

**Epreuve écrite de dissertation littéraire  
Option Lettres et sciences humaines**

**Epreuve ouverte sous la responsabilité de l'ESSEC**

**Epreuve ENS B/L  
Moyenne par école**

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

<b>Ecoles</b>	<b>Moyennes</b>	<b>Ecart-type</b>	<b>Candidats</b>
<b>ESSEC</b>	<b>10,72</b>	<b>3,64</b>	<b>206</b>
AUDENCIA Nantes	10,02	3,33	171
Ecole de Management de NORMANDIE	9,25	3,89	16
Ecole de Management Strasbourg	8,63	2,78	57
EDHEC	10,25	3,48	179
EMLYON Business School	10,32	3,43	187
ENAss (option Histoire-géographie, Economie)	11,00	4,64	9
ESC Amiens	9,16	3,56	19
ESC Bretagne Brest	9,73	4,45	11
ESC Chambéry	9,86	4,85	14
ESC Clermont	8,63	2,78	57
ESC Dijon	8,63	2,78	57
ESC Grenoble (GEM)	9,75	3,13	132
ESC La Rochelle	9,50	3,65	18
ESC Montpellier	9,07	3,53	42
ESC Pau	9,36	3,99	14
ESC Rennes	8,63	2,78	57
ESC Saint-Etienne	8,94	3,87	16
ESC Troyes	9,55	4,52	11
ESM de Saint-Cyr Lettres	10,18	4,17	11
INSEEC (Paris-Bordeaux)	9,17	3,67	46
ISC Paris	9,51	3,76	45
ISG	9,63	4,01	16
SKEMA Business School	9,22	3,18	103
TELECOM Ecole de Management	9,92	4,04	26
TOULOUSE Business School	9,61	3,16	104

Moyenne générale	:	10,38
Ecart-type	:	3,61
Nombre de candidats	:	248

# DISSERTATION LITTÉRAIRE

## Option lettres et sciences humaines

### Épreuve ENS B/L

Jean-Pierre DUSO-BAUDUIN

#### Sujet :

« RIRE (européen). Pour Rabelais, la gaieté et le comique ne faisaient encore qu'un. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'humour de Sterne et de Diderot est un souvenir tendre et nostalgique de la gaieté rabelaisienne. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Gogol est un humoriste mélancolique: « Si on regarde attentivement et longuement une histoire drôle, elle devient de plus en plus triste », dit-il. L'Europe a regardé l'histoire drôle de sa propre existence pendant un temps si long que, au XX<sup>e</sup> siècle, l'épopée gaie de Rabelais s'est muée en comédie désespérée de Ionesco qui dit: « Il y a peu de chose qui sépare l'horrible du comique. » L'histoire européenne du rire boucle sa boucle. » (Milan Kundera, *L'Art du Roman*, Editions Gallimard, 1986, pages 177-178).

Que pensez-vous de ce propos ?

248 candidates et candidats ont composé sur ce sujet. Les copies laissent, dans l'ensemble, une assez bonne impression, même si l'on doit encore déplorer la présence de travaux plutôt faibles.

L'orthographe est fort souvent défectueuse; on ne sait trop si la faute en revient à la désinvolture ou à l'ignorance. Certains devoirs ne sont guère dignes à cet égard d'élèves de Première supérieure.

Les copies sont notées de 03 à 20.

37 copies se situent entre 15 et 20.

86, entre 10 et 14.

104, entre 7 et 9.

21, entre 3 et 6.

On voit que la moitié des copies obtient la moyenne ou plus. Cela s'explique par le fait que le sujet offrait explicitement aux candidats des matériaux immédiatement utilisables pour la réflexion. La citation de Kundera comprend en effet des exemples qui rendent le propos tout à fait compréhensible, même si ces exemples exigent, dans un second temps, une analyse un peu fine. Encore fallait-il avoir un peu fréquenté durant ses études les auteurs mentionnés ! Si certains d'entre eux pouvaient être ignorés d'un élève exclusivement nourri par les manuels scolaires de Français, les autres (Rabelais, Diderot et Ionesco), au contraire, devaient être plus ou moins familiers.

Beaucoup trop de copies font l'économie d'une vraie lecture de la citation et ne retiennent que l'idée d'une dégradation fatale du rire, comme si le problème relevait exclusivement d'une histoire morale de l'Europe. Le propos de Kundera prend assurément cette dimension en compte, mais pour penser une histoire du comique *littéraire*. L'entrée lexicologique doublée d'une bien curieuse indication géographique appelait formellement une définition très improbable (comment définir un « rire européen » ?). En lieu et place de celle-ci, c'est moins une « histoire européenne du rire » que va présenter Kundera, qu'un essai de périodisation de la littérature comique du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. La chronologie est orientée en fonction de moments clés, de flexures, qui lui donnent un sens. Il faut insister sur la nature prioritairement littéraire du problème. C'est ce qu'ont bien compris les bonnes copies.

Celles-ci, en outre, s'efforcent d'éclairer les figures exemplaires retenues par l'essayiste, de façon à doter les différentes périodes d'un contenu significatif. Pour apprécier la proposition théorique de

Kundera, il fallait convoquer avec une certaine précision les œuvres auxquelles il songe en invoquant les auteurs de son choix. Si l'on se contentait de quelques expressions stéréotypées pour caractériser le comique des différents créateurs servant de paradigmes dans la citation, on se condamnait à paraphraser platement celle-ci et à neutraliser tout ce que Kundera prétend suggérer avec ce propos. Les copies pertinentes se sont appliquées au contraire à développer des exemples illustrant la « gaieté » rabelaisienne, l'« humour » de Sterne et de Diderot, l'humour « mélancolique » de Gogol, le comique « désespéré » de Ionesco. Et il faut reconnaître que cela a donné lieu à de remarquables développements, montrant une très bonne connaissance des œuvres convoquées, une véritable finesse d'analyse, un plaisir aussi à parler de littérature et à penser *littérairement*.

L'idée première est celle de la dissociation, du divorce entre le comique et la gaieté. Pour Kundera, l'histoire du rire européen, --- comprenons: du comique littéraire --- est solidaire de l'histoire de l'Europe: la pente qui conduit la littérature comique de la gaieté à la mélancolie et au malaise inquiétant est celle-là même qui conduit l'Europe au désenchantement et au désespoir. Il y a homologie entre littérature et histoire. Beaucoup de candidats ont réduit cela au rapport entre le moral de l'Europe et l'histoire de ses malheurs économiques et militaires. La citation pourtant indiquait une cause d'un autre ordre: la propension excessive à la réflexion sur soi-même, à l'autopsie. Il ne s'agissait nullement, comme certains l'ont cru, de narcissisme.

Il fallait d'emblée opérer quelques constats. Kundera limite explicitement la portée de sa remarque à l'Europe. La trajectoire historique va du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Elle a un point de départ, un point d'arrivée et aussi des points de passage : ceux-ci sont marqués par des noms propres à valeur paradigmatique : Rabelais, Sterne et Diderot, Gogol, Ionesco. Une ou deux grandes figures exemplaires par siècle, avec cependant un silence affectant le XVII<sup>e</sup> siècle. Et une sélection européenne rapide qui ne retient que deux Français, un Anglais, un Russe et un Roumain exilé à Paris ( Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur l'existence vagabonde de Gogol, assurément moins conquérante que celle qui conduit le philosophe vers l'impératrice de Russie).

Les étapes distinguées sont significatives :

- \*Unité du comique et de la gaieté.
- \* Première forme d'humour : un regard nostalgique sur la gaieté perdue.
- \* Deuxième forme d'humour : l'humour mélancolique.
- \* Comique désespéré : la fin du comique: inquiétante proximité avec l'horrible.

La trajectoire forme, selon Kundera, une boucle.

Etrange « boucle » ( bien des candidats l'ont noté ) : comment peut-on considérer que le comique revient à son point de départ en coïncidant avec l'horrible, puisque, au départ de cette histoire, il y avait coïncidence du comique et de la gaieté? Entre la gaieté et l'horrible, il y a un hiatus. Légèreté d'écriture de la part de l'écrivain ? Ou faut-il tenir pour essentielle la présence de l'expression « peu de chose » ? Est-ce que ce « peu de chose » pourrait éclairer la figure de la boucle ? Ou celle-ci n'est-elle convoquée qu'approximativement, pour signifier la fin d'un processus ? La « boucle » du comique européen serait-elle une catastrophe ? Mais, cela s'entend soit comme dénouement, soit comme renversement. On a pu lire, dans quelques excellentes copies, des hypothèses fort intéressantes ( ainsi, l'idée d'une boucle structurelle --- alternance destruction/ création --- plutôt que temporelle).

La thèse de Kundera s'étaie sur des exemples qui semblent parler d'eux-mêmes. En fait, si l'on convient que le sens « historique » mis en évidence n'est guère contestable, on peut s'interroger sur la portée des preuves mises en jeu. Kundera fait appel successivement à un « romancier » du XVI<sup>e</sup>, deux romanciers du XVIII<sup>e</sup> (dont l'un est aussi bien auteur dramatique que philosophe), un écrivain de nouvelles, de théâtre et de roman du XIX<sup>e</sup>, un auteur dramatique du XX<sup>e</sup> siècle. Ces choix à la fois chronologiques et génériques ne sont-ils pas préjudiciables à une vue plus nuancée des choses ? Pourquoi oublier le XVII<sup>e</sup> siècle ? La farce et les comédies de mœurs de Molière comptent-elles pour rien ? Et aussi bien les comédies de Corneille. *Le Roman comique* de Scarron aurait assez bien fait la transition entre Rabelais et Diderot ( une comparaison

féconde s'imposait entre le chapitre 8 de la II<sup>e</sup> partie du *Roman comique* et la digression consacrée au *Bourru bienfaisant* de Goldoni, dans *Jacques le Fataliste*). Pour ce qui concerne le XVIII<sup>e</sup> siècle, s'il n'était guère possible à Kundera d'invoquer le théâtre de Diderot, peu efficace pour son propos, devait-il passer sous silence Beaumarchais ? Celui-ci ne prétend-il pas « ramener au théâtre l'ancienne et franche gaieté » alliée, il est vrai, avec « le ton léger de [la] plaisanterie actuelle » ? Quant au XIX<sup>e</sup> siècle, il n'est pas, en France du moins, d'une grande richesse sur le plan du comique, mais la fin du siècle et le début du suivant sont plus féconds, avec Labiche, Feydeau, Courteline. Le vaudeville ne cultive pas vraiment le « comique désespéré » d'un Ionesco.

Peut-on dire sans réserve que le comique européen est, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, lié indéfectiblement à la mélancolie ? Est-ce affaire d'évolution culturelle ? Qu'y a-t-il avant Rabelais ? N'y a-t-il plus de gaieté après Rabelais, dans la littérature ? Et, à notre époque, la gaieté est-elle affaire de nostalgie seulement ? Faut-il aller du côté du cinéma, du burlesque en particulier, pour retrouver cette gaieté ? Peu de copies ont posé de telles questions, ou celle-ci, plus cruciale ici : la réflexion sur soi est-elle le mauvais génie du comique ?

La littérature, par excès d'autonymie, nous prive-t-elle désormais du rire ? Celui-ci a-t-il confié son sort aux seuls humoristes, devenus nos auteurs comiques exclusifs ?

La reprise de comédies de Shakespeare ou de Molière aujourd'hui, n'est-elle pas le signe que nous manquons de cette gaieté ancienne et qu'il nous faut en appeler aux œuvres littéraires du passé pour satisfaire notre besoin de rire ?

La courbe historique évoquée par Kundera ne semble pas tenir compte du fait que le rire est toujours plus ou moins couplé avec les larmes, Démocrite avec Héraclite, le comique avec la mélancolie. Peut-être que ce sont là deux pôles entre lesquels oscille notre regard sur le monde et sur nous. Les candidats réellement familiers de l'œuvre de Rabelais ont été capables de montrer que les deux composantes interviennent plus ou moins au fil de sa création, mais que le rire se propose toujours de *soigner* les malheurs. Ils ont rappelé que la guerre et l'intolérance hantent ce rire au moment même où il éclate. Ne trouve-t-on pas cette ambivalence à toutes les époques que Kundera distingue ? De très bons développements ont été proposés à cet égard sur Jarry.

La différence entre comique et tragique, comme l'indique Ionesco, dans *Notes et contre-notes*, n'est peut-être pas tant thématique que rythmique et structurale : « J'ai été étonné de voir, écrit-il, qu'il y avait une grande ressemblance entre Feydeau et moi... pas dans les thèmes, pas dans les sujets ; mais dans le rythme et la structure des pièces. Dans l'ordonnement d'une pièce comme *La Puce à l'oreille*, par exemple, il y a une sorte d'accélération vertigineuse dans le mouvement, une progression dans la folie ; je crois y voir mon obsession de la prolifération. Le comique est peut-être là, dans cette progression déséquilibrée, désordonnée du mouvement. Il y a une progression dans le drame, dans la tragédie, une sorte d'accumulation des effets. Dans le drame, la progression est plus lente, mieux freinée, mieux dirigée. Dans la comédie, le mouvement a l'air d'échapper à l'auteur. Il ne mène plus la machinerie. Il est mené par elle. Peut-être c'est là que réside la différence. Le comique et le tragique.

Prenez une tragédie, précipitez le mouvement, vous aurez une pièce comique : videz les personnages de tout contenu psychologique, vous aurez encore une pièce comique ; faites de vos personnages des gens uniquement sociaux, pris dans la « vérité » et la machinerie sociales, vous aurez de nouveau une pièce comique...tragi-comique. »

Très rares ont été les copies soucieuses de *nuances*. Le comique littéraire privilégie le sourire et l'esprit, chez Marivaux, par exemple. Les formes du comique qui appellent le sourire sont-elles forcément sous le signe de la mélancolie ? Le passage du rire éclatant au sourire discret implique-t-il moins de joie, de jubilation ?

Comment interpréter le discrédit du rire franc et massif dans une société qui se dit cultivée ? Pourquoi y tient-on l'éclat de rire pour un signe de vulgarité, un manque de politesse, une sorte d'obscénité ? Si on pense à Norbert Elias et à ses réflexions sur le processus de civilisation, on se souvient de ce qu'il dit de l'autocontrôle. Le rire est incongru, scandaleux, dans la société policée occidentale, comme dans la société puritaine. Seul le comique fin, le « rire dans l'âme » (Donneau de Visé), a droit de cité. Le rire est abandon

de soi agréable, mais jugé puéril et déshonorant. D'où la réaction de Dorante, à la scène VI de *La Critique de l'École des Femmes* : « Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir » (Dorante, *La Critique de l'École des Femmes*). Rire, c'est ne plus se retenir, c'est s'oublier.

Le rire de Nietzsche, ou du moins celui que le philosophe prête à Zarathoustra, ne trouve-t-il nul correspondant dans la littérature moderne ?

On pouvait rappeler certaines réflexions sur le rire qui conduisaient à nuancer le propos de Kundera :

Bergson a été grandement sollicité, surtout pour montrer que le comique, lié à des procédés immuables, n'appelle pas une analyse historique.

On aurait dû penser à Baudelaire qui, dans *De l'essence du rire*, oppose « comique ordinaire » et « comique absolu », donnant pour exemples de ce dernier Rabelais, Hoffmann et la pantomime anglaise. Ou encore Hegel, qui oppose le ridicule prosaïque de la comédie nouvelle (de Plaute à Beaumarchais) au vrai comique d'Aristophane et de Shakespeare, exaltant une subjectivité « souveraine à l'égard du réel ». Ce rire, c'est « la bonne humeur et l'assurance infinie qui permettent à l'homme de s'élever au-dessus de la contradiction dans laquelle il est pris, au lieu d'en souffrir et de se sentir malheureux » ; c'est « la sérénité d'âme, la folle gaieté » d'une « comédie vraiment et essentiellement poétique et comique. » (*Esthétique, La Poésie*, T.II, ch. III, « La poésie dramatique »). Hegel distingue comique et ridicule : « Le risible est souvent confondu avec le vrai comique. Tout contraste entre le fond et la forme, le but et les moyens peut être risible. C'est une contradiction par laquelle l'action se détruit elle-même et le but s'anéantit en se réalisant. Mais, pour le comique, nous devons exiger une condition plus profonde. [...].

[...] Ce qui caractérise le comique [...], c'est la satisfaction infinie, la sécurité qu'on éprouve de se sentir élevé au-dessus de sa propre contradiction au lieu d'y voir une situation cruelle et malheureuse. C'est la félicité et la satisfaction de la personne qui, sûre d'elle-même, peut supporter de voir échouer ses projets et leur réalisation. ». Songer à cela aurait permis aux candidats de ne pas tomber dans la confusion et l'assimilation brutale du comique et du tragique. On a un peu trop hâtivement considéré que le comique était désormais condamné à servir de masque au désespoir. Qu'on pense à ce que dit Claudel, à propos du *Soulier de satin* : « Le côté comique, le côté exubérant, le côté joie profonde me paraît essentiel à l'esprit lyrique, et je dirais même à l'esprit de création. »

Joie, allégresse : des mots généralement oubliés, sauf dans d'excellentes copies. Clément Rosset définit l'*allégresse* comme « une expérience qui témoigne d'une pensée sans arrière-pensée, d'une perception du réel se passant de toute référence à l'autre. », c'est-à-dire « une approbation de l'existence qui consiste à estimer, sinon contre du moins indépendamment de toute raison ou bien-fondé, que le réel est « suffisant » --- c'est-à-dire se suffisant à lui-même, et suffisant en outre à combler toute attente concevable du bonheur », une « disposition particulière qui consiste à ne désirer rien d'autre ». (*L'objet singulier*, p. 98) Ou à désirer l'indésirable d' « un amour inconditionnel et sans réserve, impliquant la pleine connaissance de son caractère précisément indésirable » (p.100). Félicité non pas réductible à une affection psychologique, mais considérée comme un savoir allègre. L'écriture comique, différente de la gaieté ordinaire en ce qu'elle implique un savoir tragique, une reconnaissance immédiate du réel, nous offre ce savoir allègre. Avec elle, nous prenons « plaisir à l'élimination [...] de ce qui de toute façon n'était pas ». Mais, plaisir à la « déconfiture de l'irréel » ou plaisir au « triomphe du réel » ? L'allégresse n'est pas seulement « savoir du réel » ; elle est « approbation » du réel. (p. 104). Le « plaisir du texte » se dit aussi bien « allégresse de la littérature ».