Bac Général HLP + SES (Humanités, littérature et philosophie 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-hlp-ses.fr/annales-sujets-et-corriges

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

Humanités, littérature et philosophie

Session 2022 • Amérique du Sud • Jour 2

Code sujet **22-HLPJ2AS1** 4 heures

Proposition de corrigé pédagogique • FormaV

Se repérer dans le corrigé

Sujet 1 — La peinture morale et les dimensions de l’œuvre qui touchent Diderot
2 réponses • sujet p. 2–2

Sujet 2 — La renaissance de la région et la nature comme création humaine
2 réponses • sujet p. 3–4

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

Sujet 1

20 points

La peinture morale et les dimensions de l’œuvre qui touchent Diderot

interprétation littéraire

Question Première partie

Sujet p. 2

> Par quelles dimensions de l’œuvre Diderot est-il touché ?

Diderot est touché par plusieurs dimensions de l’œuvre : sa portée morale, l’émotion qu’elle suscite et la manière dont la scène est composée et rendue sensible. Son commentaire mêle ainsi jugement sur l’art, récit de sa propre réaction et description du tableau.

Une peinture qui instruit et invite à la vertu. Dès le début, Diderot affirme que le genre lui plaît parce qu’il s’agit de « peinture morale » (l. 1). Il oppose cette peinture à un usage antérieur du pinceau qu’il juge trop souvent consacré « à la débauche et au vice » (l. 1-2). Le tableau de Greuze renouvelle donc, à ses yeux, la fonction de l’art : comme la « poésie dramatique », il peut « toucher », « instruire », « corriger » et « inviter à la vertu » (l. 2-4). L’accumulation de ces verbes présente des effets complémentaires : l’œuvre éveille une émotion et peut contribuer à la formation morale du spectateur. La scène de piété filiale donne à voir les enfants et petits-enfants qui entourent et servent un père âgé et malade (l. 18-19) : la vertu n’est pas seulement énoncée, elle est représentée par des gestes de soin. Diderot loue ainsi une peinture dont l’artiste pourra se rappeler les compositions « avec plaisir » à la fin de sa vie (l. 5-7).

Une scène pathétique qui émeut le spectateur. Diderot rapporte la réaction d’une jeune fille inconnue : devant la tête du Paralytique, elle s’exclame que le tableau la touche et qu’elle croit qu’elle va pleurer si elle continue à le regarder (l. 7-9). Le discours direct rend sa réaction vive et spontanée. Diderot imagine qu’il aurait reconnu sa propre fille à ce « mouvement » (l. 9-10), puis rapproche son émotion de celle de la jeune spectatrice : lui aussi sent son âme « s’attendrir » et ses larmes être « prêtes à tomber » (l. 10-12). Le tableau ne laisse donc pas le spectateur à distance : il suscite une compassion presque physique. Le vocabulaire du pathétique — « toucher », « pleurer », « s’attendrir » — souligne sa puissance affective. La formule « vieillard éloquent et pathétique » (l. 11-12) est révélatrice : malgré sa peine à parler, le vieillard paraît éloquent par son visage et par la situation émouvante dont il est le centre.

La composition et les détails rendent l’émotion intelligible. Après avoir évoqué l’effet global du tableau, Diderot décrit son organisation. Il précise ses dimensions — quatre pieds six pouces sur trois pieds — que la note 3 donne comme environ 137 cm sur 91 cm (l. 13-14). Il s’intéresse surtout à la disposition de la scène : le vieillard est le « principal personnage », placé au milieu et fixant l’attention (l. 15-16). Cette position centrale fait de lui le foyer du regard et de l’émotion. Diderot décrit ensuite sa posture : étendu dans un fauteuil, la tête appuyée sur un traversin, les pieds sur un tabouret ; ses jambes malades sont couvertes (l. 16-18). Ces détails font comprendre sa dépendance et sa vulnérabilité. Autour de lui, les enfants et petits-enfants, « la plupart empressés à le servir », composent un groupe uni par les soins qu’ils lui rendent (l. 18-19). Enfin, Diderot relève les signes corporels qui rendent le personnage expressif : sa « belle tête », sa sensibilité aux services reçus, sa peine à parler, sa voix faible, ses regards tendres et son teint pâle (l. 19-21). L’énumération accumule les signes de fragilité et conduit à une conclusion fortement adressée au lecteur : « il faut être sans entrailles pour ne pas les sentir remuer » (l. 21-22). La formule transforme la compassion en réaction presque morale : ne pas être touché reviendrait à manquer d’humanité.

Bilan. Diderot est donc touché par la rencontre de trois dimensions : la valeur morale d’une scène de piété filiale, sa puissance pathétique et les choix de composition et de caractérisation qui la rendent lisible et émouvante. L’extrait ne décrit pas les couleurs ni la lumière du tableau ; il met plutôt en avant la place

FormaV - document d'entraînement non officiel

centrale du vieillard, les gestes de service de sa famille et les signes de sa vulnérabilité.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Diderot est touché par la portée morale du tableau, qui donne l'exemple de la piété filiale, par l'émotion pathétique qu'il suscite et par la composition qui la rend efficace : le vieillard, placé au centre et entouré de ses proches, est caractérisé par des signes précis de fragilité. Pour Diderot, l'œuvre fait éprouver la compassion tout en instruisant et en invitant à la vertu.

essai philosophique

Question Deuxième partie

Sujet p. 2

> L'art ne s'adresse-t-il qu'à la sensibilité ?

Introduction. Une œuvre d'art sollicite d'abord nos sens : une peinture se voit, une musique s'entend, un spectacle mobilise aussi le corps et les émotions. Il semble donc naturel de dire que l'art s'adresse à la sensibilité, c'est-à-dire à notre capacité d'éprouver des sensations et des sentiments. Pourtant, devant une œuvre, nous ne faisons pas qu'éprouver une émotion : nous l'interprétons, nous en jugeons la forme et nous découvrons parfois une réalité ou une idée que nous n'avions pas remarquée. L'art s'adresse-t-il donc exclusivement à la sensibilité, ou engage-t-il aussi la pensée et le jugement ? Il faut reconnaître que la sensibilité est un accès essentiel à l'œuvre, puis montrer que l'art la dépasse en sollicitant l'intelligence et la réflexion, avant de comprendre que ces dimensions peuvent se combiner.

I. L'art s'adresse d'abord à la sensibilité. Une œuvre se présente sous une forme sensible. Les couleurs, les lignes et les volumes d'une peinture, les sons et les rythmes d'une musique, les gestes et les paroles d'un spectacle sont perçus avant même que nous en formulions une interprétation. L'art peut ainsi produire du plaisir, de la surprise, de l'inquiétude ou de la tristesse. Cette puissance affective n'est pas un simple effet secondaire : elle nous rend attentifs et nous fait entrer dans l'œuvre. Dans l'extrait du *Salon de 1763*, Diderot insiste sur la réaction de la jeune fille devant le *Paralytique* de Greuze : elle dit que le tableau la touche et qu'elle croit qu'elle va pleurer. Diderot lui-même sent son âme s'attendrir et des larmes monter. L'image de la vulnérabilité du vieillard, entouré de ses proches, provoque la compassion. L'art agit donc directement sur notre sensibilité, et cette expérience contribue à expliquer sa force.

Cette adresse aux sentiments peut aussi avoir une portée morale. Dans le tableau décrit par Diderot, le spectateur ne reçoit pas une règle abstraite sur le devoir familial : il voit un père malade et les soins que ses enfants lui rendent. La compassion éprouvée rend la valeur de ces gestes concrète. La sensibilité devient alors une voie vers un jugement moral : l'œuvre nous fait ressentir quelque chose, mais cette émotion peut aussi nous amener à reconnaître ce qui mérite attention et respect.

II. Toutefois, l'art ne s'adresse pas qu'à la sensibilité : il sollicite l'intelligence et le jugement. Une œuvre ne se réduit pas aux sensations qu'elle provoque. Pour la comprendre, il faut souvent mettre en relation ses éléments, reconnaître une organisation, interpréter des signes et se demander comment sa forme produit son effet. Diderot ne s'en tient pas à dire qu'il est ému : il décrit le vieillard placé au milieu de la scène, la disposition de sa famille autour de lui et les détails qui traduisent son état, comme sa voix faible, ses regards tendres et son teint pâle. Il montre ainsi comment la composition et les signes du corps font comprendre la situation et rendent l'émotion possible. Son analyse engage le jugement autant que la sensibilité.

L'art peut aussi susciter une réflexion qui n'est pas réductible à une émotion immédiate. Une œuvre représentant une injustice, une guerre ou une société peut conduire le spectateur à interroger les valeurs et les institutions qui rendent cette situation possible. Dans *Guernica* de Picasso, par exemple, les figures

FormaV - document d'entraînement non officiel

déformées, les cris et la fragmentation de l'espace donnent une forme sensible à la violence de la guerre ; le spectateur peut aussi réfléchir à la destruction des civils et au sens d'une représentation de l'horreur. De même, une œuvre ne livre pas toujours un message univoque : il faut alors comparer des interprétations et justifier son propre jugement. L'art exerce ainsi notre intelligence, notre mémoire et notre capacité à questionner.

Enfin, réduire l'art à la seule émotion serait insuffisant, car nous distinguons souvent l'intensité d'un sentiment de la réussite d'une œuvre. Une œuvre peut nous émouvoir tout en nous paraissant mal construite, ou nous intéresser par sa forme et les problèmes qu'elle pose sans provoquer de larmes. Apprécier l'art suppose donc aussi un jugement esthétique : nous examinons les choix de composition, les relations entre les parties, l'usage des matériaux ou la manière de représenter un sujet. Ce jugement n'est pas forcément une démonstration scientifique, mais il demande attention et réflexion.

III. L'art met plutôt en jeu une expérience commune à la sensibilité et à la pensée. Il serait pourtant artificiel de séparer absolument ces facultés. La réflexion artistique prend souvent appui sur ce que nous percevons et ressentons ; inversement, notre compréhension transforme notre expérience sensible. Quand nous remarquons la place centrale du vieillard chez Greuze, nous ne faisons pas qu'analyser une disposition : nous comprenons mieux pourquoi l'attention se concentre sur sa fragilité. Cette compréhension peut approfondir la compassion ou lui donner un sens nouveau. L'émotion n'est donc ni aveugle ni opposée à la pensée : elle peut être éclairée par elle.

Réciproquement, une idée devient parfois plus accessible lorsqu'elle prend une forme sensible. Une œuvre peut donner à imaginer une expérience que nous n'avons pas vécue et nous permettre d'en saisir certains aspects autrement que par un exposé théorique. La sensibilité ouvre la réflexion, tandis que la réflexion permet de dépasser la réaction première. L'art ne se contente donc pas de nous faire ressentir : il peut transformer notre manière de voir, de juger et de comprendre.

Conclusion. L'art s'adresse bien à la sensibilité, car il est perçu par les sens et peut susciter des émotions puissantes. Mais il ne s'adresse pas *qu'*à elle : nous interprétons ses formes, jugeons ses choix et réfléchissons aux réalités et aux valeurs qu'il rend présentes. L'exemple de Diderot montre que l'émotion suscitée par le tableau de Greuze accompagne une lecture de sa composition et de sa portée morale. La sensibilité et la pensée ne sont donc pas deux destinataires séparés de l'art : elles s'y soutiennent et s'y enrichissent mutuellement.

> **RÉPONSE À RETENIR**
>
> Non, l'art ne s'adresse pas qu'à la sensibilité. Il la sollicite directement par les formes et les émotions, mais engage aussi l'intelligence, l'interprétation et le jugement. Chez Diderot, l'émotion devant le *Paralytique* conduit à comprendre la portée morale de la scène et s'appuie sur l'analyse de sa composition. L'expérience artistique associe ainsi sensibilité et réflexion.

Sujet 2

20 points

La renaissance de la région et la nature comme création humaine

interprétation littéraire

Question Première partie

Sujet p. 3, 4

> Comment Giono met-il en valeur la renaissance de la région dans cet extrait ?

Introduction. Dans cet extrait de *L'Homme qui plantait des arbres*, Jean Giono raconte la découverte, par le narrateur, d'une région transformée par le travail patient d'Elzéard Bouffier. La renaissance est présentée comme un spectacle saisissant, comme la conséquence d'une œuvre humaine persévérante et comme le retour progressif de la vie dans toute la région. Nous verrons comment Giono oppose le paysage nouveau à son passé aride, met en valeur l'action de Bouffier, puis montre que cette transformation se propage et rend aux habitants une perspective d'avenir.

I. Une transformation spectaculaire inscrite dans le temps et dans l'espace. Le récit fait d'abord ressortir l'ampleur du changement en opposant la région désolée évoquée dans le contexte du passage aux signes visibles de son renouveau. Les indications de dates et d'âge rendent cette transformation concrète : les chênes plantés en 1910 ont dix ans et sont « plus hauts que moi et que lui » (lignes 9-10) ; les bouleaux datent de cinq ans, de 1915 (lignes 20-21). Les arbres ont donc grandi pendant une période que le narrateur associe à la guerre et à son expérience de Verdun. La renaissance est le fruit d'une durée et d'une patience qui contrastent avec la violence historique.

Giono donne aussi une dimension grandiose à la forêt grâce à ses mesures : elle s'étend sur « onze kilomètres de long » et « trois kilomètres dans sa plus grande largeur » (lignes 11-13). Ces chiffres permettent au lecteur de se représenter l'étendue du résultat. Les arbres ne forment plus quelques plantations isolées : ils composent une forêt. Le narrateur, qui se dit « littéralement privé de parole » devant le spectacle (lignes 9-11), manifeste son émerveillement ; le silence partagé par les deux hommes renforce l'impression d'une découverte exceptionnelle.

II. Une œuvre humaine patiente, opposée à la destruction. Le renouveau est attribué à l'action obstinée de Bouffier. Alors que la guerre se poursuit, il « avait imperturbablement continué à planter » (lignes 6-8). L'adverbe souligne sa constance et la discrétion de son engagement. Le narrateur rappelle que cette œuvre a été accomplie « sans moyens techniques » et que tout est sorti « des mains et de l'âme de cet homme » (lignes 13-14) : la formule associe le travail concret à une intention intérieure.

Cette capacité de créer est valorisée par une comparaison qui donne à Bouffier une dimension presque divine : les hommes pourraient être « aussi efficaces que Dieu dans d'autres domaines que la destruction » (lignes 14-15). Cette phrase oppose explicitement l'œuvre de vie du berger à la destruction dont la guerre est le symbole. Plus loin, les arbres sont si bien installés que, pour détruire l'œuvre, la Providence devrait désormais « avoir recours aux cyclones » (lignes 17-19). L'hyperbole souligne la solidité acquise par la forêt. Pourtant, Bouffier demeure modeste : il « poursuivait obstinément sa tâche, très simple » (lignes 24-25). L'écart entre la simplicité du geste et l'immensité de ses effets rend son action d'autant plus admirable.

III. Une renaissance qui se propage à tout le milieu et à la vie humaine. Giono ne s'arrête pas à la croissance des arbres : les effets semblent se multiplier. « La création avait l'air […] de s'opérer en chaînes » (ligne 24). Cette image donne à comprendre une succession de transformations. Bouffier a notamment installé les bouleaux dans les fonds où il soupçonnait de l'humidité (lignes 21-23), et le narrateur observe ensuite que l'eau revient dans des ruisseaux « qui, de mémoire d'homme, avaient toujours été à sec »

FormaV - document d'entraînement non officiel

(lignes 25-27). Il qualifie ce phénomène de « plus formidable opération de réaction » qu'il lui ait été donné de voir (lignes 27-28) : le mot « réaction » exprime l'ampleur du changement, tandis que « formidable » traduit son admiration.

Le retour de l'eau s'accompagne de celui de la végétation. Le vent disperse des graines et « les saules, les osiers, les prés, les jardins, les fleurs » réapparaissent (page 4, lignes 34-35). L'énumération fait entendre l'abondance retrouvée ; elle associe les végétaux sauvages aux espaces cultivés et habités. Enfin, la formule « une certaine raison de vivre » (page 4, ligne 35) donne à cette renaissance une portée humaine : le paysage redevient un lieu où la vie collective et l'avenir sont possibles.

Conclusion. Giono met en valeur la renaissance de la région par le contraste entre l'aridité passée et l'abondance nouvelle, par des indications précises qui donnent à la forêt une ampleur concrète, et par l'émerveillement du narrateur. Il célèbre surtout la persévérance de Bouffier, dont l'action humble et durable s'oppose à la destruction de la guerre. Enfin, le retour de l'eau et la multiplication des végétaux montrent que la transformation dépasse la seule plantation d'arbres : elle rend à la région sa fécondité et aux habitants « une certaine raison de vivre ».

RÉPONSE À RETENIR

Giono présente la renaissance de la région comme une métamorphose visible, immense et durable. Les âges des arbres — les chênes plantés en 1910 ont dix ans et les bouleaux datent de 1915 — inscrivent le renouveau dans le temps. Les dimensions de la forêt, « onze kilomètres de long » et « trois kilomètres dans sa plus grande largeur », en soulignent l'ampleur. Devant ce spectacle, le narrateur est « littéralement privé de parole ».

Cette transformation est le fruit de la persévérance de Bouffier, qui a « imperturbablement continué à planter », même pendant la guerre. L'œuvre accomplie « sans moyens techniques » est comparée à une création presque divine, et s'oppose à la destruction guerrière. La modestie de sa tâche rend plus remarquable encore l'ampleur de ses effets.

Enfin, le renouveau s'étend à tout le milieu : la création semble s'opérer « en chaînes », les ruisseaux auparavant secs se remettent à couler, puis les saules, les prés, les jardins et les fleurs réapparaissent. La région retrouve ainsi non seulement une richesse végétale, mais aussi « une certaine raison de vivre ». Giono fait donc de cette renaissance à la fois une réparation écologique et un retour de l'espoir humain.

essai philosophique

Question Deuxième partie

Sujet p. 4

> La nature est-elle autre chose qu'une création humaine ?

Introduction. La nature peut désigner ce qui existe indépendamment de l'action humaine : les êtres vivants, les paysages et les processus physiques qui ne sont pas fabriqués par nous. Pourtant, les humains transforment les milieux où ils vivent : ils cultivent, construisent, plantent et parfois restaurent des paysages dégradés. Dans l'extrait de Giono, la forêt est liée au travail de Bouffier, puisque « tout était sorti des mains et de l'âme de cet homme » (page 3, lignes 13-14), mais sa croissance se prolonge par des phénomènes que le berger ne semble pas entièrement diriger, comme le retour de l'eau et la dispersion des graines par le vent (page 4, lignes 34-35). La nature est-elle donc autre chose qu'une création humaine ? Autrement dit, l'homme peut-il réellement la créer, ou ne fait-il que transformer une réalité qui le précède et le dépasse ?

Nous verrons que l'action humaine peut façonner et restaurer des milieux, mais que la nature ne se réduit pas à cette action ; il faudra alors penser l'intervention humaine comme une coopération avec des forces vivantes autonomes.

I. L'homme peut façonner des milieux et faire naître des paysages transformés. Les paysages ne sont pas tous vierges de toute intervention humaine. Champs, jardins, forêts plantées et espaces aménagés résultent de décisions et de pratiques : les humains travaillent le sol, choisissent ce qu'ils cultivent et organisent les usages d'un territoire. En ce sens, on peut parler d'une nature transformée par l'homme, voire d'une création humaine, si l'on entend par là la production d'un paysage nouveau plutôt que la fabrication de la vie à partir de rien.

Bouffier illustre cette puissance d'action. Il plante des arbres et se débarrasse des moutons qui mettent ses plantations en péril (page 3, lignes 4-7). Il fait aussi occuper aux bouleaux les fonds où il soupçonne, « avec juste raison », la présence d'humidité (page 3, lignes 20-23). Son travail est donc à la fois concret et réfléchi : il agit sur le terrain en tenant compte de ce qu'il y observe. Le narrateur peut ainsi présenter les arbres comme issus « des mains et de l'âme » de Bouffier. L'homme contribue réellement à la transformation d'un territoire et peut même réparer un milieu fragilisé, en favorisant le retour d'un paysage habitable.

II. Pourtant, la nature ne peut pas être réduite à une fabrication humaine. Même lorsqu'il plante, Bouffier ne crée ni les graines, ni le sol, ni l'eau, ni les conditions biologiques de la croissance. Il prépare un milieu et y introduit des arbres, mais il ne fabrique pas le vivant comme un artisan produit un objet. Les êtres vivants se développent selon des processus qui ne se confondent pas avec la volonté de celui qui les plante.

L'extrait donne précisément à voir une extension du processus au-delà du geste initial. « La création avait l'air […] de s'opérer en chaînes » (page 3, ligne 24) : l'expression suggère une succession d'effets. Le narrateur observe le retour de l'eau dans des ruisseaux autrefois à sec (page 3, lignes 25-28), puis le vent qui disperse des graines et l'apparition de nouvelles plantes (page 4, lignes 34-35). Bouffier est à l'origine de la plantation, mais la suite de la transformation mobilise des dynamiques naturelles qui ne sont pas décrites comme le résultat d'une décision humaine directe. La nature possède ainsi une autonomie : elle peut poursuivre, amplifier ou infléchir ce qu'un humain a commencé.

Plus largement, l'homme dépend de conditions qu'il ne maîtrise pas entièrement. Il peut modifier un milieu, mais il ne supprime pas les lois physiques et biologiques dont dépend la vie. Confondre transformation et création absolue conduirait à imaginer l'être humain comme extérieur à la nature et tout-puissant à son égard. Or l'action humaine reste inscrite dans un monde matériel et vivant qui la rend possible, mais qui peut aussi lui résister ou lui échapper.

III. L'homme peut donc intervenir dans la nature sans en être le créateur absolu. Il serait trop simple d'opposer une nature entièrement intacte à une nature entièrement fabriquée. L'être humain appartient au monde naturel et possède en même temps la capacité d'agir consciemment sur lui. La question devient alors celle de la manière d'intervenir : une action peut dégrader un milieu, mais elle peut aussi favoriser son renouvellement.

Bouffier représente une intervention attentive. Il poursuit sa tâche sans chercher à en maîtriser seul tous les effets ; il repère l'humidité des fonds, protège ses plantations des moutons et laisse le temps agir. Le retour des arbres, de l'eau et d'autres végétaux fait comprendre que son action réussit parce qu'elle s'inscrit dans des conditions favorables à la vie. Il ne fabrique pas une nature de toutes pièces : il contribue à rendre possible un développement qui finit par se prolonger au-delà de son geste.

Cette distinction engage une responsabilité. Puisque l'homme peut transformer profondément les milieux, il doit s'interroger sur les conséquences de ses actes et reconnaître les limites de son contrôle. Respecter la nature ne signifie pas nécessairement s'interdire toute intervention : l'exemple de Bouffier suggère qu'une

FormaV - document d'entraînement non officiel

action réfléchie peut contribuer à la réparation d'un territoire. Il s'agit plutôt d'agir en tenant compte des équilibres et des dynamiques du vivant, au lieu de croire que la nature n'est qu'un matériau à disposition.

Conclusion. La nature est transformable par l'homme : Bouffier plante des arbres, protège ses plantations et contribue ainsi à la renaissance d'un territoire. Mais elle n'est pas pour autant une création humaine au sens d'une fabrication complète : la croissance des arbres, le retour de l'eau et la dispersion des graines dépendent aussi de processus qui ne sont pas entièrement commandés par lui. L'homme peut donc être l'initiateur d'une transformation sans en être l'auteur absolu. L'exemple de Giono invite à concevoir sa relation à la nature comme une participation responsable : agir sur elle, oui, mais en reconnaissant qu'elle possède une puissance et une autonomie irréductibles à nos projets.

RÉPONSE À RETENIR

L'homme peut transformer la nature et produire de nouveaux paysages. Bouffier plante des arbres, protège ses plantations des moutons et installe les bouleaux dans des fonds où il soupçonne la présence d'humidité. Son action réfléchie contribue à faire renaître la région : en ce sens, l'homme peut façonner et restaurer un milieu.

Mais transformer la nature ne signifie pas la créer entièrement. Bouffier ne fabrique ni les graines ni les conditions de croissance. Le processus se prolonge au-delà de son intervention : « la création avait l'air […] de s'opérer en chaînes », les ruisseaux se remettent à couler et le vent disperse certaines graines. La vie se développe donc aussi selon des mécanismes que l'homme ne commande pas entièrement.

La nature est ainsi plus qu'une création humaine : elle possède une autonomie et des dynamiques propres. L'homme peut néanmoins participer à sa transformation, parfois de façon bénéfique. L'exemple de Bouffier montre qu'il ne crée pas le vivant à partir de rien, mais qu'il peut favoriser son renouvellement en tenant compte des conditions naturelles. Il convient donc de penser une intervention humaine responsable, consciente de ses limites.

Sujet : https://www.sujetdebac.fr/annales-pdf/2022/spe-humanites-litterature-philo-2022-amerique-sud-2-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.