

# ***COMMISSION N° 1***

- ***Culture générale (S,E,T)***
- ***Dissertation littéraire***
- ***Dissertation philosophique***



**ESSEC**  
BUSINESS SCHOOL



**Epreuve de dissertation de culture générale  
options scientifique, économique, technologique**

**Epreuve de l'EDHEC et de l'ESSEC**

**Moyenne par école**

<b>Ecoles</b>	<b>Moyenne</b>	<b>Ecart-type</b>	<b>Candidats</b>
EDHEC	10,33	3,17	6330
<b>ESSEC</b>	<b>10,53</b>	<b>3,27</b>	<b>4865</b>

Moyenne de l'épreuve : 10,25

Ecart-type : 3,19

Nombre de candidats : 6638

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

Les chiffres de ces tableaux par école sont communs.

## **Dissertation de culture générale EDHEC/ESSEC**

### **Rapport Robert Levy**

#### **Sujet : "Qu'est-ce qui fait qu'un corps est humain ? »**

Commençons comme en 2017 et dans les mêmes termes par énoncer quelques sujets de satisfaction soulignés par la plupart des correcteurs : globalement, les candidats maîtrisent l'expression écrite (syntaxe, propriété des termes et orthographe - même si, cette année encore sur ce dernier point quelques correcteurs font état d'une relative dégradation - ; pour la plupart d'entre eux, les candidats connaissent les schémas de base de la dissertation; tous les candidats ou presque ont, dans certaines limites, traité du sujet (le sujet proposé cette année, « Qu'est-ce qui fait qu'un corps est humain ? » était abordé dans chaque phase du développement, même lorsque le candidat se contentait de réciter des fragments de cours plus ou moins bien digérés). Cette qualité, dans l'ensemble, du niveau rhétorique et dialectique a donné, cette année encore, l'impression que l'épreuve est prise au sérieux et qu'elle est bien préparée. Il n'y a que très peu de copies ineptes et la forme littéraire "dissertation" est dans l'ensemble assez bien dominée.

Un ensemble, pour résumer, assez satisfaisant, malgré encore de grandes inégalités, avec un nombre satisfaisant de copies plutôt longues, à la réflexion développée et nourrie de références précises, de bonne tenue sur le plan de l'expression et de l'orthographe. Le sujet, dans son ouverture, semble avoir été stimulant et a donné lieu à des perspectives variées.

Reste, toujours pour reprendre les rapports de l'an dernier, que tout n'est pas encore parfait, et qu'il faut redire aux candidats qu'ils passent un concours : autrement dit, ils doivent, d'une part, exposer leurs qualités, se distinguer en évitant en particulier de voir en quelques lieux communs l'alpha et l'oméga de la pensée, et surtout -malgré la regrettable répétition de cette année- affronter le sujet dans sa particularité ; et d'autre part, se plier aux exigences propres à l'épreuve de dissertation, exigences qui découlent de sa définition, que nous nous permettons de rappeler une fois de plus: "La dissertation de culture générale est un exercice, écrit dans une langue maîtrisée et choisie, au cours duquel, à propos d'un sujet faisant explicitement référence au thème de l'année, le candidat manifeste une aptitude tout d'abord à effectuer l'analyse et la problématisation du libellé proposé, ensuite à organiser et mener une discussion construite, sans préjugé, ouverte, conséquente et cultivée ; il y mobilise librement ce qu'il connaît des littératures française et étrangère, des différents arts (cinéma, peinture, photographie, théâtre...), de la tradition philosophique, des sciences exactes et des sciences de l'homme, des grandes religions et des principaux courants idéologiques contemporains ; il y démontre enfin en quoi cet enrichissement culturel permet de mieux comprendre le monde dans lequel il vit".

Que les candidats, cette année encore, examinent avec soin cette définition et ils verront :

- Tout d'abord, qu'elle préside à l'élaboration et à l'élection du sujet qui leur sera proposé : il se doit d'être ouvert, formulé simplement, lié mais non limité au thème de l'année; une fois encore il faut réaffirmer qu'il est nécessaire de mobiliser les acquis de la première année (enseignement de culture générale) pour traiter effectivement le sujet du concours et que le thème de la seconde année est l'occasion d'une réflexion conduisant à la confection d'une dissertation de culture générale, susceptible de prendre en compte la diversité des directions et des domaines qui font d'un terme (« Le corps » en cette année 2018 ) un programme ; le traitement du sujet exige donc de mener des analyses portant sur la réalité sous tous ses aspects.

- Ensuite, qu'elle organise le travail des correcteurs en ce qu'elle fixe les principes généraux de l'évaluation des copies: importance primordiale de la problématisation (il nous faut donc sanctionner toute copie dont l'introduction n'est qu'une formalité, qui évite ou dénature le sujet et se contente d'annoncer un programme là où on attend l'énoncé d'un problème); importance de l'aptitude à approfondir longuement, avec soin et minutie, une perspective, pertinente évidemment (il nous faut donc sanctionner toute copie qui se contente d'évoquer allusivement un grand nombre de directions possibles de réflexion et au contraire valoriser toute copie qui pense longuement et précisément en compagnie et à l'aide d'une référence, quelle qu'elle soit) ; importance des exemples que, là encore, on doit choisir et exposer avec attention et scrupule (il nous faut donc sanctionner et les copies sans exemple et celles qui, pratiquant la livraison en vrac d'exemples à peine évoqués, la plupart du temps confondent références littéraires, philosophiques et historiques et exemples). On redira enfin que «citation n'est pas raison» et qu'il faut donc garder en mémoire le point suivant : une citation n'a de valeur que par le commentaire qui l'explique et l'exploite.

Plusieurs **défauts** demeurent donc, et largement répandus :

- Une absence de problématisation, qui fait que le sujet – brièvement rappelé en introduction, retraduit à la va-vite d'une manière trop simple et trop vague, et finalement perdu de vue – devient un prétexte à la récitation de connaissances certes louablement acquises, mais insuffisantes pour témoigner de la pertinence d'une réflexion et d'une culture générale assez maîtrisée pour enrichir et non paralyser l'analyse ou la recouvrir ou l'occulter, comme si celle-ci était au fond un obstacle à la satisfaction de montrer que l'on a travaillé, que l'on a appris, plus ou moins bien d'ailleurs, le cours dispensé durant l'année de préparation. Rappelons aussi que ce n'est pas seulement dans l'introduction, mais tout au long du développement que le sujet doit être envisagé, attaqué pour ainsi dire sous différents points de vue, que les interrogations qu'il suscite doivent être explicitement renouvelées, que l'effort de définition et de détermination des concepts doit être repris.

- Une trame de réflexion simpliste, reposant sur des balancements exagérés et des oppositions traitées sans nuance. Les candidats ont certainement lu qu'il faut faire l'introduction une fois le devoir terminé ; ce qui fait que les introductions sont le plus souvent composées de trois phrases qui résument le contenu des trois parties, mais sans lien logique, sans unité problématique, sans qu'un enjeu clair apparaisse. Ces introductions sont souvent très fermement structurées et en même temps - par absence de liens - incompréhensibles, donc inutiles. Trop de copies, au motif d'annoncer le plan du devoir, proposent un résumé des

analyses à suivre, pour se contenter ensuite de délayer plus ou moins habilement ce qui est présumé acquis.

- Si l'expression est en général correcte, on peut regretter une certaine approximation dans le vocabulaire, même courant, une absence de souci et de recherche du mot juste et, plus largement, la méconnaissance du fait que la réflexion progresse, se nuance et se construit par un effort permanent de précision et de rigueur. L'expression reste souvent lourde et maladroite, encombrée de clichés « contemporains ». On ne terminera pas cette rubrique sans formuler une remarque banale mais qui ne semble pas avoir été prise en compte par tous les candidats : la tenue de langue est un critère important de sélection. La langue française est de façon surprenante souvent maltraitée et seuls quelques-uns se distinguent par leur qualité d'écriture et la recherche d'un style. On évitera cependant également la rhétorique creuse qui pense pouvoir substituer l'éloquence à la pensée. L'idéal serait bien sûr, comme toujours, l'alliance subtile du fond et de la forme !

Concernant les références, on peut noter, comme les années précédentes, qu'elles ne sont la plupart du temps ni suffisamment maîtrisées (elles sont de seconde main, approximatives, extraordinairement identiques d'une copie à l'autre), ni bien exploitées. Elles servent le plus souvent de simple caution au propos et, en fait, d'argument d'autorité. C'est vrai des références littéraires, utilisées à des fins purement ornementales ; c'est également vrai pour la philosophie : la référence, pas ou peu commentée, pas ou peu expliquée ne sert qu'à obliger le correcteur à considérer que le propos du candidat aurait du poids.

Ainsi les candidats confondent donc trop souvent culture générale et culture en général, et force est de rappeler la nécessaire articulation de la réflexion et de la culture pour cette épreuve. Trop de copies oublient que dissenter c'est prendre le risque du questionnement, le risque de thèses défendues et argumentées. Les copies que nous avons valorisées sont donc celles où le candidat s'installe et séjourne dans les références et non celles présentant une juxtaposition de doctrines ou de points de vue sans analyses ni transitions. Répétons-le: l'effort d'apprentissage, s'il se ressent dans de nombreuses copies, reste souvent trop superficiel ; et à force de se répéter, certaines références ne discriminent plus à elles seules les devoirs.

Et plus précisément... « Qu'est-ce qui fait qu'un corps est humain ? »

Le choix du jury s'est porté cette année sur un sujet ouvert, classique (trop classique?) qui, nous l'avons dit plus haut, a donné lieu à des perspectives variées. Il subsiste néanmoins dans de nombreux cas de grandes maladresses dans la démarche, mal construite ou non maîtrisée jusqu'au bout.

Nous avons en effet choisi un sujet qui imposait d'emblée aux candidats de spécifier et de problématiser le thème de travail de l'année (« le corps »), en s'appuyant sur leur culture personnelle mais aussi sur leur propre expérience de « sujets pensants », capables de s'interroger sur les événements qui les touchent ou sur l'existence en général, et initiés, depuis de longues années déjà, au cours d'un parcours scolaire conséquent, aux efforts et aux joies éventuelles de la réflexion appliquée. Il vaut la peine d'insister sur ce point, car, comme on a pu déjà le remarquer au cours des sessions précédentes, beaucoup de sujets de culture générale, et c'était bien le cas de celui-ci, ne peuvent être traités de façon vraiment satisfaisante que si l'on sent dans le devoir un engagement – toujours servi par une écriture précise, élégante,

dynamique – qui lui procure un élan et une cohésion que ne lui donneront jamais un simple empilement de citations d’auteurs et de résumés de cours.

Plus généralement, mais toujours à propos du sujet de cette année 2018, on voudrait rappeler aux candidats que la lecture des rapports des années précédentes est un exercice qui ne peut que se révéler profitable ; ainsi bien des remarques formulées par nous-mêmes les années précédentes auraient pu être reprises et retravaillées pour traiter le sujet de la session 2018 .

Le sujet ne posait certes pas de difficultés particulières. Il était ouvert et sans piège. Dès lors le premier défaut, constaté dans une très large majorité des copies, a été de se laisser porter par ce caractère ouvert sans procéder à un travail de précision conceptuelle force est remplacé sans aucun essai de justification par pouvoir, influence, rôle, puissance.

Rappelons également qu’une question (« Qu'est-ce qui fait qu'un corps est humain ? ») n’est pas une problématique. La problématisation met en tension des éléments du sujet que l’on a commencé par disposer. Plus précisément encore: c’est souvent de la minutie que naît la dialectique.

Les sujets de culture générale, comme cela est énoncé dans la définition de l'épreuve (voir plus haut), ont la plupart du temps un rapport avec des situations concrètes de l’existence et il est dommage que les candidats se sentent obligés de les traiter de manière purement livresque, sans jamais abandonner un seul instant le prisme de références culturelles étudiées en classe et dont on sent bien souvent, au reste, qu’elles ne sont que de seconde main. Beaucoup de candidats se sentent tenus de citer le plus d’auteurs possibles et d’insérer systématiquement dans chaque paragraphe un topo sur une ou plusieurs œuvres. Peut-être faudrait-il les encourager davantage à retrouver les auteurs en partant du concret. Il importe donc de rappeler que l’épreuve de culture générale n’est pas une simple accumulation de connaissances, mais doit développer chez les candidats une capacité autonome de pensée et d’expression.

Que l'on donne dans le cadre de ce rapport la parole à un des correcteurs –« L’appréciation générale est que le sujet n’a pas déconcerté, beaucoup de copies sont longues, voire très longues (excédant les 12 pages), nourries de nombreux exemples et références pertinentes, avec une tendance toutefois à la récitation de cours. Les candidats semblent s’être préparés, la qualité de l’expression est souvent convenable, à l’exception de l’orthographe et avec de grandes inégalités selon les paquets. Il n’est pas acceptable que les noms des auteurs travaillés et des titres d’œuvres, notamment, ne soient pas retranscrits correctement. Enfin certaines copies très mauvaises sont très courtes et à l’expression indigente. On regrette souvent le contraste entre la qualité des analyses, qui est réelle, et la pauvreté de l’argumentation d’ensemble sur le sujet. Malgré l’effort notable pour en analyser les termes, beaucoup d’introductions ne parviennent pas à formuler clairement, par exemple sous forme d’une question claire et unifiée, la problématique de leur réflexion. Ils aboutissent soit à une succession désordonnée de petites questions dispersées, soit, ce qui est plus grave, à la simple reprise du sujet sous forme interrogative. Leur plan se révèle alors souvent une coquille vide, sans ligne démonstrative, et leur conclusion un simple résumé de la copie. C’est une certaine fermeté dans l’approche du sujet, une attention à sa spécificité, qui fait la différence et qu’on peut attendre des meilleures copies de concours.

Beaucoup de copies ont simplement traité du corps humain, sans faire suffisamment attention à la formulation de la question : « qu'est ce qui fait... ? » Le point de vue le plus souvent abordé par celles qui l'ont envisagée était le point de vue externe, examinant les critères de l'humanité du corps de l'homme, par rapport à l'animal, aux monstres, aux dieux. On déplore dans cette approche qu'un certain nombre de candidats postule d'emblée, sans transition ni argument précis, que ce critère est l'âme, sans même s'interroger sur les manifestations ou les signes physiques de cette présence de l'âme dans le corps de l'homme. Un peu moins souvent des copies ont compris la question du sujet comme étant de savoir comment le corps devient humain, par quel processus de formation, ce qui pouvait donner lieu à des analyses intéressantes sur l'éducation, l'apprentissage du langage, la place de la culture (Rabelais, Mauss) Mais là aussi l'argumentation opposait parfois de façon abrupte nature et culture, sans prendre en compte le devenir. On a été sensible également aux candidats qui abordaient la polysémie de l'adjectif « humain », évidemment très intéressante pour ce sujet. Enfin l'article indéfini dans « un corps » n'a pas toujours été remarqué, le candidat comprenant « mon corps » et procédant à des développements maladroits sur le corps propre, sans justification suffisante. Finalement ont été le mieux appréciées les copies qui parvenaient à organiser de façon précise une progression de l'argumentation empruntant l'une ou l'autre des approches, voire en combinant plusieurs de manière convaincante, sans pour autant viser une espèce de fausse exhaustivité sous forme de catalogue. Il fallait un effort de démonstration personnelle.

Sur le plan des exemples on sent la présence de cours nourris concernant l'approche philosophique, scientifique, anthropologique. Des copies brillantes, bien écrites, font preuve de culture et de sensibilité notamment dans le domaine artistique (Valéry et la danse). Cependant on déplore une fois de plus chez beaucoup de candidats la pauvreté de l'usage qui est fait des références littéraires et cinématographiques. Les exemples souvent cités de L'Enfant sauvage de François Truffaut, d'Eléphant man de David Lynch et de Notre-Dame de Paris de Victor Hugo ne donnent lieu, à de rares et remarquables exceptions près, qu'à une vague allusion ou à un simple résumé de l'intrigue. Il pouvait cependant être utile de développer une réflexion précise sur la progression du film de David Lynch, sur la manière dont la façon de filmer inverse peu à peu le regard du spectateur sur le personnage principal, faisant peu à peu accéder son corps, d'abord caché puis exhibé comme monstre de foire ou curiosité médicale, au statut d'être humain parlant et sensible, au contact du médecin devenu son ami, tandis que les autres personnages apparaissent au contraire de plus en plus monstrueux dans le regard qu'ils portent sur lui. De même s'appuyer sur des passages particuliers du roman de Victor Hugo pouvait permettre de réfléchir sur l'accès du corps grotesque de Quasimodo aux sentiments humains, grâce au geste de pitié d'Esméralda lors de son exposition au pilori, mais aussi aux limites que la laideur du corps et la répulsion qu'elle entraîne introduit dans leur relation. » - ou bien à une correctrice - « Le verbe "faire" a souvent été oublié ou compris au strict sens de " fabriquer", ce qui a conduit à des copies portant exclusivement sur le transhumanisme ou la question se voulant contemporaine des robots.

Les meilleures copies sont celles qui ont abordé la question dans une perspective phénoménologique, et a fortiori si elles étaient bien informées et travaillées. Ce sont celles -ci qui ont obtenu 19 ou 20. Il était appréciable, en outre, de voir interroger d'emblée dès l'introduction la notion de processus de reconnaissance du corps humain, ses mythologies (qu'elles soient contemporaines ou pas), une possible émancipation ; trop peu de candidats -



peut-être ceux qui y ont pensé sont des candidates, je l'ignore- ont évoqué la question de la fabrique du masculin et du féminin, pratique exclusivement humaine! Les meilleurs devoirs ont posé cette question, en convoquant Simone de Beauvoir ou Virginia Woolf. L'aliénation des corps-et leur possible libération-définissant ainsi une part de l'humain. Bien évidemment, l'histoire de la philosophie ne renvoie que très récemment à cette donnée fondamentale. Ceux qui se sont contentés de mémoriser un cours n'y ont pas songé! »- il apparaît que c'est bien l'attention à la lettre du sujet qui en conditionne le traitement effectif.

Insistons : L'expression « qu'est-ce qui fait que... ? » Totallement survolée la plupart du temps était la base d'un développement pertinent, à condition de faire apparaître au moins deux aspects, deux points de vue dans cette expression : un point de vue interne, génétique, ayant trait à la *production* de l'humanité d'un corps, et un point de vue externe, critique, ayant trait à la *reconnaissance* de l'humanité d'un corps. Certes, ces deux aspects, nombre de candidats les ont pressentis, mais pressentir ne suffit pas : il faut nommer les choses, faire émerger l'implicite, tracer des voies ; il est essentiel de savoir formuler, dans la lecture attentive d'un sujet, de telles ambiguïtés qui constituent d'excellents points d'appui pour construire une dissertation de culture générale.

Pour finir sur ce point, un extrait du rapport d'un correcteur : « bien peu de candidats se sont montrés sensibles au devoir d'analyser le sujet , et de s'interroger notamment sur ce que signifie « ce qui fait que » un corps est humain, à savoir ce qui est, en amont, cause de son humanité ou ce qui, au cours d'un processus, le rend humain, et ce qui permet en aval de l'identifier et de le reconnaître comme tel. »

Rappelons enfin qu'il est toujours utile et fécond, du point de vue de la méthode, quand un sujet se présente sous forme de question, de se demander pourquoi la question se pose et quels en sont les enjeux – quelles sont les conséquences des réponses qu'on va lui apporter. Ici, la question peut se poser ou bien parce que le fait d'avoir un corps est commun à l'humanité et à tout ce qui se distingue d'elle, ou bien encore parce que l'apparence humaine ne signifie pas que les êtres qui la revêtent sont humains (cas des dieux dans la mythologie grecque, des robots androïdes dans la science-fiction). Qu'elle puisse aussi se poser pour la paléanthropologie a été en général totalement ignoré. Les caractéristiques d'un corps humain sont-elles strictement organiques ? Qu'est-ce qui fait qu'un corps qui ressemble à un corps humain ne l'est pourtant pas ? Ces questionnements autour du sujet ont souvent été pressentis, là encore, mais rarement formulés.

**Epreuve écrite de contraction de texte toutes options**  
**Epreuve HEC**  
**Moyenne par école**

<b>Ecoles</b>	<b>Moyennes</b>	<b>Ecart-type</b>	<b>Candidats</b>
HEC Paris	10,769	3,891	5038
<b>ESSEC</b>	<b>10,576</b>	<b>3,933</b>	<b>5636</b>
AUDENCIA Business School	10,091	3,814	8068
BREST Business School	8,441	3,535	1483
BSB Burgundy School of Business	8,566	3,546	2920
École de Management de Normandie	8,259	3,522	2857
École Spéciale Militaire de SAINT-CYR	10,352	3,761	193
EDHEC Business School	10,390	3,838	7136
EM Strasbourg Business School	8,907	3,646	5759
EMlyon business school	10,414	3,833	7151
ESC La Rochelle	8,259	3,522	2857
GRENOBLE École de Management	10,094	3,841	7693
Groupe ESC CLERMONT	8,259	3,522	2857
Groupe ESC PAU	8,237	3,446	1846
ICN Business School	8,445	3,505	2604
IMT - Télécom école de management	8,463	3,523	2601
INSEEC Business School	8,431	3,541	2372
ISC PARIS Business School	8,259	3,522	2857
ISG International Business School	8,316	3,578	1616
Montpellier Business School	8,907	3,646	5759
RENNES School of Business	8,907	3,646	5759
SKEMA Business School	9,526	3,741	7451
SOUTH CHAMPAGNE BUSINESS SCHOOL (ex ESC Troyes)	8,259	3,522	2857
TOULOUSE Business School	9,699	3,734	7059

Moyenne générale : 9,82

Ecart-type : 3,89

Nombre de candidats : 10198

**CONTRACTION DE TEXTE  
(ÉPREUVE N° 303)  
ANNEE 2018  
ÉPREUVE CONÇUE PAR HEC PARIS  
VOIE ECONOMIQUE ET COMMERCIALE ET VOIE LITTERAIRE**

**1 – Barème, attentes du jury**

Le texte soumis cette année à l'attention des candidats constituait l'avant-propos d'un essai que Michel Jeanneret a consacré, en 2003, à l'érotisme dans la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle. Rigoureusement composé, rédigé dans une langue à la fois nette et suggestive, l'extrait permettait pleinement de satisfaire aux exigences de l'épreuve, qui demeurent inchangées : restituer fidèlement la démarche argumentative de l'auteur, proposer des reformulations pertinentes dans une langue correcte et condensée. Brassant des notions étudiées en première, voire en deuxième année de classes préparatoires (le Grand Siècle, le dualisme), le texte était donc très accessible.

Plutôt qu'à sa virtuosité logique ou conceptuelle, la spécificité du passage tenait à sa densité, menant parfois les copies à des oublis ou de criants déséquilibres, ainsi qu'à son sens de la nuance : le jury attendait que les grandes étapes de la démonstration – mais aussi quelques bifurcations plus fines – fussent rigoureusement identifiées, individualisées sous forme de paragraphes et dûment articulées. La capacité à saisir la trajectoire globale de la réflexion fut également un critère d'évaluation décisif. Dilapidant leur réserve de mots (et de temps) dans la première moitié du passage, maints candidats se sont trouvés fort dépourvus vers la fin du texte : erreur ordinaire, aggravée cette année par la richesse des derniers paragraphes, dont le jeu de présentation et de réfutation de trois thèses contemporaines a donné lieu à nombre de schématisations, d'inexactitudes, de versions lacunaires.

Concernant l'orthographe, le jury a appliqué les pénalités usuelles : un point de quatre à six fautes, deux entre sept et neuf, trois entre dix et douze, quatre au-delà. Quant au non-respect du nombre de mots admis, il entraîne une pénalité d'un point par dizaine entamée, aggravée de deux points lorsque le décompte annoncé sur la copie est fautif : c'est le cas de plus de 10% des copies. Ces critères combinés suffisent généralement à rendre compte des notes les plus basses.

## 2 – Remarques de correction

La méthode de l'exercice est globalement respectée par les candidats, qui sont une infime minorité à ajouter un titre à leur résumé ou à bouleverser la situation d'énonciation (« L'auteur estime que... »). Ils sont plus nombreux à multiplier à l'excès les paragraphes – ce qui trahit une incapacité à percevoir la ligne du raisonnement – ou à l'inverse à faire du texte un indéchiffrable monolithe dépourvu de scissions internes. Les paragraphes n'ont pas une visée ornementale mais bien un sens logique : maintes copies proposent des délimitations fautives, isolant des idées présentées comme solidaires par Michel Jeanneret.

Dans leur détail, les enjeux et les articulations du texte furent très inégalement saisis et restitués par les candidats. Une erreur fondamentale consistait à occulter tout simplement la référence au XVII<sup>e</sup> siècle, qui constituait, non pas une illustration contingente, mais le sujet même de l'ouvrage, comme le rappelaient explicitement une note de bas de page ainsi que le titre de l'essai. La remarque finale du texte, visant à reconsidérer la conception culturelle simpliste que nous avons héritée du classicisme français, fut très rarement restituée, alors qu'elle précisait le but même de la démarche. Cédant aux sirènes d'une abstraction « hors-sol », maintes copies se sont perdues dans des généralités sur les vertus de l'érotisme, là où le texte articule, en particulier dans sa seconde moitié, différentes strates temporelles, ménageant des différences, des échos, des évolutions. Plusieurs candidats confondent la Renaissance, le Grand Siècle et les Lumières, projettent Molière et Descartes dans les temps les plus divers, confondent libertins et libertariens, avancent que *L'Histoire de la sexualité* de Michel Foucault a pour principal objet Mai 68 – à la faveur d'une confusion entre les adjectifs « moderne » et « contemporain ». Ce dernier épisode a fait l'objet de jugements de valeur inopportuns et de remarques parfois déconcertantes, laissant à penser qu'il n'était tout simplement pas connu de certains candidats.

D'autres passages ont occasionné des confusions : le début de l'extrait a donné lieu à des généralités discutables sur le déclin de l'Occident et la responsabilité des « littéraires » (pour les lettrés ou les écrivains), le paragraphe sur « l'Eros cosmique » est souvent mal compris, tout comme l'idée paradoxale selon laquelle science et religion se rejoignent pour alimenter, au XVII<sup>e</sup> siècle, une ontologie dualiste. Le passage le plus malmené demeure les paragraphes 15 à 18 qui reprenaient, pour mieux les réfuter ou les nuancer, les argumentaires de Mikhaïl Bakhtine, Michel Foucault et Jean-Claude Guillebaud. Poliment contournés, maladroitement survolés ou sauvagement amputés, ces paragraphes correspondent pourtant à une étape cruciale de la démonstration de Michel Jeanneret qui s'emploie à réhabiliter la puissance séditeuse de l'érotisme dans une historiographie trop souvent encline à la minorer voire à l'ignorer. Les candidats ont fréquemment compris l'inverse des thèses de ces trois auteurs et l'inverse du regard que porte Jeanneret sur ces trois thèses, ce qui aboutit à un millefeuille de contresens. Les meilleures copies ont néanmoins été sensibles aux inflexions argumentatives du texte, au point de rendre certaines distinctions subtiles entre l'érotisme, la littérature en général et la littérature érotique en particulier.

Ces remarques valent encore pour les articulations entre les idées, qui se résument parfois à des conjonctions mécaniques ou des adverbes factices (le chronologique « ensuite », le très polyvalent « en outre »). Une confusion récurrente : comprenant mal la dernière phrase du paragraphe 14, plusieurs candidats ont estimé, en un saisissant raccourci historique, que la lutte des libertins avait directement débouché sur Mai 68. Une simple analogie, qu'il n'était pas absolument nécessaire de restituer, devenait ainsi lien de causalité historique.

### 3 – Conseils aux futurs candidats

L'épreuve de contraction ne consiste pas en une reformulation myope des mots du texte, encore moins en un montage de citations juxtaposées, mais bien en la constitution d'un ensemble organique, clair, articulé, qui doit viser, sinon l'élégance, du moins la plus grande fluidité. Aussi normée soit-elle, la contraction de texte est aussi un exercice d'écriture.

Dans les travaux les moins convaincants, les expressions du texte-source sont au contraire reprises sans distance : « les droits du corps et la force du désir », « la honte du génital », le « raidissement des mœurs », les « complices du pouvoir », « sévérité théorique et tolérance pratique », « névrose collective de culpabilité », « l'art purifie la violence primitive », autant de malheureux greffons qui furent inlassablement recopiés et maintenus dans leur irréductible étrangeté au lieu d'être incorporés et reformulés.

Trop de candidats manquent en outre de rigueur syntaxique : des phrases souvent fort longues emmêlent les idées dans des relatives dont on perd l'antécédent et dans des juxtapositions de subordonnées sans principale. Les correcteurs rappellent à ce titre que les subordonnants « tandis que », « si bien que », « alors que », « même si », « bien que » (suivi du subjonctif, ce que maints candidats oublient) ont vocation à introduire des propositions subordonnées, qui par définition doivent dépendre d'une principale, n'en déplaise à un certain style oral ou journalistique (« Alors que la théorie était bien différente dans la pratique. ») L'accord du verbe avec un sujet pluriel, postposé ou non, est fréquemment incorrect (« S'ensuit des siècles de conflit », « c'est l'art et la littérature »).

Les verbes « impacter », « impulser », « cibler » ou encore « légitimiser », tout comme l'adjectif « sociétal » – qui semble avoir définitivement détrôné l'humble « social » – alourdisent considérablement certains travaux, qui abusent en outre des phrases nominales. A l'inverse, les candidats doivent se méfier des métaphores inutiles (« la censure se durcit, si bien que tout explose en Mai 68 ») et s'interdire les barbarismes, aussi suggestifs soient-ils (« l'exultoire », « les sauvageresques désirs », la « \*puritanie »). Le jury note encore une série de confusions entre libidinal et libidineux, inconscient et inconscience, réprimer et réprimander, luxurieux et luxuriant, libéralisation et libération, chrétienté et christianisme.

Mentionnons enfin quelques fautes d'orthographe récurrentes, pourtant aisées à corriger : la confusion entre « peut-être » et « peut être », « ancré » et « encré », « \*échappatoire » (le plus souvent au masculin), « \*héro », « \*rebel », « \*malgrés », « public / publique », « \*taboo », la conjugaison des verbes « créer », « requérir » et « régner », le participe passé des verbes du second groupe (« il est \*définit ou \*régit »). La ponctuation est parfois fantaisiste, en particulier lorsqu'une virgule vient s'intercaler arbitrairement entre le sujet et le verbe de la phrase (« Cependant, l'exemple de Mai 68, montre que...»). On ne saurait trop conseiller aux candidats d'écrire simplement mais rigoureusement, en bannissant cette langue semi-étrangère faite de citations mal digérées ou de généralités auxquelles ils ne croient guère. De belles réussites montrent, cette année encore, que l'épreuve est à la portée de la grande majorité des étudiants.

## 4 – Corrigé type

### Plan du texte

I Préambule en forme d'avertissement : notre époque ne parvient plus à apprécier la portée transgressive de l'érotisme (§1)

1. Rien ne semble pouvoir heurter notre époque apathique et accommodante, qui peine d'autant plus à trouver des sujets d'indignation qu'elle renonce à la sévérité des normes. Aussi risquons-nous d'occulter tout ce que, par le passé, l'érotisme voire la littérature elle-même ont dû hasarder dans leur lutte face aux interdits.

II La libération d'Éros : l'érotisme et l'art comme levée fantasmatique des inhibitions (§2-4)

2. Or, pour faire valoir ce monde de désirs, la littérature n'a qu'à le représenter : il s'affirme de lui-même, dans sa capacité à ébranler l'ordre quotidien avec lequel il se mêle. En s'ouvrant aux pulsions communément prohibées, l'œuvre d'art accomplit selon Freud un processus de compensation par la fiction qui, par la libre expression des désirs, permet de contrebalancer les privations et les rigueurs de la vie sociale. En faisant la part de l'ombre et du rêve, la littérature accorde l'homme avec ses profondeurs et enrichit la vie. 3. Intimement lié à l'art, et à la littérature – qui se nourrit de désirs qu'elle remodele – l'érotisme a précisément le pouvoir d'exhiber la pulsion sexuelle en donnant la parole à l'organique, à la part d'animalité tapie en chacun. Par la représentation littéraire, il émeut tout à la fois le corps et l'esprit du lecteur. 4. Ce faisant, l'érotisme rejoint l'antique conception cosmogonique de l'Amour, divinité originaire responsable de la création du monde, de la conciliation sympathique des contraires et de l'harmonie cosmique. Distinct de son pendant graveleux, l'érotisme ne saurait légitimement soustraire la sexualité à ce substrat mythique qui symbolise l'origine même de la vie.

III Les contraintes de l'émancipation : la nécessaire médiation des formes (§5-8)

5. Or, ce n'est que par le truchement de la *mimesis* que la brutalité de l'instinct, transfigurée par l'art, peut révéler ses vertus cathartiques et devenir principe de jouissance. 6. Ainsi l'érotisme, aussi ambivalent que précaire, n'est-il jamais aussi puissant que lorsqu'il assujettit ses forces ardentes au travail de la forme, selon un mouvement dialectique ininterrompu rappelant le jeu du désir et de l'obstacle. 7-8. En témoigne l'échec d'un certain libertarisme issu de Mai 68, exaltant naïvement l'illimitation du désir, la jouissance sans entrave et le refus des normes, alors que l'émancipation ne saurait authentiquement faire l'économie de la détermination.

IV Les enjeux propres au xvii<sup>e</sup> siècle : le raidissement des autorités et l'essor d'une plume licencieuse (§9-14)

9. En réalité, de telles normes fluctuent selon les lieux, les discours et les époques, ce qui requiert un effort de contextualisation. 10. Ainsi le xvii<sup>e</sup> siècle se caractérise-t-il, en réponse aux crises qui ponctuent la période, par une tendance à la normalisation, par l'affermissement des autorités politiques, religieuses ou linguistiques, mais aussi par la floraison de voix dissidentes, portées par des écrivains 11. volontiers licencieux, qui entendent concilier les libertés du corps avec celles de l'esprit. 12. C'est qu'il faut répliquer à la pruderie ambiante, qui jette l'anathème sur la sexualité, appelle illusoirement à la maîtrise de soi et à l'inhibition des désirs ; 13. d'autant que les sciences contemporaines tendent vers un dualisme similaire, en prônant avec Descartes une vision mécaniste et dévitalisée de la matière, loin de la conception léguée par la Renaissance d'une nature habitée par l'esprit. 14. L'érotisme littéraire est donc signe d'insoumission et d'hétérodoxie, préfigurant le libertinage des Lumières. En un mouvement de surenchère, ses outrances sont une réplique à la sévérité du temps.

#### V L'érotisme minoré : discussion des analyses récentes de trois intellectuels (§15-18)

15. Or cet érotisme subversif est injustement ravalé par les historiens au rang de pratique mineure ou anodine. 16. Selon Bakhtine, le rire carnavalesque cher à Rabelais n'est ainsi qu'une parenthèse inoffensive, contribuant paradoxalement à pérenniser l'ordre qu'il revivifie. Or, le climat change au xvii<sup>e</sup> siècle, qui considère désormais cet exutoire comme déplacé. 17. Dans le contexte polémique de Mai 68, où certains exagèrent la portée de leur insoumission, Foucault montre bien que la modernité, loin de marginaliser la sexualité, en a fait un objet de connaissance à destination d'un large public. N'en oublions pas, néanmoins, que les tenants de l'érotisme se sont historiquement attiré la réprobation des autorités. 18. De même Guillebaud rappelle-t-il que les rigidités affichées au xvii<sup>e</sup> siècle autorisent des ajustements et masquent des pratiques autrement plus souples : cela n'ôte rien à l'âpreté des querelles contemporaines.

#### VI Conclusion : l'érotisme révèle la vitalité et les tensions du xvii<sup>e</sup> siècle (§19)

19. De la transgression ouverte aux manœuvres plus retorses, l'érotisme mobilise donc tout un nuancier de techniques discursives pour s'affirmer face au pouvoir, avec lequel il faut néanmoins ruser, transiger, dans des proportions à chaque fois singulières. Théâtre de drames et de controverses, le Grand Siècle n'a rien de monolithique.

**DISSERTATION PHILOSOPHIQUE ULM - LYON**

(épreuve n° 263)

**ANNEE 2018**

**Épreuve conçue par HEC Paris**

**Voie littéraire**

	<b>NB CANDIDATS</b>	<b>MOYENNES</b>	<b>ÉCARTS-TYPES</b>
<b>RÉSULTATS GLOBAUX</b>	605	10,62	3,12

<b>FILIÈRE</b>			
ENS Ulm et ENS de Lyon (BEL)	605	10,62	3,12

<b>ÉCOLES UTILISATRICES</b>			
BSB Burgundy School of Business	85	10,12	2,97
EDHEC Business School	335	10,64	2,92
emlyon business school	368	10,82	2,90
ESCP Europe	367	11,04	2,94
ESSEC Business School	379	11,02	2,96
GRENOBLE École de Management	282	10,58	2,98
HEC Paris	334	11,10	2,92
IMT - Télécom école de management	63	09,98	3,35
Montpellier Business School	186	09,87	3,09



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

**Epreuve ESSEC**

**Filière ENS Ulm-Lyon**  
**Moyenne par école**

<b>Ecoles</b>	<b>Moyennes</b>	<b>Ecart-type</b>	<b>Candidats</b>
EDHEC Business School	10,638	3,251	329
Emlyon Business School	10,802	3,222	364
ESCP Europe	11,104	3,455	364
<b>ESSEC</b>	<b>11,134</b>	<b>3,435</b>	<b>373</b>
GRENOBLE École de Management	10,259	3,115	278
HEC Paris	11,365	3,459	326
MONTPELLIER Business School	9,467	2,973	184
TOULOUSE Business School	9,971	3,039	238

Moyenne générale	:	10,57
Ecart-type	:	3,40
Nombre de candidats	:	593

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

## DISSERTATION LITTÉRAIRE

### Option Lettres et Sciences humaines

#### Epreuve Ulm- LYON

Jean-Pierre DUSO-BAUDUIN

**Sujet :** « C'est au temps du romantisme que l'artiste prend rang au sommet et comme en dehors des fonctions sociales : c'est qu'à ce moment ce qui compte dans l'œuvre d'art, ce n'est ni l'œuvre ni l'art, mais l'artiste et, dans l'artiste, la génialité. »

En vous appuyant sur les œuvres au programme et sur des lectures de votre choix, vous direz ce que cette affirmation de Maurice Blanchot (*L'entretien infini*, « La littérature encore une fois », Gallimard, P. 589) apporte à votre idée de la littérature.

Attentes du jury : Une lecture très attentive de la citation permet de comprendre sa richesse, d'entrer dans le mouvement même de la pensée de Maurice Blanchot. Les mots employés sont à considérer avec précision (pourquoi « l'artiste » ?). Il est essentiel de respecter les nuances de l'expression (« au sommet et comme en dehors ... »), de suivre la progression de la phrase.

Remarques de correction : On déplore, encore une fois, le manque de rigueur dans le déchiffrement du propos. Les candidats sont encore beaucoup trop nombreux à confondre la dissertation avec un exposé tout fait sur le romantisme. Trop nombreux aussi ceux qui se hâtent de dénoncer ce qu'ils tiennent pour une faiblesse de pensée chez Blanchot. Ils construisent leur devoir en contestant que le romantisme amène le poète à se désintéresser de la société des hommes, que l'œuvre et l'art comptent pour peu de chose aux yeux des romantiques. Ils concèdent à Blanchot que le « génie » est un trait capital du mouvement. Mais leur démarche repose sur une interprétation erronée de la citation.

Problématique proposée : Si le romantisme est bien le moment où l'artiste est libéré de la tutelle du pouvoir politique et sacralisé, en vertu de la « génialité » qui ne s'exprime qu'imparfaitement dans l'œuvre, comment peut-il prétendre exercer son sacerdoce si son œuvre et son art n'attestent pas son pouvoir propre ?

Conseils aux futurs candidats : Il faut lire patiemment la citation et l'ensemble du sujet, bien cerner le problème et élaborer une problématique claire. Les œuvres au programme et les lectures personnelles doivent constamment alimenter la réflexion.

Suggestions pour le traitement du sujet : La formule de Maurice Blanchot ne se présente pas explicitement comme une définition du romantisme. Elle note une coïncidence entre une époque et une position sociohistorique de l'artiste. Il faudra revenir sur cette approche de biais de ce qu'on nomme communément « romantisme ». On remarquera que ce propos concernant l'« artiste » se loge dans un chapitre où il est question de la « littérature ». Est-ce insignifiant de s'attacher à l'artiste quand on considère la littérature de l'époque romantique, au lieu de parler du l'homme de lettres, de l'écrivain ou du poète ? La présentation de la position de l'artiste appelle également quelques questions. Comment interpréter l'expression « prend rang » ?

Comment représenter cette localisation paradoxale, «au sommet et comme en dehors des fonctions sociales » (je souligne) ? Quel rapport entre la première partie de la phrase, qui débouche sur les deux points et la seconde qui commence par « c'est que ... » ? Le sens de la locution est simple (expression d'une explication causale), mais le contenu de la proposition ne s'éclaire vraiment qu'avec la fin de la phrase (la double négation se complète d'une double affirmation culminant avec le mot « génialité »). La paradoxale position de l'artiste, « au sommet et comme en dehors », se comprend à travers la promotion exclusive d'une valeur métaphysique : la « génialité » qui est le véritable *sujet* de l'œuvre d'art. Mais, ce qui est intéressant, dans l'affirmation de Blanchot, c'est que, discrètement, elle indique le trait essentiel qui, dans le Romantisme allemand, unit *littérature* et *négation*. Ni l'œuvre, ni l'art, et, au fond, pas même l'artiste en tant que personne, *mais* la génialité. Le mot est attesté en 1873 comme signifiant : qualité de celui ou celle qui a du génie ; caractère de ce qui est génial. La génialité implique une forme d'originalité, d'ingéniosité, une capacité à créer des choses exceptionnelles. Il faut alors souligner le paradoxe impliqué dans la formule de Blanchot : comment articuler la *négation* (« ni...ni... ») caractéristique du romantisme et la valorisation absolue de la *capacité créatrice* (« génialité ») ?

En quoi consiste cette négation, caractéristique du romantisme ?

A en croire la remarque de Blanchot, la négation s'exerce entre autres choses sur la « fonction sociale » de l'artiste. Il ne s'agit plus d'être au service du Prince, de produire des œuvres destinées à souligner l'éclat de son règne et à lui procurer, ainsi qu'à sa cour, un divertissement. Désormais, il se situe dans une sphère quasi autonome, un espace propre qui dépend d'une autorité plus spirituelle que temporelle, celle de l'Absolu. La position de l'artiste dépend donc de cet Absolu vers lequel il tend et qui lui impose de se tenir sur la *limite* (« au sommet et comme en dehors ») de la société humaine.

La négation s'exerce dans l'ordre de l'activité artistique, et, comme le dit Blanchot, elle affecte l'idée d'œuvre, en remettant en cause les canons classiques (le modèle architectural et l'œuvre achevée), le système des genres (une logique et une hiérarchie), la nécessité de produire une œuvre pour l'artiste (une œuvre qui est la seule raison d'être de l'artiste). Si l'on songe à Notre-Dame de Paris, telle qu'Hugo la présente, on voit s'inscrire la négation dans la représentation. Elle n'est pas un « monument complet, définitif, classé ». Il est question de la « tranquille grandeur de l'ensemble », d'une « vaste symphonie en pierre », d'une « œuvre colossale [...] comme les Iliades et les romanceros » mais aussi d'une « sorte de chimère », une de ces « constructions hybrides » qui rappellent « à quel point l'architecture est chose primitive ». Une formule de Hugo met bien en lumière la négation : « Cet édifice n'est pas un type ».

La négation porte aussi sur l'art lui-même en ce qu'il est synonyme d'artifice, en ce qu'il impose unité, harmonie. A Notre-Dame de Paris, « tout est fondu, combiné, amalgamé », écrit Hugo, donnant ainsi le sentiment que l'édifice s'est finalement unifié grâce au génie de l'architecte, mais, un peu plus loin, il en expose la dissemblance interne, l'hiatus esthétique : « Le tronc de l'arbre est immuable ; la végétation est capricieuse. » (III, 1)

Mais, cette négation romantique a son versant positif. Elle ouvre la possibilité de la reconnaissance d'une valeur absolue : la génialité.

« [...] certes il [le romantisme] est souvent sans œuvre, mais c'est qu'il est l'œuvre de l'absence d'œuvre, poésie affirmée dans la pureté de l'acte poétique, affirmation sans durée, liberté sans réalisation, puissance qui s'exalte en disparaissant, nullement discréditée si elle ne laisse pas de traces, car c'était là son but : faire briller la poésie, non pas comme nature, ni même comme œuvre, mais comme pure conscience dans l'instant. » (*L'entretien infini*, p.517)

La « génialité », c'est la pure puissance de créer, donc de créer ou de ne pas créer. Selon G. Agamben, « [...] la valeur d'une œuvre tenait non seulement à ce qu'elle contenait effectivement, mais aussi à ce qui était resté en puissance en elle, aux possibilités qu'elle avait su conserver [...]. (*Stanze*, « Apostille », 1993, p. 270). La création doit être conçue, ajoute-t-il, comme impliquant un « acte de décréation » qui constitue précisément la « vie de l'œuvre » (p. 271).

En somme, ce qui compte, c'est la *souveraineté* de l'acte poétique. Si l'on croyait pouvoir attribuer à un homme de génie la création de la cathédrale de Paris, on doit relire ce passage où Hugo souligne qu'elle n'est pas l'œuvre d'un homme mais celle d'un « peuple en travail », ou « l'ouvrage des siècles ». « L'homme, l'artiste, l'individu, s'effacent sur ces grandes masses sans nom d'auteur ; l'intelligence humaine s'y résume et s'y totalise. Le temps est l'architecte, le peuple est le maçon. » (Livre III, chapitre 1)

Pourtant, et la formule de Blanchot à ce titre est indicative, c'est « dans l'œuvre d'art » que le génie se manifeste. Et, même si Joubert fut bien un « auteur sans livre », un « écrivain sans écrit », reste qu'il écrit *quand même* des *Carnets* et qu'ainsi, il ménage, il aménage, un espace de langage où vit sa pensée, où elle prend forme. Cet espace n'est-il pas à sa manière une œuvre ? Mais une œuvre en quête d'elle-même : « Il faut ressembler à l'art sans ressembler à aucune œuvre », et encore ceci : « Quand ? Dites-vous. Je vous réponds : -- Quand j'aurai circonscrit ma sphère. », et plus clairement : « Mes idées ! C'est la maison pour les loger qui me coûte à bâtir. » Mais, ces *Carnets*, ne sont-ils pas précisément la seule « maison » qui convienne à la pensée de Joubert ? Une maison qui ne prétendrait pas être une *demeure*, mais qui existerait par le seul travail de bâti.

Le romantisme, ou plutôt le « moment » du romantisme, comme dit Blanchot, se caractérise par la tension entre l'achèvement et l'inachèvement : « Achever ! Quel mot. On n'achève pas quand on cesse et qu'on déclare fini. » (Joubert) La poésie de Lamartine incarne cette tension : Les *Méditations poétiques* se présentent comme « un domaine aux frontières mouvantes » (Marius-François Guyard). Le roman de Victor Hugo « cesse », se « finit » sur ces trois chapitres de longueur très inégale. Le double « mariage », la double « fin tragique » marquent la décision de *finir*, mais comme le dit Joubert, la déclaration ne vaut assurément pas comme *achèvement*. La question de la forme de l'œuvre littéraire hante plus que jamais les ouvrages « romantiques ». Preuve en est la variété des modèles métaphoriques invoqués par les écrivains : la cathédrale, la ruche, le monstre humain, dans *Notre-Dame de Paris* ; plus inattendu, le hérisson (« Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement

détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson. » Fragment 206, *l'Athenaeum*).

Il n'est pas tout à fait juste de dire que le romantisme n'a que peu de considération pour l'art. Il s'emploie au contraire à promouvoir un « art romantique », comme le rappelle Baudelaire, qui se caractérise entre autres par la réévaluation de la laideur dans le cadre de l'esthétique de l'œuvre. Hugo crée toute une série de personnages, en tête desquels Quasimodo et Gwynplaine, qui illustrent le rôle que joue le laid face à la beauté dans le rayonnement de l'œuvre. C'est en effet tout un jeu de contraires qui donne à celle-ci son pouvoir, et les artistes eux-mêmes ont fortement thématiqué cela (Hugo, *Préface de Cromwell*, Baudelaire, *L'Art romantique*). Mais, si Blanchot a raison de parler de « l'artiste », c'est parce que le « moment romantique » ne pense pas l'activité créatrice de chacun des arts séparément, mais, au contraire, s'efforce de l'envisager comme un tout au sein duquel les arts se répondent et s'inspirent mutuellement. Le « livre de pierre », dans *Notre-Dame de Paris*, figure parfaitement les correspondances qui rapprochent les arts pour donner corps à L'Art romantique. Le théâtre s'expose sur le mode autocritique au cœur du roman ; l'architecture, la danse et le chant inscrivent leur temps propre dans le récit et jouent sur sa forme.

Il faut sans doute éclaircir et nuancer l'expression qu'utilise Maurice Blanchot pour rendre compte de la position particulière de « l'artiste » romantique, « au sommet et comme en dehors des fonctions sociales ». Ici, les travaux de Paul Bénichou pouvaient aider à penser correctement cette position. L'artiste romantique, incarnant la « génialité », exerce un sacerdoce, selon lui, et, prenant la relève du prêtre, représente un véritable pouvoir spirituel laïque. On ajoutera que l'écrivain, --- cette remarque s'appliquant particulièrement à Hugo ---, ne craint pas d'assumer un magistère dont l'autorité s'étend aussi bien à la morale, à la politique qu'à la religion. Le poète passe volontiers pour un philosophe, un sage et un prophète. Le moment romantique est, pour reprendre l'expression de Pierre Macherey, celui où les Lettres se conçoivent comme une « philosophie littéraire ».

On peut légitimement se demander, en lisant *Les Années* d'Annie Ernaux, ce que doit la littérature d'aujourd'hui à ce « moment romantique ». Par bien des côtés, elle adresse une sorte d'adieu à la période qui constitue la littérature en *absolu*. Désormais, le génie est une notion forte contestée : la critique nietzschéenne l'a démythifiée sans appel. Le livre d'Annie Ernaux ne fait guère plus de place au « grand écrivain », celui qui, dans l'entre deux guerres et après la Libération, pouvait encore exercer un magistère philosophique, moral ou politique. On a remarqué (Antoine Compagnon) que le livre *Les Années*, récit autobiographique bien peu orthodoxe dans sa forme, ne semble pas vouloir doter celle qui l'écrit d'une quelconque *autorité*. La signature de « l'écrivain » renvoie à un auteur qui, au fil des pages du livre, ne trouve jamais à se figurer vraiment comme tel.

Ce récit, d'ailleurs, interroge la catégorie même de « littérature ». L'« art littéraire » y est-il reconnu comme une qualité recherchée ? Qu'est-ce qui compte au vrai pour Annie Ernaux ? Sinon la *vérité* d'ailleurs très incertaine de ces souvenirs laborieusement sauvés de l'oubli. La sociologue Eva Illouz voit dans *Les Années* un grand livre de sociologie, ce qui bien sûr ne conteste en rien sa valeur littéraire. En somme, si la littérature contemporaine, telle qu'on la

découvre à la lecture d'Annie Ernaux, met en question l'idée d'œuvre, au point de concevoir qu'elle rime avec *désœuvrement*, si elle signe la fin du *sacerdoce* de l'écrivain exceptionnel, c'est sans doute pour explorer un autre rapport avec le réel. Celui ou celle qui écrit n'est plus « au sommet et comme en dehors des fonctions sociales », il / elle se loge au contraire au cœur de celles-ci, mais sans savoir vraiment où.

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

**Epreuve ESSEC**

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

<b>Ecoles</b>	<b>Moyennes</b>	<b>Ecart-type</b>	<b>Candidats</b>
AUDENCIA Business School	10,378	3,374	172
BREST Business School	9,786	3,095	28
BSB Burgundy School of Business	8,925	2,941	53
École de Management de Normandie	9,348	2,998	46
EDHEC Business School	10,864	3,515	176
EM Strasbourg Business School	9,172	3,096	87
Emlyon business school	10,994	3,530	180
ESC La Rochelle	9,348	2,998	46
ESCP Europe	11,402	3,741	164
<b>ESSEC</b>	11,172	3,741	186
GRENOBLE École de Management	10,595	3,488	153
Groupe ESC CLERMONT	9,348	2,998	46
Groupe ESC PAU	9,793	3,222	29
HEC Paris	11,241	3,756	166
ICN Business School	8,891	2,908	46
IMT - Télécom école de management	8,975	3,025	40
INSEEC Business School	9,351	2,850	37
ISC PARIS Business School	9,348	2,998	46
ISG International Business School	9,805	3,234	41
Montpellier Business School	9,172	3,096	87
RENNES School of Business	9,172	3,096	87
SKEMA Business School	9,716	3,171	134
SOUTH CHAMPAGNE BUSINESS SCHOOL (ex ESC Troyes)	9,348	2,998	46
TOULOUSE Business School	10,076	3,382	118

Moyenne générale : 10,64

Ecart-type : 3,70

Nombre de candidats : 246

## DISSERTATION LITTÉRAIRE

### Option Lettres et sciences humaines

#### Epreuve ENS B/L

Jean-Pierre DUSO-BAUDUIN

**Rappel du sujet :** « La littérature, c'est ça : que je ne puis lire sans douleur, sans suffocation de vérité, tout ce que Proust écrit dans ses lettres sur la maladie, le courage, la mort de sa mère, son chagrin, etc. »

Que pensez-vous de cette remarque de Roland Barthes (*Journal de deuil*, 1<sup>er</sup> août 1978, Points essais. P. 189) ?

Attentes du jury : il était important de tenir compte de toutes les indications fournies par le sujet. Non seulement la citation mais encore la référence de l'ouvrage d'où elle est tirée (*Journal de Deuil*). Le titre de ce livre reliait la situation de Roland Barthes et l'expérience de lecture dont il rend compte ici. On attendait surtout que les candidats ne prennent pas cette déclaration comme une définition péremptoire et exclusive de toute autre de la littérature, mais qu'ils voient là, justement, l'expression *simple* et *vraie* d'une reconnaissance (identification et gratitude) des effets d'un texte sur le lecteur. Le « c'est ça » traduit bien cette reconnaissance, lumineuse, incontestable aux yeux du locuteur. Le style oral souligne l'intensité de cette « révélation » : « c'est bien ça ! ». Encore une fois, Barthes ne prétend nullement définir logiquement la littérature ; il se contente ici d'en identifier un *mode* d'action sur le lecteur. Les lettres de Proust dont il est question, que celui-ci l'ait ou non voulu, produisent infailliblement des affects particuliers sur le lecteur Roland Barthes, qui *porte témoignage*, dans ce livre, de cette expérience singulière partageable cependant avec d'autres lecteurs. Ce qui était en jeu, ici, c'était le pouvoir *émotionnel* de certains écrits. L'émotion évoquée par Roland Barthes est particulière, paradoxale à plus d'un titre, puisque ce sont des *lettres* qui la produisent (la lettre, écrit intime, devient le paradigme d'une communication *littéraire*), lettres d'une teneur singulière (des propos sur la partie douloureuse de l'existence suscitent une réaction affective intense, mêlant « douleur », « moment de vérité » et « littérature »).

Remarques de correction : Un trop grand nombre de candidats caricaturent le propos de Barthes et lui reprochent d'exclure de la littérature tout ce qui ne causerait pas de douleur chez le lecteur. Ils ne se demandent pas du tout de quelle « douleur » parle Barthes. Aussi l'accusent-ils de nourrir une idée excessivement sombre de l'activité littéraire. D'autres ne retiennent de la citation que l'expression « suffocation de vérité », qu'ils ne comprennent d'ailleurs pas du tout. Ils soutiennent alors que la littérature n'est pas forcément dispensatrice de « vérité » et qu'elle est divertissement ou fantaisie. La question de l'*émotion* n'est envisagée que dans les bonnes



ou très bonnes copies. Et parmi celles-ci, ce sont les exemples et la réflexion à laquelle ils donnent lieu qui font la différence.

On déplore la faiblesse de la problématique dans bon nombre de copies. Quand la question de l'émotion est posée, c'est pour dénoncer le caractère nocif de cette réaction de lecture, vue comme un vecteur de « manipulation », et écartée sévèrement au profit d'une lecture « intelligente » du texte littéraire, seule dotée d'un pouvoir d'émancipation du lecteur. La déception des correcteurs naît du fait que de trop nombreux candidats passent complètement à côté de ce que Barthes veut suggérer. Ils ne comprennent pas qu'il s'agit d'une réhabilitation du *pathos*, sans doute parce qu'ils n'ont pas ou guère eu l'expérience d'une lecture *pathétique* de la littérature. Les plans, lorsque cette dimension du sujet est retenue, sont assez attendus : I) L'émotion douloureuse. II) Se méfier de l'émotion. III) Malgré tout...

Conseils aux futurs candidats : On ne saurait trop recommander la patience et l'attention dans l'analyse du sujet. Avant tout, il faut bien comprendre ce que dit l'auteur de la citation et éviter de lui prêter à la hâte une « thèse » qui n'est nullement la sienne. Il est nécessaire de bien voir quelle est la *portée* du propos. La réflexion, appuyée sur des exemples personnels, doit s'efforcer d'être nuancée (c'est un maître-mot chez Barthes).

Suggestions pour le traitement du sujet :

Cette affirmation de Roland Barthes, extraite du *Journal de deuil*, mérite d'être écoutée avec la plus grande attention et avec la sympathie due à une confiance aux accents très personnels. Celui qu'on considéra durant les années soixante-dix comme un théoricien de la « science des textes » et à qui on reprocha volontiers un goût trop prononcé pour l'approche « technique » de la littérature, semble bien, ici, dans cet ouvrage singulier né du chagrin éprouvé à la mort de sa mère, se détourner de la considération des structures littéraires pour se livrer à l'expérience *affective* de la littérature. Ce n'est pas le lieu d'éclairer les raisons de ce virage ou de cette évolution. Retenons cependant que la position prise par Roland Barthes dans cette déclaration contient une charge polémique que nombre d'admirateurs du critique auront du mal à accepter. Ce que Barthes affirme ici avec une extrême conviction, c'est que, pour lui, à ce moment de sa vie, s'il attend quelque chose de la littérature, c'est une *révélation* d'ordre affectif. L'expression (« La littérature, c'est ça ») retentit comme l'aveu d'une découverte bouleversante, quelque chose qui vous saisit et vous change profondément.

L'expérience littéraire s'inscrit sous le signe de la nécessité. Le sujet qui vit cette expérience n'a pas le choix : elle s'impose à lui sans qu'il puisse résister à l'effet produit sur lui par la lecture. On met souvent l'accent sur le caractère impérieux de l'écriture littéraire ; ici, c'est la lecture qui présente ce caractère. Il faut rendre à cette déclaration toute la force qui est la sienne : les mots employés ont une résonance qui rappelle l'intensité de l'expérience mystique. Barthes évoque une sorte de *ravisement* avec ces mots de « douleur », de « suffocation de vérité ». Ce qui se révèle vous étreint le cœur, vous porte au bord de la perte de conscience, au bord de l'anéantissement de vous-même. Il ne s'agit évidemment pas de conclure que Barthes cultive on ne sait quel goût pour la souffrance, une sorte de masochisme qui dénaturerait la relation « normale » qu'on doit avoir avec la littérature. Qu'on ne lui reproche pas de choisir comme exemple les lettres pathétiques de Proust pour assouvir un goût « décadent ». Ce choix

n'exclut nullement qu'on puisse se tourner vers d'autres textes pour y trouver autre chose. Roland Barthes ne prétend pas *légiférer*. Il décrit une expérience personnelle, d'abord comme pour lui-même, et puis aussi pour qu'un possible lecteur *s'y retrouve*.

L'émotion dont Barthes parle vient de la lecture des lettres de Proust dans lesquelles celui-ci évoque au destinataire l'attitude admirable de sa mère confrontée à la maladie et à la mort, mais aussi le chagrin éprouvé par ce fils vouant à sa mère un amour extrême. Remarquons que la phrase de Barthes s'interrompt comme si le « etc. » voulait rompre le mouvement de la confidence et lui donner, pour finir (si l'on peut dire, puisque la suspension indique l'inachevé, toute une part tue mais aussi suggérée et partagée avec les lecteurs amateurs de Proust), un tour *neutre*. Les lettres de certains écrivains ont une indéniable valeur littéraire, si, selon Barthes elles sont capables de susciter une irrépressible émotion, mêlant douleur et jouissance du fait même qu'elles communiquent immédiatement une sorte de *sensation de vérité*. Le lecteur découvre qu'il est en sympathie profonde à l'égard de l'expérience dont les lettres font état. Sympathie admirative pour les protagonistes du drame vécu par le fils et sa mère, mais aussi pour la puissance expressive de ces lettres, qui, grâce à cela, valent comme « littérature ». Cette qualité expressive, vecteur d'émotions, entre donc de plein droit dans ce qu'on appelle la « littérarité » (elle est, pour reprendre le langage de Gérard Genette, *thématique*).

A titre d'exemples, on peut songer à la lettre que Proust adresse à Antoine Bibesco (Jeudi, fin 1902), à l'occasion du décès de la princesse Alexandre Bibesco. Proust évoque le chagrin de sa propre mère lorsqu'elle a perdu ses parents : « [...] je lui ai téléphoné, et dans le téléphone tout d'un coup m'est arrivée sa pauvre voix brisée, meurtrie, à jamais une autre que celle que j'avais toujours connue, pleine de fêlures et de fissures, et c'est en en recueillant dans le récepteur les morceaux saignants et brisés que j'ai eu pour la première fois la sensation atroce de ce qui s'était à jamais brisé en elle. » Et aussi à la lettre adressée à sa mère (Début décembre 1902), à celle destinée à Mme Mathieu de Noailles (décembre 1903) à la suite du décès d'Adrien Proust. Il y a, dans ces pages, une tendresse, une souffrance et aussi une délicatesse d'expression qui nous touchent au plus vif de nous-mêmes.

Sans doute faut-il avoir une sensibilité authentique pour éprouver soi-même cette « douleur » et cette « suffocation de vérité », pour se dire non seulement « C'est ça, la littérature », mais encore et peut-être surtout, « C'est ça, la vie ! ». Pour reconnaître que les mots qui sont employés et les tours de phrases disent *parfaitement* ce qu'on aurait voulu dire soi-même à propos de son propre vécu. Il s'agit bien d'une *reconnaissance*, c'est-à-dire du rappel de quelque chose de déjà vécu, mais aussi de l'approfondissement de cette expérience (comme on dit « partie en reconnaissance) et aussi de la gratitude qu'on éprouve à l'égard de celui qui vous ouvre amicalement la voie de la vérité.

Il ne s'agit pas bien sûr d'une vérité d'ordre logique. Cette vérité-là relève du cœur, comme dirait Pascal. La géométrie n'y entre point. Dans un texte consacré au *Chant romantique*, Barthes écrit : « [...] le cœur romantique, expression dans laquelle nous ne percevons plus, avec dédain, qu'une métaphore édulcorée, est un organe fort, point extrême du corps intérieur où, tout à la fois et contradictoirement, le désir et la tendresse, la demande d'amour et l'appel de jouissance, se mêlent violemment : quelque chose soulève mon cœur, le gonfle, le tend, le

porte au bord de l'explosion et tout aussitôt, mystérieusement, le déprime et l'alanguit. » Barthes, dans son cours sur *La préparation du roman*, cherche à éclairer ce que sont ces « moments de vérité », qu'il désigne aussi par le mot « Quiddité ». Les « passeurs » auxquels il songe, Joyce, Proust, nous offrent la soudaine révélation, dit-il, de la quiddité des choses, c'est-à-dire de ce qui les détermine comme un être particulier. Il pense aux épiphanies joyciennes qui ne se définissent ni par la beauté, ni par la réussite, ni par la sursignifiante, mais comme des moments fortuits, de plénitude et de passion, même s'ils peuvent être vulgaires et désagréables. Ce qui est en cause, encore une fois, c'est le « c'est ça ! » Barthes prend l'exemple de cette émotion irrépensible qu'il éprouve à la lecture du passage de *La Recherche* relatant la mort de la grand-mère. Il mentionne également la mort du prince Bolkonski, dans *Guerre et paix*. C'est pour lui l'occasion d'un véritable « arrachement émotif ». Deux plans se recourent soudainement : celui du sujet qui souffre et celui du sujet qui lit. Mais, précise Barthes, avec cet affect compact, ce n'est pas un dévoilement, une « minute de vérité », au contraire surgit l'ininterprétable. Le récit de la mort suscite une pitié infinie, qui n'appelle nul supplément discursif.

On a souvent, dans les copies, souligné les dangers d'une approche pathétique des textes littéraires, pour dénoncer une attitude subjective fermée aux autres et y voir aussi l'occasion d'une manipulation de la part de l'auteur qui jouerait ainsi sur les sentiments de son lecteur pour mieux le conduire là où il le souhaite. On a aussi fait remarquer que tous les textes ne sont pas d'une tonalité telle qu'on réagisse à leur contact comme Barthes le dit. Sans doute ces remarques pouvaient-elles se formuler, à condition cependant qu'elles ne ferment pas brutalement la perspective ouverte par Roland Barthes. Celle-ci vaut pour un certain type de textes, ceux qui font une part majeure au *pathos*. Il est évident que l'émotion singulière évoquée dans la citation ne naît pas communément à la lecture d'un texte comique : une farce de Molière n'a pas vocation à susciter la « douleur » et une « suffocation de vérité ». Mais, il faut redire que Barthes ne voulait nullement définir La Littérature, il indiquait seulement *quand* et *comment* la littérature pouvait, entre autres occasions, se manifester. On aurait donc mauvaise grâce à lui opposer que « la littérature, c'est autre chose ! »

Mais, on devait réfléchir sur l'usage possible de l'émotion dans le cadre de la lecture littéraire. Les derniers ouvrages de Mme Merlin-Kajman sont une ressource féconde pour ce faire (*Lire dans la gueule du loup*, *L'animal ensorcelé*). La littérature, dit cette auteure, a fait l'objet, depuis un certain temps, d'une approche théorique et herméneutique prompte au soupçon : il faudrait débusquer derrière chaque texte des effets de manipulation propres à anesthésier l'esprit critique du lecteur. La méfiance doit en conséquence interdire toute forme de lecture « naïve » dont profiterait, bien sûr, l'écrivain désireux d'exercer son pouvoir sur ces proies faciles. Se garantir contre un tel risque exige qu'on évite tout investissement affectif dans l'activité de lecture, qu'on ne se laisse pas « embarquer ». Hélène Merlin-Kajman récuse cette vision des choses. Elle décrit l'espace littéraire comme une *aire transitionnelle* au sens où l'entend le psychanalyste britannique Winnicott, c'est-à-dire comme une zone intermédiaire de jeu où le sujet apprend progressivement à faire l'expérience du monde. Dans cette aire, le sujet ne se replie pas sur son intériorité, sur ses traumatismes, mais, au contraire, développe des émotions nées du commerce avec le monde et avec les autres. Cette approche de la littérature rappelle

celle qu'a proposée la philosophe américaine Martha Nussbaum (*La connaissance de l'amour* et surtout *Upheavals of Thought*). « Les émotions, écrit-elle, impliquent des jugements à propos des choses importantes, jugements dans lesquels, estimant un objet extérieur comme important pour notre bien-être, nous reconnaissons notre propre état de besoin et notre incomplétude devant des parties du monde que nous ne contrôlons pas entièrement. » (*Upheavals of Thought*)

Ces émotions ne peuvent-elles cependant être paralysantes pour le sujet qu'elles submergent ? « Et pour aucun de nous ne va sonner une heure où nos chagrins seront changés en ivresse, nos déceptions en réalisations inespérées et nos tortures en triomphes délicieux. », écrit Proust à Mme Emile Straus en juillet 1906. La douleur apparaît sans remède et Proust semble bien considérer que le passé nous est irrémédiablement dérobé. Parlant à Henry Bordeaux de son livre, *La Vie sans retour*, dans lequel celui-ci évoque une possible « reprise de possession du passé », Proust déclare : « Non, la voie est sans retour, malheur à qui prétend reprendre au Temps un peu de jeunesse. » (avril 1904) Sans retour ? La lettre en question ne clôt pas ainsi son propos, puisque son auteur ajoute : « Et pourtant si, il y a une reprise de possession possible du passé. C'est celle qu'on tente en remontant le cours de souvenirs enchantés et en écrivant un beau livre. » Les émotions douloureuses trouvent une forme de sublimation dans l'art.

Le propos de Roland Barthes pouvait inciter à se demander si l'approche affective de la littérature ne concernait que les textes à tonalité pathétique. Martha Nussbaum et Hélène Merlin considèrent que tous les textes littéraires sont susceptibles de recevoir une lecture fondée sur les émotions, celles-ci étant de nature extrêmement variée. Il faut, disent-elles, réhabiliter l'exercice des sentiments humains dans l'activité de lecture, et cela n'hypothèque en rien l'exercice de l'intelligence. L'émotif et le cognitif ne s'excluent pas, bien au contraire, ils s'épaulent. Et ce type de lecture préconisé ne constitue en rien une attitude solipsiste. Nussbaum et Merlin-Kajman mettent l'accent sur la dimension morale et démocratique d'une telle conception qui met en jeu dans l'espace transitionnel un véritable partage. Précisons que Roland Barthes, dans sa réflexion sur ces « moments de vérité », se demandait s'il était possible de les fonder sur des notions plus générales. Il propose de les rapprocher de « l'instant prégnant » chez Diderot et Lessing (révélation d'un *gestus moral*), de la manifestation soudaine des rapports sociaux chez Brecht (*gestus social*). Le moment de vérité barthésien serait de l'ordre du *gestus affectif*. Rien n'interdit d'ailleurs de considérer que ces moments donnent lieu à une critique pathétique. La valeur de l'œuvre se mesurerait à la force de ces moments. On pourrait aussi examiner sur un mode différentiel la force respective des différents « moments » de l'œuvre et voir ce qui se passe au plan des *intensités* entre ces moments. Pour le plaisir de la lecture et pour mettre à l'épreuve cette dernière suggestion, nous invitons les lecteurs, futurs et anciens candidats, à découvrir ou redécouvrir la superbe nouvelle de Tolstoï, *Maître et serviteur*.

