

Epreuve écrite de dissertation littéraire
Option Lettres et sciences humaines

Epreuve ouverte sous la responsabilité de l'ESSEC

Epreuve ENS Ulm A/L et ENS Lyon
Moyenne par école

Chiffres communiqués par la Direction des admissions et concours de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris

Ecoles	Moyennes	Ecart-type	Candidats
ESSEC	11,11	3,70	484
AUDENCIA Nantes	10,57	3,66	454
Ecole de Management de NORMANDIE	9,44	3,78	89
EDHEC	10,65	3,73	425
EMLYON Business School	10,83	3,69	422
ENAss (option Histoire-géographie, Economie)	9,14	3,72	29
ESC Grenoble (GEM)	10,24	3,56	317
ESC La Rochelle	9,28	3,79	98
ESC Pau	9,11	3,89	80
ESC Rennes	9,33	3,35	240
ESC Troyes	8,94	3,72	72
ESCP-EUROPE	11,02	3,79	454
ESM de Saint-Cyr Lettres	9,34	3,19	124
HEC	11,30	3,74	436
ISG	9,14	3,52	44
TELECOM Ecole de Management	9,43	3,66	109

Moyenne générale : 10,42

Ecart-type : 3,69

Nombre de candidats : 827

DISSERTATION LITTÉRAIRE

Option lettres et sciences humaines

Épreuve ENS A/L et ENS LYON

Jean-Pierre DUSO-BAUDUIN

Sujet :

« L'oeuvre se révèle à nous comme un système original de rapports réciproques, système défini par sa « forme », système apparemment clos au regard de tout ce qu'il n'inclut pas, mais laissant apercevoir, à partir d'un certain degré de complexité, une *infinité* combinatoire engendrée par le jeu des corrélations, pressentie comme un vertige par le lecteur et rendue manifeste par les variations successives (virtuellement infinies elles aussi) du point de vue critique. »

Que pensez-vous de ce propos de J. Starobinski (*La relation critique*, « Le sens de la critique », *nrf*, Gallimard, 1970, p. 18) ? Vous ferez appel à des exemples du programme et, si vous le souhaitez, à des lectures de votre choix.

Le jury a corrigé, cette année, 827 copies ayant composé sur ce sujet. Les notes s'échelonnent entre 01 et 20. L'impression d'ensemble se révèle très favorable. Par rapport aux années précédentes, il y a eu peu de devoirs qui se soient tenus résolument hors du sujet. Les correcteurs ont cependant noté une différence de qualité flagrante entre les paquets. Les copies les moins satisfaisantes affichent un défaut sur lequel les rapports du concours reviennent chaque année: elles se centrent exclusivement sur une « idée » de la citation et traitent, en somme, un problème qui leur convient (les rapports entre le texte et les lecteurs, par exemple, ou l'opposition entre lecteur savant et lecteur « naïf »). Le développement n'affronte pas correctement le sujet; on préfère se limiter à quelque chose de connu. Les copies faibles font l'économie d'une analyse patiente de la citation et d'une réflexion préalable sur les notions que celle-ci met en jeu (Entre autres, « système », « forme », « complexité », « combinatoire », « vertige », « variations ».) Il faut encore une fois rappeler que ce travail de réflexion est indispensable pour bien cerner le problème et dégager une problématique.

On se réjouit de constater que les candidats ont, dans l'ensemble, respecté la règle fixée pour l'épreuve de faire appel aux œuvres du programme. Ce respect reste parfois un peu formel, mais, dans bon nombre de copies, on note un effort d'analyse des exemples, un souci de bien les insérer dans le mouvement de la réflexion.

Soulignons enfin la présence d'excellents devoirs qui prennent vraiment le sujet en charge et donnent à lire des développements d'une rare qualité, avec des illustrations révélant une authentique culture littéraire.

On voudrait maintenant indiquer schématiquement quelques pistes de réflexion:

*** La citation propose une description de la nature propre de l'œuvre littéraire.

Problème: Si l'œuvre se définit comme une « forme » d'une extraordinaire complexité, une « *infinité* combinatoire », comment peut-elle se concevoir comme un objet clos, c'est-à-dire *fini*?

Comment la clôture de l'objet peut-elle se muer en ouverture à la compréhension du sujet?

Il faut retenir les éléments descriptifs:

1) L'œuvre littéraire n'est pas présentée par Starobinski comme un objet secret: elle n'est pas un mystère qui se déroberait au regard de son interprète. Elle semble venir au contraire au-devant de lui, à sa rencontre. Elle « se révèle », non pas à la manière d'une apparition sacrée, non pas comme une apparence superficielle, mais comme une « forme », c'est-à-dire, ici, une structure profonde.

L'œuvre littéraire est fondamentalement une unité. Elle n'apparaît pas comme un agglomérat, un

agrégat, un chaos, mais comme un tout organisé et homogène. L'oeuvre est une structure: « un système [...] de rapports réciproques ». U. Eco la définit comme « un objet doté de propriétés structurales » (*L'Oeuvre ouverte*).

L'oeuvre est singulière; le système qu'elle forme est « original ». Cette originalité nous apparaît grâce à sa structure profonde. C'est la structure qui fait l'originalité de l'oeuvre.

2) Si l'oeuvre littéraire se caractérise par sa nature systématique, alors il faut la tenir pour close, la clôture étant inhérente à l'idée de système (« forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré », U. Eco). On peut définir cette clôture, de façon minimaliste, par la négative: l'oeuvre est *limitée*, elle ne contient pas tout, elle exclut de fait ce qu'elle ne contient pas. Elle se différencie des autres objets du monde. Sa clôture est donc d'abord objective, différentielle.

3) La structure peut être plus ou moins complexe. Le « système » de rapports peut impliquer des possibilités infinies de combinaisons (c'est l' « ouverture » dont parle U. Eco). L'oeuvre est plus ou moins riche au plan de la structure. Cette infinité a quelque chose d'inquiétant: elle trouble le simple lecteur aussi bien que le critique savant. Le lecteur ne fait que pressentir cette complexité infinie et éprouve un certain *vertige* devant ce monde abyssal. Les critiques, par leurs travaux d'analyse, mettent *positivement* en évidence ce phénomène: ce sont les lectures critiques plurielles, en droit infinies, qui montrent la richesse infinie de la structure.

Si le lecteur éprouve cette infinité comme quelque chose de profondément troublant (le vertige est une réaction de dépossession de soi, cf. Montaigne, Pascal), le travail inlassable de la critique conjure cet affect en rendant manifeste ce qui le cause et en lui donnant une figure intelligible. En somme, la critique est un remède à la réaction pathologique première.

*** L'oeuvre et la lecture « esthétique »: « la vie ouverte d'une lecture » (G. Picon).

1) Qu'est-ce qui apparaît au lecteur qui découvre l'oeuvre? Est-ce une unité structurale? Ne suis-je pas plutôt confronté à un tout massif qui a la forme du livre? Si cette oeuvre s'ordonne selon des formes évidentes (actes, scènes, chapitres, strophes, vers...), ce sont elles que je perçois au fil de ma lecture et que je considère comme l'architecture de l'oeuvre. Pour autant, les tiendrai-je pour « un système [...] de rapports »? Elles m'apparaîtront comme des éléments de composition, mais suffiront-elles à me donner l'idée d'un « organisme » ou d'une « structure »? L'idée que tout participe dans l'oeuvre d'un système abstrait, quasi mathématique, n'est sans doute pas première. Ce qui me retient lorsque j'aborde l'oeuvre, ce serait plutôt qu'elle est là, sous mon regard, comme une *présence*. Ou comme un *lieu* où je pénètre et qui ne m'est pas familier, qui est souvent énigmatique, mystérieux. Un lieu à explorer avec patience et prudence. Voir Steiner. Voir Rousset: « Entrer dans une oeuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'oeuvre véritable se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction. L'oeuvre est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret. Mais l'expérience première demeure celle du « Nouveau Monde » et de l'écart [...] » (*Forme et signification*, p. II).

2) L'idée de système repose sur celle de rapports: tout se tient; on a affaire à une réalité homogène. Tout a du sens; rien n'est aléatoire, « insignifiant », « rebelle à toute fonction » (Barthes), il n'y a pas de « détail indifférent », de « composante mineure et partielle qui ne contribue à la constitution du sens » (Starobinski). Pourtant, quand je lis un roman, ne suis-je pas conduit à appréhender les détails d'abord comme des « détails » précisément? Des éléments qui sont là pour eux-mêmes, sans prétention à signifier quoi que ce soit? Comme dans la réalité les existants m'apparaissent d'abord comme tels, c'est-à-dire à titre de présences brutes, qui tombent sous ma perception, la réalité substantielle de l'oeuvre peut très bien m'apparaître dans sa complexité, son disparate, sa contingence. Starobinski parle un peu plus haut de « consistance matérielle indépendante » de l'oeuvre.

On peut s'interroger sur la nature et la configuration du « système ». Il est susceptible d'accueillir des zones de rupture, des déchirures, de l'hétérogène. C'est une autre idée du système que l'on retient

alors. Et, en ce cas, c'est une autre forme de réaction qui peut affecter le lecteur et le critique: les irrégularités, les anomalies, les résistances à entrer dans le système homogène méritent tout notre intérêt, puisque ce sont des *forces* qui déterminent le mouvement du tout (Derrida: la lecture structurale présuppose la simultanéité du livre; elle tend à « annuler les surprises du non-simultané »; elle privilégie la « *représentation* mathématico-spatiale », le modèle géométrique, là où il faudrait rendre justice au « volume » et à la « force », *L'Écriture et la différence*, « Force et signification »).

3) Que le lecteur éprouve un certain vertige devant l'infinité des relations structurales d'une œuvre, cela se conçoit aussi par le fait que ses « structures objectives » relèvent d'ordres plus ou moins hétérogènes: « faits de style, faits de composition, faits de sonorité » (Starobinski). Ce sont les différents niveaux repérés par Ingarden. Comment puis-je relier ces niveaux différents, s'ils ne sont pas du même ordre? Comment, malgré cette différence, puis-je parler de « corrélations concomitantes »?

Faut-il avoir une approche *critique* pour pouvoir dépasser le « vertige » dû à l'infinie complexité de la structure de l'œuvre?

La multiplicité des « variations » critiques n'est-elle pas elle-même susceptible de susciter un certain vertige, d'autant plus qu'elles divergeraient et donneraient ainsi le sentiment qu'elles sont purement subjectives ou que l'œuvre peut tout signifier?

*** Une idée plus souple de l'œuvre.

1) La prétendue clôture du système:

La clôture de l'œuvre est-elle seulement objective? N'est-elle pas aussi le fait d'un sujet qui isole l'œuvre pour en faire un objet de la critique? Genette parle de protocole méthodologique.

La génétique nous confronte désormais au texte et à l'avant-texte.

Il faudrait compléter l'idée de la citation par cette remarque faite par Starobinski un peu plus loin: « l'œuvre est un monde dans un plus grand monde ».

2) Dédratisation de l'acte de lecture:

La découverte de l'œuvre implique d'abord qu'on se laisse affecter par elle. Il faut lui être disponible, accepter qu'elle soit énigmatique ou simplement *autre*. On évitera donc de l'aborder avec des préjugés critiques. Mieux vaut l'accueillir avec « courtoisie » (Steiner). Cela ne signifie pas qu'on lui dénie d'avoir du sens, mais qu'on ne préjuge en rien de ce sens, qu'on doit d'abord faire l'expérience de cette œuvre avant de vouloir lui imposer un sens. La lecture « littéraire », selon Blanchot. Le « soulèvement d'une lecture », selon G. Picon. Le « vertige » du lecteur ne prend peut-être naissance qu'avec l'idée que le sens se dérobe à moi, que mon rapport à l'œuvre doit être nécessairement de l'ordre de la force, de la chasse, de la conquête...

3) Comment procéder?

Il faut passer d'une analyse d'un fragment de l'œuvre à l'interprétation d'ensemble. Par exemple d'une page de *La Recherche de l'absolu* à la totalité du roman. Ou d'une tirade de Phèdre à l'acte entier et à la pièce. Ou encore d'un poème d'*Alcools* à la totalité du recueil. En somme, élaborer une interprétation d'ensemble à partir d'analyses locales. Ménager un *passage* d'un niveau à un niveau supérieur. Concevoir une *hypothèse interprétative*, provisoire, plastique, aménageable en fonction des éléments nouveaux, de la différence d'échelle. (« comment percevoir une totalité organisée sans procéder à partir de sa fin? De la présomption, au moins, de sa fin? » Derrida).

Il faut essayer d'articuler les différents niveaux de la structure: Composition, style, sonorités... Faut-il, cependant, forcément concevoir une même direction de sens? Doit-on postuler la convergence, la corrélation, la complémentarité...? N'est-il pas plus légitime de prendre en compte les divergences, les tensions...? Mais, du coup, la notion de structure se complexifie: elle intègre les rapports négatifs, voire les conflits. (Derrida: le structuralisme « tient surtout à préserver la cohérence et la complémentarité de chaque totalité à son niveau propre. Il s'interdit de considérer d'abord, dans une configuration donnée, la

part d'inachèvement ou de défaut, tout ce par quoi elle n'apparaît que comme l'anticipation aveugle ou la déviation mystérieuse d'une orthogénèse pensée à partir d'un telos ou d'une norme idéale. »)

Les différentes « variations » critiques envisagées comme « relevés partiels » ne sont pas forcément disparates; elles peuvent mettre en évidence « l'unité structurale » gouvernant le jeu des relations entre éléments et parties.

Qui dit « structure » dit non seulement organisation interne mais aussi relation entre intérieur et extérieur (Genette). L'œuvre ouverte est ouverte sur son extérieur.

*** La mélancolie du Sens :

Que la totalisation soit « inachevable » n'est frustrant que pour celui qui considère la lecture comme une quête de *la* vérité du texte. Dès lors que l'on tient l'œuvre pour un objet complexe ouvert, on est prêt à considérer sans déplaisir, mais avec une sorte de joie, que le sens de l'œuvre est à découvrir infiniment. C'est le signe de la survie de l'œuvre, de son immortalité. Il faut en finir avec une approche *mélancolique* du sens.

Correcteurs : Nathalie BITTINGER, Sophie DIDIER-SALIERE, Jean-Pierre DUSO-BAUDUIN, Isabelle LASFARGUE, Delphine NICOLAS-PIERRE, Alain TROUVE