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

BACCALAURÉAT GÉNÉRAL

SESSION 2023

FRANÇAIS

ÉPREUVE ANTICIPÉE

CORRIGÉ

COMMENTAIRE

Éléments de correction

Cet extrait, tiré de *Salon de 1767,* appartient à la longue étude que Diderot fait d'un tableau d'Hubert Robert. Après avoir rigoureusement décrit la toile, il s'emploie à exposer un jugement esthétique qu'il élabore grâce à l'analyse de ses émotions et de la relation toute personnelle qu'il noue avec l'œuvre et ce qu'elle exprime du rapport au temps.

La connaissance du tableau sur lequel s'interroge Diderot n'est pas nécessaire, et plusieurs parcours de lecture sont envisageable ; le candidat peut retenir la dimension lyrique et émotionnelle du passage ; il pourra aussi bien s'attacher à l'étude de la tension à l'œuvre dans le texte entre imagination et jugement esthétique ; un parcours centré sur le dévoilement intime de Diderot spectateur est parfaitement recevable.

Nous proposons de développer l'idée que Diderot exprime ici un jugement esthétique que modèlent l'imagination et l'émotion, en même temps qu'une réflexion sur la fuite du temps.

- **Une réflexion esthétique**

Le passage s'intègre dans un long article du *Salon de 1767* ; l'un de ses enjeux est donc d'exposer ce qui, aux yeux du critique qu'est Diderot, fait l'intérêt et la valeur du tableau qu'il observe.

- Le souci du vrai

Diderot se laisse emporter par un tableau dont la qualité picturale lui fait confondre représentation et réalité : le tableau de Robert figurant des ruines a disparu dès la première ligne, au profit des ruines elles-mêmes. Le même phénomène se constate au début du paragraphe 2 : « la ruine » évoquée semble authentique et tangible, véritable « lieu » où l'on peut se ressourcer. Diderot insiste sur sa matérialité par des adverbes de lieu (« c'est là »), des déictiques (« ce lieu ») ; l'abondance des notations renvoyant à la nature, le rocher, le vallon, le torrent impétueux et l'évocation, par contraste, des espaces urbains, sont autant d'éléments qui à ses yeux confirment l'existence géographique des ruines comme « lieu » et la confusion entre le tableau et le réel.

- L'intentionalité

Un tableau doit, par son expressivité, provoquer chez son spectateur une réflexion. Cette réflexion peut être philosophique : le premier paragraphe pose les « idées » que suscitent les ruines, et développe une méditation sur le temps et la condition humaine. Elle peut aussi être morale ; le troisième paragraphe dresse le panorama de l'espace des hommes : il se caractérise par le bruit (« tumulte »), la cupidité (« intérêt »), et tous les « embarras de la vie » : « des passions, des vices, des crimes, des préjugés, des erreurs ». L'énumération sur laquelle le paragraphe s'achève amplifie les turpitudes morales du monde. A l'opposé, l'espace des ruines, lieu apparemment placé sous le signe du retranchement (comme le montre la répétition de la préposition privative « sans » : « sans trouble, sans témoins, sans importuns, sans jaloux »), apparaît au contraire comme associé aux valeurs morales : la sincérité du cœur, l'amour et l'amitié, la douceur de l'âme.

Le but du tableau est d'élever « l'âme » et de favoriser la transparence du cœur : il permet l'épanchement de la sensibilité.

- Le sensible

Un tableau doit susciter l'émotion de son spectateur. Diderot est le propre exemple de l'efficacité du tableau de Robert ; il exprime le spectre des émotions par lequel il passe, d'une palpitation (« je frémis »), à un sentiment de plénitude (« je suis plus libre ») et une aspiration au bonheur (« nous jouirons de nous »). L'épanouissement individuel passe par une plongée en soi-même, favorisée par la solitude, et qui permet non seulement une meilleure connaissance de soi-même,

mais des retrouvailles intimes avec son moi profond : la litanie de comparatifs « plus libre, plus seul, plus à moi, plus près de moi » insiste sur la renaissance jubilatoire du moi.
Le plaisir est lié à la variété des sentiments que le spectacle convoque : plaisir de l'introspection (« je sonde mon cœur »), et de l'amour, de l'inquiétude de ne pas être aimé (« je m'alarme ») et de se découvrir heureux (« me rassure »). Il est aussi lié à un sentiment absolu de liberté : devant un bon tableau, le spectateur accède à son identité profonde ; il peut s'épancher « sans gêne », « parler tout haut » et surtout laisser libre cours à sa sensibilité.

- **Une approche sensible**

➢ Le spectacle des ruines offre à l'imagination de Diderot une opportunité de se déployer : il réinvente le tableau autant qu'il le regarde.

-Le premier paragraphe crée, par un phénomène d'amplification et de grandissement, un univers épique : les verbes d'action et le champ sémantique du mouvement suggèrent une nature sauvage et terrible. Par sa puissance (« torrent », « flot », « masses »), elle devient l'expression d'un monde pris dans le tourbillon de la destruction, entré dans le chaos de l'anéantissement.

-Au spectacle de ce monde en ruines, s'opposent des images plus calmes et plus douces, devant lesquelles le cœur humain peut trouver le repos. La contemplation et la rêverie solitaire favorisent le surgissement de scènes sentimentales. La seconde partie du texte évoque donc des scènes idylliques, que le présent de l'indicatif fait exister dans le temps immédiat de la sensation. Toutes sont placées sous le signe de l'affectivité et du « cœur ». L'amitié et l'amour s'inscrivent dans ce décor (« c'est là »).

➢ Un épanchement lyrique

Par l'utilisation systématique d'une première personne du singulier, parfois accentuée par la forme renforcée (« en moi », « à moi », « de moi »), Diderot place le cœur au centre de la critique d'art. L'unité du texte réside dans l'omniprésence de l'émotion lyrique.

-Elle s'exprime par des procédés divers qui émaillent tout le passage : une ponctuation expressive ; des variations rythmiques et de tonalités qui miment le mouvement des sentiments ; des tournures d'insistance, comme des anaphores, des répétitions…

-Elle s'exprime également par le choix d'un lexique expressif, des verbes de sentiment ou qui suggèrent un état d'âme (« je regrette », « m'alarme », « nous jouirons »).
Le tableau est le révélateur d'une sensibilité exacerbée, à fleur de peau, qui ne demande qu'à s'épanouir en des « larmes sans contrainte ».

- **L'expression de la fuite du temps**

Si le spectacle des ruines autorise une plongée dans les profondeurs de sa vie intérieure, il contribue aussi pour Diderot à la douloureuse prise de conscience de la fragilité humaine et du déclin inexorable du monde.

➢ Diderot observe que le monde des choses et des êtres décline lentement mais inexorablement. Ce constat s'exprime par plusieurs procédés : l'exploitation du champ lexical de la destruction dans le paragraphe 1 ; l'énumération de verbes donnant à voir un progressive dégradation physique (« s'affaisse », « se creuse », « chancelle » …) ; le ternaire oratoire de la ligne 1, qui place la perspective de la mort (« périt ») au cœur même du processus : la répétition du pronom indéfini « tout » souligne l'inéluctabilité implacable de cette destruction. La destruction frappe même ce qui semblait devoir résister à jamais : « le marbre des tombeaux » s'effrite ; en même temps, le jeu sonore « tombeaux/tomber » prolonge phoniquement la chute et la ruine des objets. Le paragraphe s'achève sur des images de mort plus violentes, symbolisées par la victoire d'une nature sauvage et puissante (« torrent », « abîme » …)

➢ Les éléments du monde sont statiques et pesants (le marbre, le bronze) et pourtant ils sont insensiblement emportés par une nature toujours en mouvement (les verbes à la forme pronominale insistent sur le processus en cours : « se creuse », « s'ébranle » …). L'homme n'a

aucune chance : sa fragilité, « existence éphémère » et « le faible tissu de fibres et de chair » dont il est fait le condamnent à une disparition brutale, contre laquelle il tente en vain de lutter. Le contraste entre la triste réalité (« fin », « celle qui m'attend ») et le cri de révolte que le « je » tente de lui opposer (« Je ne veux pas mourir !) ne fait que renforcer le sentiment de son impuissance, lui qui « prétend » pouvoir arrêter le cours des choses et « le flot qui coule à [s]es côtés ! ».

- La vision des ruines fait naître chez Diderot l'image de l'anéantissement du monde entraîné dans un mouvement permanent, qui survivra pourtant à sa propre destruction. Après la disparition de l'homme, après la chute des dernières ruines, le monde sera encore là, au-delà de toute matière : « Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. » Le parallélisme des deux phrases (longueur, structure), l'utilisation du présent de vérité générale, également noté dans le ternaire de la ligne 1, confèrent au propos une portée universelle : la méditation esthétique se fait philosophique.

On valorisera :

- Une copie évoquant, même maladroitement, la poétique des ruines, de Du Bellay aux Romantiques ;
- Une copie sensible à l'émotivité pré-romantique de Diderot dans ce passage.

On pénalisera :

- Toute copie ne s'appuyant pas sur une étude précise des procédés mis en œuvre ;
- Un travail qui se limiterait à une juxtaposition de remarques ne construisant aucune interprétation ;
- Une langue mal maîtrisée.

DISSERTATION

Le plaisir de lire *Manon Lescaut* ne tient-il qu'au récit d'une passion amoureuse ?

Éléments de correction

En convoquant le plaisir de la lecture, le sujet s'inscrit explicitement dans le parcours associé : « Personnages en marge, plaisirs du romanesque ». En effet, d'une part, il invite le candidat à questionner la passion amoureuse comme thématique centrale de l'histoire et cause revendiquée par Des Grieux des malheurs et de la marginalisation des protagonistes ; d'autre part, il lui propose de s'interroger sur la réception de l'œuvre, la relation qui s'établit entre l'histoire racontée et son destinataire, complexifiée ici par la subtilité de la composition enchâssée du roman. Le sujet permet donc d'étudier les liens tissés entre histoire, récit et narration, ainsi que les dispositifs romanesques mis en œuvre pour attacher le lecteur à ce qui ne serait peut-être, sans l'habileté de l'écriture, qu'une banale histoire sentimentale ou un topos littéraire. La tournure restrictive du libellé attire l'attention du candidat sur le travail spécifique opéré par le narrateur et le romancier, et le conduit à se demander ce qui, au-delà du récit d'une passion, constitue l'attrait du roman.

- **<u>La passion amoureuse est au cœur du roman</u>**.

➢ Tout au long de son récit, Des Grieux insiste sur le « charme » qu'exerce Manon à chaque instant, et s'emploie à **peindre un amour fou**, une passion qui balaie tout sur son passage.

Dès leur rencontre, Des Grieux est emporté par des sentiments dont l'intensité même le surprend. À partir de ce moment-là, et même dans des moments de ressentiment ou d'éloignement, Manon lui est indispensable. Après six mois de prison familiale, il sentait que son « cœur attendait encore quelque chose et que, pour n'avoir rien à désirer de la plus charmante solitude, il y fallait être avec Manon. » Revenant de Louisiane, il emporte avec lui le souvenir indéfectible de « l'idole de son cœur ».

Manon est devenue l'unique paysage de son existence, ce que prouve la comparaison des deux tableaux du convoi de Pacy : Renoncour y voit douze filles « enchaînées six par six par le milieu du corps » et parmi elles, Manon ; Des Grieux ne voit qu'elle : « Figurez-vous ma pauvre maîtresse enchaînée par le milieu du corps. »

Au terme du roman, cette passion conduit Manon à faire le sacrifice de tout ce qui a commandé son existence, son goût du plaisir et d'une vie facile : elle remet tout son être dans les mains de Des Grieux et préfère la certitude d'une mort dans le désert américain à la vie sans lui.

➢ **Cette passion est la source des malheurs du couple** et, narrativement, des péripéties du récit. L'intensité de la passion lui confère une dimension tragique qui conduit les personnages à leur perte. *Manon Lescaut* est le roman d'une passion considérée dans ses conséquences funestes ; l'amour a une dimension fatale, et Des Grieux s'interroge : « par quelle fatalité […] [est-il] devenu si criminel ? », « C'est l'amour, vous le savez, qui a causé toutes mes fautes. Fatale passion ! » La passion est donc la justification des actes répréhensibles commis dans le temps de l'aventure, qui marginalisent les personnages.

Par amour, Des Grieux renonce aux principes vertueux qui avaient réglé son existence. Il abandonne sa famille et ses amis ; il apprend à tricher aux cartes pour tromper des joueurs et leur soutirer des sommes importantes ; il emprunte de l'argent et se fait hypocrite, y compris auprès d'hommes d'Église ; il est ce que Prévost appelle un « greluchon », c'est-à-dire « l'amant secret et favorisé d'une femme qui passe pour en avoir un autre » ; mais, en acceptant de se faire passer pour le frère de Manon, il tombe dans l'escroquerie et un proxénétisme qui ne dit pas son nom. Emprisonné à Saint-Lazare, il s'évade en tuant le serviteur qui veut protéger le prieur du lieu.

Aucun de ces actes n'est suivi de remords, puisqu' « il s'agit de l'entretien de Manon, il s'agit de son amour et de sa fidélité. » Mais Des Grieux fait parfois preuve d'une complaisance à satisfaire les désirs de Manon, ou à entrer dans ses manipulations, qui pourrait simplement le faire passer, comme le dit Montesquieu, pour « un fripon ». Comment adhérer à ce qui est raconté ?

- **<u>Le plaisir du roman tient aux manipulations qu'opère le récit</u>**

➢ **La voix unique de Des Grieux réinvente avec sensibilité l'histoire de ses amours**. Son but est de séduire et d'emporter l'adhésion de l'Homme de Qualité, et avec lui, du lecteur, pour accéder au même pardon que celui que lui ont accordé Tiberge et sa famille. Son discours est donc autant le récit de ses aventures, revécues avec intensité, que leur réécriture à la lumière de celui qu'il est devenu.

En donnant de lui-même et de Manon une image négative, Des Grieux ne veut pas atténuer le capital de sympathie qu'a montré Renoncour dès leur première rencontre. Les fautes commises par les personnages deviennent systématiquement des malheurs dont les héros sont les victimes : en effet, Des Grieux trouve dans le monde qui l'entoure une justification à ses propres errements, car c'est la société, dominée par des hommes vieux, puissants et libidineux, qui selon lui s'acharne à nuire à son couple, en s'opposant à l'innocence de leur amour et en les forçant à des malversations.

Le récit met en avant ce qu'on pourrait appeler la morale de l'intention, toujours pure, même si les actions ne le sont pas. Manon n'a jamais la volonté de nuire à Des Grieux et de provoquer son malheur ; alors qu'elle vient de le trahir pour la troisième fois, il explique qu'elle « pèche sans malice » et qu'elle « est droite et sincère ». De même, Des Grieux n'a pas l'intention de tuer, mais d'une part, il se trouve dans un cas justifié par une nécessité que le texte ne condamne pas (recouvrer la liberté) ; d'autre part, l'absence de préméditation est soulignée par Prévost lui-même. Car les personnages ne sont pas ce que leur conduite montre d'eux ; c'est donc non pas à l'aune de leurs actes, mais de leur nature qu'il faut les juger. Le roman les présente comme un couple ravissant dont la profondeur des sentiments saisit tous ceux qu'ils rencontrent. Ils inspirent une sympathie que le lecteur est invité à partager.

➢ **Le roman (ré)invente Manon** qui, à l'exception des premières pages, est vue exclusivement à travers les yeux de Des Grieux. Le personnage apparaît d'emblée comme énigmatique ; elle semble égarée au milieu des prostituées, tant son allure l'apparente à « une personne de premier rang » ; malgré les trahisons, la sincérité de ses sentiments pour Des Grieux n'est jamais mise en cause. Manon est une double création :

-du lecteur d'abord qui est emporté, comme Renoncour, par l'image entraînante et charmante d'une jeune fille qu'il fantasme. Jamais Prévost ne décrit Manon, qui a « l'air de l'Amour même ».

-du Chevalier ensuite, qui finit par construire d'elle l'image divine de l'amour. D'abord il va s'employer à montrer qu'elle n'est « ni tout à fait innocente ni tout à fait coupable » ; elle ne cherche visiblement pas à séduire les hommes qui la désirent, mais obnubilée par l'argent, elle use de ses charmes ; son infidélité n'est donc pas tant le signe d'un être volage que la conséquence d'une société dépravée.

Plus encore, Des Grieux va montrer l'évolution de Manon qui devient une figure exemplaire et idéalisée de l'amour, comme la Didon de Virgile dans laquelle il voyait une image parfaite de la fidélité. Lors de sa première arrestation, Des Grieux analyse sa situation et voit dans son propre mérite (son « caractère plus noble ») la cause de ses malheurs ; Manon, prisonnière et coupable de trahison, est aussi victime d'une société médiocre. Elle devient alors un objet d'adoration (« l'idole de [s]on cœur »), à qui il peut sacrifier tout ce qui lui est cher. L'épreuve de l'emprisonnement et de la déportation transforme radicalement Manon qui ne peut plus trouver le bonheur que dans le renoncement au plaisir et dans la recherche du bonheur de son amant. Le lien qui les unit est d'abord marqué par une tendresse pure qu'ils placent sous le regard de Dieu et non des hommes. La mort exemplaire de Manon fait d'elle à jamais un être purifié par la marche dans le désert, un être romanesque dont Des Grieux est, plus que l'amant, le créateur.

- **Le récit est enfin celui de la reconstruction du personnage de Des Grieux**, par la narration de ses aventures. Dans le titre original, ce personnage est au cœur du projet romanesque ; seul survivant de la tragédie amoureuse, son récit a une valeur testimoniale :
  -des dangers d'une passion funeste ;
  -de la leçon exemplaire qu'il faut en tirer.

  En enterrant Manon, le chevalier se déleste du vieil homme qu'il était ; il retrouve des « idées dignes de [s]a naissance » et les « inspirations de l'honneur » ; il reconnaît les torts qu'il a eus envers la société et s'engage à réparer le scandale de sa conduite passée. Le temps du récit s'inscrit dans cette perspective morale : Des Grieux revit ses aventures avec une intensité douloureuse et une émotion communicative, qui emporte Renoncour et le lecteur.

- **<u>Le plaisir de la lecture est lié aux qualités d'écriture déployées par Prévost.</u>**

- Le narrateur lui-même **maîtrise parfaitement l'art du récit** :
  -Dans sa reconstruction des faits, Des Grieux ménage des arrêts et des suspens qui renforcent l'attente du lecteur ; ainsi il annonce ses retrouvailles avec Manon à Saint Sulpice mais explique d'abord longuement pourquoi il ignorait la présence de Manon à sa soutenance publique. De même, au moment où il va retrouver Manon dans sa prison, un long échange avec un serviteur suspend le temps : la conversation favorise la dramatisation de l'épisode, en recréant une situation émotionnelle que le lecteur ne peut que partager.
  -Le récit joue également sur des effets dynamiques, en utilisant fréquemment la technique de la prolepse : « Vous verrez que ce n'est pas sans raison que je me suis étendu sur cette ridicule scène » … Le narrateur crée un effet d'attente et de suspens destiné à retenir son auditeur ; c'est aussi le signe de sa virtuosité.
  -Le narrateur sait varier les tons et les effets en fonction de ses destinataires ; il est dynamique et efficace avec Lescaut, rhéteur face à Tiberge, pathétique face au Prieur devant qui il multiplie les interjections et les sanglots, mais modeste et discret face aux représentants de l'autorité. Il se met en scène et offre le spectacle de sa douleur ou de son bonheur.

- **Le roman *Manon Lescaut* est intégré comme un épisode dans les *Mémoires d'un homme de qualité*** : le récit de Des Grieux est précédé d'une première rencontre entre Renoncour et les deux amants, au moment de leur départ pour la Louisiane. Manon a disparu lors de leur seconde rencontre ; il ne fait aucun doute qu'elle est morte. Le roman crée ainsi une attente chez le lecteur, soucieux de connaître le détail de son sort.

- **Le rythme du récit emporte le lecteu**r : les épisodes, que Prévost multiplie, s'enchaînent les uns aux autres dans un tourbillon mimétique des émotions des personnages. Cette précipitation prive le récepteur de tout recul intellectuel : par manque de distance avec le récit, plongé dans un rapport purement sensible à ce qu'il vient d'écouter et qu'il est incapable de juger, l'Homme de Qualité ne reprend pas la parole quand Des Grieux se tait.

<u>On valorisera :</u>

- Toute copie s'employant à étudier l'enchâssement à l'intérieur du roman et ses effets : avis au lecteur, récit de Renoncour, récit du chevalier ;
- Toute copie réfléchissant sur ce qui fait l'originalité du roman dans la création romanesque de son temps : son approche de la passion, la place accordée à la sensibilité et au plaisir.

<u>On pénalisera :</u>

- L'absence de citations ou de références précises ;
- Une narration de l'intrigue sans exploitation argumentative.
- Une langue mal maîtrisée.

DISSERTATION

Peut-on lire *La Peau de chagrin* comme le tableau d'un monde exténué ?

Éléments de correction

L'intitulé du sujet renvoie d'abord, par l'emploi du mot « tableau », à la dimension picturale de *La Peau de chagrin.* On résume souvent Balzac à son art consommé de la description. Si le romancier s'est aussi voulu le peintre de son temps, il s'appuie en effet sur les détails enregistrés par son œil implacable, qui le rapproche de celui du peintre. Le tableau qu'il esquisserait dans *La Peau de chagrin* serait celui d'un monde « exténué » : l'adjectif renvoie à l'idée d'un amoindrissement, d'une fatigue extrême. Ainsi, ce serait le spectacle d'une société à l'agonie que Balzac donnerait à voir à travers le roman de 1831.

Dès lors, plusieurs démarches sont possibles pour envisager le sujet. Le candidat peut étudier la façon dont Balzac, à la manière d'un peintre, donne à voir la déliquescence qui frappe le monde social, dans toutes ses strates. Il peut également s'intéresser aux solutions que le roman apporte face à cette corruption généralisée. Le sujet permet ainsi de s'interroger sur l'esthétique balzacienne et sur la diversité des images qui s'y déploie.

- ***La Peau de chagrin*, la peinture d'une société à bout de souffle**

« L'invention d'une peau qui représente la vie. Conte oriental. »[1], écrit Balzac dans son album *Pensées, sujets, fragments* : telle est l'intention initiale de *La Peau de chagrin*. Toutefois, l'auteur a très vite souhaité donner à son roman une inflexion réaliste ; dans *La Caricature* du 11 août 1831, il le présente encore comme « un conte oriental », mais « fait avec nos mœurs, avec nos fêtes, nos salons, nos intrigues et notre civilisation ». L'idée de *La Comédie humaine* n'a pas encore jailli dans l'esprit du romancier, mais, au moment où il écrit *La Peau de chagrin*, il s'inscrit déjà dans une esthétique fondée sur l'exactitude documentaire et l'exhaustivité descriptive. Ainsi, à travers *La Peau de chagrin*, Balzac désire se faire le peintre de la société de son temps. Mais c'est une société malade qu'il prend pour modèle, et qu'il donne à voir – tout le roman, qui se présente comme le récit d'une lente agonie, est traversé et secoué par des images de déliquescence.

- **Le tableau d'un monde déliquescent**

Le roman de Balzac reflète l'atmosphère des années 1830. La jeunesse vit alors dans la nostalgie d'une grande époque révolue, celle de la Révolution française de 1789 et de l'épopée napoléonienne. La Restauration ruine les ambitions. Au lendemain de la Révolution de 1830, pour réussir, l'Histoire ne sert plus à rien ; le héros que l'on réclame n'est plus un héros historique, c'est l'argent. Sous la monarchie de Juillet, régime sous lequel prennent place la rédaction et l'action de *La Peau de chagrin*, la France voit le triomphe des notables et des banquiers. Dans l' « Introduction » qu'il rédige pour le roman en 1831, Philarète Chasles présente l'œuvre de Balzac comme « le spectacle d'une société rendant le dernier soupir sous des rideaux de pourpre, d'argent et de soie [2]».

Cette réflexion renvoie évidemment à la fameuse scène du festin chez le banquier Taillefer. L'épisode, qui se situe au début du roman, permet à Balzac de peindre pour la première fois la société de son époque, qui figure comme le lieu du paraître, du culte voué à l'or. Organisé comme une pièce de théâtre, le festin est l'occasion pour l'aristocratie de l'argent d'étaler ses richesses. Taillefer incarne le triomphe du capitalisme naissant ; mais l'auteur souligne les aspects inquiétants de son personnage, qui semble devoir sa fortune à une série de meurtres : « cet homme aurait tué, pendant la Révolution, un Allemand et quelques autres personnes qui seraient, dit-on, son meilleur ami et la mère de cet ami. » De même, sa salle à manger qui présente d'abord un aspect « rassurant » devient, après une nuit de débauche et d'ivresse, le théâtre d'un « hideux spectacle ».

[1] Honoré de Balzac, *Pensées, sujets, fragments*, avec une préface de Jacques Crépet, Paris, Blaizot, 1910.
[2] Philarète Chasles, « Introduction » à *La Peau de chagrin*, 1831.

L'évocation de ce festin qui tourne à l'orgie vaut comme image du chaos d'une société en proie à un mal souterrain, que Balzac met à jour à travers un saisissant tableau : « Le tableau fut complet. C'était la vie fangeuse au sein du luxe, un horrible mélange des pompes et des misères humaines, le réveil de la débauche, quand de ses mains fortes, elle a pressé tous les fruits de la vie, pour ne laisser autour d'elle que d'ignobles débris ou des mensonges auxquels elle ne croit plus. Vous eussiez dit la Mort souriant au milieu d'une famille de pestiférés […] ». Toute la société est contaminée, comme le montre, au seuil du roman, la scène lors de laquelle Raphaël croise deux « misérables », un « jeune ramonneur » et « un vieux pauvre honteux, maladif, souffreteux », qui lui demandent tous deux l'aumône.

Si le « monde » est malade, c'est à cause de la montée de l'individualisme qui caractérise la période de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Dans une lettre à la marquise de Castries du 05 octobre 1831, Balzac explique que « La *Peau de chagrin* devait formuler le mal du siècle actuel, notre vie, notre égoïsme [3]». Cet « égoïsme » s'incarne dans la figure de Fœdora, « la femme sans cœur », désignée explicitement à la fin du roman comme l'allégorie d'une société où triomphent l'ambition personnelle et l'indifférence.

- **Le portrait d'un héros à l'agonie**

Raphaël de Valentin se présente comme l'emblème de ce monde à l'agonie. À travers lui, c'est le portrait d'une génération en proie à l'immobilisme et au mal du siècle que dessine Balzac, celle des « enfants de la Révolution ». Ce jeune homme plein de désirs et d'ambition est rendu malade par une société qui « méconnaît la grandeur de sa vie » et qui le mène à la débauche. C'est pour ne pas « mourir à l'hôpital » que Raphaël choisit de mener la vie dissipée dont son ami Rastignac lui a vanté les mérites, comme il l'explique à Émile : « Selon lui, je devais aller dans le monde, égoïser adroitement, habituer les gens à prononcer mon nom. […] — Les imbéciles, s'écria [Rastignac] nomment ce métier-là intriguer, les gens à morale le proscrivent sous le mot de vie dissipée ; ne nous arrêtons pas aux hommes, interrogeons les résultats. Toi, tu travailles : eh ! bien, tu ne feras jamais rien. Moi, je suis propre à tout et bon à rien, paresseux comme un homard : eh ! bien, j'arriverai à tout. » Mais contrairement à Rastignac, Raphaël « n'arrive pas à tout » en optant pour la dissipation ; c'est ruiné, en proie à des idées suicidaires, qu'il apparaît au début du roman.

L'acquisition du talisman, en lui permettant de réaliser tous ses désirs, lui redonne un sursaut de fortune et de santé. Mais cette énergie se révèle presque immédiatement une énergie négative, qui se retourne contre le personnage et qui le voue à une existence maladive. On pense au remarquable portrait de Raphaël qui ouvre la troisième partie du roman, dont le titre est explicite : « L'Agonie ». Le jeune homme y apparaît comme l'image même de l'impuissance : « La faiblesse générale de son jeune corps était démentie par des yeux bleus où toute la vie semblait s'être retirée, où brillait un sentiment extraordinaire qui saisissait tout d'abord. Ce regard faisait mal à voir. Les uns pouvaient y lire du désespoir ; d'autres, y deviner un combat intérieur, aussi terrible qu'un remords. C'était le coup d'œil profond de l'impuissant qui refoule ses désirs au fond de son cœur […] ». Ainsi, même devenu riche et puissant, aimé de Pauline, Raphaël continue à être rongé par un mal intérieur ; sa santé s'amoindrit à mesure que la peau se rétrécit ; exténué, amoindri, affaibli, il mène contre elle un combat perdu d'avance – puisqu'il s'agit d'un combat contre la mort.

- ***La Peau de chagrin*, le tableau d'un monde hanté par l'énergie**

Si le roman donne à voir un monde et un héros exténués, il expose également les moyens d'échapper à la corruption généralisée.

- **Le tableau d'une vie simple et tranquille**

Alors qu'il est l'auteur d'une *Théorie de la Volonté* et qu'il se distingue par des dons remarquables (un « rare privilège d'intuition », une « facile puissance » avec laquelle il « marche en avant dans le vaste champ des connaissances humaines »), Raphaël de Valentin apparaît toutefois comme un personnage à la personnalité influençable et versatile, en quête d'identité. Choisissant d'acquérir le talisman que lui propose le mystérieux antiquaire, le jeune homme se laisse aller à la facilité. Il oublie ses aspirations intellectuelles (sa volonté d'être un homme de pensée et d'écrire)

[3] Honoré de Balzac, *Correspondance*, Paris Garnier, 1960-1969, p. 592.

pour céder à des aspirations matérielles (sa volonté de s'enrichir, de mener une vie luxueuse), et sensuelles.

Ainsi, il se montre peu réceptif aux avertissements et à la leçon de vie que lui donne le vieillard : « Je vais vous révéler en peu de mots un grand mystère de la vie humaine. L'homme s'épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de mort : VOULOIR et POUVOIR. Entre ces deux termes de l'action humaine il est une autre formule dont s'emparent les sages, et je lui dois le bonheur et ma longévité. Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit ; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme. » Le vieillard explique ensuite à Raphaël comment il est parvenu à vivre longtemps et en bonne santé : « Ce que les hommes appellent chagrins, amours, ambitions, revers, tristesse, sont pour moi des idées que je change en rêveries ; au lieu de les sentir, je les exprime, je les traduis ; au lieu de leur laisser dévorer ma vie, je les dramatise […]. N'ayant jamais lassé mes organes, je jouis encore d'une santé robuste. » Ainsi, pour ne pas sombrer dans l'épuisement et l'exténuation, il s'agirait de contrôler ses désirs et de mener une vie tranquille, en retrait des fracas et des tentations du monde.

C'est ce genre de vie que Raphaël tente d'épouser à la fin du roman, lorsqu'il cherche refuge au sein de la nature. Aux Monts-Dore, il croise le chemin d'un « gros enfant » et d'un « vieillard aux cheveux blancs » qui apparaissent comme les reflets inversés du jeune ramoneur et du vieux mendiant qu'il avait rencontrés au début du roman. Balzac peint alors le tableau d'une société idéale : « La santé débordait dans cette nature plantureuse, la vieillesse et l'enfance y étaient belles ; enfin il y avait dans tous ces types d'existence un laisser-aller primordial, une routine de bonheur qui donnait un démenti à nos capucinades philosophiques, et guérissait le cœur de ses passions boursouflées. » Cependant, même au cœur de cette nature idyllique, Raphaël ne parvient pas à guérir car il demeure égoïste, incapable d'oublier son moi. Et d'un autre côté, le sage antiquaire finit par succomber aux délices de la passion et s'en trouve revitalisé : « Ah », explique-t-il à Raphaël qui le retrouve au théâtre des Italiens au bras de la voluptueuse Euphrasie, « je suis maintenant heureux comme un jeune homme. J'avais pris l'existence au rebours. Il y a toute une vie dans une heure d'amour. » C'est finalement un tableau baroque que donne à voir *La Peau de chagrin*, celui d'un monde complexe, tiraillé entre des forces de vie et des forces de mort.

- ***La Peau de chagrin*, un tableau à l'image de l'existence humaine : complexe et bigarré.**

Le roman de Balzac est donc la confrontation de divers systèmes d'existence, de diverses vies possibles. Il est le lieu du combat des « ténèbres » et de la « lumière », du « néant » et de « l'existence ». Cette volonté de tout englober explique le style totalisant de Balzac, lequel s'affirme pleinement dans le remarquable épisode du magasin d'antiquités. Dans cet étrange bric-à-brac, cohabitent des objets hétéroclites en provenance de tous les azimuts : peaux de serpent, brocantes, objets anciens, trésors perses et égyptiens. Les civilisations défuntes s'ajoutent les unes aux autres, sans souci particulier de cohérence. La description balzacienne prend ici les allures d'une nature morte, immense, hyperbolique, d'une incroyable *vanité* qui entraîne le lecteur vers une méditation philosophique sur la puissance et l'impuissance de l'homme.

Cette tendance au déploiement d'images « éclatantes et terribles [4]» confère tout son éclat à la palette balzacienne, et se révèle dans les nombreux passages descriptifs du roman (l'évocation des toits de Paris, la description du lac du Bourget). *La Peau de chagrin* se présente en définitive comme un texte saturé d'images, dans lequel le romancier tire de l'évocation fréquente de la lumière des effets esthétiques. Par exemple, la beauté des toits de Paris tient essentiellement des jeux de lumière qui, suivant la saison et l'heure du jour, en transforment l'aspect. Le roman illustre ainsi la volonté de Balzac, grâce à une esthétique de l'hétérogénéité et de l'accumulation, de dépasser la peinture et de faire de son œuvre le tableau du monde, dans sa totalité et ses incessantes métamorphoses.

<u>On valorisera :</u>

- Toute copie qui mettra en évidence le caractère pictural du roman ;

[4] L'expression est de Philarète Chasles, dans l'« Introduction » à *La Peau de chagrin* de 1831.

- Toute copie ayant compris que ce sujet invite tout particulièrement à puiser aux ressources du parcours associé : « les romans de l'énergie : création et destruction ».

On pénalisera :

- L’absence de citations ou de références précises ;
- La narration de l’histoire sans exploitation argumentative ;
- Une langue mal maîtrisée.

DISSERTATION

Peut-on considérer *Sido* et *Les Vrilles de la vigne* comme des œuvres de l'émerveillement ?

Éléments de correction

Le terme « émerveillement » convoque des notions qui sont mobilisées par le parcours associé, « la célébration du monde » : d'une part, le terme exprime l'admiration face au monde, l'éblouissement qu'il procure devant sa simplicité ou sa splendeur. D'autre part, il induit l'idée d'une magie à l'œuvre dans la nature, qui atteste de sa puissance et de son éventuelle supériorité sur l'homme, à laquelle il faut rendre hommage. Si l'analyse du caractère « miraculeux » du monde s'impose, la forme dialectique de la question invite également les candidats à s'interroger sur les motifs profonds de cette célébration et à se demander si cet émerveillement n'est pas aussi le signe d'une douloureuse lucidité de Colette dans sa quête du bonheur, et d'une sublimation par l'écriture d'un réel décevant (la finitude, le temps qui passe et rapproche de la mort…). Le sujet portant sur les deux œuvres au programme, les candidats pourront s'attacher à montrer les différences et les ressemblances entre elles, et à nuancer l'approche globalisante proposée par le libellé.

- **Les différences entre les deux textes dans la perception du monde qu'ils expriment sont-elles insurmontables ?**

➢ **Plus de vingt ans séparent l'écriture** des deux œuvres : *Les Vrilles de la vigne* est publié en 1910 mais rassemble des textes écrits entre 1907 et 1908, *Sido* en 1929*.* Ces années ont fait basculer Colette d'une jeune femme provocatrice et scandaleuse, véritable emblème de la vie parisienne, à une figure officielle de la littérature, promue officier de la Légion d'honneur. Entre les deux dates, la mort d'une mère absolument idolâtrée (1912), et une vie sentimentale mouvementée qui la pousse à retrouver les racines de son enfance…

➢ **La variété des tons et de la matière littéraire est évidente** :

- D'un côté, un recueil apparemment hétérogène, constitué de textes brefs, de facture variée : on y repère des sortes de saynètes, des dialogues, des réflexions et des billets d'humeur… Colette y atteste d'un sens de l'observation aigu et parvient en quelques pages à « croquer » avec ironie les artistes ou les Parisiennes à la pointe de la mode, qui s'épuisent entre « les "premières", les dîners, les soupers, les déjeuners en auto aux environs, les expositions et les thés », et glissent d'un amant à un autre en espérant l'amour que le mariage ne leur donne pas. Colette se fait moraliste ou témoin amusé de son temps : elle décrit aussi bien, avec humour, une sculpturale cantatrice que le monde du théâtre dans les affres d'une répétition ou la condition de la femme contrainte de donner l'illusion de la jeunesse et de la beauté : « Plus l'époque est dure à la femme, plus la femme, fièrement, s'obstine à cacher ce qu'elle en pâtit. »
- De l'autre, trois textes rassemblés autour du souvenir ému de la mère et de la maison d'enfance, et organisé en un triptyque équilibré, *Sido* (la mère)*, le Capitaine* (le père)*, les Sauvages* (les frères) : la construction même de *Sido* reproduit sans surprise le modèle du monde de l'enfance, avec ses figures protectrices ou complices.

- **Pourtant les recueils ont en commun la place accordée à la nature, animale ou végétale, que ne cesse de célébrer Colette.**

➢ **La sublimation de la nature et la célébration de la vie sont au cœur des deux œuvres.**

- Alors qu'une grande partie des textes des *Vrilles de la vigne* se déroulent à Paris, les références à un monde naturel, sublimé et mystérieux, abondent. Colette est hypnotisée par le spectacle d'une guêpe goulue, attendrie par sa chatte « en robe de cendre »… Elle consacre plusieurs textes aux animaux dont elle perce les intentions ou les dialogues secrets, abolissant ainsi les frontières entre les êtres (Nonoche, Toby-Chien…). Elle regrette que la nature domestiquée, en perdant sa sauvagerie, ait perdu sa capacité à émouvoir et à emporter l'âme : la Riviera déçoit ses attentes d'une nature qui exalte le cœur et l'envahisse de « l'amer et incomparable bonheur printanier » ;

- La nature est animée d'une vie propre, indépendamment des hommes : le recours fréquent à la personnification participe de la célébration d'une nature puissante et autonome quand bien même elle peut être hostile ;

- La nature procure une exaltation sensorielle qui unit humain, végétal et animal (« Toutes trois nous rentrons poudrées, moi, la petite bull et la bergère flamande ») et s'exprime dans un monde de synesthésies (« un bruit égal de perles versées dans l'eau et la plate odeur de l'étang criblé de pluie, vannée sur ses vases verdâtres » …).

➢ **Sido incarne le miracle de la nature.**

- Elle est la déesse du jardin et l'initiatrice de Colette au monde inconnu et fascinant de la nature avec lequel elle entretient une relation fusionnelle ; Sido émerveille sa fille (qui « la chante de [s]on mieux ») par sa connaissance quasi surnaturelle des choses de la nature, mais elle-même reste émerveillée devant ses miracles (cf. sa fascination devant les cristaux de neige qu'elle regarde à la loupe, un merle noir qui mange les cerises…).

- Elle est la « pythonisse », qui sait interpréter les signes (annonciateurs de la pluie et de l'orage) ; elle connaît le secret des plantes, leurs vertus et leurs besoins, et des animaux sur lesquels elle exerce un pouvoir particulier. Elle a vu des phénomènes hors du commun, comme la neige en été.

- Elle convertit magiquement les objets anodins en véritables talismans protecteurs ; par exemple, elle reboute un rameau de géranium avec le cordon doré qui entourait un paquet, éveillant ainsi « la magie du secours efficace scellé d'or ».

- Sa proximité avec la nature lui donne, par bouffées, l'évasion et la liberté à laquelle elle aspire avant qu'elle ne se retrouve « lestée de soucis, d'amour, d'enfants et de mari suspendus ».

Sido n'est pas seulement la magicienne de la nature, qui magnifie le quotidien et initie sa fille à un rituel (on pense à la célébration de l'aube que Sido lui « accordait » en récompense), elle est aussi le symbole d'une enfance heureuse et à jamais révolue.

- **<u>À la recherche du temps perdu : les œuvres d'un réenchantement</u>**

➢ **Les textes de Colette sont empreints d'une profonde nostalgie :**

- Le monde d'une enfance en osmose avec les forces de la nature était aussi celui où s'épanouissait l'amour profond de ses parents, qui lui renvoyaient l'image d'un couple uni. Colette s'émerveille de cette union improbable et pourtant heureuse entre le capitaine et Sido ; elle célèbre leur passion, la constance de leur amour, par contraste avec les amours fugaces de sa vie et du monde parisien.

- Elle a conscience de la fuite du temps et de l'impossible retour à l'enfance et à la jeunesse. Son frère Léo, l'un des Sauvages, est l'image vivante de ce temps révolu ; il n'a peut-être pas changé à ses yeux, encore porteur des « us et coutumes de l'enfance », mais « c'est un sylphe de soixante-trois ans », ratatiné, qui regrette à jamais la musique du monde de sa jeunesse. Il porte, comme sa sœur, la blessure d'avoir quitté Saint-Sauveur en Puysaie. « J'appartiens à un pays que j'ai quitté ». Quand elle écrit *Sido*, le jardin de l'enfance n'existe plus que dans ses

souvenirs et son pays d'origine a disparu en même temps que sa jeunesse : « Fini. Coupé. Plus rien. Rasé. On voit la terre. »

- Le royaume de l'enfance est à jamais condamné : « Je t'ai parlé sans doute d'un pays de merveilles où la saveur de l'air enivre ? … Ne le crois pas ! N'y va pas ! Tu le chercherais en vain. » Ce pays se charge alors de toutes les couleurs de l'imaginaire.

- **Cependant, le monde de l'enfance se prolonge dans l'émerveillement de l'adulte.**

-Colette retrouve par la contemplation de la nature le « philtre qui abolit les années ». Par la grâce des sensations, elle rejoint le temps chéri de l'enfance. Ainsi, quand elle respire les violettes, elle ressuscite celles du passé et leur parfum (passé et présent) l'enivre au point qu'elle confond, en une sorte d'hallucination, le monde réel et imaginaire.

- Le monde de l'enfance est alors tout entier contenu dans la création littéraire qui le sublime. Comme Sido rassemblait dans le panier de pique-nique toutes les trouvailles des enfants, symbolisant dans leur simplicité et leur diversité la richesse du monde, Colette rassemble dans le panier de son œuvre l'univers tout entier.

- **Car l'écriture transfigure le réel** ; Colette, si elle est émerveillée par le monde, crée aussi l'émerveillement du monde. « J'embellis tout ce que j'aime » (Toby-Chien parle).

- La poétique de l'émerveillement : les lieux et les choses, même les plus modestes (le potager ou des violettes) et les plus infimes peuvent faire devenir sublimes le regard qui est porté sur eux, par la charge émotionnelle qui leur est associée et par l'écriture. Colette utilise constamment un réseau de comparaisons et de métaphores qui transforment le monde, élargissent les détails, les magnifient et les intègrent dans une fusion cosmique. La glycine se fait python, le chat « beau comme un tigre » dort dans le jardin où les plantes grasses sont « poilues et trapues comme des crabes » …

- Savoir regarder, c'est savoir donner du prix à ce que l'on voit, lui redonner la beauté qui est la sienne : « il importe seulement que je dénude et hisse au jour ce que l'œil humain n'a pas, avant le mien, touché… ».

- Savoir regarder, c'est affirmer la puissance de la vie ; la « curiosité universelle » de Sido est aussi celle de Colette : « si cette curiosité me quitte, qu'on m'ensevelisse, je n'existe plus ». Car être curieux est le gage d'une vie intense, ouverte aux expériences et aux autres, dont Colette tire sa force.

<u>Ce qu'on valorisera :</u>

- Toute copie qui mettra en évidence le caractère incantatoire des œuvres ;
- Toute copie qui s'emploiera à montrer, par la confrontation des deux œuvres, l'élan vital de Colette, dont la mélancolie même est joyeuse.

<u>Ce qu'on pénalisera :</u>

- L'absence de références et d'exemples précis ;
- La prise en compte d'une des deux œuvres seulement ;
- Une langue mal maîtrisée.

Copyright © 2027 FormaV®. Tous droits réservés.

FormaV® est une marque déposée auprès de l'INPI sous le numéro 5227897.

Ce document a été élaboré par FormaV® avec le plus grand soin afin d'accompagner chaque apprenant vers la réussite de ses examens. Son contenu (textes, graphiques, méthodologies, tableaux, exercices, concepts, mises en forme) constitue une œuvre protégée par le droit d'auteur.

Toute copie, partage, reproduction, diffusion ou mise à disposition, même partielle, gratuite ou payante, est strictement interdite sans accord préalable et écrit de FormaV®, conformément aux articles L.111-1 et suivants du Code de la propriété intellectuelle. Dans une logique anti-plagiat, FormaV® se réserve le droit de vérifier toute utilisation illicite, y compris sur les plateformes en ligne ou sites tiers.

En utilisant ce document, vous vous engagez à respecter ces règles et à préserver l'intégrité du travail fourni. La consultation de ce document est strictement personnelle.

Merci de respecter le travail accompli afin de permettre la création continue de ressources pédagogiques fiables et accessibles.