

**DISSERTATION LITTERAIRE ULM - LYON (épreuve n° 257)**

**ANNEE 2014**

Epreuve conçue par ESSEC

Voie littéraire

	<b>NBRE CANDIDATS</b>	<b>MOYENNES</b>	<b>ECARTS-TYPE</b>
<b>RESULTATS GLOBAUX</b>	892	10,24	3,60

<b>FILIERES</b>			
ENS Ulm et ENS de Lyon (BEL)	892	10,24	3,60

<b>ECOLES UTILISATRICES</b>			
ESSEC	235	10,67	3,70
EMLYON Business School	205	10,48	3,56
EDHEC Grande École	203	10,31	3,48
AUDENCIA Grande École	184	10,26	3,43
ESC LA ROCHELLE	55	8,93	3,10
Groupe ESC TROYES	55	8,93	3,10
ESC DIJON-BOURGOGNE	41	8,27	2,19
GRENOBLE École de Management	157	9,90	3,32
École de Management de Normandie	55	8,93	3,10
SKEMA Business School	105	9,72	3,28
Groupe Sup de Co Montpellier Business School	56	9,21	2,97
Groupe ESC PAU	55	8,93	3,10
ESC RENNES School of Business	68	9,26	3,22
École de Management Strasbourg	68	9,26	3,22
TELECOM École de Management	48	9,19	3,19
INSEEC Paris Bordeaux Alpes-Savoie	48	8,88	2,97
ISC Paris	55	8,93	3,10
ISCID-CO	3	10,67	6,43
TOULOUSE Business School	112	9,88	3,50
ISG	14	8,29	2,52
ESM de Saint-Cyr Lettres	17	9,18	3,38

## Sujet

« L'œuvre dramatique, comme toute œuvre d'art, naît de la solitude et son destin est de rejeter l'homme qui la comprend, au sein même de la communauté dont il a conscience, dans le silence et la solitude. Elle vient d'un homme seul et elle retourne à l'homme seul. Elle crée le silence au cœur des passions et elle fait d'une fête éclatante une recherche angoissante et désolée. »

Que pensez-vous de cette affirmation de Maurice Blanchot (*Chroniques littéraires* du Journal des Débats, avril 1941-août 1944, Gallimard, 2007, p. 78)?

Le sujet s'est révélé fort sélectif, dans la mesure où il a donné lieu à des travaux tout à fait remarquables, mais aussi où il a révélé des faiblesses flagrantes au niveau de la méthode et de la réflexion. On ne s'attendait pas forcément à une telle disparité dans les copies.

Le jury dans son ensemble note que s'il reste un nombre très encourageant de bons, voire d'excellents devoirs, il a été amené à lire trop de piètres prestations. Il n'attribue pas cela à la difficulté du sujet. Celui-ci, c'est vrai, n'est pas d'un abord aisé, mais on peut espérer à bon droit que des élèves de Première Supérieure sont capables d'analyser un propos littéraire ambitieux. Le choix du sujet pour le concours repose sur la confiance que nous avons dans les talents et les mérites des candidats. Bon nombre d'entre eux nous montrent chaque année que cette confiance est légitime. Ils abordent le sujet patiemment, de façon à éclairer correctement la thèse de la citation, avant de déterminer le problème et de concevoir une problématique pertinente. Quel est le propos de la citation? De quoi parle-t-on? Tout candidat devrait se poser simplement et honnêtement de telles questions, afin de ne pas substituer au sujet un double fantaisiste (développements sur l'œuvre à message, la fonction de la littérature, les interprétations multiples des œuvres littéraires...).

- Maladresses dans l'approche du sujet:

En l'occurrence, il y a un nombre trop élevé de copies qui semblent partir d'une mauvaise lecture du texte de Blanchot et qui y voient une déclaration sur la littérature en général ou même sur l'œuvre d'art, sans prendre en compte le moins du monde le fait que l'auteur se préoccupe ici exclusivement de « l'œuvre dramatique ». On peut s'étonner d'une telle bévue et se demander ce qui a conduit les candidats à négliger le sujet grammatical de la phrase, repris par le pronom « elle » plusieurs fois. Ont-ils été aveuglés par l'axe du programme (l'œuvre littéraire ...) au point d'oublier qu'on leur avait proposé « le théâtre » comme axe de réflexion? Toujours est-il qu'on a lu de très nombreuses copies qui parlent de tout, sauf ... de l'œuvre dramatique ou du théâtre. Une copie de ce type révélait rapidement que son auteur ignorait complètement le sens de l'expression « œuvre dramatique », puisqu'elle s'attachait exclusivement à développer des remarques inappropriées sur le « dramatique » comme catégorie psychologique appliquée à tous les genres.

Comme la citation évoque l'auteur, le lecteur, la solitude de l'un et de l'autre, les candidats ont été prompts à concevoir des problématiques très larges tournant autour des rapports de l'écrivain avec le monde ou des rapports entre auteur, œuvre et lecteur (occasion de montrer qu'on connaissait la « théorie de la réception »).

Des expressions ont été particulièrement mal comprises (« Elle crée le silence au cœur des passions », « une fête éclatante ») ou tout simplement négligées (« rejeter l'homme qui la comprend, *au sein même de la communauté dont il a conscience*, dans le silence et la solitude »). Cela produit naturellement des interprétations complètement erronées de la citation.

Au lieu de réagir avec lucidité, les candidats s'emploient obstinément à réutiliser des lieux communs et des développements préfabriqués.

- Maladresses de méthode:

L'introduction ne donne aucun horizon au propos. Trop souvent, elle omet de présenter la citation. La thèse de départ n'est pas éclairée. Manque l'annonce de la démarche.

Les œuvres au programme sont sollicitées mais leur exploitation se révèle très superficielle, parfois même erronée et leur intégration à l'argumentation demeure passablement artificielle.

- Maladresses d'expression:

On a constaté un relâchement dans l'orthographe et dans la syntaxe (construction fautive de l'interrogative indirecte), des confusions lexicales (isolation pour isolement, réceptivité pour réception).

La citation était extraite d'un article publié le 23 septembre 1941 dans le *Journal des Débats*, sous le titre « Le Théâtre et le public ». Les textes de Blanchot consacrés à ce genre ne sont pas nombreux, celui-ci est d'autant plus intéressant qu'il développe un paradoxe (figure de pensée privilégiée chez cet écrivain) fécond à la fois pour une réflexion sur le théâtre et une compréhension de la pensée (pas seulement littéraire) de l'auteur de *L'Espace littéraire* et de *L'Entretien infini*. Nous insisterons ici sur le premier point, tout en suggérant ce que le propos impliquait quant au second.

Il faut d'emblée souligner ce que la thèse a de paradoxal. L'œuvre dramatique est fondamentalement orientée vers la solitude, dit Blanchot. Elle naît de la solitude et conduit à la solitude. Et ce n'est pas là seulement un état psychologique et social circonstanciel que ce mot désigne. C'est quelque chose de plus profond. L'œuvre dramatique ouvrirait l'accès à une solitude plus *essentielle*. Toute œuvre d'art, reconnaît Blanchot, fait de même, cependant, l'œuvre dramatique constitue un cas paradoxal à ce titre plus intéressant que les autres. Le paradoxe, en effet, vient donner à penser. L'origine et la fin de l'œuvre dramatique, c'est « l'homme seul ». Comme elle naît d'une solitude créatrice, l'œuvre de théâtre se destine à un récepteur solitaire. Si on conçoit aisément cela pour le roman, le poème, les mémoires ou les journaux intimes, il est moins évident que l'œuvre dramatique (sauf à se réduire à sa version livresque, encore reviendrons-nous plus loin sur ce point) puisse constituer un espace où se croisent sans se rencontrer deux solitudes, celle de l'écrivain et celle du récepteur. Traitant du « théâtre et son public », Maurice Blanchot sait parfaitement que lorsqu'on parle d'*œuvre dramatique*, on pense à un texte qui a vocation à rencontrer un public dans un lieu de spectacle. Son article part d'ailleurs d'une étude consacrée par Jacques Copeau au théâtre populaire. Il ne s'agit donc pas pour lui de limiter l'œuvre dramatique à sa version écrite, au texte s'offrant à notre seule lecture. Le propos de Blanchot, pourtant, soutient cette idée forte étrange que le théâtre, comme représentation publique, implique en son essence, comme toute œuvre d'art, une *expérience authentique* de la solitude. On s'accorde communément plutôt sur l'idée que la représentation théâtrale offre l'occasion d'une expérience communautaire. Si nous allons au théâtre, c'est pour assister avec d'autres à un spectacle qui, précisément, crée une assemblée consciente d'elle-même. Cette assemblée se nomme *le public* et chaque membre de ce groupe peut aisément voir, entendre, sentir les autres. La proximité est telle du fait de la limitation de l'espace. Durant le spectacle, on est amené parfois aussi à déplorer telle ou telle réaction de certains spectateurs, parce qu'on les juge intempestives, inappropriées. Comment Blanchot peut-il parler de solitude dans ces conditions? Et, surtout, comment peut-il suggérer que, justement, c'est dans de telles conditions que l'expérience de la solitude est la plus probante?

Car Blanchot précise bien que cette expérience s'effectue « au sein même de la communauté dont il a conscience ». Le spectateur de théâtre ne peut faire cette expérience du silence et de la solitude qu'en s'éprouvant lui-même comme membre de cette communauté réelle qu'on nomme le public. La participation à cette communauté est en somme la condition pour que l'*épreuve* en quoi consiste le théâtre se réalise.

Il ne s'agit pas de dire que l'œuvre dramatique ménage trois moments, celui de sa création (première épreuve de la solitude), celui de sa représentation (expérience de la communauté) et celui de sa remémoration méditative (seconde expérience de la solitude). On se méprendrait en effet si l'on tirait de la seconde phrase (« Elle vient [...] à l'homme seul. ») une visée chronologique, alors qu'il est question d'une affirmation de portée philosophique ( la nature *essentielle* de l'œuvre). Blanchot veut éclairer la nature esthétique de l'œuvre dramatique à travers son origine, sa fin et son action sur l'homme: elle est tout entière vouée au retranchement de celui-ci dans un espace absolument autre. La dernière phrase de la citation , au moyen d'une double antithèse, indique l'opération qu'accomplit l'œuvre dramatique sur ceux qui nouent une relation authentique avec elle. Ce qui était donné d'abord comme un geste d'extraction brutale (« rejeter [...] dans le silence et la solitude »), apparaît maintenant comme un processus extraordinaire: « Elle crée le silence au cœur des passions et elle fait d'une fête éclatante une recherche angoissante et désolée ». Il faut bien éclairer ce qui est en jeu dans cette double opération. Conjointement, l'œuvre dramatique ouvre un havre de paix *au cœur* des passions et suscite au revers de la joie collective un sentiment d'inquiétude extrême. La formulation adoptée par Blanchot est très révélatrice de sa pensée et de son style. L'expression paradoxale, chez lui, s'impose pour penser une réalité profondément paradoxale. Ce n'est pas affaire de maniérisme. Et ce qu'il s'agit de penser, ce n'est rien d'autre que l'action du théâtre sur les spectateurs. On aurait tort, en conséquence, de rabattre l'idée complexe de Blanchot sur celle, communément admise, de « catharsis », puisque, précisément, la réflexion mise en œuvre dans cet article sur « Le Théâtre et le public » vise à définir autrement l'opération accomplie sur les spectateurs. Cette opération se comprend seulement en fonction de la question de la *communauté*. Si la première partie de la phrase pouvait faire songer au « traitement » des passions, ce rapprochement exigeait que fût notée la différence: chez Blanchot, la métaphore médicale s'efface au profit d'un motif quasi musical, en tout cas, sonore. Et la seconde partie emprunte plutôt à Rousseau qu'à Aristote: la « fête éclatante » fait écho à la « fête » dont Rousseau parle dans la *Lettre à d'Alembert*. Avec, cependant, ce supplément qui la ramène au destin mélancolique du théâtre (« elle fait d'une fête éclatante une recherche angoissante et désolée »). Le propos de Blanchot marque ainsi les limites de cette *communauté* que le théâtre est censé réaliser: la communauté y est toujours, pour lui, *réservée*.

La citation offrait plusieurs points d'attaque qui pouvaient très bien s'articuler dans une réflexion critique.

On serait fondé à soutenir que l'œuvre dramatique engage souvent un travail collectif. Blanchot déclare que, comme toute œuvre d'art, elle « naît de la solitude ». Sans doute, mais cette solitude, outre qu'elle se nourrit de voix antérieures et contemporaines multiples, peut se tourner vers les autres, au cours de la création du texte (Balzac doit tenir compte des avis de Frédéric Lemaître, des directeurs de théâtre, des comédiens et du comité de lecture du Français au long de l'élaboration du *Faiseur*). Lors de la préparation de la mise en scène, il y a les travaux de dramaturgie qui reposent sur la collaboration des membres d'une « équipe théâtrale », comme dit Jean-Pierre Vincent. Elle est « un des éléments de la collectivisation du travail théâtral, qui nous éloigne du règne du metteur en scène-auteur pour nous amener comme en d'autres domaines, à la fonction-auteur assumée par l'ensemble des participants ». (Texte liminaire de Jean-Pierre Vincent, in *Alceste et l'absolutisme*, essais de dramaturgie sur le *Misanthrope*, pour la représentation de la pièce en janvier 1977 au Théâtre National de Strasbourg). La pièce de Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, prend corps dans les différentes mises en scène que Chéreau met au point, comme si elles étaient nécessaires à l'approfondissement de la lecture du texte et de son interprétation, comme s'il fallait que ces approches fussent tentées pour que l'œuvre vienne à la scène à travers un admirable travail scénographique.

La représentation théâtrale se caractérise par le rassemblement « dans un lieu et un moment communs » pour que l'œuvre parvienne au public, écrit Denis Guénoun dans *L'exhibition des*

*mots*, ajoutant que « le théâtre veut un public, collectif, effectivement réuni ». Dans la mesure où il soutient que « la convocation, par appel public, et la tenue d'un rassemblement, quel qu'en soit l'objet, est un acte politique », il est fondé à conclure que « le théâtre est une activité intrinsèquement politique ». Hugo illustre cela dans le V<sup>o</sup> acte de *Cromwell*. Les « ouvriers » bâtissent la scène du couronnement à venir, scène qui, disent-ils, reproduit celle de l'exécution du roi Charles I<sup>o</sup>. Les indications scéniques offrent une description remarquable du lieu; celui-ci se révèle une métaphore du théâtre: « Au fond, des gradins demi-circulaires s'élevant à une assez grande hauteur.[...]. A droite, une charpente revêtue de planches figurant les degrés de l'estrade d'un trône. [...]. --- Vis-à-vis le trône, une chaire --- Tout autour de la salle, des tribunes et des travées richement drapées. » L'architecture détermine le théâtre. Ce n'est pas fortuit que « l'immense majorité des théâtres ont été bâtis selon un dessin circulaire », le cercle étant « une bonne disposition pour voir et entendre ». Mais, surtout, le cercle, c'est « la disposition qui permet au public de *se voir* », de se reconnaître ». Ni une foule, ni simplement un côtoiement d'individus, le public « veut avoir le sentiment, concret, de son existence collective. [...] Il veut percevoir ses propres réactions, les émotions qui le parcourent, les contagions en son sein du rire, de l'affliction, de l'attente suspendue. C'est --- au moins comme espoir, comme rêve --- une communauté. » (Denis Guénoun). Hugo perçoit bien cela en composant son V<sup>o</sup> acte. Il multiplie les figures de cette communauté (les « ouvriers », les conjurés, les fous, le peuple ou la foule, un détachement de soldats).

La vocation du théâtre est de faire sortir l'individu de sa solitude et de l'amener à un festin de mots. Le spectateur entend et surtout voit des personnages incarnés par des comédiens *échanger* des paroles. Lui-même s'implique dans cet échange et jouit de ce *partage* réel. Il ne s'agit pas seulement de devenir un autre, en se projetant imaginativement dans des personnages fictifs, mais de participer à cet échange où *s'exposent* des êtres humains au cours d'une rencontre. C'est sur une telle exposition que se crée la communauté des spectateurs. Ceux-ci *entrent dans le jeu*. Cela signifie qu'ils ne sont pas de simples témoins; ils voient (Guénoun rappelle opportunément que « Théâtre provient de ce verbe grec qui signifie: regarder »), mais ils voient *ensemble* (comme les fous dans *Cromwell*) et *jouissent* de ce qu'ils voient (« Quant à moi, je jouis au milieu du désordre, III, 1, vers 2322, et « Les fous, les amoureux vont toujours bien ensemble », vers 2403 ). C'est à la première personne du pluriel que Gramadoch conjugue les verbes qui résument l'action, si l'on peut dire, des fous: « Regardons. [...] Applaudissons [...], rions [...]. » (vers 2436-2439) Dans *Cromwell*, les fous représentent un groupe doté apparemment d'une posture commune. Pourtant, on note quelques contradictions, chez un même individu: Giraff: « J'exciterai les chiens et les loups à se mordre. » (vers 2323) / le même Giraff: « Restons dans notre sphère » (vers 2381). Cette contradiction (participation passionnée / distance souveraine) préfigure la double antithèse de Blanchot : passion / sérénité, joie collective / inquiétude solitaire. A ceci près que les fous, eux, impliquent dans leur « rôle » l'activité parodique qui constitue un *traitement curatif* des désordres du monde, activité qui participe pleinement de la représentation (du moment du spectacle).

L'oeuvre dramatique porte en elle le désir de la fête, cette fête dont Rousseau cherche le modèle à Lacédémone et qui se déroule dans une « douce uniformité », propre à satisfaire les attentes d'« hommes libres », à les rendre « gais et dispos », « contents de leur patrie, de leurs concitoyens, et d'eux-mêmes ». Un autre modèle se présente à lui sous la forme d'un souvenir persistant, c'est le spectacle populaire de Saint-Gervais qu'il évoque en note, et qui lui permet d'affirmer qu' « il n'y a de pure joie que la joie publique ». (*Lettre à d'Alembert*). Un désir qui s'élève souvent contre l'amnésie du théâtre envers la nature même de la représentation. Chaque époque, à sa façon, oublie cette dimension et malgré tout répond à sa nécessité (présence du public sur la scène, dimension cérémonielle du spectacle, accomplissement de l'oeuvre dans le ballet et la musique, inscription de la représentation théâtrale dans la somptueuse fête de cour).

Le théâtre de Victor Hugo, on pense surtout à *Cromwell*, rappelle obstinément et paradoxalement (pièce réputée « injouable ») que le théâtre, c'est la représentation, qui fait une communauté du seul fait de se produire (communauté du peuple, des fous, des conjurés). Et si elle se produit, c'est sans doute au titre d'un rassemblement « politique » (au sens de Guénoun). Il faut que la « fête » ne soit pas à remettre au lendemain. Elle doit, contre la division *utilitaire* du temps qui la relègue à plus tard, s'inviter dès l'origine de l'œuvre dramatique. Cela signifie que celle-ci comprend en elle d'emblée l'exigence d'une *commune présence*.

Mais cette exigence demeure de l'ordre du désir, comme si la communauté était par essence toujours à rechercher, à bâtir. Comme si elle était l'*horizon* du théâtre, le lieu aussi de sa mise à l'épreuve. L'œuvre dramatique, la citation de Blanchot le montre parfaitement, serait l'opération exemplaire d'une expérience problématique de la communauté. Elle se définirait en somme comme le laboratoire de ce qui peut être mis en commun.

Ce laboratoire, d'ailleurs, met à l'épreuve la limite du *commun*. La formule de Blanchot montre que s'opère un phénomène étrange, puisque *simultanément*, les passions s'affirment *et* leur neutralisation s'accomplit, la joie éclate *et* l'angoisse étreint. La représentation théâtrale permet aux spectateurs de vivre l'expérience de l'« extase » (Bataille), de, « l'être-hors-de-soi » (Heidegger), extase de « l'être mortel partageant la mortalité » (Jean-Luc Nancy). Expérience qui ne peut se faire qu'en commun. Ce phénomène, dit Blanchot, est propre à toutes les œuvres d'art, mais, n'est-il pas particulièrement actualisé au théâtre? Précisément parce que c'est là que se pose de la façon la plus aiguë (avec la plus grande effectivité sensorielle) la question de la *présence* et de la *représentation*. C'est là que l'on éprouve la tension entre l'une et l'autre, entre le *commun* et le *privé*, entre satisfaction et manque, entre *béatitude* et *déréliction*. La pièce de Koltès met cette tension en jeu au plus haut point. Le « deal » en est peut-être la catachrèse, nom donné à cette « transaction » langagière sur les limites, moment de l'exposition des individus (ici, un couple) à ce qui les met hors d'eux infiniment et fatalement.

On pourrait évidemment trouver que la position de Blanchot correspond à une forme de mélancolie moderne, à un symptôme d'époque. Sa réflexion sur la notion de communauté se retrouve tout au long de son œuvre; elle est au cœur de son idée de la littérature, au cœur de sa pensée même (Cf. *La Communauté inavouable*). Une autre vue des choses serait possible, qui privilégierait le bonheur du spectateur, bonheur collectif vécu lors d'une représentation comique, dans l'éclat du rire. Mais aussi bonheur individuel éprouvé en dehors de la collectivité, même contre elle parfois, lorsque le spectateur noue avec la scène une relation personnelle, intellectuelle ou sentimentale, une relation de *compréhension* profonde, quasi amoureuse, comme celle qui arrive dans la lecture d'un livre ou la contemplation d'un tableau (la citation de Blanchot n'exclut nullement cela). L'expérience esthétique, au théâtre, *inquiète* décidément toute idée de communauté; elle est sans doute la plus exigeante *mise à épreuve* de cette idée.