Bac Général HGGSP + SES (Histoire-géographie, géopolitique et sciences politiques et Sciences économiques et sociales)

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-ses.fr/annales-sujets-et-corriges

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

BACCALAURÉAT GÉNÉRAL • CORRIGÉ DÉTAILLÉ

Français

Session 2024 • Polynésie

Code sujet **24-FRGEPO1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

1- — Commentaire — Le théâtre du XVIIe au XXIe siècle : l’amour dans Christine, la reine-garçon de Michel Marc Bouchard
1 réponses • sujet p. 2–3

2- — Dissertation — La Poésie du XIXe siècle au XXIe siècle
3 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.

FormaV - document d'entraînement non officiel

1-

20 points

Commentaire — Le théâtre du XVIIe au XXIe siècle : l'amour dans Christine, la reine-garçon de Michel Marc Bouchard

Question 1-

Sujet p. 2, 3

> Commentaire (20 points). Objet d'étude : Le théâtre du XVIIe au XXIe siècle. Vous traiterez, au choix, l'un des deux sujets proposés. Commentez l'extrait de Christine, la reine-garçon de Michel Marc Bouchard (2012), première partie, scène 2, où Christine interroge Descartes sur l'amour.

Démarche et projet de lecture. Il faut commenter le passage comme une scène de théâtre : les répliques, leur rythme et les indications scéniques construisent les personnages et les effets comiques ou dramatiques. On peut se demander comment cet échange transforme une leçon philosophique sur l'amour en scène à la fois drôle et révélatrice du trouble intime de la reine.

Le commentaire suivra trois mouvements : d'abord, Christine impose à Descartes une demande paradoxale et directe ; ensuite, leur dialogue donne à la réflexion philosophique une forme vivante et comique ; enfin, la scène révèle le conflit entre la passion de Christine, son identité de souveraine et ses responsabilités politiques.

Commentaire rédigé.

Dans *Christine, la reine-garçon*, pièce de Michel Marc Bouchard publiée en 2012, le dramaturge imagine une rencontre entre la reine Christine de Suède et René Descartes, philosophe français qu'elle fit venir à sa cour. L'extrait met en scène un entretien consacré à l'amour. Mais la reine ne vient pas seulement chercher une définition abstraite : elle veut comprendre un sentiment qu'elle éprouve et dont elle voudrait se libérer. Le passage fait ainsi coexister réflexion philosophique, affrontement verbal et confidence. Comment cet échange transforme-t-il une leçon sur l'amour en scène à la fois comique et révélatrice du trouble intime de Christine ? D'abord, la reine impose une demande paradoxale et directe ; ensuite, l'explication de Descartes devient un dialogue théâtral vivant ; enfin, les dernières répliques dévoilent le conflit entre passion, pouvoir et raison d'État.

Dès l'ouverture, Christine dirige l'entretien avec autorité. Sa déclaration, « J'irai droit au but », annonce une parole sans détour, conforme à son statut de souveraine. Elle organise elle-même la rencontre en annonçant « deux choses », puis laisse Descartes demander : « Et la deuxième ? » La chute, « Comment s'en débarrasser ! », crée une surprise comique : au lieu de vouloir célébrer l'amour, la reine souhaite s'en défaire. L'indication scénique « (temps) » marque une pause avant la confidence et fait sentir le passage d'une formule vive à une parole plus personnelle. Christine reconnaît qu'elle a, « pour la première fois », éprouvé ce sentiment ; elle expose alors une véritable énigme, celle de l'attirance pour une personne « avant même d'en connaître le mérite ». L'adjectif « sournoise » prête à l'attirance une intention presque trompeuse : la reine se sent prise au piège d'un mouvement qu'elle ne maîtrise pas. Les questions « Où donc cette sournoise attirance prend-elle origine ? Dans le corps ou dans l'esprit ? » posent nettement une difficulté philosophique, mais expriment aussi l'inquiétude d'une femme confrontée à une expérience nouvelle.

Cette inquiétude prend la forme d'un échange rapide, construit par une succession de questions et de réponses. Christine relance sans cesse son interlocuteur : « Poursuivez », « Et l'autre ? », « C'est-à-dire ? », puis « Et quels en sont les signes distinctifs ? » Ces courtes répliques imposent un rythme vif et donnent à la scène l'allure d'un interrogatoire. Le vocabulaire de Descartes, au contraire, cherche à classer et à définir : il distingue « amour de bienveillance » et « amour de concupiscence ». Il présente le premier comme le désir de « vouloir du bien à ce qu'on aime », et le second comme le désir de « la chose qu'on aime ». Cette

FormaV - document d'entraînement non officiel

opposition, que la note du sujet présente comme une distinction ancienne, donne à l'entretien un ancrage philosophique. Toutefois, l'explication ne demeure pas abstraite : Descartes affirme que chaque passion transforme le corps et cite le pouls, la respiration et les changements de couleur de la peau. La théorie est ainsi traduite en signes observables, ce qui prépare le jeu de scène.

Le dialogue produit alors plusieurs effets comiques. Christine demande si trembler « comme une feuille » et rougir « comme un Danois » trahissent son sentiment. La note du sujet précise que cette comparaison est cocasse ; elle fait sourire et ramène la passion à des manifestations physiques embarrassantes. Descartes confirme que ces signes peuvent être lus, puis Christine l'interroge sur le visage. Sa réaction, « Le visage ! Le fourbe ! », personnifie cette partie du corps, comme si elle pouvait trahir volontairement celui qui voudrait garder le secret. La réponse ajoute une idée de dissimulation : la volonté peut modifier les expressions et l'on peut cacher une passion en en imaginant une autre « fortement contraire ». La scène joue donc sur l'écart entre le désir de Christine de comprendre les signes et la possibilité de les masquer.

La description de l'amour de concupiscence accentue encore le mélange de sérieux et de comique. Descartes énumère une « douce chaleur dans la poitrine », le teint qui « devient rose », des battements du cœur « plus longs et plus forts » et une digestion rapide. Le ton de cette explication se veut presque médical ; sa conclusion, selon laquelle cette passion serait « fort bonne pour la santé », prend une valeur plaisante en réduisant l'amour à ses effets corporels et digestifs. Le jeu théâtral devient particulièrement visible lorsque Descartes observe Christine, comme l'indique la didascalie « (observant attentivement Christine) », puis énonce « Souffle court et rapide » et « Forte roseur de la peau ». Christine répète chacune de ces formules. Cette reprise à l'identique rend la reconnaissance presque mimée et fait de son corps la preuve de ce qu'elle cherche à dissimuler. La remarque de Descartes, « Je crois que vous savez déjà distinguer l'une de l'autre », est à la fois malicieuse et perspicace : le philosophe comprend que la reine est personnellement concernée.

La dernière longue réplique révèle que le trouble amoureux n'est pas seulement physique : il menace l'ordre que Christine s'est fixé. Elle parle d'une passion qui « aggrave [son] trouble » et l'« éloigne de [sa] destinée ». L'image du « joug » transforme l'amour en force de domination : la souveraine, habituée à commander, se découvre soumise à une personne qu'elle juge « inférieure ». Cette formule rend sensible une hiérarchie sociale et dramatique, sans que le passage nomme l'objet de son amour. Christine oppose également sa passion à sa conception d'elle-même : elle croyait n'être « soumise qu'à Dieu », mais se trouve désormais assujettie à un sentiment terrestre. Le contraste entre cette aspiration spirituelle et le désir charnel évoqué par l'amour de concupiscence nourrit le conflit intérieur de la reine.

La passion a aussi des conséquences politiques. Christine affirme que le trouble la « distrait des choses de l'État » et lui fait oublier « les détails importants » d'une ordonnance. Elle oppose à cette distraction son intelligence, en mentionnant les travaux de Pascal et ceux de Kepler, références que la note du sujet présente comme des découvertes scientifiques majeures de l'époque. Cette précision souligne l'étendue de son savoir, mais rend plus frappante son incapacité à comprendre ce qui lui arrive : elle maîtrise des connaissances savantes et ne parvient pourtant pas à expliquer « cette agitation nouvelle ». Le contraste entre ces grands savoirs et la « petite douceur volée » donne à la passion une puissance disproportionnée, capable de détourner la reine de ses fonctions.

Enfin, Christine se juge elle-même avec une sévérité qui mêle gêne et humour. La comparaison avec un page « qui ne songe qu'à effleurer un coude ou un genou » rabaisse ses préoccupations au rang d'un désir adolescent, tandis que le mot « bête » exprime son mépris de la perte de maîtrise. Le rappel du « page », défini dans la note comme un jeune homme au service d'un noble, fait aussi écho à la position de pouvoir de Christine : elle se compare à un jeune serviteur plutôt qu'à une reine. La scène met ainsi en tension sa fonction souveraine et une expérience du désir qui l'expose à la vulnérabilité. Christine oppose ensuite sa propre expérience au tableau de Descartes : celui-ci a indiqué que la passion favorise la digestion, mais elle

affirme ne pas avoir envie de manger « un gigot ou un ragoût ». Cette contradiction fait revenir le comique et montre que la théorie générale du philosophe ne suffit pas à rendre compte de son expérience singulière. Sa dernière demande, « Dites-moi comment m'affranchir de cette tyrannie », reprend la volonté de se libérer annoncée au début. Le mot « tyrannie » donne au sentiment une force politique et souligne le paradoxe d'une reine qui règne sur son pays, mais ne parvient pas à commander à elle-même.

Ainsi, Bouchard transforme l'entretien philosophique en une scène théâtrale mobile, où les questions pressantes de Christine, les définitions de Descartes et les signes du corps font progresser l'action. Le comique naît des comparaisons, des reprises et du contraste entre le savoir savant et les symptômes amoureux ; il n'efface pourtant pas la gravité du conflit. La passion menace la maîtrise personnelle de Christine autant que l'attention due à ses fonctions de reine. L'extrait révèle donc, derrière l'échange plaisant, une souveraine aux prises avec une expérience qui déjoue sa raison et son autorité.

RÉPONSE À RETENIR

Le passage associe réflexion philosophique, comédie théâtrale et confidence intime. Les signes physiques de l'amour rendent la scène vive et drôle, mais révèlent surtout le conflit de Christine : souveraine savante et maîtresse de l'État, elle découvre qu'elle ne peut pas maîtriser sa passion. Sa demande finale d'être « affranchie de cette tyrannie » résume ce renversement de pouvoir.

FormaV - document d'entraînement non officiel

2-

20 points

Dissertation — La Poésie du XIXe siècle au XXIe siècle

Arthur Rimbaud, Cahier de Douai / Parcours : Émancipations créatrices

Question A –

Sujet p. 4

> Les poèmes de Rimbaud dans le Cahier de Douai ne sont-ils que des poèmes de l'émancipation ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur le recueil Cahier de Douai, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. Écrits en 1870, alors qu'Arthur Rimbaud est encore adolescent, les poèmes réunis dans le *Cahier de Douai* donnent souvent à entendre un désir de fuite et de liberté. Le jeune poète s'affranchit des cadres familiaux et sociaux, conteste des autorités et renouvelle les formes poétiques. Mais la question demande si ces textes ne sont *que* des poèmes de l'émancipation : ce mot désigne à la fois une conquête de liberté et, plus largement, une libération à l'égard des normes. Or le recueil regarde aussi la misère et la guerre, et fait place à des expériences diverses. Nous verrons donc que l'émancipation y est essentielle, mais qu'elle n'épuise ni la portée critique ni la variété poétique des textes.

I. Le recueil met d'abord en scène une conquête de liberté personnelle et poétique. La marche et la route symbolisent la sortie des espaces contraignants. Dans « Sensation », le futur « j'irai » annonce une promenade libre, au contact des paysages et des sensations. « Ma Bohème » transforme également l'errance en mode de vie : « Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ». Le dénuement n'est pas dissimulé, mais devient le signe d'une indépendance revendiquée et d'une disponibilité à l'invention poétique. Dans « Roman », le vers « On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans » célèbre l'élan de la jeunesse et l'écart à l'égard du sérieux adulte ; la découverte amoureuse y est associée à la rêverie et à la liberté.

Cette émancipation concerne aussi les normes littéraires et morales. Rimbaud reprend des formes héritées, notamment le sonnet, mais en déplace les attentes par le choix des sujets, les contrastes de ton et les images provocatrices. « Vénus Anadyomène » détourne l'idéal de beauté attaché à la figure mythologique : la description volontairement grotesque contrarie les représentations consacrées. « Le Châtiment de Tartufe » prend pour cible l'hypocrisie religieuse. La liberté du poète se manifeste donc dans sa capacité à choisir des sujets jugés inconvenants et à mêler les registres, plutôt que dans un simple abandon de toute forme.

II. Pourtant, les poèmes ne parlent pas seulement de la libération du jeune poète : ils rendent visibles des vies contraintes et dénoncent la violence. Dans « Les Effarés », des enfants pauvres observent la boulangerie sans pouvoir accéder à sa chaleur ni à sa nourriture. L'opposition entre l'intérieur chaud et l'extérieur froid fait de cette scène une représentation concrète de la misère. Le regard poétique se détourne ainsi de la seule aventure individuelle pour s'attacher à ceux que la société maintient dans le manque. Cette sensibilité sociale peut être rapprochée de celle de Victor Hugo dans « Melancholia », qui met lui aussi en accusation la misère et l'exploitation des plus vulnérables.

La critique devient explicitement politique dans « Le Mal », où la guerre et l'indifférence des puissants à la souffrance humaine sont mises en cause. « Le Dormeur du val » offre d'abord l'apparence d'un paysage paisible : le sonnet organise un contraste entre la douceur de la nature et la mort du soldat. La révélation finale, « Il a deux trous rouges au côté droit », oblige à relire le tableau comme une dénonciation de la guerre. La liberté n'est donc pas seulement celle que revendique le poète : les textes font aussi sentir combien d'autres en sont privés par la pauvreté, les institutions ou la violence.

FormaV - document d'entraînement non officiel

III. Enfin, l'émancipation elle-même reste complexe : elle se construit dans la confrontation au réel et dans la recherche d'une forme. Les poèmes ne proposent pas une vision uniforme de la liberté. L'élan de « Sensation », la fantaisie de « Roman », la satire de « Vénus Anadyomène » et la gravité du « Dormeur du val » montrent des façons différentes d'éprouver et d'écrire le monde. Même la fugue de « Ma Bohème » est marquée par les « poches crevées » : l'indépendance se conquiert dans le dénuement, elle n'efface pas les difficultés matérielles. De même, dans « Le Dormeur du val », Rimbaud choisit une forme traditionnelle, le sonnet, pour construire une chute qui transforme profondément le sens du paysage. L'invention ne consiste donc pas nécessairement à rejeter les formes anciennes, mais à les faire servir à une vision nouvelle.

Conclusion. Les poèmes du *Cahier de Douai* sont bien des poèmes de l'émancipation : Rimbaud y célèbre la marche, la jeunesse et l'indépendance, tout en contestant des modèles sociaux, moraux et littéraires. Mais ils ne sont pas *que* cela. Ils dénoncent la misère et la guerre, et donnent à voir des expériences qui dépassent le parcours personnel du poète. L'émancipation y est à la fois une conquête de liberté et une manière de porter un regard critique sur le monde.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Le *Cahier de Douai* célèbre la liberté personnelle et poétique, mais ses poèmes ne s'y réduisent pas : ils dénoncent aussi la misère, la guerre et les hypocrisies. L'émancipation est donc un thème majeur du recueil, non son unique portée.

Francis Ponge, La rage de l'expression / Parcours : Dans l'atelier du poète

Question B –

Sujet p. 4

> Dans La rage de l'expression, pensez-vous que Francis Ponge ne cherche à donner à voir que son travail d'écriture ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant 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 rend visibles des notes, des essais et des reprises : le lecteur peut suivre une écriture qui se cherche au lieu de ne découvrir que son résultat achevé. Cette place donnée à l'atelier semble d'abord confirmer que le poète veut montrer son travail. Mais la question porte sur le mot « que » : l'écriture en train de se faire est-elle le seul objet de l'œuvre ? Chez Ponge, la recherche verbale s'oriente aussi vers des choses concrètes et interroge la possibilité de les faire percevoir par les mots. Nous verrons donc que l'atelier est bien exposé, mais qu'il est au service d'une exploration du monde et d'une réflexion sur le langage.

I. Ponge donne effectivement à voir la fabrication de ses textes. Dans « Le Carnet du bois de pins », le titre annonce déjà un espace de travail : le carnet conserve des observations et les étapes d'une recherche, plutôt que de faire disparaître les traces de la composition. Les notations et les reprises rendent perceptible une écriture qui ne prétend pas surgir toute faite. Le lecteur peut ainsi suivre le passage de l'observation à la formulation, puis les ajustements par lesquels le poète cherche à mieux dire ce qu'il a perçu. Le processus de création devient une composante de l'œuvre, et non une étape cachée avant le poème.

Cette visibilité révèle une conception exigeante de l'écriture. Les mots ne sont pas de simples étiquettes que l'on poserait sur les choses : leur sens, leur sonorité et leurs associations sont examinés et éprouvés. Les retours sur une formulation montrent que le poète ne s'en satisfait pas nécessairement du premier coup. L'œuvre fait ainsi partager au lecteur une recherche, avec ses hésitations et ses changements de direction. En cela, Ponge s'écarte de l'image d'une poésie qui serait seulement l'expression immédiate d'une inspiration.

FormaV - document d'entraînement non officiel

II. Cependant, cette recherche ne se referme pas sur l'écrivain : elle prend les choses pour point de départ. Les titres « La Guêpe », « L'Œillet » et « Berges de la Loire » désignent des réalités distinctes, animales, végétales ou paysagères. Le poète porte attention à ce qu'elles ont de particulier. Dans « Le Carnet du bois de pins », le bois de pins n'est pas seulement un prétexte à raconter une émotion personnelle : il constitue l'objet autour duquel s'organise l'observation et le travail des mots. De même, le titre « La Guêpe » oriente l'attention vers un vivant singulier, tandis que « Berges de la Loire » ancre l'écriture dans un lieu.

Les essais successifs ont alors une fonction qui dépasse la présentation de l'atelier : ils témoignent de la difficulté à rendre justice à la singularité de l'objet. La chose résiste à une description trop rapide ou à une formule qui prétendrait l'épuiser. En reprenant son expression, Ponge cherche à multiplier les approches et à faire regarder autrement ce qui aurait pu sembler banal. Cette démarche prolonge celle du *Parti pris des choses*, où des objets ordinaires comme « L'Huître » deviennent eux aussi le centre d'une attention poétique. Le travail d'écriture est donc un moyen de connaissance et de perception.

III. L'atelier rend enfin sensible l'écart entre le réel et les mots. Montrer les reprises et les essais, c'est ne pas faire croire qu'une formulation unique pourrait coïncider parfaitement avec une chose. Le langage permet de l'approcher, mais ne la possède pas. L'exposition des tâtonnements rend visible cette limite et explique la patience du poète : il faut examiner, comparer et reformuler pour chercher une expression plus juste, sans prétendre avoir définitivement épuisé le réel.

Le lecteur est ainsi invité à participer à l'attention poétique. Il observe non seulement comment un texte se construit, mais aussi comment l'écriture transforme sa propre manière de regarder une guêpe, un œillet, un bois ou un paysage. L'atelier est bien un sujet de l'œuvre, mais aussi sa méthode et le lieu où s'élabore une relation aux choses. La forme en train de se faire permet donc de tenir ensemble réflexion sur l'écriture et découverte du monde.

Conclusion. Dans *La rage de l'expression*, Ponge donne bien à voir son travail : les carnets, les observations et les reprises rendent sensible une poésie en recherche. Mais il ne cherche pas à montrer *que* cet atelier. Celui-ci est tourné vers les objets et vers la difficulté de les dire avec justesse ; il révèle aussi les possibilités et les limites du langage. L'écriture en train de se faire est ainsi moins une fin autonome qu'un moyen d'apprendre à mieux regarder le monde.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Ponge expose son travail d'écriture, mais celui-ci n'est pas son unique objet ni une fin en soi. Les observations et les reprises servent à approcher les choses, à rendre sensible leur singularité et à éprouver les limites des mots. *La rage de l'expression* donne ainsi à voir à la fois l'atelier du poète et le monde qu'il cherche à dire.

Hélène Dorion, Mes forêts / Parcours : La poésie, la nature, l'intime

Question C –

Sujet p. 4

> Hélène Dorion écrit à propos des forêts : « et quand je m'y promène / c'est pour prendre le large / vers moi-même ». Les promenades d'Hélène Dorion dans ses forêts ne sont-elles qu'un voyage à l'intérieur de soi ? Vous répondrez à cette question dans un développement organisé en vous appuyant sur Mes forêts, sur les textes que vous avez étudiés dans le cadre du parcours associé et sur votre culture personnelle.

Introduction. La formule d'Hélène Dorion associe la promenade en forêt à un mouvement vers soi : prendre « le large » conduit « vers moi-même ». La forêt devient ainsi un espace où la marche, les sensations et la réflexion permettent au sujet de se découvrir. Toutefois, la question demande si ces promenades ne sont

*qu'*un voyage intérieur. Dans *Mes forêts*, la nature ne se réduit pas nécessairement à un miroir du moi : elle est aussi un monde vivant, qui possède une réalité et une durée propres. Nous montrerons que les promenades ouvrent bien un chemin vers l'intériorité, mais qu'elles conduisent également à rencontrer le dehors et à interroger la place de l'être humain dans un monde fragile.

I. La promenade forestière est d'abord une expérience de découverte de soi. La citation repose sur un paradoxe : « prendre le large » suggère un départ et une ouverture vers l'extérieur, tandis que le mouvement aboutit « vers moi-même ». La marche dans la forêt est donc simultanément un déplacement concret et un itinéraire intérieur. En s'écartant du rythme ordinaire, le sujet peut devenir plus attentif à ses sensations, à ses souvenirs et à ses interrogations. Le paysage crée les conditions d'une écoute de soi : il ne s'agit pas seulement de traverser un lieu, mais de laisser la rencontre avec lui faire naître une pensée.

Ce retour vers soi n'équivaut pourtant pas à retrouver une identité immobile ou définitivement connue. La promenade met le sujet en mouvement et le rend disponible à ce qu'il ne maîtrisait pas. La nature accompagne une méditation sur les fragilités, les changements et le temps. La poésie, par le vers libre et les pauses de sa disposition, peut elle aussi faire entendre cette progression : la pensée avance par perceptions et reprises, plutôt que selon un raisonnement fermé. La forêt devient ainsi un lieu de connaissance intime, mais d'une connaissance qui reste ouverte et changeante.

II. Mais le chemin intérieur suppose également une rencontre avec une réalité extérieure au moi. La forêt n'est pas seulement un décor que la conscience utiliserait pour exprimer ses états d'âme. Les arbres, les sols et les formes du vivant composent un milieu dont le sujet fait partie, sans pouvoir en être le maître ni en épuiser le sens. Le pluriel du titre *Mes forêts* peut ainsi faire entendre une relation personnelle à des lieux, sans que ceux-ci se réduisent à une seule image intérieure. Le sujet qui marche observe et reçoit un monde qui ne se confond pas avec lui.

Cette relation transforme la manière de concevoir l'intériorité. Le sujet n'est pas un observateur séparé de la nature : il se découvre situé au sein d'un environnement et lié aux autres formes de vie. Aller vers soi, c'est alors aussi reconnaître une altérité, c'est-à-dire ce qui existe hors de soi et ne se laisse pas ramener à ses propres émotions. La promenade constitue moins un repli qu'une expérience de relation : le dehors contribue à former le regard intérieur, tandis que la présence du vivant empêche le moi de se croire seul au centre du monde.

III. Enfin, les forêts relient l'expérience intime à une réflexion sur le temps et sur un monde commun. Les cycles de croissance, de transformation et de dégradation invitent à penser une durée qui dépasse celle d'une vie individuelle. Les titres des grandes parties de l'ouvrage — « L'écorce incertaine », « Une chute de galets », « L'onde du chaos » et « Le bruissement du temps » — dessinent eux-mêmes un parcours où l'instabilité, les transformations et la durée prennent place. La forêt offre ainsi un cadre pour rapprocher le temps personnel d'un temps plus vaste.

Cette attention au milieu naturel donne aussi une portée collective à la promenade. La fragilité du vivant invite à s'interroger sur les effets des activités humaines et sur la vulnérabilité des milieux. La poésie ne fait pas nécessairement de la marche une fuite hors du monde : elle peut au contraire rendre celui-ci plus présent et faire sentir que l'être humain appartient à un ensemble vivant. On peut rapprocher cette démarche de « Le Lac » de Lamartine, où le paysage est lié à l'expérience intime ; chez Dorion, toutefois, la relation à la nature peut aussi conduire à considérer le vivant comme une réalité qui ne se limite pas à refléter les sentiments du sujet.

Conclusion. Les promenades de *Mes forêts* sont bien des voyages intérieurs : le sujet s'y met en mouvement « vers moi-même », et la nature nourrit sa méditation. Mais elles ne sont pas uniquement un retour sur soi. Elles sont aussi une rencontre avec un monde vivant qui demeure extérieur au moi, et une occasion de penser le temps, la fragilité des milieux et la place de l'être humain. Chez Dorion, l'intériorité s'approfondit précisément parce qu'elle reste ouverte au dehors.

RÉPONSE À RETENIR

Les promenades de *Mes forêts* conduisent bien le sujet vers lui-même, mais elles ne sont pas exclusivement un voyage intérieur. Elles sont aussi une rencontre avec le vivant, une réflexion sur le temps et une interrogation sur la place de l'être humain dans un monde fragile.

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