

20 dissertations

avec analyses et commentaires

sur le thème

Le temps vécu

Nerval – *Sylvie*
Virginia Woolf – *Mrs Dalloway*
Bergson – *Essai sur les données immédiates
de la conscience*

Sous la coordination de Céline BOHNERT et Natalia LECLERC

Par

Matthieu BENNET : Professeur agrégé de Philosophie, Ancien élève de l'ENS Lyon

Céline BOHNERT : Maître de conférences, Agrégée de Lettres modernes, Docteur ès Lettres

Pierre BONNIER : Étudiant à l'ENS

Élias BURGEL : Élève de l'ENS

Géraldine DERIES : Professeur agrégé de Lettres modernes, Ancienne élève d'HEC, Docteur ès Lettres

Sophie FORTIN : Professeur agrégé de Lettres modernes

Natalia LECLERC : Professeur agrégé de Lettres modernes, Docteur en Littérature comparée, Interrogateur en CPGE

Jean-Luc PESTEL : Professeur en CPGE, Agrégé de Lettres classiques, Docteur ès Lettres

Aurélien PIGEAT : Professeur agrégé de Lettres modernes, Docteur ès Lettres, Interrogateur en CPGE

Élise SULTAN : Doctorante en Philosophie, Certifiée de Lettres modernes

Sommaire

La méthode pour réussir ses dissertations	11
<i>Pourquoi une épreuve de français ? (11) — Qu'est-ce qu'une dissertation ? (11)</i>	
<i>— Comment une copie est-elle évaluée ? (14) — Le thème et les œuvres (16) —</i>	
<i>Les rapports du jury (16) — La découverte du sujet (17) — Les mots du sujet</i>	
<i>(18) — La convocation des œuvres (19) — Construire votre problématique (19) —</i>	
<i>Construire votre plan (20) — Rédiger un plan détaillé (21) — L'expression (23) —</i>	
<i>L'introduction (24) — Les parties (25) — Les sous-parties (26) — Les transitions</i>	
<i>(27) — La conclusion (28)</i>	

Le thème et ses principaux enjeux	29
---	----

Présentation des œuvres et des auteurs	33
--	----

PRENDRE LA MESURE DU TEMPS

Passages clés analysés et commentés	45
---	----

Sujet 1

« Le temps est nombre du mouvement. »	(Aristote)	51
---------------------------------------	------------	----

Sujet 2

« Je vois ces effroyables espaces de l'univers qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue, sans que je sache pourquoi je suis plutôt placé en ce lieu qu'en un autre, ni pourquoi ce peu de temps qui m'est donné à vivre m'est assigné à ce point plutôt qu'à un autre de toute l'éternité qui m'a précédé et de toute celle qui me suit. Je ne vois que des infinités de toutes parts, qui m'enferment comme un atome et comme une ombre qui ne dure qu'un instant sans retour. »

(Blaise Pascal) 59

Sujet 3

« Pour que la vie ait pu arriver à donner à la valseuse ce corps énorme [...], il lui avait fallu accomplir plus de dévastations et de reconstructions que pour mettre un dôme à la place d'une flèche, et quand on pensait qu'un pareil travail s'était opéré non sur de la matière inerte mais sur une chair qui ne change qu'insensiblement, le contraste bouleversant entre l'apparition présente et l'être que je me rappelais reculait celui-ci dans un passé plus que lointain, presque invraisemblable. On avait peine à réunir les deux aspects, à penser les deux personnes sous la même dénomination [...]. »

(Marcel Proust) 67

Sujet 4

- « La conscience du temps, sous sa forme la plus pure, c'est l'ennui. »
(Louis Lavelle) 74

PERCEVOIR DANS LE TEMPS

Passages clés analysés et commentés 82

Sujet 5

- « Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain : / Cueillez dès aujourd'hui
les roses de la vie. » (Pierre de Ronsard) 88

Sujet 6

- « [Le présent] ne commence à nous intéresser qu'à partir du moment
où nous pressentons que nous trouverons plaisir à nous en souvenir. »
(Louis Lavelle) 96

Sujet 7

- « Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face. » (Jean Racine) 104

Sujet 8

- « Ce n'est pas le jeune qui est bienheureux, mais le vieux qui a bien
vécu : car le jeune, plein de vigueur, erre, l'esprit égaré par le sort ; tan-
dis que le vieux, dans la vieillesse comme dans un port, a ancré ceux des
biens qu'il avait auparavant espérés dans l'incertitude, les ayant mis à
l'abri par le moyen sûr de la gratitude. » (Épicure) 111

Sujet 9

- « Le temps est un enfant qui joue au trictrac. Royauté d'un enfant. »
(Héraclite) 119

SE PENSER DANS LE TEMPS

Passages clés analysés et commentés 126

Sujet 10

- « *Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais.
Mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus.*
Pourtant, je le déclare hardiment, je sais que si rien ne passait, il n'y au-
rait pas de temps passé ; que si rien n'arrivait, il n'y aurait pas de temps
à venir ; que si rien n'était, il n'y aurait pas de temps présent. Comment
donc, ces deux temps, le passé et l'avenir, sont-ils, puisque le passé n'est
plus et que l'avenir n'est pas encore ? Quant au présent s'il était toujours
présent, s'il n'allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, il se-
rait l'éternité. Donc, si le présent, pour être du temps, doit rejoindre le

passé, comment pouvons-nous déclarer qu'il est aussi, lui qui ne peut être qu'en cessant d'être ? Si bien que ce qui nous autorise à affirmer que le temps est, c'est qu'il tend à n'être plus. » (Augustin) 132

Sujet 11

« Le temps m'est interdit. Ne pouvant en suivre la cadence, je m'y accroche ou le contemple, mais n'y suis jamais : il n'est pas mon *élément*. Et c'est en vain que j'espère un peu de temps de tout le monde. » (Emil Cioran) 140

Sujet 12

« Celui qui ne sait pas se reposer sur le seuil du moment, oubliant tout le passé, celui qui ne sait pas se dresser, comme le génie de la victoire, sans vertige et sans crainte, ne saura jamais ce que c'est que le bonheur et, ce qui pis est, il ne fera jamais rien qui puisse rendre heureux les autres. » (Nietzsche) 147

Sujet 13

« Tâchez de saisir votre conscience et sondez-la, vous verrez qu'elle est creuse, vous n'y trouverez que de l'avenir. » (Jean-Paul Sartre) 155

Sujet 14

« Dans chacune des représentations que nous nous faisons du temps, dans chacun des discours par lesquels nous définissons et représentons le temps, un temps ultérieur est impliqué, qui ne peut s'épuiser en eux. [...] c'est pour ainsi dire, un temps à l'intérieur du temps – non pas ultérieur, mais intérieur – qui ne fait que mesurer mon décalage par rapport à lui, mon écart et ma non-coïncidence par rapport à ma propre représentation du temps ; mais, pour la même raison, c'est aussi le signe de ma capacité à achever et à saisir cette représentation. » (Giorgio Agamben) 163

REPRÉSENTER LE TEMPS

Passages clés analysés et commentés..... 171

Sujet 15

« Si je parle du temps, c'est qu'il n'est pas encore,
Si je parle d'un lieu, c'est qu'il a disparu,
Si je parle d'un homme, il sera bientôt mort,
Si je parle du temps, c'est qu'il n'est déjà plus » (Raymond Queneau) 177

Sujet 16

« C'est du langage lui-même que provient notre tendance à nous représenter le temps sur le modèle de tous les processus dans lesquels on peut dire que quelque chose "arrive" et "passe", à la façon des rondins sur le fleuve, et à le concevoir comme une sorte de "fleuve éthéré", qui n'a de réalité que dans l'image que nous utilisons et dont nous sommes prisonniers. Nous utilisons des expressions comme "Le temps n'est pas loin...", "Le temps viendra...", "Le temps est venu...", "Le temps est passé depuis longtemps". Mais il n'y a là rien de plus qu'une analogie, que le travail philosophique devrait consister à essayer de reconnaître pour ce qu'elle est, alors que la philosophie la prend le plus souvent pour la réalité qu'elle a à étudier : "Notre langage admet des questions pour lesquelles il n'y a pas de réponse. Et il nous induit de façon trompeuse à poser ces questions par la figurativité [*Bildhaftigkeit*] de l'expression. Une analogie s'est emparée de notre pensée et l'emporte irrésistiblement avec elle." [...] De tous les concepts dont la philosophie est amenée à s'occuper, celui de "temps" a toujours semblé être l'un des plus mystérieux. Mais le problème, pour Wittgenstein, n'est pas d'essayer d'élucider un mystère réel, car il n'y en a pas, mais de comprendre d'où vient l'impression de mystère et comment elle a pu naître. Comme dans le cas de tous les phénomènes et les processus qui nous semblent philosophiquement déconcertants (l'exemple le plus typique est celui des phénomènes et des processus psychiques), *l'étonnement et la perplexité nous viennent non pas quand nous considérons le temps, mais quand nous croyons être en train de le considérer lui-même, alors que ce que nous considérons est en réalité ce que nous disons de lui.* »

(Jacques Bouveresse) 185

Sujet 17

« Certes, on imagine difficilement qu'une science, quelle qu'elle soit, puisse faire abstraction du temps. Cependant, pour beaucoup d'entre elles, qui, par convention, le morcellent en fragments artificiellement homogènes, il ne représente guère qu'une mesure. Réalité concrète et vivante, rendue à l'irréversibilité de son élan, le temps de l'histoire, au contraire, est le plasma même où baignent les phénomènes et comme le lieu de leur intelligibilité. »

(Marc Bloch) 192

TEMPS INDIVIDUEL ET TEMPS COLLECTIF

Passages clés analysés et commentés	199
<i>Sujet 18</i>	
« Par une sorte de violence créatrice, le temps limité à l'instant nous isole non seulement des autres mais de nous-mêmes, puisqu'il rompt avec notre passé le plus cher. »	(Gaston Bachelard) 205
<i>Sujet 19</i>	
Suis-je dans le même temps qu'autrui ?	213
<i>Sujet 20</i>	
« En réalité si, en rapprochant plusieurs consciences individuelles, on peut replacer leurs pensées ou leurs événements dans un ou plusieurs temps communs, c'est que la durée intérieure se décompose en plusieurs courants qui ont leur source dans les groupes eux-mêmes. La conscience individuelle n'est que le lieu de passage de ces courants, le point de rencontre des temps collectifs. »	(Maurice Halbwachs) 221
Citations à retenir	229
Lexique	236
Bibliographie	237
Index des œuvres et des noms propres	239

La méthode

pour réussir ses dissertations

La dissertation possède une réputation redoutable, qui n'est pas sans fondement. Elle n'est pas pour autant hors de votre portée ; cette méthode vous montrera comment faire. Il nous faut cependant préciser d'emblée un point : nous pouvons vous expliquer ce qui est attendu, vous montrer des exemples réussis, vous mettre en garde contre les erreurs fréquentes, mais pas dissenter à votre place. Votre apprentissage doit donc passer par la théorie (ce chapitre) mais aussi par la pratique (à votre bureau), en utilisant les corrigés de ce livre comme guides.

I But du jeu

1 Pourquoi une épreuve de français ?

Un bon ingénieur est polyvalent. Il doit comprendre les sciences, maîtriser des techniques, imaginer des solutions, exposer ses projets, souder une équipe... Les écoles recherchent donc en priorité des candidats capables de montrer plusieurs facettes. À votre niveau d'étude, cela se traduit par des épreuves de français et de langue en plus des épreuves scientifiques¹.

Les épreuves de français aux concours sont conçues pour évaluer des capacités proches de celles exigées en science : rigueur, compréhension en profondeur, créativité, qualité de la communication. La dissertation est un exercice bien adapté pour évaluer ces compétences², nous vous montrerons pourquoi.

2 Qu'est-ce qu'une dissertation ?

Le français peut, en droit, donner lieu à des exercices très divers : la récitation d'une épopée³, la mise en scène d'une pièce de théâtre, la dictée, le commentaire de texte, l'écriture de poèmes... Les concours ont sélectionné celui des exercices

¹ Tout au long de ce chapitre, les notes de bas de page sont des passages extraits des rapports des jurys des principaux concours : Polytechnique, Mines-Ponts, Centrale-Supélec, CCP, E3A, Banque PT.

² « Les qualités qui assurent la réussite dans cette épreuve sont celles que l'on attend d'un futur ingénieur, discernement, approche méthodique, bon usage du doute et juste appréciation des risques avant de prendre une décision, mais aussi rapidité et fermeté. » ³ « Avec la récitation d'un cours, on est aux antipodes de la dissertation. »

qui est le mieux adapté à vos qualités : la dissertation. Elle est la mise en scène d'un raisonnement, c'est-à-dire d'une forme de discours.

De là découlent plusieurs observations. Un bon discours doit parler d'un problème réel et intéressant, ce que l'on appellera la problématique. Il doit comporter une entrée en matière (l'introduction) qui capte l'attention, et aboutir à une position claire (la conclusion). Entre les deux, on chemine à pas relativement lents, linéairement (pas d'anticipation, pas de flash-back), de manière raisonnée (car il faut convaincre), en passant par des étapes bien identifiées (les parties et sous-parties) qui associent les idées et les exemples.

Selon votre sensibilité, vous pourrez préférer avoir à l'esprit l'analogie, moins précise mais peut-être plus parlante, avec une pièce de théâtre dont vous seriez l'auteur. Son intrigue se développe autour d'un problème central (la problématique), avec des temps bien déterminés, les actes et les scènes (les parties et sous-parties). Elle progresse linéairement, entre une entrée en matière qui éveille l'attention du spectateur (l'introduction) et un dénouement (la conclusion) qui dénoue le nœud central.

La dissertation est un discours d'un type particulier puisqu'elle est écrite pour être évaluée et corrigée. Outre les contraintes sur l'objectif (on vous demande un raisonnement, pas un livret d'opéra), on introduit des contraintes formelles (analogues aux règles d'unité de temps, de lieu et d'action au théâtre). Elles vous aident en fournissant d'emblée un cadre et en limitant l'arbitraire du correcteur ; elles plaisent aussi à ce dernier car ces règles sont choisies pour donner à la dissertation une forme bien adaptée à sa nature. Ces règles, nombreuses, sont exposées tout au long de ce chapitre.

À grands traits, on peut dire que la dissertation part d'un problème, contenu implicitement dans le sujet, auquel elle apporte une réponse organisée et argumentée, progressant du simple au complexe. Les professeurs de français (et les extraits des rapports de jury en notes de bas de page dans ce chapitre) utilisent souvent le terme « raisonnement » pour caractériser ce cheminement⁴, ce qui est correct. En revanche, un doute s'installe lorsque « démonstration », « preuve » ou « rigueur » sont employés⁵.

Ainsi, quand un professeur de français dit qu'un exemple constitue une preuve, un professeur de maths soulève un sourcil dubitatif : ne serait-ce pas seulement un cas particulier ? Pour lever l'incompréhension mutuelle entre ces deux mondes, il faut passer au niveau d'abstraction supérieur : que ce soit en maths ou en français, on peut produire des discours dont l'objectif est de convaincre son interlocuteur. Les domaines étant différents, les méthodes sont différentes, même si l'on

⁴ « On a apprécié les raisonnements sans contradictions logiques, absurdités, obscurités diverses. »

⁵ « Les exemples devraient servir non de vignettes décoratives, mais de preuves, indispensables à un exercice de démonstration. »

emploie les mêmes termes. Dans la mesure où un exemple bien choisi et bien expliqué suffit à convaincre de la justesse d'un argument (« Dans les années 1970, *Orange mécanique* était considéré comme ultraviolet » soutient l'idée que « Le cinéma est devenu plus violent »), on peut dire qu'il remplit la fonction d'une « preuve » (convaincre), et que celle-ci s'insère donc dans une « démonstration » « rigoureuse », exempte de contradiction⁶.

Une autre difficulté liée à la nature même de l'exercice est de bien comprendre qui s'exprime dans une dissertation, car vous êtes placé dans une situation paradoxale. À première vue, en effet, c'est l'auteur de la copie qui s'exprime. Parce que c'est vous qui rédigez, bien sûr, et aussi parce que l'on attend que vous ayez une lecture *personnelle* des œuvres au programme. Mais surtout parce que votre dissertation doit avoir l'audace de contredire l'auteur de la citation du libellé, ou au moins de nuancer son propos (aux concours, l'immense majorité des sujets s'appuient sur une citation). On vous demande de discuter⁷ la citation, fût-elle d'un auteur intimidant comme Platon⁸. Il faut donc vous engager⁹.

Cependant, une dissertation n'est pas non plus l'occasion de donner libre cours à votre créativité, puisque des formes sont imposées. Même au sein de ces formes, on attend que votre devoir varie les points de vue, donc que vous développiez des idées qui ne sont pas forcément les vôtres. D'ailleurs, lorsque vous exposez l'idée d'un auteur au programme, il faut toujours le faire loyalement, comme cet auteur l'aurait fait lui-même, quitte à ce que vous apportiez plus loin des arguments qui dépassent cette idée. Enfin, on vous demande d'apporter une réponse claire à la question posée, en prenant le risque de ne pas penser comme l'auteur de la citation, mais dans le fond il n'est pas exigé que cette réponse coïncide avec votre avis véritable.

On aperçoit ainsi une dimension supplémentaire à l'idée que la dissertation est une forme de discours : sous certains aspects, elle s'apparente à une plaidoirie d'avocat. Comme cette dernière, la dissertation a plusieurs voix et elle ne peut pas compter sur un hypothétique droit au respect du moi-je-pense-que puisqu'elle est soupesée et jugée.

Les lignes précédentes, consacrées à comprendre ce qu'est une dissertation, vous ont donné un aperçu d'une démarche qui est appréciée dans une dissertation : il faut montrer que votre pensée se cherche, qu'elle se construit peu à peu, qu'elle s'engendre elle-même. En sciences, vous le faites au brouillon et, au final, vous ne montrez dans votre copie que ce qui marche, en reproduisant seulement

⁶ « Crainte de déplaire, ignorance méthodologique ? Certaines conclusions vont dans le sens de la citation alors même que les derniers développements l'avaient à juste titre mise en défaut... » ⁷ « Un très grand nombre de candidats ne *discutent* pas le sujet, comme le libellé le demandait pourtant expressément. » ⁸ « On demandait aux candidats d'oser penser contre la formule du libellé. » ⁹ « La plupart des dissertations s'évertuent à donner raison à l'auteur, au prix parfois d'argumentations aberrantes, et la question des conséquences d'une telle thèse n'est que très rarement posée. »

les étapes nécessaires ; en français, c'est pareil, avec toutefois la difficulté supplémentaire que les mots ont en général plusieurs interprétations possibles, de sorte que votre dissertation doit mettre en scène le raffinement progressif de votre réflexion via une compréhension de plus en plus aigüe des notions en jeu.

3 Comment une copie est-elle évaluée ?

En science, il y a parfois dix manières de démontrer la même chose, mais toutes (si elles sont justes) aboutissent au même résultat. En français, pas du tout. D'abord parce que le point de départ n'est pas forcément le même puisqu'à partir de la citation on peut a priori construire plusieurs problèmes réels et intéressants¹⁰, c'est-à-dire plusieurs problématiques¹¹. Ensuite parce que selon les termes de Protagoras (le personnage historique), qui en savait long sur les plaidoiries, « Sur chaque chose, il y a deux discours. » Il y a donc, pour un même libellé, une foule de bonnes dissertations possibles¹².

Il y a aussi cependant bien des manières de rater sa dissertation. Cela commence avec le premier coup d'œil sur la copie, qui influence l'humeur du correcteur¹³ : est-elle propre ou sale¹⁴, claire ou désordonnée, équilibrée ou pas ? L'introduction est-elle divisée en plusieurs paragraphes ? Des transitions sont-elles ménagées entre les parties, avec des lignes blanches avant et après¹⁵ ? Bref, la copie est-elle écrite pour être lue et corrigée ?

Après cet aperçu visuel vient la lecture de l'introduction qui, bien souvent, donne une bonne idée de ce que sera la suite car elle indique le niveau de compréhension du sujet ; en complément, on peut passer directement à la conclusion et voir si une réponse claire est apportée.

Peut-on espérer de cette copie qu'elle rompe la litanie monotone des devoirs qui disent tous la même chose ? Ou le candidat a-t-il respecté les règles formelles mais négligé d'introduire une pensée véritable¹⁶ ?

Voici un guide approximatif proposé par un rapport :

¹⁰ « Nous ne croyons pas qu'il existe « une » « vérité » d'un sujet. » ¹¹ « Les correcteurs étaient prêts à accepter toutes les perspectives, même incomplètement explorées, offertes par le sujet ; ils étaient disposés à manifester la plus grande bienveillance à toute interprétation, fût-elle contestable et partielle, des formules de l'auteur – pourvu que ledit sujet fût *effectivement* pris en considération, analysé et exploité. » ¹² « Les correcteurs n'attendent pas l'impossible. Ils sont prêts à valoriser toute copie qui présente un travail engagé, personnel, témoignant d'une pensée en éveil, soucieuse de se confronter au point de vue d'autrui et de proposer une démarche pertinente. » ¹³ « La mise en forme d'un devoir, organisée, claire et lisible, témoigne du souci de communiquer efficacement. » ¹⁴ « Un correcteur qui s'arrache les yeux sur une copie mal écrite abandonne rapidement l'effort et sanctionne lourdement. » ¹⁵ « Trop de copies négligent la typographie du texte, qui permet de repérer le raisonnement. » ¹⁶ « Les candidats considèrent peut-être que le simple respect des « règles du jeu » de la méthode permet de jouer correctement la partie. »

Copie très courte et n'évoquant qu'à peine la citation du sujet et les œuvres au programme	< 5
Copie juxtaposant des développements sur le thème et/ou les œuvres mais sans jamais établir de lien réel avec le sujet	< 8
Copie ayant tenté de prendre en compte le sujet mais en le limitant à une seule notion, avec trop de superficialité ou de maladresses méthodologiques (pauvreté des exemples, déséquilibre entre les parties ou les œuvres)	< 11
Absence de maladresses méthodologiques, approfondissement de la réflexion, introduction à une dimension critique, pertinence des exemples	≥ 11

Un autre rapport, à l'occasion de la présentation d'une bonne copie, indique cette liste de points positifs :

L' introduction respecte bien les 3 étapes (accroche ; reproduction de la citation et analyse précise des termes ; problématique et annonce de plan)	✓
La citation est au cœur de la réflexion, elle est reprise par fragments dans la problématique et chaque partie de l'annonce de plan	✓
L'auteur de la copie nuance, voire critique la thèse de la citation	✓
La troisième partie dépasse la citation, sans perdre de vue le sujet par une généralisation excessive	✓
L'introduction est (relativement) longue	✓
Le développement comporte des sous-parties construites autour d'un argument (et non d'une œuvre)	✓
Les trois œuvres sont utilisées dans chaque partie	✓
Les œuvres sont confrontées et non juxtaposées	✓
On observe de fréquents retours à la citation et aux termes précis qu'elle utilise	✓
Les affirmations sont illustrées d'un exemple ou d'une citation	✓
Chaque partie et chaque sous-partie annonce explicitement la direction qu'emprunte la réflexion	✓
Des transitions sont ménagées entre les parties	✓
La conclusion reprend les termes de la citation et répond à la question posée en introduction	✓
Elle s'achève par une tentative d'élargissement de la réflexion	✓

Voyons maintenant comment vous préparer aux épreuves pendant l'année.

II Le travail pendant l'année

1 Le thème et les œuvres

Quand on lit un théorème de maths, on fait attention à tout. Chaque mot a une portée très précise et ne peut pas être remplacé par un autre. On cherche des exemples où le théorème s'applique, ou ne s'applique pas. On vérifie stylo en main, sur un exemple simple, que l'on a compris. Bref, on travaille. À l'inverse, un magazine people peut être lu rapidement sans perte de sens. Une œuvre au programme est entre les deux. Matériellement, en prépa, on ne peut pas soupeser chaque paragraphe avec autant d'attention que s'il s'agissait d'un théorème ; mais on ne fait pas non plus son travail si l'on se contente de lire un mot après l'autre¹⁷.

On attend de vous un « dialogue » avec les œuvres, c'est-à-dire de vous arrêter à certains moments pour comparer deux passages, comprendre un personnage, réagir à une idée... Les œuvres ne sont pas des textes sacrés à contempler sans poser de question, mais des occasions d'alimenter votre propre réflexion sur le thème au programme. *Votre perception personnelle* des œuvres sera très valorisée aux concours¹⁸. Pour capitaliser sur votre travail, soulignez les passages qui vous ont frappé, pour les retrouver plus facilement.

Enfin, il n'y a pas que des œuvres au programme, mais aussi un thème. Lors de votre lecture des œuvres, vous devez vous demander ce qu'elles vous disent sur le thème. Ce dernier peut aussi être travaillé en dehors des œuvres, tout au long de l'année : que vous évoque-t-il ? Quels échos trouve-t-il dans votre vie privée, dans les événements que vous avez vécus ? Quels grands problèmes lui sont reliés, et quelle position adoptez-vous ? Cette réflexion éminemment *personnelle* vous sera d'un grand secours pour aborder les sujets et développer une pensée qui ne soit pas naïve, convenue¹⁹ ou banale²⁰.

2 Les rapports du jury

Via le site www.scei-concours.fr, vous pouvez télécharger les rapports de tous les concours. Vous y trouverez des renseignements précieux : ce que les correcteurs attendent ou regrettent, ce qui les agace ou les intéresse, des critiques

¹⁷ « « Lire » ne signifie pas mémoriser mécaniquement le contenu de surface d'un texte, « lire », dans toute sa puissance et dans toute sa vitalité, signifie décrypter sous les mots particuliers d'un texte toute l'acuité du regard sur le monde que son écriture contient et présuppose. » ¹⁸ « Les devoirs tout juste dans la moyenne (à 9-10) proposent une analyse du sujet, des illustrations correctes, mais ils correspondent précisément souvent aux travaux « standardisés » qui, faute d'une lecture vraiment précise et personnelle des œuvres et d'une analyse très exigeante du sujet, développent une réflexion souvent acceptable mais convenue. » ¹⁹ « L'épreuve valorise ceux qui possèdent vraiment leur savoir et leur pensée, qui n'essaient pas d'éblouir par de fausses richesses, empruntées puis étalées sans discernement. » ²⁰ « La plupart du temps, on ramène tout le débat à un lieu commun, à une question banale traitée en classe. »

précises, des échelles de notes, des copies réelles données en exemple... Accessoirement, vous pourrez aussi, à travers le style de l'auteur du rapport, vous faire idée du type de personne qui corrigera votre copie. Certains rapports sont pompeux, d'autres bienveillants, ou féroces par endroits...

Les rapports disent à peu près la même chose d'un concours à l'autre, à une exception près : comment considérer, dans une copie, un exemple tiré d'une œuvre qui n'est pas au programme mais qui est bien exploité ? Certains jurys le valorisent, d'autres le pénalisent²¹, d'autres encore refusent de valoriser ou de pénaliser... Dans le doute, abstenez-vous²².

III Avant de rédiger

La durée de l'épreuve varie, selon les concours, de 2h30 à 4 heures. Il faut vous y préparer pendant l'année, car les exigences ne sont pas deux fois moindres pour une épreuve deux fois plus courte. On attendra plutôt de vous que vous travailliez deux fois plus vite.

1 La découverte du sujet (quelques minutes)

Le sujet pourra, à première vue, vous sembler facile, déroutant ou effrayant. Dans tous les cas, pas de précipitation²³. Paradoxalement, c'est devant un sujet en apparence facile que vous êtes le plus en danger, en particulier s'il semble proche d'un sujet traité pendant l'année car vous risquez de passer à côté de sa spécificité²⁴.

Il faut savoir prendre son temps, s'ouvrir au sujet et rester humble : puisque le sujet est posé, il est approprié, donc ni évident, ni inabordable. Il peut être soumis à une réflexion intelligente et donner lieu à une dissertation de qualité. Vérifiez que vous comprenez bien le sens apparent de la citation²⁵, cherchez-en d'autres, notez les premières pensées qui vous viennent, et abstenez-vous pour le moment de recourir à votre mémoire, c'est trop tôt.

Quelle que soit la difficulté apparente, la méthode est la même et commence par l'analyse terme à terme.

²¹ « L'exercice est une dissertation sur programme et non un exposé de culture générale. » ²² « Nous acceptons bien évidemment l'absence totale de références extérieures. » ²³ « Certains seront surpris, après avoir couvert des pages sans prendre le temps de réfléchir, d'obtenir une note très faible. »

²⁴ « Le nombre important de copies faiblement notées, pourtant bien rédigées et abondamment illustrées, s'explique par le refus d'analyser le sujet, conduisant à l'accumulation de paragraphes pré-écrits, dans un plan prêt-à-l'emploi qui rate les véritables enjeux. » ²⁵ « Un grand nombre de candidats n'ont tout simplement pas compris les propos de l'auteur, qui ont fait l'objet de paraphrases erronées. »

2 Les mots du sujet

Cette étape est simple mais cruciale²⁶, ne la négligez pas. Avec la suivante, elle doit occuper un quart du temps de l'épreuve. Trop de candidats croient que les mots ont un seul sens et que ce sens va de soi²⁷, ce qui les empêche de construire ensuite un raisonnement nuancé. Vous aurez besoin dans le développement de vous appuyer sur des sens de plus en plus raffinés des termes du sujet²⁸.

D'abord, deux « trucs ». Si la citation comporte des points de suspension entre crochets (« [...] »), il suffit de faire comme s'ils n'existaient pas. Ensuite, recopiez fidèlement l'énoncé. En effet, l'esprit a tendance à passer trop rapidement sur certains mots, tandis que la main doit peiner lettre à lettre, ce qui vous oblige à faire attention à chaque terme.

Pour chaque mot porteur de sens, considérez-le comme s'il ne faisait pas partie de la citation. Il a peut-être alors plusieurs sens très différents (comme « révolution »). Pour chaque sens du mot, il faut rechercher les sous-sens possibles (le « travail » n'est pas le même selon qu'il est manuel ou intellectuel, ou qu'il est effectué par un salarié, un entrepreneur ou un serf). Ce n'est pas fini : pour bien le situer, recherchez des termes de la même famille (terre, Terre, terreau, enterrer, territoire, extra-terrestre, etc.), des expressions qui l'utilisent (mettre un genou à terre, remuer ciel et terre, être terre à terre, etc.), des proverbes ou citations, des homonymes, synonymes, et son étymologie. Inversement, recherchez des antonymes et dites en quoi le mot diffère des termes proches. Cette phase d'association libre des idées, moment de passivité active, ne donnera rien pour certaines catégories, trop pour d'autres. À ce stade, ce n'est pas grave.

L'étape précédente a ouvert un nombre important de pistes d'interprétation des termes du sujet. Mais elles ne sont pas toutes pertinentes, car la citation prise dans son ensemble circonscrit les sens possibles ; les autres ne fonctionnent pas, ou mal, et doivent être écartés. C'est le moment du tri.

À l'issue de ce travail, votre compréhension du libellé s'est enrichie. Vous distinguez peut-être plusieurs champs d'application (moral, religieux, politique...), vous comprenez mieux ce qu'il peut avoir de provocant, ironique ou paradoxal, et quels sont ses sens implicites (quand Darth Vader dit « Je suis ton père », il espère *implicitement* que sa paternité biologique se prolongera en une paternité spirituelle).

Attention toutefois, ceci n'est pas une invitation à remplacer un mot du sujet par un autre qui vous conviendrait mieux. Ne transformez pas le sujet. Tout votre

²⁶ « Il est indispensable d'analyser méticuleusement les termes de la citation. » ²⁷ « Rares sont les candidats qui interrogent les termes clés de la formule proposée, et comprennent qu'il faut y voir autant de variables à paramétrer et à tester avant de pouvoir apprécier la validité d'un jugement. Trop partent de l'idée que le sens des mots est clair, en tout cas univoque. » ²⁸ « Le premier travail des candidats était d'élucider le vocabulaire utilisé par l'auteur de la citation, afin d'analyser précisément sa pensée. »

devoir doit être fidèle à ses mots, à sa formulation (pourquoi celle-là et pas une autre ?), à sa logique interne. Il détermine ce sur quoi vous allez réfléchir. Et pour bien convaincre votre correcteur que vous l'avez toujours gardé à l'esprit, réutilisez ses termes dans l'introduction, dans l'annonce des parties et dans la conclusion, en faisant évoluer les sens que vous leur donnez.

3 La convocation des œuvres

La compréhension du libellé n'est pas encore complète. Vous l'enrichissez en examinant si les différents sens du sujet trouvent, ou non, un écho dans les œuvres au programme. Pour cela, soyez systématique : vous pouvez prendre un à un les personnages, les lieux, les temps forts, les grandes idées et tout particulièrement les moments qui vous ont personnellement marqué. Vous aurez alors plus de matériau que vous ne pourrez en utiliser dans votre copie, mais le tri ne viendra qu'au moment de rédiger le plan détaillé.

4 Construire votre problématique

L'analyse des termes et la convocation des œuvres vous ont permis de dégager de grands thèmes. Premier problème : vous en avez trop, et il ne va pas suffire d'en garder trois et de les enchaîner plus ou moins adroitement pour élaborer votre dissertation²⁹.

Imaginez qu'au lieu d'une dissertation, on vous demande un scénario, et que le sujet soit : « La fille d'un riche est amoureuse d'un pauvre. » Vous avez travaillé les termes (fille naturelle ? bâtarde ? adoptée ? cachée ? chérie ou mal-aimée ?... riche héritier ? entrepreneur ? souverain ?... amour ? passion ? attirance ?...), convoqué des œuvres (comme *L'Avare*) pour enrichir vos idées, imaginé diverses bribes d'histoire. Si vous cousez ensemble ces bribes éparses, l'histoire n'aura ni queue ni tête. Si vous vous contentez d'illustrer littéralement le sujet, vous obtiendrez seulement un film de vacances, ennuyeux et sans relief. Bref, vous ne vous en tirez pas sans faire l'effort d'exploiter la tension latente entre amour filial, sentiment amoureux et richesse, ce qui sera le nœud que votre intrigue devra peu à peu serrer puis dénouer. Et vous devrez prendre garde à ne pas dénaturer le sujet, qui n'est pas « Le fils d'un riche est amoureux d'une pauvre », « La fille d'un riche veut s'occuper des pauvres » ni « Une fille riche est amoureuse d'un garçon pauvre ».

De la même manière, pour construire votre dissertation vous devez déceler ce qui fait implicitement problème dans le libellé³⁰. Vous ne parviendrez peut-être à

²⁹ « La dissertation ne peut se limiter à une question de cours, à un simple étalage de connaissances, même quand elles sont réelles et intéressantes. » ³⁰ « Proposer une problématique, ce n'est pas faire semblant de poser une question ; c'est soulever ce qui *fait* question. »

saisir que certaines facettes du problème, ce qui donnera une copie plus ou moins ambitieuse, pouvant prétendre à une note plus ou moins élevée. Le problème tel que vous l'aurez compris et clairement formulé dans l'introduction sera votre *problématique*, qui doit nécessairement être strictement conforme au libellé.

Lorsque vous avez entrevu le problème qui est implicite dans le sujet, vous devez le travailler : d'où vient-il ? En quels termes se pose-t-il vraiment ? Quelles significations donner à ces termes pour montrer que le problème se pose vraiment ? Vous devez parvenir à une formulation courte, synthétique, précise³¹, que vous reprendrez telle quelle dans l'introduction.

Cette étape et la suivante occupent conjointement un quart du temps.

5 Construire votre plan

Votre problématique a posé une question. Votre conclusion devra y apporter des réponses claires et fermes. Pour que celles-ci soient convaincantes, elles doivent venir couronner un raisonnement, qui s'insère entre l'introduction et la conclusion et constitue donc le corps de la dissertation. Votre plan est constitué des grandes étapes de votre raisonnement.

Il nous faut préciser ce que l'on entend par des « réponses » aux questions. En science, les conclusions doivent répondre de manière exacte et complète au problème. En français-philosophie, une telle ambition serait illusoire. Vingt-cinq siècles de philosophie et de littérature n'ont pas mis fin au problème ; votre copie ne le fera pas non plus. Toute réponse dépend de présupposés, d'hypothèses, de définitions, de sorte qu'elle ne peut pas clore le sujet ; elle vient l'éclairer, l'exposer, l'expliquer. Vous proposez une réponse possible, personnelle, jamais une réponse définitive. C'est normal et ce n'est pas le signe que vous n'avez pas atteint l'objectif de l'exercice : la vérité d'une dissertation n'est pas la vérité définitive du problème posé.

Du moment qu'il s'agit d'un raisonnement (logique, convaincant, progressif) qui mène proprement de la problématique à la conclusion, votre plan est sur la bonne voie. Si en plus il s'éloigne des banalités, il vous distingue du lot³². Il doit mettre en situation les idées, auxquelles il va arriver quelque chose dans l'espace de la dissertation, et passer par des moments de tension critique, au bon tempo (donner du temps aux étapes intermédiaires, ne pas tuer le suspense), ce qui fait appel à votre talent narratif autant qu'à votre talent discursif.

³¹ « La problématisation ne se confond pas avec une succession décousue d'interrogatives, et elle ne se ramène pas forcément non plus à une seule question. » ³² « Faute d'oser réellement discuter la citation, les candidats sont restés dans un schéma moyen, ce qui, au final, donne un ensemble de copies moyennes, c'est-à-dire ni bonnes, ni mauvaises mais identiques. Le jury a souvent l'impression d'une succession de « clones ». Même plan, mêmes références, mêmes citations qu'on a extraites d'une liste apprise par cœur. »

Par convention³³, et parce que la durée de l'épreuve est limitée, il doit s'articuler en trois³⁴ parties.

Un plan qui n'est pas un raisonnement est gravement fautif, par exemple s'il s'appuie successivement sur trois termes de la citation, s'il consacre une partie à chaque œuvre au programme ou s'il se contredit sans nuances.

En pratique, le schéma de plan suivant est souvent utilisé. Ne le considérez pas comme une obligation, mais comme un guide.

La première partie expose une thèse. En particulier, lorsque le libellé est une citation qui affirme quelque chose, on ne peut pas faire comme si cette affirmation était auto-évidente (sinon, elle n'aurait pas constitué un sujet de dissertation). Il faut commencer par la développer et l'illustrer.

Dans un deuxième temps, on prend ses distances avec la thèse précédente, en montrant trois de ses limites selon une progression logique (une limite par sous-partie). Ce n'est pas une « antithèse » car il ne s'agit pas d'une réfutation de la première partie, seulement d'éclairages différents.

Dans un troisième temps³⁵, on passe au niveau d'abstraction supérieur, qui permet d'absorber sans contradiction à la fois la thèse et ses limites (« La poule précède l'œuf » et « L'œuf précède la poule » sont compatibles en temps fini aussi bien dans « Et Dieu créa la poule » que dans « Et Darwin fit descendre la poule des molécules organiques autorépliquantes de la soupe primitive »). Cette étape suppose de revisiter les termes du libellé pour leur donner, avec nuance, un sens qui justifie le changement de niveau d'abstraction³⁶.

À l'issue de cette étape, vous avez fait le plus dur : le sujet est compris, vous savez de quoi vous allez parler et dans quel ordre. Avant de rédiger, il ne reste plus qu'à mettre noir sur blanc votre feuille de route.

6 Rédiger un plan détaillé

Votre développement sera constitué de trois parties, chacune constituée de deux, trois ou quatre sous-parties (de préférence, trois). Puisque les parties sont les grandes étapes de votre raisonnement, les sous-parties sont des sous-étapes

³³ « Peu de candidats sérieux se risquent à n'écrire que deux parties. » ³⁴ « Les rares plans binaires s'avèrent souvent lacunaires ou inconsistants. » ³⁵ « La troisième partie n'est pas l'espace où l'on donne son avis personnel. » ³⁶ « D'abord l'illustration de la thèse, puis une réflexion nuancée permettant des mises à distance et enfin une reformulation de la thèse initiale à partir de ses termes originaux réappropriés par le candidat. »

SCHEMA DE PRINCIPE D'UNE DISSERTATION

un cadre = un paragraphe

Introduction

Amorce
Sujet, analyse, problématique
Annnonce du plan

Sauter des lignes

Thèse de la partie I Annnonce des sous-parties	Thèse de la partie I Annnonce des sous-parties
Phrase d'annonce de l'argument Développement de l'argument Un exemple développé Un ou deux exemples rapides Récapitulation Phrase de lien avec la sous-partie suivante	Phrase d'annonce de l'argument Développement de l'argument Un exemple développé Un ou deux exemples rapides Récapitulation Phrase de lien avec la sous-partie suivante
Phrase d'annonce de l'argument Développement de l'argument Un exemple développé Un ou deux exemples rapides Récapitulation Phrase de lien avec la sous-partie suivante	Phrase d'annonce de l'argument Développement de l'argument Un exemple développé Un ou deux exemples rapides Récapitulation Phrase de lien avec la sous-partie suivante
Phrase d'annonce de l'argument Développement de l'argument Un exemple développé Un ou deux exemples rapides Récapitulation	Phrase d'annonce de l'argument Développement de l'argument Un exemple développé Un ou deux exemples rapides Récapitulation

Sauter des lignes

Transition entre les parties I et II

Thèse de la partie II Annnonce des sous-parties	Thèse de la partie III Annnonce des sous-parties
Phrase d'annonce de l'argument Développement de l'argument Un exemple développé Un ou deux exemples rapides Récapitulation Phrase de lien avec la sous-partie suivante	Phrase d'annonce de l'argument Développement de l'argument Un exemple développé Un ou deux exemples rapides Récapitulation Phrase de lien avec la sous-partie suivante
Phrase d'annonce de l'argument Développement de l'argument Un exemple développé Un ou deux exemples rapides Récapitulation Phrase de lien avec la sous-partie suivante	Phrase d'annonce de l'argument Développement de l'argument Un exemple développé Un ou deux exemples rapides Récapitulation Phrase de lien avec la sous-partie suivante
Phrase d'annonce de l'argument Développement de l'argument Un exemple développé Un ou deux exemples rapides Récapitulation	Phrase d'annonce de l'argument Développement de l'argument Un exemple développé Un ou deux exemples rapides Récapitulation

Sauter des lignes

Transition entre les parties II et III
--

Conclusion

Reprise de l'articulation de la démonstration Réponse à la problématique Ouverture
--

Sauter des lignes

du raisonnement. N'oubliez pas que celui-ci doit, c'est la règle du jeu, être linéaire. Vous ne pouvez donc pas simplement juxtaposer³⁷ trois arguments³⁸.

Chaque sous-partie sera constituée de l'énoncé d'une idée simple et de deux ou trois exemples, occupant respectivement, grosso modo, 20 % et 80 % des mots.

Donnez des titres aux parties et aux sous-parties : si votre raisonnement est clair dans votre esprit, les titres viendront aisément ; s'ils ne viennent pas, c'est qu'il faut retravailler ce que vous voulez dire. Leur formulation n'a pas besoin d'être finement ciselée, car au final vous ne les ferez pas apparaître dans votre copie, de la même manière que l'on enlève les échafaudages avant de livrer une maison. Ils doivent néanmoins être clairs, car étant donné la place allouée à l'exposition des idées, l'énonciation de l'une d'elles n'occupera que quelques phrases et sera donc proche du titre.

Une astuce : mettez devant vous une feuille blanche par partie et tracez cinq rectangles, un petit en haut dans lequel vous écrivez le titre de la partie (il deviendra l'exposition de l'idée et l'annonce des sous-parties) ; trois grands au milieu pour les sous-parties, dans lesquels vous écrivez les titres et les exemples à utiliser ; un petit en bas pour la transition (sauf après la troisième partie).

Rédigez dès cette étape, au brouillon mais avec les mots définitifs, l'introduction, les deux transitions et la conclusion. Le développement, lui, sera rédigé directement au propre.

IV Écrire une dissertation (la moitié du temps de l'épreuve)

1 L'expression

S'agissant d'une épreuve de français, votre note reflétera notamment la qualité de votre expression³⁹. Faites de votre mieux pour écrire lisiblement, sauter des lignes, indenter les paragraphes et corriger vos fautes⁴⁰ (il vaut mieux se relire à la fin de chaque partie qu'à la toute fin de l'épreuve). Le correcteur se sentira offensé si vous vous trompez sur l'orthographe du nom d'un personnage⁴¹. Les titres des œuvres doivent être systématiquement soulignés et les abréviations (« Dans ÀLRDTP, Proust... ») sont interdites⁴² ; cependant, des raccourcis sont autorisés pour les titres longs (« Dans la Recherche, Proust... »).

³⁷ « Le jury attend que le développement se présente comme un raisonnement suivi, où chaque paragraphe a sa place propre et ne pourrait pas être déplacé. Comme un puzzle, la dissertation saura convaincre si tous les arguments s'emboîtent logiquement. » ³⁸ « Les paragraphes vont trop souvent d'une remarque à l'autre, quand la juxtaposition des propos (en dépit des multiples « donc », « par conséquent », etc.) ne conduit pas à de brutales contradictions dont le candidat semble ne pas s'apercevoir. » ³⁹ « Rappelons que la correction de l'expression et de l'orthographe sont pris en compte dans l'évaluation. » ⁴⁰ « Le fossé se creuse entre les copies correctement rédigées et les devoirs tragiquement fautifs. » ⁴¹ « Rien de plus irritant que les fautes sur les noms des personnages des œuvres ! » ⁴² « Il est malvenu d'utiliser des abréviations pour les titres des œuvres. »

Le correcteur s'attend à ce que vous fassiez attention au sens des mots que vous utilisez (un « gentilhomme » n'est pas un « honnête homme ») ; parfois, préférez une répétition à un synonyme approximatif. Il s'attend aussi à ce que vous ayez assimilé quelques termes associés au programme de l'année. Ne versez pas dans l'excès, l'usage maniéré d'un jargon⁴³ ou la copie fleuve⁴⁴. L'idéal est un style simple et précis au service d'idées claires⁴⁵.

2 L'introduction

Dans le temps de l'épreuve, vous n'aurez pas la possibilité de soupeser chaque mot de votre copie. En revanche, il faut prendre ce temps pour la rédaction de l'introduction. Vous n'avez qu'une chance de faire une bonne première impression.

L'introduction comporte trois temps en autant de paragraphes⁴⁶, descendant du général au particulier (on évoque souvent l'image d'un entonnoir).

Le premier s'appelle l'« amorce » ou l'« accroche ». Sa fonction est de transformer votre lecteur, supposé ne pas avoir connaissance du sujet, en une personne qui a tout à coup envie de savoir ce qui va suivre. Vous l'amenez brutalement de rien à une curiosité avide pour le sujet (qui ne sera exposé que dans le paragraphe suivant). Il faut donc frapper fort – d'autant qu'en pratique, la succession des cinq cents copies que chaque correcteur doit relire tend à émousser son intérêt. Pour placer un bon *punch* d'entrée, vous pouvez par exemple commencer par une remarque paradoxale et incisive, ou par la présentation soignée d'une situation, ou, mais c'est plus délicat⁴⁷, par une citation frappante. Une seule phrase peut suffire. Évitez bien entendu les platitudes⁴⁸ et les affirmations creuses...

Le deuxième paragraphe entre dans le cœur du sujet. Il contient quatre éléments :

- Une liaison logique avec le paragraphe d'amorce.
- La citation qui fait l'objet du sujet⁴⁹. Vous devez la réécrire telle quelle, in extenso⁵⁰, sans aucune modification. S'il elle s'avérait trop longue pour que ce

⁴³ « Certaines copies sont pompeuses, alambiquées, « puantes » selon quelques correcteurs ; tout ceci est de la mauvaise poudre aux yeux. » ⁴⁴ « Certaines copies sont interminables, verbeuses, aussi indigestes et lourdes que du porridge anglais : la copie n'est pas évaluée au poids ni à la quantité de cours restituée. » ⁴⁵ « Il ne suffit pas d'une débauche de termes rares ou d'une syntaxe ampoulée pour impressionner le correcteur. Il convient de construire des phrases simples, bien ponctuées, en utilisant un vocabulaire précis. » ⁴⁶ « L'introduction doit compter quinze à vingt lignes pour amener et citer le sujet, dégager les notions clés et ouvrir une perspective critique, puis annoncer le plan. »

⁴⁷ « Le jury ne considère pas comme une méthode judicieuse de citer un autre énoncé que le sujet en introduction et préférerait même que seule la citation du sujet s'y trouvât. Il est préférable de partir d'un des termes exacts de la citation pour introduire le sujet. » ⁴⁸ « L'accroche ne doit consister ni en une singerie convenue, ni en un collage de citations, ni en un fatras de généralités stupides. »

⁴⁹ « Malheureusement, certains ne citent même pas le sujet. » ⁵⁰ « La reformulation succincte de la citation réduit considérablement les enjeux et limite la réflexion. »

soit raisonnable, vous pouvez la condenser en ne citant que les passages clés et en résumant le reste.

- Une analyse de la citation, qui doit montrer la richesse de cette dernière (évitée par conséquent de réduire sa portée) et mettre en évidence la spécificité du sujet. Si cette analyse est ensuite reprise et développée dans les parties, vous pouvez vous contenter d'analyser les termes clés⁵¹.
- La formulation claire⁵² et succincte⁵³ de votre problématique, en utilisant dès que possible les termes clés du sujet. C'est la mise en crise du sujet, présentée sous une forme dramatisée. Il faut exposer la tension, la contradiction apparente, la chose qui mérite réflexion, en prenant soin de montrer qu'elle naît logiquement du sujet.

Comme c'est là que vous montrez au correcteur que vous avez exhibé un vrai problème, il ne faut pas hésiter à être scolaire dans la formulation. Inversement, c'est là que le correcteur se fait une première opinion sur votre niveau de compréhension du problème.

Rappelons que la ou les questions posées par la problématique devront trouver leur réponse dans la conclusion. Elles ne sont donc pas des formules décoratives mais des promesses.

Le troisième paragraphe annonce le plan que vous allez suivre, c'est-à-dire l'idée principale de chaque partie. Comme le correcteur s'en servira comme d'une carte pour naviguer dans votre développement, ce n'est pas le moment de faire assaut d'élégance, préférez une phrase par partie, ou une seule phrase comportant trois temps bien identifiés, par exemple séparés par des point-virgules. Le correcteur appréciera que vous employiez des termes du sujet lors de cette annonce.

L'ensemble doit occuper entre quinze et vingt lignes environ : plus courte, elle serait creuse ; plus longue, vous empiéteriez sur la suite.

3 Les parties

Chaque partie commence par un bref paragraphe qui expose la thèse qui sera développée⁵⁴. Le lien avec le sujet doit toujours être mis en évidence⁵⁵, et à cette

⁵¹ « La reproduction de la citation dans l'introduction est impérative mais non suffisante. Elle doit s'accompagner d'une analyse qui peut être rapide si elle est reprise de manière plus approfondie dans la suite du devoir, ou plus longue, mais dans ce cas l'analyse doit préciser des termes du sujet. »

⁵² « Trop de phrases interrogatives tuent la véritable réflexion problématique en lui faisant perdre sa logique argumentative. » ⁵³ « La problématique ne saurait se confondre avec une accumulation de questions disparates. » ⁵⁴ « Nous exigeons que toute grande partie commence par l'énoncé d'une thèse. » ⁵⁵ « Un bon développement doit commencer par formuler le titre de la partie, expliquer son lien avec le sujet, puis annoncer des sous-parties. »

occasion n'omettez pas d'utiliser les termes clés du sujet, dont le sens se raffine peu à peu, car d'une part cela vous forcera à ne jamais le perdre de vue, d'autre part vous montrerez au correcteur que vous avez été fidèle au sujet tout au long de votre copie⁵⁶. Vous pouvez employer des synonymes s'ils permettent de déployer les différents sens des termes clés. Achetez le paragraphe par l'annonce des sous-parties.

4 Les sous-parties

Une sous-partie contient une seule idée et se compose d'un unique paragraphe. Elle commence par énoncer son argument⁵⁷, qui doit s'articuler logiquement avec ce qui précède. Puis elle développe cet argument⁵⁸, sans oublier de montrer en quoi il fait avancer la réflexion. Elle introduit un, deux ou trois exemples (de préférence trois⁵⁹, mais deux suffisent, et pas plus d'un par auteur) qui sont analysés⁶⁰ (et pas simplement énoncés). Le paragraphe se termine par la récapitulation de ce qui a été montré et l'annonce du paragraphe suivant. Convenons que le principe est plutôt lourd, voire « bourrin » : à vous de trouver le moyen de rendre votre copie agréable à lire.

La principale difficulté réside dans l'exploitation des exemples. Insistons sur le fait que l'exemple ne remplace pas l'argument ; on ne peut pas se réfugier derrière un auteur (« Platon dit que »), tout auréolé soit-il. C'est votre copie, votre pensée, votre responsabilité.

Au contraire, l'exemple est le complément indispensable de l'argument, auquel il donne chair et profondeur. Il a pleinement son rôle à jouer dans le raisonnement comme élément de « vérification » de la justesse de l'argument. Le choix d'un exemple doit par conséquent être soigné, car s'il ne permet pas de se convaincre que l'argument est juste, l'ensemble du raisonnement vacille.

Il est aussi conseillé de choisir des exemples qui sortent des lieux communs de l'œuvre, pour de nombreux motifs. Le premier, c'est qu'il n'y a pas de raison en général pour que tel lieu commun soit le plus adapté à votre argument, ni même qu'il fonctionne bien. Ensuite, si vous ne connaissez que les points saillants d'une œuvre, vous vous retrouverez rapidement à court d'exemples : si 9 sous-parties utilisent chacune 2 exemples, chaque œuvre doit être utilisée au moins 6 fois.

⁵⁶ « Trop de candidats omettent, après l'introduction, de revenir sur les termes clés et d'en faire progresser l'analyse tout au long de la dissertation. » ⁵⁷ « Nous exigeons que tout paragraphe commence par la formulation d'un argument. » ⁵⁸ « Toutes les idées importantes doivent être argumentées. Il ne suffit pas d'affirmer une notion de manière abrupte puis d'aligner des exemples censés l'illustrer. »

⁵⁹ « Dans l'idéal, les trois œuvres devraient être convoquées pour chaque argument. Mais ce n'est pas une obligation. » ⁶⁰ « Les sous-parties doivent expliquer leur argument, l'illustrer par un ou des exemples, analyser ces exemples puis montrer quel est leur lien avec le sujet et en quoi ils permettent d'apporter une réponse à la problématique. »

Une méconnaissance d'une œuvre a aussi l'effet pervers de vous inciter à choisir des sous-parties qui fonctionnent avec vos exemples, ce qui risque de déformer votre plan. Vous laissez également penser à votre correcteur que vous ne vous êtes pas réellement approprié les œuvres⁶¹. Enfin, rendez service à votre correcteur, il vous en sera reconnaissant : s'il lit 500 copies $\times$ 18 exemples par copie = 9 000 exemples, il n'a pas envie que ce soient toujours les mêmes qui reviennent.

Vous pouvez légitimement vous demander pourquoi il faut au moins deux exemples par sous-partie puisque d'un point de vue logique, un seul suffit à soutenir un argument. Il ne faut pas perdre de vue toutefois que l'on fait du français, pas des maths, donc deux vérifications valent mieux qu'une. Cela vous évite aussi d'être tenté de consacrer une sous-partie à chaque œuvre, procédé qui serait immédiatement sanctionné. Surtout, cela vous donne l'occasion de faire dialoguer les œuvres entre elles, ce qui, à son tour, permet à la réflexion de progresser⁶². La juxtaposition ne suffit pas. Cependant, en raison des contraintes de temps, il est possible de ne développer longuement qu'un seul exemple par sous-partie et d'être plus allusif pour le ou les autres. Comme signalé plus haut, abstenez-vous d'utiliser un exemple en dehors des œuvres au programme⁶³.

Enfin, comment exposer un exemple ? Il faut raconter le passage, puis montrer comment il illustre l'argument. L'exposition du passage ne nécessite pas forcément une citation⁶⁴. Si vous utilisez une citation, ne considérez pas qu'elle vous dédouane de l'analyse⁶⁵, sinon vous faites parler l'auteur à votre place. Et dans tous les cas, n'abusez pas des citations⁶⁶.

5 Les transitions

Les transitions remplissent le rôle humble et simple de faire brièvement le lien entre deux parties. Le correcteur y apporte néanmoins une attention particulière car c'est à ces charnières qu'il est facile de voir si votre plan est, ou n'est pas, un raisonnement⁶⁷. Pas de fausse liaison logique⁶⁸, pas de tour de passe-passe : si les transitions ne s'imposent pas d'elles-mêmes sous votre plume, votre plan est à revoir.

⁶¹ « Les exemples sont toujours les mêmes, souvent les plus simplistes ; sont valorisées les copies qui témoignent d'une connaissance *intime* de l'œuvre. » ⁶² « La confrontation des auteurs est capitale, il ne faut pas se contenter de leur simple juxtaposition. » ⁶³ « Les références à d'autres œuvres que celles au programme sont souvent une manière de « caser » plus ou moins judicieusement des citations et/ou de fuir la référence aux œuvres au programme. » ⁶⁴ « La citation n'est pas une nécessité, surtout lorsqu'elle se substitue à l'analyse. » ⁶⁵ « Une citation ne prouve rien en soi, elle ne doit pas devenir un argument d'autorité ; il faut la commenter et l'articuler avec l'idée que l'on développe. » ⁶⁶ « Les citations sont souvent bien trop nombreuses et apparaissent comme des boules de Noël surchargeant un sapin : ça brille, mais c'est clinquant et ça masque le sapin... » ⁶⁷ « Certains se bornent à juxtaposer des rubriques décousues, sans projet argumentatif clair. » ⁶⁸ « Le « donc » devient le mot-sésame qui dédouane de toute réflexion. »

6 La conclusion

La conclusion est symétrique de l'introduction. Elle se compose de deux temps, en deux paragraphes.

Le premier commence par un bilan qui retrace le chemin parcouru, en essayant du mieux possible de ne pas répéter tel quel ce qui a déjà été dit dans l'annonce du plan et dans le paragraphe d'introduction de chaque partie, tout en conservant les mêmes articulations. C'est un exercice de style qui permet d'amener la partie intéressante, à savoir votre réponse, explicite, claire et engagée, quoique nuancée, à la question posée dans la problématique⁶⁹. Cette réponse doit s'appuyer sur votre raisonnement, sans lequel elle n'aurait pas été bien comprise ; en particulier, n'introduisez pas ici d'idée nouvelle : soit elle aurait dû figurer dans le développement, soit elle est hors sujet. Il est bon d'employer, une nouvelle fois, les termes clés du sujet, tant pour vous forcer à lui être fidèle que pour montrer au correcteur que vous l'avez été. Pas de panique si votre réponse n'est pas tout à fait aussi ambitieuse que la question posée, puisque l'on ne vous demande pas d'apporter une solution définitive au problème sous-jacent. La dissertation impose davantage une obligation de moyen que de résultat...

Le deuxième paragraphe, plus délicat, est une ouverture. L'idée est que le problème qui est contenu dans le sujet est contraint par le sujet ; on l'a en quelque sorte projeté et il lui manque des dimensions. Dans toute la copie, vous avez joué le jeu et travaillé dans l'espace image ; dans ce dernier paragraphe, vous exposez – brièvement – comment se formulerait le problème avec une ou plusieurs dimensions de plus⁷⁰ (« La fille d'un riche est amoureuse d'un pauvre » est un cas particulier de « Un amour contrarié »). Attention, cela ne doit pas vous conduire à énoncer un problème vague (« Ce qu'il advient en cas d'opposition »), ou non problématique car trop général (« L'amour »). Les erreurs les plus classiques sont l'ouverture « cheveu sur la soupe », qui n'a pas vraiment de rapport (« Les ravages de la finance ») et « faux suspense » (« Quand l'argent cessera-t-il de s'opposer au bonheur ? »).

Au terme de cette présentation, nous espérons vous avoir convaincu que la dissertation est un exercice intéressant, porteur de sens, qui valorisera votre travail et votre sensibilité singulière – et qui est à votre portée, maintenant que vous en connaissez les codes. Passons à la pratique !

⁶⁹ « Trois lignes de conclusion sont tout à fait insuffisantes. Une dissertation se propose de répondre à une question posée en introduction (la problématique), la conclusion devrait être l'occasion d'y répondre, et ce, de manière nuancée en fonction des œuvres. » ⁷⁰ « La conclusion, point d'aboutissement d'un raisonnement, doit impérativement revenir sur la problématique et répondre à la question posée en introduction, avant de proposer d'éventuelles échappées possibles, toujours en lien avec l'enjeu central de la dissertation. »

Le thème

et ses principaux enjeux

I Prendre la mesure du temps

Dans la vie quotidienne, nous appréhendons le temps à travers les instruments qui le mesurent. Lorsque nous pensons au temps, nous cherchons notre montre. De fait, diviser le temps permet de nous situer. Mais le thème de l'année nous amène à nous interroger sur la validité de la mesure du temps pour l'individu. Il faut distinguer entre mesure objective et appréhension subjective du temps. La première est fondée sur la convention, mais aussi sur les mouvements naturels, ce que l'on a tendance à oublier tant nous intellectualisons le temps. La seconde construit ses propres repères. Ainsi, l'âge a un versant objectif et un versant subjectif – je me sens jeune ou vieux. Plus que par le nombre, le temps intérieur serait défini par le rythme, loin de l'uniformité du temps mesuré.

Les œuvres au programme abordent cette question de front. Dans *Sylvie*, le narrateur n'a pas de montre. Cette ignorance du temps objectif signifie aussi une forme de renoncement à l'action. Le récit est ponctué par des indications de temps, qui permettent aussi de situer le personnage dans l'espace, et des dates sont suggérées : mais le récit égare volontairement le lecteur et lui fait épouser les méandres de sa mémoire, de même que la technique romanesque du *stream of consciousness* nous plonge dans des appréhensions subjectives du temps, chez Virginia Woolf. Le temps des horloges contribue à structurer le roman, mais ce sont surtout les effets mélodiques d'échos et de reprises qui donnent son architecture à l'œuvre, tout comme ils informent les consciences. La mesure du temps, cependant, est également nécessaire à l'action, et le récit, comme Clarissa, est tendu vers la réception du soir. Dans son *Essai*, enfin, Bergson vise précisément à distinguer temps mathématique et durée, que le sens commun confond. Le premier n'est en fait qu'une ombre du temps, sa transposition symbolique. On ne mesure que l'espace, car mesurer, c'est distinguer des unités réduites à ce qu'elles ont de semblable. Or la durée est définie par le mouvement et l'hétérogénéité : le moi profond ne compte pas.

Si le temps peut être défini comme la mesure du mouvement, cette mesure est-elle abstraite, ou le temps n'existe-t-il que pour une conscience qui le perçoit (sujet 1) ? Le corps peut, lui aussi, donner la mesure du temps et de ses effets, inscrits dans notre chair (sujet 2). Mais chercher à mesurer le temps, est-ce risquer de perdre tout repère, comme l'athée de Pascal (sujet 3) ? La mesure du temps ne nous révélerait que notre insignifiance ou serait la source de l'ennui (sujet 4).

II Percevoir dans le temps

L'appréhension subjective, qui n'est pas nécessairement linéaire, permet l'interpénétration des dimensions du temps. Le phénomène de la réminiscence en donne un exemple, de même que l'idée de projet : le présent est alors perçu en fonction d'un avenir désiré. D'autre part, nos perceptions, impressions et sentiments, nos raisonnements même, ont leur propre temporalité. Nous ne sentons jamais que dans le temps. Enfin, le rapport aux différents moments de la vie éveille des sentiments de différents ordres : nostalgie, regret, impatience.

Dans *Sylvie*, le sentiment du temps est construit par la rêverie, au croisement du rêve, du souvenir et de l'imagination. Elle impose à la conscience du narrateur des chimères qu'il n'a de cesse de poursuivre : le passé recomposé dessine pour lui un avenir illusoire, jusqu'au désenchantement final. Le narrateur n'a de cesse de vérifier que l'idéal est inaccessible. Le roman de Virginia Woolf, resserré sur une journée, rend compte avec une acuité exceptionnelle du monde intérieur des personnages. La moindre sensation est rendue par des images en continuelle métamorphose. Là encore, l'expérience du temps est particulièrement riche, chaque personnage entretenant un rapport différent au temps. Clarissa, par exemple, a le génie du présent, elle sait saisir l'instant au vol pour en constituer un trésor toujours vivant. De même, pour Bergson, on ne perçoit que dans le temps, c'est-à-dire en étant touché par la suite mélodique des sensations. Nos perceptions constituent un tout d'une richesse telle qu'elle nous échappe, et ce n'est que par l'opération artificielle de l'intelligence que nous répartissons ces sensations dans l'étendue.

Le temps est souvent source d'angoisse ou de nostalgie, d'où l'injonction du *carpe diem* (« saisis le jour ») qui, de principe épicurien, est devenu un lieu commun poétique, mais peut se révéler une forme de sophisme et fausser notre rapport au présent (sujet 5). Vivre au présent semble du reste bien plus difficile qu'on ne le croit (sujet 6). Notre perception du temps est ainsi partagée entre le regret (sujet 7) et l'expérience, capable de mener au bonheur (sujet 8), si l'on accepte de dialoguer avec ce que le devenir nous impose (sujet 9).

III Se penser dans le temps

Le sentiment du temps peut être celui de l'imminence, de l'urgence ou du retard. Mais comment nous pensons-nous dans le temps, et comment le définissons-nous ? Entre permanence et rupture, unité et dispersion, entre habitude et projet, l'être se définit et se construit dans le temps, en s'inventant une histoire. Se penser dans le temps suppose d'avoir l'idée de ce qui échapperait au temps,

l'éternité, aussi bien que la faculté de se saisir soi-même dans le temps à un instant donné. Et l'on pourrait se demander jusqu'à quel point l'idée de la mort informe notre relation au temps.

Plus encore, comment penser le temps sans se penser dans le temps ? La pensée est elle-même un phénomène temporel, et l'être qui pense le temps ne peut pas s'en extraire. La logique de l'intelligence repose pourtant sur la distinction entre le sujet pensant et l'objet pensé. Penser le temps représente une véritable difficulté.

Le narrateur de *Sylvie* peine à se situer. C'est la conscience même du devenir qui lui manque, prisonnier qu'il est d'un présent inconsistent et d'un idéal toujours déjà perdu. Pour lui, il est toujours trop tard, alors que bien des personnages de Virginia Woolf ont le sentiment qu'il est tôt – dans la journée comme dans la vie. Celui qui sait épouser le flux du temps, comme Peter et Clarissa, devient capable de savourer le présent et d'entretenir avec le passé un rapport vivant – ce qui n'empêche pas nécessairement la fascination pour la mort ou le ressassement stérile. Mais pour Bergson, penser le temps est presque une contradiction dans les termes. On ne se situe dans le temps que grâce à des instruments qui le spatialisent. Penser la durée est impossible puisque la pensée se structure suivant les données de l'espace. C'est pourquoi le raisonnement sur la durée procède souvent par images ou par négation du contraire : on approche au plus près de la durée en montrant ce qu'elle n'est pas. Le sens intérieur, l'intuition, à laquelle l'individu a tant de mal à s'abandonner, est notre seule voie d'accès au temps véritable.

Bien avant Bergson, les philosophes, comme saint Augustin, ont signalé la difficulté. Il semble au fond que le temps échappe à la définition (sujet 10). C'est peut-être parce que penser le temps, c'est en quelque sorte le dédoubler, puisque le temps devient l'objet d'une pensée elle-même prise dans le temps (sujet 14). N'est-on pas sans cesse en bordure du temps, à le contempler plus qu'à le vivre ? Peut-être est-ce même une condition du bonheur que de s'arracher au passé, voire à toute continuité (sujets 12 et 13). De fait, les notions de *temps* et de *liberté* sont intrinsèquement liées, et cultiver notre propre rapport au temps est peut-être la meilleure façon de s'y situer (sujet 11).

IV Représenter le temps

À la temporalité des perceptions et de la pensée s'ajoute celle du langage et des représentations. Si nous vivons dans le temps, il n'est pourtant pas simple de représenter le temps lui-même. On peut s'interroger sur la temporalité narrative et sur la logique d'un temps recréé par la parole. En outre, quels sont les effets du

récit sur celui qui représente le temps ? Et en quoi les représentations artistiques du temps agissent-elles sur notre propre perception du temps ?

Les deux œuvres littéraires offrent à la réflexion un matériau précieux. Représenter le temps, le donner à sentir est, de deux façons différentes, l'objet même de *Sylvie* et de *Mrs Dalloway*. Ces deux récits interrogent l'expérience du temps vécu à travers tout ce qui les constitue : rythme, images, effets de composition. Dans *Sylvie*, le récit à la première personne crée une double appréhension du temps : le lecteur est tantôt immergé dans la conscience de l'amoureux, tantôt il adopte sur lui un regard distancé. Le roman de Virginia Woolf nous plonge dans la complexité du présent pour en déployer toutes les dimensions. Bergson souligne pourtant que l'on ne peut jamais représenter le temps : le romancier génial arrive à l'approcher de si près qu'il nous remet en présence de nous-mêmes, mais le langage, qui procède par distinction, ne peut produire que des fantômes de la durée.

De fait, parler du temps, est-ce seulement possible (sujet 15) ? Les mots semblent minés, nous nous forgeons des représentations inadéquates du temps (sujet 16). Comment raconter l'histoire ou une histoire en rendant compte du temps vivant (sujet 17) ?

V Temps individuel et temps collectif

Le temps vécu n'est pas seulement le temps individuel. Existe-t-il un temps collectif autre que le temps objectif ? Dans quelle mesure chacun est-il isolé dans son *tempo* intérieur – les individus évolueraient alors suivant des lignes parallèles, plus ou moins simultanées – ou pris dans une logique temporelle qui le dépasse ?

Dans *Mrs Dalloway*, tantôt le narrateur s'efface derrière le discours intérieur des personnages, tantôt il prend le relais, nous révélant ce qui est si profond qu'ils ne peuvent eux-mêmes le verbaliser, ou les considérant de l'extérieur. De sorte que les voix qui se font entendre, au plus intime de la conscience, sont toujours plurielles, travaillées par différentes formes d'altérité. Le narrateur de *Sylvie*, lui, n'arrive pas à rejoindre le temps des autres. Sa logique temporelle est centrifuge, contrairement aux trois femmes auxquelles il est lié. Les analyses de Bergson montrent bien qu'il existe deux temporalités pour la conscience : le temps du moi social, et celui du moi profond.

Suis-je dans le même temps que les autres (sujet 18) ? Au contraire, la liberté de l'homme, cet être temporel, suppose-t-elle sa radicale solitude (sujet 19) ? Peut-être est-ce mal poser la question : car peut-être l'altérité travaille-t-elle la conscience de l'intérieur (sujet 20).

Présentation des œuvres et des auteurs

I Virginia Woolf et *Mrs Dalloway*

1 Virginia Woolf (1882–1941)

Une jeunesse marquée par les traumatismes

Adeline Virginia Stephen est le troisième enfant des quatre de Julia Jackson et Leslie Stephen ; ses parents proviennent tous deux de familles de la haute société victorienne. Julia avait trois enfants, George, Stella et Gerald Duckworth, d'un précédent mariage, et Leslie, veuf aussi, une fille unique, diagnostiquée handicapée mentale par les médecins de l'époque. Virginia grandit dans une grande maison foisonnante d'enfants, de domestiques, de visites constantes, mais cette vitalité aura comme pendant de nombreux traumatismes. Virginia ne racontera qu'en 1939 les attouchements de son demi-frère Gerald alors qu'elle avait 6 ans ; mais elle évoquera plus tôt le manque de présence de sa mère accaparée par ses tâches, épuisée, les exigences contradictoires de son père, qui voit en elle un écrivain futur mais ne fournit d'éducation formelle qu'à ses fils. Quand Julia meurt à 49 ans, en 1895, Virginia, qui a 13 ans, vit une première dépression nerveuse.

Les difficultés ne cessent pas. Stella meurt, enceinte, en 1897, liant dans l'esprit de la jeune fille sexualité et mort ; George abuse d'elle. Son père, longtemps malade, décède en 1904 et Virginia fait une deuxième dépression nerveuse, avec tentative de suicide. Mais la mort du père permet aux enfants Stephen de se séparer des Duckworth et d'emménager à Bloomsbury, quartier qui donnera son nom au cercle d'amis qui s'y constitue, et à leurs opinions esthétiques, sociales et politiques – car nombre d'entre eux deviendront célèbres. Virginia se met à écrire et à enseigner. Mais en 1906, Thoby, son frère aîné, meurt ; Vanessa, sa sœur aînée, se fiance : deux événements vécus comme autant d'abandons. Les années suivantes sont marquées par l'écriture difficile d'un premier roman, et une vie sentimentale complexe partagée entre amitiés féminines souvent passionnées et hésitation à se marier. Au printemps 1912, elle accepte d'épouser Leonard Woolf. Les débuts du couple sont rudes : Virginia termine *The Voyage Out* et devient, du printemps 1913 à l'été 1915, extrêmement instable, avec une tentative de suicide et des épisodes violents. Leonard refuse de la faire interner et développe pour elle, lorsqu'elle se remet finalement, un mode de vie très constant entre la campagne et une maison de banlieue où il installe une presse à l'origine de la maison

Prendre la mesure du temps

Passages clés analysés et commentés

Texte n° 1

Les deux types de multiplicités

Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*.
Depuis « Or, si l'on admet cette conception du nombre » (p. 63)
jusqu'à « où intervient nécessairement l'espace » (p. 65).

Enjeu du texte

Suite à sa définition du nombre, Bergson entreprend de définir deux espèces de multiplicités, selon qu'il s'agit des objets matériels nombrables ou des faits de la conscience non numériques. Ces deux manières de compter rejoignent la distinction de l'espace et de la durée que le sens commun confond, alors que cette distinction permet de comprendre la réalité de la conscience et du moi.

Deux manières de compter

Les deux multiplicités

De la définition bergsonienne du nombre comme collection d'unités identiques découlent deux multiplicités : la multiplicité en acte des « objets matériels » saisis dans l'espace par la vue ou le toucher, et la multiplicité des représentations des sens non spatiaux (odorat, goût, ouïe) ou des « états purement affectifs de l'âme », qui ne sont pas l'effet d'une cause extérieure. Effective, la première multiplicité est immédiatement dénombrable, formant une juxtaposition discontinue des termes dans le milieu homogène de l'espace. Continue et hétérogène, la seconde multiplicité contient le nombre en puissance et non en acte. Elle n'est pas numérique mais qualitative. Cette multiplicité temporelle ne peut être comptée, sauf par une transposition artificielle dans l'espace.

Un cas limite : les sensations dont la cause est dans l'espace

Bergson concède que certaines sensations prêtent à confusion. Il s'agit de celles qui ont leur cause dans l'espace comme les bruits de pas, directement associés aux points spatiaux parcourus, ou les sons d'une cloche dont on dénombrerait le

Notions abordées : conscience, mesure, pureté, ennui, sentiment

Sujet 04

Dans *Du temps et de l'éternité* (1945), Louis Lavelle affirmait que « La conscience du temps, sous sa forme la plus pure, c'est l'ennui. » Vous commenterez cette citation à la lumière des trois œuvres au programme.

Corrigé proposé par Matthieu Bennet

I Analyse du sujet

1 Analyse des termes du sujet

La première erreur serait de se contenter d'une lecture limitée de ce sujet et de sa simplicité apparente. L'impression de facilité doit toujours inciter à une analyse précise qui remette en question des évidences.

« Avoir conscience de quelque chose » n'est pas facile à définir. En un sens, tout ce qui se passe en mon esprit suppose une forme de conscience. Car la conscience, au sens large, c'est le fait que quelque chose me soit présent à l'esprit. La perception me donne la conscience de ce qui m'entoure. Je peux aussi avoir conscience d'un danger : l'imaginer, le situer dans le temps et l'espace, et ainsi l'anticiper. La conscience du passé s'appelle le souvenir, et celle des choses qui n'existent pas, l'imagination. Un problème apparaît déjà : la diversité de ces objets pose la question de savoir ce qui peut être objet pour la conscience. Si je perçois un arbre, alors c'est une réalité sensible qui est objet de ma conscience. Si j'ai conscience du passé, il semble que ce soit aussi le cas. Mais quand on a conscience d'une chose fictive, de quoi a-t-on conscience ? Ne serait-ce pas étrange de dire que l'on a « conscience du futur » ? Le terme « conscience » cache de grandes difficultés qu'il ne faut pas ignorer sous peine de voir son devoir se limiter à des banalités sur l'ennui et le sentiment du temps qui passe.

Il est question de « la conscience du temps ». Quand j'ai conscience de l'écran qui est face à moi, c'est que je suis en contact avec un objet présent. On pourrait ainsi se dire que toute conscience est mise en relation avec un objet dans le temps. Mais que voudrait dire avoir conscience du temps lui-même ? La chose n'est pas évidente, or c'est bien ce que suppose ce sujet. Lavelle tient pour acquis que le temps est un objet possible pour la conscience, et le premier problème qu'il faudra résoudre, c'est celui de savoir si le temps est l'une de ces choses dont on peut avoir conscience.

Le terme « pureté » devait nous mettre sur la piste de ce problème. Il suppose que l'on peut avoir une expérience impure du temps. Au sens propre, cette idée semble absurde. Je peux mélanger une matière à une autre, que je juge moins importante : ce mélange sera donc impur. Mais à quoi le temps pourrait-il être mélangé ? Il faudra se demander ce que l'on pourrait bien mêler au temps pour que la conscience que l'on en aurait en soit altérée.

Lavelle dit que c'est l'ennui qui nous débarrasse de ce qui se mêle au temps. Or l'ennui est un sentiment de vide. S'ennuyer, c'est n'avoir rien pour nous occuper ou nous intéresser. Ainsi, prendre la mesure du temps lui-même, et non pas du temps altéré, ce serait atteindre un état de vide où l'on n'a « rien à faire », « rien envie de faire ». Si pour se rapprocher du temps, il faut se rapprocher du vide, il faudra se demander ce que cela nous enseigne sur la nature du temps. Il faudra aussi tenter d'interroger ce privilège de l'ennui : n'y a-t-il pas d'autres situations pour nous révéler ce qu'est le temps lui-même ?

2 Confrontation aux œuvres

Plus que l'ennui, c'est la déception qui rythme le temps dans *Sylvie*. Le texte fait alterner des souvenirs qui ont le charme de la perfection, et un présent qui n'est jamais à la hauteur. Sylvie chantait de beaux airs traditionnels, elle déçoit le narrateur en chantant désormais de l'opéra¹. En voulant revenir au passé, ou le répéter, le narrateur nous donne une leçon sur le temps humain : pour lui, le temps est puissance de destruction, il est une force qui nous éloigne d'un bonheur passé, de façon irréversible. Il y a bien une conscience du temps propre aux expériences décrites dans *Sylvie*. C'est celle d'un double enfermement de l'homme : dans son passé, parce qu'il est travaillé par le souvenir, et dans le présent, depuis lequel il n'arrive pas à se projeter dans l'avenir. Pourra-t-on rapprocher cela de l'effet que nous fait l'ennui ? En tout cas, on pourra penser que ce qui vient se mêler au pur sentiment du temps, c'est cette cohorte de souvenirs et d'ennuis qui perturbent la conscience.

Mrs Dalloway se caractérise par la richesse des sentiments qui y sont décrits, et la piqure de l'ennui s'y fait sentir. C'est bien de l'ennui que Clarissa exprime en figurant son mariage par une vie solitaire dans une tour², ou que Peter dénonce lorsqu'il voit au cœur de la vie un vide, à peine sauvé par le « squelette des habitudes »³. L'ennui est donc la conscience douloureuse que le temps nous emprisonne et ne promet rien de nouveau. Mais *Mrs Dalloway* permet d'approfondir cette vision du temps. Il est des moments où ce vide est vécu de façon opposée. Clarissa est capable de jouir de la simplicité et de la vacuité du présent. Cela semble parfois superficiel⁴, mais ce peut être aussi l'indice d'une réelle sagesse⁵.

¹ chap. 11 ² p. 121 ³ p. 124 ⁴ p. 111 ⁵ p. 223, p. 293

Peter lui aussi passera du sentiment de la vacuité de la vie, de son absurdité, à celui de la liberté⁶. Ainsi se révèle l'ouverture du temps, qui peut être vécu comme enfermement, dans l'ennui, ou positivement, comme promesse et appel à notre créativité.

Il n'est pas question de l'ennui chez **Bergson**, mais on y trouve des développements sur la différence entre la conscience pure du temps et sa conscience déformée. Le philosophe oppose le temps mesurable, homogène et discontinu, au temps vécu de la durée, hétérogène et pourtant continu. Il identifie ce qui altère notre conscience du temps : l'espace et l'action. C'est parce qu'on pense le temps sur le mode de l'espace, et parce que cette façon de penser est propice à l'action, qu'on s'éloigne du temps réel. Mais alors, comment se rapprocher de la durée ? Bergson ne privilégie aucun sentiment précis. Il en appelle à des expériences où nous retrouvons le temps de la durée : le déroulé d'un sentiment dans toute sa richesse, la musique, ou la lecture d'un bon roman. Il faudra alors comparer ce que l'ennui semble nous apprendre du temps, et ce que Bergson dit de la durée.

3 Problématique

De quoi l'ennui débarrasse-t-il notre expérience du temps, et qu'apprend-on à travers lui ? N'y a-t-il que l'ennui pour connaître le temps, ou bien peut-on aussi avoir une conscience joyeuse et non faussée du temps ?

II Plan détaillé

I L'ennui comme puissance de dévoilement de la nature du temps

1. Au quotidien, nous sommes aveugles à la réalité du temps
2. L'ennui, c'est l'attention extrême au présent, et non à ce qui est présent...
3. ... et sentir le présent, c'est sentir que le temps est passage

Dire de l'ennui qu'il nous met en contact avec un aspect fondamental du temps est une chose. Mais Lavelle va plus loin et affirme que cette expérience n'est pas une parmi d'autres : elle serait la conscience la plus vraie du temps. Pourquoi écarter ces autres expériences du temps ?

II L'ennui comme expérience supérieure aux autres expériences du temps

1. La nostalgie nous fait sentir la puissance destructrice du temps
2. L'enthousiasme nous met face à un temps ouvert et prometteur
3. Privilégier l'ennui, c'est donc affirmer la vanité de toute chose dans le temps

⁶ p. 128

Lavelle a-t-il raison lorsqu'il fait d'une expérience douloureuse la vérité de notre rapport au temps ? Il nous semble que l'on peut admettre la vérité de la leçon qu'est l'ennui sans en faire la vérité ultime de nos vies.

III La nature du temps ne se donne pas qu'à travers l'ennui

1. Faire de l'ennui la vérité sur le temps, c'est faire du temps un échec
2. La véritable révélation de l'ennui, c'est celle de notre liberté
3. La réversibilité de l'enthousiasme et de l'ennui

III Dissertation rédigée

NOS PARENTS ont beau nous avoir affirmé qu'il est formateur de s'ennuyer : ce sentiment a pour tout le monde le goût de l'échec, d'une souffrance dont on attend la fin. Il est difficile de se figurer ce que l'on peut gagner à s'ennuyer, car cette inaction douloureuse nous met face à un vide. S'ennuyer, c'est ne trouver goût à rien, c'est être entouré de rien, ou juger que ce qui nous entoure ne vaut rien, pas même la peine qu'on l'observe. Finalement, un enfant se dit souvent, après s'être ennuyé, que ses parents voulaient simplement dire qu'il faut se faire à l'ennui : non pas parce qu'il est bon pour nous, mais parce qu'il est bon d'apprendre à ne pas trop souffrir de ce mal inévitable.

Louis Lavelle, philosophe français du XX^e siècle, prétend au contraire qu'il y a quelque chose dans l'ennui que l'on gagne, et que l'on ne peut gagner nulle part ailleurs. D'après lui, « la conscience du temps, sous sa forme la plus pure, c'est l'ennui ». Ainsi, l'ennui serait une expérience privilégiée par rapport à toutes les autres, puisque ce serait en elle qu'on a le rapport le plus direct, le plus véridique au temps lui-même. Cette thèse est pour le moins surprenante, puisque justement, dans l'ennui, il semble surtout que nous soyons en face de rien. Lavelle fait donc un parallèle entre le vide lié à l'ennui et la nature du temps. Qu'apprend-on sur la réalité du temps grâce à l'ennui ? N'y a-t-il que l'ennui pour connaître le temps, ou bien peut-on aussi avoir une conscience joyeuse et non faussée du temps ?

Nous commencerons par tenter de comprendre ce que l'ennui révèle sur le temps, pour ensuite examiner l'idée que l'ennui occuperait une place première, parmi les autres expériences du temps. Nous essaierons alors de montrer qu'accorder ce privilège à l'ennui est une vision tronquée et affectivement partielle de ce que l'ennui dévoile.

SI L'ENNUI nous met en contact avec le temps lui-même, il faut identifier ce qui nous éloigne du temps lorsque nous ne nous ennuyons pas. Il faut démasquer le temps véritable sous le temps apparent ou oublié.

Faire de l'ennui l'expérience de la vérité du temps, c'est dire que le prix d'une compréhension du temps est un désintéret pour le monde. Lavelle juge donc que, au quotidien, nous sommes aveugles au temps parce que nous sommes éblouis par le monde et nos soucis. Effectivement, on voit le narrateur de *Sylvie* perdu dans ses souvenirs. Quand il veut se raccrocher au présent, à ce qui est « solide »⁷, il reconnaît en fait qu'il est enfermé dans un temps irréel, le passé. Bergson théorise cette incompréhension du temps réel : il présente l'image classique du temps comme une méprise et une « représentation symbolique » qui trahit la durée réelle⁸. Il partage donc l'avis de Lavelle : le temps de l'horloge, de l'agenda, ce n'est pas le temps lui-même, c'est le temps des actions qui occupent notre temps (*agenda* veut dire : « ce qu'il faut faire »).

À l'inverse de cet aveuglement, on comprend que l'ennui nous met face au temps lui-même, face à la réalité concrète du temps. L'écriture de *Mrs Dalloway* est l'illustration volontaire du pouvoir de fuite qu'a la conscience. La conscience a du mal à être conscience du temps lui-même, car elle est conscience de toutes les modalités du temps, de toutes ses variations. Septimus symbolise l'extrême déconnexion de la conscience avec le présent : sa folie est le moment où le temps réel est complètement perdu de vue. Au contraire, on remarquera que lorsque Clarissa se sent le plus en phase avec le temps, c'est justement quand elle est à la limite de l'ennui, que rien de précis n'occupe son esprit : elle plonge alors « au cœur même de l'instant »⁹. Telle est la première force de l'ennui, nous détacher de tout ce qui est ici présent pour nous relier à la pureté du présent.

S'ennuyer, c'est faire abstraction du fait que vivre, c'est se sentir concerné par ce qui se passe. Or s'intéresser à ce qui se passe, c'est négliger le temps qui passe. Ainsi le narrateur de *Sylvie*, qui vient de décrire son époque comme une époque hantée par l'ennui, n'a ni montre ni horloge fonctionnelle pour lui donner le temps¹⁰. En ne prêtant pas attention au temps, on est insensible à sa nature, au fait que le temps lui-même est passage. C'est ce que Bergson essaie de défendre dans son *Essai*. Alors que la science construit le temps comme un objet, une somme d'instants qu'elle manipule par ses équations, la réalité du temps est le passage lui-même. Le temps, c'est le temps vécu, pour Bergson, car c'est le fait que notre conscience ne vit pas des instants les uns après les autres, mais la continuité de tous ces instants. L'ennui a donc une pertinence particulière, car on ne peut pas s'ennuyer pendant un instant. L'ennui est une conscience douloureuse de la pure durée.

⁷ chap. 11 ⁸ p. 92 ⁹ p. 107 ¹⁰ chap. 1

Dire de l'ennui qu'il nous met en contact avec un aspect fondamental du temps est une chose. Mais Lavelle va plus loin et affirme que cette expérience n'est pas une parmi d'autres : elle serait la conscience la plus vraie du temps. Pourquoi écarter ces autres expériences du temps ?

IL NOUS faut donc situer l'ennui par rapport à d'autres expériences où nous sommes en rapport avec la nature du temps.

Faire de l'ennui « la forme la plus pure » de la conscience du temps, cela suppose que les autres expériences aient moins de signification. Pourtant, il semble bien qu'une vérité importante soit dite sur le temps lorsqu'on fait l'expérience du vieillissement et de la destruction de toute chose. Clarissa dit craindre « le temps lui-même »¹¹. La peur de vieillir ne dit-elle pas ce qui semble une vérité indubitable : que le temps est une puissance de destruction ? L'ennui n'est-il pas d'ailleurs le sentiment que le temps peut tout annuler, jusqu'à l'envie d'agir et de vivre ? Lorsque le narrateur constate l'impossibilité de faire revivre le passé, quand il demande à Sylvie de chanter comme Adrienne le faisait¹², cette nostalgie ne nous en dit-elle pas autant sur ce qu'est le temps que l'ennui ?

Le temps est destructeur. Mais nous avons parfois une conscience du temps positive, enthousiaste. Peter, dans *Mrs Dalloway*, ressent un véritable vertige avant de suivre une jeune fille au hasard dans la rue. D'une certaine façon, il trompe l'ennui, il le prend à rebours. Comme il le dit auparavant, Peter est totalement libre : on ne sait pas qu'il est en ville, on n'attend rien de lui, et lui-même ne veut rien. Il n'est habité que par un amour vague¹³. Cette exaltation, ce sentiment de plénitude qu'on peut ressentir en habitant, en s'amusant du vide qu'est le temps – comme le fait le narrateur de *Sylvie*, le soir, avec ses camarades¹⁴ – n'est-ce pas là aussi une vérité sur le temps ?

Lavelle ne peut vouloir dire qu'une chose : tout ce qu'on apprend dans les autres expériences, on l'apprend dans l'ennui, et ce dernier nous en apprend plus que les autres expériences. Il nous semble que Lavelle veut dire qu'est tapi, au fond du temps, un sentiment de vanité et d'absurdité brute, qui n'est caché que par nos occupations et nos sentiments. Bergson va dans le sens de Lavelle, dans la mesure où il estime aussi que le véritable temps est celui de la conscience : un temps qui a toujours une certaine qualité. L'ennui serait donc le moment où le vernis qualitatif qui recouvre la vanité de l'existence devient transparent. Et en effet, on remarquera que l'enthousiasme de Peter n'est qu'une parenthèse entre un moment où il ressent l'absurdité de la vie¹⁵ et une retombée de sa joie qui se réduit alors « en poudre »¹⁶. Dire que l'ennui est la conscience la plus pure du temps, c'est dire que nos sentiments ne sont que des parenthèses qui finissent par nous laisser, nus, face au temps, vide.

¹¹ p. 97 ¹² chap. 11 ¹³ p. 128 ¹⁴ chap. 1 ¹⁵ p. 128 ¹⁶ p. 131

Lavelle a-t-il raison lorsqu'il fait d'une expérience douloureuse la vérité de notre rapport au temps ? Il nous semble que l'on peut admettre la vérité de la leçon qu'est l'ennui sans en faire la vérité ultime de nos vies.

IL Y a de quelque chose de vrai et de profond dans l'ennui. Mais toutes les vérités n'ont pas à être douloureuses, et l'on peut s'interroger sur la volonté de faire d'une expérience désagréable la vérité de notre rapport au temps.

En effet, faire de l'ennui la vérité du temps, c'est faire du temps un échec. La phrase de Lavelle rejoint l'impression que laisse *Sylvie* : malgré tout ce que l'on peut faire, le temps passe et détruit nos espoirs. Parce qu'il faut continuer de vivre, et accepter de voir le passé mourir, la vérité de l'ennui est celle de l'échec. N'y a-t-il pas quelque chose d'insupportable dans la douce résignation du narrateur à la fin de *Sylvie*¹⁷ ? Le thème du suicide apparaît alors comme la fine pointe, cachée, de l'argument de Lavelle : si la conscience la plus pure du temps est l'ennui, alors le suicide apparaît comme un risque majeur, comme dans *Sylvie*, à travers la référence à Werther¹⁸ ; voire comme un acte de défi, car c'est bien ainsi que Clarissa juge le suicide de Septimus¹⁹. Dire que l'ennui est la vérité du temps, n'est-ce pas le signe d'une vie fatiguée au point d'en être malade ?

Si l'ennui dit le temps, alors c'est que cette vérité est celle de la totale liberté que nous offre le temps. Dimension vide, dans laquelle notre conscience peut se mouvoir et donner à un instant la capacité de contenir toute la durée d'une vie (tel est le pouvoir de Clarissa, qu'elle utilise à plusieurs reprises²⁰), le temps ne peut être ennuyeux que parce que nos consciences sont aussi vides que lui, comme semblent l'être celles des enfants du siècle de la génération du narrateur de *Sylvie*²¹. Il est significatif, à cet égard, que le texte de Bergson sur la durée se conclue sur l'opposition de la confusion et de l'ordre²². L'ennui, c'est le sentiment que laisse la révélation de la vanité de l'ordre qui habite le monde et notre conscience. Mais pourquoi vivre la confusion comme un mal ? Au contraire, la confusion est le signe de la richesse des possibles qui sont en nous : et Bergson rappelle le plaisir qu'il y a à sentir et vivre la confusion de nos sentiments²³, qui fait aussi leur richesse.

La liberté peut donc avoir une dimension inquiétante. Et l'ennui n'est qu'une conscience lancinante de l'ouverture du temps et de notre liberté. En un sens, une vérité est bien révélée par l'ennui, mais cette vérité est la même que celle que l'on vit dans l'enthousiasme. Il nous semble que Lavelle commet l'erreur d'isoler un moment de la durée : il prend la phase d'ennui par laquelle nous pouvons tous passer, pour en faire la vérité, au détriment des moments d'enthousiasme. Mais Bergson nous a appris que cette psychologie trahit la véritable nature du temps,

¹⁷ chap. 13 ¹⁸ chap. 13 ¹⁹ p. 307 ²⁰ p. 107, p. 293 ²¹ chap. 1 ²² p. 103 ²³ p. 98

qui est d'être l'unité de ces sentiments par lesquels nous passons²⁴. On pourrait réinterpréter l'épisode de Peter suivant une inconnue : son enthousiasme n'est pas un mensonge, mais la richesse du temps, la pépite qu'il est capable de révéler par instants²⁵. C'est pourquoi l'ennui ne dit la vérité du temps que si l'on ajoute qu'il la dit autant que l'enthousiasme, et que c'est le passage de l'un à l'autre qui est la réalité du temps vécu.

AFFIRMER que l'ennui nous met dans un rapport avec le temps à l'état pur ne semble pas absurde. Car l'ennui est une façon de faire disparaître toutes les distractions qui détournent notre regard du temps lui-même. En effet, si l'on essaie de sentir ce temps, on se retrouve face à un quasi-néant, face au pur fait que le temps passe.

Cependant, le passage du temps, destructeur du passé, mais ouvert sur l'avenir, n'a pas nécessairement la signification d'un échec, d'une absence de désir. De même qu'il serait partial de dire que l'enthousiasme nous livre la vérité du temps, de même il est partial de faire de l'ennui cette vérité. Ennui et enthousiasme ne sont que les deux colorations affectives de la même vérité sur le temps : le temps n'est certes rien, mais il n'est rien que ce que nous en faisons.

IV Éviter le hors-sujet

Le sujet que nous venons de traiter comportait de nombreuses difficultés, car chacun de ses termes était à analyser correctement. La notion la plus délicate était certainement celle de *pureté*. Oublier de commenter l'idée de pureté, c'était s'enfermer dans une simple explication de ce que nous apporte l'ennui comme leçon sur le temps. Or, ce travail faisait partie du sujet. Mais la spécificité de la citation de Lavelle est de faire un classement, une hiérarchie dans les différentes expériences du temps.

Il était donc impossible de traiter le sujet sans en passer par l'étude d'autres formes d'expérience du temps. Et là, le problème était de ne pas se perdre dans l'infinie diversité des sentiments que le temps peut susciter en nous. Dans ce genre de cas, il n'est qu'une solution : faire l'analyse précise de l'ennui en premier lieu, pour en prendre le contre-pied et sélectionner l'expérience qui, en étant le contraire de l'ennui, constituera votre objet d'étude. Il était impossible de comprendre l'ennui sans s'intéresser à l'enthousiasme.

²⁴ p. 93 ²⁵ p. 165

Citations à retenir

Les citations qui ne sont pas tirées des trois œuvres au programme sont utiles pour votre culture générale et votre compréhension du thème. Vous pourrez les utiliser comme point de départ de votre introduction ou comme élargissement de la réflexion dans la conclusion, mais vous ne devez pas les citer dans votre développement.

1 Gérard de Nerval, *Sylvie*

Prendre la mesure du temps

« À mesure qu'elle chantait, l'ombre descendait des grands arbres. » (chap. 2)

« Quelle heure est-il ? / Je n'avais pas de montre. » (chap. 3)

« Ce n'était pas pour savoir l'heure que j'avais acheté cette pendule en Touraine. » (chap. 3)

« Tout semblait dans le même état qu'autrefois. » (chap. 9)

Percevoir dans le temps

« C'était un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse. » (chap. 1)

« cet état, où l'esprit résiste encore aux bizarres combinaisons du songe, permet souvent de voir se presser en quelques minutes les tableaux les plus saillants d'une longue période de la vie. » (chap. 2)

« Il est temps encore. » (chap. 3)

« Je cherche parfois à retrouver mes bosquets de Clarens perdus au nord de Paris, dans les brumes. Tout cela est bien changé ! » (chap. 14)

Se penser dans le temps

« C'était, nous dit-on, la petite-fille de l'un des descendants d'une famille alliée aux rois de France ; le sang des Valois coulait dans ses veines. » (chap. 2)

« Je suis entré au bal de Loisy à cette heure mélancolique et douce encore où les lumières pâlisent et tremblent aux approches du jour. » (chap. 8)

Index des œuvres et des noms propres

Agamben, Giorgio 163
Angélique 129
Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien 192
 Aragon, Louis 212
 Aristote 51
 Augé, Marc 227
 Augustin 132, 187
Aurélia 38

 Bachelard, Gaston 205
 Baudelaire 146
 Baudrillard, Jean 207
 Bergson 41, 45, 82, 126, 171, 199
 Bloch, Marc 192
 Borges, Jorge Luis 103
 Bourdieu, Pierre 143
 Bouveresse, Jacques 185

 Cicéron 95
 Cioran, Emil 140
 Cocteau, Jean 139
Considérations inactuelles 147
Critique et Clinique 191

 Dalí, Salvador 194
 Defoe, Daniel 223
 Deleuze, Gilles 191
 Diderot 121
Durée et Simultanéité 42
 Dürer, Albrecht 179
Du temps et de l'éternité 74

Émile ou De l'éducation 65
Entre croire et savoir 198
 Épicure 95, 111
Essais 95
Essai sur les données immédiates de la conscience ... 45, 82, 126, 171, 199

Fictions 103
Fragments 119

 Goethe 118, 190

 Halbwachs, Maurice 221
 Héraclite 119
 Horace 88, 90
Hourra l'Oural 212

 Jaccottet, Philippe 134
Jacques le fataliste et son maître .. 121

 Kafka, Franz 106

La Conscience de soi 96, 170
La Machine infernale 139
La Main de gloire 37
La Mémoire collective 221
La Métamorphose 106
La Nouvelle Héloïse 65
La Persistance de la mémoire 194
La Reine des poissons 39
La Semaison 134
 Lavelle, Louis 74, 96, 170
 Lecomte du Nouÿ, Pierre 198
Le Génie de la victoire 147
Les Chimères 38
Les Confessions 132
Les « Énigmes du temps » 185
Les Filles du feu 38
Les Illuminés 38
Les Souffrances du jeune Werther . 190
Les Yeux ouverts 154
Les Ziaux 177
Le Temps qui reste 163
Le Temps retrouvé 67
Lettres à Lucilius 142
L'Évolution créatrice 42
Le Voyage à Cythère 173

L'Impossible Voyage 227
L'Intuition de l'instant 205
 Mallarmé 125
Matière et Mémoire 42
Melencolia 179
 Michel-Ange 147, 150
 Montaigne 95
Mr Bennett and Mrs Brown 36
Mrs Dalloway ... 49, 86, 130, 175, 202
 Nerval 37, 47, 84, 128, 173, 201
 Newton 53
 Nietzsche 147
Night and Day 34
Odelettes 37
Odes 88
 Pascal 59, 125, 157, 162
Pensées 59, 157, 162
Phédon 95
Phèdre 104
Physique 51
 Platon 95
 Plotin 134
Prelude 36

Principes mathématiques de philosophie naturelle 53
Promenades et Souvenirs 38
 Proust 67
 Queneau, Raymond 177
 Racine 104
Robinson Crusoe 223
 Ronsard 88, 118, 184
 Rousseau 65
 Rutebeuf 177
 Sartre, Jean-Paul 155
 Sénèque 142
Sentences vaticanes 111
Situations I 155
Sonnets pour Hélène 88, 118
Syllogismes de l'amertume 140
Sylvie 47, 84, 128, 173, 201
The Voyage Out 33
 Tusculanes 95
 Verlaine 115
 Wittgenstein, Ludwig 185
 Woolf 33, 49, 86, 130, 175, 202
 Yourcenar, Marguerite 154