

Terminale

T^{le}

Philosophie



2^e édition



Cours sur les notions



La méthode pas à pas



Exercices corrigés

Marc Foglia



Philosophie

Terminale

2^e édition

Marc Foglia

Ancien élève de l'École normale supérieure
Professeur agrégé et docteur en philosophie



Je remercie chaleureusement pour leurs relectures précieuses mes collègues Guillaume Coqui, Philippe Crignon, Guillaume Decauwert, Frédérique Fouillet, Jean-Louis Hudry, Sylvain Monturet, Carole Niquet, Denis Viennet, Tony Roussillon, Bénédicte Seveyrat.

ISBN 9782340-117914

Dépôt légal : juillet 2026

©Ellipses Édition Marketing S.A.

8/10 rue la Quintinie 75015 Paris



Le Code de la propriété intellectuelle et artistique n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article L. 122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'article L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.editions-ellipses.fr

Avant-propos

Le Manuel de philosophie s'adresse aux élèves des classes de Terminale générale et technologique et à leurs professeurs.

Le Manuel contient des cours sur les notions, des exercices tirés de sujets donnés antérieurement au Baccalauréat, des points de méthode et des propositions de corrigés. Les exercices doivent permettre à l'élève d'acquérir progressivement les compétences nécessaires pour réussir l'épreuve de philosophie, dissertation ou explication de texte. Formuler un argument, analyser une métaphore, repérer le présupposé d'une question, établir le plan d'un texte, préciser ce qui pose problème : autant d'objectifs que l'année de philosophie doit permettre d'atteindre. Or, comme le dit le proverbe, c'est en faisant que l'on devient forgeron. Il faut s'exercer. Le programme officiel précise que les exercices proposés par l'enseignant doivent permettre aux élèves de « faire par eux-mêmes l'apprentissage de la réflexion philosophique¹ ». Le manuel propose une soixantaine d'exercices associés au cours sur les notions.

Un apprentissage efficace est un apprentissage qui se fait progressivement. Or, la dissertation et l'explication de texte sont des épreuves complexes, qui mobilisent chez le candidat un grand nombre de compétences et d'attendus. L'expérience montre que ces épreuves sont intimidantes pour une proportion importante d'élèves. C'est pourquoi la difficulté est ici fragmentée, afin de rendre l'apprentissage plus accessible. Chaque exercice permet en effet d'acquérir une compétence précise et de surmonter une difficulté qui aura été identifiée. Soucieux de bien conduire son jugement, Descartes disait appliquer le principe suivant : « diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait, et qu'il serait requis pour les mieux résoudre². » À la fin du manuel, la Table des exercices permet de voir les exercices associés à chacune des compétences travaillées. Quant à la Table des points de méthode, elle permet de se reporter aux différents points de méthode abordés dans le cours.

1. *Bulletin officiel de l'Éducation nationale*, 25 juillet 2019 : « Le programme n'établit pas la liste exhaustive des exercices permettant aux élèves de maîtriser les contenus enseignés et de faire par eux-mêmes l'apprentissage de la réflexion philosophique. Il revient au professeur de leur proposer les exercices les mieux adaptés à leur formation comme à leurs progrès, et d'utiliser dans la conduite de son cours diverses démarches philosophiques. »

2. René Descartes, *Discours de la méthode*, 2^e partie.

Trop souvent, le cours de philosophie cantonne les élèves dans un rôle d'écoute, de transcription et d'assimilation. Ce n'est pourtant pas sur leur capacité à prendre des notes qu'ils seront évalués au Baccalauréat. Le savoir est aujourd'hui disponible comme il ne l'a jamais été, et il serait étrange, à l'ère d'Internet, de vouloir encore former des moines copistes. Certes, la transcription et l'assimilation des idées jouent un rôle essentiel dans un enseignement de qualité, mais restent très insuffisantes au regard de l'intérêt que présente la philosophie comme discipline. En classe de Terminale, la philosophie est d'abord une initiation au questionnement, à l'expression des idées et à l'art de l'argumentation.

Le manuel contient de multiples occasions de « s'approprier le traitement de questions philosophiques », comme le prescrit le programme officiel. En associant aux cours les exercices et les points de méthode, l'ouvrage permet à l'élève d'acquérir progressivement les savoir-faire méthodologiques nécessaires à la réussite au baccalauréat. Grâce aux exercices, dont la consigne est toujours explicite, l'élève comprend à chaque fois la difficulté qu'il surmonte et la compétence qu'il acquiert.

Le présent manuel repose sur une méthode d'apprentissage de la philosophie que je mets en œuvre depuis plusieurs années en classes de Terminale. Le principe en est simple : l'élève doit à la fois assimiler le cours et s'exercer à répondre aux questions posées. En classe, les élèves s'entraînent à l'écrit sur chaque exercice et restituent à l'oral une partie de leurs productions. Le travail en binôme, que je recommande, permet de ne pas rester seul face à la difficulté.

Chaque compétence travaillée est explicitée dans un point de méthode, et mise en œuvre dans une série d'exercices. L'élève pourra ainsi combler ses éventuels points faibles en se reportant aux points de méthode concernés et à la série d'exercices indiqués sur le point en question. Le manuel est particulièrement recommandé en cas de difficulté ponctuelle concernant la méthodologie.

Marc Foglia

Terminale générale: liste des notions au programme

L'art ■ Le bonheur ■ La conscience ■ Le devoir ■ L'État ■ L'inconscient ■
La justice ■ Le langage ■ La liberté ■ La nature ■ La raison ■ La religion ■
La science ■ La technique ■ Le temps ■ Le travail ■ La vérité.

Les notions soulignées forment ainsi dans le manuel un système de renvois.

Trois perspectives sont retenues dans le traitement des notions :

- L'existence humaine et la culture
- La morale et la politique
- La connaissance

« [...] À simple titre d'exemple, la notion de raison peut être abordée dans une réflexion sur la connaissance, mais tout aussi bien dans une perspective pratique ; l'art ou la technique peuvent donner lieu à une réflexion morale, à une interrogation sur le type de connaissance qu'ils procurent, mais aussi sur leur place dans l'existence humaine et la culture¹. »

Terminale technologique: liste des notions au programme

L'art ■ La justice ■ La liberté ■ La nature ■ La religion ■ La technique ■ La vérité.

Liste des repères

« Les repères prennent la forme de distinctions lexicales et conceptuelles qui, bien comprises, soutiennent la réflexion que l'élève construit pour traiter un problème », souligne le programme officiel.

Absolu/relatif ■ Abstrait/concret ■ En acte/en puissance ■ Analyse/synthèse ■
Concept/image/métaphore ■ Contingent/nécessaire ■ Croire/savoir ■
Essentiel/accidentel ■ Exemple/preuve ■ Expliquer/comprendre ■ En fait/en
droit ■ Formel/matériel ■ Genre/espèce/individu ■ Hypothèse/conséquence/
conclusion ■ Idéal/réel ■ Identité/égalité/différence ■ Impossible/possible ■
Intuitif/discursif ■ Légal/légitime ■ Médiate/immédiat ■ Objectif/subjectif/
intersubjectif ■ Obligation/contrainte ■ Origine/fondement ■ Persuader/
convaincre ■ Principe/cause/fin ■ Public/privé ■ Ressemblance/analogie ■
Théorie/pratique ■ Transcendant/immanent ■ Universel/général/particulier/
singulier ■ Vrai/probable/certain.

1. Extrait du B.O., Programme de philosophie de terminale générale (2020).

Liste des auteurs

Les présocratiques ■ Platon ■ Aristote ■ Zhuangzi ■ Épicure ■ Cicéron ■
Lucrèce ■ Sénèque ■ Épictète ■ Marc Aurèle ■ Nāgārjuna ■ Sextus Empiricus ■
Plotin ■ Augustin ■ Avicenne ■ Anselme ■ Averroès ■ Maïmonide ■ Thomas
d'Aquin ■ Guillaume d'Occam.

N. Machiavel ■ M. Montaigne (de) ■ F. Bacon ■ T. Hobbes ■ R. Descartes ■
B. Pascal ■ J. Locke ■ B. Spinoza ■ N. Malebranche ■ G. W. Leibniz ■ G. Vico ■
G. Berkeley ■ Montesquieu ■ D. Hume ■ J.-J. Rousseau ■ D. Diderot ■
E. Condillac (de) ■ A. Smith ■ E. Kant ■ J. Bentham.

C.W.H. Hegel ■ A. Schopenhauer ■ A. Comte ■ A.-A. Cournot ■ L. Feuerbach ■
A. Tocqueville (de) ■ J.-S. Mill ■ S. Kierkegaard ■ K. Marx ■ F. Engels ■
W. James ■ F. Nietzsche ■ S. Freud ■ E. Durkheim ■ H. Bergson ■ E. Husserl ■
M. Weber ■ Alain ■ M. Mauss ■ B. Russell ■ K. Jaspers ■ G. Bachelard ■
M. Heidegger ■ L. Wittgenstein ■ W. Benjamin ■ K. Popper ■ V. Jankélévitch ■
H. Jonas ■ R. Aron ■ J.-P. Sartre ■ H. Arendt ■ E. Levinas ■ S. de Beauvoir ■
C. Lévi-Strauss ■ M. Merleau-Ponty ■ S. Weil ■ J. Hersch ■ P. Ricoeur ■
E. Anscombe ■ I. Murdoch ■ J. Rawls ■ G. Simondon ■ M. Foucault ■ H. Putnam.

Dans le cours, une **notion soulignée** est une notion au programme figurant pour la première fois dans un paragraphe, sauf dans les citations d'auteur.

Les astérisques (*) renvoient aux **repères** du programme figurant pour la première fois dans un paragraphe, sauf dans les citations d'auteur.

À la fin du manuel, une **Table des points de méthode** permet d'avoir accès aux explications méthodologiques associées aux exercices.

Une **Table des exercices** classe les exercices par compétence travaillée.

On trouvera également **des dissertations et des explications de texte intégralement rédigées**.

Cours approfondis

L'ART

PLAN DE COURS

1. L'art et le réel
2. L'appréciation de l'art est-elle toujours subjective ?
3. L'art est-il un langage ?

Si l'on s'intéresse à l'étymologie, le mot français « art » vient du latin *ars*, *artis* qui désigne l'activité de l'artisan, mais aussi la technique qu'il maîtrise. Le sens le plus ancien de l'art, en français, est la capacité à créer quelque chose sur la base de procédés techniques. En moyen français (XIV^e-XVI^e siècles), le mot renvoie à l'ensemble des procédés de fabrication, techniques et savoir-faire que le maître met en œuvre dans son activité et transmet à ses apprentis. On parle ainsi de l'art du tisserand ou de l'art du joaillier. L'art s'oppose à la nature comme s'opposent les artefacts ou productions de l'homme aux plantes, aux animaux, à tout ce qui n'a pas besoin de nous pour exister. Si l'on qualifie d'art les gâteaux de cire produits par les abeilles, « ce n'est que par analogie avec l'art¹ », écrit Emmanuel Kant. Comme la technique, l'art implique en effet l'anticipation du résultat par la pensée. Lorsqu'on dit d'une chose qu'elle a été fabriquée avec art, cela veut dire aussi qu'elle suppose une habileté particulière*, un savoir-faire remarquable. L'art est alors ce qui distingue certaines créations singulières* de productions communes ou industrielles, même si ces dernières peuvent intégrer divers éléments artistiques. Pensons au design de certains objets emblématiques de notre époque. L'art semble impliquer l'originalité.

Au XIV^e siècle en Italie, à la suite de Giotto, les peintres conçoivent le résultat de leur travail comme une œuvre personnelle, et commencent à y laisser leur signature. On les rattache à un style particulier*, et à la personnalité de l'artiste. L'art moderne se sépare de l'artisanat et devient une expression de la subjectivité. Au XIX^e siècle, l'artiste romantique devient un créateur au génie inimitable, qui se coupe du monde pour mieux cultiver sa singularité. La liberté de l'artiste romantique s'affirme en brisant les conventions de l'art néo-classique. Aujourd'hui, la fréquentation des musées est englobée dans ce que l'on appelle couramment la culture. Le public devient consommateur

1. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 48, éd. Ferdinand Alquié., traduction J.-L. Delamarre, F. Marty et al., Gallimard, 1985, § 43, « De l'art en général ».

d'expositions comme d'autres produits culturels, à l'instar des jeux vidéo. Dans les années 1980, le musée Guggenheim de Bilbao a fait partie d'un projet du gouvernement local pour redynamiser la ville : l'art est intégré à une politique culturelle et à une stratégie de développement économique. Les artistes les plus connus, comme Jeff Koons aujourd'hui, sont les stars d'un art devenu système économique, médiatique et culturel.

1. L'art et le réel

L'art donne l'illusion de la réalité. Ne risque-t-il pas de nous enfermer dans un monde fictif ? Quand je regarde un tableau, je ne regarde pas vraiment le réel*, souligne Platon. L'artisan qui fabrique un lit s'inspire d'une idée de lit, grâce à laquelle il peut éventuellement produire plusieurs lits concrets*. Le peintre, lui, imite le lit fabriqué, en copiant l'apparence sensible du lit sur une surface plane. La peinture est donc imitation au second degré, copie de copie, souligne Platon¹. Au livre X de la *République*, la peinture est critiquée comme art de l'imitation. Pourtant, Socrate voit aussi dans la peinture quelque chose qui tient de la « sorcellerie », du charme jeté par le « magicien ».

Socrate – Pense maintenant à ce que je vais dire ; quel est l'objet de la peinture ? Est-ce de représenter ce qui est tel, ou ce qui paraît, tel qu'il paraît ? Est-elle l'imitation de l'apparence, ou de la réalité ?

Glaucou – De l'apparence.

S. – L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai ; et la raison pour laquelle il fait tant de choses, c'est qu'il ne prend qu'une petite partie de chacune ; encore ce qu'il en prend n'est-il qu'un fantôme. Le peintre, par exemple, nous représentera un cordonnier, un charpentier, ou tout autre artisan, sans avoir aucune connaissance de leur métier ; mais cela ne l'empêchera pas, s'il est bon peintre, de faire illusion aux enfants et aux ignorants, en leur montrant du doigt un charpentier qu'il aura peint, de sorte qu'ils prendront l'imitation pour la vérité.

G. – Assurément.

S. – Ainsi, mon cher ami, devons-nous l'entendre de tous ceux qui font comme ce peintre. Lorsque quelqu'un viendra nous dire qu'il a trouvé un homme qui sait tous les métiers, qui réunit à lui seul, dans un degré éminent, toutes les connaissances qui sont partagées entre les autres hommes, il faut lui répondre qu'il est dupe apparemment de quelque magicien et de quelque imitateur qu'il a pris pour le plus habile des hommes, faute de pouvoir lui-même distinguer la science, l'ignorance et l'imitation.

Platon, *République*, livre X²

1. Platon, *République*, livre X, 596-597.

2. Platon, *La République*, livre X, 598, trad. Victor Cousin (1822).

Question 1. Formulez une problématique sur le texte de Platon.

...

► Point de méthode sur... la problématique

La **formulation d'un problème** est une étape indispensable de la dissertation et de l'explication de texte. On a tendance à l'esquiver, parce que c'est aussi la plus difficile. La problématique me permet de prendre du recul par rapport à la question posée et aux mots employés par l'auteur. Je dois toujours supposer qu'il y a dans la question posée ou dans le texte proposé quelque chose d'obscur, qui résiste à l'examen de la raison. Sinon, la question ne se poserait pas en philosophie. Je suis comme arrêté, bloqué dans ma tentative pour y voir plus clair. Pourquoi n'est-ce finalement pas évident ? Tout d'abord, je dois choisir **une notion centrale** parmi les notions au programme. Ensuite, j'essaie de trouver **une contradiction ou un écart logique**. D'un côté, nous pouvons soutenir cette thèse, de l'autre, nous avons une antithèse. Enfin, je peux piocher dans la liste des **repères** (abstrait/concret, idéal/réel, croire/savoir, etc.), qui fournit des exemples d'**outils conceptuels** précieux pour m'aider à formuler le problème.

La critique de la peinture comme art de l'illusion fait partie d'une critique plus vaste dans laquelle Platon inclut la poésie, et notamment la poésie d'Homère, père de la culture grecque. Si le poète fascine, c'est parce qu'il est capable de s'identifier aux personnages qu'il invoque : Homère devient par exemple Achille, et se met à parler par sa voix. Homme multiple, il devient tantôt Agamemnon, tantôt Zeus. L'art poétique est un art de l'imitation (*mimêsis*, en grec), de la métamorphose et de l'illusion¹. Le poète, qui fait parler un médecin, est pourtant incapable de soigner et se contente d'imiter le langage du médecin². De même, le poète n'y connaît rien au commandement d'une armée, ou à l'administration d'un État, ce qui ne l'empêche pas de faire parler un général ou un archonte. S'adressant fictivement à Homère, Socrate lui demande quelle cité a été mieux administrée grâce à lui, c'est-à-dire si son œuvre présente un intérêt politique. À la jeunesse dorée d'Athènes, les Sophistes enseignent l'art de faire illusion par la parole, en particulier l'art de paraître tout savoir. Ont-ils su rendre les hommes meilleurs ? Grâce à son art rhétorique, Gorgias fait mieux que le médecin, ou que n'importe quel artisan, en donnant l'illusion qu'il est le meilleur dans le domaine en question³. L'orateur fait appel aux émotions et à l'imagination, au lieu de ménager un accès à la vérité. De la même façon, la peinture ou la poésie visent à plaire

1. Voir Platon, *La République*, III, 392-393.

2. Platon, *La République*, X, 599c.

3. Platon, *Gorgias*, 456be.

à la sensibilité. Dans *La République*, modèle d'État, Platon chasse de la cité idéale* les artistes imitateurs et les techniciens de la parole. Il leur oppose des éducateurs capables de transmettre des connaissances. À la différence* de la peinture et de la poésie, la musique et la gymnastique seront pratiquées dans la Cité idéale, parce qu'elles créent de bonnes dispositions chez les jeunes gens¹. Le rythme et l'harmonie enseignent la maîtrise de soi : l'homme platonicien apprend à cultiver en lui-même le principe* de la juste mesure.

Quel type de relation entretient l'œuvre d'art avec ce qu'elle représente ? En comprenant l'art comme imitation (*mimèsis*, en grec), les Anciens s'interrogent sur la vérité de l'œuvre d'art, et supposent que celle-ci est fondée sur l'exactitude. Mais pourquoi faudrait-il copier la réalité ? Comme la nature ne fait rien en vain, selon Aristote, c'est une tendance qui favorise l'apprentissage ; le signe de cette fin* de la nature est le plaisir que nous prenons aux imitations.

Dès l'enfance, les hommes sont naturellement enclins à imiter (et l'homme diffère des autres animaux en ceci qu'il y est plus enclin qu'eux et qu'il acquiert ses premières connaissances par le biais de l'imitation) et que tous les hommes prennent du plaisir aux imitations. Un indice est ce qui se produit dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus précises des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité comme les formes des monstres les plus répugnants et les cadavres.

Aristote, *Poétique*²

L'art prendrait sa source dans le plaisir d'imiter, mais aussi dans la tendance qu'ont les hommes à apprendre à partir d'imitations. Il existe un plaisir certain à reconnaître une image*, souligne Aristote, plaisir paradoxal dans la mesure où ce qui est représenté, par exemple un cadavre, ne nous plairait pas nécessairement dans la réalité. L'histoire de la peinture en donne une illustration magistrale, par exemple avec *Le Bœuf écorché* (1655) de Rembrandt. « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux³ ! » s'exclame Blaise Pascal. Mais l'œuvre d'art réussie est-elle vraiment l'œuvre qui fait illusion ? Le peintre grec Zeuxis était connu pour avoir peint des raisins si ressemblants que des oiseaux se seraient laissés prendre en venant picorer le tableau. Plus proche de nous, Alain Robbe-Grillet fait la description méticuleuse d'un quartier de tomate dans le roman *Les Gommages* (1953). Le courant

1. Platon, *La République*, livre III, 398-403.

2. Aristote, *Poétique*, I, 4 (1445b), trad. Barbara Gernez, bilingue, Les Belles Lettres, 2001, p. 13.

3. Blaise Pascal, Fragment *Vanité* n° 27 / 38 sur www.penseesdepascal.fr

littéraire du « nouveau roman » revendique le souci de l'objectivité et se rattache à une conception de l'art comme restitution du réel*. Mais la fin* de l'art est-elle vraiment de représenter la nature?

Question 2. Peut-on reprocher à l'art d'être mensonger ?

Analysez les termes du sujet et précisez le sens de la question.

...
(L, 2002)

Depuis les travaux de Piero della Francesca sur la perspective au xv^e siècle, la peinture donne l'illusion au spectateur qu'il a devant lui un espace en trois dimensions. Ce genre* d'illusion est structurant pour la peinture dite classique. Mais si l'art devait, avant tout, bien imiter, cela voudrait dire qu'une œuvre d'art réussie serait toujours la reproduction la plus fidèle possible* de son objet. On ne comprendrait pas le succès de chefs-d'œuvre comme ceux de Van Gogh ou de Picasso, qui déforment la réalité qu'ils représentent. En outre, le jeu de l'imitation semble voué à l'échec. L'art reste limité dans ses moyens d'expression et ne peut faire illusion longtemps. Les raisins peints pas Zeuxis auraient trompé les oiseaux, comme nous pouvons nous laisser abuser un moment par certains trompe-l'œil. Dans *l'Esthétique*, Hegel (1770-1831) raille la conception courante de l'art, qui en fait une simple imitation de la nature. « On peut dire d'une façon générale qu'en voulant rivaliser avec la nature par l'imitation, l'art restera toujours au-dessous de la nature et pourra être comparé à un vers faisant des efforts pour égaler un éléphant¹. » L'art donne à voir une œuvre de l'esprit ; si l'on peut parler de vérité, celle-ci n'est pas synonyme d'exactitude. Un beau portrait n'est pas seulement la copie exacte d'un visage, mais l'expression d'une personnalité. Hegel défend ainsi la supériorité du beau artistique sur le beau naturel.

D'après l'opinion courante, la beauté créée par l'art serait même bien au-dessous du beau naturel, et le plus grand mérite de l'art consisterait à se rapprocher, dans ses créations, du beau naturel. S'il en était ainsi, l'esthétique, comprise uniquement comme science du beau artistique, laisserait en dehors de sa compétence une grande partie du domaine artistique. Mais nous croyons pouvoir affirmer, à l'encontre de cette manière de voir, que le beau artistique est supérieur au beau naturel, parce qu'il est un produit de l'esprit. L'esprit étant supérieur à la nature, sa supériorité se communique également à ses produits et, par conséquent, à l'art. C'est pourquoi le beau artistique est supérieur au beau naturel.

Hegel, *Introduction à l'esthétique*²

1. Hegel, *Introduction à l'esthétique*, p. 37.

2. Hegel, *Introduction à l'esthétique*, traduction S. Jankélévitch, Flammarion, 1979, chapitre premier, p. 10.

La moindre idée a une valeur infiniment supérieure à tout ce qui existe dans la nature, soutient Hegel, contemporain du romantisme. Une touffe de plantain représentée par Albrecht Dürer est infiniment supérieure à celle que l'on peut trouver au bord du chemin. Pour Hegel, l'art est une expression de l'esprit. Avec l'art, c'est l'esprit qui se contemple lui-même dans le sensible. L'esprit s'aliène dans la matière, par exemple dans la couleur, la forme ou le son, avant de ramener le sensible à l'esprit lui-même. La puissance propre à l'art est d'investir une matière pour la spiritualiser. Nous en faisons l'expérience en regardant un portrait du Titien, ou bien en écoutant une cantate de Bach. Pour décrire alors notre émotion, le pouvoir du langage apparaît bien limité. Par contraste, la copie de ce que l'on trouve dans la nature apparaît comme « une occupation oiseuse et superflue¹ », par laquelle l'artiste démontre seulement son habileté. Avec l'art, nous nous confrontons à une réalité différente de la matérialité sensible* : c'est l'esprit qui se manifeste à travers une matière et la charge de sens. Paul Klee, peintre et théoricien de l'art moderne du début du xx^e siècle, écrit : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ».

2. L'appréciation de l'art est-elle toujours subjective ?

L'émotion que nous pouvons ressentir devant une œuvre d'art est subjective*. En communiquant avec autrui, nous pouvons essayer de la partager. On appelle jugement esthétique le jugement d'appréciation qui porte sur le beau. Ce type de jugement peut mobiliser des éléments objectifs*, tirés de la culture et de l'histoire, ou bien la reconnaissance de proportions idéales*, relevant de ce que l'on appelle un canon esthétique. Le jugement sur une œuvre d'art peut-il revendiquer l'objectivité comme fondement* ?

Face à une œuvre d'art, chacun revendique à bon droit le caractère subjectif* de son appréciation. Le proverbe ne dit-il pas : des goûts et des couleurs, on ne discute pas ? Selon David Hume (1711-1776), « la beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple, et chaque esprit perçoit une beauté différente² ». Pourtant, nous sommes également confrontés à la norme du bon goût : quelqu'un qui mettrait sur un pied d'égalité* un poète inconnu avec Milton, souligne Hume, serait « considéré soutenir une aussi grande extravagance que s'il avait soutenu qu'une taupinière peut être aussi haute que Ténériffe, ou une mare aussi vaste que l'océan³. » Un tel jugement apparaîtrait à la fois absurde et

1. Hegel, « l'imitation de la nature », *Introduction à l'esthétique*, p. 35.

2. David Hume, « De la norme du goût », dans *Essais esthétiques*, trad. Renée Bouveresse, GF Flammarion, p. 127.

3. Hume, *op.cit.*, p. 128. Voir le corrigé intégral de la dissertation : « Faut-il être cultivé pour apprécier les œuvres d'art ? » p. 313.

ridicule. Il semble donc qu'il existe une norme du goût. N'est-ce pas la raison pour laquelle Homère, qui était apprécié dans l'Antiquité grecque, peut encore l'être aujourd'hui ? Ne sommes-nous pas d'accord pour établir une certaine hiérarchie entre les œuvres d'art, certaines ayant plus de valeur que d'autres ? « Il apparaît alors que, au milieu de la variété et du caprice du goût, il y a certains principes généraux d'approbation et de blâme¹ », soutient Hume, une norme du goût à laquelle chacun est capable d'accéder, mais dont différentes circonstances extérieures peuvent troubler le bon fonctionnement. L'expérience nous enseigne que seuls quelques-uns maîtrisent cette norme dans toute sa finesse. La « délicatesse du goût » se travaille, notamment dans la pratique* d'un art particulier*, qui nous habitue à percevoir de petites différences* là où notre jugement était au départ encore grossier.

Le cas du jugement esthétique est-il alors différent de celui du jugement de goût en général*, qui concerne les préférences en matière de nourriture ou de vêtements ? Ce n'est pas la même chose, souligne Emmanuel Kant (1724-1804) : l'expérience esthétique me conduit à vouloir convaincre* autrui qu'il devrait porter le même jugement que moi, en l'occurrence : c'est beau. Cela revient, selon les mots de Kant dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), à postuler que mon jugement possède une valeur universelle*. Dans l'appréciation d'une œuvre d'art, je fais comme si autrui devait ressentir la même émotion que moi. Lorsque je dis d'une œuvre d'art qu'elle est belle, je parle donc du beau comme si c'était une propriété de l'objet lui-même, comme si mon jugement se fondait sur des qualités objectives*. Or, « il est impossible qu'il y ait un principe objectif du goût² », souligne Kant, un principe* qui mettrait tout le monde d'accord au moyen de véritables preuves*. Lorsque nous portons un jugement esthétique, nous ne renvoyons pas aux propriétés matérielles et mesurables de l'objet, comme la taille, les proportions, l'arrangement des sons et des couleurs, pas plus que nous ne prononçons une évaluation morale de l'œuvre d'art, en la trouvant moralement bonne ou mauvaise. Trouver une chose belle, c'est avant tout « éprouver immédiatement un plaisir³ » à sa représentation, souligne Kant. Or, ce plaisir est tout à fait original : on peut l'éprouver à la vue d'un palais, par exemple, même si l'on ne désire pas y habiter, et même si l'on trouve, comme Rousseau, que les palais sont l'expression de la vanité des puissants. Trouver certaines choses belles, comme une musique ou un visage, ou même sublimes, comme une montagne ou une tempête, ce n'est pas non plus désirer les avoir : le plaisir esthétique est en ce sens « désintéressé⁴ ». Or, même si j'ignore quel est l'avis des autres hommes, et même si je peux bien sûr me tromper, quand je dis

1. Hume, *op.cit.*, p. 131.

2. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op.cit.*, § 34.

3. Kant, *op.cit.*, § 1.

4. Kant, *op.cit.*, § 2.

c'est beau, je suppose que tous les hommes devraient s'accorder avec moi. Tandis que l'agréable est représenté comme objet d'une satisfaction subjective* et particulière*, le beau est représenté « comme l'objet d'une satisfaction universelle¹ ». Le jugement esthétique ressemble à un jugement logique en ce que je lui suppose une valeur universelle*; pourtant, souligne Kant, il ne se fonde pas sur la connaissance de son objet. Cette contradiction est ce que Kant appelle « l'antinomie du goût ». Afin de résoudre la contradiction, Kant définit le beau comme « ce qui plaît universellement sans concept ». Le jugement sur le beau se présente comme universel, mais renvoie en définitive à un sentiment, et non à une connaissance.

Là où il doit être permis de discuter, il faut aussi avoir l'espoir de s'accorder; donc on doit pouvoir compter sur des fondements du jugement qui n'ont pas seulement une valeur personnelle et ne sont pas simplement subjectifs; à quoi est justement opposé le principe: *tout un chacun a son propre goût*. Ainsi, par rapport au principe du goût, se révèle l'antinomie suivante:

1° *Thèse*. Le jugement de goût ne se fonde pas sur des concepts; car, sinon, on pourrait en disputer (décider par des preuves).

2° *Antithèse*. Le jugement de goût se fonde sur des concepts; car, sinon, on ne pourrait même pas, en dépit de la diversité contenue dans ce jugement, en discuter (élever la prétention à l'unanimité nécessaire pour ce jugement).

Kant, *Critique de la faculté de juger*²

Question 3. Faut-il renoncer à définir le beau ?

Analysez le sujet en reconstituant un raisonnement qui permet d'aboutir à la question posée.

...
(S, 2001)

Devant une œuvre d'art contemporaine, il n'est pas rare de voir les gens se disputer, l'un prétendant que cela n'a aucun intérêt, l'autre rétorquant que le premier n'a rien compris. La discussion est sans fin, car il n'existe pas en la matière de preuve* qui pourrait contraindre les interlocuteurs à reconnaître qu'un jugement est vrai. Dans l'œuvre *TV Buddha* (1974), le Coréen Nam June Paik, fondateur du mouvement de « l'art vidéo », installe une statue de Bouddha devant une télé qui lui montre sa propre image. Celle-ci est filmée par une caméra placée juste derrière la télévision. On ne sait pas si Bouddha médite ou regarde la télévision. Pour certains, l'art s'est

1. Kant, *op.cit.*, CFJ § 6 et 24.

2. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 56: « représentation de l'antinomie du goût », Gallimard, 1985, p. 298.

dégradé en jeu conceptuel, ici avec les symboles de la religion et de la société de consommation. Pour d'autres, l'art retrouve ici toute sa valeur de prise de conscience, de réflexion sur le *Zeitgeist* ou esprit d'une époque.

D'où vient l'émotion qui nous saisit devant certaines œuvres d'art ? Face à la beauté, l'âme se retrouve « toute étonnée » selon les mots du philosophe Plotin (204-270), disciple de Platon. Lorsqu'elle rencontre le beau, l'âme « se souvient d'elle-même et de ce qui lui appartient. Quelle ressemblance y a-t-il donc entre les beautés de là-bas et celles d'ici¹ » ? Plotin fait référence à la théorie* platonicienne de la réminiscence : tombée dans le corps à la naissance, l'âme se trouve exilée dans le monde sensible. Pourtant, lorsque l'âme découvre le beau, elle se trouve parfois rappelée à son origine*, à sa « chère patrie² ». Apprendre, découvrir le vrai, être émerveillé devant le beau, c'est en réalité reconnaître et se ressouvenir du monde où l'âme a vécu avant sa chute dans le corps, soutient le philosophe néo-platonicien. L'incarnation a provoqué l'oubli des réalités intelligibles, mais celui-ci n'est pas irrémédiable. La rencontre avec la beauté est l'un des événements qui peut déclencher la réminiscence : devant une belle statue, devant une connaissance admirable ou encore devant une action moralement remarquable, l'âme se souvient tout à coup. Selon Plotin, les émotions provoquées par la beauté sont « la stupeur, l'étonnement joyeux, le désir, l'amour et l'effroi accompagnés de plaisir³ ». Comprenant de manière intuitive* qu'elle est en exil dans ce monde matériel, l'âme cherche alors à se purifier de tout ce qui la maintient attachée au corps pour rejoindre le Beau. L'effort de l'âme doit porter sur la beauté intérieure, par principe* invisible, souligne Plotin. L'esthétique est en réalité une éthique : fermant les yeux au monde extérieur, à la beauté des corps et aux « plaisirs des yeux », il faut réveiller « l'œil intérieur », une faculté que tous les hommes possèdent mais dont bien peu font usage.

Comment peut-on voir cette beauté de l'âme bonne ? Reviens en toi-même et regarde : si tu ne vois pas la beauté en toi, fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle ; il enlève une partie, il gratte, il polit, il essuie jusqu'à ce qu'il dégage de belles lignes dans le marbre ; comme lui, enlève le superflu, redresse ce qui est oblique, nettoie ce qui est sombre pour le rendre brillant, et ne cesse pas de sculpter ta propre statue, jusqu'à ce que l'éclat divin de la vertu se manifeste.

Plotin, *Du Beau*⁴

1. Plotin, « Du Beau », *Ennéades* I, 6, trad. Émile Bréhier, Les Belles Lettres, 1924.

2. Plotin, « Du Beau », I, 6, 8 : « Enfuyons-nous donc dans notre chère patrie. ».

3. Plotin, « Du Beau », I, 6, 4.

4. Plotin, « Du Beau », *Ennéades*, I, 6, 8.

3. L'art est-il un langage ?

L'art peut avoir valeur de langage dès lors qu'il remplit une fonction de communication. C'est bien sûr le cas lorsque l'artiste utilise des signes qui doivent provoquer une réaction ou faire comprendre* un message. Qu'est-ce qui distingue alors l'art du langage ? L'art se caractérise par un matériau sensible, un médium comme la couleur ou le son. L'art est-il fondamentalement matière ou esprit ?

À travers l'œuvre, l'artiste semble nous dire quelque chose. Dans l'effort pour saisir ce que veut dire l'artiste à travers une œuvre d'art, nous disposons d'éléments utiles, parfois de clés pour l'interprétation. Ainsi, une œuvre se rattache à une école, à un contexte historique, à des codes esthétiques. Dans *Impression, soleil levant* (1872), Claude Monet juxtapose des touches de couleur qui recréent sur la toile les impressions sensibles faites par la lumière. L'artiste restitue une expérience perceptive au lieu d'ordonner celle-ci, de l'organiser à partir du langage (ici une maison, là un cheval, là un personnage, etc.) comme le faisait à l'époque la peinture d'histoire. Monet tente de se placer au plus près de la perception originelle. Nous avons reconnu ici le principe* d'un courant pictural appelé l'impressionnisme. Chaque école ou courant artistique développe ainsi une sorte de langage qui lui est propre, constituée de principes directeurs et de règles particulières*. La notion de langage apparaît toutefois réductrice, dans la mesure où la valeur d'une œuvre d'art ne se réduit ni à un message, ni à l'usage de moyens qui seraient employés comme signes. Nous pouvons certes discuter de l'interprétation à donner d'une œuvre d'art, mais nous comprenons que sa valeur ne se réduit pas à émettre ou communiquer un sens prédéfini.

L'art ne serait-il pas langage en un autre sens ? Il existe un certain nombre de règles, appelées règles de l'art, dont l'observation semble nécessaire* pour produire une œuvre. De même que le langage repose sur des règles syntaxiques, ou que l'artisan produit selon des règles d'ordre technique, il y aurait dans l'art un certain nombre de préceptes que l'artiste devrait suivre pour faire une belle œuvre et qui constitueraient, toujours et partout, le langage du Beau. Ainsi, une statue classique comme le *David* de Michel-Ange répond à des critères de symétrie, d'harmonie, de droiture et de courbure des lignes, qui constituent ce que l'on appelle un canon esthétique. De même, il se dégage d'un chef-d'œuvre musical une impression de cohérence, que l'on attribue à la maîtrise parfaite des règles de composition. À la Renaissance, le maître est celui qui a créé un chef-d'œuvre, et promet d'en transmettre les règles de fabrication à ses apprentis. Toutefois, souligne Emmanuel Kant, le génie artistique ne saurait résider dans l'application de règles. Le génie est un talent qui consiste à produire de nouvelles règles, non à reproduire

quelque chose qui pourrait être transmis ou appris. Par conséquent, souligne Kant, « sa première caractéristique doit être l'originalité¹ ». Or, le génie artistique se reconnaît aussi à ce qu'il fait école. Son œuvre suscite l'émulation, et donne lieu à de nombreuses imitations, même si lui-même est incapable d'expliquer* d'où lui viennent ses idées. Or, même si l'artiste génial fonde une école, soutient Kant, il ne parviendra pas à enseigner à ses disciples les règles qui leur permettraient d'être méthodiquement géniaux. Le génie comporte une part de don, d'inspiration de la nature : c'est finalement un talent, un don naturel, par l'intermédiaire duquel « la nature donne à l'art ses règles² ». L'étymologie latine du génie, *genius*, a donné également le mot gènes. Il y a chez le génie quelque chose de spontané ou d'inné. Dans le film *Amadeus* (1984), le réalisateur Miloš Forman pousse jusqu'à la caricature l'opposition entre le travail et le génie, l'effort besogneux de Salieri et la facilité déconcertante du jeune Mozart ; comme pour mieux souligner la grâce de la musique de Mozart, Forman fait du personnage un être grotesque, animé d'éclats de rire tonitruants.

Est-ce sur la base d'un savoir ou d'une technique que l'artiste est artiste, ou bien « par une faveur divine³ », demande Platon ? D'où les poètes tirent-ils leur génie : est-ce le fruit d'un long apprentissage, ou bien d'une inspiration particulière* ? Socrate demande à Ion, un rhapsode⁴ réputé pour sa capacité à réciter Homère avec talent, s'il se reconnaît dans l'analogie* entre le pouvoir du poète et celui d'une « pierre magnésienne », d'un aimant donc, qui a la capacité de « soulever des anneaux de fer », comme le poète a la capacité de créer un lien avec son auditoire, de l'émouvoir et de le transporter vers d'autres lieux et d'autres temps. L'aède peut faire vivre à son public les situations les plus diverses et les plus extrêmes⁵. Ce pouvoir, est-ce sur l'inspiration de la Muse et d'un dieu qu'il se fonde ? Lorsque l'on transmet une émotion par la parole poétique, il est comme possédé, c'est une parole étrangère qui l'anime. « Les poètes ne sont rien d'autre que les interprètes des dieux », suggère Socrate à Ion. Ils s'expriment sous l'effet de l'enthousiasme, un mot hérité du grec pour dire littéralement la possession par le dieu⁶. C'est de cette forme de délire ou de possession que le poète tire la capacité à se projeter dans les situations qu'il évoque, pour y entraîner son auditoire. Ses yeux s'emplissent de larmes, son cœur se serre de tristesse ou de peur, alors qu'il se trouve sur scène, entouré de milliers de personnes qui ne lui veulent que du bien. Par son

1. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 46, « Les Beaux-arts sont les arts du génie », Gallimard, 1985, p. 262.

2. Kant, *ibid.*

3. Platon, *Ion*, 534c, traduction Arnaud Macé, Les Belles Lettres, 2018.

4. Dans la Grèce antique, le rhapsode est un conteur qui récite des milliers de vers en public.

5. *Ion*, 533d.

6. En grec, dieu se dit *theos*.

intermédiaire, le dieu « tire dans la direction qu'il veut l'âme des hommes¹ ». Le poète ne connaît donc pas ce dont il parle. Son art est un langage divin, dont il ne saurait expliquer* la fabrication. Platon admire et critique à la fois une forme d'ivresse, c'est-à-dire de renoncement à la possession de soi sous l'autorité de la raison. Dans le dialogue, le poète Ion finit toutefois par prendre ses distances à l'égard de la théorie* de l'enthousiasme, qui a pour effet de le déposséder de son art².

Question 4. L'art peut-il se passer de règles ? Rédigez une introduction.

...
(S, 2010)

► Point de méthode sur... l'introduction

Comment rédiger une introduction, dans une dissertation ou une explication de texte ? L'introduction comporte une accroche, une problématique et une annonce de plan. Dans l'accroche, je montre **l'enjeu ou l'intérêt** du sujet. Je peux éventuellement rattacher la question posée à une expérience, à un fait historique, etc. Je commence **l'analyse** de la question posée, afin d'en établir ou d'en préciser le sens. Ensuite, je formule **le problème** sur lequel vient buter ma raison : il faut viser au minimum 4 lignes de problématique. Pourquoi la question posée pose-t-elle problème ? La formulation d'un problème est l'occasion de poursuivre l'analyse de la question. Enfin, je fais une **annonce de plan**, en exposant les arguments que je vais développer. Ces arguments directeurs sont au nombre de deux si mon devoir contient deux parties, au nombre de trois si mon devoir contient trois parties.

1. *Ion*, 536a.

2. *Ion*, 536cd.

LE BONHEUR

PLAN DE COURS

1. Le bonheur est-il la satisfaction des désirs?
2. Le bonheur est-il un idéal inaccessible?
3. Le bonheur est-il une affaire collective ou privée?

On se représente le bonheur comme le but ultime de la vie humaine. « Tous les hommes recherchent d'être heureux. [...] C'est le motif de toutes les actions de tous les hommes. Jusqu'à ceux qui vont se pendre », écrit Blaise Pascal (1623-1662). Lorsque l'idée du bonheur conduit au refus de la vie, ne faut-il pas réviser l'idée que nous nous en faisons? Abandonner nos rêves pour accepter une réalité imparfaite? Mais renoncer au bonheur au nom du réel*, ce serait sans doute le réduire à n'être qu'un idéal*.

Si quelqu'un me demande: pourquoi est-ce que tu travailles? je peux répondre: pour gagner de l'argent. Si on me demande: pourquoi gagner de l'argent? je répondrai: pour satisfaire mes besoins et accessoirement mes désirs. Et si on me demande: pourquoi réaliser ses désirs? j'ai atteint le but ultime, à savoir le bonheur. Le bonheur est en effet ce que l'on désire pour lui-même, et non pour autre chose. C'est pourquoi on l'appelle une fin* en soi, souligne Aristote, car il n'est pas un moyen en vue d'autre chose que de lui-même. Ainsi, on acquiert de l'argent comme une chose utile, c'est-à-dire comme un moyen en vue d'autre chose; mais on recherche le bonheur pour lui-même et non pour autre chose. Doit-on cependant en conclure que le bonheur est la fin dernière de l'existence humaine, au sens où toutes nos actions seraient subordonnées au bonheur comme à leur but ultime?

Les philosophes grecs ont fait de la question du bonheur la question initiale de la philosophie. Quel est le meilleur genre* de vie? Vaut-il mieux se consacrer à l'action ou à la contemplation (en grec *theoria*, d'où le français théorie*)? Comment vivre, quelles règles de vie adopter pour être heureux? Tout le monde désire être heureux, mais « en ce qui concerne la nature du bonheur, on ne s'entend plus, et les réponses de la foule ne ressemblent pas à celle des sages¹ », souligne encore Aristote. Cette phrase présuppose qu'il existe deux grandes conceptions du bonheur, celle de la foule, et celle des sages. D'un côté, on aurait l'accumulation des plaisirs, de l'argent ou des

1. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, I, 2, 1095a, trad. Jules Tricot, Vrin, 1959.

honneurs ; de l'autre, une vie guidée avant tout par le désir de sagesse. De cette dernière conception du bonheur, peut-on penser qu'elle inclut le plaisir de plein droit* ? Ou bien que le sage éprouve du plaisir de manière fortuite ? ou bien pas du tout ? Le plaisir est-il la fin* que toutes nos actions poursuivent, ou doivent poursuivre ?

1. Le bonheur est-il la satisfaction des désirs ?

Le bonheur consiste-t-il à réaliser nos désirs, comme nous avons tendance à le croire* ? La capacité d'être heureux reposerait principalement sur l'accumulation de moyens matériels, en vue de la satisfaction des désirs. Un premier problème se pose : en attendant de satisfaire un désir, je dois accumuler les moyens de remplir cet objectif. Cela signifie qu'il me faut repousser la satisfaction, qui n'est donc pas immédiate*, mais passerait par la médiation du travail et de la discipline.

Selon Calliclès, personnage du *Gorgias* de Platon, la meilleure manière d'être heureux serait de suivre ses désirs et ses passions. On peut se demander si c'est possible*, en raison des nombreux interdits et obstacles que toute société oppose à ce mode de vie. Calliclès précise que seuls les forts auront la capacité de réaliser leurs désirs. Ils susciteront alors la jalousie des faibles, qui se vengeront des plus forts en les contraignant à se soumettre aux règles morales et légales. Admettons que ce mode de vie soit possible pour certains, propose Socrate : ce serait comme verser sans arrêt dans un tonneau percé, pour reprendre l'image du tonneau des Danaïdes¹. Ce mode de vie ne pourrait pas conduire au bonheur, car il n'est pas raisonnable de verser dans un tonneau percé. Par conséquent, souligne Socrate, si le bonheur était conditionné par la satisfaction des désirs, nous devrions renoncer à l'atteindre. Comment parvenir à une satisfaction pleine, entière et durable, alors que le désir est par nature multiple, changeant, insatiable ? Mieux vaut remplir des tonneaux étanches, souligne Socrate, et profiter des meilleures choses de la vie.

Calliclès rétorque que « l'homme aux tonneaux pleins n'a plus aucun plaisir », et que sa façon de vivre « ressemble à celle d'une pierre ». La vie s'arrête, là où les désirs ne coulent plus, là où les tonneaux sont pleins. « S'il a fait le plein, il n'éprouve plus ni joie ni peine. Au contraire, la vie de plaisirs est celle où on verse et on reverse autant qu'on peut dans son tonneau² ! » Calliclès se réfère au tonneau des Danaïdes, mais pour en faire une référence positive. Il revendique le droit, en quelque sorte inscrit dans la nature, de « vivre dans la jouissance, d'éprouver toutes les formes de désirs et de les

1. Après avoir assassiné leurs cinquante maris, le soir des noces, les cinquante sœurs appelées Danaïdes ont été condamnées à verser éternellement dans un tonneau percé.

2. Platon, *Gorgias*, 494b, trad. Monique Canto et Luc Brisson, GF Flammarion, 1983.

assouvir – voilà, c'est cela, la vie heureuse¹ ! » Le bonheur ne serait pas à chercher dans la modération des désirs, mais le fait* même d'éprouver des désirs et d'accumuler sans s'arrêter les moyens de les satisfaire. La position de Calliclès a le mérite d'exprimer ce que beaucoup pensent tout bas, reconnaît Socrate. Pourtant, le désir cesse avec la satisfaction, et par conséquent le plaisir qui en découle aussi. S'il reposait sur la conjonction du désir et du plaisir, le bonheur ne serait pas durable. Socrate préfère identifier le bonheur à la sagesse : une vie heureuse ne peut découler que de la maîtrise des désirs par la raison et de la conformité de la vie à un idéal* de justice.

Faut-il rechercher en priorité le plaisir ou le bonheur ? La première option correspond à ce que l'on appelle l'hédonisme (du grec *hêdonè*, plaisir), la seconde à l'eudémonisme (du grec *eudaimonia*, bonheur). On est d'abord tenté d'opposer le plaisir et le bonheur du point de vue du temps, l'un étant éphémère, l'autre durable. Le plaisir qui procède de la satisfaction d'un besoin rétablit l'équilibre corporel en supprimant la tension propre au désir. Il est par nature passager, souligne Aristote, car c'est un « mouvement de l'âme² » ; ainsi, une sensation agréable accompagne le changement, particulièrement le passage à un état conforme à la nature ou à l'habitude, qui est comme une seconde nature. Aristote évoque le plaisir paradoxal qui accompagne la pensée de l'être aimé, même lorsque celui-ci est absent³. Le problème est alors celui de la continuité du plaisir : les choses humaines ne peuvent être dans une continuelle activité. Enfin, le plaisir que nous éprouvons à certaines choses est lié à leur nouveauté, mais s'émousse avec le temps. Il est préférable d'atteindre un plaisir durable, un plaisir qui consisterait dans le repos⁴. Aristote s'intéresse au plaisir qu'il est possible* de ressentir dans l'instant⁵. L'erreur consisterait à considérer le plaisir comme une fin* en soi, et ce faisant, de le confondre avec le bonheur. Celui-ci n'est nullement incompatible avec le plaisir, et personne ne se représente une vie heureuse comme étant désagréable. La voie à suivre n'est pas d'accumuler les plaisirs éphémères pour parvenir au bonheur, soutient Aristote, ce qui serait une idée absurde, mais de choisir l'activité la plus sage et la plus conforme à ce que nous sommes : « nous posons que la fonction (*ergon*, en grec) de l'homme consiste dans un certain genre de vie », en l'occurrence d'une vie caractérisée par l'activité de la raison, qui distingue l'homme des autres espèces* et constitue « la meilleure partie de nous-mêmes⁶ », à la fois d'un point de

1. Platon, *Gorgias*, 494c.

2. Aristote, « Établissons que le plaisir est un mouvement de l'âme [...] », *Rhétorique*, I, 11, trad. Charles-Émile Ruelle (1883), Le Livre de Poche, 1991.

3. Aristote, *Rhétorique*, I, 11, 1370c.

4. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VII, 15, 1154b, traduction Jules Tricot.

5. Aristote, *op.cit.*, X, 3, 1174b5-10.

6. Aristote, *op.cit.*, X, 7, 1177a20.