



L'œuvre d'art
et ses
significations
dans la
pensée
de

Kierkegaard

par Françoise Dion



Il s'agit de comprendre, en écoutant tout d'abord certaines œuvres de Mozart, l'essence singulière et le développement des sentiments et des pensées propres aux personnages créés par le musicien. La femme abandonnée par un séducteur revient sans cesse dans les recherches esthétiques de Kierkegaard, qu'il s'agisse des personnages féminins de Don Juan ou de la Marguerite de Faust. Dans son livre, *L'éros et la musique*, l'écriture du penseur danois leur fait subir une transformation par laquelle il leur invente une intériorité réflexive qui prolonge et interprète la douleur présentée dans l'opéra ou dans le théâtre. Il fait de chacun de ces personnages l'auteur d'un monologue intérieur qui est seulement esquissé par la musique ou le poème. En effet, ceux-ci sont si riches qu'ils s'ouvrent à une telle réflexion approfondissante.

Les écrits esthétiques sur Mozart témoignent de ce besoin aigu d'inventer une autre scène, celle de la pensée réflexive. Pourquoi incarner les personnages dans ce discours qui n'a rien de philosophique au sens banal du terme, c'est-à-dire présentant un degré d'abstraction desséché?

Ces femmes parlent de leur souffrance intérieure sachant bien que l'intérieur n'est pas le simple développement des moments extérieurs. L'anti-hégélianisme du penseur danois propose une tout autre interprétation de l'art.

Kierkegaard ironise à loisir sur les vertus de la dialectique rationnelle de Hegel. Veuillez prendre un professeur hégélien et le piquer au moyen d'une épingle au beau milieu de son exposé, il ne sentira rien! La célébration du concept a tétanisé en lui toute sensibilité. Voué à la stérile répétition du déploiement du Concept, s'échinant à démontrer que l'existence est déjà tout entière déterminée par l'essence, et que l'intériorité d'un être

ne peut rester voilée, qu'elle ne peut manquer de se manifester dans le phénomène objectif, il s'expose à l'ironie impitoyable du danois qui ne veut pas être un professeur.

Maintenir une ferme différence où l'essence intérieure des sentiments et des pensées se développe sans tout laisser transparaître... Savoir poser un masque sur son visage... Signer ses écrits au moyen de pseudonymes qui sont de petits rébus... Tout s'organise dans l'écriture du philosophe de l'existence en un redoutable dispositif dont l'éloquence est troublante.

Pourquoi l'opéra de Mozart, *Don Juan*, est-il "l'œuvre d'art parfaite" ?

La dialectique hégélienne exigeait que l'art progresse de moment en moment selon un développement rigoureux visant à exprimer l'Absolu ou le Divin sous sa manifestation sensible. Ce glacis vient de sombrer. Avec Mozart, nous dit Kierkegaard, l'art musical a déjà atteint son sommet indépassable. Thèse étonnante qu'il s'agit d'explicitier. De même que Goethe a fait une heureuse rencontre avec la légende de Faust, Mozart crée un pur chef-d'œuvre en rencontrant la légende de Don Juan et en allant plus loin que la littérature, la pièce pourtant déjà admirable de Molière.

En premier lieu, il s'agit de redresser une erreur banale : le public se trompe lorsqu'il accorde sa préférence à *La Flûte enchantée*, opéra qui ne contient pas une réflexion vraiment intéressante, qui demeure somme toute naïve parce que tributaire des schèmes issus des milieux francs-maçons. Le plus beau passage de cet opéra, dit curieusement Kierkegaard, est... l'air de Papageno qui nous charme tant. Surprenant ! Là où nous aurions pu supposer qu'une sagesse s'édifiait dans le cheminement de l'œuvre, on nous apprend à considérer les clochettes de l'attrapeur d'oiseaux, personnage secondaire, même si sa turbulente gaîté est fort séduisante. Quant au *Mariage de Figaro*, il nous montre, par exemple, que l'air de Chérubin n'est qu'une première étape d'Éros, un rêve candide et innocent qui prépare à aimer toute belle jeune femme. Alors que l'Éros qui a subi l'étape de la séduction puis de l'abandon s'ouvre à la richesse de la réflexion.

La thèse de l'auteur est limpide et clairvoyante : pour classer et hiérarchiser les œuvres de Mozart, le meilleur et l'unique critère est la musique. Pourquoi elle et pas le texte, les paroles du livret ?

Étrange choix qui étonne le spectateur, ce bon élève un peu trop docile qui a toujours

supposé que la musique et le texte comme la forme et le fond, constituaient une harmonie en se complétant réciproquement.

Kierkegaard se moque, il arrache le public ronronnant et rassis à ses préjugés et surtout à son incroyable paresse qui, dans le Danemark de l'époque faisait accepter les thèses bourgeoises sur l'art. Le penseur trouble également nos conceptions trop sommaires et nos vues trop courtes; étudiant en théologie, il mène une vie assez dissolue, néglige ou diffère la rédaction de sa thèse pour devenir pasteur. Étrange choix, d'ailleurs pour un futur pasteur, celle-ci porte sur l'ironie chez Socrate.

En se rendant à l'opéra et en écoutant *Don Juan* à de nombreuses reprises, que veut-il apprendre de si important?

Qu'a-t-il vu et entendu?

Pourquoi cette fascination à l'égard de cet opéra?

“Écoute, écoute, écoute”. S'adressant à son lecteur, il n'a pas d'autre injonction plus précieuse à lui faire, pas d'autre invitation. D'ailleurs, on ne le dira jamais assez, car ils n'écoutent guère ces gens de Copenhague ou bien d'ailleurs, mais qu'importe, qu'à cela ne tienne... Kierkegaard choisit aussi un lecteur sensible et intelligent, mû par la même jubilation et la même inquiétude que lui.

Souvent l'on souligne à quel point il s'insurge contre la tyrannie du concept qui, dans le système de Hegel, étouffe et rend muette l'existence singulière. Précisément, le prestige de la musique, ce qui la place bien au-dessus du texte, réside dans son pouvoir d'exprimer ce qui reste hors de portée de la parole. Et ce n'est pas assez de dire, comme on le fait souvent trop rapidement, que la musique nous présente l'indicible: il faut dire aussi que les mots, qui sont une re-présentation donc un pouvoir médiat de figuration, échouent alors que la musique affirme sa victoire puisqu'elle coïncide avec ce qu'elle vise, c'est-à-dire la sensualité de la vie immédiate.

L'immédiateté de la musique est néanmoins fortement organisée en stades qui sont finalisés par le stade suprême qui est l'œuvre d'art achevée, celle-ci étant une conquête et une victoire, une force et une puissance puisque l'art y atteint sa perfection. En effet des valeurs s'affirment dans l'opéra de Mozart. Certes l'idée pourrait ne pas être fort originale: Goethe n'avait-il pas déjà affirmé cette idée en analysant les œuvres de la Grèce ancienne? En cherchant une harmonie rigoureuse équilibrant le subjectif et l'objectif dans l'art, en réhabilitant le chef-d'œuvre classique aux dépens d'un romantisme douteux qui, dans le “Sturm und Drang” de l'excès poétique brise la mesure chère à l'esthétique grecque,

Goethe (et Nietzsche se fait le champion de cette forte tendance) affirme le lien indissociable de l'idée et de la sensibilité, de la forme douée d'une juste mesure et de la vie des sentiments.



Kierkegaard prend ses distances.

La musique, dit-il, présente le désir dans son intense sensualité, elle n'est pas re-présentation puisque le défaut

du langage, miroir inverse de son pouvoir, est d'instituer une séparation entre le signe et la réalité ; la musique est une présentation du "génie naturel" qui n'est pas déterminé par l'Esprit et ses catégories objectives au sens hégélien puisqu'il est porté par son propre esprit ; le génie musical s'incarne dans la colère de Dona Anna découvrant le cadavre de son père assassiné. Écoutons cette voix qui vibre dans cette douleur d'indignation, une telle intensité d'expression est bien un cas unique, une véritable singularité. L'écrivain danois refuse tout autre critère de classification, la matière seule ou la forme seule. Il refuse aussi le médium plus ou moins concret du contenu historique lié au récit de la légende, de même que l'abstrait ou le général.

L'écriture du penseur est un hymne à Mozart comme si le musicien donnait et atteignait l'immédiateté vécue mais brumeuse de l'expérience banale pour la transfigurer en l'ordonnant.

Mozart immortel ! À toi je dois tout, la perte de ma raison, le saisissement de mon âme, l'épouvante au plus profond de mon être ; à toi je dois de ne pas avoir parcouru la vie sans que rien fût capable de m'ébranler ; à toi je rends grâce de ne pas être mort sans avoir aimé, quoique d'un amour malheureux ! Est-il donc surprenant que je sois plus jaloux de le glorifier que de ma vie, plus jaloux de son immortalité que de ma propre existence.

Cet hymne ne se développe pas sur le mode du rêve, car celui-ci reste trop abstrait, mais sur celui de la réalité musicale, l'œuvre solide et substantielle. Et pourtant combien celle-ci reste évanescence dans le mouvement rapide de l'écoute ! Il faut écouter et écouter encore : tout est si vif, si séduisant, si captivant...

L'écoute sérieuse explore attentivement, elle n'est pas prisonnière du charme, elle le goûte par le biais de répétitions qui favorisent un accueil où le désir de s'appropriier personnellement l'œuvre, de choisir les passages qui s'ajustent bien avec l'intuition individuelle correspondant aux vérités les plus difficiles mais aussi les plus ardentes de l'existence. Si le *Don Juan* de Mozart est une œuvre

“parfaite” c’est sans doute que la vie immédiate y est présente parfaitement.

En quel sens?

L’opposition entre l’esthète danois et l’hégélianisme dominant les classes cultivées de Copenhague est sans compromis.

Le détour par l’art permet d’édifier la méthode philosophique qu’il qualifie d’indirecte.

Comment, en effet, accéder à une intelligibilité, c’est-à-dire porter à la clarté les structures de l’existence sinon en analysant les types extrêmes qui incarnent une ou plusieurs tendances fondamentales du vécu singulier? Voilà le nouveau problème esthétique qui mérite d’être exploré par des voies indirectes analysant les personnages créés par les artistes. On ne parlera jamais de soi que par l’intermédiaire d’une voix, celle du personnage (masque = personne) de la pièce.

Il faut prendre conscience que la toute puissance du discours n’est qu’une illusion, que l’accès à l’Idée Absolue relève du mirage s’il exige d’enfermer l’art dans la pure discursivité du concept au lieu de séjourner dans la diversité ondoyante du schème interprétatif. Il est des expériences limites où la tristesse, qui n’est qu’une émotion, se mue en mélancolie, qui est une passion trop violente pour nos pauvres corps: c’est en vain qu’alors l’existant

fait appel à la raison. Non que celle-ci soit frappée subitement d’impuissance, gardons-nous bien de médire de cette fidèle alliée du philosophe. Mais, comme nous l’explique Karl Jaspers dans son livre *Philosophie*, l’interprétation de ces situations limites s’ouvre au langage du mythe. Nos vies reçoivent un nouvel éclairage si on comprend qu’en elles se logent à la fois “la passion de la nuit” et la “loi du jour”.

Kierkegaard choisit une obscurité vécue, attirante et subjuguante, celle de la sensualité naturelle à l’écart de l’abstraction desséchante et même à l’écart des mots. L’art musical se substitue aux mots, il s’installe d’emblée comme une vie à part entière, un éblouissement et un vertige, un appui et un effroi, une suspicion à l’égard des privilèges trop exclusifs de la raison et un élan pris dans la richesse mouvante de la subjectivité. On doit en passer par le modèle éclairant de l’œuvre, analyser les puissantes ressources qu’elle offre. La pensée abstraite laisse la place à l’expérience du penseur qui sait écouter. “Votre paneton a beau être fort compliqué, il n’ouvre pourtant pas la serrure” lançait déjà Schopenhauer à Hegel.

L’expérience si pleine et si riche de l’écoute se contente d’abord d’adhérer à son propre déroulement temporel et se soustrait à toute

réflexion, laquelle ne peut être que division et opposition de soi à soi. Car une grande richesse expressive capte tous nos efforts, comme un trou noir happe tout grain de lumière. Mais la loi du jour, qui est une volonté d'explicitation et d'éclairement, fait retour à ce contact avec la passion de la nuit. L'art est une première voie indirecte pour saisir et interpréter le flux existentiel trop dense, trop violent et trop naïf dans l'expression directe. Ce flux enchevêtré advient comme un tissu si contrasté qu'il risque de laisser l'individu esseulé dans l'impuissance de dire et de partager. Il le prive de toute volonté claire et définie et donc de toute liberté. Or l'art est bien une libération et non une banale évasion hors des peines du quotidien.

En effet, l'expérience directe des émotions ne laisse qu'un souvenir douloureux et lancinant. La mélancolie de Marguerite dans Faust, celle d'Elvire dans Don Juan montre que le rejet des souffrances n'est pas immédiat, la douleur s'installe, détournant même à son profit les plus hautes possibilités de la personnalité. Il y a même une fascination pour les forces de la nuit, une étrange complaisance puisque le pouvoir qu'elles exercent fait abdiquer la volonté et la liberté.

Même si on peut accorder à Paul Valéry qu'il fait preuve d'une grande sagacité lorsqu'il

affirme que l'homme souffrant doit éviter à tout prix de gratter sa plaie, pourtant il est déconcertant de voir à quel point il lui est difficile de ne pas s'enfermer dans sa douleur et de constater que les solutions sont ardues à trouver.

On peut illustrer cette idée en faisant appel à une pièce d'Ibsen, lecteur discret de Kierkegaard. Il brosse la figure de cette fascination hypnotique de la sensibilité et de son caractère maladif: bonheur entrevu et perdu, quête malheureuse et nostalgique. *La Dame de la mer* est une pièce où l'on voit une femme qui souffre de n'avoir plus de volonté propre, qui ne réussit pas à s'arracher à son passé. Elle a rencontré un homme qu'elle a aimé, il a promis de l'épouser et ils ont contracté ensemble un mariage poétique, un échange d'anneaux qu'ils confient à la mer. Puis il est parti en promettant de revenir, ce qui ne se produit pas. Elle épouse un médecin âgé avec lequel elle n'est pas heureuse. La dame de la mer contemple l'océan: elle est engloutie dans une pure passivité.

Que peut alors la volonté raisonnable?

Kierkegaard a déjà abordé ce problème. Séduites et abandonnées, les héroïnes des tragédies modernes, par opposition au tragique ancien, sont livrées pieds et poings liés à

l'échec de "la réflexion infinie". Leur pensée oscille sans cesse et sans limite entre deux pôles. Le séducteur est-il coupable ou non coupable? Le procès issu de la plainte précède le pardon qui, à son tour se révèle insuffisant. Faust ou Don Juan, tantôt aimés et disculpés, tantôt haïs et condamnés, évoluent dans ce cercle d'hésitation infinie où aucune décision sérieuse ne vient mettre un terme à ce jeu de balancier qui est une manière d'éviter tous les baumes et de soigner ses blessures au scalpel. Ce tournoiement sur place n'est pas un symptôme de la conscience mélancolique, il est cette conscience souffrante elle-même. Il est bon de dire avec Descartes dans le *Traité des passions de l'âme* que l'irrésolution est le pire des maux et cela cerne le problème moral. Mais le problème existentiel exige bien davantage: il faudrait explorer le malheur de la conscience et le monologue réflexif créé par Kierkegaard constitue un outil tout à fait pertinent pour ce travail. Il faudrait dresser des digues contre ce malheur et la meilleure d'entre elles est la décision. Qu'Elvire se décide enfin... Car la puissance de la liberté se déploie dans le choix qui arrête une fois pour toutes la culpabilité du séducteur. Et que la décision affirme la culpabilité du séducteur, si difficile à établir, si insaisissable qu'elle plonge la conscience dans le trouble et la perplexité. Si la liberté repose sur la

calme décision, on voit bien l'enjeu que sa conquête comporte: il s'agit pour l'héroïne de devenir un individu, de préserver et de développer l'être intime, inviolable et invulnérable qui se loge dans la dignité. Seul l'individu se voulant ainsi lui-même peut défier les hasards malheureux et l'absurdité des circonstances extérieures.

Quels sont donc les troubles qui font obstacle au saut hors de la réflexion infinie?

Chacun de nous subit les attraits des routes offertes par chaque carrefour. Kierkegaard le sait mieux que quiconque: le fameux carrefour aux huit chemins qu'il voit lors de sa promenade quotidienne en calèche, près de Copenhague le fait songer... *Est-ce bien de ma faute si tout me tente et me sollicite dans l'étape esthétique?* Alors que, sur le chemin de ma vie, l'étape éthique est le moment grave d'une seule résolution, le chatoiement versicolore des impressions issues de la sphère du sentir m'égare, tout comme s'égare ce voyageur qui déclare en riant, à la manière d'Oscar Wilde: *Je résiste à tout sauf à la tentation.* L'unité individuelle? Difficile quête... Qui sont tous ces moi qui font partie d'un moi-même à établir dans sa fermeté et qu'ils semblent déborder voire dévaster; et comme leur turbulence suscite

un sentiment ambivalent d'attraction et de répulsion! Parmi eux, y en a-t-il un qui soit mon moi véritable, le noyau original de mon être, c'est-à-dire la singularité essentielle qui fait que nul ne peut dire "moi ou je à ma place" (Jean Paul). En bref, ce noyau non interchangeable est ce que chacun devrait rechercher, non comme on recherche un trésor enfoui, une richesse accumulée par d'autres mains et produites par les travaux des morts, mais comme l'horizon clair qui se meut à chaque étape: cet horizon change par les progrès de la marche à condition que celle-ci soit le fruit de mes efforts les plus libres. Or Kierkegaard sait que les formes sociales de la pensée, dans la petite bourgeoisie de Copenhague, imposeraient une marche forcée, qu'il refuse avec éclat et célérité en rompant ses fiançailles. Ce moi authentique, qui est à édifier, est en effet la source de son talent et – pourquoi pas de son possible génie – en tout cas de cette solide vocation qu'il ne s'agit pas de tromper en s'y dérochant lâchement.



Kierkegaard imagine une solution non hégélienne: il faut faire un saut, un bond, pour se détacher des attraits trop puissants qui

se déploient dans la sphère des sensations et des sentiments et que leur fragile temporalité condamne à la disparition. Par opposition à l'apparition disparaissante des émotions, le choix d'un seul chemin, auquel on décide de se tenir fermement, non par devoir mais par une libre décision produite par la réflexion, constitue un engagement de penseur de l'existence. Car précisément, la décision ouvre une étape mais n'est pas contenue "en germe" dans l'étape précédente puisque l'expérience esthétique se confie à l'élan vital aveugle et à ses inclinations versicolores. L'esthétique reste la proie du temps évanescent, celui où, selon le mot du sage de Silène, "tout ce qui naît mérite de périr", dans la privation de toute érection d'un sens unique clairement élaboré ou même dans la dérision absurde des écrivains allemands appartenant au courant du romantisme ironique.

Si le temps de l'esthétique reste fuyant, n'est-ce pas à juste titre que tout homme se demande "à quoi bon" ou "cela en vaut-il la peine?" N'est-il pas imprudent voire illégitime de célébrer l'art s'il ne fait que répéter noblement certes, mais selon les limites du sentir, le vécu existentiel? Répond-il à nos aspirations les plus profondes et les plus élevées, est-il

un axe privilégié de notre liberté? L'expérience du beau est-elle assez claire et solide pour accéder à la vérité?

Socrate rapportant de Delphes l'injonction de l'oracle "connais toi toi-même" sait qu'il s'agit de cerner ses limites, ses failles, ses erreurs pour s'alléger et se disposer au vrai voyage qu'est la connaissance. La sagesse ironique de Socrate met déjà en doute la capacité des hommes et surtout des sophistes à fonder la sagesse sur leur expérience du beau. Celle-ci se dérobe: elle rayonne à la fois dans l'éclat des belles choses, des belles âmes et des beaux corps et dans cette émotion à nulle autre pareille, l'amour du beau qui naît lorsque je goûte ou que je m'enchant de quelque chose. Or la définition du beau échappe au sophiste qui est en nous.

Socrate interroge Hippias qui est convaincu de savoir ce qu'est le beau, lui dont le costume est une riche parure où l'or et l'écarlate signent la gloire de son enseignement. Pourtant chacune de ses réponses est un leurre dont Socrate met en évidence les tares et les insuffisances. Dans l'œuvre de Platon, Hippias est un dialogue aporétique: il ne propose aucune solution au lecteur, rien qui apaise ou tranquillise l'esprit aux prises avec la difficulté. Mais il indique que la recherche porte sur l'essence du beau, c'est-à-dire l'ousia, la

forme stable et permanente, capable de rivaliser dans le monde intelligible avec l'exactitude incontestable d'une pure forme mathématique, par exemple. Impuissant, Hippias ne comprend pas la nature de la question et donne trois réponses qui ne sont que des exemples de belles choses. La belle femme? Elle deviendra une vioque répugnante comme les vieilles que l'on peut contempler dans le tableau de Goya. Seuls les artistes peuvent capter la beauté qui irradie les statues des déesses et des dieux, l'extraordinaire et mystérieuse sérénité de leur sourire dont on peut penser, après Nietzsche qu'elle tient au fait que les Grecs ne connaissaient rien qui leur fut supérieur, pas même leurs dieux. Les meilleurs sculpteurs fixent aussi dans la pierre les forces du mal et les affres de la douleur; l'épouvante du héros tragique devant les souffrances imposées par le Destin et par les crimes dont il est à la fois innocent et coupable, s'inscrit dans l'art des masques. Artistes et artisans coordonnent leur génie pour styliser les puissances en conflit, montrer leurs coexistences dans la vie des hommes où le beau et le laid sont rarement à l'état pur. Les auteurs tragiques campent aussi les grandes figures de la lutte entre la justice et l'injustice, que la philosophie à son tour thématise en la situant comme celle de la raison et de l'irrationnel. Le beau naturel et artistique n'est qu'une apparition fugitive de

cette beauté éternelle que les théologiens du moyen âge chrétien célèbrent en leur temps avec ferveur : Dieu est la beauté parfaite et absolue, le monde créé par Lui est extrêmement beau et l'art s'efforce d'imiter cette beauté divine et cosmique.



Si l'expérience du beau ne peut susciter qu'une aporie sans solution dans les petits dialogues de Platon, si les dialogues majeurs ne trouvent d'issue

à ce problème qu'en mettant l'Idée du beau dans un rapport privilégié avec le Bien (origine absolue de tout être et de toute connaissance), on constate que Platon n'a pas fait qu'effleurer la difficulté. Certes, sa pensée déçoit lorsqu'elle fléchit en flétrissant l'activité de l'artiste, en la situant comme l'imitation d'une imitation, la réalité sensible n'ayant d'existence que par sa participation à la réalité intelligible. Il impose pour longtemps une théorie objective de l'art, précurseur de tous les académismes et des rigidités jalonnant l'histoire de l'art.

Pour que cette difficulté s'ouvre à une nouvelle problématique, il faut que l'expérience esthétique ne soit plus sous le joug de la

raison ni sous celui de l'Idée ; une émotion aussi singulière que celle qui naît de la contemplation du beau, prend sa source dans le plaisir et rien que dans le plaisir. Celui-ci constitue sa seule origine, le beau est ce qui plaît, loin des règles objectives qui se voulaient exclusives et dotées d'un privilège absolu. Le beau n'est plus cette Idée objective commandant le travail de l'artiste et l'admiration des spectateurs. Kant ouvre le seuil de l'esthétique moderne en affirmant que "le beau est ce qui plaît universellement sans concept". En effet, je n'ai pas besoin de connaître l'anatomie du corps humain pour que cette statue me plaise ni la botanique pour que cette orchidée me réjouisse. Même s'il est préférable que je les connaisse, là n'est pourtant pas l'origine de ma puissance d'apprécier les beautés naturelles et artistiques car lorsque je goûte ces belles choses, ma sensibilité, mon intelligence et mon imagination jouent librement puis trouvent le secret d'un accord qui me procure, hors de toute tutelle du concept, une joie, un bonheur de contempler ou de créer. Que l'entendement (qui est pour Kant l'application de la spontanéité des concepts aux données de la sensibilité) reste dans son domaine lorsqu'il veut légiférer en dominant l'imagination, en enchaînant les schèmes sous la juridiction de ses catégories : il œuvre pour édifier de nouvelles connaissances bien

formées. Mais la rencontre avec la beauté mobilise tout mon être, sauf la faculté inférieure de désirer qui est, nous explique Kant, une convoitise intéressée visant l'existence même de l'objet : en tant que telle cette relation n'est pas compatible avec l'essence du mouvement contemplatif. Alors le concept abstrait est balayé dans ses prétentions à tout régenter, et la faculté "inférieure de désirer".

On comprend que Kant, l'impertinent, fait sauter avec bonheur les antiques verrous qui tenaient captifs le génie aussi bien que l'amateur d'art. N'en déplaise aux platoniciens, le génie va au-delà du raisonnable et au-delà des dogmes inhérents aux thèmes religieux, même si le sacré garde son prestige. La fantaisie et la liberté prennent leur essor chez Mozart : fuir avec élégance le despotisme sournois lorsque l'ennui menace d'engloutir nos esprits et nos âmes, tel est le nouvel impératif esthétique.



Or même libérées, l'imagination et la sensibilité luisent d'un enthousiasme que le rationalisme s'efforce toujours d'étouffer dans le

cachot de l'objectivisme esthétique radical. Celui-ci, sous la forme de la dialectique rationnelle de Hegel fustige l'ironie, celle de Socrate tout d'abord, puis plus près de nous, celle du romantisme allemand, lequel est accusé d'amplifier la pensée critique jusqu'au sarcasme destructeur et à la dérision qui ruine toute valeur et ne laisse rien subsister après elle. En effet, le romantisme ironique de Schlegel ou de Tielk adopte un style dévergondé qui provoque un rationalisme bourgeois peu accommodant lorsque ses valeurs sont mises en question. Le rire, ce grand ennemi de tous les courants scolastiques, n'est pas admis dans le cloître de la raison hégélienne : l'art doit être sérieux puisqu'il représente l'une des figures de l'Absolu, sa manifestation sensible la plus haute. On sait aussi que le catholicisme tout comme le protestantisme jette un regard furieux sur ces artistes trop libres qui narguent les pouvoirs des institutions religieuses et raillent leurs défauts. Or l'ironie revient en force sous la plume de Kierkegaard qui veut exister comme individu et non comme "moment de la Raison". Kierkegaard n'est pas loin de penser que l'ironie est le champagne de la pensée. Il repère avec une intelligence déliée l'œil sévère et brumeux du maître de Berlin écouté et vénéré par les théologiens danois. Aussi, mal fiancé avec la jeune fille qu'il aime c'est-à-dire fiancé de mauvais gré,

fiancé intimement persuadé que le mariage est incompatible avec sa vocation de penseur, il se présente aussi comme mauvais coucheur dans l'écurie hégélienne. Il décide de renvoyer la bague de fiançailles, conscient que la vie de la jeune fille risque de l'embrigader dans le milieu conventionnel de la bourgeoisie protestante, avec son lot de contraintes insupportables... Via Berlin, il va écouter les cours de Schelling sur la philosophie de la nature, fréquente les cafés et les théâtres : le voilà sauvé car ce qu'il met au-dessus du mariage est l'inquiétude féconde de la pensée. L'ironie se fait défi insolent lorsqu'il s'agit de protéger les dons immenses qu'il sent en lui et de les arracher à l'étouffement assuré de la vie conjugale.

La vraie passion, qui impose ses exigences, ne peut qu'être celle de la pensée réflexive qui va aux sources de l'existence. La passion exige d'écrire loin des importuns, quand le désir naît, en toute liberté. Être un individu, cela ne se trouve pas dans les conversations de salon et leur appareil stérile, ni dans la sordide prison de la banalité des mœurs et des opinions de ceux que l'on appelle des "biens pensants", lesquels ignorent de manière incurable les exigences élémentaires de la pensée et n'imaginent même pas sa vie et son mouvement de recherche et de découverte de la vérité.

Mais en fuyant la bénédiction nuptiale, Kierkegaard se fait le champion parfois douloureux d'un exil volontaire qui laisse place au tourment. Coupable? Non coupable? Non sans tenter de se disculper ni de sauver ce qu'il a renié sur le plan de la vie immédiate... en un étrange paradoxe qui lui fait rédiger un écrit restaurant le sérieux du mariage et de la famille.

En effet, dans les Étapes sur le chemin de la vie, Kierkegaard développe une thèse qui peut sembler, à première vue, presque hégélienne. La simple inclination amoureuse, pourtant portée par ce prodige qu'est le désir ne fonde pas l'union. Dans l'inclination, le lien esthétique domine et il ne saurait suffire à former un lien ferme, assuré et certain de son propre engagement. Le domaine esthétique est aussi fascinant et passager que le génie qui allume la lampe d'Aladin : il donnera de grandes richesses fuyantes. *Les Propos sur le mariage* en réponse à des objections par un époux sont signées par un pseudonyme, c'est-à-dire par l'époux qu'il aurait pu être et que la pensée imagine sous la forme d'un portrait idéal. On a écrit que ce texte était le plus hégélien puisque le mariage représenterait l'étape morale et juridique, il ferait accéder les époux à la sphère du droit en s'élevant au-dessus de l'étape esthétique irrémédiablement ondoyante et fugitive,

simple flamme presque déjà consumée en s'allumant, élan en passe d'avorter dans l'abandon d'une satisfaction repue... "Tout passe, tout lasse, tout casse" a pu écrire Jules Verne dans un moment de désespoir; c'est ici que l'on retrouve le potentiel d'un Don Juan ou celui de la Carmen de Bizet, celui de l'ensorcellement de l'individualité séductrice: la belle amoureuse, le bel amoureux s'évaporent dans un développement temporel voué d'avance à l'incertitude et à l'irresponsabilité de la belle inclination, ce prodige de l'être qui s'ouvre à l'amour.

Le stade moral exige tout autre chose: Kierkegaard situe ici la notion de décision réfléchie s'orientant vers une maturité accomplie s'engageant vraiment dans le lien amoureux pour le métamorphoser en lien éthique. Le lien éthique, fondé sur la liberté qui s'imisce dans l'élan naturel et se fait complice de sa tendre sollicitude, est la faculté de se choisir en choisissant pour la vie un amour unique, objet d'un attachement sans faille et sans atteroiements.

Néanmoins l'idée éthique qui vient féconder le lien amoureux fait bien partie de l'œuvre du penseur, non de sa vie puisque son propre "chemin" ne passe pas par là. Il n'est pas ce père tranquille, il s'est écarté de cette étape qu'il loue avec une bienveillance dont on peut se demander si elle ne constitue

pas une solution hypocrite pour caser l'homme commun dans le lien familial qu'il évite prudemment de devenir pour lui-même. On a beaucoup glosé là-dessus mais allons droit au but qu'il s'est lui-même assigné. La vie terrestre, certes, peut s'ordonner en jalonnant les étapes d'un chemin où le foyer familial permet d'assurer un vrai fondement à ce miracle qu'est l'inclination amoureuse puisque ce "prodige" est déjà en lui-même une aventure bienfaisante devant laquelle les êtres humains éprouvent une émotion tissée d'étonnements et de gratitude multiples. Pourtant la dialectique de Kierkegaard s'élabore de manière originale, elle ne s'asservit pas au moment éthique au sens hégélien, c'est-à-dire aux lois qui régissent les rapports entre le couple et la société.



Ici, Kierkegaard et Nietzsche se rapprochent dans leur confrontation entre le rationnel et l'irrationnel. Un article de Karl Jaspers dans son livre

Raison et existence (Origine de la situation philosophique actuelle) l'explique avec grande acuité. Tous deux savent que leur effort pour "devenir soi-même" est un parcours de bagnards évadés où les obstacles

se multiplient avec une arrogance superbe. Tous deux veulent surmonter la modernité dans sa misère : “leur époque est celle du raisonnement sans lien, de la désagrégation de toute autorité, de l’abandon des contenus qui donnent à la pensée mesure, but et sens. Désormais, le raisonnement remplit le monde sans entraves de bruit et de poussière comme le jeu arbitraire de l’intellect”. La réflexion constitue la condition d’une méthode authentique. Mais tout d’abord il y a “la réflexion perfide, celle qui se trouve fondée dans l’ambiguïté de l’être-là et de toute action” : pour cette réflexion, tout peut signifier autre chose encore, chez l’individu captif de l’étape esthétique, il s’agit de jouir d’une manière nouvelle et intéressante. La situation est utilisée par la perfidie de la réflexion sophistique : la pensée “fait un pas mais se réserve la possibilité d’interpréter pour que tout soit changé d’un seul coup”. Dans la vraie réflexion, la passion immédiate encore non libre peut devenir passion infinie dans la dialectique mouvante et illimitée où la passion immédiate est maintenue à travers la question et devient librement appréhendée. Mais elle doit échouer sur le rivage c’est-à-dire s’épuiser elle-même dans la décision de prendre parti et de croire ou rejeter. On voit ici l’opposition entre la réflexion nihiliste et la réflexion croyante. La réflexion peut aussi

bien dissoudre et réduire que devenir la condition de l’existence.

Le théâtre aussi nous fait comprendre la mesure de cette difficile conquête ; Ibsen, dans sa pièce *Peer Gynt* place devant nos yeux le héros traversé par les forces naturelles et qui rencontre les trolls après avoir abandonné sa fiancée Solveig. Or la maxime des trolls est un égarement, “il suffit d’être soi-même”, et elle heurte la conviction profonde d’Ibsen. L’homme, pour devenir un individu, doit prendre conscience de sa vocation afin de construire lui-même son destin, lequel n’est pas écrit d’avance par un Dieu omniscient et omnipotent. La liberté et la vocation (qui est un appel de la nature) sont les outils d’un développement qui comporte des moments de doute, de vulnérabilité, de fragilité. Le “héros” de la pièce accumule les naïvetés, les bévues et les faiblesses car il est en proie au doute qui affaiblit au lieu les puissances les plus précieuses et les plus estimables du moi singulier. À l’inverse, Solveig, qui, dans l’esprit du dramaturge, incarne la force c’est-à-dire le caractère égal, constant et serein de l’héroïne, ne se laisse pas fléchir par le doute de faiblesse qui fait de Peer Gynt l’objet de toutes les séductions faciles. Tandis que l’homme enfant se laisse captiver par les trolls puis par le cortège des plaisirs artificiels, Solveig, semblable à “la jeune

filles qui attend” de Kierkegaard, aime un inconstant qui court de dépravation en dépravation. Ce sentiment de tendre constance peut sembler étrange, au demeurant... Comment, se demande-t-on, est-elle assez naïve pour aimer un débauché? Elle est innocente, ignorante peut-être... Cette constance n'est-elle pas un collier de perles livrées à un goret? D'une part “la jeune fille qui attend” de Kierkegaard nous inspire de l'agacement, il s'agit d'un idéal suspect et tout fait obsolète... d'autre part, comment des sentiments si élevés peuvent-ils se former et durer droitement à l'égard du petit homme égaré qui vogue de jouissances creuses en vains plaisirs? L'important est peut-être de comprendre que Solveig reste fidèle à sa vallée et à ses coutumes les plus nobles.



L'opposition des types de caractères est encore plus saillante dans la magnifique pièce d'Ibsen intitulée *Les prétendants à la couronne* où le jarl

Skule ne cesse d'osciller entre l'espoir et la défaite tandis que son rival Haakon n'offre au doute de faiblesse aucune prise, persuadé qu'il est de la légitimité de sa prétention qui est adéquatement proportionnée à ses qualités

de guerrier aussi bien qu'à sa vertu politique, capable d'assembler, d'unifier les aspirations profondes d'un peuple épars, tiraillé par la surface des conflits mesquins, perdu et regrettant l'élan de confiance envers un chef estimé, une autorité noble et digne de respect. Un peuple se cherche lui-même et peut se reconnaître dans une personnalité qui soit son propre miroir tout en le rehaussant, non dans un être faible auquel manquent cruellement la conviction et l'assurance que seule confère la certitude de la vocation, non dans un despote dirigé par un égoïsme clos sur lui-même. La pièce d'Ibsen édifie le portrait de l'homme politique s'orientant intuitivement vers le bien public: ce n'est pas un savant philosophe au sens platonicien, il est comme les grands hommes d'Etat du Menon, capables d'opinions droites et de décisions sages. Il saura faire advenir non seulement la prospérité mais aussi la calme sérénité de la puissance qui fait la preuve de ses vertus. À son tour, une telle puissance ne consiste pas dans l'oppression du faible. Elle pourrait être conçue, au moyen d'un rapprochement entre Ibsen et Nietzsche, comme la claire manifestation de la volonté s'orientant vers l'expression de la vie et vers le respect de cette expression. Tandis que la pièce d'Ibsen la plus discutée et la plus repoussante, Brand, incarne la sombre vocation austère, rigide, puritaine et d'une

révoltante intransigeance, le roi Haakon sait affronter l'obstacle et le détourner à l'avantage de son peuple par l'intelligence intuitive qui est une sagesse née au contact des liens multiples qu'il a su créer lors des situations limites, dans les moments de crise ou de détresse où la fonction politique n'est plus estimée et devient une place vacante.

De prime abord, aucun des prétendants à la couronne ne semble, par ses mérites, pouvoir être choisi avec assurance : les rois peuvent subtilement tromper les peuples. Et le théâtre d'Ibsen ne se contente pas de présenter les personnages principaux, il s'ouvre à tous ceux qui, agriculteurs, navigateurs et artisans savent exercer un métier solide et qui échangent les produits de leur travail en recherchant l'équité. Le chœur antique était là pour plaindre la douleur du roi maudit par le destin. Dans le drame moderne, Ibsen représente les membres d'une société nordique dont les "piliers", les notables, ont un cadavre caché dans le placard. Or qui peut légitimement représenter, décider, ouvrir la voie des finalités, fixer les objectifs intermédiaires ? La place semble vide, dit le chœur, elle est à prendre. Ibsen voit qu'aucune réflexion politique n'est apte à poser les problèmes avec la perspicacité nécessaire, ni à édifier des solutions sérieuses. Les démocraties ? Champs de bataille pour les

convoitises féroces... Tandis que Kierkegaard élit sa vocation de penseur dans le domaine religieux, en s'écartant des affaires secouant la cité et en se coupant de toute institution, Ibsen, qui choisit de s'exiler de Norvège pendant vingt-sept ans, lit quotidiennement les journaux de son pays, médite et travaille chacune de ses pièces pendant deux années. Lui qui a lu Kierkegaard ne veut en aucun cas reconnaître une influence du penseur danois sur son œuvre. Pourtant celle-ci est nette, surtout dans *Brand*.

La notion de vocation reçoit dans cette pièce une définition rigoureuse inspirée par la pensée du philosophe :

“Ne sois pas hier une chose,
une autre aujourd'hui, une autre
encore dans un an. Ce que tu es,
sois le pleinement et sans
compromission et non pour une part
seulement, en faisant des
restrictions personnelles.
La Bacchante est une idée
lumineuse, l'ivrogne en est une
navrante contrefaçon.
Ce Silène est un beau personnage,
le buveur en est la caricature”.

Il y a une vérité dans cette définition mais aussi une raideur inhumaine. La vocation sans compromis est une abomination, Brand

laisse mourir sa mère, son enfant et sa femme au nom de sa mission. Les paysans, auquel il reproche leur foi tiède, lui font d'abord confiance, mais la lui retirent, à bon escient. Il meurt seul, et Dieu lui envoie une avalanche et un message pour lui apprendre qu'il s'est criminellement égaré.

Dès lors, la notion de vocation féminine est subtilement interrogée. Et les personnages féminins d'Ibsen confirment, à l'insu de l'auteur, les pouvoirs que l'opéra de Mozart avait donné aux femmes. Ibsen n'est-il pas le dramaturge de la peur devant le crime, et de l'indignation? Les personnages d'Ibsen manœuvrent dans leurs salons nordiques avec une rare férocité. Si le commentateur américain d'Ibsen, Michael Goldman, souligne avec justesse qu'une pièce de Racine est une série d'échanges entre des bêtes sauvages, s'il rappelle cette pensée d'Artaud, "Chaque chose qui agit est une chose cruelle", alors accordons notre confiance à l'interprète américain.

"Mais les personnages d'Ibsen sont extraordinairement doués pour conserver leurs griffes à l'intérieur. Active ou passive, oblique ou directe, avec une phase involontaire ou un assaut frontal, même après la tombe, ils font leurs dégâts de manière brillante. Rebecca West conduit les époux Rosmer au

suicide mais Rosmer persuade Beate de se tuer elle-même et la pauvre, la malade, la victime Beate réussit à laisser derrière elle des traces astucieusement conçues et des lettres qui assurent que les amants seront détruits..." Michael Goldman *The dramaturgy of fear* p. 1 & 2.

Vocation de cruauté ou vocation de victime ou bien encore vocation de justice bienveillante, vocation d'inspiratrices gaies ou tristes, les femmes dans ce théâtre nous étonnent. Ce que Kierkegaard nomme le génie naturel de la musique se représente maintenant dans les dialogues où la destructivité de certains personnages, porteuse de douleur et de mort, affronte l'amour des autres.

La poésie aussi offre l'espace d'un tel affrontement. Dans sa lettre "à un mon ami, orateur révolutionnaire", Ibsen écrit :

*Je ne veux pas jouer à déplacer des
pièces d'échec
Renversez le plateau, alors je suis avec
vous
Vous apportez le déluge au monde
Je torpillerai joyeusement l'Arche.*

"La puissance critique de ce poème est entière. Ibsen n'est pas ce naïf révolutionnaire, la solution prônée fait sourire cet homme

profond. Son talent lui sert d'abord à dépeindre à fond, très minutieusement, avec clarté et sans complaisance, l'Arche elle-même et ce qui peut la sauver. Torpiller l'arche, c'est l'énergie du drame, la pensée ironique derrière le drame, la joie derrière l'ironie et l'essor de la volonté dans cette joie lumineuse. La présence de ces femmes sur les planches a un tel impact qu'elle a le pouvoir de nous changer, de nous faire exister, de nous éveiller en propulsant cette grande exigence d'être librement" commente M. Goldman.

Ibsen a lu le livre de Stuart Mill, *De l'assujettissement des femmes*, qui intéressait vivement les romancières féministes ; on s'y étonne de ces talents gâchés, des erreurs qui fourmillent lorsqu'il s'agit de réfléchir aux possibilités féminines, avortées dans les sociétés patriarcales majoritaires à la fin du dix-neuvième siècle. Mais le féminisme d'Ibsen, enveloppé de tendresse et de solide douceur, opère comme une énergie subtile. Torpiller l'Arche, c'est par avance, faire exploser le féminisme agressif et violent qui dégrade notre siècle. Tout se passe comme si, appréciant la femme énergique qui fait délicatement advenir la vérité, (Les piliers de la société), le dramaturge savait transformer le cri en chant, la colère des femmes en une nouvelle harmonie.

La colère est tout à la fois une indignation du cœur devant l'injustice et le résultat de la peur devant l'inconnu. Elle vibre dans les voix féminines de l'opéra de Mozart. " Grâce à son Don Juan, écrit Kierkegaard, Mozart entre dans le petit cortège des hommes dont le temps n'oubliera jamais ni le nom ni les œuvres". Il faut aller plus loin que l'esthétique de Hegel et de Kant, inclure le génie de la sensualité naturelle dans l'expérience esthétique, goûter et juger. Mais l'œuvre d'art n'est " parfaite" que si elle apprend aux hommes à toucher l'énigme de leur existence, celle surtout de la douleur inextricablement mêlée à la joie : la tragédie grecque est le mouvement qui unit Apollon et Dionysos, la belle sérénité de la forme dans la plénitude de son harmonie et les torsions bien maîtrisées de la douleur.

Pourquoi alors l'opéra,
pourquoi le drame contemporain,
qu'ont-ils à nous révéler qui n'ait
pas déjà été découvert par
les auteurs de la Grèce ancienne ?
Ariane n'a-t-elle pas été bien
abandonnée par Thésée,
ne savons-nous pas tout de ses
lamentations ?
Ne sommes-nous pas fatigués
par ces cris de l'amour blessé ?

Plus grave encore, si aux outrages du Destin, qui gouvernait même les Dieux grecs, se substituent les fantaisies barbares et incompréhensibles de sorciers et de sorcières comme Don Juan ou Carmen, et si la seule délivrance ne peut surgir que de la décision (Kierkegaard) elle-même fondée sur la réflexion, alors nos maux à venir sont prévisibles... Réfléchir! Impossible ou trop ardu! Être forts et être libres! Applaudissements, certes, mais dès le rideau tiré nous retombons délicieusement dans les ornières de nos vies agitées et affairées...

Devant ces objections, si l'on peut dire, la pensée philosophique n'a pas à s'effrayer. Elle seule invente les concepts et les méthodes capables de choisir, parmi les œuvres de la culture, celles qui sont les plus grands sommets et qui, dans l'histoire, sont les bouées de sauvetage permettant de surmonter les périodes de crise, ces virages du temps où tout peut aller vers le pire.

Mais à quelle mystérieuse vertu la pensée doit-elle ce privilège, demande-t-on, déjà froissé que privilège il y ait. Tout ne se vaut-il pas? Le grand rire du philosophe nous assure pourtant qu'ici se loge la faiblesse: non certes, tout ne se vaut pas mais quelle "heureuse rencontre", dites-moi, lorsque le plus grand compositeur choisit la belle

légende, Mozart, Don Juan... N'allons pas croire, explique Kierkegaard, que cette "heureuse rencontre" entre un très grand artiste et un thème soit seulement le résultat de la chance et du hasard... Et le philosophe danois, lui aussi, en rédigeant ses écrits esthétiques, se révèle à nous comme un parfait éducateur: n'est-ce pas grâce à lui que notre écoute de la musique devint un enjeu sérieux de l'existence? Car l'heureuse rencontre entre Kierkegaard et Mozart, entre la très grande pensée et la très belle musique nous instruit et nous enchante; elle donne lieu à une réflexion assez puissante pour que la tromperie qui est intrinsèquement liée à la séduction devienne inopérante et elle ne nous prive nullement de rencontrer la beauté et d'en jouir, bien que cette jouissance ne se confonde plus avec le premier plaisir naïf et envoûté...



Maquette et peinture : Bernadette Griot