

La notion de saut chez Søren Kierkegaard: l'exemple de l'amour humain

Francis Métivier

Introduction

Il est, chez Søren Kierkegaard, un concept pour le moins étonnant : il s'agit du concept de saut. Par l'intermédiaire du *Post-Scriptum Définitif et non-Scientifique aux Miettes Philosophiques* (SV2 7, 87-91/ OC 10, 94-97)¹ de Johannes Climacus, Kierkegaard dit qu'il doit cette notion de saut à Lessing qui s'était intéressé au problème du passage de la dimension humaine à la dimension religieuse,² du fait historique à la félicité éternelle, transition qui s'assimile à une μεταβασις αλλο γενοϛ [passage à une autre sphère de concepts]. Il faut ici une décision, un effort actif, et non simplement compter sur « un tour de force à la Münchhausen » (SV2 7, 43/ OC 10, 50) ou sur une réalité bienfaisante car rationnelle, et qui contiendrait de façon préétablie toutes sortes de médiations.

Qu'est-ce qu'un saut ? Imaginons deux falaises séparées l'une de l'autre d'une distance faible mais périlleuse, trois mètres par exemple, le vide infini entre les deux. Au sens propre, le saut désigne un bond, c'est-à-dire un mouvement énergétique et instantané, seul moyen pour passer d'un point à son point opposé. Le saut n'est pas la chute mais peut y conduire. Kierkegaard a souvent été fasciné par le risque du saut, qu'il s'agisse de celui du Méphistophélès dans le *Faust* mis en scène par Bournonville et relevé par Vigilius Haufniensis (SV2 4, 330/ OC 7, 128), ou encore celui de la jeune Cordélia quand Johannes le Séducteur la voit descendre d'une voiture à l'aide d'un marchepied mal aménagé qui la force à un « pas décisif » (SV2 1, 331/ OC 3, 296) et à un bond soudain. Mais la crainte du saut n'est pas la crainte de l'effondrement : ce dernier reçoit toujours un support. Les pavés de Copenhague quand

Kierkegaard s'effondre lui-même dans la rue le 28 septembre 1855. Au contraire, la chute est infinie. En un sens philosophique et kierkegaardien, l'intérêt du concept de saut réside dans la question de savoir si l'existence est continue ou discontinue, si l'on y est assuré d'un progrès constant et régulier ou s'il faut s'efforcer de prendre le risque de rompre à l'égard de ce que l'on est. En effet, le saut implique d'accepter de mettre sa vie en péril. Il manifeste en outre une opposition radicale et irréparable entre deux éléments : franchir, c'est choisir, c'est-à-dire délaissier, de deux choses, l'une, l'une des deux falaises. Réussir le saut d'un bord à un autre ne revient pas à assembler ces bords ; et de la même façon, assembler n'est pas réconcilier. On ne peut guère réunir les deux extrémités que dans l'inconfortable enjambement figé d'un pont formé par nos deux jambes. Mais quand les bords sont trop éloignés, il faut sauter, se retrouver momentanément sans aucun appui, au-dessus du vide terrifiant ; et tout arrêt reviendrait à tomber.

Les commentateurs français ont largement analysé la notion kierkegaardienne de saut.³ Ce que nous voulons faire ici est la comprendre sous l'éclairage d'un exemple édifiant, celui de l'amour, thème qui agite tout autant la vie de Kierkegaard que son œuvre. L'amour est un saut qui rend compte de la distance infranchissable existant entre la femme et l'homme, pour ce qui est de l'amour humain, et du rapport de transcendance entre Dieu et l'humanité, pour ce qui est de l'amour divin. Aimer est un acte de réciprocité et de contemporanéité : l'amour humain n'est réalisable que si la femme et l'homme sont contemporains l'un l'autre, s'ils éprouvent les mêmes sentiments au même instant. Or, l'idée kierkegaardienne d'une différence de nature entre les deux sexes, idée qui n'est que le lointain reflet d'une différence de nature entre Dieu et l'homme, fait de l'amour humain une chimère.

Le concept de saut est intéressant au sens kierkegaardien même : il exprime le fait d'atteindre l'extrême limite d'un état existentiel, poussé à bout afin d'en découvrir le plus haut sens. « On atteint la chose suprême qu'à la limite » (*Pap.* V A 75/ J 1, 329). « On ne doit pas mépriser le "saut". Il implique quelque chose d'extraordinaire » (*Pap.* VIII A 681/ J 2, 239). Il est inséparable de l'intense et de la dense instantanéité comme confine à l'éternel. L'amour à la femme ou l'amour à Dieu requiert à la fois l'effort et la peur de devenir l'autre, de s'amplifier soi-même pour s'oublier soi-même. Le saut est essentiellement le courage de décider d'aimer. Reste à savoir si ce courage suffit pour aimer vraiment.

Voici ainsi notre hypothèse : si l'amour, et en particulier l'amour hu-

main, constitue l'expression existentielle de notre incapacité à réconcilier des éléments contraires, la femme et l'homme, si par ailleurs les seules tentatives amoureuses véritables sont de l'ordre du saut, car aimer l'autre supposerait d'être l'autre et de renoncer à soi, alors le saut serait l'essence même d'une existence qui nous condamnerait au drame de la contradiction et du dilemme. Le parcours que nous allons suivre se compose de deux moments : d'abord, il s'agira de constater dans la pensée de Kierkegaard l'affirmation d'une différence qualitative entre la femme et l'homme ; puis la conséquence immédiate de ce fait : l'incapacité, pour la femme et l'homme, de s'unir absolument, l'impossible amour humain, que Kierkegaard a su montrer, tant dans son œuvre que dans sa vie.

1. La différence qualitative entre l'homme et la femme

À l'inverse de Hegel, penseur du système et de la synthèse, Kierkegaard met souvent en avant les concepts de distinction et de différence qualitative.⁴ Dans le système de la pensée abstraite, il semble facile de passer du temporel à l'éternel, du fini à l'infini, grâce à la médiation. Or, pour Kierkegaard, tout se jouant, surtout l'amour, sur le mode de la réalité existentielle, un passage, dans sa difficulté, est nécessairement un saut. Le saut est le seul passage concevable entre divers types de qualités : la pensée qui est possibilité et l'existence (*Pap.* IV C 47), ou encore l'esthétique, l'éthique et le religieux (*Pap.* IV C 12). De plus, Kierkegaard distingue le saut pathétique et le saut dialectique (*Pap.* IV C 11). Mais le saut a ceci de spécial qu'il prétend passer non seulement d'une sphère existentielle à un autre, mais aussi d'un être, soi-même, à un autre être, et ainsi être altération dans la communion. L'idée du saut amoureux apparaît également dans divers types de différences : l'amour humain et l'amour religieux, le désir et son accomplissement, le célibat et le mariage, l'amour imaginé et l'amour réel. Le fossé distinguant deux individus amoureux dans la différence amoureuse qualitative paraît, même par un saut, souvent infranchissable. Cette différence concerne surtout l'homme et la femme, dans le sens où l'homme ne peut devenir une femme et inversement. Ceci n'empêche pas la relation amoureuse entre l'homme et la femme, mais la différence sexuelle irrémédiable semble créer un décalage qui rend impossible la relation absolue. Qu'il y ait relation ne signifie pas qu'il y ait unité. L'homme et la femme se regardent face à face,

chacun en haut d'une falaise, les deux falaises séparées par un précipice. Ils peuvent se voir, se parler, longer dans la même direction les bords de ces falaises, échanger des mots d'amour, mais jamais se rencontrer vraiment. Tenter de se rejoindre, c'est chuter dans le gouffre. S'ils se retrouvent, c'est au fond de l'abîme, celui de la mort et de l'éternel, face à Dieu, présent ici-bas sur un plan seulement symbolique lors de la cérémonie nuptiale. On vit toujours tout seul ; on meurt parfois à deux. L'amour véritable est la conscience de la distance, même dans l'étreinte. L'abîme amoureux chez Kierkegaard renvoie à la chute qui, dans la perspective du péché, est causée par le sensible sexuel. À côté de la faute morale, même l'identification physique de l'homme et de la femme par l'acte sexuel est une illusion ; loin d'engendrer un être un, l'accouplement est une confusion corporelle où l'on s'oublie et où l'on se perd. Cette confusion, ce mélange à l'autre à travers l'abolition de l'écart, est perte de soi ; l'angoisse amoureuse est l'état qui précède le saut à l'autre. Si l'amour est vrai, il est réciproque : alors je fais le saut de moi vers l'autre en même temps que l'autre fait le saut vers moi ; mais j'y perds mon identité et l'autre la perd également. À l'inverse, que l'un des deux ne perde pas par le saut son identité, est le signe que l'amour n'est pas réciproque. Si aucun ne perd son identité, l'amour n'existe pas du tout. Dès lors, "tomber" amoureux, la chute amoureuse, fait préalablement l'objet d'une crainte de l'effondrement amoureux, celle de sombrer dans le gouffre qui symbolise la différence qualitative entre la femme et l'homme. La crainte de l'effondrement est l'angoisse précédant le saut.

Il convient cependant de distinguer l'écart, le gouffre ou la distance, et la contradiction. Pour Johannes Climacus, « le malheur des amants ne consiste pas dans l'impossibilité où ils sont de s'épouser, mais dans leur impossibilité de se comprendre » (SV2 4, 219/ OC 7, 25).

Pourtant, une remarque très ironique et très cynique du journal rapproche la femme et l'homme ; mais elle les rapproche dans la petitesse : « L'amour de la femme n'est qu'un éternel oui-oui ; celui de l'homme, du verbiage » (*Pap.* II A 498/ J 1, 169). Cette médiocrité qui les assemble est, en quelque sorte, celle de l'instinct esthétique : le verbiage de l'homme, c'est la répétition incessante de sa pulsion ; le « oui-oui » de la femme servile, qui a ici une « conscience d'ouailles (un *Amen*) » (*ibid.*). Elle se contente de subir son inclination à céder à la pulsion masculine, sans être d'accord mais sans pour autant résister. On peut donc être proche de l'autre et en contradiction avec lui, tout comme le triton de la légende populaire qui embrasse Agnès de force. À l'inverse, on peut être

éloigné l'un de l'autre et pourtant en harmonie, à travers ce principe rare de mêmeté amoureuse qui s'éprouve dans la conscience réciproque de l'impossible amour. Mais la conséquence de l'amour est la rupture, comme pour le Séducteur qui rend la jeune fille absolument libre de se donner à lui, ce qui revient à dire qu'il s'en sépare, inévitablement.

La notion de différence essentielle prend une forme subtile et extrême lorsque l'homme, croyant la femme trop près de lui, en est très retiré, et inversement. L'homme dispense à la femme un plaisir, et cette dernière, dans l'intensité de ce plaisir, oublie celui qui en est la cause. Kierkegaard a dû lui-même éprouver cette distance dans l'intimité, cet égocentrisme amoureux involontaire. Un terrible fragment des *Papirer* s'adresse directement à Régine Olsen, qui présente le signe « R » en tête :

(...) et à quel point l'ai-je aimée ! légère comme un oiseau, hardie comme une pensée ; je la laissais s'élever de plus en plus, et debout sur ma main tendue comme un support, elle battait des ailes et me criait à moi resté en bas : ici, c'est magnifique ! dans l'oubli, l'ignorance que c'était moi le dispensateur de cette hardiesse de pensée, que c'était moi qui la faisais marcher sur l'eau. (*Pap.* III, A 133/ J 1, 228s.)

D'une manière générale, la position de Kierkegaard sur la relation amoureuse entre la femme et l'homme est en apparence ambiguë. Ses définitions de la nature féminine et de la nature masculine semblent souvent se contredire l'une l'autre. Par exemple, il écrit :

(...) la femme a essentiellement davantage de ce qui, certes, est fait exprès pour nous causer des tracasseries et nous rendre malheureux en ce monde, mais qui pourtant, en un autre sens, est la source de la vie : elle a plus de cœur. (*Pap.* X 3 A 562/ J 4, 150)

Une pseudo-identité amoureuse entre la femme et l'homme existe au stade primaire, esthétique et sensible, de l'individu : la femme et l'homme ne font qu'un dans le sens végétatif où « les éléments mâle et femelle sont réunis dans une même fleur » (SV2 1, 68/ OC 3, 74). Il ne s'agit pas d'une union amoureuse, mais d'un mélange sexuel et pulsionnel. À ce stade, l'idée de la féminité, ainsi que celle de la masculinité, ne peut être décelée. La vie amoureuse n'est d'abord donnée que *sub una specie*, et jamais *sub utraque specie*. Femme et homme sont indifférents l'un à

l'autre et indifférenciés. À propos de l'Antiquité, en tant que début de l'histoire de l'individu, l'esthéticien A de *L'Alternative* affirme : « (...) on agite sans cesse et à maints propos l'idée de la féminité, ce qu'on ne faisait pas dans l'hellénisme où chacun n'était qu'harmonieuse individualité, sans qu'on songeât à la féminité » (SV2 1, 81/ OC 3, 85).

Plus l'être humain cherche à s'accomplir en tant que personne originale, consciente et volontaire, plus les spécificités féminines et les spécificités masculines deviennent manifestes. Autrement dit, au fur et à mesure que la femme et l'homme se déterminent sous l'angle de l'esprit, leurs différences s'accroissent et les points communs, notamment le fait d'être soumis à l'espèce et à la génération, disparaissent.

La spécificité des genres sexuels commence à s'exprimer à partir du moment où l'homme s'élève, par une action consciente et personnelle résidant dans le saut à l'éthique. La femme, quant à elle, évolue dans un autre sens, tout en restant à un niveau esthétique. Elle opère cependant un saut, dans le cadre esthétique même : elle passe de l'esthétique sensible et sexuelle, partagée avec l'homme, à une esthéticité spécifiquement féminine et résidant dans le goût pour la beauté. Cette spécificité, si elle peut être vue et sentie, ne se démontre pas : pour le pseudonyme des *Divers Propos sur le Mariage*, il est ridicule de prétendre pouvoir tout prouver sur la femme, à l'instar d'un Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, dans *De Nobilitate et Præcellentia Fæminei Sexus, Ejusdemque Supra Virilem Eminentie Libellus*, avec des *ergo* ou des *quod erat demonstrandum* (SV2 6, 138/ OC 9, 117). Le schisme est donc ici entamé : l'homme effectue un saut externe de l'esthétique purement sensible et primaire à l'éthique, quand la femme effectue un saut interne de l'esthétique primaire à l'esthétique dans sa relation au beau.

Une autre différence qualitative réside dans le fait que la femme saute directement du stade esthétique au stade religieux, tandis que l'homme a besoin de passer d'abord à l'éthique, comme saut intermédiaire, mais non médiateur. Pour l'époux des *Divers Propos sur le Mariage*, La femme recèle donc l'amour immédiat et ce trait lui est commun avec l'homme. Mais chez elle, le passage au religieux s'opère sans le secours de la réflexion (SV2 6, 179/ OC 9, 154).

Si la femme effectue un saut direct de l'esthétique au religieux, c'est que son esthéticité est moins emprunte d'orgueil et d'égoïsme que celui de l'homme, même si Kierkegaard, à la fin de sa vie, dira, dans une sorte de misogynie excessive et schopenhauerienne, que « la femme est l'égoïsme en personne » (*Pap.* XI 1 A 226/ J 5, 91-93). Le conflit entre ses

exigences esthétiques et ses exigences éthiques est donc moins fort, et, appliquant ces dernières de façon directe et naturelle, elle passe aussitôt au religieux. À l'inverse, l'homme a besoin de temps et du temps pour confronter l'esthétique et l'éthique. Il doit accepter de renoncer à certaines de ses aspirations sensibles et admettre que l'éthique sert à remédier à des manques esthétiques. Cette différence entre l'homme et la femme est également due au phénomène de redoublement, que le premier, contrairement à la seconde, assume, supporte et transforme en une tâche à accomplir. L'homme peut se maintenir face à la contradiction entre une réalité empirique et la réalité religieuse, entre le temporel et l'éternel. La femme n'a pas cette faculté qui fait durer dans l'éthique. « Une femme ne saurait se livrer au double éclairage, à la double réflexion » (SV2 6, 319/ OC 9, 279). Ainsi, « une femme peut avoir une passion aussi forte, sinon plus forte que celle d'un homme, mais la contradiction inhérente à la passion n'est pas pour elle une tâche comme celle qui consiste à renoncer à son désir tout en le gardant » (*ibid.*).

Afin de bien comprendre cette distinction spirituelle des sexes, Frater Taciturnus fait le vœu d'une expérience psychologique impossible : « Je voudrais être femme pendant six mois pour savoir en quoi sa structure spirituelle diffère de celle de l'homme » (SV2 6, 318/ OC 9, 278). La lettre du 14 avril, minuit, de *Coupable ? Non Coupable ?* est la reprise d'un fragment autobiographique (*Pap. IV A 97/ J 5, 91-93*) dans lequel Kierkegaard relate l'épisode du jour de Pâques, un 16 avril 1843, où, à l'église, au sermon de Mynster, Régine lui avait fait un signe de tête. Il arrive au Frère une aventure similaire. Ce signe de tête unilatéral, ambigu, et surtout esthétique car tourné vers l'extérieur, le Frère feint de ne pas l'apercevoir, en restant plongé dans une attitude religieuse intérieure, de chant et de prière. Cette scène est un symbole de la différence entre l'esprit féminin, ici spontané, et l'esprit masculin, ici réfléchi : « Elle a des chances d'être sauvée pour cette vie à laquelle elle ne doit pas dire adieu parce que je le fais » (SV2 6, 317/ OC 9, 278). Le Frère rompt avec le monde et l'amour humain. La tristesse de la coupure, le fait de s'attrister en commun d'une histoire d'amour malheureux » (*ibid.*) deviendrait un point commun, certes négatif, mais par lequel l'union se réaliserait. Mais même la tristesse de la femme et celle de l'homme, à cause d'une rupture amoureuse qui concerne pourtant les deux, est en nature différente : pour l'une, il s'agit de la tristesse esthétique propre à la victime innocente, pour l'autre, de la tristesse religieuse du repentir propre au criminel. L'identité dans le fait de s'attrister en

commun reviendrait à soumettre la tristesse féminine à la tristesse masculine ; or,

Je dois être triste à ma façon ; si elle doit l'être, il faut aussi qu'elle le soit pour son propre compte, une jeune fille peut se subordonner à un homme en beaucoup de choses, mais non quand il s'agit de l'ordre moral ; et il est contraire à l'éthique que nous nous attristions ainsi en commun. (*ibid.*)

D'essence masculine, l'esthétique de l'esthéticien séducteur est égoïste car il veut jouir de sa propre beauté dans l'existence, et se tourne vers le mal ; la femme est le simple outil de cette jouissance. D'essence féminine, l'esthétique est altruiste ; mais que cet altruisme la rende belle elle-même n'est pas intentionnel ; ceci lui donne malgré tout une dimension éthique à l'intérieur même de l'esthétique. Dans la discontinuité du saut, la femme établit paradoxalement une synthèse : par l'abandon de la pulsion sensible et sexuelle, elle acquiert à la fois l'art de bien exister et celui de donner à son environnement une beauté, au sens artistique, plastique, du terme. Le talent masculin s'explique par une tentative de conversion vers l'infini et l'immatériel, alors que le talent féminin s'explique par l'amélioration esthétique au sein même du monde matériel fini. Pour l'assesseur Wilhelm, « La femme explique le fini, l'homme poursuit l'infini » (*ibid.*). L'une reste vers ce qui est et ce qui fut, le présent et le passé ; l'autre vole vers l'avenir, la possibilité, le fantasme. La femme possède une absolue virtuosité innée à créer le beau autour d'elle et à être belle elle-même, à tel point que Kierkegaard dira : « L'élément de la femme est le mensonge » (*Pap.* XI 2 A 202). D'une part, la femme est attirée par le monde sensible qui, fût-il beau, est traditionnellement conçu comme changeant et trompeur. D'autre part, l'homme se trouve à son tour attiré par le monde sensible, lui qui a été pourtant capable de se convertir à une vie spirituelle, à travers l'appel de la beauté sensible de la femme qui offre ses fausses promesses de pérennité esthétique. Mais ce mensonge féminin est un talent, et l'homme, à l'inverse, malgré ses avantages, est un être malhabile. Wilhelm aborde ces caractéristiques fondamentales sur un mode herméneutique et du point de vue de l'anthropologie biblique. Dieu crée le monde matériel et l'homme. Mais ce dernier, devant la profusion du fini, ne sait qu'en faire. Il le contemple, en possède une idée, mais reste impuissant quant à son utilisation : « il était là, comme le prince et le maître d'une nature qui, dans l'éclat de sa

magnificence, attendait son signe pour lui livrer la richesse du monde fini » (SV2 2, 335/ OC 4, 278).

Cette situation spécifique de l'homme qui voit le monde seulement par l'esprit, et ne peut que le survoler, est la situation tragi-comique de celui qui est riche mais ne sait que faire de sa richesse. Il lui faut alors quelqu'un. La femme fut créée, dans sa spécificité immédiate. Face à la nature, « elle sut tout de suite comment s'y prendre ; sans délibération, sans examen, elle fut aussitôt prête à commencer ». (*ibid.*)

La femme est celle qui comprend directement et complètement le fini. Elle sait qu'en faire, l'utiliser, l'agencer. Elle sait le rendre beau et, ce faisant, se rendre belle également. Elle incarne donc la grâce. Et cette beauté existentielle, même si elle réjouit l'homme, la rend capable, d'une manière générale, d'être plus heureuse que lui. Ainsi, le décalage entre les deux sexes apparaît à travers deux aspects importants de la vie : la beauté et le bonheur, entre l'esthétique et, malgré tout, une forme de l'éthique. Reconnaissant « la valeur esthétique du mariage » éthique, Wilhelm voit l'esthétique comme esthétique féminine du foyer intérieur. De ce point de vue, il y a davantage de perfection chez la femme que chez l'homme. Le bonheur féminin prend sa source dans la possession effective du fini, tandis que la masculinité est une tension vers l'infini que l'on ne saisit pas et dont l'absence concrète entraîne l'angoisse. Toutefois, s'il est marqué par l'angoisse, la femme l'est par la douleur, au sens physique de la détermination biblique de l'accouchement. Mais un passage des *Papirer* commente l'opinion de Wilhelm : « On pourrait appeler la femme "l'appétit joyeux de vivre" » (*Pap.* XI 1 A 164/ J 5, 68). Cet instinct vital, la femme le possède immédiatement en acte ; l'homme ne le possède que virtuellement et secondairement. L'esprit est la disposition qui le définit de façon plus importante. Cependant, qu'il s'agisse de la caractéristique masculine première ou de la caractéristique masculine seconde, dans les deux cas, l'homme a besoin de la femme pour devenir actuel. Concernant l'esprit de l'homme, « (...) s'il était seul, abandonné à lui-même, il ne saurait pas (ici l'assesseur a raison) comment s'y prendre et ne parviendrait jamais à un commencement ». (*ibid.*)

Concernant son instinct vital, « l'appétit de vie qui couve en lui se révèle hors de lui sous une autre figure, sous celle de la femme ». (*ibid.*) C'est donc seulement dans son rapport étroit à la femme que le désir de la vie peut apparaître chez l'homme et dans l'espèce en général. Ainsi, il arrive à Kierkegaard de dire que c'est la femme qui représente le sexe fort. Son adresse innée et sa spontanéité sont géniales dans le sens où,

perpétuant le genre humain, elles le sauvent. La femme sait que sa dignité personnelle est moins importante que sa générosité de cœur. L'homme, avec ses qualités intellectuelles et sa réflexion, vient alourdir l'image de la femme. Sa solennité prend la figure de l'égoïsme stupide. Kierkegaard fait une hypothèse :

(...) si par curiosité on voulait s'imaginer que l'homme put faire des enfants (...) je suis certain que ce serait des accouchements très durs, et pourquoi ? parce qu'entre autres l'homme ne crierait pas ; il se dirait à lui-même : "Tu es homme, ce n'est pas convenable de crier, et tâche de refouler tes cris" (*Pap.* XI 1 A 231/ J 5, 96s.).

Dès lors, au-delà de l'exemple de l'accouchement biologique, la femme est celle qui exprime ouvertement sa douleur, pour mieux, sinon la prévenir, du moins l'atténuer, quand l'homme renferme sa sienne et devient un être taciturne.

L'instinct féminin n'a pas à voir seulement avec le corps. Il joue un rôle dans le domaine du savoir et est assez proche de la notion d'intuition sensible. Pour Anti-Climacus, elle possède « (...) un instinct de finesse en comparaison de laquelle la réflexion masculine la plus éminemment développée est comme rien. (...) d'instinct et les yeux fermés, elle voit plus clair que la réflexion la plus aiguë » (*SV2* 11, 183/ *OC* 16, 207n).

À chacun son domaine spécifique : sentir est féminin, savoir est masculin. Le premier mode est la marque d'une aisance et d'une facilité existentielle immédiate ; le second renvoie à la réalité du raisonnement laborieux et de la médiation dialectique qui prend du temps. Et si l'homme, par son travail, transforme la nature pour la rendre pratique, la femme l'arrange, l'agence et la rend belle. Si l'on compare l'homme et la femme relativement à leurs facultés propres, cette dernière est plus efficace. L'instinct féminin est plus avancé que la réflexion virile. Pour Anti-Climacus, la différence va jusqu'à rendre cette réflexion insuffisamment perspicace pour percevoir la valeur de l'instinct de dévouement et pour s'y associer.

2. L'amour impossible

Les conditions de l'amour, qui est en théorie union, sont donc mauvaises. Pour Kierkegaard, il existe bien une différence sinon de nature au moins de degré entre la femme et l'homme. Dès lors, l'amour humain court à l'échec. Pourtant, faut-il y renoncer, comme le fait le jeune homme de *In Vino Veritas* ? Ne faudrait-il pas prendre un pari fou ? Faut-il quand même tenter l'amour ? C'est en tout cas ce que Kierkegaard a refusé de faire, au moment de la rupture de ses fiançailles avec Régine. En revanche, la philosophie du penseur danois semble plus audacieuse ; une forme de pari apparaît : il se peut que nous ayons tout à gagner en prenant le risque du saut, en prenant un risque, en général, car ce faisant, on a les mêmes chances d'échouer et de réussir ; en ne prenant aucun risque, on a toutes les chances d'échouer ; à moins de ne rien chercher dans la vie.

Concernant l'amour la difficulté est la suivante : la femme, quand elle sacrifie sa vie à l'homme, en essayant de se rendre identique à ce dernier, d'éprouver les mêmes sentiments et de le suivre dans ce qui est pour elle une autre sphère existentielle, se prive des raisons pour lesquelles l'homme l'aime, et n'a plus aucun sens pour lui. En s'y exerçant, elle se perd, ce qui signifie qu'elle perd la vie au sein d'un monde, constitué de telle sorte qu'elle ne peut y habiter sans mourir. Ainsi, la femme a le choix entre rester et disparaître par le sacrifice physique de soi, ou devenir une épave soumise, ce qui revient au même, ou bien encore fuir. L'histoire bien connue d'Agnès est éclairante. Son originalité est de réussir involontairement à se sauver dans la mesure où elle choisit de mourir, d'accéder de manière inespérée au monde supérieur. Ceci correspond bien sûr à une vue utopique de l'esprit. Dans une lettre à Régine Olsen, Kierkegaard retient une image du *Agnes de Holmegaard* de Baggesen. Kierkegaard se compare à un misérable triton vivant à soixante-dix mille brasses en dessous de la surface de l'eau, bien au fond de la mer, incapable d'une autre existence que l'existence intérieure, replié dans sa subjectivité, retranché dans le « mystère de l'âme », inadapté au monde visible. Alors, pour aimer et garder celle qui l'a irrémédiablement charmé à un moment accidentel où il avait fait une simple apparition aux limites de son univers, pour ne pas replonger au fond avec la nostalgie de son simple souvenir, il doit l'emmener.

*Il lui boucha l'oreille,
 Il lui ferma la bouche,
 Puis, entraînant la belle,
 Il disparut au fond des flots (...)
 Ils se donnèrent un baiser
 Dans leur étreinte au fond des flots. (Lettres 20)*

C'est le baiser même qui ferme la bouche d'Agnès ; ce signe d'amour doit lui permettre de pénétrer dans un domaine marin sans mettre sa vie en péril. Par ailleurs, Kierkegaard donne une précision : « (...) dans ces profondeurs, il y a beaucoup de pièces petites, mais confortables, où l'on peut demeurer en toute sécurité tandis que la mer se déchaîne à l'entour ». Pour que le triton vive avec Agnès, l'amour doit prendre la forme d'une séquestration. Voilà comment Søren décrit à sa Régine l'état de son esprit, dans lequel elle a déjà dû s'introduire. Mais elle n'y restera pas, incapable de le comprendre et de le supporter. Et même s'il n'est dès lors plus la peine de fermer sa bouche puisque les lèvres, par le baiser, se touchent, même s'il existe au fond de la mer des petits refuges d'où l'on est protégé des déchaînements et des bruits extérieurs, ce monde n'est pas celui de Régine et elle n'aurait pu y survivre que par une dépendance absolue à l'égard de la subjectivité de Kierkegaard. La mélancolie et la tristesse intérieures du philosophe, son comportement extérieur morose, ne pouvaient s'accorder avec la fraîcheur naïve et la jeunesse de la jeune fille. La rupture des fiançailles était inévitable. C'est pour cette raison que l'on trouve dans le *Journal* l'idée d'un projet de reprise d'*Agnès et le Triton*, reprise faite déjà par Andersen, mais avec un changement important :

Le triton est un séducteur, mais une fois gagné l'amour d'Agnès, il en est si touché qu'il veut lui appartenir sans réserve. — Mais c'est là ce qu'il ne peut, il lui faudrait alors l'instruire de toute sa triste existence, qu'à certaines heures il est un monstre, etc. L'Église ne peut pas les bénir. Alors il désespère, plonge de désespoir jusqu'au fond de la mer et y demeure, mais fait croire à Agnès qu'il n'a voulu que la tromper. Voilà de la poésie ! et non ces pauvres et piètres bavardages, ne traitant que de farces et de balivernes (*Pap. IV A 113/ J 1, 283*).

Sans réécrire à proprement parler l'histoire d'*Agnès et le Triton*, Johannes de Silentio a proposé d'autres intrigues, révélatrices selon lui de ce que

doit être un récit littéraire, c'est-à-dire un récit crédible qui énonce par le symbolisme les vérités fortes de l'existence. Sa méthode consiste à pousser jusqu'à l'extrême, jusqu'à leur point ultime, la dialectique, le mouvement et le caractère des personnages, afin d'en tirer toute la force de l'idée. Ce faisant, Kierkegaard se livre à un saut littéraire. Dans la partie »Problema III« de *Crainte et Tremblement* (SV2 3, 145-184/ OC 5, 171-206), le pseudonyme rappelle que, traditionnellement, le triton surgit de façon soudaine et démoniaque de sa retraite maritime et abyssale : c'est le propre des légendes populaires que d'exprimer la violence du désir. Il voit Agnès qui se tient, gracieuse, rêveuse, sur le rivage. Un désir violent naît. Elle se penche doucement au-dessus de l'eau pour entendre son murmure. Triton émerge, la saisit furieusement, et retourne au fond avec elle. Deux variantes sont énoncées par Johannes de Silentio. Voici la première :

Le triton a été un séducteur ; il a appelé Agnès ; ses belles paroles ont fait naître en elle des sentiments inconnus ; elle a trouvé en lui ce qu'elle cherchait, ce que son regard quêta au fond des flots. Elle est prête à le suivre ; le triton la prend sur son bras, elle se noue à son cou ; pleine de confiance, elle s'abandonne de toute son âme à l'être le plus fort ; déjà il est sur le rivage, se penche au-dessus des flots pour s'y précipiter avec sa proie – quand Agnès le regarde encore une fois, sans crainte, sans hésitation, sans orgueil de son bonheur, sans ivresse de désir, mais avec une foi entière, humblement, comme la modeste fleur qu'elle est à ses propres yeux ; avec une confiance absolue, elle lui remet dans ce regard tout son destin. – Et merveille ! la mer ne mugit plus ; sa voix sauvage se tait ; la nature passionnée qui fait la force du triton l'abandonne soudain, un calme complet s'étend, et Agnès le regarde toujours avec les mêmes yeux. Alors le triton s'effondre ; il ne peut résister à la puissance de l'innocence, son élément lui devient infidèle, il ne peut séduire Agnès. Il la ramène à son monde, lui explique qu'il voulait seulement lui montrer la splendeur de l'océan quand il est tranquille, et Agnès le croit. – Puis il rentre seul, la mer se déchaîne, mais plus encore le désespoir fait rage dans le cœur du triton. Il peut séduire Agnès, cent Agnès, il peut fasciner chaque jeune fille – mais Agnès a vaincu, et elle est perdue pour lui. Elle ne peut lui appartenir que comme proie ; il ne peut se donner fidèlement à aucune jeune fille ; car il n'est qu'un triton. (SV2 3, 158s./ OC 5, 182s.)

Voici la seconde variante :

Le triton ne veut pas séduire Agnès, bien qu'il n'en soit pas à son coup d'essai. Il n'est plus triton mais, si l'on veut, un pauvre diable de triton depuis longtemps plongé dans la tristesse au fond de ses demeures. Il sait pourtant, comme l'apprend le conte, qu'il peut être sauvé grâce à l'amour d'une innocente jeune fille. Mais il a vis-à-vis des jeunes filles mauvaise conscience et n'ose s'approcher d'aucune. Il jette alors les yeux sur Agnès. Souvent déjà, caché dans les joncs, il l'a vue courir sur le rivage. Sa beauté, le calme où elle aime s'entretenir avec elle-même l'enchaînent à elle ; mais la mélancolie règne en son âme, nul sauvage désir ne s'y agite. Et quand le triton mêle ses soupirs aux murmures des roseaux, elle prête l'oreille, demeure immobile et s'enfonce dans la rêverie, plus charmante qu'aucune femme et pourtant belle comme un ange rédempteur qui inspire confiance au triton. Il prend courage, s'approche d'Agnès, gagne son amour, espère se sauver. Mais Agnès n'était pas la calme jeune fille, elle aimait beaucoup le bruit de la mer, et si le murmure mélancolique des flots lui plaisait tant, c'est qu'il trouvait un puissant écho dans son cœur. Elle veut partir, partir à toute force, elle veut se précipiter dans l'infini avec le triton qu'elle aime – et voici qu'elle l'excite. Elle a méprisé son humilité, alors s'élève l'orgueil. La mer mugit, les vagues écument, le triton étreint Agnès et l'entraîne dans les profondeurs. Jamais il n'a été aussi sauvage, aussi plein de désir ; car de cette jeune fille il avait espéré son salut. Il est bientôt las d'Agnès, dont cependant on n'a jamais retrouvé le cadavre ; car elle est devenue une sirène qui séduit les hommes de ses chants. (SV2 3, 159n/ OC 5, 183n)

Trois possibilités existentielles très différentes sont clairement exprimées ; mais elles mènent toutes les trois à une conclusion identique : l'amour entre la femme et l'homme est impossible.

Dans la première possibilité, le triton appartient au départ à l'esthétique sensible et instinctuelle ; son désir furieux fait qu'il enlève Agnès sans son consentement, il en abuse et sa relation immédiate à soi l'empêche de voir qu'elle mourra étouffée, dans ses bras, dans sa vase, etc. L'amour n'existe pas ici car il n'est pas réciproque et meurt.

Dans la deuxième possibilité, le triton appartient à la fois à l'éthique qui, par définition, « *commande (...) de parler* » et à l'esthétique au sens du séducteur qui possède la réflexion au service de sa spontanéité. Mais son intelligence se rend sensible au charme d'Agnès et prend conscience que

l'enlever reviendrait à la tuer. Cependant, un amour réciproque arrive ici à naître : le charme et la séduction agissent dans les deux directions. Finalement, le triton emmène la belle qui se livre, confiante et consentante. Le milieu marin se calme et perd son caractère sauvage : Agnès a dressé par une sorte de douceur involontaire un monde qui lui était étranger. Et contre toute attente, c'est le triton qui, en son propre domaine, bouleversé par une innocence pure et vierge, par la faculté d'abandon de l'autre, s'effondre. Il ne peut la prendre car elle est supérieure ; c'est peut-être lui qui en mourrait. Angoissé par une crainte de l'effondrement total, il la ramène à la terre, lui précise que son paysage familier ne valait rien sans les yeux de l'aimée, qu'il s'agissait là simplement d'une promenade. L'amour impossible devient aussi amour malheureux : dans la séparation chacun se retrouve envahi par la douleur du désespoir le plus grand.

En ce qui concerne la troisième possibilité, triton est, au début, un batracien insignifiant, triste et laid, replié dans le renoncement à toute vie amoureuse. Il est vieux avant l'âge, mélancolique et dépourvu de désir. Kierkegaard fait très probablement ici référence à lui-même, par une double communication indirecte passant par le pseudonyme et par la fiction. Le triton est davantage triton avec un « *t* » minuscule, l'animal, que Triton avec un « *T* » majuscule, le dieu ou le roi. Il séduit Agnès sans se révéler, par une voix sans visage ; puis il se montre à elle. Dès lors, un malentendu se précise : la candeur d'Agnès dissimulait là aussi un caractère qui finit par se manifester ; elle aime le bruit, la violence des flots et du désir. Trompé, le triton en revient à ces impulsions premières et la prend de façon impétueuse. Elle se laisse faire puisque tel était son souhait. Mais après le défoulement de l'excitation, qui ressemble sinon à un viol à peine forcé au moins à une séduction abusive réciproque, ils se lassent et se quittent. L'amour est mort. Il va même être bafoué : Agnès ne répond plus à l'étymologie de son prénom, *Agneia*, chasteté, et se trouve une vocation de sirène, au sens antique du terme, et peut-être aussi au sens médiéval du terme : à la fin du Moyen âge, on employait le mot «sirène» pour désigner une prostituée. Elle passe donc de l'esthétique féminine, de la beauté existentielle naïve, à une attitude volontairement complaisante et consentante à l'égard de l'esthétique masculine sensible et sexuelle ; elle devient l'équivalent féminin du séducteur.

Enfin, la traduction autobiographique de ces interprétations est claire : le triton est Kierkegaard lui-même et Agnès Régine. Les personnages légendaires auxquels les personnes réelles sont comparées font d'elles des

êtres mythiques, transposées du mode historique commun au mode mythique extraordinaire. Pour Adorno, « Le »triton« est véritablement la »préexistence« de l'intériorité kierkegaardienne : dans le silence, son sacrifice dialectique se dévoile comme archaïque. C'est là une confirmation de son idéalisme en tant que figure historique du mythique ».⁵

Le résultat de l'écart qualitatif entre la femme et l'homme tient dans l'impossibilité de l'amour humain à s'accomplir parfaitement. La femme et l'homme ne sont ni en opposition ni en contradiction : ils font différents et appartiennent à deux mondes et à deux natures distinctes. Ils peuvent vivre ensemble et rester l'un à côté de l'autre, ils demeureront toujours, justement, l'un à côté de l'autre. La situation serait supportable si, à travers Éros, ce n'était pas l'amour idéal qui était visé. L'erreur, pour la femme et pour l'homme, n'est pas de vouloir ou ne pas vouloir former une union, mais de croire que l'amour parfait et éternel est accessible par l'amour humain, alors qu'il ne l'est que par l'amour divin, après la mort, dans la sphère de l'éternel.

Pour Frater Taciturnus, qui est taciturne entre autres parce que déçu par la désillusion à l'égard d'un amour humain idéal, il existe bien « deux individualités de nature différente, l'une masculine, l'autre féminine » (SV2 6, 442/ OC 9, 387). La lettre du frère taciturne au lecteur insiste, dans son deuxième paragraphe, « L'incompréhension comme principe tragique et tragi-comique et son emploi dans l'expérience » (SV2 6, 438-459/ OC 9, 383-402), sur cette incompréhension mutuelle entre la femme et l'homme. Les sous-titres résument les différences entre Quidam, sujet de l'expérience amoureuse, et la jeune fille : il est renfermé, mélancolique, penseur, il existe sur les plans de l'éthique et du dialectique, il est consciemment sympathique ; elle est incapable d'être renfermée, elle représente la joie de vivre, elle ne pense jamais, elle existe sur les plans du pathétique et de l'immédiat, elle est inconsciemment égoïste. Ces caractères font que l'amour est d'emblée voué à l'insuccès : il part d'un échec latent pour se terminer par un échec manifeste. L'homme perçoit cet échec en route, quand la femme le perçoit à la fin de l'expérience. Dès le commencement de l'amour, la femme possède un handicap et l'homme un avantage : elle est au stade de l'immédiateté, quand lui est au stade de la réflexion. L'homme ne s'aperçoit pas tout de suite de ce décalage. Car une question se pose : « Mais comment en est-il venu à commencer ? » (SV2 6, 457/ OC 9, 400). Ne connaissait-il pas à l'avance, en tant qu'être réfléchi, l'issue tragique de cette relation ? En fait, l'homme débute par une conception, une image forte, de l'exis-

tence amoureuse : il se place donc sur le plan de l'esthétique comme représentation. Puis, « il voit la jeune fille, il reçoit un choc » (SV2 6, 458/ OC 9, 401). Dès lors, par son émotion sensible il se retrouve momentanément au niveau de l'aimée, celui de l'immédiateté esthétique, et c'est là qu'il faut situer l'extraordinaire égalité instantanée par laquelle ils parviennent à s'aimer, à s'accrocher l'un à l'autre, et de laquelle ils veulent continuer à s'aimer. Après l'instant pathétique, le déroulement dialectique sera la réapparition progressive de la réflexion masculine prenant conscience de son erreur.

Frater Taciturnus utilise une image précise afin de montrer que la femme vit dans l'immédiat et l'homme dans la réflexion : celle du joaillier et de l'enfant (cf. SV2 6, 229/ OC 9, 199s.). L'art et le plaisir du joaillier résident dans l'habilité à discerner les pierres précieuses ; le plaisir de l'enfant est le même que celui de l'adulte, mais est dépourvu de l'art du discernement. Du point de vue de l'immédiateté et sous le critère du plaisir que l'immédiateté connaît, le joaillier et l'enfant sont rigoureusement identiques. Du point de vue de la réflexion, ils sont différents, car au-delà d'un plaisir commun, l'artisan possède une technique réfléchie. Le problème, pour le joaillier voyant l'enfant, est qu'il « frémirait devant cette façon d'abolir sa distinction absolue ». (*ibid.*)

(...) pour qui vit dans l'immédiat, il n'y a pas d'absolue distinction entre le point où l'idée se réfracte dans la pensée et le langage comme le fait la pierre précieuse dans l'éclat de ses rayons, et le point où cette réfraction fait défaut. (*ibid.*)

Ainsi, l'homme est à la fois celui qui est ébranlé devant la femme ignorant l'écart des sexes, et celui qui s'humilie, fasciné devant celle que l'innocence rend belle.

Le désaccord, qui n'existe pas avant la rencontre, apparaît dès qu'il s'agit d'établir la synthèse d'un amour réciproque et parce que, paradoxalement, rien n'empêche l'être esthétique et l'être éthico-religieux de se marier, encore moins d'en avoir l'idée. La passion étant forcément présente dans la relation amoureuse, et avec elle le désir de s'aimer mutuellement, les amants persistent, jusqu'à développer leur amour d'abord dans le tragique car ils ne se comprennent pas ; puis dans le comique car ils ne se comprennent pas mais continuent de s'aimer ; éventuellement, si l'on veut toucher le sordide, dans le vulgaire de la conjugalité : « C'est le cas à la maison, quand les époux, à défaut de ser-

viette, s'essuient l'un l'autre la bouche à la fin du repas en déclarant : "Grand bien vous fasse" » (SV2 1, 446/ OC 3, 387).

La mésintelligence est d'autant plus grande que l'un, du point de vue de sa réflexion, voit et vit cette dernière, et que l'autre, du point de vue de son immédiateté, vit cette dernière sans la voir. Elle vient à se renforcer encore lorsque l'homme formule cette situation insupportable et que la femme prend cette vérité objective qu'elle ne voit pas comme l'aveu subjectif de la lassitude ou encore le prétexte d'une rupture voulue par l'homme. Elle prend pour responsable l'autre ou elle-même, alors que la responsabilité relève de la nature même de l'amour humain. Autrement dit, l'amour impossible entre les deux sexes revêt la forme d'un enchaînement de mésententes où la conséquence conserve la cause, un ensemble où un malentendu en provoque toujours un autre, toujours plus important. La mésentente amoureuse est le résultat d'un processus logique.

Au bout du compte, l'ensemble des différences entre la femme et l'homme conduisant à l'impossible amour peut se résumer par la situation de Quidam et de la jeune fille : pour Frater Taciturnus, la femme est l'être inférieur, l'homme l'être supérieur. Le saut positif qui avait amené à l'union se clôt par un saut négatif, à l'envers, celui de la rupture comme retour à un point de départ pathétique qui n'avait pu résister à la tentation du dialectique et de l'épreuve amoureuse. Le Johannes des *Miettes*, dans son «Essai poétique» (SV2 4, 216-30/ OC 7, 22-35), propose trois fictions métaphoriques de l'impossible amour : le roi qui aime une humble jeune fille ; Dieu qui veut se faire aimer de la créature ; la relation entre le maître et le disciple. L'être supérieur cherche à combler le vide qui le sépare de l'être inférieur en se plaçant à son niveau, c'est-à-dire en abandonnant sa position tout en faisant croire à l'autre qu'il s'y trouve. L'amour n'est alors qu'une union artificielle, illusoire, ne donnant que l'apparence de l'égalité. « Mais cet amour est malheureux dès le principe, tant est grande l'inégalité du maître et du disciple » (SV2 4, 219/ OC 7, 24). Une première solution consiste à élever l'être inférieur par l'oubli de la différence et de l'incompréhension, au moyen d'une admiration, d'une adoration sans borne ; mais le geste n'est que symbolique, il fait l'objet d'un quiproquo, et l'hypocrisie n'est pas compatible ici avec le véritable amour. Une seconde consiste, à l'inverse, pour l'être supérieur, à se rabaisser et se placer au niveau inférieur, à l'image d'un Zeus se déguisant en oie, du roi revêtant le manteau d'un mendiant, du dieu se présentant sous la forme du serviteur ; mais là aussi, il y aurait

tromperie, et l'être supérieur deviendrait ridicule en paraissant ce qu'il n'est pas. Et le roi se demande finalement si « (...) elle eût été plus heureuse si elle était restée en sa modeste condition, aimée de son égal, contente en son humble chaumière, mais franche en son amour et gaie du matin au soir » (SV2 4, 221/ OC 7, 26).

Conclusion

Ainsi donc, l'amour humain comme expression essentielle du saut, au-delà de son échec, montre que l'existence reste fondamentalement discontinue et contradictoire, que les sauts se présentant dans la vie sont certes réalisables mais jamais pleinement réalisés, jamais réussis. Du moins, ne se réalisent-ils qu'avec l'acceptation de la chute du désespoir ou celle du péché. Mais que sont le désespoir et le péché de l'amour, sinon le rappel ici-bas de la présence divine ? Aussi le vrai saut n'est-il pas de ceux que l'on accomplit sur terre, mais qui prend la terre comme tremplin vers le ciel. Le vrai saut n'est pas la décision de Cordélia de se donner tout entière à Johannès, ni ce « *coup d'audace* » dont parle le juge Wilhelm à propos du mariage. Il ressemblerait plutôt à l'acte d'Abraham abaissant sur Isaac un bras criminel.

En fait, la nature du saut est religieuse, dans ses effets terrestres comme dans sa vocation divine. La différence qualitative entre la femme et l'homme a, chez Kierkegaard, une conséquence immédiate, à la fois morale et religieuse : la chasteté dont le Christ représente l'archétype. Un mode de vie est directement déduit de l'impossible amour humain : le célibat, auquel Kierkegaard, là encore, a tout autant adhéré dans son existence que dans son œuvre. Mais si le célibataire renonce à l'amour humain, c'est pour mieux se consacrer à l'amour divin. L'imagination et la décision sont les forces qui rendent son saut supérieur : pour Kierkegaard, le véritable chrétien, celui qui a renoncé à l'amour charnel, vise l'Invisible, quand l'amoureux vise, par l'amante, le visible, même si sa vision peut être embuée par la passion et la cristallisation au sens stendhalien du terme. Ainsi, si l'amour est d'abord amour pour Dieu alors le saut qui y mène s'effectue par une foi inconditionnelle, les yeux fermés et le cœur grand ouvert.

Dans l'amour humain, le saut peut être réfléchi ; dans l'amour divin, il ne peut être que spontané. La discussion indirecte entre Stephen C.

Evans⁶ et David Wisdo,⁷ sur cette question de savoir si le saut, chez Kierkegaard, est un acte de la volonté et de la raison ou la transition d'une passion involontaire et ineffable, trouvait une réponse déjà avec Jamie Ferreira⁸ pour qui le saut est, certes, un acte, mais un acte produit par l'imagination subjective. Une réponse complémentaire apparaît : le Séducteur et le Juge Wilhelm, pour citer les deux modèles, esthétique et éthique, de l'amour humain, réfléchissent leur passage à l'acte, la conquête pour l'un, le mariage pour l'autre, et ne s'y engagent que si le risque est calculé, tantôt faisant de la raison un instrument stratégique au service de la pulsion, tantôt rationalisant l'amour en l'enfermant dans les règles du droit et de la conjugalité. Le saut est dans ces cas un engagement prémédité et organisé dans les moindres détails, par un sujet sachant à l'avance ce que l'on veut qu'il s'y passe. Au contraire, le saut de l'amour religieux, le saut à Dieu, est plus difficile : il admet l'inconnu et la mort comme seuls accès à l'infini. Il est une épreuve de l'homme aveugle car c'est ainsi, les yeux sous le bandeau, que l'on saute au-dessus du précipice.

Notes

1. Les références faites dans le corps du texte correspondent aux éditions suivants: *OC*, Søren Kierkegaard, *Ceuvres Complètes*, trad. Paul-Henri Tisseau & Else-Marie Tisseau, l'Orante, Paris 1966-1987, citées par volume et page; *SV2*, Søren Kierkegaard, *Samlede Værker*, 2ème édition par A.B. Drachmann, J.L. Heiberg & H.O. Lange, Copenhague, Gyldendalske Boghandel/Nordisk Forlag, 1920-36, vols. 1-15, citées par volume et page; *Pap.*, Søren Kierkegaard, *Papirer*, 2ème édition par Niels Thulstrup, Copenhague, Gyldendal, 1968-78, vols. I-XVI, cités par tome, section et paragraphe; *J*, Søren Kierkegaard, *Journal*, trad. Knud Ferlov & Jean Gateau, Paris, Gallimard, 1954-63, vols. 1-5, cité par volume et page; *Lettres*, Søren Kierkegaard, *Lettres à Régine Olsen*, trad. Paul-Henri Tisseau, Bazogues-en-Pareds, 1949.
2. G.E. Lessing, « Über den Beweis des Geistes und der Kraft », *Sämtliche Schriften*, Berlin/Stettin, 1825-28.
3. Voir notamment: François Bousquet, « La vérité est le devenir du sujet: la vérité comme question éthique chez Kierkegaard », *La Vérité*, Paris, Beauchesnes, 1983; David Brézis, *Temps et Présence. Essai sur la Conceptualité Kierkegaardienne*, Paris, Vrin, 1991, et «Kierkegaard et l'équivoque de l'idéalité», *Philosophie*, 29; Claude Bruaire, «Hegel et Kierkegaard», *Obliques*, Paris, 1981, IV, *Kierkegaard* ; André Clair, *Pseudonymie et Paradoxe. La Pensée Dialectique de Kierkegaard*, Paris, Vrin, 1976; Jacques Collette, « La dialectique kierkegaardienne de l'existence et la sphère éthico-religieuse », *Revue de Théologie et de Philosophie*, 1963, III; Pierre Magnard, «Pour un bon usage de l'angoisse », *Obliques*, vol. cit.; Jean-François Marquet, « Le message et son labyrinthe », *Critique*, Paris, 1965; Henri-Bernard Vergote, *Sens et Répétition. Essai sur l'Ironie Kierkegaardienne*, Paris, Cerf/Orante, 1981.
4. Voir sur le sujet: Mark Taylor, « Love and Forms of Spirit: Kierkegaard vs. Hegel », *Kierkegardiana*, X, 1982.
5. Theodor Adorno, « Construction de l'Esthétique », *Kierkegaard*, trad. Éliane Escoubas, Paris, Payot, 1995, p. 205.
6. Stephen C. Evans, « Does Kierkegaard think belief can be directly willed? », *International Journal for Philosophy and Religion*, 1989, vol. 182.
7. David Wisdo, « Kierkegaard on belief, faith, and explanation », *International Journal for Philosophy and Religion*, 1987, vol. 21-2, pp. 95-114.
8. Jamie Ferreira, *Transforming Vision. Imagination and Will in Kierkegaardian Faith*, Oxford/New York/Toronto, Clarendon Press, 1991.