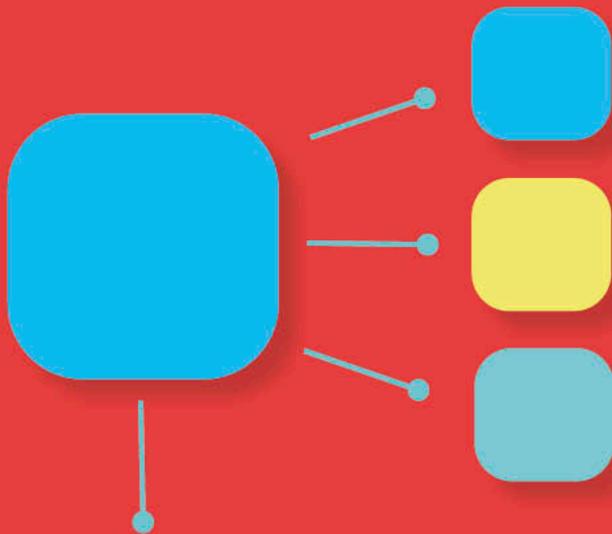


T<sup>le</sup>

# PHILOSOPHIE

## LA MÉTHODE DE L'EXPLICATION DE TEXTE *en cartes mentales*



Laurent Awono





*Leçon 1*

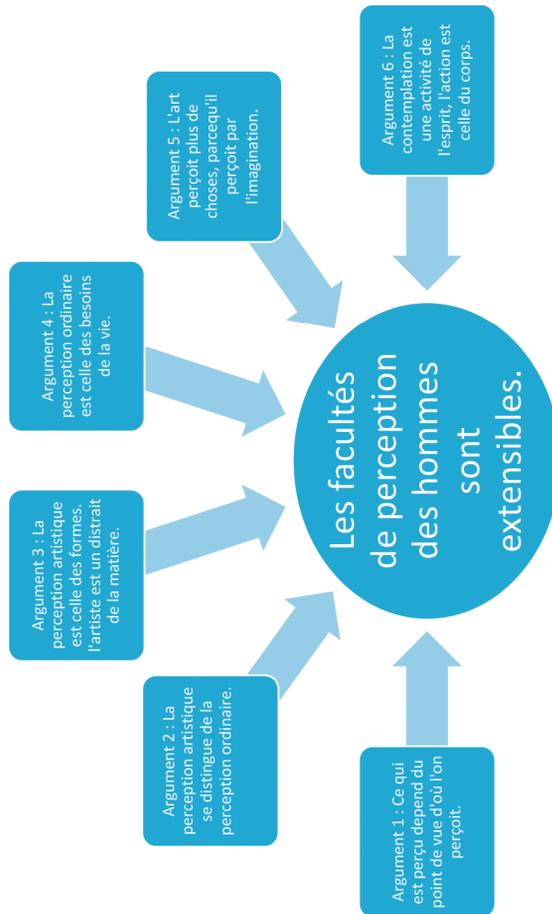
*L'art*

## Texte 1

*L'art suffirait donc à nous montrer qu'une extension des facultés de percevoir est possible. Mais comment s'opère-t-elle ? – Remarquons que l'artiste a toujours passé pour un « idéaliste ». On entend par là qu'il est moins préoccupé que nous du côté positif et matériel de la vie. C'est, au sens propre du mot, un « distrait ». Pourquoi, étant plus détaché de la réalité, arrive-t-il à y voir plus de choses ? On ne le comprendrait pas, si la vision que nous avons ordinairement des objets extérieurs et de nous-mêmes n'était une vision que notre attachement à la réalité, notre besoin de vivre et d'agir, nous a amenés à rétrécir et à vider. De fait, il serait aisé de montrer que, plus nous sommes préoccupés de vivre, moins nous sommes enclins à contempler, et que les nécessités de l'action tendent à limiter le champ de la vision.*

*Je ne puis entrer dans la démonstration de ce point ; j'estime que beaucoup de questions psychologiques et psychophysiologiques s'éclaireraient d'une lumière nouvelle si l'on reconnaissait que la perception distincte est simplement découpée, par les besoins de la vie pratique, dans un ensemble plus vaste. Nous aimons, en psychologie et ailleurs, à aller de la partie au tout, et notre système habituel d'explication consiste à reconstruire idéalement notre vie mentale avec des éléments simples, puis à supposer que la composition entre eux de ces éléments ait réellement produit notre vie mentale. Si les choses se passaient ainsi, notre perception serait en effet inextensible.*

Henri Bergson, Œuvres Complètes,  
La pensée et le Mouvant, chap. III, Arvensa Édition Numérique.



## INTRODUCTION

Les facultés de perception sont ce par quoi les êtres sensibles, que sont les hommes, sont en contact avec le monde extérieur. Bien que ce monde soit le même pour tous, il n'est pas perçu pareillement par tous. Les facultés de perception sont constituées des cinq sens que sont la vue, le toucher, le goût, l'ouïe et l'odorat plus le sens interne qu'est la conscience ou l'intuition. Le propos de Bergson dans le texte est d'établir que ces facultés sont des dispositions naturelles mais dont le développement est extensible. Le philosophe se sert alors de l'exemple de l'art pour établir cette thèse.

Si la question est de savoir quel est le but de l'art, Bergson répond que l'art sert à nous démontrer que cette disposition de nos organes de sens est extensible. Parce que si tel n'était pas le cas, si nos facultés de perception étaient figées, nous ne percevrions que les choses déjà perçues. Or puisque la création artistique est création de ce qui jamais n'a été, elle nous montre qu'en apercevant la nouveauté dans l'art, nous démontrons le caractère extensible de nos facultés de perception.

Dans un premier mouvement, Bergson affirme le caractère extensible de nos facultés de perception, ensuite il l'illustre avec l'exemple de l'art, en prenant soin de montrer et de justifier en quoi la perception artistique se distingue de la perception ordinaire. Enfin il démontre par un raisonnement par l'absurde que l'on ne parlerait de cette extensibilité, s'il n'y avait de nouveauté dans l'art. Or comme l'art est création de nouveauté, et que nous apercevons la nouveauté dans l'art, c'est bien la preuve que l'art nous apprend à percevoir autrement.

## EXPLICATION

On peut emprunter à Kant cette définition que Bergson approuverait en disant de l'art qu'il est la « belle représentation d'une chose ». Or qui dit représentation suppose perception de cette représentation. Nos facultés de perceptions que sont nos organes de sens externes, mais aussi internes sont ce par

quoi nous percevons le monde extérieur et notre monde intérieur. Dire de ces facultés qu'elles sont extensibles c'est dire qu'elles peuvent se perfectionner, s'améliorer, en un mot qu'il est toujours possible de percevoir autrement.

L'objectif de Bergson étant de démontrer le perfectionnement de notre perception, dans le but d'établir l'existence de la nouveauté, il va se servir de la création artistique pour arriver au fait qu'en percevant la nouveauté de l'œuvre d'art, d'une musique d'un livre ou même d'un film, nous pouvons percevoir autrement. Le premier point de cette démonstration est le rappel de la finalité de l'art. L'art nous montre que les choses peuvent être autrement. Elles peuvent être autrement que la perception ordinaire nous les montre. Mais comment cela se passe-t-il ? Comment celui que le sens commun qualifie d'*idéaliste*, de *distrain* réalise-t-il une telle performance ? L'*idéaliste* et le *distrain* passant pour le sens commun pour ceux qui n'arrivent même pas à voir ce que tout le monde voit est ce qui est utile.

Le mot distraire vient du latin *dis-traere*, qui veut dire tirer de tous les côtés. Le *distrain* est donc celui-là qui n'est pas concentré, et celui dont l'attention se porte ailleurs que sur l'objet présent. Sur quoi l'attention de l'artiste se porte-t-elle ? Si l'idéalisme s'oppose au matérialisme, et considérant que les choses que nous percevons sous toutes faites de matière et de forme, on peut supposer que l'artiste se *distrain* de la matière pour porter son attention sur la forme, ou l'idée. Les deux mots viennent tous du Grec «*ideos*». L'art porte notre attention sur la forme des choses plutôt que sur leur matière, et l'artiste représente non pas la matière des choses mais leur forme. On peut alors justifier pour quoi il voit plus de choses. Plusieurs hypothèses sont possibles ici.

D'abord parce qu'une même matière comme le bois ou le fer peut prendre plusieurs formes. Ensuite parce qu'à partir d'une même matière, l'artiste peut lui donner la forme de son choix, et enfin à partir de ce que l'on perçoit, une sculpture, une peinture ou une musique l'on peut imaginer d'autres choses, en un mot, parce que les formes sont infinies et la matière finie, l'artiste voit plus de choses. Pour justifier ce qui précède, Bergson compare la perception artistique que l'on pourrait nommer esthétique à la perception ordinaire.

C'est un argument récurrent chez Bergson, de considérer que notre perception est conditionnée par les besoins de la vie. Nous voyons non pour voir, mais pour agir. La perception ordinaire se demande toujours à quoi cet objet va-t-il me servir ? Que vais-je en faire ? Quelle est son utilité ? » Le philosophe qualifie dès lors la perception ordinaire d'utilitaire. Alors que la perception esthétique ou artistique est désintéressée, parce que l'artiste voit pour voir, nous dit Bergson, celle de l'homme ordinaire est conditionnée par les besoins de conservation de la vie. Lorsque nous nous promenons, nous

ne portons notre regard que sur les choses sur lesquelles notre action peut porter. Ceci explique pourquoi l'artiste est considéré comme un *distract*. C'est un distract de la vie pratique. Un idéaliste face à la vie concrète. Et la vie concrète nous demande d'agir.

En échappant aux exigences de la vie concrète, l'artiste voit plus de choses. On en déduit alors que ce sont ces exigences de la vie concrète qui rétrécissent nos facultés de perception et nous font voir le monde par la petite lorgnette. Pourquoi en est-il ainsi ? Parce que la vie requiert l'action et l'action s'oppose à la contemplation. Pour vivre il faut agir, et cette action porte sur le corps qui, pour persévérer, doit l'emporter sur les forces antagonistes. Or la contemplation est une activité non du corps mais de l'esprit. Contempler c'est jouir de la vue du beau, du juste et du bien. Les exigences de l'action limitent par conséquent celles de la contemplation.

Le propos de Bergson est de se servir de l'art pour démontrer le caractère extensible de nos facultés. Le texte vient d'établir la distinction de la perception artistique et de la perception ordinaire. Le dernier moment du texte est un argument par l'absurde. Il démontre que ce caractère extensible ne serait pas possible, si l'avenir était prévisible, puisque le prévisible exclut la nouveauté. Or la nouveauté existe, et la création artistique nous le démontre mais comment ?

Bergson reprend l'idée que la perception ordinaire est conditionnée par les exigences vitales, cette perception découpe dans la réalité ce qui lui est utile ce qui veut dire qu'elle n'aperçoit que des parties de la réalité. Mais pour considérer la réalité dans son ensemble cette perception reconstruit le tout avec les parties, et ce faisant cette perception manque la réalité même. Bergson nous signale que c'est ainsi qu'une certaine psychologie perçoit les choses. Quand un événement a eu lieu, on reconstruit cet événement à partir de ces signes avant-coureurs, et on déduit qu'il était prévisible. Bergson signale dans un autre de ses textes que le signe avant-coureur ne devient signe que parce que la course s'est achevée.

Mais si la réalité était prévisible, nous ne verrions que du « déjà été », et nos facultés ne seraient pas extensibles. Fort heureusement la réalité n'est pas prévisible, et l'art nous le démontre. Dans un livre déjà lu, un film déjà vu, une musique déjà écoutée ou une peinture déjà regardée ne nous arrive-t-il pas d'y percevoir quelque chose de nouveau, que nous n'avions pas perçu la première fois ? N'est-ce pas là la preuve que notre regard a changé ? Que notre faculté de perception s'est étendue ? Si telle est la finalité de l'art, de nous montrer la nouveauté, c'est parce que justement l'art est création de nouveauté. Il est création de ce qui encore n'a pas été, mais qui demeure possible.

## CONCLUSION

Le texte que nous venons d'expliquer portait sur la perception. Mais sa question principale était de savoir quelle est la finalité de l'art. La réponse que donne Bergson à cette question lui permet d'établir la démonstration de sa thèse. Si nos facultés de perceptions sont extensibles, comment l'art nous le démontre-t-il ?

Après avoir montré que la perception artistique est contemplative et que la perception ordinaire est utilitaire, Bergson introduit un argument par l'absurde pour montrer que la création nous présente ce qui jamais, n'a été, ce faisant la perception de cette nouveauté est bien la preuve que nos perceptions sont extensibles, par ce que dans le cas contraire elles ne le seraient pas. Mais bien que Bergson se serve de l'art pour établir son hypothèse. L'art est-il réductible à cette seule fin ?

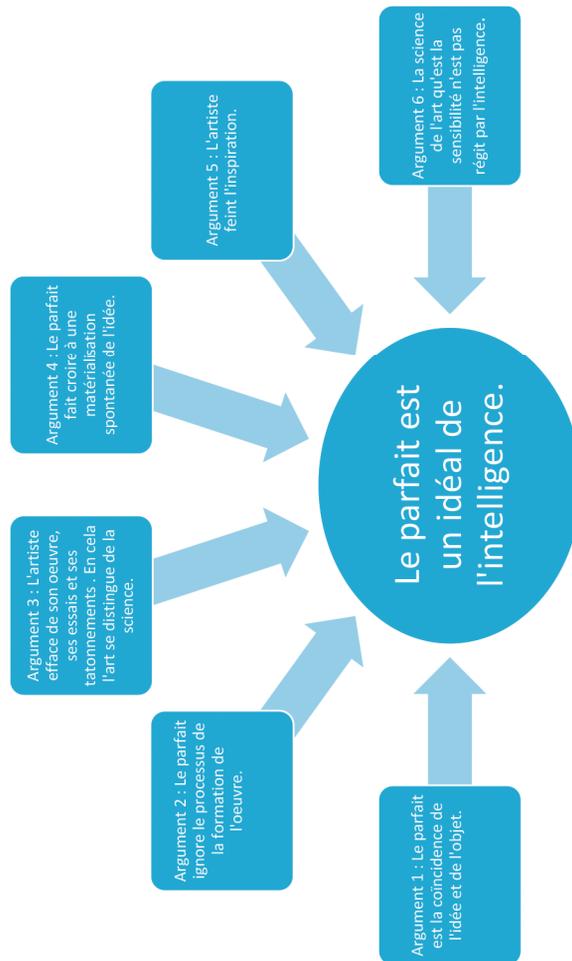
## Texte 2

*Le parfait est censé ne s'être pas fait. Nous sommes habitués, en face de toute chose parfaite, à ne pas poser le problème de sa formation : mais à jouir du présent, comme s'il avait surgi du sol par un coup de magie. Vraisemblablement, nous sommes là encore sous l'influence d'un antique sentiment mythologique. Nous subissons presque encore la même impression (par exemple devant un temple grec comme celui de Pæstum) que si un beau matin un dieu avait, en se jouant, bâti sa demeure de ces blocs énormes : ou plutôt, que si une âme avait soudain pénétré par enchantement dans une pierre et voulait maintenant parler par son entremise. L'artiste sait que son œuvre n'aura son plein effet que si elle éveille la croyance à une improvisation, à une miraculeuse soudaineté de production, et ainsi il aide volontiers à cette illusion et introduit dans l'art ces éléments d'inquiétude enthousiaste, de désordre aux tâtonnements d'aveugle, de rêve qui cesse au commencement de la création, comme un moyen de tromper, pour disposer l'âme du spectateur ou de l'auditeur en sorte qu'elle croie au jaillissement soudain du parfait.*

*La science de l'art doit, comme il s'entend de soi, contredire de la façon la plus expresse cette illusion, et démontrer les conclusions erronées et les mauvaises habitudes de l'intelligence, grâce auxquelles elle tombe dans les filets de l'artiste.»*

F. Nietzsche, Œuvres Complètes,  
Humain trop humain I, § 145, Arvensa Édition numérique.

# Analyse du texte



## INTRODUCTION

Les deux modes de productions par lesquels l'art obtient ses objets sont la fabrication et la création. On s'accorde souvent à penser que l'artisan fabrique ses objets alors que l'artiste les crée. La fabrication consiste à rassembler des parties pour former un tout, alors que la création procède d'une idée du tout aux parties. On peut ainsi distinguer la création artistique qui est une imitation de la création naturelle. Dans la création naturelle, Les objets sont créés organiquement, et donc simplement, parce que la nature procède sans artifice, elle est prodigue et crée sans efforts. Or la création artistique exige beaucoup de sueur, de travail et d'effort, que l'artiste essaye de masquer dans son œuvre. C'est très justement ce que dénonce le texte de Nietzsche, qui veut montrer l'arrière-boutique de la création artistique en dénonçant l'illusion de la spontanéité. Le philosophe attribue cette illusion à l'intelligence qui « singe » ainsi la nature.

Le texte commence par poser ce qu'est le parfait, c'est-à-dire la coïncidence dans l'esprit de l'idée et de l'objet. En posant un objet comme parfait, l'intelligence escamote son processus de formation. Mais ceci fait toutefois partie du projet de l'artiste d'effacer les traces de ses efforts et de ses peines pour le spectateur. Ainsi ce dernier est-il disposé à croire à l'instantanéité de la création, ce qui pour le philosophe est une tromperie que la science de l'art se doit de rectifier. Le philosophe assigne alors à la science de l'art c'est-à-dire à la sensibilité, le devoir de se débarrasser des illusions de l'intelligence afin de restaurer les bons réflexes vis-à-vis de l'art.

## EXPLICATION

Nietzsche pose l'affirmation selon laquelle « le parfait est censé ne s'être pas fait ! ». Ce « censé ne s'être pas fait » relève de l'intelligence. L'intelligence perçoit le parfait comme la coïncidence d'une chose et de son idée. Donc, lorsqu'une idée correspond à sa réalisation, cette réalisation est dite parfaite, on n'y peut plus rien ajouter. Quand on dit d'une chose qu'elle est parfaite, cela signifie que l'on trouve que sa forme correspond à son idée. Mais en faisant ainsi correspondre la réalisation d'un objet à son idée,

l'intelligence passe outre son processus de formation et de production. L'intelligence fait le lien de l'idée l'objet esthétique en faisant abstraction du temps qu'il a fallu pour produire cet objet.

L'intelligence s'extasie donc en quelque sorte devant cette réalisation, qu'elle s'est en quelque sorte fabriquée elle-même. Elle jouit du présent comme si l'objet avait toujours été présent à l'esprit et qu'il se matérialisait spontanément, ou comme s'il avait toujours été là matériellement et que l'intelligence le reconnaissait subitement. Dans un cas comme dans l'autre l'intelligence réalise une contraction du temps. L'habitude, une autre caractéristique de l'intelligence, conserve une similitude avec l'habit, parce que les habits dissimulent l'être intime. En comparaison, les habitudes n'expriment pas notre véritable personnalité, mais nous nous laissons toutefois diriger par elles.

Par l'habitude, l'intelligence perçoit donc ce qu'elle s'attendait à percevoir, c'est-à-dire son idéal, la perfection. Le sentiment esthétique se vit alors, nous dit Nietzsche, par procuration, puisque ce sentiment se réfère à la mythologie, c'est-à-dire à une représentation imaginaire. L'on est alors passif devant un tel sentiment, « nous le subissons ». L'intelligence n'a aucune peine à lier l'énormité des blocs de pierre du temple avec l'idée de la toute-puissance d'un Dieu, ou d'imaginer qu'un esprit ait pénétré ces blocs de pierre, pour leur donner cette forme actuelle.

Le texte incrimine l'intelligence pour cette illusion de la perfection. Mais cette illusion est entretenue par l'artiste aussi. La première caractéristique de l'intelligence dans ce premier mouvement du texte est de faire passer la création pour un idéal. Mais l'intelligence est aussi une faculté de connaissance, c'est pourquoi le texte mentionne que « l'artiste sait ». Mais que sait-il ? Il sait que son public veut participer à cette illusion de la spontanéité de la création, qui est une illusion de la perfection. L'artiste est alors à son tour pris dans une autre illusion, l'illusion de l'intelligence. L'illusion que l'intelligence peut être une connaissance de l'art. Mais l'intelligence n'est pas le moyen approprié pour la connaissance de l'art, la science de l'art n'est pas une science discursive, dialectique.

On pourrait penser que l'artiste aurait tout à gagner à ce que son public sache ce qu'il lui en a coûté pour créer son œuvre. Combien de nuits blanches aura-t-il passées, combien de fois aura-t-il fait et défait avant d'arriver à cette version finale, quelles erreurs a-t-il dû commettre et corriger, etc. Mais non ! L'artiste entretient cette illusion, en intégrant dans son œuvre des éléments de tâtonnements aveugles et d'improvisations, l'illusion que son œuvre a été une soudaine inspiration, qu'une muse la lui a soufflée à l'oreille. Mais ce faisant l'artiste s'arrange à entretenir cette croyance à la spontanéité de la création. En le faisant, l'artiste feint l'inspiration.

La troisième caractéristique de l'intelligence que nous signale le texte est celle de la tromperie. Illusionné par l'intelligence, l'artiste en use pour duper l'âme du spectateur. Cette duperie vient du fait que le sentiment de spontanéité n'est pas véritable, il est feint, fabriqué par l'artiste, posé là pour produire un effet. Le sentiment de perfection que l'âme ressent ne provient pas de l'œuvre, mais de son idéal fourni par l'intelligence. Quand il est question de l'art, l'intelligence se mue alors en une faculté d'illusion, et de tromperie parce qu'elle n'est pas faite pour appréhender l'art. L'intelligence n'est pas une faculté taillée à la mesure de l'art. Raison pour laquelle le dernier moment du texte en appelle au devoir de la science de l'art.

Il ne faut surtout pas entendre par science, la connaissance, la compréhension, encore moins l'explication. La science de l'art, ici c'est la sensibilité, autrement dit l'émotion qui se saisit instinctivement de l'âme et par laquelle l'âme sympathise avec une création. Ce moment est unique, imprévisible. C'est un moment de grâce. Il ne peut par conséquent pas relever d'une habitude intellectuelle, d'un déjà ressentie ou d'un déjà-vu. Nietzsche assigne donc à la sensibilité le devoir de rectifier ce mauvais circuit qui consiste à se servir de l'intelligence pour traiter de l'art.

## CONCLUSION

Le problème que soulève Nietzsche dans ce texte est le rôle que joue l'intelligence dans notre appréhension de l'art. Il nous montre, par l'analyse de l'illusion de la perfection comment l'intelligence est une faculté de distorsion du sentiment esthétique. Il n'est pas dit que cette faculté desserve absolument les hommes. Mais elle est handicapante pour le sentiment esthétique.

Dans un premier mouvement le texte montre comment les habitudes intellectuelles créent la perfection, qui n'est en somme qu'un idéal de l'intelligence. Ensuite le texte nous décrit comment l'artiste s'illusionnant lui-même par l'intelligence use de tromperie envers le public, en feignant une inspiration tout artificielle. Nietzsche termine son texte en posant la thèse que la science de l'art qu'est la sensibilité se doit de nous prémunir de ces illusions intellectuelles sur l'art.

*Leçon 2*

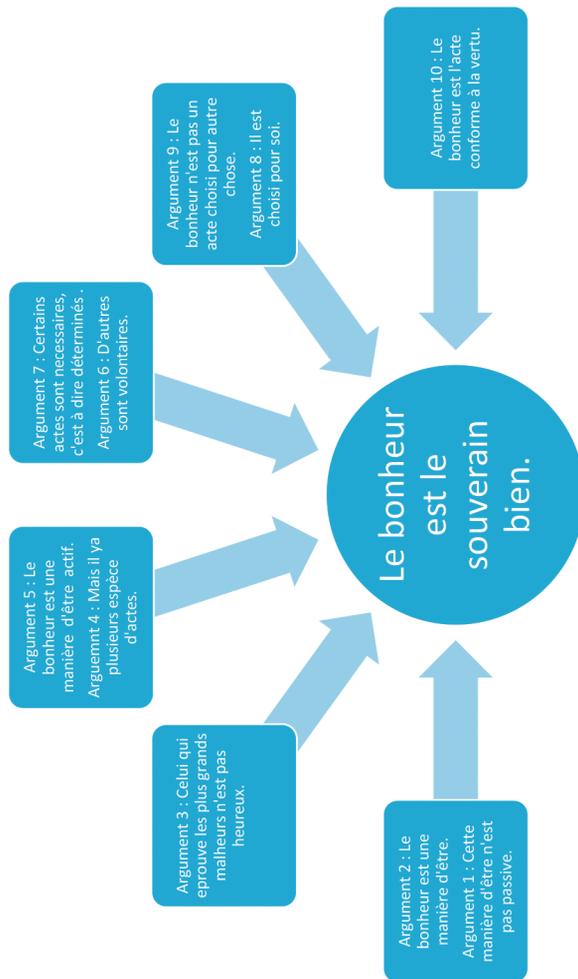
# *Le bonheur*

## Texte 1

Nous avons établi que le bonheur n'est pas une simple manière d'être purement passive ; car alors il pourrait se trouver dans l'homme qui dormirait durant sa vie entière, qui mènerait la vie végétative d'une plante, et qui éprouverait les plus grands malheurs. Mais si cette idée du bonheur est inacceptable, il faut le placer bien plutôt dans un acte d'une certaine espèce, comme je l'ai fait voir antérieurement. Or, parmi les actes, il y en a qui sont nécessaires ; il y en a qui peuvent être l'objet d'un libre choix, soit en vue d'autres objets, soit en vue d'eux-mêmes. Il est par trop clair qu'il faut placer le bonheur parmi les actes qu'on choisit et qu'on désire pour eux-mêmes, et non parmi ceux qu'on cherche pour d'autres. Le bonheur ne doit avoir besoin de rien ; et il doit se suffire parfaitement. Les actes désirables en soi sont ceux où l'on n'a rien à rechercher au-delà de l'acte lui-même ; et on estime que ce sont les actes conformes à la vertu.

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, X, VI,  
le livre de poche, Trad. Barthélemy Saint Hilaire.

# Analyse du texte



## INTRODUCTION

Aristote nous enseigne que définir un concept exige de préciser son genre spécifique. Cette approche est illustré dans ce texte, qui s'attache à élucider la nature du bonheur. Bien que le bonheur soit universellement recherché, sa véritable nature reste méconnue, suscitant des interprétations divergentes. La quête du bonheur est intrinsèquement liée à la compréhension de sa nature ; en effet, reconnaître ce qui constitue le bien peut orienter nos efforts pour l'atteindre. De la même manière, saisir l'essence du bonheur pourrait rendre notre quête plus fructueuse. Aristote explore cette problématique en mettant en lumière les différences entre sa philosophie et la philosophie stoïcienne.

Pour comprendre ce qu'est réellement le bonheur Aristote fait une distinction fondamentale entre deux concepts : l'habitus, qui correspond à notre disposition ou manière d'être, et l'acte ou l'opération qui est l'action que nous exerçons. Il en vient à la conclusion que le bonheur ne peut pas être simplement une disposition passive ou une manière d'être. Il doit être une opération active, un acte. Puisque toutes les opérations ne sont pas de même espèce, Aristote en tire la conclusion que le bonheur est une opération en accord avec la vertu, c'est-à-dire un acte qui reflète la nature propre de l'homme.

## EXPLICATION

Le concept de bonheur, tel que le concevaient les penseurs de l'Antiquité, est associé à l'idée d'une vie bonne, ce qui est de bon augure ou ce qui nous arrive de bien. Et ce qui nous arrive de bien ne peut l'être d'une manière involontaire ou malgré nous. Aristote distingue clairement ces états de passivité et d'activité en soulignant que la passivité, ou l'habitus, désigne une manière d'être. Ce terme est à l'origine du mot « habitude » en français, et désigne une pratique régulière. Or le bonheur, nous dit le philosophe, ne peut être réduit à une simple habitude, car si tel était le cas un individu passif comme un dormeur serait considéré comme heureux. Et cela est absurde. Nous n'envions pas un dormeur pour son bonheur, et

nous ne nous endormons pas avec l'espoir d'accéder au bonheur, bien au contraire notre recherche du bonheur se déroule dans un état de veille et de pleine lucidité. Le bonheur n'est donc pas un état de passivité, pour le dire autrement il ne suffit pas d'exister pour être heureux. « On est responsable de son bonheur, écrit-il dans un autre passage de *l'Éthique à Nicomaque*, comme un géniteur est responsable de ses enfants. »

Aristote distingue trois formes de vie : la vie végétative, la vie sensitive et la vie intellectuelle. La vie végétative est celle que nous partageons avec les plantes ; elle concerne notre capacité à nous nourrir, à grandir et à nous reproduire. La vie sensitive est celle que nous partageons avec les animaux. Elle englobe nos sensations, émotions et capacités à ressentir le monde autour de nous grâce à nos sens. Seule la vie intellectuelle est propre à l'homme, puisqu'elle est la capacité de penser, de raisonner et de contempler, c'est par elle que nous pouvons atteindre un niveau de conscience et de compréhension plus élevé. L'homme est le seul vivant selon Aristote où l'on trouve ces trois formes de vie.

Le véritable bonheur ne consiste pas à se consacrer à la vie végétative. Cette réfutation du bonheur « végétatif » contient déjà en filigrane une critique de la satisfaction des besoins nécessaires des épicuriens. Si chez Épicure le bonheur est la satisfaction du besoin nécessaire, pour Aristote, ce bonheur n'est que « végétatif ». La nutrition et la reproduction sont certes des besoins de l'homme, mais ces fonctions sont insuffisantes pour constituer son bonheur, autrement les plantes et les animaux seraient tout aussi heureux. Or nous n'envions ni les plantes ni les animaux au motif qu'ils se nourrissent, grandissent et se reproduisent bien.

Si le bonheur n'est pas propre à la vie végétative, l'est-il pour la vie sensitive ? C'est la troisième réfutation d'Aristote, réfutation adressée cette fois-ci aux Stoïciens.

La forme de vie sensitive est la disposition à être affecté par les objets qui nous environnent et qui nous causent soit du plaisir, soit de la douleur. L'école stoïcienne, courant philosophique de l'Antiquité, enseignait que le bonheur est l'insensibilité face aux malheurs de la vie. Or, estime Aristote, si le bonheur consistait à endurer les vicissitudes de la vie sans s'en plaindre, les animaux, avec qui nous partageons la forme de vie sensitive, pourraient prétendre au bonheur.

Le bonheur n'étant pas un habitus, une manière d'être, parce qu'il n'est pas propre à une forme de vie, végétative, ou sensitive, Aristote en déduit alors qu'il est une opération, c'est-à-dire une manière d'agir, et une manière d'agir propre à la vie intellectuelle.

Suivant toujours sa méthode qui consiste à spécifier afin de mieux analyser, Aristote reconnaît qu'il existe plusieurs espèces d'actions. Certaines actions sont nécessaires, c'est-à-dire qu'elles sont dictées par nos besoins biologiques, comme nous nourrir, ou nous reproduire. Ces actions relèvent de la vie végétale et sensitive. D'autres relèvent de notre libre choix, de notre propre volonté. Or ce qui est liberté dépend de la vie intellectuelle. Aristote distingue ensuite ces actions de libre choix en deux sous-espèces :

Des actions faites comme moyens en vue d'une fin : par exemple un élève qui travaille dur pour réussir à un examen, la réussite à l'examen est la fin, et le travail est le moyen. Ensuite les actions dont la fin est dans l'action elle-même : par exemple un élève qui travaille dur pour le plaisir d'apprendre et de progresser. L'acte d'apprendre est en même temps le moyen et la fin.

Aristote exclut que le bonheur puisse être une action menée pour une autre raison ou une autre fin. En clair, nous sommes heureux non parce que nous cherchons à obtenir quelque chose, mais parce que l'action elle-même est gratifiante. Nous faisons ces choses parce que nous y prenons plaisir. Pour Aristote, le bonheur vient du fait que nous faisons des choses que nous aimons faire, pas nécessairement parce que nous y gagnons des récompenses.

Puisque le bonheur n'a besoin de rien d'autre que de lui-même et que le plaisir pour lequel nous agissons se suffit à lui-même, le bonheur est un souverain bien. Souverain signifie, dans ce cas, qui n'a besoin de rien d'autre pour être ce qu'il est.

Après avoir exclu que le bonheur puisse être une disposition, Aristote affirme que le bonheur est un acte, mais pas n'importe lequel, un acte que l'on choisit pour lui-même, un acte conforme à la vertu. Il faut distinguer ici la vertu de la moralité. Alors que la moralité est ce que l'on fait en direction des autres, la vertu désigne un acte de la raison. Le bonheur réside dans l'activité de la partie la plus noble de l'homme, sa raison. Aristote associe le plus grand bonheur à la vie spéculative du sage.

## CONCLUSION

Aristote rejette l'idée, bien répandue en son temps, que le bonheur puisse être une simple disposition. Il admet que le bonheur puisse être une activité, mais pas n'importe laquelle. Le bonheur est lié à la réalisation de notre potentiel en tant qu'être rationnel. C'est en faisant des choix rationnels en eux-mêmes et qui honorent notre capacité à raisonner qu'est le bonheur.

Mais ce bonheur ne confine-t-il pas le sage d'Aristote à une vie solitaire ? En tant qu'être socialisés, et vivant en communauté, ne partageons-nous pas le bonheur des autres ? Ne sommes-nous pas heureux en voyant le bonheur de ce que nous aimons ?

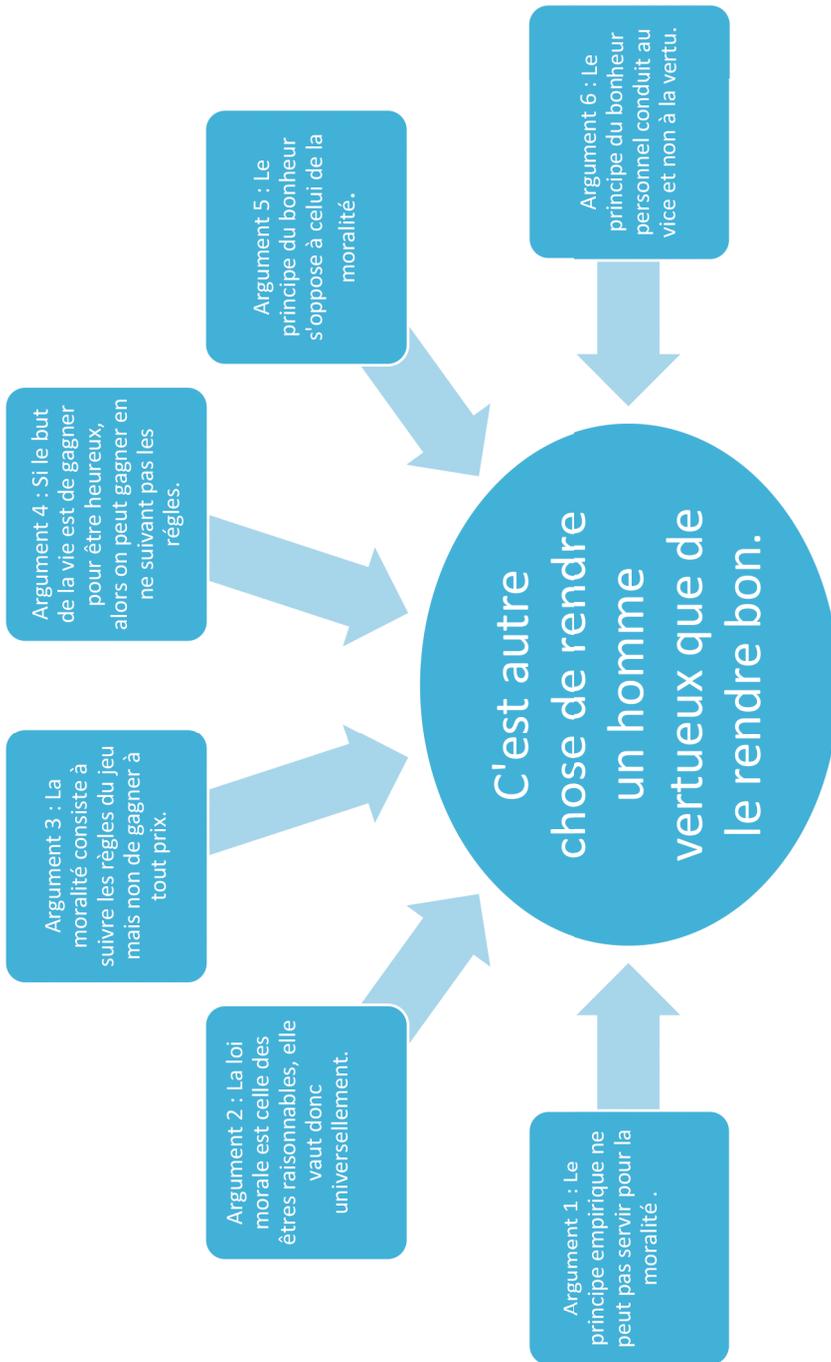
## Texte 2

*Des principes empiriques sont toujours impropres à servir de fondement à des lois morales. Car l'universalité avec laquelle elles doivent valoir pour tous les êtres raisonnables sans distinction, la nécessité pratique inconditionnée qui leur est imposée par-là, disparaissent si le principe en est dérivé de la constitution particulière de la nature humaine ou des circonstances contingentes dans laquelle elle est placée.*

*Cependant le principe du bonheur personnel est le plus condamnable, non pas seulement parce qu'il est faux et que l'expérience contredit la supposition que le bien-être se règle toujours sur le bien-faire ; non pas même seulement parce qu'il ne contribue pas le moins du monde à fonder la moralité, car c'est tout autre chose de rendre un homme heureux que de le rendre bon, de le rendre prudent et perspicace pour son intérêt que de le rendre vertueux ; mais parce qu'il suppose sous la moralité des mobiles qui plutôt la minent et en ruinent toute la grandeur ; ils comprennent en effet dans une même classe les motifs qui poussent à la vertu et ceux qui poussent au vice ; ils enseignent seulement à mieux calculer ; mais ils effacent absolument la différence spécifique qu'il y a entre les deux.*

*Kant, Fondements de la métaphysique des mœurs, 2<sup>e</sup> section, trad. de Victor Delbos, LGF, 1993, P. 123.*

## Analyse du texte



## INTRODUCTION

Selon Kant, tout dans la nature se fait selon des lois, mais seuls les êtres dotés de raison peuvent agir en fonction de la compréhension de ces lois. L'homme en particulier, agit selon sa propre loi, que Kant désigne comme la loi morale. Or cette loi pose un problème fondamental. Sur quoi repose-t-elle ?

Contrairement aux morales antérieures qui se basent sur l'expérience, l'utilité ou le succès, Kant soutient que la loi morale ne peut être fondée sur les éléments externes. Ces approches antérieures sont qualifiées d'hétéronomes car elles recherchent le fondement de la loi morale en dehors de la volonté individuelle, une position que Kant réfute. Pour lui, la loi morale étant le produit de la volonté humaine, elle est intrinsèquement autonome.

Dans son exploration du fondement de la loi morale, le philosophe examine sa validité et met en lumière le conflit entre le principe empirique du bonheur personnel et la base de la loi morale. Pour ce faire il distingue les motivations pour le bonheur qu'il nomme mobiles, des motifs qui poussent à l'action morale. Cette distinction conduit Kant à affirmer que la loi morale et la quête du bonheur sont, par essence, en opposition.

## EXPLICATION

Kant considère la loi morale comme une loi autonome, une loi que les êtres raisonnables s'imposent à eux-mêmes. Il pourrait sembler contradictoire qu'une volonté s'impose à elle-même une loi, ce qui voudrait dire qu'elle s'autolimité. Cependant pour Kant, il n'y a pas de contradiction car la loi suivie est celle de la raison.

La liberté de vouloir n'implique pas de vouloir sans règles ou au hasard ; elle signifie vouloir en accord avec une loi, en l'occurrence la loi morale. La liberté n'est donc pas sans loi, mais elle n'est pas non plus soumise aux lois de la nature. Ainsi, une volonté libre et une volonté guidée par la loi morale sont en réalité identiques. Kant souligne notamment dans *La Religion dans les limites de la simple raison*, que bien que la loi morale soit en nous, elle ne provient pas de nous.

L'acceptation d'une telle loi nécessite de lui trouver un fondement. Qu'est-ce qui la rend valide ? Sur quoi repose-t-elle ?

Les morales antiques comme le stoïcisme et l'épicurisme placent ce fondement dans un principe empirique. Un principe empirique désigne ce qui a été éprouvé par l'expérience. Toutefois, ce principe empirique n'est pas stable, en raison de la plasticité de la nature humaine et des différentes situations. Par exemple, le courage peut être considéré comme une vertu dans une situation dangereuse, mais comme de la témérité dans un contexte ordinaire.

Ce qui peut sembler bon dans un moment de confusion peut s'avérer être un mal une fois la clarté d'esprit retrouvée. Les variations dans la nature humaine, combinées aux différentes circonstances, rendent le principe empirique inadapté pour fonder la loi morale. Si, par hypothèse, le principe empirique devait servir de fondement à cette loi, ce ne serait plus de la moralité, mais de la psychologie.

Kant oppose dans ce premier mouvement du texte, l'universalité de la morale aux particularités de la nature humaine et des situations. Il faut voir la loi morale comme une règle qui doit fonctionner partout dans le monde et pour tout le monde, et tout le temps comme l'est la loi de la gravité. La loi morale devrait se fonder sur un principe qui s'applique à tous, et non ce qui pourrait être bon pour nous et dans certaines situations. Pourtant c'est sur un tel principe que se fonde la recherche du bonheur personnel.

De tous les principes qui prétendent fonder la moralité, celui du bonheur personnel est le plus condamnable, mais pourquoi ? Imaginez un jeu où le but est de suivre les règles, mais pas seulement de gagner. Même si gagner vous rend heureux, tricher (même si cela vous aide à gagner) n'est pas suivre les règles. Kant suggère que la moralité serait comme suivre les règles du jeu de la vie, peu importe que vous gagniez ou non. Le principe du bonheur personnel ne peut donc être une base appropriée pour la moralité, car chercher son bonheur peut parfois conduire à des actes immoraux. De plus, une telle confusion érode la distinction entre ce qui est fait par devoir et ce qui est fait par intérêt. Imaginez deux personnes qui rendent un portefeuille perdu. L'une le rend parce qu'elle pense que c'est juste, l'autre parce qu'elle espère une récompense. Kant dira que seule la personne qui pense qu'il est juste de rendre le portefeuille trouvé agit vertueusement, celle qui le fait de manière intéressée, n'agit pas vertueusement. Bien que la vertu soit une bonne action, toute bonne action n'est pas en retour une vertu.

Par cette distinction, Kant se démarque des morales antiques, telles que le stoïcisme ou l'épicurisme qui considèrent le bonheur comme fin ultime. Les motifs basés sur le bonheur personnel peuvent corrompre la moralité, en en faisant un simple calcul pragmatique de maximisation de

gain, plutôt que de respect de la loi morale. La moralité tient aux motifs, qui sont raisonnables et universels, alors que le bonheur personnel tient aux mobiles qui sont empiriques et conditionnés.

## CONCLUSION

Bien que ce texte n'affirme pas la thèse kantienne du devoir moral, puisqu'il se contente de réfuter l'idée que la moralité puisse se fonder sur les mobiles liés à la recherche du bonheur, il permet néanmoins d'établir les principes d'universalité et d'inconditionnalité d'une action morale. Kant défend une moralité à caractère déontologique par opposition aux morales téléologiques. Son approche est de dire que certaines intentions sont simplement mauvaises, peu importe les avantages qu'elles peuvent apporter. On comprend à la lecture de ce texte que Kant ne cherche nullement à établir que l'acte moral soit possible, mais plutôt à établir que son fondement peut l'être. Lorsque nous posons un acte immoral, nous le savons, et nous le savons parce que le fondement de l'acte moral est universel et inconditionné.

*Leçon 3*

# *La conscience*

## Texte 1

*Mais je me suis persuadé qu'il n'y avait rien du tout dans le monde, qu'il n'y avait aucun ciel, aucune terre, aucun esprit, ni aucun corps; ne me suis-je donc pas aussi persuadé que je n'étais point? Non certes, j'étais sans doute, si je me suis persuadé, ou seulement si j'ai pensé quelque chose. Mais il y a un je ne sais quel trompeur très puissant et très rusé, qui emploie toute son industrie à me tromper toujours. Il n'y a donc point de doute que je suis, s'il me trompe; et qu'il me trompe tant qu'il voudra, il ne saurait jamais faire que je ne sois rien, tant que je penserai être quelque chose. De sorte qu'après y avoir bien pensé, et avoir soigneusement examiné toutes choses, enfin il faut conclure, et tenir pour constant que cette proposition: Je suis, j'existe, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois en mon esprit.*

Descartes, Méditations métaphysiques,  
2<sup>de</sup> méditation, Éd. Flammarion, Paris 2009.