

# L'esthétique existentielle de Kierkegaard : le génie, le virtuose et l'immédiat

Autor(en): **Clair, André**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de Théologie et de Philosophie**

Band (Jahr): **63 (2013)**

Heft 3-4: **Søren Kierkegaard (1813-1855) : à l'occasion du bicentenaire de sa naissance**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-514922>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## L'ESTHÉTIQUE EXISTENTIELLE DE KIERKEGAARD

### LE GÉNIE, LE VIRTUOSE ET L'IMMÉDIAT

ANDRÉ CLAIR

#### Résumé

*L'esthétique kierkegaardienne est placée sous le signe de la complexité (type d'existence, théorie de la sensibilité, pratique de divers arts, examen des œuvres). La signification existentielle est à rapporter à la sensibilité. L'individu esthétique vit pleinement selon le sens externe (le rapport au monde) et selon le sens interne (les divers sentiments). Cela se réalise le mieux dans la virtuosité du génie, spécialement de la génialité sensuelle. Or le concept central est l'immédiateté. C'est bien le paradoxe de l'esthétique de mettre en œuvre les médiations les plus diverses et subtiles (notamment dans la vie du séducteur et dans les opéras de Mozart) et de tendre vers l'immédiateté, celle de la plénitude dans l'instant. Alors, à la limite, la vie esthétique accomplie serait l'innocence ; en deçà des figures du séducteur, il faut remonter à la figure de la résistance à la séduction.*

Chez Kierkegaard, le concept d'esthétique s'entend en plusieurs sens. La même remarque s'applique certes aux concepts d'éthique et de religieux ; mais à propos de l'esthétique, la diversité est telle que la cohérence du concept fait question. Cela pourrait d'ailleurs être un trait caractéristique de l'esthétique. L'acception la plus obvie et la plus déployée se réfère à l'existence. L'esthétique, c'est d'abord un mode de vie, un stade d'existence, interprété à la fois comme une sphère spécifique et comme une étape d'un itinéraire. Mais aussi se pose la question d'une esthétique au sens d'une théorie de l'art, à la fois comme production et comme réception des œuvres, ce qui requiert également une théorie de la sensibilité. Si une telle théorie n'est pas expressément constituée par l'auteur, le lecteur a ce point à examiner et notamment à situer la pensée esthétique de Kierkegaard par rapport à d'autres théories esthétiques. Et puis l'écrivain Kierkegaard, qui a été un lecteur, un auditeur et un contemplateur passionné d'œuvres d'art, effectue une pratique esthétique originale. C'est une esthétique en acte, qui est d'ailleurs une esthétique redoublée, puisque son œuvre de critique et d'examineur est elle-même un objet esthétique. Enfin – c'est même le point primordial – Kierkegaard s'est interrogé sur le principe de l'œuvre d'art, à savoir la génialité. Précisément, je me demanderai si la génialité

n'est pas le concept approprié pour unifier les diverses acceptions de l'esthétique, non pas comme un élément commun minimal, mais vraiment comme le principe qui anime tout autant la faculté de sentir, l'œuvre d'art, la critique des œuvres et la vie esthétique d'un individu. Tout cela ouvrirait la voie d'une philosophie de l'art, entendue comme la recherche de la nature de la beauté.

Une esthétique se détermine par un rapport à la sensibilité. Or, si Kierkegaard ne construit pas une doctrine de la sensibilité, au moins trouve-t-on des éléments pour la caractériser, éléments qu'on peut ordonner autour du concept d'éros. L'esthétique kierkegaardienne est une érotique, le concept d'éros étant à la fois très étendu et très précis; l'éros s'applique d'ailleurs à toute l'existence. La sensibilité est elle-même à entendre comme sens interne (les divers sentiments) et comme sens externe (la perception du monde). À cet égard se pose la question de la préséance d'un sens déterminé: est-ce l'ouïe ou la vue? Est-ce l'oreille ou l'œil? On peut repérer des textes en direction de chaque thèse. On invoquera ainsi l'importance de la langue parlée, avec ses sonorités et ses rythmes, l'exigence de Kierkegaard que ses discours, adressés à un auditeur singulier, soient lus à haute voix, que la parole biblique soit proclamée et entendue. On notera d'autre part l'importance du vocabulaire de la vision, l'insistance à propos de la manifestation sur une scène, le saut ou encore le rapport entre le visible et l'invisible. Alors justement, ici comme sur beaucoup d'autres points, serait à explorer et à examiner un *inter* – et cela dans la sensibilité même –, l'entre-deux comme lien entre audition et vision, ce qui est éminemment réalisé par l'opéra, conjointement musique et spectacle. L'esthétique kierkegaardienne se place bien sous le signe d'un et-et: et l'oreille et l'œil.

Je soutiendrai que beaucoup de livres de Kierkegaard (peut-être même tous) sont esthétiques de quelque manière. Pourtant cette remarque, qui n'a rien d'anodin et passera pour paradoxale, attire l'attention sur un point capital, à savoir que les écrits dont les thèmes sont les plus éloignés du stade esthétique peuvent comporter une dimension esthétique, d'ailleurs en plusieurs sens. Reste que certains écrits traitent spécialement de l'esthétique. C'est déjà le cas de la seconde partie du *Concept d'ironie* avec l'étude minutieuse et critique de l'ironie romantique<sup>1</sup>. C'est aussi le fait de la première partie de *Ou bien - ou bien* et, corrélativement, de *In vino veritas*<sup>2</sup>. À d'autres égards, il y aurait à examiner les écrits de critique littéraire. Surtout, il faut interroger un texte bien difficile à classer et plutôt marginal, un bref traité sur le génie, exactement le traité *Sur la différence entre un génie et un apôtre*<sup>3</sup>. Tout cela est

<sup>1</sup> S. KIERKEGAARD, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Deuxième partie, OC 2, p. 215-297.

<sup>2</sup> S. KIERKEGAARD, *Ou bien - ou bien*. Première partie, OC 3; *In vino veritas*, OC 9, p. 7-81. NdR: l'auteur de l'article a souhaité que le titre de l'ouvrage *Enten - eller* soit traduit par *Ou bien ou bien* [en italique]; dans les autres articles du numéro, nous nous en tenons à la traduction *L'alternative*, choisie dans les OC.»

<sup>3</sup> S. KIERKEGAARD, *Sur la différence entre un génie et un apôtre*, OC 16, p. 145-162.

à rapporter à l'activité du poète, précisément : du poète-dialecticien, selon le titre que s'attribuait Kierkegaard. Peut-être Kierkegaard est-il surtout un poète de toute l'existence, sans aucune détermination restrictive. C'est bien ce qui, en imprimant une marque de l'esthétique sur toute l'œuvre, atteste la connexion et l'interpénétration de tous les aspects et éléments d'une totalité en labyrinthe. Le concept d'esthétique est intégrant. On peut même faire l'hypothèse que l'esthétique est une voie d'entrée spécialement féconde et même privilégiée, du fait de sa richesse et de sa complexité – au risque alors de pratiquer quelque ingénieuse réduction subreptice, bien en accord avec les pièges subtils de la séduction. Dans son rapport à l'existence, l'esthéticien s'ouvre à divers arts et s'interroge sur leur signification existentielle. Étant à la recherche de la jouissance immédiate, il transpose et redouble cette jouissance par un art d'écrire éblouissant où se croisent l'effusion lyrique, le discours narratif et la réflexion critique. Dans la voie ouverte par Baumgarten et en donnant à cette recherche une dimension conjointement artistique, théorique et existentielle, il y a vraiment, chez Kierkegaard, une unité de l'esthétique.

### 1. Adorno et la «construction de l'esthétique»

En 1933, Theodor W. Adorno publia un ouvrage remarqué : *Kierkegaard. Construction de l'esthétique*. Dans ce livre, accueillant et pourtant distant, attentif mais très critique, Adorno effectue une étude de l'esthétique kierkegaardienne, entendue aux divers sens du terme, et pour ce faire, il prend en compte et examine la pensée de Kierkegaard dans son ensemble. Adorno considère que Kierkegaard se situe dans la ligne de l'idéalisme allemand, qu'il prolonge et même accomplit, en en donnant une version nouvelle avec l'affirmation de la subjectivité. Il qualifie la philosophie de Kierkegaard d'idéaliste ou de subjectiviste, ou encore de spiritualiste. Dans une problématique qui, en son fond, procède d'un refus et d'une démythification, Adorno conduit une recherche stimulante à propos de l'esthétique kierkegaardienne en explicitant ses significations, en exposant ses articulations et en marquant ses difficultés et ses impasses.

Le concept kierkegaardien d'esthétique est complexe et il est surtout accentué d'une manière originale en ceci qu'il qualifie d'abord un mode de vie, un stade d'existence. L'intérêt d'une étude philosophique de l'esthétique kierkegaardienne vient de ne pas s'en tenir à ce sens, même s'il est majeur, mais de le situer dans une configuration globale de l'esthétique. C'est précisément le propos initial d'Adorno qui distingue trois acceptions de l'esthétique et dresse une véritable cartographie du terme. Mais d'abord, puisque la question est celle d'une théorie de l'esthétique, Adorno met à part la pratique esthétique de Kierkegaard, à la fois comme activité de création artistique et comme attitude existentielle – non pas pour opposer théorie et pratique, mais pour déterminer dans leur pureté les divers éléments d'une esthétique. «La synthèse des signi-



fications du terme ne peut être trouvée ni dans l'art de Kierkegaard ni dans son attitude : elle ne peut parvenir à la construction qu'à partir des éléments rendus à l'état pur. Il faut en distinguer trois, même s'ils sont constamment intriqués. En premier lieu, est dit esthétique, chez Kierkegaard, comme dans l'usage général de la langue, le domaine des œuvres d'art et de la théorie de l'art.»<sup>4</sup> On note déjà une dualité dans ce premier élément, qui connote à la fois les œuvres d'art et la théorie de l'art, le second objet portant sur le premier. Si l'on parle d'une esthétique, c'est donc en se situant selon le second aspect. Ainsi l'esthétique relève-t-elle de la connaissance, à entendre comme connaissance des œuvres de l'art, c'est-à-dire de leur nature, de leur production et de leur réception. On retrouve ainsi le sens communément attesté dans les esthétiques modernes. Pour étayer sa thèse, Adorno se réfère à divers textes de la première partie d'*Ou bien - ou bien* où l'auteur, prenant des œuvres d'art comme objets d'examen (le *Don Juan* de Mozart et celui de Molière, le *Faust* de Goethe, *Les Premières amours* de Scribe, des œuvres tragiques), construit sa théorie de l'art comme génialité rapportée au sensible. La théorie est ainsi élaborée à partir des œuvres. L'on pourrait nommer «objective» cette acception, du fait de ses références et de ses points d'appui ; mais, en un autre sens, sur lequel insiste Adorno, elle est subjective, puisque rapportée à la génialité des auteurs. D'autre part, les objets renvoyant à des personnages, l'acception objective renvoie à l'autre, à savoir le sens existentiel, proprement kierkegaardien. «Ils indiquent par le choix des objets le deuxième emploi, qui est central, du terme d'esthétique chez Kierkegaard : l'esthétique comme attitude ou, d'après son usage plus tardif de la langue, comme "sphère". Le séducteur sensuel constitue la thèse dialectique en antithèse du Johannes réfléchi ; les voix de Marie Beaumarchais, d'Elvire, de Marguerite répondent tristement à l'appel du séducteur ; l'amour par simple souvenir est, dans la comédie de Scribe, totale apparence. Mais, en même temps, en tant que théorie de l'art, ces essais peuvent être pris comme largement autonomes, indépendamment de l'intention du pseudonyme Eremita ou de l'anonyme A.»<sup>5</sup> Ainsi, du fait du choix des œuvres, le plus souvent ordonnées autour de personnages, il y a une corrélation et un accord entre les deux acceptions de l'esthétique. L'œuvre d'art, spécialement avec *Don Juan* et *Faust*, est la mise en scène et la transposition esthétique d'attitudes elles-mêmes esthétiques. *A contrario*, on notera que ce ne sont pas des œuvres impersonnelles, comme des monuments ou des paysages peints (qui certes ne sont pas absents) qui sont des modèles de l'esthétique de Kierkegaard. En prolongeant une remarque d'Adorno et en la précisant, on dira aussi que le caractère pseudonyme d'une partie de l'œuvre (et corrélativement de l'œuvre entière) jusqu'aux derniers livres avec *Anti-Climacus* (donc pas seulement dans le premier parcours de la production) imprime une marque esthétique à la totalité,

<sup>4</sup> TH. W. ADORNO, *Kierkegaard. Construction de l'esthétique*, Paris, Payot, 1995, p. 28 sq.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 29.

et cela selon les deux acceptions repérées. En effet, l'œuvre pseudonyme est, comme telle, un objet esthétique à connaître, et cet objet a lui-même une dimension subjective et existentielle. Kierkegaard insiste sur le caractère personnel, déjà par leur nom, de chaque pseudonyme, lors même qu'il est très peu déterminé et qu'il est fictif; et les pseudonymes enchevêtrés se rapportent à des attitudes imbriquées et mettent en scène la diversité complexe de chaque stade. Adorno relève encore une troisième acception, qu'il estime marginale et qui se rapporte à la communication. Il affirme qu'elle n'est thématifiée que dans le *Post-scriptum*<sup>6</sup>. Or il n'y a pas à omettre les leçons sur *La dialectique de la communication éthique et éthico-religieuse*<sup>7</sup>, où Kierkegaard commence par traiter de la communication esthétique. Ce mode de communication est directement lié à la subjectivité; il consiste à communiquer celle-ci avec art et subtilité, en étant occupé uniquement à la forme de la communication (le *comment*). Il s'agit de faire de l'expression de soi un objet d'art, une œuvre belle. On trouvera son modèle dans la poésie lyrique.

Ces acceptions de l'esthétique étant disparates, il faut déterminer ce qui fait leur cohérence ou au moins ce qui les réunit. La réponse est nette. L'accent est toujours posé sur la subjectivité, une subjectivité comprise comme sensible et pathétique. C'est donc le rapport au sensible, ou plutôt le rapport du sensible subjectif à un sensible objectif (dans l'œuvre, dans la considération d'un objet, dans le rapport à quelqu'un) qui caractérise toutes les acceptions de l'esthétique. C'est un fonds commun, certes minimal mais pourtant précis, et tout simplement conforme à l'étymologie (*aisthêsis*).

Au premier chapitre d'Adorno, «Exposition de l'esthétique», fait pendant et correspond le dernier, «Construction de l'esthétique». Il s'agissait d'abord de décomposer l'esthétique, d'en analyser les significations en déployant ses diverses acceptions. Il importe maintenant de construire l'esthétique à partir d'un point de vue critique. Entre-temps, un parcours à travers l'œuvre a été effectué, expliquant comment cette esthétique s'apparente à une esthétique baroque, comment les mythes, grecs ou nordiques, constituent un fil d'organisation, comment la thèse des sphères est à rapporter à une astrologie<sup>8</sup> et comment surtout cette esthétique est une expression de l'univers intérieur de la société bourgeoise. C'est une esthétique de l'intériorité, dont un paradigme est le rapport au miroir<sup>9</sup>. «C'est dans l' "intérieur" que la dialectique de l'histoire et la puissance éternelle de la nature placent chez Kierkegaard leur étrange image d'énigme. Elle doit être résolue par la critique philosophique qui cherche à atteindre, dans l'historique comme dans l'archaïque, le fondement réel de

<sup>6</sup> S. KIERKEGAARD, *Post-scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques*, OC 10 et 11.

<sup>7</sup> S. KIERKEGAARD, *La dialectique de la communication éthique et éthico-religieuse*, OC 14, p. 359-390.

<sup>8</sup> Cf. Kierkegaard, *Construction de l'esthétique*, op. cit., p. 158.

<sup>9</sup> Cf. *ibid.*, p. 74.

son intériorité idéaliste.»<sup>10</sup> La signification de cette intériorité est révélée par la position sociale. «En déniaut la question sociale, Kierkegaard tombe à la merci de sa propre position sociale. C'est la position du rentier de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.»<sup>11</sup> Les conséquences de cette partialité s'étendent bien au-delà de l'esthétique et s'appliquent notamment au statut du moi, Kierkegaard échouant à penser un moi concret. «Le soi absolu de Kierkegaard est un pur esprit. L'individu n'est pas l'homme singulier développé dans sa sensibilité et aucune propriété autre que le maigre besoin ne lui est accordée. L'intériorité n'est pas définie par la plénitude. Un spiritualisme ascétique règne sur elle.»<sup>12</sup>

Cette esthétique de l'intériorité, ordonnée autour de la mélancolie, va à l'échec. «Ce qui, devant la revendication de domination de son idéalisme systématique, irréductible au centre spontané de la subjectivité, s'émiette dans des déterminations, disparates et entre elles incomparables, de l'esthétique, se cristallise, quoique sans règle mais de façon pleine de sens, sous le regard de la mélancolie.»<sup>13</sup> Aussi brillante et inventive que soit l'esthétique kierkegaardienne, il lui manque un rapport effectif à autrui, au monde social et à l'histoire. Kierkegaard a élaboré son esthétique, et d'ailleurs toute sa philosophie, dans le cadre d'un repliement intimiste et d'une illusion spéculative. Au fond, le reproche constamment adressé à Hegel est retourné à Kierkegaard. Même l'existence, si affirmée dans son vocabulaire, demeure inconsistante, abstraite et vide. Kierkegaard porte simplement à l'une de ses limites un idéalisme et un subjectivisme du pur esprit. Même si ses critiques à l'encontre de la société capitaliste sont virulentes, elles ne donnent jamais lieu à des analyses précises de la réification des rapports sociaux, du monde économique et de l'aliénation<sup>14</sup>. En effet, ces points n'ont pas constitué des problèmes auxquels s'est affronté Kierkegaard.

Or là n'est pas la seule manière de penser l'existence comme concrète. Adorno considère toujours la pensée de Kierkegaard en fonction de l'esthétique, c'est-à-dire selon un point de vue à la fois capital et restreint. Procédant ainsi à une abstraction, il conclut à «l'anathème kierkegaardien sur la "sphère esthétique" et finalement sur l'art en général»<sup>15</sup>. Cet anathème tiendrait ultimement à des thèses religieuses et infondées. Mais Adorno ne pose pas la

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>14</sup> «Kierkegaard a reconnu la détresse de l'état du grand capitalisme à son commencement. Il s'oppose à elle au nom de l'immédiateté perdue, qu'il sauvegarde dans la subjectivité. Il n'analyse ni la nécessité ou la légitimité de la réification, ni la possibilité de sa correction. Mais, bien qu'il soit plus étranger aux rapports sociaux que n'importe quel autre penseur idéaliste, il a cependant remarqué la relation de la réification et de la forme-marchandise dans une métaphore qu'il suffit de prendre littéralement pour qu'elle corresponde aux théories marxistes.» (*Ibid.*, p. 70).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 226.

question d'une existence qui ne serait complète que si justement elle était à la fois esthétique, éthique et religieuse, sans que les différences soient estompées, mais aussi sans que ces différences conduisent à quelque anathème. Déjà, à qualifier une philosophie comme idéaliste et subjectiviste, en usant ainsi de termes en «isme» comme d'étiquettes bien commodes et souvent équivoques, on s'engage davantage dans une problématique de dénonciation que dans une investigation des thèses et des arguments de l'auteur. Certes, les étiquettes sont disponibles; encore faut-il qu'elles soient appropriées. L'idéalisme est une philosophie de la représentation; tout est donné dans la pensée ou dans les représentations, qui peuvent d'ailleurs tout à fait s'accorder avec la réalité, conçue très diversement selon les auteurs. Kierkegaard s'est constamment élevé contre l'idéalisme. Pour lui, la subjectivité n'est pas comprise comme intellect ou comme idée, mais d'abord comme passion et comme affectivité. Sauf à décréter que si l'on n'est pas «matérialiste», on est automatiquement «idéaliste», l'étude d'un auteur ne peut s'effectuer sans restituer avec patience et précision l'organisation singulière de son œuvre. Quant à l'esthétique, si elle relève bien d'une philosophie de l'intériorité, précisément il ne s'agit jamais d'une intériorité close mais toujours rapportée à une expression sociale (l'esthète ne vit pas seul, lors même qu'il vit pour soi) et dépendante d'un art (avant tout la musique d'opéra, mais également le théâtre et la littérature).

## 2. Esthétique et dialectique

Dans les textes inédits de Kierkegaard, on trouve un texte inachevé, surtout méthodologique, *La dialectique de la communication éthique et éthico-religieuse*<sup>16</sup>. Ce projet d'enseignement, vite interrompu, ne porte apparemment que sur l'éthique et le religieux; or il traite aussi de l'esthétique. Les trois stades y sont distingués sur le fond d'un même genre, la communication de pouvoir, opposée à la communication de savoir; ils relèvent de la communication existentielle où le point capital n'est pas l'objet à communiquer mais la relation entre l'émetteur ou messenger et le récepteur ou destinataire. L'esthétique n'est pas l'élément majeur du texte, mais plutôt un élément introduit pour marquer les différences et faire paraître l'originalité de l'éthique comme du religieux. Les notes de l'auteur sont cursives, juste ébauchées. Le terme *esthétique* est entendu au sens large, comme rapport aux arts et comme mode d'existence.

«Lorsque, dans la réflexion sur la communication, on réfléchit à égalité sur l'émetteur et le récepteur, nous avons alors une communication de pouvoir au sens général, enseignement en art et tout ce que cela comporte.»<sup>17</sup> À propos de

<sup>16</sup> *Op. cit.*, OC 14, p. 359-390.

<sup>17</sup> OC 14, p. 382/*Papirer* VIII 2 B 89, p. 189. Les textes, retraduits, sont cités d'après les *Œuvres complètes*, Paris, Orante, 1966-1986; 20 volumes (abréviation: OC). Cette édition donne en marge la pagination de la deuxième édition des *Samlede Værker*,

cette «communication de pouvoir esthétique», Kierkegaard précise en marge. «Récepteur et émetteur se trouvent sur un pied de stricte égalité, par exemple un enseignant dans un art et son élève.»

S'il y a égalité entre l'émetteur et le récepteur, cela signifie que leur existence est finalement indifférente, non engagée, comme tenue en suspension. Pourtant il y a bien un intérêt et même une passion : l'intérêt pour l'art auquel on se rapporte et l'attrait pour soi. Mais cette passion, à la différence de la passion éthique par laquelle un individu se choisit et s'engage dans un monde, est essentiellement ludique ; elle est un jeu où l'individu se complaît dans ses capacités artistiques, dans la vivacité de son imagination et dans la fugacité de sa sensibilité. C'est bien une position existentielle, mais sous sa forme minimale, à son degré le plus bas. C'est ce que note Kierkegaard en repérant son lieu. Il a distingué le medium de la possibilité, c'est-à-dire du savoir, notamment de la spéculation, et le medium de la réalité ou de l'existence affirmée comme telle. Or l'attitude esthétique se tient dans l'entre-deux ; telle est son ambiguïté. C'est bien une attitude existentielle où l'individu tend à épanouir son existence, mais précisément il la vit avec une manière de détachement et comme un divertissement. L'existence se constitue finalement comme imaginée, désirée ou fantasmée. Elle se réalise, si l'on peut dire, sur le mode de l'irréel dans le monde. Une note marginale précise ce point. «Le pouvoir esthétique n'est pas, au sens strict, dans le medium de la réalité, dans la mesure où ce pouvoir n'a pas à être réalisé dans l'existentiel quotidien lui-même. La confusion provient du fait de communiquer l'éthique dans le medium de l'imagination. (Le rhétorique).»<sup>18</sup>

Ce qui unifie l'esthétique, c'est précisément l'imagination. Celle-ci anime l'existence de l'esthéticien et donne vie aux œuvres d'art. C'est là, dans la vie et dans les œuvres, que l'imagination agit dans sa pureté, comme «la faculté *instar omnium*»<sup>19</sup>. Ainsi y a-t-il une connaturalité entre l'artiste et l'esthéticien ; c'est même ce rapport qui est la marque dialectique de l'esthétique. Or, d'un point de vue existentiel strict, l'esthétique est sans dialectique. Lorsque, dans le *Post-scriptum*, Climacus définit les sphères, il ne relève que ce caractère à propos de l'esthétique. «Si l'individu est en lui-même non dialectique et s'il a la dialectique en dehors de soi, alors nous avons les *conceptions esthétiques*.»<sup>20</sup> C'est ce que Frater Taciturnus disait déjà en termes positifs dans les *Stades sur le chemin de la vie* : «La sphère esthétique est celle de l'immédiateté.»<sup>21</sup> L'esthéticien n'est pas dédoublé ou divisé. À la limite, il ne connaît nulle tension, nulle déficience, nulle exigence, étant rivé à l'instant ponctuel où

Copenhague, Gyldendal, 1920-1936 ; 15 volumes. Les papiers inédits sont cités selon la deuxième édition des *Papirer*, Copenhague, Gyldendal, 1968-1978 ; 25 volumes ; lorsqu'une traduction française existe, elle est signalée.

<sup>18</sup> OC 14, p. 388/*Papirer* VIII 2 B 85, 15.

<sup>19</sup> S. KIERKEGAARD, *La maladie à la mort*, OC 16, p. 188.

<sup>20</sup> *Post-scriptum*, op. cit., vol. II, OC 11, p. 252.

<sup>21</sup> S. KIERKEGAARD, *Stades sur le chemin de la vie*, OC 9, p. 438.

son désir est comblé. Séduire dans l'instant, c'est accomplir immédiatement son désir. Alors l'esthéticien ne redouble pas sa parole par son existence ; ou plutôt, s'il le fait, c'est précisément en imagination. Il y a bien un redoublement esthétique, mais seulement imaginaire et ludique, qui n'engage à rien. Ce qui d'ailleurs distingue entre eux les stades, c'est la nature du redoublement. Toute existence se vit sur le mode du redoublement, mais le redoublement esthétique se tient dans l'apparence, dans la représentation. Cela revient à dire que ce n'est pas vraiment un redoublement. L'existence y est entièrement aspirée par le jeu, absorbée par l'éclat dans l'extériorité. L'esthétique, aussi bien dans la vie que dans les arts, tend à l'extériorisation complète, vise à devenir adéquate à la manifestation, à passer tout entière dans une expression splendide. Le sentiment ne s'enclot pas dans l'intimité, mais au contraire il s'ouvre à un déploiement total dans un spectacle éblouissant qui justement le porte à son plein épanouissement. C'est exactement dans ce sens que Frater Taciturnus présente l'accomplissement du stade esthétique : «Le résultat esthétique est dans l'extérieur et peut être montré. Il peut être montré et être vu même par un myope à l'aide de jumelles de théâtre que le héros triomphe, que l'homme généreux succombe dans la bataille et qu'on l'apporte mort (naturellement pas en même temps), etc.»<sup>22</sup> Le monde esthétique est bien celui du spectacle intégral où la vie et l'art s'interpénètrent au point même de se confondre.

### 3. Le génie et la critique artistique

En 1847, Kierkegaard publia un opuscule, plutôt anonyme que pseudonyme, signé H. H., *Sur la différence entre un génie et un apôtre*. Avec le concept de génie, c'est l'esthétique qui est retrouvée, lors même que le concept s'étend bien au-delà. D'abord, traitant d'une dualité, le texte expose deux concepts dans leur pureté. À vrai dire, entre les deux concepts, il y a dissymétrie, la question étant de constituer le concept d'apôtre ; mais justement, si c'est le génie qui permet le mieux, par différence, de faire saisir l'apôtre, cela même marque l'importance du génie. Situer l'apôtre tout à fait à part comme l'élus ou l'appelé, ce n'est pas abaisser le génie ; mais c'est reconnaître une différence d'ordre, une distinction de qualités incommensurables, et c'est d'abord dissiper des confusions, discriminer des sphères et préciser des identités. Le traité n'est pas une apologie, ni du génie ni de l'apôtre. Il s'agit simplement de distinguer deux concepts par une analyse eidétique. Si c'est bien le concept d'apôtre qui est à l'horizon de l'étude, son analyse n'est effectuée que par une démarche indirecte, comme si le concept d'apôtre ne pouvait être pensé que dans son rapport avec ce qui apparaît comme le plus proche mais pourtant essentiellement différent. *A contrario*, le génie tire quelque chose pour lui de son rapport avec l'apôtre. L'apôtre ne se définit par aucun caractère de génialité, il en diffère

<sup>22</sup> *Ibid.*, OC 9, p. 406.



qualitativement ou encore essentiellement. Mais, si l'on veut s'en faire une intellection, il faut passer par un intermédiaire, comme si donc l'apôtre et le génie partageaient quelque chose en commun. Pour son intellection, le concept d'apôtre est tributaire de celui de génie, alors que son essence est toute différente. Ce qui est en cause, c'est une structure de la pensée. C'est le paradoxe de la pensée de vouloir penser l'absolu, mais de ne pouvoir le penser que relativement. Alors, si l'on veut se rapporter en pensée à l'absolu, qui transcende l'intellect, il faut user d'un biais, mais un biais qui à la fois mette bien en lumière la différence et pourtant marque une parenté. En l'occurrence, celle-ci est l'éminence. L'apôtre réalise éminemment une élection divine et le génie réalise éminemment des caractères humains. De ce fait, l'éminence de l'apôtre peut être transposée dans le génie, ou peut-être la transposition s'inverse-t-elle. Cela entraîne des conséquences capitales pour l'esthétique.

«Un génie et un apôtre sont qualitativement différents; ce sont des déterminations qui appartiennent chacune à leur sphère qualitative : *celle de l'immanence et celle de la transcendance*. 1) *Le génie peut donc bien avoir quelque chose de neuf à apporter, mais cela disparaît de nouveau dans l'assimilation générale de l'espèce, comme la différence "génie" disparaît dès que l'on pense l'éternité; l'apôtre a quelque chose de paradoxalement neuf à apporter dont la nouveauté, précisément parce qu'elle est essentiellement paradoxale, et non pas une anticipation en rapport avec le développement de l'espèce, demeure constante, de même qu'un apôtre demeure un apôtre dans toute l'éternité, et aucune immanence de l'éternité ne le place essentiellement sur la même ligne que les autres hommes, puisqu'il est essentiellement et paradoxalement différent.* 2) *Le génie est ce qu'il est par lui-même, c'est-à-dire par ce qu'il est en lui-même; un apôtre est ce qu'il est par son autorité divine.* 3) *Le génie n'a qu'une téléologie immanente; l'apôtre est téléologiquement situé d'une manière absolument paradoxale.*»<sup>23</sup>

Sans expliciter le concept d'apôtre, mais en l'ayant en pensée, notons ce qu'est un génie. Le génie d'un homme, ce sont ses qualités naturelles, ses aptitudes originelles. Kierkegaard rappelle l'étymologie. «Le génie est, comme le mot lui-même le dit (*ingenium*, de naissance, primitivité (*primus*), originalité (*origo*), caractère originaire, etc.), l'immédiateté, la détermination naturelle; le génie est *inné*.»<sup>24</sup> La génialité ne connote donc pas des qualités rares ou extraordinaires, celles-ci pouvant apparaître de manière singulière; elle est le fonds inné d'un homme quelconque. Il y a ainsi une généralité du génie, et en cela une identité commune; c'est sur le fond de cette identité générale que s'édifient les identités singulières, spécialement celles des génies reconnus comme tels, les inventeurs qui anticipent l'avenir et qui élèvent l'humanité à elle-même. Le génie, c'est l'aptitude générale de chacun à la singularité. Le concept de génie reçoit aussi bien l'extension la plus vaste (tout homme

<sup>23</sup> *Sur la différence entre un génie et un apôtre, op. cit., OC 16, p. 148 sq.*

<sup>24</sup> *Ibid., OC 14, p. 149.*



a un génie) que la compréhension la plus complexe et élevée (certains sont éminemment des génies); la génialité est corrélative de l'humanité selon ses expressions les plus diverses.

De même que l'apôtre est le modèle de l'homme religieux, de même le génie est le modèle pour l'esthétique. Or Kierkegaard donne comme exemples de génie le poète et le penseur. C'est dire que le poète-dialecticien est, comme tel, un être esthétique. Il édifie son œuvre selon ses capacités, il l'expose au vu de tous sans nulle référence à une autorité. Son œuvre vaut en elle-même, d'après une finalité immanente, selon ses qualités intrinsèques. Kierkegaard s'est lui-même reconnu comme un génie, mais nullement comme un apôtre. Il avait une vive conscience de sa génialité éminente. Il le remarque dans l'épilogue du *Point de vue explicatif de mon œuvre d'écrivain*: «Je sais que (au sens de la génialité) l'extraordinaire m'a été départi.»<sup>25</sup> Il s'en explique dans un passage des *Papirer*<sup>26</sup>. Mais cette pensée du religieux, ou même cette pensée religieuse, ne fait pas de son auteur un apôtre. Elle demeure lyrique-dialectique, c'est-à-dire esthétique. Comme Kierkegaard le note juste à la fin de l'opuscule, le génial auteur lyrique ne se soucie que de produire son œuvre, sans aucun but. Il tend simplement à devenir soi par la virtuosité de son verbe<sup>27</sup>.

La génialité, spécialement magnifiée par les romantiques, constitue un thème majeur de l'époque. Le romantisme se caractérise par une apologie du génie, qui est sa pensée nourricière; le génie est la source de l'inspiration, liée à la langue maternelle et au sol. Kierkegaard peut être rangé dans cette lignée, qu'il déborde assurément de bien des manières. Il y aurait à explorer des racines chez les romantiques, notamment allemands. L'originalité de Kierkegaard s'imposerait comme une génialité singulière. Or, en deçà du romantisme, c'est chez Kant que le concept de génie est élaboré, aux § 46-50 de la *Critique de la faculté de juger*. C'est en fonction des beaux-arts qu'est analysé le génie. C'est l'artiste qui est le génie. Parmi les productions de l'homme, ce sont spécifiquement les beaux-arts qui relèvent du génie. Le génie se définit par quatre caractères: 1) l'originalité ou la capacité de créer sans suivre des règles; 2) l'exemplarité; 3) le don naturel; 4) la capacité de prescrire des règles aux beaux-arts. «Cela étant posé, le génie est l'originalité exemplaire de ses dons naturels dont fait preuve un sujet dans le *libre* usage de ses facultés de connaître. Ainsi, la production d'un génie [...] n'est pas un exemple qu'il faut imiter [...], mais l'héritage qu'assumera un autre génie, et qui l'éveillera au sentiment de sa propre originalité afin d'exercer dans l'art sa liberté par rapport

<sup>25</sup> S. KIERKEGAARD, *Point de vue explicatif sur mon œuvre d'écrivain*, OC 16, p. 68.

<sup>26</sup> *Papirer X 1 A 266*; *Journal (extraits)*, Paris, Gallimard, vol. 3, 1955, p. 86-88.

<sup>27</sup> La question se pose pourtant de savoir si le génie peut être religieux ou si le concept de génie religieux a un sens. Cela n'est pas exclu, car il peut y avoir de grandes inventions en religion. Dans son ouvrage sur Andersen, Kierkegaard parle d'ailleurs d'une «authentique génialité religieuse a priori». (S. KIERKEGAARD, *Andersen comme romancier*, OC 1, p. 77). Mais c'est le concept de génie chrétien qui est inconsistant (plutôt que paradoxal), les deux notions étant étrangères l'une à l'autre.

aux contraintes des règles, de sorte que ce génie ira même jusqu'à donner à l'art une règle nouvelle, et qu'ainsi son talent se révélera exemplaire.»<sup>28</sup> Kant donne sa définition comme stricte et exhaustive. Tel n'est pas le propos de Kierkegaard. Au moins notera-t-on le rapport essentiel du génie à la création artistique.

Si l'on regarde l'œuvre selon la chronologie, un point est frappant. Kierkegaard a commencé par composer une comédie dramatique, puis il a publié un opuscule de critique littéraire. La comédie, *La lutte entre l'ancienne et la nouvelle cave à savon*, «drame héroïco-patriotico-cosmopolitico-philanthropico-fataliste»<sup>29</sup>, n'est certes qu'ébauchée, mais Kierkegaard s'est voulu auteur de théâtre. C'est aussi l'occasion de mettre en scène un thème favori, l'affrontement entre les nouveaux théologiens rationalistes et les anciens théologiens classiques. Même si ce n'est qu'une tentative et un divertissement, cela marque l'une des dimensions esthétiques de l'œuvre. Plus significative est la production de critique d'art. Pour la littérature, deux textes sont à retenir : d'abord *Des papiers d'un homme encore en vie*<sup>30</sup>, puis *Un compte rendu littéraire*<sup>31</sup>. Mais surtout – on l'a souvent remarqué – il s'agit de la partie du *Concept d'ironie* consacrée aux romantiques allemands (Schlegel, Tieck, Solger) où l'ironie dans la littérature romantique est mise en rapport avec l'ironie socratique, mais est aussi vivement critiquée, en intégrant la sévère critique hégélienne du romantisme. Par cette enquête, *Le concept d'ironie* est un véritable texte esthétique. À cela on ajoutera un texte où, dans le *Post-scriptum*, Kierkegaard-Climacus se fait le critique des œuvres de son premier parcours<sup>32</sup>. Il y aurait encore à prendre en compte d'autres textes, surtout dans *Ou bien - ou bien*. C'est le cas du *Faust* de Goethe et, d'une manière ample et détaillée, d'une comédie de Scribe, *Les premières amours*, dont la virtuosité de l'intrigue est minutieusement explorée<sup>33</sup>. Également, dans *Crainte et tremblement*, une place importante est accordée à un conte, *Agnès et le triton*<sup>34</sup>.

L'opuscule *Des papiers d'un homme encore en vie* (1838), livre fougueux, est une critique corrosive du roman d'Andersen *Rien qu'un violoneux*. Kierkegaard s'en prend vivement à ce roman, dénonçant «son impuissance esthétique abstraite»<sup>35</sup> et «toute son agitation»<sup>36</sup>. Andersen manque d'une conception de

<sup>28</sup> *Critique de la faculté de juger*, § 49, Ak, V, p. 318 ; cité d'après : *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, («Pléiade»), t. 2, p. 1102.

<sup>29</sup> S. KIERKEGAARD, *La lutte entre l'ancienne et la nouvelle cave à savon*, OC 1, p. 113-135.

<sup>30</sup> S. KIERKEGAARD, *Des papiers d'un homme encore en vie*, OC 1, p. 63-112.

<sup>31</sup> S. KIERKEGAARD, *Un compte rendu littéraire*, OC 8, p. 127-230.

<sup>32</sup> *Post-scriptum*, op. cit., vol. I, p. 233-279 : «Coup d'œil sur une tentative simultanée dans la littérature danoise».

<sup>33</sup> Dans *Ou bien - ou bien*, op. cit., Première partie, OC 3.

<sup>34</sup> S. KIERKEGAARD, *Crainte et tremblement*, OC 5, p. 182-189.

<sup>35</sup> *Andersen comme romancier*, op. cit., OC 1, p. 84.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 112.

la vie ; il est incapable de donner consistance à son héros et de maîtriser une intrigue. C'est aussi l'occasion de réfléchir à la poésie et d'insister sur la poésie épique, qui justement fait défaut à Andersen. Plus tard, en 1846, Kierkegaard publie *Un compte rendu littéraire*, longue recension de la nouvelle *Deux Époques* de Thomasine Gyllembourg, mère du poète et philosophe J. L. Heiberg. Il s'en prend aux revues esthétiques et littéraires. Sans omettre l'examen de la composition de la nouvelle et de sa rhétorique, il élabore une ample dissertation où il explicite l'intrigue et examine les caractères des personnages principaux. Il expose la différence entre les époques que sont la Révolution française et sa propre époque en marquant leur singularité. La Révolution a été l'époque de la passion et de l'enthousiasme, tandis que sa propre époque est celle de la raison, du calcul et surtout de l'anonymat et du nivellement de la foule. Pourtant Kierkegaard ne prend pas le parti de la Révolution. C'est plutôt l'occasion et le moyen de se référer à l'Antiquité où, spécialement avec Socrate, apparaît la figure de l'homme singulier. *Un compte rendu littéraire* a donc une portée bien plus large que littéraire et esthétique. Mais le rapport aux arts concerne plus encore les arts du spectacle, spécialement l'opéra, éminemment Mozart – comme si la génialité de Mozart et celle de Kierkegaard s'étaient harmonieusement rencontrées. C'est d'ailleurs dans le rapport à Mozart que l'esthétique atteint sa perfection. Là, toutes les significations de l'esthétique s'interpénètrent autour de l'immédiateté. Et l'on n'oubliera pas deux brefs textes se rapportant à des acteurs de théâtre, *La crise et une crise dans la vie d'une actrice* et *Monsieur Phister dans le rôle du capitaine Scipion*<sup>37</sup>.

#### 4. Séduction et immédiateté

Le trait topique de la vie esthétique, c'est l'immédiateté. Or, puisque tous les rapports au monde sont médiatisés, comment est-il possible de vivre en immédiateté ? C'est la question cruciale de l'esthétique, et même son paradoxe, si l'on peut appliquer ici ce concept. Certes, on parlera d'une immédiateté approchée, d'une quasi-immédiateté, d'une immédiateté à l'horizon, donc toujours fuyante. Sans doute en va-t-il ainsi. Pourtant, c'est bien la quête sans fin de l'immédiateté qui anime l'esthéticien, une immédiateté toujours imminente mais toujours différée, évanouie à l'instant même où elle paraît atteinte. C'est une immédiateté «sur le point de», toujours au-delà. Fausse immédiateté donc – ce qui est pensé comme la limite et même l'échec de l'esthétique – mais aussi marque de l'aspiration irrépressible à l'unité et à la plénitude. Par-delà l'esthétique, l'immédiateté est le *telos* de l'existence.

L'esthétique kierkegaardienne prend la forme de figures personnalisées. Les plus marquantes sont Don Juan et Faust, précisément liées à des œuvres

<sup>37</sup> S. KIERKEGAARD, *La crise et une crise dans la vie d'une actrice*, OC 15, p. 283-306 ; S. KIERKEGAARD, *Monsieur Phister dans le rôle du capitaine Scipion*, OC 15, p. 307-324.

lyriques et théâtrales. Mais il y en a d'autres, moins spectaculaires certes : le célèbre séducteur du *Journal du séducteur*, le triton de *Crainte et tremblement*, une Antigone moderne, angoissée et éprise de tristesse, et divers personnages référés à des arts. C'est une esthétique plurielle en ce sens que ces figures sont hétérogènes et disparates (conformes en cela à l'idée de l'esthétique), même si l'une les domine et peut être tenue pour un paradigme : Don Juan. Précisément, Don Juan est lui-même divers, signifié par le *Don Giovanni* de Mozart et le *Dom Juan* de Molière. Ainsi en est-il pour Faust<sup>38</sup>. Ce qui relie plusieurs de ces figures, c'est la séduction.

La première partie d'*Ou bien - ou bien* est le texte majeur de l'esthétique. C'est un ouvrage composé bizarrement, constitué de huit textes hétéroclites habilement disposés au hasard, baroque en somme. Avant d'examiner les figures esthétiques, il faut noter l'atmosphère du livre, ce qui est la fonction des *Diapsalmata* qui en font l'ouverture<sup>39</sup>. Les figures diverses, qui sont exposées selon des genres littéraires variés, n'apparaissent que sur le fond de cette série d'aphorismes qui imposent un style proprement esthétique. Entrer dans l'esthétique par des aphorismes, c'est déjà la qualifier comme protéiforme et anarchique, livrée au gré des occasions, des temps et des lieux, ou encore rivée à l'instant. C'est aussi accentuer le pathos, dont une espèce prédomine, la mélancolie, qui est le fil sous-jacent à tout le livre. Il y a bien une théorie de l'esthétique ou des conceptions esthétiques ; mais cela ne vient qu'après la mise en scène des *Diapsalmata* ; exactement, cette mise en scène est le premier pas de la théorie ; c'est son premier élément et son point d'appui. Peut-être même les diverses figures esthétiques ne sont-elles que des explicitations personnalisées ou des expressions déterminées de ce qui, dans les *Diapsalmata*, est donné sur le mode des impressions et des sentiments. Les *Diapsalmata* ne reçoivent alors tout leur sens qu'avec le *Journal du séducteur*<sup>40</sup>, qui lui-même s'enracine dans les *Diapsalmata*. Ainsi y a-t-il une circularité, un enroulement et aussi un enchevêtrement des huit textes, et en même temps un mouvement conceptuel, puisqu'on va du texte le plus impressionniste au texte le plus méthodique et réfléchi.

Dans leur nom même, avec le préfixe *dia* (*inter, mellem*), les *Diapsalmata* portent la différence et la relation. Refrains ou interludes, ils impriment au livre sa tonalité, celle d'un romantisme où se déploie la gamme entière des sentiments, surtout la tristesse et la mélancolie, mais aussi le plaisir d'une rencontre heureuse. Dans l'avant-propos, l'éditeur Victor Eremita attire l'attention sur les deux aphorismes extrêmes, qui se correspondent. «J'ai suivi le hasard, et c'est aussi le hasard qui a attiré mon attention sur le fait que le premier et le dernier aphorisme se correspondent de quelque façon ; tandis que l'un ressent pour ainsi dire jusqu'à l'épuisement la douleur d'être poète, l'autre

<sup>38</sup> J'ai examiné la figure de Faust dans *Kierkegaard. Penser le singulier*, Paris, Cerf, 1993, chapitre IV : «Le mythe de Faust et la pensée du démoniaque».

<sup>39</sup> *Ou bien - ou bien*, *op. cit.*, Première partie, OC 3, p. 15-44.

<sup>40</sup> *Ibid.*, OC 3, p. 283-412.

savoure la satisfaction d'avoir toujours les rieurs de son côté.»<sup>41</sup> Précisément, leur *inter* circonscrit le champ de l'esthétique, se constituant tout entier entre souffrance et ravissement. L'entrée en esthétique, c'est la mélancolie par le biais de la poésie, et le poète romantique, jouissant dans sa souffrance même, est la première figure de l'esthétique ; mais la fin de l'esthétique ou son accomplissement, c'est le ravissement dans le rire divin. «Qu'est-ce qu'un poète ? Un homme malheureux qui cache en son cœur de profonds tourments, mais dont les lèvres sont ainsi façonnées que le soupir et le cri, en s'en échappant, résonnent comme une belle musique.»<sup>42</sup> Tel est le premier aphorisme, auquel s'oppose et fait écho le dernier : «Il m'est arrivé quelque chose de merveilleux. J'ai été ravi au septième ciel. Là tous les dieux étaient rassemblés.»<sup>43</sup> Le même adjectif, *merveilleux* (*vidunderlig*), se retrouve dans le discours de Johannes à la fin de *In vino veritas*, dans une vibrante apologie à la gloire de la femme<sup>44</sup>. Et plus encore – la remarque est capitale – la vie du chevalier de la foi dans *Crainte et tremblement* est elle aussi qualifiée de merveille ; le terme s'applique vraiment aux deux stades extrêmes<sup>45</sup>. On confortera cette thèse en notant que, dans un discours édifiant de 1844, c'est encore le qualificatif *vidunderlig* qui est appliqué à la naissance du prophète Jean-Baptiste et à celle du Christ, comme il l'est également à celle d'Isaac dans *Crainte et tremblement*. Toutes ces naissances sont qualifiées de «merveilleuses»<sup>46</sup>.

On peut centrer l'étude de la séduction sur deux personnages, si bien que l'on parlera d'une dualité de la séduction avec ses deux extrêmes. La différence entre Don Juan et Johannes le séducteur – ces deux Jean, séducteurs tous les deux mais très différents –, c'est la méthode. Johannes met son habileté et sa ruse à séduire une seule jeune fille, Cordelia, tandis que, avec sa spontanéité, Don Juan n'a jamais fini de multiplier les conquêtes. Johannes est un séducteur organisé, méticuleux, réfléchi, ce qui fait aussi que sa spontanéité est estompée et bridée. À l'inverse, Don Juan est le séducteur immédiat, tout entier pris dans son acte de séduire, étranger à toute réflexion et à toute distance. Alors que Johannes tient son journal et, à un an de distance, revient sur son parcours de séduction pour l'analyser, Don Juan ne tient pas de registre ; c'est Leporello qui fait le compte des 1003 séductions. Cette différence s'exprime par deux arts distincts : la littérature et la musique. Aucun autre art, trop médiat, ne parvient à égaler la perfection de l'instant mozartien. De là vient la précellence de l'ouïe

<sup>41</sup> *Ibid.*, OC 3, p. 8.

<sup>42</sup> *Ibid.*, OC 3, p. 17.

<sup>43</sup> *Ibid.*, OC 3, p. 44.

<sup>44</sup> Cf. *In vino veritas*, *op. cit.*, OC 9, p. 71 et 75.

<sup>45</sup> Cf. *Crainte et tremblement*, *op. cit.*, OC 5, p. 134.

<sup>46</sup> Cf. S. KIERKEGAARD, *Il faut qu'il croisse et que je diminue*, OC 6, p. 253 ; *Crainte et tremblement*, *op. cit.*, OC 5, p. 114. Sur ce point, on lira la belle réflexion de P. CHEVALLIER, *Être soi. Actualité de Søren Kierkegaard*, Paris, F. Bourin, 2011, p. 109 sq, où *vidunderlig* est traduit par *prodigieux*.

sur les autres sens. La subtilité de la musique et la finesse de l'oreille sont le signe que l'ouïe est le sens le plus spirituel<sup>47</sup>.

En un sens, c'est pourtant Johannes le vrai séducteur, puisqu'il anticipe et tend des pièges, tandis que Don Juan est livré à l'instant et à la puissance de son désir. L'un séduit par son intellect et l'autre attire par son désir; la séduction est médiante, tandis que l'attrait est instantané. Alors, Don Juan est-il moins séducteur que Johannes, et aussi que Faust ? Sans doute, mais c'est là son avantage; sa victoire est immédiate et indéfiniment renouvelée. «Pour être séducteur, il faut toujours une certaine réflexion et une certaine conscience, et dès qu'elles sont là, on peut alors parler de machinations, d'artifices et d'assauts rusés. Cette conscience fait défaut à Don Juan. Il ne séduit donc pas. Il désire et ce désir a un effet séducteur; de cette façon il séduit. Il jouit de la satisfaction de son désir; dès qu'il a joui, il cherche un nouvel objet, et ainsi à l'infini. Il trompe donc bien, mais il ne prémédite pas sa tromperie.»<sup>48</sup> Don Juan n'a pas la puissance, ni la ruse de la parole, mais il a l'attrait et la vigueur du désir sensuel.

Ce désir, c'est la passion de la femme, exactement de la féminité, de sorte que Don Juan idéalise et transfigure l'objet de son désir. Ce n'est pas telle femme en son unicité qu'il désire, mais la féminité en chacune, ce que c'est d'être femme. Et là, c'est son instinct ou son génie qui est discriminant et qui le guide. «Si donc je persiste à appeler Don Juan un séducteur, je ne le considère pourtant pas du tout comme quelqu'un ourdissant sournoisement ses plans, calculant avec ruse les effets de ses intrigues; ce par quoi il trompe, c'est la génialité de sa sensualité, dont il est comme l'incarnation. La pondération sensée lui fait défaut; sa vie est pétillante comme le vin avec lequel il se fortifie; sa vie est mouvementée comme les sons qui accompagnent son joyeux festin; il est toujours triomphant. Il n'a besoin d'aucun préparatif, d'aucun plan, d'aucun temps, car il est toujours prêt; la force est en effet constamment en lui et le désir aussi, et c'est seulement lorsqu'il désire qu'il est vraiment dans son élément.»<sup>49</sup> À cette génialité primitive, en deçà du langage et de la réflexion, un art est adéquat, la musique, parce que la musique, éminemment celle de Mozart, est le plus instantané des arts, tenant essentiellement à l'instant où elle est jouée, et elle est l'art sensuel par excellence, tandis que la littérature et le théâtre sont trop indirects et réfléchis. De là vient la supériorité du *Don Giovanni* de Mozart sur le *Dom Juan* de Molière. Le *Don Giovanni* est le lyrisme le plus pur, un lyrisme que Kierkegaard transpose littérairement (mais sans adéquation) dans son éloge exalté de cet opéra<sup>50</sup>. S'il y a un ordre ou un état uniquement esthétique, c'est Mozart qui nous le présente; chez lui se donne à voir l'essence de l'esthétique comme vie selon le désir dans la sublimité d'un opéra, cet opéra

<sup>47</sup> Cf. *Ou bien - ou bien*, op. cit., Première partie, OC 3, p. 66.

<sup>48</sup> *Ibid.*, OC 3, p. 95.

<sup>49</sup> *Ibid.*, OC 3, p. 97.

<sup>50</sup> Cf. *ibid.*, OC 3, p. 99.



qui est la rencontre heureuse mais unique entre le génie de Mozart et la figure de Don Juan. Don Juan est bien le singulier esthétique.

Pourtant surgit une question : qu'en est-il de cette immédiateté ? Celle-ci est présentée comme multiple, manière de dire que peut-être il n'y a pas d'immédiateté, sinon comme supposée et comme point de fuite. «Ce que cette étude a pour tâche, c'est surtout de montrer la signification de l'érotique-musical et, à cette fin, de souligner les différents stades qui, de même qu'ils ont en commun d'être tous immédiatement érotiques, s'accordent encore en ce que tous sont essentiellement musicaux.»<sup>51</sup> L'esthétique est ainsi définie par le concept d'érotique-musical – ici encore un terme double –, caractérisé par un accord ou une connaturalité entre la musique et le désir. La musique est appropriée à exprimer le désir et le désir tend à l'expression musicale. L'esthétique s'accomplit par l'harmonie entre l'éros et la musique.

Ainsi y a-t-il plusieurs stades de l'immédiateté. Le concept de stade se subdivise. Le stade esthétique se décompose en trois stades. De même, il y aura deux versions du stade éthique, celle d'une éthique immanente et celle d'une éthique chrétienne. Quant au stade religieux, le *Post-scriptum* distingue entre le religieux A ou naturel et le religieux B ou absolument paradoxal<sup>52</sup>. Cette pluralité soulève une difficulté cruciale à propos de l'esthétique, puisque celle-ci est caractérisée par l'immédiateté. Comment accordera-t-on immédiateté et pluralité ? Comment peut-il y avoir plusieurs immédiatetés ? Une remarque déplace, ou au moins atténue, la difficulté en notant qu'il n'y a pas trois stades esthétiques, mais des métamorphoses internes au stade esthétique<sup>53</sup>. La précision est évidemment d'importance. Il n'en demeure pas moins que l'objection pèse sur l'immédiateté, si celle-ci connote l'unicité, la simplicité et la pureté.

Il n'y a vraiment qu'un stade esthétique, mais il comporte des expressions multiples, toutes qualifiées d'immédiates. Alors le concept d'immédiat est dissous ou simplement analogique ; chacune des expressions pourra passer pour immédiate sans qu'aucune le soit vraiment. Cette difficulté est scrutée par le recours à trois opéras : *Les noces de Figaro*, *La flûte enchantée*, *Don Juan*<sup>54</sup>. Le concept d'immédiateté est totalement révisé ; l'immédiateté devient l'effet d'une synthèse. Elle relève ainsi d'un paradoxe. Chaque opéra exprime une forme d'immédiateté, le troisième synthétisant l'immédiateté des deux autres. L'immédiateté de *Don Juan* est médiatisée par l'immédiateté des deux autres opéras. C'est alors une immédiateté très étonnante. Précisons brièvement. Dans *Les noces de Figaro*, l'immédiateté est représentée par le page. Son désir s'éveille, mais sans avoir aucun objet ; il n'a aucune détermination, il est simple rêve, il virevolte. Ne se rapportant à rien de précis, le page éprouve une jouis-

<sup>51</sup> *Ibid.*, OC 3, p. 58 sq.

<sup>52</sup> *Post-scriptum*, op. cit., vol. II, OC 11, surtout p. 237-243.

<sup>53</sup> Cf. *Ou bien - ou bien*, op. cit., Première partie, OC 3, p. 71 sq.

<sup>54</sup> Cf. *ibid.*, OC 3, p. 72-84.



sance seulement fantasmée, qui tourne à la mélancolie. Avec *La flûte enchantée*, c'est Papageno qui incarne l'immédiateté, qui se métamorphose. En effet, le désir se détermine en se pluralisant ; toujours en quête de son objet, il s'extériorise et découvre le monde. Le repliement mélancolique du premier stade fait place à l'ouverture anxieuse. Mais c'est avec Don Juan qu'est vraiment posée l'immédiateté, Don Juan qui harmonise parfaitement son désir et ses actes, qui dans ses aventures atteint le *kairos*, réunissant l'intimité du page et l'expansivité de Papageno. «La contradiction au premier stade consistait en ce que le désir ne pouvait avoir aucun objet mais, sans avoir désiré, était en possession de son objet, et par conséquent ne pouvait pas en venir à désirer. Au deuxième stade, l'objet se montre dans sa multiplicité, mais comme le désir dans cette multiplicité cherche son objet, il n'a pourtant au sens profond aucun objet, il n'est pas encore déterminé comme désir. Dans *Don Juan* au contraire, le désir est absolument déterminé comme désir, il est au sens intensif et extensif l'unité immédiate des deux stades précédents. Le premier stade désirait idéalement l'un ; le deuxième désirait le singulier sous la détermination du multiple, le troisième stade est leur unité. Le désir a dans le singulier son objet absolu, il désire le singulier absolument. Là se trouve le séduisant dont nous parlerons plus loin. Le désir est donc dans ce stade absolument sain, victorieux, triomphant, irrésistible et démoniaque.»<sup>55</sup>

Ainsi l'immédiateté de Don Juan a-t-elle déjà quelque chose d'une immédiateté seconde, celle qui caractérisera le point ultime du stade religieux. À cette immédiateté s'applique la structure triadique que l'on retrouve aux stades éthique et religieux, comme stades de l'individu singulier, réunissant le général et le particulier. Il y a vraiment une cohérence entre les trois stades. Notons encore que si le stade esthétique est en adéquation avec la musique, c'est une certaine musique, celle de l'opéra qui, plus que toute autre musique, est lyrique et ludique. Kierkegaard se réfère au divin Mozart et à son immortel *Don Juan*. Au fond, c'est comme si la musique était tout entière concentrée dans Mozart et ses opéras, comme si même Mozart, et singulièrement son *Don Juan*, réalisait l'essence de la musique. Or il est très surprenant que Kierkegaard s'en tienne – si brillamment mais exclusivement – aux opéras, en pratiquant un silence sur les autres œuvres. Cela conduit à poser deux questions. On peut d'abord se demander ce que Kierkegaard aurait dit d'un autre sommet de l'art lyrique, *Tristan et Isolde*, cet opéra plus sublime encore peut-être. Avec le thème de l'amour tragique, le point central n'aurait pas pu être la séduction ; une autre dimension de l'esthétique, précisément au-delà de la séduction, eût alors été reconnue. Une seconde question est possible : qu'en eût-il été si Kierkegaard s'était référé à Bach et à *La messe en si* ou à *La Passion selon saint Jean* – ou tout simplement au Mozart du *Requiem* ou de *La Messe du Couronnement* ? Comme pour Mozart et Don Juan, il aurait pu parler d'une rencontre heureuse et harmonieuse entre Bach et l'amour divin. C'est une relation bien différente à

<sup>55</sup> *Ibid.*, OC 3, p. 82.

la musique qui aurait été explorée et c'est un autre univers qui aurait été mis en lumière, avec une corrélation et presque une adéquation entre les deux stades extrêmes. Mais alors, il eût été difficile de soutenir que, «au sens profond, le sujet peut-être le seul musical a été donné – à Mozart.»<sup>56</sup> Ainsi eût-il fallu repenser toute l'esthétique. Ce qui est en cause, c'est exactement le sublime, avec ses expressions diverses.

Nous touchons là au cœur de la pensée de Kierkegaard: que signifie l'immédiateté ? Or, dans *Crainte et tremblement*, Johannes de Silentio reprend le thème de la séduction, de nouveau en relation avec l'immédiateté. Il s'avance alors bien plus loin dans l'analyse, puisque ce qui est en cause, c'est le rapport entre les trois stades. C'est dans le troisième problème. Le point d'appui, qui pose l'atmosphère, est un conte nordique, *Agnès et le triton*. Les trois problèmes ont pour fonction de discriminer la foi d'Abraham et pour cela d'examiner la signification de l'esthétique et de l'éthique. L'esthétique n'est alors considérée que de biais, spécialement en fonction de l'immédiateté. «En effet la foi n'est pas la première immédiateté, mais une immédiateté ultérieure. La première immédiateté est le domaine esthétique [...].»<sup>57</sup> L'immédiateté esthétique est le caché, et pourtant l'esthétique doit se manifester. Kierkegaard se réfère aux Grecs, notamment à la *Poétique* d'Aristote, rappelant les deux parties constitutives de la fable – la péripétie et la reconnaissance – et s'arrêtant sur celle-ci. C'est ainsi par la référence à une théorie esthétique que la vie esthétique est déterminée. Une thèse, soutenue dans *Ou bien - ou bien* et dans le *Post-scriptum* et rappelée ici<sup>58</sup>, énonce que l'esthétique est le caché tandis que l'éthique exige la manifestation au grand jour. Or l'esthétique exige parfois la manifestation. C'est le cas de la tragédie grecque, notamment *Iphigénie à Aulis*. Agamemnon doit garder le secret du sacrifice d'Iphigénie. Alors l'auteur a recours à un expédient: un serviteur révèle à Clytemnestre le destin promis à sa fille. On sait aussi que le rapport dialectique entre le caché et le manifeste, entre l'intérieur et l'extérieur, s'applique, distinctement, à chacun des stades et que chacun comporte du caché et du manifeste.

Si la vie esthétique se rapporte à l'intimité et à l'affectivité, elle doit pourtant se manifester, donc être médiatisée, ce qu'elle fait sur une scène lyrique ou théâtrale, dans la littérature et les divers arts. Et tout simplement elle s'exprime dans les relations quotidiennes. La séduction elle-même, si elle vise la conquête instantanée et immédiate, passe par des médiations comme la parole, le regard ou l'apparence physique qui, aussi subtiles et affinées soient-elles, sont justement des médiations. Avec le conte *Agnès et le triton*, Kierkegaard retrouve le thème de la séduction. Le malin triton est un séducteur qui s'en prend à l'innocente Agnès. Or, face à l'innocence, le démoniaque est démuné,

<sup>56</sup> *Ibid.*, OC 3, p. 48.

<sup>57</sup> *Crainte et tremblement*, *op. cit.*, OC 5, p. 171. À propos de l'immédiateté, cf. mon *Kierkegaard et autour*, Paris, Cerf, 2005, chapitre V: «Immédiateté, réflexion et don chez Kierkegaard».

<sup>58</sup> Cf. *Crainte et tremblement*, *op. cit.*, OC 5, p. 175.

déseparé et comme paralysé ; n'ayant aucune prise sur elle, il échoue ; il n'y a aucune réciprocité, aucune réponse. Don Juan réussissait toutes ses entreprises ; le triton échoue dans son unique entreprise. C'est l'innocence qui l'emporte en imposant le calme à la fureur des flots et en faisant le triton s'engloutir dans les abîmes. Alors ce n'est plus la séduction qui signifie l'immédiateté, mais c'est la résistance à la séduction, c'est l'innocence. Le conte accomplit ainsi un pas en retrait vers l'immédiateté, le pas décisif. Avec l'innocence l'esthétique est d'ailleurs éclatante, puisqu'Agnès est une figure de l'harmonie et de la beauté. En deçà des jeux pervers de la séduction, il y a la simplicité de l'innocence, qui est la forme primitive de la première immédiateté et qui est le symbole et l'anticipation de l'immédiateté seconde. Il y a là, dans cet approfondissement, un retournement interne à l'esthétique. C'est la discrète Agnès, et non pas l'exubérant Don Juan, qui est la figure de la primitivité esthétique. Toute médiation étant suspendue, l'innocence se caractérise, au stade esthétique même, comme un « rapport absolu à l'absolu »<sup>59</sup>, une relation sans relation, ce rapport strictement paradoxal qui caractérisera l'immédiateté seconde, après la réflexion.

### 5. Les éloges ambigus de l'amour

Don Juan et Johannes séduisent, mais aiment-ils ? L'amour n'est le thème de la première partie de *Ou bien - ou bien* que par le biais du désir, et spécialement dans l'expression de l'érotique-musical. Or, en 1845, dans *In vino veritas* (première partie des *Stades sur le chemin de la vie*), l'accent est placé directement sur l'amour. La vie esthétique et la réflexion esthétique sont totalement centrées sur l'amour. *In vino veritas* est le récit d'un banquet nocturne organisé à l'improviste dans un endroit isolé d'une forêt. C'est un tiers qui rapporte le déroulement de ce festin avec les discours qui y sont tenus. Cinq convives, tous des hommes – l'interrogation esthétique est d'ailleurs conduite du point de vue masculin chez Kierkegaard, même si la parole est parfois donnée à la femme, ainsi à Cordelia –, s'y retrouvent inopinément et presque par hasard. La rencontre a été organisée par l'un d'eux qui, au dernier moment, les convie pour le soir. Ils sont accueillis avec le ballet de *Don Juan*. Leur vie connue n'a que la durée de cette soirée, qui n'est ainsi qu'un instant prolongé. À l'issue du banquet, tous se séparent et les démolisseurs sont déjà à pied d'œuvre. Pendant cette soirée esthétique, le temps est suspendu.

Avant de relater cette soirée, le narrateur expose la signification de son récit dans un « prélude au souvenir » qui tient lieu de préface et qui donc pose l'atmosphère du livre. C'est un vibrant éloge du souvenir. À la différence de la mémoire, qui est précise et qui fixe à chaque fait sa place et sa date, le souvenir est un rapport fluide et mouvant au passé, repris et transfiguré par l'imagination et la réflexion, et configuré en fonction de pathos divers. L'exaltation et l'ivresse

<sup>59</sup> *Ibid.*, OC 5, p. 148, formule caractérisant la foi.

du banquet sont ainsi enveloppées et, par anticipation, redoublées par l'idéalisation du souvenir. Le livre est construit selon un jeu de renvoi réciproque entre la réflexion du prélude et les discours amples, sinueux et souples des convives. Ceux-ci, leur langue étant déliée par le vin, donnent libre cours à leur virtuosité rhétorique. Jeu intellectuel, jeu convivial et jeu oratoire, tout le livre est jeu.

Comme on l'a souvent remarqué, *In vino veritas* peut être compris comme une réplique au *Banquet* de Platon, ou comme sa parodie. Le thème est identique et, dans chaque cas, cinq convives prononcent un discours sur l'amour. Et, de même que les cinq discours du *Banquet* n'occupent que la première partie du dialogue, de même *In vino veritas* n'est que la première des trois parties des *Stades*. Certes, l'analogie s'arrête assez vite, et le livre ne dit pas le dernier mot de Kierkegaard sur l'amour, mais il en dit bien le premier. Il y en aura plusieurs autres, spécialement dans la seconde partie d'*Ou bien - ou bien* sur le premier amour (éthique)<sup>60</sup>, et dans les *Œuvres de l'amour*, avec l'amour au sens complet, réunissant les trois stades<sup>61</sup>. – On notera déjà que le terme danois pour *amour* est ici *Elskov*, tandis que les *Œuvres de l'amour* emploient le terme *Kjerlighed*; mais cette dualité, rappelant certes la dualité *érôs* – *agapè*, est bien moins simple qu'il n'y paraît. Là aussi des connexions opèrent.

À tour de rôle, les convives tiennent un discours sur l'amour et la femme, des discours contrastés mais nettement caustiques. Pour le jeune homme, l'amour est toujours malheureux, et mieux vaut ne jamais aimer. Pour Constantin, l'organisateur du banquet, la femme n'étant que plaisanterie, il est préférable de s'en tenir à distance. Victor Eremita remercie les dieux d'être né homme et non pas femme, car une femme n'est qu'un tissu de contradictions. Pour le modiste, la femme est frivole et coquette, livrée à la galanterie, soucieuse de parure, inconstante, mais constante dans l'art de séduire. Aussi différents que soient ces quatre discours, ils ont en commun d'être très défavorables à la femme. Pour tous, il est prudent de renoncer à la femme comme au voisinage le plus dangereux.

C'est alors qu'intervient Johannes le séducteur. Il achève *In vino veritas* comme déjà il achevait la première partie d'*Ou bien - ou bien*. Lui seul parle en faveur de la femme, mais dans l'ambiguïté: la femme est merveilleuse si elle se laisse séduire, mais sans dominer le séducteur. Johannes réinvente le mythe de l'origine. Initialement seul existait le sexe masculin. Magnifique, l'homme faisait honneur aux dieux par sa puissance au point même de les concurrencer. Alors les dieux usèrent d'une ruse et inventèrent la femme; celle-ci, faible mais séductrice, domina l'homme. Les prérogatives des dieux furent ainsi préservées. Mais pour l'homme se pose la question de sa maîtrise. Il s'agit de déjouer la ruse des dieux, d'opposer une ruse à une autre, de prendre appui sur une première ruse pour en inventer une seconde. Tel est le génie du séducteur, nommé maintenant éroticien, qui jouit de l'acte de séduire, mais en s'en tenant

<sup>60</sup> *Ou bien - ou bien*, *op. cit.*, Deuxième partie, OC 4, p. 1-317.

<sup>61</sup> S. KIERKEGAARD, *Les œuvres de l'amour*, OC 14, p. 1-357.

toujours aux appâts, lui-même évitant d'être pris. Dans les termes pascaliens du divertissement, il aime «la chasse plutôt que la prise.»<sup>62</sup>

«Et la ruse des dieux réussit. Pourtant elle ne réussit pas toujours. De tout temps, il y eut quelques hommes, singuliers, qui furent attentifs à la tromperie. Ils voyaient bien la beauté de la femme plus qu'aucun autre, mais ils en soupçonnaient la cohérence. Ceux-là, je les appelle éroticiens et je me compte moi-même parmi eux ; les hommes les appellent séducteurs, la femme ne leur donne aucun nom ; un tel être est pour elle ineffable. Ces éroticiens sont les heureux. Ils vivent plus somptueusement que les dieux, car toujours ils ne mangent que ce qui est plus précieux que l'ambrosie et ne boivent que ce qui est plus délicieux que le nectar : ils se nourrissent des caprices les plus séduisants de la pensée la plus ingénieuse des dieux ; ils ne se nourrissent toujours que d'appât ; ô volupté sans égale, ô mode de vie bienheureux ! ils ne se nourrissent toujours que de l'appât – ils ne sont jamais pris.»<sup>63</sup>

Le séducteur est ainsi engagé dans le jeu sans fin de l'éros. Comme Don Juan, il est à la recherche non pas d'une femme mais de la féminité. Il est toujours en quête de l'énigme de la femme, pour laquelle il est aussi une énigme, qu'elle ne peut pas même nommer. C'est cette réciprocité ludique d'énigmes qui fait l'émerveillement, ou peut-être seulement l'éblouissement, de l'esthétique. Dans son exploration, l'acte esthétique ne connaît pas de clôture. En quête de soi par l'intermédiaire de la femme, l'éroticien est toujours en attente. Alors, si la séduction est une recherche de la reconnaissance de l'autre (dans les deux sens), elle est d'abord un désir de connaissance de soi. Johannes en explicite la raison. Se rapportant au mythe de la Genèse ainsi qu'au mythe grec de l'androgynie, il note que la femme est seconde et finie, mais en précisant : «Elle est la finité ; ainsi est-elle un *collectivum* ; la femme unique est plusieurs. Cela, seul l'éroticien le comprend, et c'est pourquoi il sait aimer beaucoup de femmes, sans être jamais trompé, mais en aspirant toute la volupté que des dieux rusés ont pu préparer. C'est pourquoi la femme ne se laisse pas épuiser en quelque formule, mais elle est une infinité de finités.»<sup>64</sup>

Ici apparaît un paradoxe esthétique : l'infini dans un être fini. Le paradoxe traverse bien toute l'œuvre et il imprime sa marque à tous les stades. À chaque stade, on peut parler, en un sens tout positif, d'une philosophie de l'ambiguïté. C'est la nature du paradoxe – simple en esthétique et d'ailleurs non affirmé comme tel – qui fait la singularité de chaque stade. Ne visant que l'immédiat, l'esthétique est apparemment directe. Pourtant, elle est prise dans un nœud inextricable entre ce souhait de l'immédiat toujours fuyant et les médiations indéfinies des jeux des arts et de la vie.

<sup>62</sup> B. PASCAL, *Pensées (Œuvres complètes)*, éd. par Louis Lafuma, Paris, Seuil, 1963), pensée 101, p. 511. Cf. également pensée 136, p. 516-518.

<sup>63</sup> *In vino veritas, op. cit.*, OC 9, p. 71.

<sup>64</sup> *Ibid.*, OC 9, p. 72.

### **Conclusion**

Étant le lieu de la séduction et de la fascination, l'esthétique transfigure l'existence par l'éclat qu'elle lui prodigue. Plaçant sa vie sous le signe de l'intimité radieuse, de l'intériorité s'épanouissant brillamment dans le monde, l'esthète-esthéticien, qui est un créateur dans les arts les plus divers, en un mot un poète, coudoie la religiosité naturelle (le religieux A du *Post-scriptum*), comme si une affinité énigmatique apparentait les stades extrêmes. Il y a ainsi de la mobilité (et certainement de la souplesse) dans les différences et les oppositions entre les stades – ce qu'explicite le concept capital de «détermination intermédiaire». Déjà chaque stade comporte des différences internes. Peut-être la différence la plus vive est-elle entre les deux formes du religieux, lors même que le religieux naturel a une parenté d'attente avec le religieux paradoxal.

