

---

# RÉDACTION

---

*L'usage de tout système électronique ou informatique est interdit dans cette épreuve.*

## *Remarques importantes*

- Présenter sur la copie, en premier lieu, le résumé de texte, et en second lieu, la dissertation.
- Il est tenu compte, dans la notation, de la présentation, de la correction de la forme (syntaxe, orthographe), de la netteté de l'expression et de la clarté de la composition.
- L'épreuve de Rédaction comporte obligatoirement deux parties : un résumé et une dissertation. Résumé et dissertation ont la même notation et forment un ensemble indissociable.

## **Partie I - Résumé de texte**

*Résumez en 250 mots le texte suivant. Un écart de 10 % en plus ou en moins sera toléré. Indiquez avec précision, en marge de chaque ligne, le nombre de mots qu'elle comporte et, à la fin du résumé, le total.*

L'imagination littéraire n'est qu'un développement particulier d'une faculté beaucoup plus générale, inséparable de l'activité même de la conscience. Le problème appartient de droit aux philosophes et aux psychologues : la théorie littéraire, comme en bien d'autres cas, fait appel à une notion née hors du domaine propre de la littérature, et dont la validité déborde le champ propre de la création littéraire. Si le terme manque de spécificité et demande à être précisé, il a du moins l'avantage de désigner ce qui relie l'acte d'écrire aux données fondamentales de la condition humaine : il contribue à établir une nécessaire liaison entre la théorie la plus générale de la conscience et la théorie de la littérature.

Insinuée dans la perception elle-même, mêlée aux opérations de la mémoire, ouvrant autour de nous l'horizon du possible, escortant le projet, l'espoir, la crainte, les conjectures, l'imagination est beaucoup plus qu'une faculté d'évoquer des images qui doubleraient le monde de nos perceptions directes : c'est un pouvoir d'écart grâce auquel nous nous représentons les choses distantes et

# Filières MP, PC, PSI

---

nous nous distançons des réalités présentes. D'où cette ambiguïté que nous retrouverons partout : l'imagination, parce qu'elle anticipe et prévoit, sert l'action, dessine devant nous la configuration du réalisable avant qu'il ne soit réalisé. En ce premier sens, l'imagination coopère avec la « fonction du réel », puisque notre adaptation au monde exige que nous sortions de l'instant présent, que nous dépassions les données du monde immédiat, pour nous emparer en pensée d'un avenir d'abord indistinct. Mais, tournant le dos à l'univers évident que le présent rassemble autour de nous, la conscience imaginante peut aussi prendre ses distances et projeter ses fables dans une direction où elle n'a pas à tenir compte d'une coïncidence possible avec l'événement : en ce second sens, elle est fiction, jeu, ou rêve, erreur plus ou moins volontaire, fascination pure. Loin de contribuer à la « fonction du réel », elle allège notre existence en l'entraînant dans la région des « phantasmes ». Ainsi, elle contribue tour à tour à étendre notre domination pratique sur le réel, ou à rompre les attaches qui nous y relient. Et ce qui complique encore les choses, c'est que rien ne garantit le succès de l'imagination anticipatrice : celle-ci court toujours le risque de ne pas recevoir la confirmation qu'elle attend, et de n'avoir produit qu'une vaine image de notre espoir. En revanche, il faut reconnaître que l'imagination la plus délirante conserve toujours une *réalité* propre, qui est celle même dont peuvent se réclamer toutes les activités psychiques. Elle est un fait parmi les faits. S'il y a nécessairement, dans toute vie pratique, une imagination du réel, l'on voit subsister, dans le plus grand dérèglement des images, une réalité de l'imaginaire.

On voit sans difficulté qu'il est possible d'alléguer toute la littérature comme exemple d'activité imaginaire. Dans une acception si vaste, l'idée d'imagination n'aura qu'une valeur générale, définissant le recours au signe verbal (auditif ou visuel) et à la représentation mentale, utilisés sans référence immédiate à la réalité empirique, en vue du plaisir esthétique.

Pourtant, l'on aura déjà opéré quelques subdivisions restrictives : l'on aura exclu l'imagination « passive », l'imagination « reproductive » ; le livre n'est pas de l'imagination « ébauchée », l'on sera entré dans le royaume de l'imagination *créatrice*, de « l'imagination fixée » (Ribot). Ce n'est pas encore assez. Pour que le terme prenne une valeur opératoire dans la critique littéraire, il faut que de nouvelles distinctions interviennent, délimitant des acceptions plus restreintes, des orientations particulières de l'activité imageante. Nous voyons

aujourd'hui paraître des études qui se consacrent à la description de la fantaisie, de « l'univers imaginaire » ou de « l'imagination matérielle » des écrivains ; ces études, de l'aveu de leurs auteurs, veulent éclairer un aspect limité des œuvres, une zone particulière de la création littéraire ; ce sont des entreprises partielles, qui entendent isoler leur objet propre parmi les autres éléments constitutifs de l'œuvre. Pour ces critiques, l'imagination s'épanouit dans un domaine distinct : l'image, le symbole, le mythe, le rêve ou la rêverie, les mélanges instables du désir et de la sensation. Ils explorent l'imaginaire comme des géologues prospecteraient un minerai précieux inégalement réparti dans le sous-sol — rare ici, abondant ailleurs. Pour eux, l'imaginaire n'est pas coextensif au mouvement de l'œuvre : c'en est une composante. Cette mise en évidence de l'imaginaire n'est possible que si l'imagination reçoit une acception *étroite*, distincte du sens large où elle n'est rien d'autre que la faculté de représentation dont l'exercice est la condition nécessaire (mais non suffisante) de toute production et de tout plaisir esthétiques.

Dans sa richesse et son extensibilité, l'idée d'imagination ouvre donc un champ que l'œil le mieux exercé ne regarde pas sans vertige : car il n'est pas possible de procéder aux classifications habituelles qui distinguent des sens incompatibles. L'imagination au sens large et l'imagination au sens restreint ne s'opposent pas : elles sont en continuité. Les recherches qui abordent le problème de l'imagination en se confinant à l'un ou à l'autre de ses aspects extrêmes, comportent toujours des prolongements implicites. Quand Sartre étudie l'imaginaire, il s'attache à décrire le pouvoir très général qu'a la conscience de *s'irréaliser* dans l'activité imageante : mais la théorie de Sartre n'est pas sans conséquence pour la compréhension de la littérature et du symbole. Quand Gaston Bachelard s'intéresse à l'imagination, il se tourne vers les moments privilégiés de l'invention poétique : ce faisant, il élabore une philosophie de la relation au monde, où le règne de la poésie s'étend bien au-delà des frontières de la « littérature ».

Comment nos problèmes nous ont-ils été transmis ? C'est le moment d'esquisser à grands traits l'histoire de la notion d'imagination, dans ses liens avec la littérature.

Désignant chez Platon un mélange de sensation et d'opinion, chez Aristote le mouvement intérieur consécutif à la sensation, chez les stoïciens la sensation elle-même, le mot *phantasia* (et son équivalent latin *imaginatio*) désigne une activité occupée par l'apparence des choses. Faculté intermédiaire entre le sentir et le penser, l'imagination (selon la théorie classique commune) ne possède ni l'évidence de la sensation directe, ni la cohérence logique du raisonnement abstrait. Son domaine est le *paraître*, et non l'*être*. Sa situation intermédiaire fait qu'elle n'est ni un point de départ effectif, ni un point d'aboutissement

légitime : seconde et dérivée par rapport à la sensation, elle est préliminaire par rapport à l'activité de l'intelligence, qui doit la reprendre sous son contrôle. L'imaginé n'a pas la consistance ontologique<sup>1</sup> de l'objet perçu ni celle de l'essence idéale : pour l'homme qui veut exercer la pleine étendue des pouvoirs humains, l'imagination est un passage, une opération transitoire. Si l'art, comme l'affirme Platon, est « l'imitation d'une apparence » [...], il est donc producteur d'une apparence seconde, d'une image d'image. Il y a pourtant des images d'images qui entraînent la conviction de celui qui les contemple : il les tient pour vraisemblables. C'est grâce à la *phantasia* que l'activité mimétique — sous le contrôle du jugement qui décide du vraisemblable — peut créer l'image ressemblante (*homoiôma*). Est-il besoin de le rappeler ? La discussion principale porte sur les conditions du succès de la *mimèsis* sur sa valeur éthique, sur son sens parmi les activités humaines. Les notions de *phantasia*, de *phântasma* ou *homoiôma* restent sous-jacentes puisque il n'y a de *mimèsis* que par et pour l'imagination. Et c'est en raison de cette obligatoire alliance que l'art encourt la condamnation qui le réduit à n'être qu'une séduction pernicieuse ou, au mieux, un jeu sans conséquence. La faiblesse ontologique de l'imaginaire compromet l'art et l'emprisonne dans la région du non-être et du mensonge.

Jean Starobinski, *La Relation critique*, Gallimard, 2001, p. 205-211 (1<sup>ère</sup> éd. 1970).

## Partie II - Dissertation

*Votre devoir devra obligatoirement confronter les trois œuvres et y renvoyer avec précision. Il ne faudra, en aucun cas, juxtaposer trois monographies, chacune consacrée à un auteur. Votre copie ne pourra pas excéder 1200 mots, mais un décompte exact ne sera pas exigé.*

Jean Starobinski observe : « L'imaginé n'a pas la consistance ontologique de l'objet perçu ni celle de l'essence idéale : pour l'homme qui veut exercer la pleine étendue des pouvoirs humains, l'imagination est un passage, une opération transitoire. »

Les trois œuvres inscrites au programme conduisent-elles à valider cette réflexion ?

---

••• FIN •••

---

1. L'adjectif « ontologique » signifie : relatif à l'être en tant que tel, à l'être en soi.