble offrir aux amants la possibilité d'une vie nouvelle. Cet apaisement reste fragile : Synnelet s'intéresse à Manon, Des Grieux se bat contre lui, puis les amants prennent la fuite. Manon meurt d'épuisement au cours de leur marche dans le désert ; Des Grieux tente de la sauver, l'enterre lui-même et demeure seul. La mort met définitivement fin aux retrouvailles que les épisodes précédents rendaient encore espérables. Le dénouement suscite ainsi le pathétique, mais son effet dépend du chemin parcouru : le lecteur a suivi les amants dans leurs aventures et a vu leur bonheur constamment menacé.

La douleur éprouvée par le lecteur peut donc constituer un plaisir propre à la fiction : elle témoigne de son investissement dans le destin des personnages et de l'efficacité avec laquelle le récit organise les émotions. Dans *Manon Lescaut*, ce plaisir ne consiste toutefois pas seulement à être ému. Il tient également au rythme des péripéties, aux évasions, aux déplacements et aux revirements qui maintiennent l'attente. On peut rapprocher cette place accordée à la plainte amoureuse de celle qu'elle occupe dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau : dans ces récits, l'expression de la souffrance rapproche le lecteur des amants. Chez Prévost, elle s'inscrit particulièrement dans une intrigue d'aventures et de transgressions.

III. Les larmes ne résument ni le plaisir romanesque ni le jugement porté sur les personnages. Une lecture uniquement pathétique risquerait d'oublier que les amants prennent part aux situations qui les font souffrir. Des Grieux choisit à plusieurs reprises de retrouver Manon malgré les dangers qu'il connaît ; il participe à des tromperies et à des entreprises risquées. Manon, de son côté, est attirée par le luxe et accepte parfois des arrangements qui mettent leur relation en péril. Le lecteur peut donc être touché par leur malheur tout en s'interrogeant sur leur responsabilité. La compassion n'efface pas les conséquences de leurs actes.

Cette ambivalence donne au roman une profondeur particulière. Des Grieux peut être admirable par l'énergie et la constance de son amour, mais condamnable par certains de ses actes ; Manon peut être aimée et émouvante sans être idéalisée en victime sans volonté. Leurs parcours mettent en jeu la marginalité : ils s'écartent des règles familiales, sociales et religieuses, et sont confrontés aux institutions qui cherchent à les punir ou à les réintégrer dans l'ordre établi. Le romanesque naît à la fois de cette opposition aux normes, du mouvement des aventures et de l'incertitude sur le destin des amants. Les larmes invitent alors à réfléchir au conflit entre désir et raison, passion et intérêt matériel, liberté individuelle et contraintes sociales ; elles ne servent pas seulement à provoquer une réaction.

Conclusion. Dans *Manon Lescaut*, les larmes participent pleinement au plaisir romanesque. Celles des personnages donnent une expression sensible à leur passion et à leurs séparations ; celles que le récit peut faire verser au lecteur naissent d'une intrigue qui entretient l'espoir des retrouvailles avant le dénouement tragique de la mort de Manon. Elles renforcent ainsi l'attachement aux amants et l'émotion de la lecture. Cependant, le plaisir du roman tient aussi à ses aventures, à ses rebondissements et à la marginalité des personnages. Parce que le lecteur peut à la fois compatir avec eux et juger leurs choix, les larmes ne sont pas une fin en soi : elles sont l'un des ressorts d'un récit qui captive autant qu'il interroge.

RÉPONSE À RETENIR

Oui, les larmes participent au plaisir romanesque de *Manon Lescaut* : celles des personnages rendent leur passion et leurs séparations sensibles, tandis que la narration de Des Grieux conduit le lecteur de l'espoir des retrouvailles au dénouement tragique de la mort de Manon. Mais l'émotion ne suffit pas à définir ce plaisir : les aventures, les rebondissements et la marginalité des amants comptent également. Le lecteur peut compatir à leur souffrance tout en s'interrogeant sur leur responsabilité dans leurs choix.

2- Dissertation — Sujet B

20 points

La Peau de chagrin — les romans de l’énergie : création et destruction

Œuvre : Balzac, La Peau de chagrin ; Parcours : les romans de l’énergie : création et destruction

Question Sujet B

Sujet p. 4

> La Peau de chagrin est-il un roman de l’autodestruction ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur La Peau de chagrin, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

Démarche. Il faut définir l’autodestruction sans la réduire au suicide volontaire : elle peut aussi désigner un processus par lequel un personnage consume sa vie en poursuivant des désirs qu’il sait dangereux. Le roman invite à examiner à la fois la responsabilité de Raphaël, qui accepte le talisman malgré son avertissement, et les forces qui le dépassent : le pouvoir fantastique de la peau, ses passions et le monde social dans lequel il évolue. On peut donc répondre de manière nuancée : *La Peau de chagrin* est bien un roman de l’autodestruction, mais celle-ci est à la fois le résultat des choix de Raphaël et une fatalité qu’il ne parvient pas à maîtriser.

Le développement suivra trois étapes : l’acceptation du talisman engage Raphaël dans une destruction annoncée ; ses tentatives pour se préserver échouent face à ses désirs ; enfin, le fantastique et la réflexion sur l’énergie empêchent de ramener sa mort à une simple faute individuelle.

Dissertation rédigée.

Dans *La Peau de chagrin*, publié en 1831, Balzac imagine un talisman qui exauce les désirs de son possesseur, mais se rétrécit à chaque souhait, diminuant avec lui la durée de sa vie. Cette invention fantastique rend visible le lien entre le désir et la dépense de l’énergie vitale. Raphaël de Valentin est-il donc l’auteur de sa propre destruction, ou bien la victime d’une puissance qui le dépasse ? Le roman présente bien une autodestruction : Raphaël accepte le risque attaché au talisman et ne parvient pas à renoncer à ses passions. Cependant, il cherche aussi à préserver sa vie et se trouve soumis à une force surnaturelle ainsi qu’aux tensions du monde social. Balzac fait ainsi de son destin une réflexion plus large sur une énergie qui peut tout à la fois créer et détruire.

D’abord, Raphaël paraît engagé dans une autodestruction qui prend la forme d’un choix. Au début du récit, ruiné par le jeu et désespéré, il envisage de se jeter dans la Seine. Cette crise montre que son rapport à la vie est déjà fragilisé avant sa rencontre avec le talisman. L’antiquaire lui présente ensuite la peau et l’avertit de son pouvoir : les désirs seront accomplis, mais la vie de son possesseur lui appartiendra. Raphaël accepte néanmoins l’objet. Il ne peut donc ignorer entièrement le danger lorsqu’il choisit cette puissance. Son acceptation donne au roman une dimension de pacte tragique : la satisfaction promise a pour contrepartie l’épuisement de son existence.

Le talisman transforme ensuite cette menace en réalité concrète. À mesure que la peau rétrécit, la diminution de la vie devient visible et mesurable. Raphaël obtient richesse et plaisirs, mais ces satisfactions ne le libèrent pas de l’angoisse : elles lui rappellent le prix de ses désirs. Il se trouve enfermé dans une contradiction. Pour prolonger sa vie, il devrait ne plus vouloir ; or une existence sans désir lui paraît presque équivalente à la mort. L’autodestruction ne consiste donc pas seulement à souhaiter mourir : elle tient aussi à ce choix impossible entre vivre intensément et préserver la durée de sa vie.

Pourtant, Raphaël tente de résister. Lorsqu'il comprend le lien entre la peau et son existence, il cherche à en empêcher la contraction et à se protéger des désirs. Ses précautions ne suffisent pas à maîtriser le mécanisme, et elles ne peuvent supprimer ses passions. Son amour pour Pauline rend cette impasse particulièrement sensible : elle représente une possibilité de bonheur, mais la passion qu'il éprouve pour elle réveille aussi le désir dont il redoute les conséquences. Dans le dénouement, il ne parvient pas à se détacher d'elle ni à contenir son élan ; la scène finale conduit à sa mort. Celle-ci apparaît ainsi comme l'aboutissement de ses choix, mais aussi comme la défaite d'un homme incapable de concilier l'intensité de la vie avec la volonté de la conserver.

Il serait toutefois réducteur de faire de Raphaël l'unique responsable de sa perte. Le talisman est une force fantastique extérieure à lui, dotée d'un pouvoir que ni la prudence ni les connaissances scientifiques sollicitées par le personnage ne parviennent à neutraliser. Raphaël a accepté le pacte, mais il devient ensuite prisonnier d'un mécanisme dont il ne maîtrise pas les effets. Le récit entretient ainsi une hésitation entre responsabilité individuelle et fatalité. Le milieu social contribue également à nourrir ses désirs : le jeu, la recherche de la richesse et la fréquentation d'un monde où la réussite et la possession sont valorisées exacerbent ses ambitions et ses frustrations. La destruction de Raphaël s'inscrit donc dans un univers qui stimule le désir tout en exposant les individus à l'échec et à la dépendance aux biens matériels.

Le roman ne condamne pas pour autant toute énergie. Le parcours « les romans de l'énergie : création et destruction » invite à voir dans le vouloir une force ambivalente : il donne une impulsion à l'existence, mais peut consumer celui qui l'exerce sans mesure. Raphaël veut combler immédiatement ses manques et ne parvient pas à donner une forme durable à son énergie. La réflexion de l'antiquaire oppose notamment le vouloir, qui consume, et le savoir, présenté comme une forme de maîtrise. Cette opposition éclaire le destin de Raphaël sans offrir une solution facile : le personnage ne réussit pas à transformer son désir en sagesse ni à trouver un équilibre entre action et conservation de soi.

Cette interrogation peut être rapprochée du pacte de Faust, notamment dans la tradition de Goethe : dans les deux cas, la recherche d'une expérience ou d'une puissance met en jeu le prix à payer pour satisfaire le désir humain. Balzac rend cependant cette dépense particulièrement concrète en faisant de la peau un objet qui se contracte sous les yeux du lecteur. On peut aussi rapprocher le roman du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde : la recherche des plaisirs y engage elle aussi le personnage dans un processus de destruction, même si les mécanismes et les enjeux des deux œuvres diffèrent. Ces rapprochements soulignent que le destin de Raphaël interroge une aspiration plus générale à tout vouloir et à tout obtenir.

En définitive, *La Peau de chagrin* est bien un roman de l'autodestruction : Raphaël accepte le talisman malgré l'avertissement, puis ses désirs et sa passion participent à l'épuisement de sa vie. Mais il ne choisit pas lucidement sa mort à chaque instant : il tente aussi de se préserver et demeure soumis à une puissance fantastique qu'il ne maîtrise pas. Balzac donne ainsi à l'autodestruction un sens plus large que le suicide volontaire : c'est le processus par lequel une énergie vitale, au lieu de construire une existence durable, se consume dans la recherche de satisfactions toujours renouvelées.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> **Réponse.** Oui, *La Peau de chagrin* est un roman de l'autodestruction : Raphaël accepte un talisman qui exauce ses désirs au prix de sa vie et ne parvient pas à renoncer à ses passions pour se sauver. Toutefois, cette destruction n'est pas entièrement volontaire : le talisman impose une puissance fantastique, tandis que le milieu social nourrit ses ambitions. Balzac fait ainsi de la mort de Raphaël une réflexion sur l'énergie vitale : le désir peut animer l'existence, mais, lorsqu'il est sans mesure, il peut aussi la consumer.

2- Dissertation — Sujet C

20 points

Sido suivi de Les Vrilles de la vigne — la célébration du monde

Œuvre : Colette, Sido suivi de Les Vrilles de la vigne ; Parcours : la célébration du monde

Question Sujet C

Sujet p. 4

> Selon vous, en écrivant Sido et Les Vrilles de la vigne, Colette recherche-t-elle un idéal perdu ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en prenant appui sur Sido et Les Vrilles de la vigne, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé, et sur votre culture personnelle.

Dissertation rédigée

Dans *Sido* et *Les Vrilles de la vigne*, Colette fait revivre des êtres, des lieux et des sensations. Le retour à l'enfance, à la maison familiale et à la figure de sa mère semble répondre à une perte : le temps a passé et le monde évoqué ne peut être retrouvé tel qu'il était. Mais ces œuvres ne sont pas de simples regrets. Par la mémoire et par l'écriture, Colette donne une présence nouvelle à ce qui n'est plus, tout en restant attentive à la vie qui se poursuit et se renouvelle. En écrivant ces livres, recherche-t-elle donc un idéal perdu ? Elle le fait bien, en faisant de l'enfance et de la famille un monde privilégié, mais cet idéal n'est pas un passé que l'écriture pourrait restituer à l'identique : il devient une création littéraire qui nourrit aussi la célébration du monde présent.

Dans *Sido*, la recherche d'un idéal perdu prend d'abord la forme d'un retour à l'enfance et d'un hommage à la mère. Le titre donne à celle-ci une place centrale : Colette ne propose pas seulement le souvenir d'une mère, mais le portrait d'une personnalité singulière, liée à une manière d'observer le monde. Dans les scènes consacrées à Sido, l'attention portée aux plantes, aux animaux, au jardin et aux signes du temps révèle une femme en accord avec son environnement. La nature n'est pas un simple décor de la vie familiale : elle constitue une présence à observer et à comprendre. Le regard admiratif de la narratrice fait de Sido une figure de liberté et de savoir sensible. La maison et le jardin de l'enfance prennent ainsi les traits d'un lieu de plénitude, auquel le récit adulte revient avec affection.

Les autres portraits complètent cette évocation d'un monde familial révolu. Dans « Le Capitaine », Colette rappelle son père ; dans « Les Sauvages », elle fait revivre sa fratrie et les relations entre frères et sœur. Ces textes ne cherchent pas à raconter toute une vie de façon exhaustive : ils retiennent des personnes, des gestes et des scènes qui restent vivement présents dans la mémoire. L'enfance apparaît comme une communauté de liens et de complicités, mais aussi comme un temps désormais éloigné. La tendresse du récit rend les figures familières au lecteur tout en faisant sentir leur absence. La mémoire constitue donc bien une réponse à une perte : écrire, c'est retrouver les êtres par le souvenir, sans pouvoir annuler leur disparition ni le passage du temps.

Cette mémoire transforme cependant le passé au lieu de le reproduire. En choisissant certains épisodes et en les organisant dans une œuvre, Colette compose une image de l'enfance. Le monde familial devient un idéal parce que le récit met en lumière la richesse des relations et l'intensité de la perception de la nature. Il ne s'agit pas d'affirmer que tout y était parfait, mais de faire ressortir ce qui, avec le recul, paraît précieux. L'écriture ne rend donc pas à la narratrice sa maison ni son enfance : elle donne à ces souvenirs une forme durable et partageable. L'idéal perdu est déjà une construction de la mémoire, nourrie par des expériences réelles mais recomposée par la littérature.

Les Vrilles de la vigne élargit cette célébration au-delà du seul monde familial. Le récit qui donne son titre au recueil met en scène un rossignol entravé par les vrilles d'une vigne. Son chant est lié à l'épreuve de la captivité et à la possibilité de s'en libérer. Cette histoire peut se lire comme une image de la création : une expérience d'enfermement devient matière à chant, et la voix permet de conquérir une liberté. Ainsi, le livre ne se contente pas de regretter une liberté passée. Il montre aussi comment une forme artistique peut transformer une expérience et ouvrir un nouvel espace d'expression.

Plusieurs textes du recueil invitent également à considérer la richesse du monde sensible au présent. Dans « Jour gris », l'attention se porte sur un paysage et sur les impressions que fait naître un temps particulier ; dans « En baie de Somme », l'espace naturel observé devient lui aussi matière à perception et à écriture. La lumière, les couleurs et les changements du paysage comptent parce qu'ils sont saisis dans leur singularité. Colette ne présente donc pas la nature comme une image immobile d'un bonheur ancien : elle la regarde comme un monde vivant, dont les aspects se renouvellent. Cette attention rejoint celle de *Sido*, où le jardin et ses habitants sont observés avec intensité, mais elle l'ouvre à des lieux et à des instants qui ne se réduisent pas au souvenir de l'enfance.

On peut rapprocher cette démarche de celle de Proust dans *À la recherche du temps perdu* : chez lui comme chez Colette, l'écriture fait renaître des sensations anciennes sans abolir le temps écoulé. Toutefois, chez Colette, la mémoire s'attache particulièrement à la présence concrète des êtres et du monde naturel. Elle permet de transmettre au lecteur une manière de voir et de sentir. Le passé est ainsi une source de création, tandis que l'attention au présent empêche la célébration de se réduire à une nostalgie immobile.

En définitive, Colette recherche bien un idéal perdu dans *Sido* et *Les Vrilles de la vigne* : il est associé à l'enfance, à la famille, à la figure de Sido et à une relation intense avec la nature. Mais elle ne prétend pas retrouver intact ce monde disparu. La mémoire le sélectionne et l'écriture lui donne une nouvelle forme ; ailleurs, l'observation du vivant et l'image du chant libérateur célèbrent la possibilité d'une vie et d'une création renouvelées. L'idéal perdu devient donc moins un paradis à reconquérir qu'une force qui permet à Colette de faire revivre le passé et de mieux célébrer le monde.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Colette recherche bien un idéal perdu, associé à l'enfance, à sa famille et à la relation au vivant évoquées dans *Sido*. Mais elle ne se contente pas de regretter ce passé : l'écriture le recompose et, dans *Les Vrilles de la vigne*, célèbre aussi les sensations présentes et la liberté créatrice. L'idéal perdu devient ainsi une source de création, non un monde que l'on pourrait retrouver intact.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2024/francais-premiere-2024-metropole-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.