

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

Ion (Platon) - Traduction de Monique Canto, et *La République*, livre X, 595a-608b (Platon) - Traduction de Georges Leroux ;
L'Œuvre (Émile Zola) ;
Un lieu à soi (Virginia Woolf) - Traduction de Marie Darrieussecq.

Prolégomènes conceptuels et factuels

I. Prolégomènes conceptuels : outils de pensée nécessaires à la prise en compte de tous les textes et de toutes les œuvres qui seront abordés à compter de ce jour.

A. Analyse des termes du thème avec génitif subjectif et objectif : y a-t-il un mystère à l'origine de la création, ou faut-il du mystère pour que la création soit reconnue comme telle, et non comme une imitation ? Autour de la notion de révélation entre initiés (en lien avec l'alchimie, voir Robert historique de la langue française), adepte d'un dieu ou voyant (mages romantiques).

- **ARCANES.** Issues du latin *arcanus*, "secret", lui-même formé à partir d'*arca*, le "coffre", les arcanes désignent une "opération hermétique dont le secret n'est connu que des seuls initiés". Au tarot, c'est le nom des cartes utilisées à des fins divinatoires (arcanes majeures ou mineures). Par extension, le terme désigne le secret de fabrication d'une pratique, qu'il s'agisse de la politique, de la science ou de l'art, qui échappe au commun des mortels tout en produisant des résultats suscitant admiration et fascination.

Carte de Tarot

Signification de l'Impératrice



ENDROIT

intelligence, compréhension, pouvoir, dynamisme, créativité,

ENVERS

superficialité, mensonge, manque, vanité, nervosité,

- **CRÉATION.** Faire passer du néant à l'être : créer, engendrer, inventer. La création fait référence à l'émergence d'une nouveauté, d'un nouvel état ou d'une nouvelle réalité. Elle implique généralement l'acte de donner naissance à quelque chose de nouveau, que ce soit dans les domaines de l'art, de la science, de la philosophie ou de la vie en général.

1. de la création originelle à la création originale

a) les mythologies de la formation de l'univers : voir *Genèse* + *Timée*, 29e - 30b Platon

« lux fiat, et lux fit »

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

Platon, dans le *Timée*, évoque cette masse chaotique, imprévisiblement mouvante et désordonnée, qu'organisa le démiurge :

βουληθεὶς γὰρ ὁ θεὸς ἀγαθὰ μὲν πάντα, φλαύρον δὲ μὴδὲν εἶναι κατὰ δυνάμιν, οὐτὰρ ὅτι πᾶν ὅσον ἦν ὄρατον παραλάβον οὐχ ἡσυχίαν ἄγον ἀλλὰ κινουμένον πηριμελῶς καὶ ἀτάκτως, εἰς **τάξιν** αὐτὸ ἤγαγεν ἐκ τῆς ἀταξίας ἡηραμένος ἐκεῖνο τούτου πάντως ἀμείνον. Θεμὶς δ' οὐτ' ἦν οὐτ' ἐστὶν πῶ ἀριστῶ ὄραν ἄλλο πλην τοῦ κάλλιστον λογισαμένος σὺν ἡέρισκεν ἐκ τῶν κατὰ φύσιν ὄρατῶν οὐδὲν ἀνόητον τοῦ νοῦν ἔχοντος ὅλον ὅλου κάλλιον ἐσεσθαι ποτε ἔργον, νοῦν δ' αὐτὸ χωρὶς ψυχῆς ἀδύνατον παραγενέσθαι τῷ. Διὰ ὅτι τον λογισμῶν τόνδε νοῦν μὲν ἐν ψυχῇ, ψυχὴν δ' ἐν σώματι συνιστᾷς τὸ πᾶν συνεκταίνετο, ὅπως ὅτι **κάλλιστον** εἴη κατὰ φύσιν **ἀριστόν** τε **ἔργον** ἀπεργασαμένος. (*Timée*, 30a-b).

Le dieu, en effet, **voulant** que tout fût bon et que rien ne fût mauvais, autant que cela est possible, prit toute la masse des choses visibles, qui n'était pas en repos, mais se mouvait sans règle et sans ordre, et **la fit passer du désordre à l'ordre**, estimant que l'ordre était préférable à tous égards. Or il n'était pas et il n'est pas possible au meilleur de faire une chose qui ne soit pas la plus belle. Avant donc réfléchi, il s'aperçut que des choses visibles par nature il ne pourrait jamais sortir un tout privé d'intelligence qui fût plus beau qu'un tout intelligent, et, en outre, que dans aucun être il ne pouvait y avoir d'intelligence sans âme. En conséquence, il mit l'intelligence dans l'âme, et l'âme dans le corps, et il construisit l'univers de manière à en faire une **œuvre** qui fût naturellement la plus belle possible et la meilleure.

Si l'on occulte la création originelle, le monde tel qu'il existe est l'œuvre des hommes (pouvoir de modifier la réalité). Or, la nature humaine a ceci de commun avec la providence divine qu'elle possède la raison, la science des signes et la faculté de prévoyance (**théorie de l'exceptionnalité humaine**). Vivant parmi des symboles et des fictions, l'humanité ne peut faire usage du monde qu'à travers son imaginaire et sa créativité. Au delà de l'intention créatrice (**βουληθεὶς**), l'art et la manière viennent seconder à la mise en œuvre (**εἰς τάξιν αὐτὸ ἤγαγεν ἐκ τῆς ἀταξίας**) de la vision initiale et au plein achèvement de l'ouvrage (**κάλλιστον καὶ ἀριστόν τε ἔργον**).

b) distinction entre l'artisan et l'artiste, lien entre la créature, la création et le créateur, usage opposé de la raison et de l'inspiration : (cf art poétique d'Horace V. 295 sq), la technique qui n'est qu'un artisanat ; concurrence avec la nature. Aussi difficile soit-elle, la simple maîtrise d'un art ou d'un métier ne fait pas, en effet, de l'artisan un créateur. L'artiste véritable domine toutes les étapes du processus créatif qui, seul, produira une réalisation inédite. Cependant, **artiste ou non, tout être humain a vocation à la vie créatrice** (manifestation de la vie intérieure : τὸν λογισμὸν τόνδε νοῦν μὲν ἐν ψυχῇ, ψυχὴν δ' ἐν σώματι, *l'intelligence dans l'âme, et l'âme dans le corps*). Quel que soit son domaine d'expression (l'industrie, l'art, la politique, le sport), la vie créatrice s'analyse toujours en une **activité de l'esprit** : elle consiste à **concrétiser les intuitions**, à **crystalliser les idées** qui nous traversent.

Le verbe **créer** a une **double origine étymologique**. C'est d'abord un terme agricole qui signifie **faire pousser** : on retrouve ce sens dans les mots croître et croissance. C'est ensuite un terme religieux qui veut dire **tirer une chose du néant, faire naître, donner vie**. En ce qu'elle désigne le monde, la **Création** est l'œuvre de Dieu ; s'agissant plus sobrement des êtres humains, on distingue entre l'acte créateur (la **création** au sens premier du terme), l'aboutissement de la création (l'**œuvre** créée ou l'innovation introduite) et la capacité à créer (la **créativité**, qui est un pouvoir de modifier la réalité).

B. Des concepts philosophiques autour de la création de l'Antiquité à nos jours

1. Présocratiques - Démocrite et Empédocle

Trois philosophes ont étudié ces diverses manifestations de l'inspiration : **Héraclite, Empédocle, et Démocrite**.

Héraclite s'est occupé de deux manifestations de l'enthousiasme (divination et cultes bachiques).

Empédocle reconnaît aux devins et aux poètes un statut particulier et les associe à l'enthousiasme ; il y associe aussi l'état de médecin (pratique de la magie). La notion de *daïmon* vient d'Empédocle, elle s'applique au **mouvement de la pensée « géniale »** : c'est un **mouvement impétueux qui emporte l'intelligence et qui serait localisé dans le diaphragme**.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

C'est chez Démocrite qu'on trouve la première tentative d'explication vraiment scientifique. Pour lui, on ne peut pas être un grand poète sans délire et Platon partage cet avis. Cicéron, (*De divinatione*, I, 38, 80) indique diverses applications de cette théorie à d'autres activités intellectuelles en particulier **le génie des savants et des inventeurs**. Démocrite opposait à l'œuvre éminemment belle du poète inspiré, les productions médiocres du travail et de la réflexion, position que les romantiques défendront et qui est au centre de l'opposition du classicisme et du romantisme. Cicéron a rendu l'idée de l'enthousiasme par l'« énergie divine qui est dans l'âme ». Selon Démocrite, le génie poétique comme le don prophétique (la divination intuitive) est propre à une nature exceptionnelle apte à entrer en communication avec le divin.

2. Platon

Voir vocabulaire : choses sensibles et formes intelligibles, esthétique, technique, enthousiasme (ou inspiration) ; + dialectique cf mythe de la caverne + le vocabulaire de Platon aux éditions ellipses
imbrication de différents domaines, car comment développer certaines techniques par opposition à la mise à l'écart d'autres dans le cadre de l'organisation de la cité, d'autant que la musique a une grande part dans l'éducation des futurs citoyens.

3. De l'art comme imitation à l'art comme création

Comme l'attestent les deux autres références, *L'Œuvre* de Zola (1886) et *Un lieu à soi* de Virginia Woolf (1929), il a sans doute fallu près de 20 siècles pour se défaire de cette conception de l'art comme mimésis, imitation d'une réalité naturelle ou essentielle première qui en fournit le modèle. Pour nous, l'art n'a plus pour fonction de donner une représentation sensible, la plus adéquate et harmonieuse possible, d'une nature et d'un ordre idéal ; le beau est d'autant plus beau qu'il ne ressemble à rien d'autre que lui-même et qu'il échappe donc à tout concept - c'est la célèbre formule anti-platonicienne de Kant : "Est beau ce qui plaît universellement sans concept." À l'instar du personnage de Claude Lantier, inspiré à Zola par Cézanne et Manet, loin de s'adonner à une imitation, l'artiste met sa vie au service d'une création pure et à ce titre impossible et irréalisable : "Tout le drame artistique sera donc, dit de lui Zola, dans cette lutte du peintre contre la nature." C'est dans le même sens que Virginia Woolf défend le droit pour les femmes de disposer d'un lieu à elles depuis lequel seulement elles pourront enfin donner libre cours, "sans devoir s'accrocher à aucun bras", à leur génie propre, au lieu d'en être empêchées comme "quelque Jane Austen muette et sans gloire, quelque Emily Brontë se faisant sauter la cervelle sur la lande ou errant éperdue par les chemins, en proie à la torture à laquelle l'avait mise son talent".

Bis

fortunes diverses dans les arts et des grandes figures de créateurs : Orphée, Pygmalion, Dr. Frankenstein/ Dr. Moreau (Wells)

4. Questions d'actualité avec l'intelligence artificielle en lien avec la pensée platonicienne

Or, en y réfléchissant, cette longue conquête de l'art contre l'imitation - des dieux, de la nature, des hommes - dans laquelle Platon avait confiné les artistes est peut-être en train de se retourner aujourd'hui, avec l'intelligence artificielle. Et Platon, qui en était venu à apparaître aux Modernes comme un ringard n'ayant rien compris aux arcanes de la création esthétique, retrouve toute son actualité. S'il est vrai que l'IA sera demain capable, en agrégeant les milliers d'œuvres du passé, de créer à la demande des œuvres d'art à la fois parfaitement conformes à l'idée que nous leur imposons dans nos requêtes et échappant pourtant totalement à notre compréhension, l'art de demain redeviendrait alors cette imitation inspirée mais de second ou troisième degré à laquelle Platon l'avait réduit. Comme le personnage de l'artiste dont se moquait le philosophe grec, l'IA, "instruite de tous les métiers" et "réunissant en [elle seule] dans un degré éminent toutes les connaissances partagées par les autres hommes" est ce pur "imitateur" qui se fait passer pour "le plus habile des hommes". Faute pour nous de savoir "distinguer la science de l'ignorance et la réalité de l'imitation", nous serons des "dupes qui se laissent éblouir par quelque magicien". Ainsi, à l'heure de l'IA, les arcanes de la création seront platoniciennes... ou ne seront pas.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

En 1958, le philosophe Gilbert Simondon annonce avec plus de soixante ans d'avance la mise au point de l'intelligence artificielle.

« L'homme qui veut dominer ses semblables suscite la machine androïde. Il abdique alors devant elle et lui délègue son humanité. Il cherche à construire la machine à penser, rêvant de pouvoir construire la machine à vouloir, la machine à vivre, pour rester derrière elle [...] exempt de tout sentiment de faiblesse, et triomphant médiatement par ce qu'il a inventé. »

La pensée et la créativité

Prenant sa source dans l'exercice de la pensée, la faculté de création — la très à la mode créativité (cf. Résumé1) — s'entend du bon usage de l'imagination. Agissant comme le moteur de la vie créatrice, elle consiste à se donner des représentations mentales de ce qui n'existe pas encore, par combinaison d'idées déjà existantes. Au-delà, la créativité est une sorte d'efficacité et de profusion dans la création, qui n'appartient pas en propre aux personnes naturellement créatives : la mécanique de la créativité s'apparentant à un processus connu, chacun est libre de développer sa fibre artistique, de lâcher la bride à sa fantaisie, de laisser gambader son esprit.

À l'origine, le verbe penser signifiait peser, c'est-à-dire soupeser et mesurer. C'est au sens figuré que la pensée est devenue la faculté d'évaluation (donner une valeur), de comparaison (rapprocher deux termes), de réflexion (retourner vers soi), de spéculation (observer de loin) ou de jugement (initialement dire le droit, puis dire ce qui doit être).

D'ailleurs, la personne qui pense pour de bon n'est pas pleinement statique, elle est en mouvement. Les mimiques et gestes involontaires trahissent le cheminement intérieur.

Si la pensée est l'esprit mis en action, la réflexion est la pensée « qui se concentre sur un objet », qui examine attentivement une question. La réflexion est donc une pensée qualitative, un effort soutenu, fruit d'un long apprentissage.

Invisible par nature, l'activité intellectuelle ne peut se juger qu'à l'aune de résultats tangibles : les livres inspirés et les idées nouvelles.

De l'opinion (la doxa) à l'idée

Première moisson de la réflexion, l'opinion — même si la mémoire peut suffire pour faire étalage d'avis formulés par d'autres et dont on n'a pas jugé utile d'évaluer la pertinence. Apparenté à opiner (approuver) et à opter (choisir), le terme d'opinion désigne une « manière de voir » propre à une personne. Ce que l'on pense (l'opinion) représente donc un premier degré ; ce que l'on croit (la conviction) et ce que l'on sait (la connaissance) en sont les deux suivants. Penser, croire et savoir sont trois choses différentes.

Le commerce habituel des paroles relevant de l'opinion, il est clair que peu de gens savent réellement de quoi ils parlent : au quotidien, on pense moins qu'on recourt à des préjugés, à des stéréotypes, par ignorance, par mépris, par paresse. L'Homme ne sait rendre compte de la réalité qu'au travers de ses habitudes de pensée. On applique ce qu'on connaît déjà pour aller vite ; on pense peu et on pense mal. Or, toutes les opinions ne se valent pas, qui diffèrent par leur puissance et leur rationalité. L'aboutissement de la cogitation est la survenance d'une idée, point d'orgue de la pensée, apothéose de la réflexion. Étymologiquement, l'idée est la forme visible, l'aspect extérieur d'une chose. C'est une représentation mentale qu'on se fait d'un objet concret ou même abstrait, une image que les Hommes se donnent d'un type d'actes, d'événements, de pratiques. Avoir une idée — phénomène rarissime quoi qu'on en dise — consiste à élaborer une combinaison fructueuse (associer plusieurs idées préexistantes), également à réaliser une abstraction nouvelle (isoler une portion de la substance du monde) afin de désigner quelque chose de nouveau, de révéler une réalité inconnue.

L'élaboration des fictions — c'est le propre de l'Homme — s'appuie sur ces briques conceptuelles, qui sont les unités de la réflexion : les idées. Évidemment, il existe de bonnes et de mauvaises idées — ces dernières étant les plus fréquentes. La bonne idée est l'idée utile, qui sert à quelque chose, c'est-à-dire qui organise, distingue,

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

éclaire, invente. À la rigueur, une idée n'est utile qu'autant qu'elle est subversive, qu'autant qu'elle porte un regard décalé, dérangeant sur le monde. C'est pourquoi la bonne idée a généralement pour point de départ l'étonnement. Elle résulte d'une réflexion originale, irriguée par la sensibilité, d'une pensée teintée d'émotions qui noue entre elles des observations, fixe des analyses, reconfigure des énoncés.

L'acte créateur ou l'ordonnement volontairement du chaos

Qu'a fait le créateur lorsqu'il a créé l'univers ? A-t-il vraiment tiré du néant le monde et la matière ? D'après le *Timée* de Platon, ce que fit le créateur est plus modeste : il se contenta d'ordonner le chaos ; et c'est précisément ce que fait toute personne qui invente : elle sélectionne des éléments qui tourbillonnent dans le grand magasin du monde, elle les attrape puis les assemble en figures pour construire des objets nouveaux. En physique comme en art, rien ne se crée à partir de rien ; tout est adaptation, variation, mutation. C'est là une première règle : il faut partir de l'existant (et de ses limites) pour envisager l'inexistant (ce qui manque).

La deuxième règle conjecture que le hasard, à lui seul, ne crée rien de bien probant. Si la sérendipité — la fortuité de certaines découvertes, lors d'une recherche portant sur un autre objet — s'offre à la réussite, c'est uniquement grâce au discernement de l'inventeur. Ce que l'on appelle un heureux hasard est en réalité une forme de disponibilité intellectuelle.

Surtout, l'acte créateur doit positivement ajouter au monde. Pour être bénéfique, l'acte de création doit, en effet, produire ou proposer une signification nouvelle.

Alors, on peut déduire que la faculté de création implique à la fois une extériorisation (glisser de l'intérieur vers l'extérieur) et une concrétisation (passer de l'abstrait au concret). Et que l'imaginaire est la matrice où s'élaborent et s'archivent les images que produit le psychisme humain.

!!! bonne maîtrise des œuvres et des concepts AU SERVICE de la réflexion proposée.

II. Factuellement : introduction du minimum intellectuel vital pour accéder aux œuvres.

A. *Ion* et livre 10 de la *République*, avec questionnaire de lecture pour baliser le texte.

- *Ion* est un rhapsode de talent qui déclame les poèmes d'Homère. Dans le dialogue qui les confronte, Socrate n'a pas de mal à lui faire admettre que même s'il connaît par cœur tout Homère et peut être inspiré et transporté par une "puissance divine" qui le dépasse, il n'a en réalité aucune compétence ni aucun savoir sur ce qui se passe en lui et sur la vérité de ce qu'il dit.

la notion d'enthousiasme : rien ne vient de l'homme, tout vient d'ailleurs + état second qui secoue le spectateur à la vision d'une pièce de théâtre qui nuit à sa morale, tout comme nuit à la morale la forme dégradée que l'artiste procure par rapport à la forme pure intelligible.

Extraits : la chaîne aimantée de la pierre de Magnésie (schéma), *Ion* ; + le poète est chose sacrée et ailée.

La République X, tout artisanat ne maîtrise qu'imparfaitement les formes intelligibles en les rendant sensibles.

Extrait 1 *Ion*, 533c - 534a et 534b-534d

Ion - Quand il s'agit d'Homère, je parle mieux que personne au monde, je sais quoi dire, et tout le monde m'assure que je parle bien, mais quand il s'agit d'autres poètes, ce n'est pas le cas. Malgré tout, essaie de voir ce que cela peut signifier.

Socrate - Sois bien sûr que je le vois, *Ion*, et je vais te montrer de quoi il s'agit à mon sens^d. Car ce n'est pas un art - je te l'ai dit à l'instant - qui se trouve en toi et te rend capable de bien parler d'Homère. Non, c'est une puissance divine qui te met en mouvement, comme cela se produit dans la pierre qu'Euripide a nommée Magnétis, et que la plupart des gens appellent Héraclée. Car, en réalité, cette pierre n'attire pas seulement les anneaux qui sont eux-mêmes en fer, mais elle fait aussi passer en ces anneaux une force qui leur donne le pouvoir d'exercer

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

à leur tour le même pouvoir que la pierre^e. En sorte qu'il se forme une chaîne d'anneaux de fer, suspendus les uns aux autres. Mais c'est de cette pierre, à laquelle ils sont suspendus, que dépend la force mise en tous ces anneaux.

C'est de la même façon que la Muse, à elle seule, transforme les hommes en inspirés du dieu. Et quand par l'intermédiaire de ces êtres inspirés, d'autres reçoivent l'inspiration du dieu, eux aussi se suspendent à la chaîne ! En effet, tous les poètes, auteurs de vers épiques - je parle des bons poètes - ne sont pas tels par l'effet d'un art, mais c'est inspirés par le dieu et possédés par lui qu'ils profèrent tous ces beaux poèmes. La même chose se produit aussi chez les poètes lyriques, chez ceux qui sont bons. Comme les Corybantes^a qui se mettent à danser dès qu'ils ne sont plus en possession de leur raison, ainsi font les poètes lyriques : c'est quand ils n'ont plus leur raison qu'ils se mettent à composer ces beaux poèmes lyriques. Davantage, dès qu'ils ont mis le pied dans l'harmonie et dans le rythme, aussitôt ils sont pris de transports bacchiques et se trouvent possédés. (...) Car c'est chose légère que le poète, ailée, sacrée ; il n'est pas en état de composer avant de se sentir inspiré par le dieu, d'avoir perdu la raison et d'être dépossédé de l'intelligence qui est en lui. Mais aussi longtemps qu'il garde cette possession-là, il n'y a pas un homme qui soit capable de composer une poésie ou de chanter l'oracle.

Or comme ce n'est pas grâce à un art que les poètes composent et énoncent tant de beautés sur les sujets dont ils traitent - non plus que toi quand tu parles d'Homère^c - mais que c'est par une faveur divine, chaque poète ne peut faire une belle composition que dans la voie où la Muse l'a poussé : tel poète, dans les dithyrambes, tel autre, dans les éloges, celui-ci dans les chants de danse, celui-là dans les vers épiques, un dernier, dans les iambes. Autrement, quand ces poètes s'essaient à composer dans les autres genres poétiques, voilà que chacun d'eux redevient un poète médiocre. Car ce n'est pas grâce à un art que les poètes profèrent leurs poèmes, mais grâce à une puissance divine. (...)

Mais la raison pour laquelle le dieu, ayant ravi leur raison, les emploie comme des serviteurs, pour faire d'eux des chanteurs d'oracles et des devins inspirés des dieux^d, est la suivante : c'est pour que nous, qui les écoutons, nous sachions que ce ne sont pas les poètes, qui n'ont plus leur raison, qui disent ces choses d'une si grande valeur, mais que c'est le dieu lui-même qui parle et qui, par l'intermédiaire de ces hommes, nous fait entendre sa voix.



Extrait 2 : *La République*, X, 598b-598d

La République, au livre X, amène l'idée de l'art comme imitation (mimèsis de troisième degré). Si les choses sensibles (un lit) sont des imitations de l'idée ou de l'essence, produite d'abord par un dieu puis par un artisan, alors le tableau d'un lit n'est qu'une imitation de troisième degré.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027

- À présent, considère le point suivant. [598b) Dans quel but l'art de la peinture a-t-il été créé pour chaque objet ? Est-ce en vue de représenter imitativement, pour chaque être, ce qu'il est, ou pour chaque apparence, de représenter comment il apparaît ? La peinture est-elle une imitation de l'apparence ou de la vérité ?

- De l'apparence, dit-il.

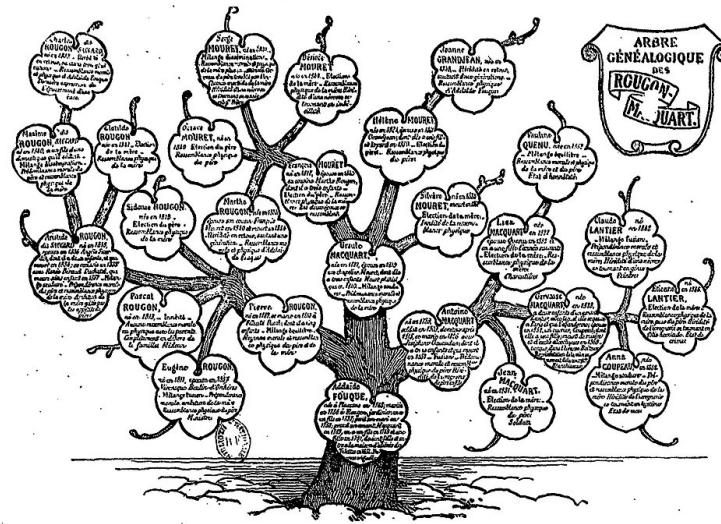
- L'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai, et c'est apparemment pour cette raison qu'il peut façonner toutes choses : pour chacune, en effet, il n'atteint qu'une petite partie, et cette partie n'est elle-même qu'un simulacre. C'est ainsi, par exemple, que nous dirons que le peintre peut nous peindre un cordonnier, un menuisier, et tous les autres artisans [598c], sans rien maîtriser de leur art. Et s'il est bon peintre, il trompera les enfants et les gens qui n'ont pas toutes les facultés en leur montrant de loin le dessin qu'il a réalisé d'un menuisier, parce que ce dessin leur semblera le menuisier réel.

- Oui, assurément.

- Mais voici, mon ami, je présume, ce qu'il faut penser dans ces cas-là. Quand quelqu'un vient nous annoncer qu'il est tombé sur une personne qui possède la connaissance de toutes les techniques artisanales et qui est au courant de tous les détails concernant chacune, un homme qui possède une connaissance telle (598d) qu'il ne connaît rien avec moins de précision que n'importe quel expert, il faut lui rétorquer qu'il est naïf et qu'apparemment il est tombé sur un enchanteur ou quelque imitateur qui l'a dupé, au point de se faire passer pour un expert universel, en raison de son inaptitude propre à distinguer ce en quoi consistent la science, l'ignorance et l'imitation.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

B. *L'Oeuvre*, Zola, roman issu du cycle des Rougon-Macquart,



roman naturaliste qui démontre la dégénérescence d'une famille à partir d'Adélaïde et de sa descendance. Gervaise Macquart, morte d'alcoolisme, est la mère de Claude, mais aussi d'Etienne et de Anna. L'échec de Claude dans le milieu artistique est la conséquence de cet atavisme.

1/ liens entre le romancier et le monde des peintres : amitié de collègue comme en vivent Claude Lantier et Sandoz : depuis la formation académique (Louvre, Luxembourg), en passant par la fréquentation des ateliers (à la fois lieu technique avec tout le matériel pour peindre, quelques sources d'inspiration - et souvent lieu de vie, à défaut d'avoir « un lieu à soi »), des Salons (seuls endroits où voir les œuvres faites par des confrères, les cafés), tractation avec les marchands d'art (Malgras - à l'ancienne - et Naudet, spéculateur + interférences entre les journalistes et les artistes - Joris, comme Zola a pu l'être vis-à-vis de Cézanne, de Manet, contre Cabanel) et difficultés financières. En atteste le tableau de Fantin de La Tour, sur lequel Zola seul est un « littérateur ».

2/ histoire minimale de la peinture à partir de 1864

a) les Salons : concurrence entre certains tableaux, en butte à l'académisme (sujets et soulignement noir) qui ne conviennent pas à une nouvelle génération de peintres, comme en témoigne l'atelier de Claude, par opposition à celui de son maître Bongrand

b) les paysagistes et l'école de Barbizon : capter la lumière et le mouvement

c) l'impressionnisme : retranscrire ce que l'artiste voit, et non plus seulement vouloir reproduire la Nature

d) le réalisme : sort des sentiers battus et des sujets académiques (chasses et têtes couronnées : prétention à la noblesse de sujets empruntés à la société ouvrière et contemporaine de la révolution industrielle.

3/ Claude est un mixte de Manet et de Cézanne

Détail des autres artistes mentionnés et à qui ils renvoient. Voir <https://rougon-macquart.com/roman/1886-l-oeuvre/>

Fagerolles : est le modèle de l'artiste qui réussit, un artiste catin ayant un solide talent (« Il avait l'art facile, un tour de main à tout réussir ») et une envie non seulement de réussir et de gagner de l'argent, mais de plaire, ce qui prédispose au complot et à la trahison le carriériste qui sait changer son art pour l'adapter au public et à abandonner son originalité pour lui complaire, comme le suggère le 1^{er} portrait physique qui est tracé de lui : » [...] un garçon

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

mince et pâle, dont la figure de fille était éclairée par des yeux gris, d'une câlinerie moqueuse, où passaient des étincelles d'acier. [...] Son sourire inquiétant allait des uns aux autres, tandis que ses longs doigts souples, d'une adresse native, ébauchaient sur la table des scènes compliquées, avec des gouttes de bière répandues ». Le confirme un passage comme le suivant : « *C'était une tactique, une volonté de se tailler son triomphe à part, cette idée maligne que, pour réussir, il ne fallait plus avoir rien de commun avec ces révolutionnaires, ni un marchand, ni les relations, ni les habitudes. Et l'on disait même qu'il mettait les femmes de deux ou trois salons dans sa chance, non pas en mâle brutal comme Jory, mais en vicieux supérieur à ses passions, en simple chatouilleur de baronnes sur le retour* ». F a compris que le succès ne peut pas venir par la force ou en tentant de révolutionner les bourgeois. Il a la patience nécessaire à sa carrière. Il reprend l'originalité des autres, certains aspects révolutionnaires, en les adoucissant de manière à ce qu'ils soient acceptables pour le public de l'époque. Comme son père, fabricant de zinc d'art, il fait de l'art pour vendre. C'est cet aspect commerçant qui est l'hérité de Fagerolles. Cependant, le succès de Fagerolles est court.

Dubuche Fils d'une boulangère « très âpre, très ambitieuse », Dubuche, qui a les traits physiques du bourgeois (« c'était un gros garçon brun, au visage correct et bouffi, les cheveux ras, les moustaches déjà fortes »), est poussé par sa mère dans cette carrière pour gagner de l'argent. Sans regard particulier, il manque de talent et doit, pour devenir riche, se marier. Symbole de la dégénérescence bourgeoise, il devient un père au foyer méprisé de sa belle-famille, veuf et père d'enfants malades. « *Adieu, tâche de t'en sortir... Moi, j'ai raté ma vie* » seront ses dernières paroles dans le roman.

Chaîne : Paysan (épaisseur, préjugé et soumission à la nature) déguisé en artiste médiocre, par manque de liberté et de vision, tout son art réside dans la copie exacte : « *Mais son triomphe était l'exactitude dans la gaucherie, il avait les minuties naïves d'un primitif, le souci du petit détail, où se complaisait l'enfance de son être, à peine dégagé de la terre* ». Ses origines se font sentir jusque dans sa physionomie : « *On reconnaissait un paysan à ses allures lentes, à son cou de taureau, hâlé, durci, en cuir. Seul, le front se voyait, bombé d'entêtement, car son nez était si court, qu'il disparaissait entre les joues rouges, et une barbe dure cachait ses fortes mâchoires* ». Découvert et poussé par un bourgeois ignorant, « victime des admirations bourgeoises », Chaîne est le type du paysan qui se croit artiste car il peut reproduire la nature, exactement et sans émotion aucune, le type d'artiste voué à l'échec.

Sandoz : est un alter ego de Zola, dont l'habitation retrace l'ascension sociale qu'a connue le romancier et la possibilité d'avoir progressivement un lieu dédié à l'écriture.

Jory : fait penser à Zola journaliste et auteur de *Salons*, éditoriaux où il vante ou blâme les artistes pour lesquels il a ou non de l'admiration.

Mahoudeau Le portrait de Mahoudeau, fils d'un tailleur de pierre (la relation à la pierre, à la matière, est donc son hérité), atteste de la dureté de son métier : « *Il était petit, maigre, la figure osseuse, déjà creusée de rides à vingt-sept ans ; ses cheveux de crin noir s'embroussaillaient sur un front très bas ; et, dans ce masque jaune d'une laideur féroce, s'ouvraient des yeux d'enfant, clairs et vides, qui souriaient avec une puérilité charmante* ». Usé par son travail, il est une sorte d'inversion de ses : propres sculptures : laid à l'extérieur, il est animé d'un regard témoignant de sa vie intérieure intense et de sa joie dans la création. Suiveur du mouvement révolutionnaire, il laisse Claude et les autres décider pour lui, essayant toujours de se conformer aux idées de Claude. Mais le jour de l'échec, il blâme Claude pour leur échec à tous.

4/ par les tableaux et les textes

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027

Il paraît évident que Zola s'est inspiré de quelques tableaux réels pour reconstituer les batailles et les recherches de la génération impressionniste. L'objectif de ce dossier est de confronter quelques pages de Zola à quelques tableaux du musée d'Orsay.

Un atelier aux Batignolles de Fantin-Latour :

1. Dans le tableau de Fantin-Latour, Zola est représenté aux côtés de plusieurs peintres. On peut reconnaître de gauche à droite, Otto Schölderer, Manet, Auguste Renoir, Zacharie Astruc, Emile Zola, Edmond Maître, Frédéric Bazille et Claude Monet. Faites des recherches sur ces artistes et expliquez ce qui les relie. A quel mouvement artistique appartiennent-ils ? Expliquez ce qu'est ce mouvement.
2. En quoi ce tableau résume-t-il bien l'opinion de Zola sur Manet : « Autour du peintre vilipendé par le public s'est créé un front commun de peintres et d'écrivains le revendiquant comme un maître. »
3. A quel(s) passage(s) de l'Oeuvre pouvez-vous relier ce tableau. Citez précisément un passage et faites la comparaison.

Le Déjeuner sur l'herbe de Manet.

1. Confronter le tableau à la description de la grande toile *Plein Air* de Claude Lantier (thème, composition, couleurs...)
 1. Le commentaire de Zola, dans l'Oeuvre insiste sur la révolution artistique et le scandale créés par cette toile de Claude Lantier, emblématique d'une nouvelle façon de peindre. L'écho de cette "bataille" autour de *Plein Air* se retrouve dans les pages de Zola consacrées au Salon des Refusés. Relevez les expressions de Zola sur le tableau de Manet et rapprochez les deux scandales.
 2. Faites le point sur l'histoire de la peinture : expliquez ce qu'était le Salon officiel, le Salon des Refusés à partir de 1863, les salons impressionnistes à partir de 1874.
 3. Quels sont les artistes qui, à la fin de leur vie, ont pu bénéficier de salons réservés à leur seule peinture ?

Plein Air 1863

"C'était une toile de cinq mètres sur trois... dans un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil ; seule, à gauche, une allée sombre s'enfonçait avec une tache de lumière, très loin. Là sur l'herbe, au milieu des végétations de Juin, une femme nue était couchée un bras sous la tête, enflant la gorge ; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux autres petites femmes, une brune, une blonde, également nues luttèrent en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables notes de chair. Et, comme au premier plan, le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours..."

Scandale de Plein Air

"on ne comprenait pas, on trouvait cela insensé... voilà la dame a trop chaud, tandis que le monsieur a mis sa veste de velours de peur d'un rhume... les chairs sont bleues, les arbres sont bleus, pour sûr qu'il l'a passé au bleu son tableau ! Ceux qui ne riaient pas entraient en fureur : ce bleuissement, cette notation nouvelle de la lumière semblaient une insulte... Plein air, ce fut autour de lui une reprise formidable des cris, des huées... plein air, oh ! oui plein air, le ventre à l'air, tout en l'air, tra la laire ! Cela tournait au scandale... la foule grossissant exprimant toute la somme d'âneries, de réflexions saugrenues, de ricanements stupides et mauvais que la vue d'une oeuvre originale peut tirer à l'imbécillité bourgeoise."

"Que voulez-vous ? Je l'avais prévu que le public ne comprendrait pas. C'est cochon, oui, vous avez beau dire c'est cochon ! (Dubuche)

Ils ont hué Delacroix, ils ont hué Courbet. (Sandoz) Et ils sifflent Wagner, ce sont les mêmes ! "

Emile Zola, L'Oeuvre.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027

Le Déjeuner sur l'herbe est la plus grande toile d'Edouard Manet, celle où il a réalisé le rêve que font tous les peintres: mettre des figures de grandeur naturelle dans un paysage. On sait avec quelle puissance il a vaincu cette difficulté. Il y a là quelques feuillages, quelques troncs d'arbres, et, au fond, une rivière dans laquelle se baigne une femme en chemise; sur le premier plan, deux jeunes gens sont assis en face d'une seconde femme qui vient de sortir de l'eau et qui sèche sa peau nue au grand air. Cette femme nue a scandalisé le public, qui n'a vu qu'elle dans la toile. Bon Dieu! quelle indécence: une femme sans le moindre voile entre deux hommes habillés! Cela ne s'était jamais vu. Et cette croyance était une grossière erreur, car il y a au musée du Louvre plus de cinquante tableaux dans lesquels se trouvent mêlés des personnages habillés et des personnages nus. Mais personne ne va chercher à se scandaliser au musée du Louvre. La foule s'est bien gardée d'ailleurs de juger *Le Déjeuner sur l'herbe* comme doit être jugée une véritable oeuvre d'art; elle y a vu seulement des gens qui mangeaient sur l'herbe, au sortir du bain, et elle a cru que l'artiste avait mis une intention obscène et tapageuse dans la disposition du sujet, lorsque l'artiste avait simplement cherché à obtenir des oppositions vives et des masses franches. Les peintres, surtout Edouard Manet, qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout; le sujet pour eux est un prétexte à peindre tandis que pour la foule le sujet seul existe. Ainsi, assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair. Ce qu'il faut voir dans le tableau, ce n'est pas un déjeuner sur l'herbe, c'est le paysage entier, avec ses vigueurs et ses finesses, avec ses premiers plans si larges, si solides, et ses fonds d'une délicatesse si légère; c'est cette chair ferme modelée à grands pans de lumière, ces étoffes souples et fortes, et surtout cette délicieuse silhouette de femme en chemise qui fait dans le fond, une adorable tache blanche au milieu des feuilles vertes, c'est enfin cet ensemble vaste, plein d'air, ce coin de la nature rendu avec une simplicité si juste, toute cette page admirable dans laquelle un artiste a mis tous les éléments particuliers et rares qui étaient en lui.

Emile Zola, *Edouard Manet*, 1867.

La Vénus de Cabanel et L'Olympia de Manet :

La modernité de la "nouvelle peinture" apparaît de façon flagrante dans la confrontation de deux tableaux exposés la même année.

1. Montrez en quoi *La Vénus* de Cabanel, qui obtint un grand succès au salon officiel de 1864, représente la tradition académique et mythologique.
2. En revanche, *L'Olympia* de Manet déclencha les quolibets et heurta les partisans de la morale traditionnelle. Expliquez, là encore, ce scandale.

Cabanel selon Zola

Prenez une Vénus antique, un corps de femme quelconque dessiné d'après les règles sacrées, et, légèrement, avec une houppie, maquillez ce corps de fard et de poudre de riz; vous aurez l'idéal de monsieur Cabanel. [...] Voyez au Champ de Mars la Naissance de Vénus. La déesse noyée dans un fleuve de lait, a l'air d'une délicieuse lorette, non pas en chair et en os, - ce serait indécent, - mais en une sorte de pâte d'amande blanche et rose. Il y a des gens qui trouvent cette adorable poupée bien dessinée, bien modelée, et qui la déclarent fille plus ou moins batarde de la Vénus de Milo: voilà le jugement des personnes graves. Il y a des gens qui s'émerveillent sur le sourire de la poupée, sur ses membres délicats, sur son attitude voluptueuse: voilà le jugement des personnes légères. Et tout est pour le mieux

dans le meilleur des tableaux du monde.

Emile Zola, nos peintres au Champ-de-Mars, 1867

[...] dans le goût classique, les toiles de M. Cabanel et de M. Bouguereau, le triomphe de la propreté en peinture, des tableaux unis comme une glace, dans lesquels les dames peuvent se coiffer.

Emile Zola, le salon de 1875

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027

Zola

et

Olympia

Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresses et un chat. Qu'est-ce que tout cela veut dire ? vous ne le savez guère, ni moi non plus. Mais je sais, moi, que vous avez admirablement réussi

Emile Zola, Edouard Manet 1867

Nuit étoilée sur le Rhône de Van Gogh :

1. Montrez l'évolution du traitement du paysage par les peintres de l'école de Barbizon puis par les impressionnistes.
2. L'impressionnisme privilégie l'étude de la lumière et de ses reflets dans l'eau. Le tableau de Van Gogh [*Nuit étoilée sur le Rhône*](#) (même s'il est postérieur à la publication de *L'Oeuvre*) reprend ces jeux de la lumière et de l'eau souvent traités par ses maîtres impressionnistes.
3. En quoi ce tableau peut-il illustrer la période de Claude Lantier à Bennecourt ?

C'était une nuit d'hiver au ciel brouillé, d'un noir de suie qu'une bise soufflant de l'ouest, rendait très froide. Paris allumé s'était endormi, il n'y avait plus là que la vie des becs de gaz, des taches rondes qui scintillaient, qui se rapetissaient pour n'être, au loin, qu'une poussière d'étoiles fixes. D'abord, les quais se déroulaient, avec leur double rang de perles lumineuses, dont la réverbération éclairait d'une lueur les façades des premiers plans, à gauche, les maisons du quai du Louvre, à droite, les deux ailes de l'Institut, masses confuses de bâtiments et de bâtisses qui se perdaient ensuite en un redoublement d'ombre, piqué des étincelles lointaines. Puis entre ces cordons fuyant à perte de vue, les ponts jetaient des barres de lumières, de plus en plus minces, faites chacune d'une traînée de paillettes, par groupes et comme suspendues. Et là, dans la Seine éclatait la splendeur nocturne de l'eau vivante des villes, chaque bec de gaz reflétait sa flamme, un noyau qui s'allongeait en une queue de comète. Les plus proches, se confondaient, incendiaient le courant de larges éventails de braise, réguliers et symétriques ; les plus reculés, sous les ponts, n'étaient que des petites touches de feu immobiles. Mais les grandes queues embrasées vivaient, remuantes à mesure qu'elles s'étaient, noir et or, d'un continuel frissonnement d'écailles où l'on sentait la coulée infinie de l'eau. Toute la Seine en était allumée comme d'une fête intérieure, d'une féerie mystérieuse et profonde, faisant passer des valse derrière les vitres rougeoyantes du fleuve. En haut, au-dessus de cet incendie, au-dessus des quais étoilés, il y avait dans le ciel sans astres une rouge nuée, l'exhalaison chaude et phosphorescente qui, chaque nuit, met au sommeil de la ville.

Emile Zola, *L'Oeuvre*.

La Gare Saint Lazare de Monet et Les Raboteurs de parquet de Caillebotte :

1. Montrez que Claude, comme la plupart des peintres de cette époque, revendique la modernité, les nouveaux sujets inspirés par le chemin de fer comme *La Gare Saint Lazare* de Monet.

1. 2. Par ailleurs, à l'exemple des écrivains naturalistes, les peintres s'intéressent aux "basses classes", aux gens modestes comme [*Les Raboteurs de parquet*](#) de Caillebotte. Faites, là aussi le rapprochement.

Puis, Claude déblatéra contre le romantisme; il préférerait ses tas de choux aux guenilles du Moyen Age. Il finit par s'accuser de son eau-forte de la rue Pirouette comme d'une faiblesse. On devait flanquer les vieilles cambuses par terre et faire du moderne .

- Tenez, dit-il en s'arrêtant, regardez, au coin du trottoir. N'est-ce pas un tableau tout fait, et qui serait plus humain que leurs sacrées peintures poitrinaires?

Le long de la rue couverte, maintenant, des femmes vendaient du café, de la soupe. Au coin du trottoir, un large rond de consommateurs s'était formé autour d'une marchande de soupe aux choux. Le seau de fer-blanc étamé, plein de bouillon, fumait sur le petit réchaud bas, dont les trous jetaient une lueur pâle de braise. La

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027

femme, armée d'une cuiller à pot, prenant de minces tranches de pain au fond d'une corbeille garnie d'un linge, trempait la soupe dans des tasses jaunes.

(...)

Il rêva longtemps un tableau colossal, Cadine et Marjolin s'aimant au milieu des Halles centrales, dans les légumes, dans la marée, dans la viande. Il les aurait assis sur leur lit de nourriture, les bras à la taille, échangeant le baiser idyllique. Et il voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l'art, l'art moderne tout expérimental et tout matérialiste; il y voyait encore une satire de la peinture à idées, un soufflet donné aux vieilles écoles

... Voulez-vous que je vous dise quelle a été ma plus belle oeuvre, depuis que je travaille, celle dont le souvenir me satisfait le plus? C'est toute une histoire... L'année dernière, la veille de la Noël, comme je me trouvais chez ma tante Lisa, le garçon de la charcuterie, Auguste, cet idiot, vous savez, était en train de faire l'étalage. Ah! le misérable! Il me poussa à bout par la façon molle dont il composait son ensemble. Je le priai de s'ôter de là, en lui disant que j'allais lui peindre ça, un peu proprement. Vous comprenez, j'avais tous les tons vigoureux, le rouge des langues fourrées, le jaune des jambonneaux, le bleu des rognures de papier, le rose des pièces entamées, le vert des feuilles de bruyère, surtout le noir des boudins, un noir superbe que je n'ai jamais pu retrouver sur ma palette. Naturellement, la crépine, les saucisses, les andouilles, les pieds de cochon panés, me donnaient des gris d'une grande finesse. Alors je fis une véritable oeuvre d'art. Je pris les plats, les assiettes, les terrines, les bocaux; je posai les tons, je dressai une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleur, soutenus par des gammes savantes. Les langues rouges s'allongeaient avec des gourmandises de flamme, et les boudins noirs, dans le chant clair des saucisses, mettaient les ténèbres d'une indigestion formidable. J'avais peint, n'est-ce pas? la glotonnerie du réveillon, l'heure de minuit donnée à la mangeaille, la goinfrerie des estomacs vidés par les cantiques. En haut, une grande dinde montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes. C'était barbare et superbe, quelque chose comme un ventre aperçu dans une gloire, mais avec une cruauté de touche, un emportement de raillerie tels que la foule s'attroupa devant la vitrine, inquiétée par cet étalage qui flambait si rudement... Quand ma tante Lisa revint de la cuisine, elle eut peur, s'imaginant que j'avais mis le feu aux graisses de la boutique. La dinde, surtout, lui parut si indécente qu'elle me flanqua à la porte, pendant qu'Auguste rétablissait les choses, étalant sa bêtise. Jamais ces brutes ne comprendront le langage d'une tache rouge mise à côté d'une tache grise... N'importe, c'est mon chef-d'œuvre. Je n'ai jamais rien fait de mieux.

Emile Zola, *L'Oeuvre*.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027



Henri FANTIN-LATOURE, "Un atelier aux Batignolles", 1870 (Huile sur toile 204 cm x 273 cm)

Autour de Manet en train de faire le portrait d'Astruc, les mêmes artistes que dans le tableau de Bazille + Zola, le seul « littéraire » et seul membre dt le regard est tourné vers l'extérieur + tient ds doigts le lorgnon qui lui sert provisoirement à voire de plus près. Cela met en scène la proximité de Zola avec les jeunes peintres. Des années 1860.

¹ https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/zola_edouard_manet.pdf

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027



Édouard MANET, *le Déjeuner sur l'herbe*, 1863. (Huile sur toile, 208 × 264,5 cm)

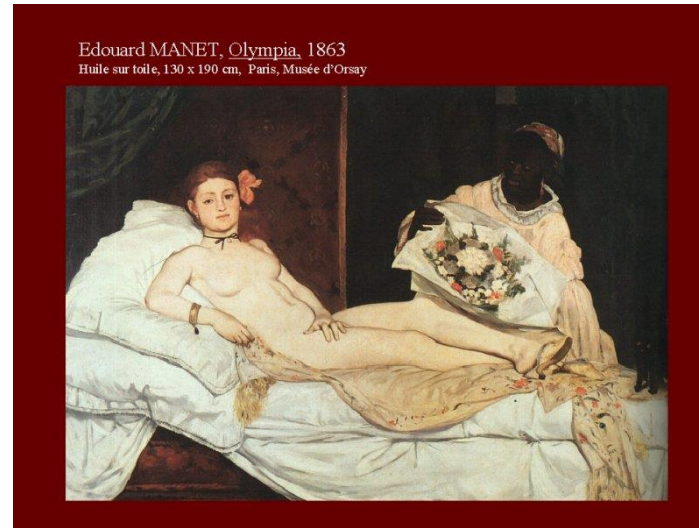
Ce tableau réel a fait scandale à cause de l'opposition de la femme nue et des bourgeois en veste noire de velours, comme c'est le cas pour l'œuvre imaginaire de Claude. C'est le manque de cohérence des différents éléments qui a troublé le public. La manière d'aborder le sujet est toute nouvelle : il ne s'agit pas de raconter une histoire, mais de proposer différentes techniques de peinture. C'est donc une œuvre de peintre à destination de peintres. + dimensions extraordinaires de la toile qui d'ordinaire sont réservées à des sujets académiques (= de l'Académie des Beaux-arts) : la guerre, la mythologie, les rois. La peinture, art noble, ne devrait servir que les sujets nobles.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027

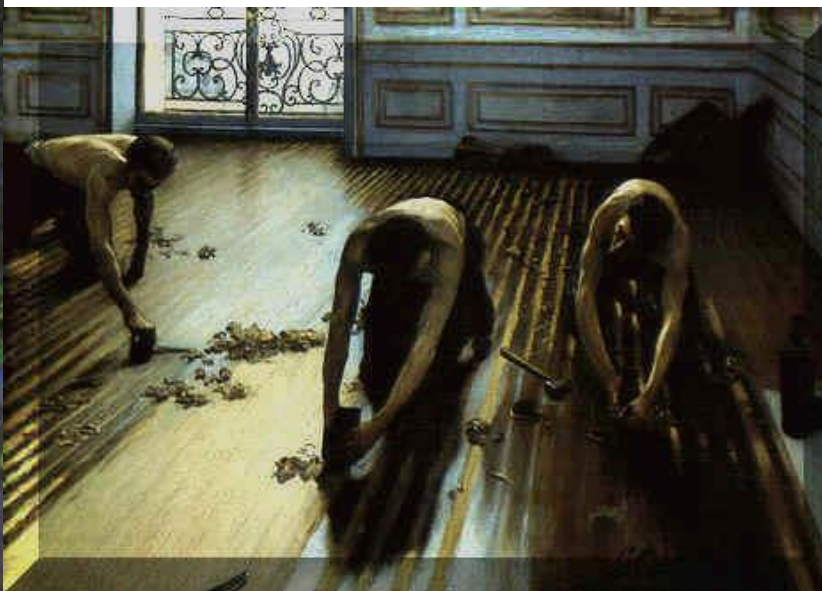
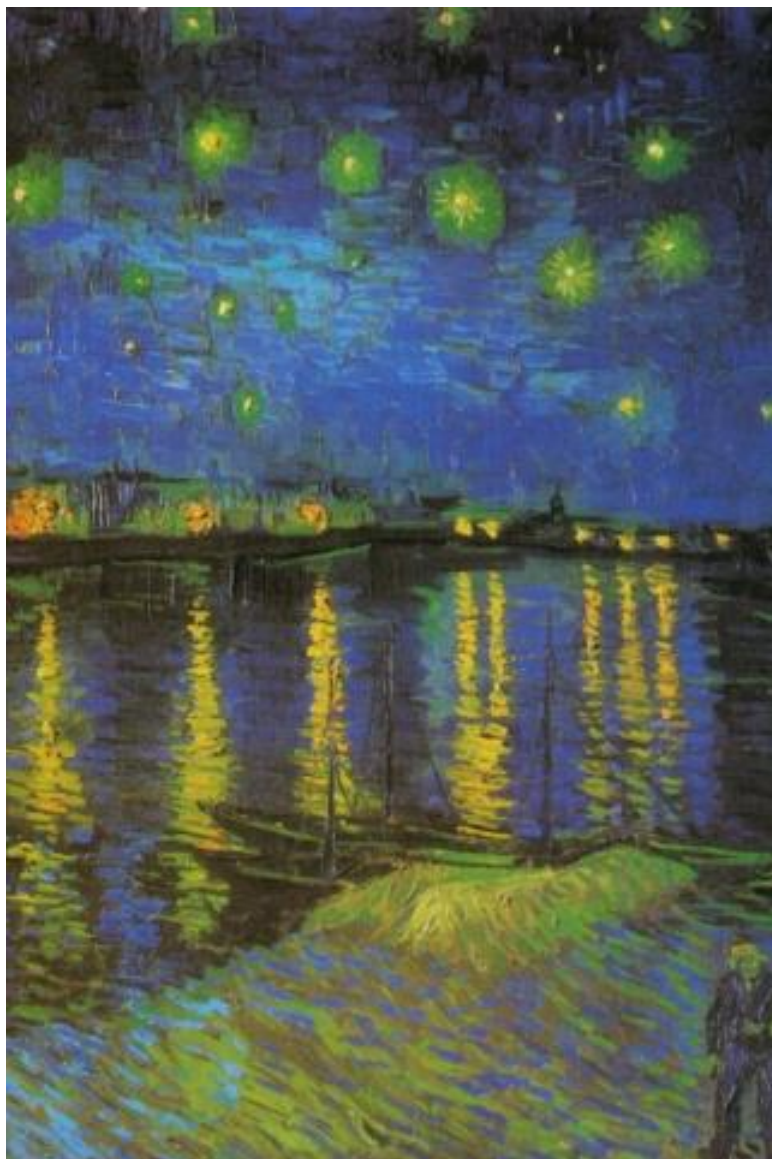


Alexandre CABANEL, *La naissance de Vénus*, 1863.

Aux nus académiques, mythologiques (ce dernier est acquis par Napoléon III), s'oppose *L'Olympia* de Manet, dans un cadre intime (celui de la chambre), une carnation moins marmoréenne, des bijoux qui confèrent à la courtisane, en plus de son regard frontal, une certaine assurance, une certaine réalité.

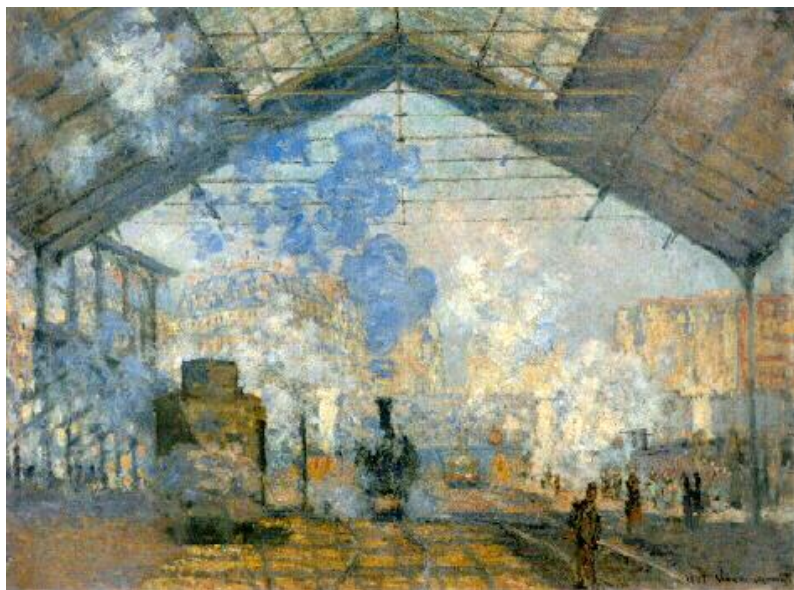


Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027



Vincent VAN GOGH, *Nuit étoilée sur le Rhône*, 1888. Gustave CAILLEBOTTE, *Les Raboteurs de parquet*, 1875.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027



Claude MONET, *La Gare Saint-Lazare*, 1877.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

C. *Un lieu à soi*, Virginia Woolf. (a room of one's own)

Est un **essai**, la retranscription, travaillée par l'auteur dans les 6 mois qui suivirent (édition au 24 octobre 1929, de deux conférences prononcées à Newnham college le 20 octobre 1928 et à Girton College le 28. Les deux *colleges* sont des unités multidisciplinaires au sein de l'université de Cambridge ouvertes aux femmes. *Trois guinées* en est la suite, *Orlando* l'application. Dans sa thèse *La Force du féminin. Sur trois essais de VW*, Paris, La Fabrique, 2002, Frédéric Regard soutient néanmoins que cet essai « n'est pas un simple manifeste féministe mais « l'élaboration immédiatement performative d'une formule du féminin », « un féminin autre » incarné par « l'écriture androgyne »

1/ la thèse de l'auteur découle d'une commande d'une conférence sur le thème « les femmes et la fiction »

- Pb de traduction : longtemps traduit par « les femmes et le roman », sachant que la réflexion sur le genre littéraire est abordé dans l'essai.
- où la narratrice - qui n'est pas l'autrice - met en œuvre la recherche pour répondre à cette question - histoire-cadre de l'essai.

Thèse à laquelle elle parvient : « une femme doit avoir de l'argent et un lieu à elle si elle veut écrire de la fiction », avec tout le faisceau de conditions socio-historiques qui s'y rattachent : absence de modèles littéraires, de droit de propriété, d'espace personnel - l'endroit où travailler est souvent la pièce commune, où elle subit de multiples interruptions et doit cacher le travail en cours - on retrouve le côté « secret » de la création - d'où la traduction, jusqu'à présent, du titre par « une chambre à soi ».

Conséquences sociales, politiques et économiques de cette assertion : nécessite le progrès de l'histoire, avec le vote (relativement récent) du droit de propriété des femmes, le droit d'accéder aux lieux de savoir, de l'argent qui permet de se décharger des travaux domestiques, du contrôle des naissances.

2/ des particularités de l'écriture de Woolf à travers 2 exemples

a) le « courant de conscience » et instance narrative qui change d'identité ;

- le flux de conscience consiste à fixer un objet et à laisser libre court à ses pensées, sorte de divagation, de déambulation par la pensée - le mouvement de la pensée est souvent associé à la marche ou la pêche que pratique beaucoup VW. (textes 1 et 2)
- le « je » est volontairement polyphonique (texte 1), et les noms convoqués renvoient à une ballade écossaise, « The Four Marys » : contrairement au « je » conventionnel des textes masculins, vw fait le pari d'un « je » qui n'a pas d'être réel, et implique les voix à la fois singulières et collectives des femmes. + début de l'essai : « je » n'est qu'un terme pratique pour quelqu'un qui n'a pas d'être réel. »

b) et le recours à l'écriture imagée (métaphore du **poisson**, métaphore de **l'incandescence**) ; un traitement particulier du présent, comme en suspens.

c) les références réelles et fictives : à côté des très nombreuses références littéraires et géographiques réelles qui sont convoquées (Tennyson et Rossetti pour ne citer qu'eux - auteurs victoriens qu'admire VW) ; le British Museum qui abrita la British Library jusqu'en 1997, avant de déménager pour St Pancras), d'autres auteurs et lieux sont parfaitement fictifs ; ainsi en est-il des universités mentionnées - « Oxbridge » est un mot-valise pour Oxford et Cambridge, tout comme Fernham est le nom fictionnel forgé à partir Newnham et Girton ; Mary Carmichaël est un personnage imaginaire forgé à partir de Mary Carmichaël Stopes, et son ouvrage, dont la narratrice vante les mérites, *L'Aventure de la vie*, est totalement fictif.

d) les deux personnes dans le taxi, symbole à la fois d'une réconciliation entre les sexes et de l'écriture androgyne

3/ des difficultés de traduction notamment dans le passage de l'écriture d'un homme chapitre VI (p. 153) : « I » qui traverse la page = « je » ; du titre « women and fiction » parfois rendu par « les femmes et le roman ». Fiction = action d'imaginer (fingere en latin).

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

Extrait 1 : chapitre 1

Et donc j'étais là (appelez moi Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou quelque nom que vous voulez - ça n'a guère d'importance) assise sur les berges d'une rivière il y a une ou deux semaines par une belle journée d'octobre, perdue dans mes pensées. Ce carcan dont j'ai parlé, les femmes et la fiction, cette nécessité d'arriver à quelque conclusion sur un sujet qui soulève toutes sortes de préjugés et de passions, courbait ma tête vers le sol. À droite et à gauche de vagues buissons, dorés et cramoisis, brûlaient d'une couleur de feu, à en paraître incendiés. Sur la rive d'en face les saules, cheveux aux épaules, pleuraient leur lamentation perpétuelle. La rivière reflétait ce que bon lui semblait du ciel, du pont et des arbres en feu, et après le passage d'un jeune étudiant qui ramait à travers les reflets ils se refermèrent complètement, comme s'il n'avait jamais existé. C'était un endroit où on pouvait rester assise tout au long du jour perdue dans ses pensées. Pensées - un nom plus imposant que ce qu'elles méritaient - dont la ligne flottait dans le courant. Cette ligne se balançait, de minute en minute, de-ci de-là parmi les reflets et les herbes, plongeant et émergeant jusqu'à - vous savez, quand ça mord - la soudaine sédimentation d'une idée au bout de la ligne : et puis la remontée précautionneuse, et la prudente dépose ... Hélas, posée sur l'herbe, ma petite pensée paraissait bien insignifiante ; le genre de poisson qu'un bon pêcheur remet à l'eau pour qu'il grossisse et vaille un jour la peine d'être cuit et mangé. Je ne vous embêterai pas avec cette pensée maintenant, même si, en cherchant bien, vous pourriez la trouver par vous-même dans la suite de mes propos.

Chapitre 3 « Et cette susceptibilité qui est la leur est doublement malheureuse, me dis-je en revenant à mon premier questionnement sur l'état d'esprit le plus propice au travail créatif, parce que l'esprit de l'artiste, afin d'accomplir jusqu'au bout le prodigieux effort de libérer de façon pleine et entière le travail qui est en lui, doit être **incandescent**, comme l'esprit de Shakespeare, conjecturai-je en regardant le livre qui était ouvert à *Antoine et Cléopâtre*. Il ne doit y avoir aucun obstacle en lui, aucun corps étranger qui ne soit consommé. »

Extrait 2 : chapitre 6

[...] Il y avait aussi des convois funéraires, que les hommes saluaient en levant leur chapeau, soudain rappelés au trajet de leur propre corps. Et puis un monsieur très distingué descendit lentement d'un porche et s'arrêta pour éviter la collision avec une femme pétulante qui avait acquis, par un moyen ou par un autre, un splendide manteau de fourrure et un bouquet de violettes de Parme. Ils semblaient tous séparés, seuls avec eux-mêmes, tout à leur affaire privée.

À ce moment-là, comme il arrive si souvent à Londres, il y eut une accalmie complète et une suspension du trafic. Rien ne montait plus de la rue : personne ne passait. Une feuille se détacha d'un platane au bout de la rue, et, dans cette pause et suspension, tomba. Ce fut, d'une certaine façon, comme un signal qui tombait, un signal indiquant une force dans des choses jusque-là sous-estimées. Il semblait indiquer un fleuve qui prenait le coin et descendait la rue, invisible, et emportait les gens dans ses tourbillons, comme la rivière à Oxbridge avait emporté le jeune étudiant dans son bateau, et les feuilles mortes. Le courant emportait maintenant, d'un côté à l'autre de la rue, en diagonale, une jeune fille chaussée de cuir verni, puis un jeune homme en pardessus marron ; et aussi un taxi ; et il les rapprochait tous les trois pour les faire se rejoindre exactement sous ma fenêtre ; où le taxi s'arrêta ; et la jeune fille et le jeune homme s'arrêtèrent ; et ils montèrent dans le taxi ; et le taxi fila en glissant comme s'il était balayé plus loin par le courant.

C'était un spectacle assez ordinaire ; ce qui était étrange, c'était l'ordre rythmique dont mon imagination l'avait investi ; et le fait que le spectacle ordinaire de deux personnes prenant un taxi ait le pouvoir de communiquer quelque chose de leur satisfaction apparente.

Extrait 3 (chapitre 6) démontrant les limites de la traduction. A propos de la sur-représentation des auteurs masculins, :

And when one is challenged, even by a few women in black bonnets, one retaliates, if one has never been challenged before, rather excessively. That perhaps accounts for some of the characteristics that I remember to have found here, I thought, taking down a new novel by Mr. A, who is in the prime of life and very well thought of, apparently, by the reviewers. I opened it. Indeed, it was delightful to read a man's writing again. It was so direct, so straightforward after the writing of women. It

Et quand on est défié, même par une poignée de femmes en bonnets noirs, on a tendance à riposter (si on n'a jamais été défié auparavant) d'une façon plutôt excessive. Voilà qui explique peut-être certaines des caractéristiques que je me rappelle avoir trouvées ici, me dis-je en prenant un nouveau roman de Mr A, qui est dans la fleur de l'âge et qui bénéficie apparemment de la faveur des critiques. Je l'ouvris. Quel délice, vraiment, de lire à nouveau l'écriture d'un homme. C'était si direct, si exempt de détours après

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027

indicated such freedom of mind, such liberty of person, such confidence in himself. One had a sense of physical well-being in the presence of this well-nourished, well-educated, free mind, which had never been thwarted or opposed, but had had full liberty from birth to stretch itself in whatever way it liked. All this was admirable. But after reading a chapter or two a shadow seemed to lie across the page. It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter "I". One began dodging this way and that to catch a glimpse of the landscape behind it. Whether that was indeed a tree or a woman walking I was not quite sure. Back one was always hailed to the letter "I". One began to be tired of "I". Not but what this "I" was a most respectable "I"; honest and logical; as hard as a nut, and polished for centuries by good teaching and good feeding. I respect and admire that "I" from the bottom of my heart.

But—here I turned a page or two, looking for something or other—the worst of it is that in the shadow of the letter "I" all is shapeless as mist. Is that a tree? No, it is a woman. But . . . she has not a bone in her body, I thought, watching Phoebe, for that was her name, coming across the beach. Then Alan got up and the shadow of Alan at once obliterated Phoebe. For Alan had views and Phoebe was quenched in the flood of his views. And then Alan, I thought, has passions; and here I turned page after page very fast, feeling that the crisis was approaching, and so it was. It took place on the beach under the sun. It was done very openly. It was done very vigorously. Nothing could have been more indecent. But . . . I had said "but" too often. One cannot go on saying "but". One must finish the sentence somehow, I rebuked myself. Shall I finish it, "But—I am bored!" But why was I bored? Partly because of the dominance of the letter "I" and the aridity, which, like the giant beech tree, it casts within its shade. Nothing will grow there. And partly for some more

l'écriture des femmes. Cela témoignait d'une telle liberté d'esprit, d'une telle aisance, d'une telle confiance en soi. On avait une sensation de bien-être physique en présence de cet esprit libre, bien éduqué et bien nourri, qui n'avait jamais été rabaissé ou contrarié, mais qui avait joui dès la naissance de la pleine liberté de s'étirer en tous sens comme il voulait. Tout cela était admirable. Mais, après avoir lu un chapitre ou deux, une ombre semblait s'étendre sur la page. C'était une barre droite et sombre, une barre en forme de J ou le pronom Je¹. On se prenait à se contorsionner de-ci de-là pour apercevoir quelque chose du paysage derrière. Était-ce un arbre ou une femme qui marchait, je n'en étais pas très sûre. Mais toujours cette lettre réclamait l'attention. Au point d'en devenir fatigante. Non que ce Je ne soit un très respectable Je ; honnête et logique ; aussi dur qu'une noix, et poli par des siècles d'un bon enseignement et d'une bonne alimentation. Je respecte et admire ce Je du fond du cœur.

Mais - ici je tournai une page ou deux, cherchant je ne sais trop quoi - le pire de tout était qu'à l'ombre de la lettre J tout était aussi informe qu'une brume. Est-ce un arbre ? Non, c'est une femme. Mais... elle n'a pas un seul os dans le corps, me dis-je en regardant Phoebe, puisque c'était son nom, qui traversait la plage. Puis Alan se leva et l'ombre d'Alan effaça Phoebe d'un coup. Car Alan avait des idées et Phoebe était inondée du flot de ses idées. Et puis Alan a des passions ; et là je tournai très vite les pages, sentant que la crise approchait, et elle approchait en effet. Elle eut lieu sur la plage sous le soleil. Ce fut fait très ouvertement. Ce fut fait très vigoureusement. Rien n'aurait pu être plus indécent. Mais ... j'avais dit « mais » trop souvent. On ne peut pas continuer avec des « mais ». Il faut finir sa phrase, d'une façon ou d'une autre, me sermonnai-je. Je la finirai donc - « mais je m'ennuie ! ». Pourquoi m'ennuyais-je ? En partie à cause de la domination de la lettre J et de l'aridité qu'elle répandait dans son ombre comme un hêtre géant. Rien ne poussera ici. Et en

¹ Anecdote que l'on retrouve dans d'autres écrits de Woolf, dans *Les Années* notamment : Peggy Pargiter, jeune doctorante, bavarde avec un poète : « Je, je, je, il continuait, c'était comme un bec de vautour qui picore, la succion d'un aspirateur, la sonnerie d'un téléphone. Je, je, je, elle comprit que rien ne l'arrêterait ».

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

| | |
|---|--|
| obscure reason. There seemed to be some obstacle, some impediment in Mr. A's mind which blocked the fountain of creative energy and shored it within narrow limits. | partie pour une raison, plus obscure. Il semblait y avoir quelque obstacle, quelque empêchement dans l'esprit de Mr A, qui bouchait la fontaine de l'énergie créatrice et l'endiguait dans d'étroites limites. |
|---|--|

III. Méthodes reprises au 22/06/26

Documents : trame ci-dessous + dissertation colorisée pour en faire ressortir les points forts.

TD1 : travail sur les problématiques

En quoi le phénomène poétique s'inscrit-il, tout à la fois, entre passion du poète et travail du langage ?

A. La dissertation : à l'écrit comme à l'oral, bien cerner le sujet (travail sur la problématique).

Pour rappel

Qu'est-ce qu'une dissertation ?

La dissertation est un travail d'argumentation qui invite à développer une réflexion organisée et personnelle à partir des problématiques littéraires issues des objets d'étude du programme. Pour développer son argumentation, on prend appui sur les textes du corpus qui accompagnent le sujet, sur sa connaissance de l'objet d'étude, sur ses lectures et sa culture personnelle.

La démarche de la dissertation consiste à dégager l'intérêt du sujet et à tenter de résoudre la question qu'il pose, en interrogeant progressivement les données qu'il contient dans le cours d'un développement structuré. Plusieurs opérations sont nécessaires pour mener à bien le travail.

=> La dissertation sur les œuvres au programme :

- Le sujet : une citation (tirée du texte à résumer si le sujet est double, sinon une citation hors contexte) associée à une consigne « dans quelle mesure votre lecture des œuvres au programme vous permet-elle de souscrire au jugement de XXX ? » ; « vous discuterez cette analyse de XXX à la lumière des trois œuvres inscrites au programme », etc.

- Le devoir : dégager une problématique du sujet (ce qui fait problème dans le sujet, ce qui est discutable) ; y répondre à travers un plan dialectique (thèse/antithèse/synthèse), structuré, argumenté et rigoureusement étayé par les 3 auteurs au programme (pour chaque argument). cf. fiche méthodologique de la dissertation CCINP ou Centrale : 6§ attendu dans le développement (I/II de 3§ = 3 arguments OU BIEN I/II/III de 2§).

Pour la dissertation seule : I/II/III de 3§ chacun.

ATTENTION : argumenter, illustrer, développer (expliquer le raisonnement), importent avant tout, dans la cohérence du sujet + correction de la langue => le nombre de § ne détermine pas la note !

- Les œuvres au programme sont au centre de la réflexion, aussi faut-il bien les maîtriser, les citer et savoir les comparer !

Première étape : Analyse du sujet

Sujet de dissertation :

Ronsard dans Hymne de l'automne écrit : « Le jour que je fus né, le Démon qui préside Aux muses me servit en ce monde de guide [...] me donna pour partage une fureur d'esprit, Et l'art de bien coucher ma verve par écrit. »

En quoi le phénomène poétique s'inscrit-il, tout à la fois, entre passion du poète et travail du langage ?

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

• Il s'agit tout d'abord de mettre le sujet de la dissertation en relation avec le ou les objet(s) d'étude au(x)quel(s) il renvoie, avec les textes du corpus, avec les autres travaux d'écriture proposés (commentaire et écrit d'invention). Les questions posées sur les textes et documents auront aussi permis de dégager l'intérêt des textes, et elles pourront aider à cerner les notions nécessaires au traitement du sujet.

Corpus de textes et documents :

1. Du Bellay, Regrets, sonnet VI (1558)
2. Malherbe, « Sonnet à Caliste » (1620)
3. Baudelaire, « La muse malade », Les fleurs du mal (1861)
4. Hugo, « Au point du jour, souvent en sursaut, je me lève », Dernière gerbe (1902)
5. Apollinaire, « Per te praesentit aruspex » (1925)
6. François Ponge, « Phrases sorties du songe » (1942)

• Il faut ensuite analyser les mots clés du sujet. Certains de ces mots expriment des notions indispensables à la compréhension du sujet. D'autres méritent d'être analysés car ils sont riches de sens : ils fourniront des pistes de réflexion. Pour analyser les mots clés d'un sujet, on peut, selon le cas, travailler sur l'étymologie, sur la composition du mot, sur le sens propre et le sens figuré, en éclairer le sens par une reformulation...

Phénomène poétique
s'inscrire
tout à la fois/entre
passion
travail du langage

Deuxième étape : Dégager la problématique

• La problématique est le questionnement auquel la dissertation est censée apporter une réponse. Ce questionnement est le plus souvent inclus implicitement dans le sujet. Pour dégager les différents aspects de la problématique, on aura intérêt à approcher le sujet sous plusieurs angles en posant des questions qui subdivisent la question principale.

Problématique envisagée :

Troisième étape : Analyser les consignes et élaborer un plan

• Les consignes mettent tout d'abord l'accent sur le caractère justifié de la réponse : une dissertation ne peut pas se contenter d'affirmer sans se reporter à des exemples précis en littérature.

• Les consignes mettent ensuite l'accent sur les bases sur lesquelles s'appuyer : ici, les textes du corpus, en premier lieu, mais aussi les connaissances scolaires et personnelles. Seront, dès lors, valorisées les copies faisant appel à une culture variée et maîtrisée.

• La dissertation est un travail structuré, construit sur un plan qui devra être nettement repérable. Étant donné la variété des sujets, on ne peut évidemment appliquer un plan unique. Cependant, en fonction des questions et des problématiques que contiennent certains sujets, certains types de plan s'imposeront avec une meilleure chance d'efficacité.

1. le plan dialectique vous demande d'examiner un jugement, d'en montrer les limites voire de le réfuter. C'est le fameux plan "thèse/antithèse/synthèse".

On reconnaît aussi ce type de plan au libellé du sujet : les questions "Pensez-vous que...", "Dans quelle mesure peut-on dire que...", "Partagez-vous ce point de vue" etc. sont sans ambiguïté. Il vous faudra confronter les thèses avant d'exprimer nettement un avis personnel.

2. le plan thématique s'apparente au contraire à l'exposé. Il ne vous demande pas de discuter une thèse mais plutôt de l'étayer, c'est-à-dire de fournir un certain nombre d'arguments organisés capables de valider le jugement ou de répondre à la question qu'on vous a proposés.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

On reconnaît ce type de plan au libellé du sujet : ce peut être une question ("Qu'est-ce qu'un grand roman ?"; "Qu'est-ce qu'une œuvre engagée ?") ou une invitation à vérifier une affirmation ("En quoi a-t-on raison d'affirmer que...", "Montrez, commentez ou justifiez ceci...").

• Dans le cas présent, c'est plutôt un plan thématique qui s'impose, mais on peut réfléchir aux deux solutions.

Thèse :

Antithèse :

Synthèse :

I- Le « phénomène poétique » ou l'intervention des Muses :

Partie de la citation analysée : « Le jour que je fus né, le Démon qui préside/Aux muses me servit en ce monde de guide ».

II- La passion du poète, sa Muse intérieure :

Partie de la citation analysée : « Le Démon (...) me donna pour partage une fureur d'esprit ».

III- Le travail du poète, une redécouverte du langage :

Partie de la citation analysée : « L'art de bien coucher ma verve par écrit ».

Quatrième étape : Recherche des idées

• Les arguments : ils permettent d'étayer le raisonnement qui répond à la problématique du sujet. Ils justifient la thèse que l'on cherche à défendre.

• Les exemples : ils apportent à l'argumentation une illustration concrète qui renforce la démonstration. Les exemples peuvent être :

- des connaissances culturelles, artistiques, historiques ;

- des témoignages personnels (expérience de lecteur, de spectateur d'une représentation théâtrale...)

- des références précises aux objets d'étude du programme, à des lectures cursives, à des films, des images, des tableaux ;

- des citations, des extraits des textes du corpus proposé.

• Le paragraphe argumentatif : c'est l'unité de base du raisonnement. Il permet de rassembler dans une même unité logique le sujet que l'on doit traiter, la thèse que l'on défend, l'argument, l'exemple. Il se construit sur les démarches suivantes :

- énoncer l'idée directrice qui va être examinée ;

- exprimer une opinion sur cette idée ;

- étayer son opinion par un argument ;

- illustrer cet argument par un exemple ;

- valider la démonstration en montrant que l'objectif que l'on s'était fixé a été atteint.

• Le développement suit le plan mis au point pour traiter le sujet. Il comporte au moins deux et au plus quatre parties, développées dans des paragraphes argumentés et illustrés d'exemples. Chaque partie doit :

- s'ouvrir sur une introduction partielle (=annonce de la thèse en relation avec le sujet à traiter).

- S'achever sur une conclusion partielle (=rappel rapide de ce qui a été démontré).

L'enchaînement avec l'introduction partielle de la partie suivante formera la transition. On assurera, enfin, les articulations du raisonnement par des connecteurs logiques.

Séquence 3 : « La situation est désespérée... »

Séance 4 : Dissertation sur l'inspiration poétique.

Corpus

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

Ronsard dans Hymne de l'automne écrit : « Le jour que je fus né, le Démon qui préside Aux muses me servit en ce monde de guide [...] me donna pour partage une fureur d'esprit, Et l'art de bien couché ma verve par écrit. »

En quoi le phénomène poétique s'inscrit-il, tout à la fois, entre passion du poète et travail du langage ?

Corpus de textes

Du Bellay, Regrets, sonnet VI (1558)

Malherbe, « Sonnet à Caliste » (1620)

Baudelaire, « La muse malade », Les fleurs du mal (1861)

Hugo, « Au point du jour, souvent en sursaut, je me lève », Dernière gerbe (1902)

Apollinaire, « Per te praesentit aruspex » (1925)

François Ponge, « Phrases sorties du songe » (1942)

Texte 1

Las, où est maintenant ce mespris de Fortune?

Où est ce coeur vainqueur de toute adversité,

Cest honneste desir de l'immortalité,

Et ceste honneste flamme au peuple non commune?

Où sont ces doux plaisirs, qu'au soir sous la nuit brune

Les Muses me donnoient; alors qu'en liberté

Dessus le verd tapy d'un rivage escuarté

Je les menois danser aux rayons de la Lune?

Maintenant la Fortune est maistresse de moy,

Et mon coeur qui souloit estre maistre de soy,

Est serf de mille maux et regrets qui m'ennuyent.

De la posterité je n'ay plus de soucy,

Ceste divine ardeur, je ne l'ay plus aussi,

Et les Muses de moy, comme estranges, s'enfuyent.

Du Bellay, Les Regrets, VI, 1558

Texte 2

Sonnet à Caliste

Il n'est rien de si beau comme Caliste est belle :

C'est une oeuvre où Nature a fait tous ses efforts,

Et notre âge est ingrat qui voit tant de trésors,

S'il n'élève à sa gloire une marque éternelle.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027

La clarté de son teint n'est pas chose mortelle :
Le baume est dans sa bouche et les roses dehors
Sa parole et sa voix ressuscitent les morts,
Et l'art n'égale point sa douceur naturelle.

La blancheur de sa gorge éblouit les regards ;
Amour est en ses yeux, il y trempe ses dards,
Et la fait reconnaître un miracle invisible.

En ce nombre infini de grâces et d'appas,
Qu'en dis-tu ma raison ? crois-tu qu'il soit possible
D'avoir du jugement, et ne l'adorer pas ?

Malherbe, « Sonnet à Caliste », 1620

Texte 3

La muse malade

Ma pauvre muse, hélas ! qu'as-tu donc ce matin ?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
La folie et l'horreur, froides et taciturnes.

Le succube verdâtre et le rose lutin
T'ont-ils versé la peur et l'amour de leurs urnes ?
Le cauchemar, d'un poing despotique et mutin,
T'a-t-il noyée au fond d'un fabuleux Minturnes ?

Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,
Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques,

Comme les sons nombreux des syllabes antiques,
Où règnent tour à tour le père des chansons,
Phoebus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.

Baudelaire, « La muse malade », Les Fleurs du mal, 1861.

Texte 4

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027

Au point du jour, souvent en sursaut, je me lève

Au point du jour, souvent en sursaut, je me lève,
Éveillé par l'aurore, ou par la fin d'un rêve,
Ou par un doux oiseau qui chante, ou par le vent.
Et vite je me mets au travail, même avant
Les pauvres ouvriers qui près de moi demeurent.
La nuit s'en va. Parmi les étoiles qui meurent
Souvent ma rêverie errante fait un choix.
Je travaille debout, regardant à la fois
Éclorre en moi l'idée et là-haut l'aube naître.
Je pose l'écrivoire au bord de la fenêtre
Que voile et qu'assombrit, comme un ancre de loups,
Une ample vigne vierge accrochée à cent clous,
Et j'écris au milieu des branches entr'ouvertes,
Essuyant par instants ma plume aux feuilles vertes.

Hugo, « Au point du jour, souvent en sursaut, je me lève », Dernière gerbe, (posthume), 1902.

Texte 5

Per te praesentit aruspex

O mon très cher amour, toi mon œuvre et que j'aime,
A jamais j'allumai le feu de ton regard,
Je t'aime comme j'aime une belle œuvre d'art,
Une noble statue, un magique poème.
Tu seras, mon aimée, un témoin de moi-même.
Je te crée à jamais pour qu'après mon départ,
Tu transmettes mon nom aux hommes en retard
Toi, la vie et l'amour, ma gloire et mon emblème ;
Et je suis soucieux de ta grande beauté
Bien plus que tu ne peux toi-même en être fière.
C'est moi qui l'ai conçue et faite toute entière.
Ainsi, belle œuvre d'art, nos amours ont été
Et seront l'ornement du ciel et de la terre,
O toi, ma créature et ma divinité !

Apollinaire, « Per te praesentit aruspex », Oeuvres poétiques, 1925

Texte 6

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

A : « Coryza authentique, -pipe, et bulles d'eau. » B : « Chemise molle... sed... (ici un trou)... le venin s'allie aux quatre venins. — dame. »

Ces phrases ont été formées par moi en songe, m'y semblant parfaitement belles et significatives.

Il me sembla chaque fois que j'avais trouvé comme la pierre philosophale de la poésie. Il fallait que je la ramène au jour. La difficulté consistant alors à effectuer deux opérations à la fois : 1/ me réveiller; 2/ ne pas perdre ma phrase en route. Exactement comme un sauveteur.

Je ne conservais ces phrases qu'en les répétant à chaque instant. Cette répétition n'était nullement mécanique. Il me fallait chaque fois faire un effort : en même temps prononcer fermement chaque mot et toutefois le faire assez vite, parce qu'il semblait que les mots s'éteignaient aussitôt que je les avais prononcés. Le malheur était que les efforts de cette répétition ne me laissaient, semblait-il, aucun loisir pour l'autre besogne, qui était de sortir du songe, de remonter au jour.

Mais si je cessais de répéter ma phrase elle replongeait soit entière, soit par morceaux, dans un fond sombre, sorte de représentation de l'oubli. Alors que dans le moment précédent, où il me semblait possible de la saisir, elle se trouvait en pleine lumière. (Il y aurait donc un milieu lumineux, un ciel du songe.)

Il me fallait alors replonger moi-même, c'est-à-dire me rendormir plus profondément, et comme attendre, ou parfois rechercher. On aurait dit que c'était par une sorte de coup de pied au fond que les mots perdus revenaient, remontaient à ma conscience. Je devais les attendre toujours un temps, celui qui leur était nécessaire pour aller rebondir au fond.

Enfin, après de nombreux efforts, je parvins comme on l'a vu à ressortir ces deux phrases, la partie centrale de la phrase B s'étant toutefois effondrée sans retour.

Quant à la qualité de ces formules, je renonce à en tenter le jugement. Pourquoi me parurent-elles si belles, si décisives?

Tout ce qu'on peut remarquer est, semble-t-il, que dans la première (A) toutes les voyelles sont représentées. La seconde (B) est rendue plus bizarre du fait que je la considérais non pas seulement comme digne du Dante, mais effectivement comme une citation de ce poète, — et cependant j'en étais très fier.

Francis Ponge, « Phrases sorties du songe », 1942

Proposition de corrigé :

Ronsard dans Hymne de l'automne écrit : « Le jour que je fus né, le Démon qui préside Aux muses me sert en ce monde de guide [...] me donna pour partage une fureur d'esprit, Et l'art de bien coucher ma verve par écrit. »

En quoi le phénomène poétique s'inscrit-il, tout à la fois, entre passion du poète et travail du langage ?

Corpus de textes

Du Bellay, Regrets, sonnet VI (1558)

Malherbe, « Sonnet à Caliste » (1620)

Baudelaire, « La muse malade », Les fleurs du mal (1861)

Hugo, « Au point du jour, souvent en sursaut, je me lève », Dernière gerbe (1902)

Apollinaire, « Per te praesentit aruspex » (1925)

Francis Ponge, « Phrases sorties du songe » (1942)

I- Le « phénomène poétique » ou l'intervention des Muses :

Partie de la citation analysée : « Le jour que je fus né, le Démon qui préside/Aux muses me sert en ce monde de guide ».

a. Une conception traditionnelle

arguments :

Dans la conception traditionnelle, quelque chose vient d'en haut, d'ailleurs et parle directement au poète qui devient réceptacle, intermédiaire. Les Grecs voyaient dans l'inspiration du poète un enthousiasme, c'est-à-dire, selon l'étymologie, une possession de soi par le Dieu. Les Grecs invoquaient alors les neuf Muses, filles de Zeus et Mnémosyne, déesse de la mémoire.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

Dans cette conception traditionnelle, l'inspiration vient donc des Muses qui, d'une part donnent aux poètes une compétence poétique permanente et qui, d'autre part, leur accordent une aide temporaire pour composer. On pourrait définir cette aide comme la dépendance à l'égard d'une source autre que la conscience. La Muse accorde alors au poète une certaine connaissance de ce dont il va parler et une certaine autorité sur l'auditoire.

exemples :

Nombreux sont les poètes qui reprisent cette image de l'inspiration et des Muses.

« Où sont ces doux plaisirs que(...) les Muses me donnaient, (...) Cette divine ardeur » (Du Bellay).

« Sa parole et sa voix ressuscitent les morts » (Malherbe)

« le père des chansons,/ Phoebus » (Baudelaire)

b. Une conception sacralisante

arguments :

Cependant, si les poètes antiques associaient traditionnellement l'inspiration à un don divin, ils l'associaient également à la connaissance et se montraient très conscients de l'importance de leur art... Ainsi, les Muses - en ce qu'elles sont divines - placent le poète hors du commun et en font un élu. On peut penser, au-delà de l'inspiration antique, à l'inspiration romantique, venue elle aussi d'en haut. C'est le cas de Victor Hugo dont l'inspiration serait d'ordre divine et panthéiste, ou encore de Lamartine, élu par Dieu à l'image de Jésus ou de Job.

exemples :

« Où est (...) cet honnête désir de l'immortalité, /Et cette honnête flamme au paupre non commune » (Du Bellay)

« élève à sa gloire une marque éternelle » (Malherbe)

« Je te crée à jamais pour qu'après mon départ,/Tu transmettes mon nom aux hommes en retard » (Apollinaire)

« J'avais trouvé comme la pierre philosophale de la poésie » (Ponge)

« Il voit, quand les peuples végètent ! (...) Peuples ! Écoutez le poète !/Écoutez le rêveur sacré ! » (Hugo, « Fonction du poète »)

« Le sacre de l'écrivain » (expression de Paul Bénichou).

II- La passion du poète, sa Muse intérieure :

Partie de la citation analysée : « Le Démon (...) me donna pour partage une fureur d'esprit ».

a. Une Muse intérieure

arguments :

L'inspiration peut naître non d'une visitation divine, d'une grâce venue de l'extérieur mais bien plutôt venir du for intérieur.

L'inspiration vient alors d'un événement, d'un être, d'une situation, d'un lieu ou d'un moment biographique, ramené à la mémoire (où l'on retrouve l'image de Mnémosyne et des Muses...). Ainsi, Elsa Triolet inspira Louis Aragon (fait biographique) qu'il assimila pendant la Résistance (fait biographique, historique et politique) à la France qu'il chanta en reprenant des formes très anciennes de la poésie française (fait poétique).

Ce retour de la mémoire peut aussi être mis en relation avec l'idée du for intérieur, de l'inconscient. Ainsi, Breton découvre Freud et s'enthousiasme, comprenant parfaitement l'importance de l'inconscient dans le « phénomène poétique », l'importance des formes revêtues par cet inconscient (rêves et images).

exemples :

- poèmes inspirés de faits quotidiens ou d'une certaine forme de réalisme : Ponge dans *Le Parti pris des choses* (« L'huître », « Le cageot »), Claudel, « Le porc » ; Ronsard et ses amours réels (« Quand vous serez bien vieille »), Hugo et la mort de Léopoldine (« Demain, dès l'aube ») Villon ou Baudelaire et leur fascination crue pour la mort (« La Ballade des pendus », « Une charogne »), D'Aubigné traumatisé par les guerres de religions dans *Les Tragiques*.

- poèmes inspirés du rêve, d'un au-delà du réel : Baudelaire et les voyages (« Invitation au voyage »), Verlaine et la rêverie (« Mon rêve familier »), les poètes surréalistes et l'irrationnel (« La terre est bleue comme une orange »).

- un exemple développé sur les poèmes engagés : le spectacle de la guerre, des famines, de la misère est - chez de nombreux poètes - l'objet d'un chant d'une grande tristesse. La souffrance intime du poète, le malheur et l'inquiétude qui l'habitent font écho aux souffrances des populations. En décrivant le martyr de ces populations, ils condamnent la guerre. Du

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

romantisme au symbolisme, par exemple, les poètes du XIX^e siècle s'impliquent dans la vie politique. Quand les guerres éclatent, leurs voix se font entendre. Avec leurs armes, que sont les mots, ils choisissent de participer au combat ou de dénoncer la guerre. Nombreux sont en effet les poètes qui se saisissent du langage pour tenter de faire taire les armes. Le soldat mort de Rimbaud (« Le dormeur du val ») est une victime de la guerre et non celle d'un ennemi désigné comme tel. Hugo se fait souvent héraut pacifiste (« L'année terrible », 1872). Pour persuader, il a recours à des procédés poétiques qui accentuent le caractère pathétique de la description (comme la personnification de la Guerre, « berceuse du chaos » et « buveuse de sang »). De même, dès la Renaissance, lors des guerres qui opposaient catholiques et protestants, chacun défendait son camp : Agrippa D'Aubigné pour les protestants (Les Tragiques), Ronsard du côté des catholiques. Plus proche de nous, les poètes résistants se situent dans un camp. Cependant, au-delà de l'engagement idéologique, il peut y avoir un engagement esthétique (cf. partie III) dans la guerre. Lorsqu'il peint la violence des champs de bataille, le poète conjugue parfois la dénonciation avec une certaine fascination pour l'intensité de ce qui se joue. Cette intensité, il la retrouve en lui-même, le poète étant doté de sens particulièrement aiguisés (lien avec b).

b. Une sensibilité exacerbée

arguments :

Cette inspiration intime rejoint cependant l'inspiration divine par un biais, l'idée de la supériorité – ou pour le moins la particularité – du poète : en effet, cette inspiration suppose une sensibilité, une réceptivité riches et aiguës (où l'on retrouve l'idée du réceptacle).

On peut ainsi penser à l'échange qui a lieu entre le monde de la nature et le poète romantique, notamment Baudelaire (en tant que précurseur du mouvement symboliste), c'est l'image aussi de la voyance rimbaldienne. Le poète est alors être à part, aux facultés sensorielles et intellectuelles hors du commun, mais il est aussi celui qui sait communiquer.

Voici, par exemple, ce que Baudelaire disait d'Allan Edgar Poe : « Il avait certes un grand génie et plus d'inspiration que qui que ce soit, si par inspiration on entend l'énergie, l'enthousiasme intellectuel et la faculté de tenir ses facultés en éveil ».

exemple développé sur la poésie lyrique :

C'est dans la souffrance et la passion que le poète crée. Ainsi, la Muse de Musset (« Nuit de Mai ») n'a de cesse de lui rappeler que « les chants les plus beaux » naissent d'une « grande douleur » et sont « de purs sanglots ». Victimes de leur sensibilité exacerbée, les poètes connaissent donc la souffrance et la passion amoureuse. Ainsi, font-ils bien souvent le portrait de la femme aimée (image de la Muse comme la Caliste de Malherbe dont « [la] parole et [la] voix ressuscitent les morts »).

Certains poètes se contentent d'une silhouette, comme Baudelaire et sa fugitive « passante » aux jambes de « statue ». Chez Verlaine, la femme de « Mon rêve familial » tient de même davantage de l'apparition. D'autres proposent des traits descriptifs qui lui donnent une sorte d'identité : chez Ronsard, Hélène ou Cassandre donnent lieu à des descriptions où le poète accumule les éléments soulignant leur jeunesse et leur sensualité. Cependant, cette description tient plus d'un idéal que d'une réalité. La perfection de la femme aimée rejoint celle des tableaux de la Renaissance : ainsi, la comparaison entre la femme et une fleur (« Mignonne, allons voir si la rose ») n'est pas sans évoquer la vogue des blasons en peinture à l'époque.

Toutes ces femmes sont celles auxquelles le poète veut donner une forme définitive, éternelle. La femme est donc finalement la nouvelle muse, le point de départ mais aussi l'objet du poème :

« Mais au fond de ses yeux, quand elle vous y laisse boire,
tremble un doux lys d'argent, la fleur du poète » (Blaise Cendrars)

Elle est la beauté qui fait naître le poète et pourtant, dans ces mêmes poèmes, l'accumulation des pronoms personnels et possessifs de première personne place bien le poète au cœur du dispositif. C'est bien de lui qu'il est question à travers ces portraits de femmes, de sa capacité à faire d'elles des œuvres d'art. Or, cette capacité – don des dieux si l'on veut (cf. Partie I) – ils la tiennent de leur grande sensibilité (cf. partie II), mais aussi bien sûr de leur maîtrise du langage « au peuple non commune » (cf. partie III).

Transition (ou développement d'une antithèse dans le cadre d'un plan dialectique)

Face à ces diverses conceptions de la vocation d'écrivain – conception antique ou chrétienne, d'une part, mais aussi conception humanitaire du romantisme social – qui font du poète un élu de Dieu seul apte, au prix de sa souffrance, à guider le peuple et à se rendre utile, Théophile Gautier, en réaction à cet état de chose qu'il méprise, propose une théorie du Beau fondée sur une conception artistique résolument anti-utilitariste : ce sera la mouvance du Parnasse, de « l'art pour l'art » dont la phrase slogan est claire : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid ».

Dans un autre domaine, un autre auteur s'en prend à ce qu'il appelle « la comédie de l'inspiration » :

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

« Beaucoup d'écrivains, particulièrement les poètes, aiment mieux laisser entendre qu'ils composent grâce à une espèce de frénésie subtile, ou d'intuition extatique, et ils auraient positivement le frisson s'il leur fallait autoriser le public à jeter un coup d'oeil derrière la scène, et à contempler les laborieux et indécis embryons de pensée, la vraie décision prise au dernier moment (...), le choix prudent et les rebuts, les douloureuses ratures (...). » (A.E. Poe).

Pour infirmer cette prétendue inspiration, Poe raconte comment il calcula étape après étape tous les composants d'un de ses poèmes, en commençant par la fin, par le dernier mot (« *nervermore* »), décidant que le poème ferait cent vers - il en compte effectivement cent huit - décidant que les sonorités « o » et « r » seraient indispensables... Cette idée fascina nombre de poètes, notamment ceux du Parnasse justement parce qu'ils cherchaient à abolir le hasard dans la création de « l'art pour l'art ». On peut ainsi penser à Mallarmé qui travailla ses sonnets pendant des années.

Enfin, Paul Valéry va jusqu'à rejeter cette ivresse de l'inspiration en ce qu'elle serait passivité du poète. Comme Apollinaire plein de fierté pour l'oeuvre qu'il a créée, « [sa] créature et [sa] divinité », elle qu'il a « conçue et faite toute entière » (« *Per te praesentit aruspex* »), Paul Valéry refuse l'idée du poète réceptacle, sans rôle réel et actif dans la création. Sans savoir d'où vient l'amorce - c'est le seul élément qu'il concède au mystère de la création - le poète pour Valéry devient ensuite totalement maître de sa création :

« Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don. » (Paul Valéry).

III- Le travail du poète, une redécouverte du langage :

Partie de la citation analysée : « l'art de bien coucher ma verve par écrit ».

a. Le sujet ne fait rien à l'affaire :

arguments :

Si l'on intéresse un instant à ce que l'on appelle la poésie de circonstance, on voit bien que le sujet ne fait rien à l'affaire puisque cette dernière va de l'excellent à l'exécrable... Le poème ne part donc pas d'une idée, ni d'une expérience, ni même d'un sentiment. Il part en tout et pour tout d'un bout de langue...

b. La langue, seule matière poétique :

Paragraphe rédigé :

La poésie est essentiellement travail sur la langue. Quand Victor Hugo nous dit qu'il « travaille debout » et ce dès « le point du jour », ce « travail » désigne aussi bien le processus de maturation inconsciente qui donne au poète sa première ligne que ses essais de nombreuses variantes, ses ratures et ses remords. Quant à la « langue », elle est à la fois code mais c'est également l'ensemble de tous les textes, un système de résonance. C'est bien ce système de résonance que Francis Ponge s'emploie à nous rendre tangible dans son poème en prose, « Phrases sorties du songe ». Il ménage dans son texte une perpétuelle antinomie entre le champ lexical de la peine et du labeur (« la difficulté », « faire un effort » ce terme étant répété trois fois) et le champ lexical de l'illumination (« j'avais trouvé comme la pierre philosophale de la poésie », « en pleine lumière »). Ce que Ponge met en avant, c'est la difficulté de trouver en soi, dans l'obscurité de nos propres sentiments, dans notre for intérieur, le mot juste...

« C'était par une sorte de coup de pied au fond que les mots perdus revenaient, remontaient à ma conscience ».

Il ne s'agit donc pas vraiment, on le voit bien, d'opposer le « vates » (poète sacré, élu et inspiré des dieux) à l'artisan (auprès de qui « les pauvres ouvriers (...) demeurent ») : croire en l'inspiration, finalement, c'est croire en un processus très lent et long de formation de la poésie quelque part en nous, en profondeur, loin de notre travail conscient, et pratiquement jamais accessible dans sa plénitude. Ainsi, les précieux brouillons d'artistes témoignent d'un travail qui conduit à produire ce qui se lit comme un premier jet.

L'attention jamais relâchée que le poète porte à la langue lui permet de produire des textes de très haute densité, développant des réseaux serrés de relations intra et intertextuelles. Ainsi, le poème (et le poète à travers lui) joue sur tous les plans de la langue et du texte : le matériau phonique et graphique, le sens véhiculé (métaphores et métonymies), les liens noués avec les autres textes (citations ouvertes, cachées, allusions comme celles de Ronsard aux blasons de son temps...).

Ainsi, à l'opposé de la théorie de l'inspiration, certains poètes ont cherché à constituer un art de la contrainte choisie : c'est le cas de l'OULIPO et la création de poèmes, chez Queneau ou Pérec, selon le principe du L+7...

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

C'est que, pour finir, ce que la poésie ne partage pas avec les autres formes d'art, c'est sa matière, sa langue. Or, cette matière n'est pas seulement son instrument, mais son tout. La poésie rend à la langue sa supériorité sur le réel ou l'irréel qu'elle désigne ou connote. Et, c'est au moyen de la langue que le poète fonde cette supériorité.

Conclusion :

Le matériau du poète, en quête d'inspiration, est donc multiple. Le poète est un artiste qui travaille avec les mots d'abord, mais aussi avec sa sensibilité, sa perception du monde et la connaissance qu'il en a. A ce stade, si nous reprenons la formule de Ronsard on peut définir trois moments de ce « phénomène poétique » : un élément déclencheur, né des dieux ou simplement du hasard, un sujet venu des profondeurs et de l'intime, enfin un travail long sur la composition et des relectures qui doivent autant au travail qu'à la fameuse inspiration.

Ainsi, Théodore de Banville parle du poète comme d'un « penseur et ouvrier », insistant sur le lien entre la part intellectuelle et la part manuelle du travail du poète.

Autres sujets de dissertation possibles :

1. Paul Valéry affirme dans *Variété II* : « lettre sur Mallarmé » : « Si je devais écrire, j'aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d'enfanter à la faveur d'une transe et hors de moi-même un chef-d'œuvre d'entre les plus beaux ». En quoi cette citation s'applique-t-elle aux arcanes de la création et aux œuvres au programme ?

2.. Dans la préface du *Spleen de Paris*, Baudelaire écrit : « Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle [Aloysius Bertrand, auteur du *Gaspard de la nuit*], mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler quelque chose) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillerait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir juste ce qu'il a projeté de faire ». En quoi cette citation s'applique-t-elle aux arcanes de la création et aux œuvres au programme ?

B. Le résumé

Quand la créativité devient mot d'ordre

par Olivier Alexandre, in *La Vie des Idées*, le 27 juin 2018, À propos de l'ouvrage *The Invention of Creativity, Modern Society and the Culture of the New*, Polity Press, 2017 d'Andreas Reckwitz.

Questions qui permettent de retrouver l'articulation progressive du texte

1/ Basiquement, comme ce sont des textes argumentatifs, quels en sont le thème, la thèse et les arguments ? = échelle macro structurelle ;

à l'échelle micro structurelle :

2/ repérer des principes organisateurs : chronologiques (évolution dans le temps), logiques (succession/ ajout, opposition, causalité - relation cause/ conséquence, rapprochement/comparaison) 4 couleurs = 4 opérations logiques différentes.

3/ repérer comment s'effectue le passage d'un § à l'autre

4/ distinguer les exemples des arguments ; objectif : qu'au bout de 30 mn la trame (le squelette) du texte soit identifiée, pour que le travail sur la justesse de l'expression puisse se faire.

Code couleur : **propos** éléments chronologiques, **termes difficiles à substituer**. **Procédé**

Sa campagne, son intronisation, sa communication, sa diplomatie, ses tweets ou encore ses propositions fiscales : les médias français ont qualifié à maintes reprises l'action d'Emmanuel Macron de « créative », tandis que la presse internationale vantait son charisme, digne d'une star hollywoodienne. Du romantisme

Travail « pas à pas » : méthode du résumé et commentaires liés aux spécificités du texte
Thème : la créativité (terme qui s'est progressivement substitué à la création)
Problématique du sociologue : comment un concept artistique, associé à la douleur, s'est-elle

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

allemand du XVIII^e siècle à la présidence de la République française, un même terme s'est progressivement extrait des franges souffreteuses du Paris de Rimbaud et Verlaine pour se voir appliquer indifféremment à la cuisine, l'entrepreneuriat, la publicité, le sport, l'exercice du pouvoir et des industries « créatives », hissées en une trentaine d'années au sommet de l'économie mondiale. C'est cette ironie de l'histoire que le sociologue allemand Andreas Reckwitz tente d'élucider dans *The Invention of Creativity*. Pour comprendre la manière dont une niche est devenue l'affaire de tous, l'auteur, qui pourrait s'apparenter à un représentant tardif d'une toujours vivante « école de Francfort », adopte une approche généalogique au fil de laquelle le goût du nouveau s'impose progressivement comme le principe organisateur de la modernité.

L'auteur rappelle ainsi l'importance historique de l'avènement d'un artiste émancipé de l'académie et des formes religieuses de la création artistique. De Goethe à Manet, l'œuvre se soumet au lexique de la « rupture », de la « nouveauté », de « l'originalité », de « l'authenticité », de la « singularité » et du « génie », tout en s'inscrivant dans une perspective d'universalité. Pourtant, ses modalités de développement demeurent localisées : communautés de pairs, réseau de galeries et lieux d'exposition fréquentés par un public éduqué, acheteur, mais sélectif, identifié à la société bourgeoise. Ces caractéristiques expliquent que les mondes de l'art fleurissent au cœur des grandes villes européennes dont le Paris du XIX^e offre la plus vivante expression. (...)

À égale distance d'un fétichisme réduisant l'artiste à sa productivité, au prix de ses œuvres ou de son travail, et d'une sociologie tout entière resserrée sur les interactions, l'auteur oriente le propos vers les modes de pensée et de perception associés. Les catégories de « sensible », de « création » et « d'esthétique » font ainsi l'objet d'une remise à plat, moins pour s'illustrer dans un concours de force théorique où les philosophes allemands brillent de longue date, que pour rendre justice au sentiment qui habite toute personne prenant au sérieux l'hypothèse de sa propre exceptionnalité : le fait d'exister à partir d'idées, d'émotions et de représentations dont l'agencement particulier la distingue de ses pairs. La force de la thèse réside ici dans le contre-pied réalisé à l'égard des théories de la modernité, focalisées sur les conséquences du principe de rationalité qui conduisait à aliéner l'esthétique chez Karl Marx et Théodore Adorno, à la reléguer chez Émile Durkheim, à la limiter pour Max Weber, à la localiser chez Pierre Bourdieu et à en faire l'instrument d'une manipulation managériale chez Luc Boltanski et Ève Chiapello.

Le propos sort donc du terrain sociologiquement balisé des univers artistiques pour s'interroger sur la manière dont le goût de la création a progressivement pénétré le monde. À ce titre, la psychologie et les industries de création sont présentées comme des canaux privilégiés. A. Reckwitz rappelle que la psychanalyse entretient une filiation avec l'acte de création. Sigmund Freud voit ainsi en Léonard de Vinci et le principe de sublimation un ressort fondamental de la civilisation. Le test de Rorschach, du nom de son inventeur lui-même passionné d'art, opère à sa suite un retournement évocateur : les perceptions « originales », d'abord interprétées comme des signes d'anormalité, deviennent au cours du XX^e siècle des indicateurs positifs, dénotant une personnalité singulière et créative.

La psychologie clinique se fait l'écho de ce nouveau standard en valorisant la plasticité cognitive. Marque d'intelligence, évaluée et recherchée, la créativité suscite l'intérêt des instituts et des publications scientifiques, aussi bien que des magazines de psychologie dont l'audience va grandissante à partir des

étendue à l'ensemble des domaines de la société ?

Thèse : le goût du nouveau comme principe organisateur de la société, thèse d'Andreas Reckwitz que l'auteur résume : le propriétaire de cette idée est à mentionner puisque c'est le sujet de l'article (= résumé du livre qui vient de paraître). Méthode appliquée par R. : recherche les origines

Termes utiles : généralisation, extension, le sociologue, l'auteur, Reckwitz (attention à l'orthographe exacte du nom)

1^{er} § : y consacrer plus de temps car c'est à cet endroit (= texte argumentatif = introduction) que se concentrent les enjeux directeurs du texte.

Le sociologue Andreas Reckwitz dans son nouvel ouvrage recherche l'origine de la diffusion du concept de créativité à l'ensemble des domaines de la société, toujours avide de nouveauté.

//

2^e §

A1 paradoxe de l'artiste entre la volonté de se distinguer individuellement et celle d'étendre son modèle à tous ;

A2, mais dans un périmètre géographique et social précis

A2' : l'Europe du XIX^e siècle.

//

3^e §

A3 De plus, entre œuvre seule et rayonnement, c'est la pensée et la perception esthétiques que R. interroge,

A4 non dans un but philosophique mais celui, sociologique, d'une conscience de l'unicité de chacun par ses affects et sa conceptualisation.

A4 La modernité ne réside donc pas, malgré les thèses jusqu'ici avancées, dans le degré de rationalité accordé à l'art,

4^e §

A5 Mais dans un questionnaire : comment le souci de création s'est-il diffusé partout ?

A6 D'abord par les interactions entre les sciences humaines et l'art, les premières valorisant les déviances du second.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027

| | |
|---|--|
| <p>années 1950. La conception de la vie bonne se voit redessinée. La quête de la vie sage cède la place à l'idéal d'une vie optimisée. Les capacités de l'individu doivent trouver les moyens et le temps de leur pleine expression. Le génie, anciennement marginal, revêche et rebelle devient une figure exemplaire, voire <i>mainstream</i>, inspirant les séries télévisées (<i>Breaking Bad</i>, <i>Big Bang Theory</i>, <i>Silicon Valley</i>) tandis que la langue tirée d'Albert Einstein se décline sur tee-shirts et tasses à café.</p> <p>L'économie porte la trace d'une même requalification, la création passant d'un registre pathologique au statut d'idéal de société. J. A. Schumpeter ouvre la brèche dans la théorie classique, en faisant de l'entrepreneur un équivalent de l'artiste. L'auteur de <i>Capitalisme, Socialisme et Démocratie</i> en fait le héros de la société industrielle au détriment du patron ou du capitaliste empêtré dans une rationalité mécaniste. À partir des années 1920, puis plus encore des années 1950, le management fait une place de choix à l'individu, situé au cœur de l'organisation du travail au sein de structures souples et égalitaires, propices à la mise en circulation de l'information, à l'opposé des rigidités et des cadences sous contrôle du modèle fordiste.</p> <p>Plus qu'aucune autre, les industries de création ont adopté ce credo. Le livre revient sur l'importance d'un triumvirat longtemps pris de haut par les sciences sociales en raison de son caractère appliqué et commercial : la mode, la publicité et le design. Au-delà de leurs spécificités, ces trois secteurs ont en partage de s'être émancipés d'un cadre professionnellement restreint à partir d'une extension du référent de la créativité des producteurs aux salariés, en attendant son adoption par les consommateurs. En dépit de la vigueur de la critique condamnant le fétichisme de la marchandise, les marques et objets de consommation appellent en pratique des associations, des hybridations et des ajustements qui recèlent pour les individus une puissance distinctive. Ces industries ont d'ailleurs tôt fait d'accorder une place aux consommateurs, à travers les évaluations et les retours d'expérience. C'est pourtant à l'autre bout de la chaîne qu'A. Reckwitz situe le sommet de cette évolution historique avec les « stars ».</p> <p>Là où le savant et le politique symbolisaient la société bourgeoise, à partir d'une rupture nette entre vie privée et vie publique, la star fait de son existence un spectacle, ouvert et modulable, enchaînant les mises en scène comme autant de performances de soi. Les rôles au cinéma deviennent des prouesses, impliquant un travail de transformation physique et psychologique : méthode de l'Actors Studio, prise ou perte de poids spectaculaires, capacité à incarner différents genres ou âges de la vie. Dans le même temps, les représentants des nouveaux visages de la pop culture se distinguent par leur faculté à réinventer quasi quotidiennement leur style, musical et vestimentaire, physique ou capillaire (coupes de cheveux, musculation, tatouages, chirurgie, sexualité, etc.), voire leur personnalité (ascension, déchéance, rédemption, changement de vie, film sur sa propre vie, etc.). La capacité à nourrir ces variations conditionne la mobilisation d'une vaste audience, partie prenante de cette fabrique. L'expansion des mass puis des micro médias joue alors comme un effet multiplicateur, creusant l'écart entre la renommée habilement orchestrée d'un Charles Dickens dans le Londres des années 1860 et la célébrité planétaire de Beyoncé. A. Reckwitz remonte le lignage de cette spectacularisation de la vie, en explorant les tournées de lecture de Ralph W. Emerson, l'apparition du journalisme biographique, puis la médiatisation progressive des corps, à la manière d'un archéologue du star-système ; un système dont Donald Trump, Justin Trudeau ou Emmanuel Macron seraient des avatars politiques. (1231)//</p> | <p>5°S A7. Ensuite la médecine s'en empare, vulgarisant, voire démocratisant par des séries ou des images l'idée d'une prédisposition de chacun à exploiter et à revendiquer.</p> <p>6S A8 L'économie enfin s'en empare avec une évolution semblable, substituant à la figure de l'artiste celle de l'entrepreneur, qui, à l'inverse du capitaliste, échappe à la standardisation et garantit à l'individu la souplesse nécessaire.</p> <p>7° S A9 Les domaines marchands modernes ont fait leur cette évolution, qui propagent la créativité du producteur au consommateur, adaptant le produit à la singularité de chacun A9' grâce aux commentaires laissés en ligne.</p> <p>//</p> <p>8°S A10 Ajout d'un ultime acteur de la créativité : la star, qui transgresse les limites entre privé et public et transforme la créativité en performance et renouvellement de tous les instants aux yeux de tous, à proportion de la multiplication des réseaux.</p> <p>A11 Déploiement depuis le champ littéraire jusqu'au champ politique.</p> <p>A1 etc permet d'établir le nombre d'arguments attendus, à quoi on ajoute correction de la langue, connecteurs logiques au sens large du terme, reformulation, effort de syntaxe (participes présents + relatives sans excès) + respect de l'organisation des arguments (//)</p> |
|---|--|

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

| | |
|--|---|
| <p>Ce dispositif de la création recouvre également des dimensions spatiales. Dès 1970, le magazine <i>Life</i> présente un reportage photo titré : « Vivre grand en loft », avec cette mention dans l'une des légendes : « Si vous n'avez pas beaucoup d'espace, vos idées deviennent petites ».</p> <p>Cette consécration d'un habitat a priori dysfonctionnel (larges volumes, mal isolés et privés d'équipements) relève nombre d'évolutions : la place croissante prise par les artistes dans les métropoles (environ 4 000 à New York dans les années 1960, plus de 55 000 en 2015), le fait que la création puisse être appréhendée comme un dispositif spatial et la place accordée à sa représentation.</p> <p>Avec le loft, des espaces bruts et ouverts appellent la circulation des énergies, des corps et des identités. La vie d'un loft (appelée à devenir la première émission de télé-réalité avec <i>Big Brother</i> et <i>Loft Story</i>) s'apparente ainsi à une pièce de théâtre expérimentale, rythmée par les entrées et les sorties, les essais et les ratés d'occupants rapidement renouvelés. La <i>Factory</i> d'Andy Warhol peut être envisagée comme sa forme idéologiquement achevée. L'espace touche ici une dimension symbolique forte : des lieux emblématiques de la bourgeoisie industrielle (usines, ateliers, abattoirs), critiqués dans les années 1960 et 1970, sont réinvestis, subvertis et réinventés en espaces de création et d'expérimentation.</p> <p>Ce type de récupération est fréquemment stigmatisé en tant que symbole de gentrification. Une dimension historique est en cela minorée : le fait que des individus puissent envisager leurs quartiers comme des espaces esthétiques à part entière, en animant un réseau de lieux dédiés et interconnectés (cafés, galeries, clubs, boîtes de nuit, commerces et espaces alternatifs) où se bousculent <i>street art</i>, <i>startups</i>, boutiques de création, cuisine nouvelle, fablabs, etc. En ce sens, les quartiers de Williamsburg à Brooklyn, Wicker Park à Chicago, Kreuzberg à Berlin, Mission à San Francisco, ou les bords de canal courant du Xe arrondissement de Paris à la mairie de Pantin, ne sont pas seulement des secteurs soumis à une forte pression immobilière. (...)</p> <p>Pour les municipalités, les effets d'aubaine sont tout particulièrement d'images : des quartiers naguère associés à des formes croisées de déviance (prostitution, drogue, criminalité, vandalisme) se voient célébrés en tant que <i>creative clusters</i>, mariant design, informatique, mode, architecture, gastronomie et tourisme. (...)</p> <p>Ce tour d'horizon ne laisse pas de côté les apories de la création. Y sont tour à tour évoqués la fatigue d'être soi, la guerre des attentions ou l'antinomie du jugement entre communautés de pairs et primat du jugement expert. L'auteur plaide toutefois pour une approche dépassionnée du dispositif de création, pour mieux en saisir la profondeur historique. On ne peut que rendre hommage à cette ambition d'objet qui à travers un tuilage serré allant de l'atelier de Jason Pollock au <i>personal management</i>, des portraits du <i>New Yorker</i> aux tests de QI, tente de retracer l'histoire longue de la créativité. (1707 mots)</p> | <p>Reformulation : création / créativité</p> <p>La suite de la thèse développe un nouvel aspect : les lieux de cette création, à garder à l'esprit quand on sait que cette idée du lieu est envisagée dans 2 des 3 œuvres au programme.</p> <p>(A12 : la création est encore visible par les lieux qu'elle investit, depuis leurs aspects atypiques, impropres à l'habitation, jusqu'aux charmes qu'ils recèlent aujourd'hui, dans les villes, et même comme lieux de spectacle supplantant les industries en déclin.</p> <p>A13, Ce phénomène est volontiers vilipendé comme un ressort de la gentrification, mais suit une évolution du regard de l'individu sur son environnement, apprécié pour sa beauté et son dynamisme.</p> <p>A14 Connus de tous, ces quartiers changent souvent d'appréciation au fil du temps.</p> <p>A15 outre les impasses de la création pour de multiples raisons, ce parcours chronologique et objectif de la création permet de comprendre les perspectives contemporaines.</p> |
|--|---|

Proposition de résumé

Le sociologue Andreas Reckwitz recherche l'origine du concept de créativité étendu à l'ensemble de la société, toujours avide de nouveauté. Il part de l'artiste qui cherche douloureusement à se distinguer et, paradoxalement, à étendre son modèle à tous, dans un périmètre géographique et social précis, l'Europe du XIXe siècle. De plus, entre œuvre seule et rayonnement, c'est la pensée et la perception esthétiques que Reckwitz interroge, non dans un but philosophique mais celui, sociologique, d'une conscience de l'individualité de chacun par ses affects et sa conceptualisation. La modernité ne réside donc pas, malgré les thèses jusqu'ici avancées, dans le degré de rationalité accordé à l'art, mais dans un questionnement :

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

comment le souci de création s'est-il diffusé partout ? D'abord par les interactions entre les sciences humaines et l'art, les premières valorisant les déviances du second. Ensuite par la médecine, vulgarisant par des séries ou des images l'idée d'une prédisposition que chacun exploite et revendique. Par l'économie enfin avec une évolution semblable, substituant à la figure de l'artiste celle de l'entrepreneur, qui, à l'inverse du capitaliste, échappe à la standardisation et garantit à l'individu la souplesse nécessaire. Les domaines marchands modernes ont fait leur cette évolution, qui propagent la créativité du producteur au consommateur, adaptant le produit à la singularité de chacun grâce aux enquêtes de satisfaction. S'ajoute un ultime acteur de la créativité : la star, qui transgresse les limites entre privé et public et transforme la créativité en performance renouvelée sans cesse pour tous, employant de multiples réseaux, tant en littérature qu'en politique. = 258 mots

Ouverture sur créativité / création

La première et principale raison qui explique la nécessité d'une critique de la création (si je mets à part l'usage hyperbolique de la notion de création ou de créateur), est que nous vivons à une époque de la créativité ou, pour le dire autrement, à l'époque qui pense l'homme et la culture comme fondamentalement créateurs c'est-à-dire comme devenir, projet, émergence de formes nouvelles. On peut même dire que ce qui caractérise notre époque contemporaine, ce qui fait sa contemporanéité, non au sens purement historique de ce qui est de notre temps mais au sens plus théorique d'un certain mode d'être, d'une attitude existentielle qui structure d'une manière particulière l'expérience vécue comme une condition, est qu'elle se saisit elle-même comme créatrice. On peut dire que nous nous saisissons spontanément et définitivement comme créateur depuis que, dans la foulée de l'époque des Lumières, la culture occidentale se pense comme profondément historique. L'histoire est la substance même des institutions humaines perfectibles et progressantes. Ces institutions ne sont plus condamnées à l'imitation de modèles anciens ou antiques ; elles sont le fruit et le milieu d'une construction et d'une invention faisant échapper l'homme et sa société à la répétition d'une tradition ou à la fidélité d'un principe originaire existant *sub specie aeternitatis* : Dieu, le beau, le vrai, le bien.

On pourrait déjà vérifier cette idée sur l'exemple de Winckelmann pourtant porteur d'un projet néo-classique dans les années 1760. Car, si Winckelmann dans le domaine de l'art considère que les Grecs ont donné l'expression la plus haute du beau idéal et le modèle à imiter le plus parfait parce qu'ils ont engendré l'unité, l'harmonie, la grandeur tranquille et la simplicité jointes ensemble, le créateur de l'histoire de l'art considère que l'art ne se répète pas et qu'elle est le lieu d'une invention sans cesse renouvelée. Contrairement à ce qui se passait chez Vasari, la logique de l'histoire de l'art — qui s'effectue à même les œuvres observables et non à même les vies d'artiste et dans leurs circonstances toujours singulières — cette logique empêche une temporalité cyclique et rend possible en conséquence sa foncière ouverture et créativité. Cela signifie que, pour la conscience historique ici en son émergence, les époques ne se répètent pas alors même que les périodes — conformément à leur sens étymologique — demeurent toujours enchaînées à elles-mêmes, dans leur identique succession mais dans des rythmes ou des *tempi* différents. Winckelmann sait alors que la Renaissance a eu lieu et qu'elle ne ressuscitera pas. Si l'histoire est le lieu d'une nouveauté toujours ouverte, l'historien doit avoir à l'esprit l'idée selon laquelle les époques antérieures sont nécessairement et irrémissiblement mortes. Leurs œuvres sont certes vivantes et agissantes c'est-à-dire admirables, mais leur actualité est toujours celle d'une trace ; comme l'empreinte ou l'indice d'un monde qui est mort et qui ne reviendra plus. Une renaissance est possible en art et même souhaitable — et non pas *la* Renaissance. La beauté grecque, en tant qu'elle est grecque, est désormais tout entière abolie. Ne reste que la présence-absence du modèle du beau idéal qui doit continuer d'irriguer cependant l'art contemporain sous la forme du néo-classicisme voué à une tâche impossible qui est celle de l'imitation d'un modèle inimitable au sens strict.

L'historicité possède donc quelque chose de tragique, sa créativité ou sa vitalité reposant nécessairement sur la reconnaissance de la mort. La créativité se paie toujours de la conscience nostalgique d'un déclin qui nous dirait mélancoliquement : « rien n'est beau que ce qui n'est plus... » pour paraphraser Jean-Jacques Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*²[1]. De là, le texte magnifique sur lequel Winckelmann clôt sa longue enquête : « Le point auquel je suis parvenu dans l'histoire de l'art en dépasse déjà les limites, et bien qu'en examinant le déclin et la mort de cet art, je sois presque dans l'état d'esprit de celui qui, décrivant l'histoire de sa patrie, serait tenu d'en aborder la destruction qu'il a lui-même vécue, je n'ai pu m'empêcher de suivre le destin des œuvres d'art, aussi loin que portait ma vue. Ainsi l'amante restée sur le rivage suit, les yeux baignés de larmes et sans espoir de le revoir, son amant qui prend la mer, et croit en

²[1] ROUSSEAU J.-J., *La Nouvelle Héloïse*, Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1964, sixième partie, lettre VIII, p. 693. La formule exacte est : « il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas. »

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

voir l'image dans la voile déjà lointaine. Nous n'avons plus, comme l'amante, qu'une sorte d'ombre de l'objet de nos désirs ; mais cette silhouette nous fait d'autant plus regretter l'objet perdu, et nous examinons les copies avec bien plus d'attention que nous le ferions si nous avions la jouissance des originaux. Nous sommes bien souvent dans le cas de ceux qui, voulant connaître les spectres, croient les voir où il n'y en a pas : le nom de l'Antiquité est devenu un préjugé ; mais même ce préjugé n'est pas sans utilité³[2]. »

Dans la lignée de Winckelmann, de sa conscience historique et de son classicisme, les deux grands philosophes de la créativité humaine qui constituent comme les deux foyers de l'ellipse en laquelle consiste notre contemporanéité, sont Hegel et Nietzsche. Ils sont tous les deux au principe de notre contemporanéité, alors même qu'ils s'opposent très violemment l'un à l'autre, le premier étant un philosophe du concept et du système, le second étant un philosophe perspectiviste du fragment et de l'ivresse trouvant son idée rectrice, non dans la logique dialectique et processuelle, mais dans les métaphores d'une pensée artiste. Chez les deux pourtant, et selon des modalités tout à fait contraires, se déploie l'idée de la créativité humaine.

Selon Hegel, la philosophie ne fait qu'explicitier de façon systématique le développement ou le processus de l'esprit qui n'est pas séparé de la réalité parce qu'il est une puissance de réalisation ou d'effectuation. L'esprit est un résultat, il est son résultat, par un mouvement de sortie hors de soi (d'expression) et par un mouvement de retour à soi. Dans ce processus, l'esprit produit un monde qui est le sien propre et qui est celui de l'histoire et de la culture. Parce que l'esprit est « sujet au développement de soi-même », parce qu'il n'est que ce qu'il se fait, histoire et la culture sont l'esprit lui-même, non comme une entité fixe et close sur elle-même, sur son intériorité et sur son éternité, mais comme un devenir. Ce devenir est un devenir concret par lequel l'esprit, dans le même mouvement, se connaît comme libre et créateur et réalise et crée sa propre liberté (noter les deux sens de « réaliser » : connaître et effectuer). Sur un mode ulysséen, l'esprit fondamentalement voyageur conquiert la double maîtrise théorique et pratique de soi et du monde. Dans cette conquête qui est toujours « le chemin du doute et du désespoir », l'esprit s'apparaît à lui-même ou se manifeste à lui-même (phénoménologie) ; il se reconnaît lui-même et se produit lui-même. Il crée sa propre identité et en jouit. Cette identité n'est pas l'identité première, narcissique, d'un moi préalable, fixe et clos sur lui-même et sur sa propre contemplation. Elle est une identité seconde, celle d'un soi (non une identité mais une ipsité) qui n'est plus un présupposé mais qui est un posé (un résultat), le terme jamais définitif d'une création de soi qui a dû passer par les dangers de l'extériorité, du risque de l'aliénation et de la mort. Et même au sommet de cette conquête et création de soi, l'esprit humain se souvient de tous les dangers, de tous les efforts qu'il a fallu affronter et surmonter afin d'accéder à ce que Hegel nomme le savoir absolu qui est le contraire de ce que nous appelons ordinairement un savoir absolu, parfait et définitif. Tel est le sens de la dernière formule de la *Phénoménologie de l'esprit* où Hegel compare l'histoire à la montée du Golgotha en citant deux vers de Schiller : « L'histoire conçue, forme la récollection et le calvaire de l'esprit absolu, l'effectivité, la vérité et la certitude de son trône, sans lequel il serait la solitude sans vie ; c'est seulement du calice de ce royaume des esprits qu'écume jusqu'à lui sa propre infinité. »

C'est sous une forme entièrement différente que la philosophie de Nietzsche offre à la pensée contemporaine une pensée de la créativité infinie en laquelle consiste la réalité. Cette forme n'épouse pas la logique dialectique du concept, et elle n'a pas la figure hégélienne d'un cercle ouvert ou d'un cercle de cercles. Cette forme épouse au contraire l'image éruptive et disséminante de l'explosion dans tous les sens qui est le mouvement chaotique de la vie inventant infiniment des formes se déformant ou se métamorphosant toujours. C'est sous le modèle de l'art créateur que Nietzsche pense la réalité se démultipliant en apparences et en perspectives toujours mouvantes et s'augmentant sans cesse selon cette force que Nietzsche nomme volonté de puissance (*Wille zur Macht*). Or, ce modèle artistique se veut sans modèle. L'art, les arts, les arts du temps comme la musique ou les arts du corps comme la danse, offrent à Nietzsche le moyen d'une pensée du devenir et de la métamorphose qui critique toute assise, tout fondement et tout arrière-monde comme autant d'idoles métaphysiques. Sans absolu, sans dieu, sans moi, sans âme, la philosophie nietzschéenne (philosophie belliqueuse et agonistique) repose sur une pensée du corps comme effort pour « devenir davantage⁴[3] » : comme « débordement nécessaire par delà toutes les limites⁵[4] ». L'augmentation infinie des perspectives, des formes, des valeurs et des apparences (c'est tout un ici), est le sens sans direction, sans finalité, sans unité ni homogénéité ni signification, à la fois de la vie biologique et de la vie humaine qui doit faire corps avec la créativité de la vie elle-même. Telle est la discipline humaine, « la discipline de la souffrance, de la grande souffrance, ne savez-vous pas que c'est la seule discipline qui toujours ait permis à l'homme de s'élever ? [...] Cette dureté nécessaire pour tous ceux qui gravissent les montagnes⁶[5]. » Tel est aussi « notre impératif » : « Ce n'est pas un « tu dois », mais un « il faut que je » de l'hyperpuissant-créateur⁷[6]. » Cet

³[2] WINCKELMANN JOHANN JOACHIM, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, trad. franç., Paris, Le Livre de poche, 2005, p. 611.

⁴[3] NIETZSCHE F., *Fragments posthumes*, Paris, Gallimard, tome XIV, 1977, p. 91.

⁵[4] NIETZSCHE F., *Fragments posthumes*, Paris, Gallimard, tome XIII, 1975, p. 62.

⁶[5] NIETZSCHE F., cité par Robert Macfarlane, *L'Esprit de la montagne*, trad. franç., Paris, Plon, 2003, p. 102.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques
Année 2026-2027

impératif est celui de l'ivresse dionysiaque, du dépassement, de l'hybris, de la *selbstüberwindung* qui est le mouvement (physiologique et culturel à la fois) de création et d'autodépassement de soi, de démultiplication exaltée de soi où disparaît tout moi solitaire et fixé. « L'effet de l'œuvre d'art, dit le philosophe-artiste, c'est de provoquer l'état propre à créer l'œuvre d'art, c'est de susciter l'ivresse⁸[7]. » L'effet de l'œuvre d'art est de donner le sens de l'affirmation, d'une « double affirmation » comme dit Gilles Deleuze : « 1) L'œuvre d'art pose l'infini comme signification de l'humain : l'homme est en permanence ce qui doit se dépasser, et c'est pourquoi « l'art des œuvres d'art n'est qu'accessoire » : l'œuvre faite, l'art consiste à la dépasser ; 2) L'œuvre d'art impose un modèle nouveau de signification, en droit infinie ; en effet, par l'art, le sens révèle sa nature même : la multiplicité⁹[8] . » La multiplicité créatrice ; il faudrait dire : hypercréatrice.

Pierre-Henry Frangne, « créativité », in « L'idée de création artistique : présupposés, sens et enjeux » , conférence prononcée à la journée d'études « Le geste créateur dans les pratiques théâtrales en amateur », laboratoire théâtre de l'équipe de recherche Arts : pratiques et poétiques, le 18 mars 2016, université Rennes 2.

⁷[6] NIETZSCHE F., *Fragments posthumes*, Paris, Gallimard, 1977, tome X, p. 106.

⁸[7] NIETZSCHE F., *La Volonté de puissance*, § 362, Paris, Le livre de poche, p. 409.

⁹[8] KERMEN D., « [Art et démesure](#) », conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes.

Les arcanes de la création : Thème prépas scientifiques Année 2026-2027

Rappels

Les épreuves de Français-Philosophie aux concours scientifiques

Centrale-Supélec : 4h

1) résumé d'un texte de 1200 mots env., en 200 mots (marge de $\pm 10\%$), décompte tous les 50 mots = 8 pts = consacrer env 1h20

2) dissertation comparant les œuvres, à partir d'une citation du texte à résumer, en 1800 mots maximum = 12pts

CCINP : 4h

1) résumé d'un texte de 700 à 900 mots, en 100 mots (marge de $\pm 10\%$), décompte tous les 20 mots = 10/30 = pas plus de 55 minutes

2) dissertation comparant les œuvres, à partir d'une citation du texte à résumer. Dissertation en moins de 1200 mots = 20/30

Les autres : que la dissertation = épreuve commune ENS-ENPC/X/ESPCI (4h) ; CCMP (3h).

I. Le résumé (sur le thème au programme) :

1) Nature de l'exercice :

Exercice technique de reformulation synthétique d'un texte : extraire les informations essentielles en préservant les relations qu'elles entretiennent, de façon à produire un texte plus court, cohérent et sémantiquement équivalent au texte de départ.

Cela impose de :

- comprendre le texte et sa logique argumentative ;

- restituer les idées de manière nuancée, en les reformulant, en montrant comment elles s'articulent et en respectant l'équilibre du texte. Attention : restitution fidèle, sans discussion, sans commentaires, même littéraires ; respect de l'énonciation du texte (si « je » dans le texte, le conserver) => le résultat = le texte en miniature !

- écrire une page de français intelligible, un texte ponctué, respectant les règles usuelles de la grammaire, de l'orthographe, de la syntaxe (pénalités : 1 à 4 fautes = -0,5pt/10 ; 5f = -1pt ; 6f = -1,5pts...)

2) Décompte :

Décompte partiel (de 20 mots en 20 mots pour CCINP / de 50 en 50 mots pour Centrale) + cumulatif dans la marge et // au centre du texte. Décompte total à la fin clairement indiqué.

Mot = « unité typographique limitée par deux blancs, par deux signes typographiques, par un signe typographique et un blanc ou l'inverse » (B.O., n° 27/07/83). Exemples :

« c'est-à-dire » = 4 mots

« j'espère », « l'aveu » = 2 mots

« 1999 », « XIXe » = 1 mot

MAIS :

« Julien Sorel » = 1 mot

« aujourd'hui » = 1 mot

« socio-économique » = 1 mot

« a-t-il » = 2 mots, car le « t » euphonique ne compte pas (comme « ce que l'on pense » = 4 mots)

Pénalités :

-1pt par tranche de 10 mots entamant la limite.

Décompte erroné ou falsifié (suspicion de fraude) = -2pts