

ENIKŐ SEPSI

La décréation artistique selon Simone Weil

Dans notre communication, nous aborderons un aspect relativement peu traité de la pensée de Simone Weil, à savoir la notion de « décréation » dans ses considérations esthétiques. Ensuite, nous évoquerons le contexte littéraire de l'époque en insistant sur l'œuvre de Mallarmé appréciée de Simone Weil, ainsi qu'un exemple tardif de sa réception littéraire, la fusion de la pensée de Simone Weil avec l'œuvre d'un poète hongrois, János Pilinszky.

La notion de décréation

Les principaux éléments de la pensée de Simone Weil sur la création artistique se trouvent dans ses deux commentaires du *Timée* de Platon, l'un recueilli dans les *Intuitions pré-chrétiennes*, l'autre, moins élaboré, dans *La Source grecque*, ainsi que dans quelques passages éparpillés de *La Pesanteur et la grâce*, publié plus tôt, et dans les *Cahiers*. Dans un passage du *Timée*¹, Platon met en rapport la création artistique et la création cosmique (nous reprenons ici la traduction de Simone Weil dans les *Intuitions pré-chrétiennes*) :

Tout ce qui se produit vient nécessairement d'un auteur. Il est tout à fait impossible que sans auteur, il y ait production. Quand l'artiste regarde vers ce qui est éternellement identique à soi-même et que, s'y appliquant comme à un modèle, il en reproduit l'essence et la vertu, de la beauté parfaite est ainsi nécessairement accomplie. S'il regarde vers ce qui passe, si son modèle passe, ce qu'il fait n'est pas beau².

Nous ne traiterons ici ni de Platon, ni de la question de la fidélité de Simone Weil à sa source dont nombre de ses pensées s'inspirent. Pour Simone Weil, le choix de l'œuvre d'art comme analogie de la création cosmique devient très important, et n'oublions pas qu'elle est également l'auteur de quelques textes littéraires d'une certaine qualité.

¹ Sur ce sujet cf. Patricia Little, « La création artistique chez Simone Weil », *Cahiers Simone Weil*, XVI-1, mars 1993, pp. 17-30.

² Simone Weil, *Intuitions pré-chrétiennes*, Paris, Fayard, 1985 (1951), p. 22.

La notion de « décréation³ » (l'orthographe hésite entre dé-création et décréation) devient un des axes principaux de l'ontologie de Simone Weil, dont elle ne donne jamais une définition précise. Selon sa pensée, avant la création, Dieu était « tout dans le tout ». Pour Dieu, l'acte de la création n'était pas une expansion de soi mais bien plutôt une abdication.⁴ Le sacrifice de la création (l'agneau égorgé dès le commencement) apparaît comme « une déchirure entre deux personnes divines⁵ ».

Elle ne se situe pas en dehors de Dieu. Dieu comme Puissance est séparé de l'Amour incarné dans la création. Simone Weil identifie la créature avec l'être autonome et la création avec le monde de ces êtres autonomes, distingué de la création matérielle. Ce n'est que l'existence autonome et non pas l'être entier qui sépare Dieu le Père de Dieu le Fils. La matière qui obéit à des lois physiques est tout à fait transparente, gouvernée par la nécessité, qui apparaît avant tout mathématique à la cartésienne Simone Weil. C'est la créature seule qui dit « je », qui fait obstacle à l'échange d'amour entre Père et Fils⁶. La nécessité est un réseau de connexions immatérielles, de relations pures et abstraites qui composent l'essence même de tout ce qui est réel car il faut comprendre que « La réalité n'est que transcendante⁷ ». Dieu, après avoir créé le monde, s'en est retiré, et a délégué son pouvoir à la nécessité. La nécessité est la limite que Dieu a imposée au Chaos. En créant l'homme, Dieu lui a fait don du libre arbitre, de

³ Le mot est un néologisme inventé par Péguy qui d'ailleurs l'utilisait dans un sens diamétralement opposé. En parlant du journal il écrit : « Point d'origine d'une deuxième création. Ou plutôt point d'origine d'une dégradation, d'une déformation, d'une altération qui constitue réellement le commencement de la création. Au moins de la décréation de la création éminente, de la création essentielle, de la création centrale, de la création profonde qui est la création spirituelle. Et en elle, par elle, des autres. Et ici il faut bien s'entendre. » (Charles Péguy, « Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne », *in id.*, *Œuvres en prose, 1909-1914*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1329.)

⁴ Simone Weil, *La Connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, Coll. Espoir, 1950, pp. 67, 83, 264.

⁵ Voir Miklós Vető, *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1971, p. 19.

⁶ Simone Weil, *La Connaissance surnaturelle*, éd. cit., p. 48 : « Cet échange d'amour entre Père et Fils passe par la création. Il ne nous est rien demandé d'autre ni de plus que de consentir à ce passage. Nous ne sommes que ce consentement. »

⁷ Simone Weil, *Cahiers II*, Paris, Plon, 1972, p. 271 : « La réalité n'est que transcendante. Car l'apparence seule nous est donnée. »

cette autonomie qui représente un obstacle à l'échange d'amour entre Père et Fils. Simone Weil, au lieu de donner une réponse au « pourquoi » de l'existence autonome, préfère entrer dans des métaphores : « Nous avons volé un peu d'être de Dieu pour le faire nôtre. Dieu nous l'a donné. Mais nous l'avons volé⁸. » L'autonomie, le mal et la finitude humaine sont, selon sa pensée, profondément attachés sur la croix de l'espace et du temps de l'existence. Par l'effet de grâce et par le consentement de la créature autonome, le « je » peut disparaître peu à peu. Cet effacement du moi est l'acte contraire de la création, donc « décréation » : « Décréation : faire passer du créé dans l'incrédé », se distingue de la destruction qui « passe du créé dans le néant »⁹. (Nous ne pouvons pas tirer des fragments de Weil le sens exact de la continuité entre l'incrédé et Dieu.) C'est « l'anéantissement en Dieu qui donne à la créature anéantie la plénitude de l'être dont elle est privée tant qu'elle existe », écrit-elle dans les *Cahiers*. Simone Weil semble avoir reconnu une certaine similarité entre sa notion de l'existence et l'usage que les existentialistes font du terme, mais elle leur reproche de valoriser cet état de fait qu'elle ne cesse de dénoncer¹⁰. Pour la jeune Simone Weil, comme le remarque Vető, l'opposition « moi-je » exprime celle entre le moi nouménal et le moi phénoménal chez Kant, mais, en général, pour les écrits de la maturité « moi » et « je » sont équivalents¹¹. Les hommes qui vivent dans l'espace et le temps ne peuvent pas éviter de se trouver au centre de leur vision, de leur imagination qui, contrairement à l'intelligence pure – qui est sans centre –, sécrète des illusions dont l'essentiel est l'existence autonome elle-même. Selon elle, l'imagination n'est jamais créatrice, elle est toujours fabricatrice. L'intelligence entre dans le domaine de la nécessité qui est structure et représente Dieu comme Puissance dans l'univers. « Je puis donc je suis » – dit-elle dans l'un de ses premiers écrits¹².

Nous ne possédons rien au monde – car le hasard peut tout nous ôter – sinon le pouvoir de dire je. C'est cela qu'il faut donner à Dieu, c'est-à-dire détruire. Il n'y a

⁸ *Id.*, *La Connaissance surnaturelle*, éd. cit., p. 232.

⁹ *Id.*, « Décréation », in *id.*, *La pesanteur et la grâce*, Plon, 1988 (1947), p. 42.

¹⁰ Cf. « Lettre à Jean Wahl », *Deucalion*, 4, 1952, p. 257. (Repris dans Simone Weil, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 975-980.)

¹¹ Voir Vető, *op. cit.*, p. 25.

¹² Simone Weil, *Sur la science*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 54-55.

absolument aucun autre acte libre qui nous soit permis, sinon la destruction du je¹³. [...] Le moi, ce n'est que l'ombre projetée par le péché et l'amour qui arrêtent la lumière de Dieu, et que je prends pour un être¹⁴.

La créature a donc le choix d'être obéissante au rapport des choses, à la nécessité et non à la pesanteur, d'obéir en tant qu'esprit et non en tant que matière¹⁵. L'obéissance ne doit pas suivre un effort particulier mais elle exprime simplement un statut ontologique, celui de l'état décrété¹⁶. Il est vrai que, dès que l'on comprend les lois intelligibles qui définissent une situation, notre action devrait les suivre naturellement, mais l'autonomie empêche une pareille coïncidence entre l'agir et le connaître. Il faut d'abord que la volonté personnelle apprenne la leçon offerte par l'intelligence tous les jours, qu'elle devienne, elle aussi, une chose qui s'efface par le fait même qu'elle s'exerce. La notion de présence, liée chez Simone Weil au divin, dépend étroitement de la décréation.

Présence de Dieu. Cela doit s'entendre de deux façons. Pour autant qu'il est créateur, Dieu est présent en toute chose qui existe, dès lors qu'elle existe. La présence pour laquelle Dieu a besoin de la coopération de la créature, c'est la présence de Dieu, non pas pour autant qu'il est le Créateur, mais pour autant qu'il est l'Esprit. La première présence est la présence de création. La seconde est la présence de dé-création¹⁷.

Il nous reste à voir qu'elle attribue une puissance radicale à l'homme, celle de servir de médiateur entre Dieu le Père et Dieu le Fils. La divinité déchirée par son abdication serait inconcevable, selon l'analyse de Vetó, sans une véritable indépendance ontologique de l'incréé dans l'homme, ce qui préexiste à son existence. Ce déchirement – comme on le sait – est dû d'ailleurs à l'interposition des créatures autonomes qui à leur tour peuvent l'effacer en abdiquant leur existence¹⁸. Mais que reste-t-il après cette suppression du moi ?

¹³ *Id.*, « Le moi », *in id.*, *La pesanteur et la grâce*, éd. cit., p. 35.

¹⁴ *Id.*, « Effacement », *in ibid.*, p. 51.

¹⁵ *Id.*, *La Connaissance surnaturelle*, éd. cit., p.167.

¹⁶ *Id.*, *Intuitions pré-chrétiennes*, éd. cit., pp. 150, 167.

¹⁷ *Id.*, *La pesanteur et la grâce*, éd. cit., pp. 48-49.

¹⁸ *Id.*, *La Connaissance surnaturelle*, éd. cit., pp. 72-73.

Il faut qu'une continuité de base demeure entre l'homme décréé et sa propre personnalité précédente non-décréée. Simone Weil utilise de nouveau des métaphores comme « la matière comme si elle était consciente » etc. ; le lecteur a de temps en temps l'impression qu'elle ne pense pas à la mort de l'être autonome, mais, par un étonnant désir d'auto-annihilation, à la mort de l'homme entier.

La décréation et les arts

Le temps est la forme des « représentations » que seul l'homme peut concevoir. Le temps est la borne que Dieu s'impose à Lui-même à travers l'existence de l'homme. L'Éternel ne se réconcilie avec lui-même que grâce au temps qui se supprime progressivement, et à l'intérieur duquel se déroule le processus décréateur. Une fois le moi décréé, l'homme vit dans le moment présent où se déroulent les événements nécessaires de ce monde. La nécessité pour l'artiste se fait sentir dans la même absence de finalité qui se trouve au sein de l'univers. L'absence de finalité dans l'univers, c'est le règne de la nécessité, et l'équivalent dans l'art, c'est la résistance de la matière et les règles arbitraires¹⁹. On peut même aller jusqu'à dire que l'objet de l'art pour Simone Weil est de rendre sensible la nécessité. Assumer le passage du temps équivaut à l'acceptation de la nécessité et c'est dans et par ce contexte que l'homme sépare la réalité du rêve et se sépare des objets de son attachement : la durée est donc partie constituante de l'acte d'attention. Le propre de l'état décréé est une activité passive que Simone Weil appelle « l'action non-agissante » dont l'origine est à chercher dans le *Bhagavad Gita*. L'action non-agissante est un concept frère du désir sans objet et de l'attention à vide. Au fond, il s'agit d'un compromis entre l'immobilité morale et métaphysique, qui convient à l'état décréé, et le mouvement, nécessaire à toute action physique.

¹⁹ Cf. encore : « En comparant le monde à une œuvre d'art, ce n'est pas seulement l'acte de la création mais la Providence qui se trouve assimilée à l'inspiration artistique. C'est-à-dire que dans le monde comme dans l'œuvre d'art, il y a finalité sans aucune fin représentable. » (*Id.*, *Intuitions pré-chrétiennes*, éd. cit., p. 23.)

« C'est parce que la Providence gouverne le monde comme l'inspiration gouverne la matière d'une œuvre d'art qu'elle est aussi pour nous source d'inspiration. » (*ibid.*, p. 40.)

Après avoir parcouru les bases de l'ontologie de Simone Weil, revenons à la leçon du *Timée*, à savoir que la beauté est liée à la perfection spirituelle de deux manières, par la beauté physique de l'œuvre d'art et par le génie du sculpteur²⁰, les deux n'étant que les incarnations du bien. Il y a identité d'aspiration, selon Simone Weil, entre le savant, l'artiste et le saint. L'intelligence créatrice procède immédiatement de l'amour surnaturel²¹ par le désir sans objet, par « l'attention à vide » (c'est-à-dire non-objectale) de l'artiste-créateur décréé.

Que je disparaisse afin que ces choses que je vois deviennent, du fait qu'elles ne seront plus choses que je vois, parfaitement belles. Je ne désire nullement que ce monde créé ne me soit plus sensible, mais que ce ne soit plus à moi qu'il soit sensible. À moi, il ne peut dire son secret qui est trop haut. Que je parte, et le créateur et la créature échangent leurs secrets.²²

Selon la nature de ce désir, elle distingue deux types d'artistes :

Pour tout esprit créateur (poète, compositeur, mathématicien, physicien, etc...) la source inconnue de l'inspiration est ce bien vers lequel se tourne un désir suppliant. Chacun sait par une expérience continue qu'il reçoit l'inspiration.

Mais parmi ces esprits les uns conçoivent cette source comme étant au-dessous des cieux, les autres comme étant au-dessus. [...] Si c'est au-dessus, il y a génie authentique. Si c'est au-dessous, il y a imitation plus ou moins brillante du génie, parfois beaucoup plus brillante que le génie lui-même. Le lieu est au-dessus ou au-dessous des cieux selon la nature du bien qui est conçu comme étant enfermé dans l'inspiration. Si c'est au-dessus, alors l'inspiration n'est pas conçue autrement que l'obéissance. Alors on ne désire pas l'inspiration pour produire de belles choses, on désire produire de belles choses parce que les choses vraiment belles procèdent de l'inspiration. [...]

Ainsi les artistes et savants sont religieux ou idolâtres, d'une manière tout à fait indépendante de l'opinion qu'ils professent, selon la place que le désir de l'inspiration occupe dans leur âme.²³

²⁰ « Le Démiurge et l'Âme du Monde. Le beau est lié à la perfection spirituelle de deux manières. On voit une statue parfaitement belle et on pense au génie du sculpteur. On voit un être humain parfaitement beau et on pense à la perfection de son âme. La beauté du monde a avec Dieu les deux rapports à la fois, et on doit aimer Dieu à travers l'univers des deux amours à la fois. » (*Id.*, *Cahiers II*, éd. cit., p. 231.)

²¹ *Id.*, *Intuitions pré-chrétiennes*, éd. cit., pp. 61-62.

²² *Id.*, « Effacement », in *id.*, *La pesanteur et la grâce*, éd. cit., p. 53.

²³ *Id.*, *La Connaissance surnaturelle*, éd. cit., p. 276.

On comprend aisément que Simone Weil ait éprouvé un profond manque de sympathie pour les « modernes » dans la littérature aussi bien que dans les arts plastiques ou dans la musique. Dans une lettre adressée aux *Cahiers du Sud*²⁴ sur les responsabilités de la littérature, elle écrit que « la littérature du XX^e siècle est essentiellement psychologique », or la psychologie « consiste à décrire les états d'âme en les étalant sur le même plan sans discrimination de valeur, comme si le bien et le mal leur étaient extérieurs ». Elle prend l'exemple de Proust et dénigre l'influence de l'œuvre de Bergson au sein de laquelle « il y a une notion essentiellement étrangère à toute considération de valeur, à savoir la notion de vie²⁵ ». Dans la littérature moderne elle apprécie Mallarmé, elle cite souvent Valéry ; dans la peinture, elle cite Gauguin, Van Gogh et Cézanne, tous du XIX^e siècle ; dans la musique du XX^e siècle, elle ne parle que de Stravinsky, et à leur propos à tous elle dit : « Rien de ce qui est plus petit que l'univers n'est beau »²⁶. À notre sens, elle devait retrouver chez Mallarmé, qui était déjà apprécié par son maître Alain²⁷, ses propres préoccupations spirituelles.

Dépersonnalisation (effacement du moi) chez Mallarmé dans l'optique de Simone Weil

Il y a dans la littérature française un courant discernable de pureté. [...] À la fin du siècle, Mallarmé a été admiré autant comme une espèce de saint que comme un poète, et c'étaient en lui deux grandeurs indiscernables l'une de l'autre. Mallarmé est un vrai poète²⁸.

L'unité de l'activité artistique et de la réflexion sur l'art se justifie, chez Mallarmé, dans une pensée dont l'objet principal est l'être en soi (posé comme équivalent du néant) et de son rapport à la langue. À la place du moi empirique, le poète donne l'initiative à un soi-même qui pourrait correspondre à l'incréd

²⁴ N° 310, 1951, pp. 426-430.

²⁵ Cf. Bergson sur la notion de vie : « La vie, c'est-à-dire la conscience lancée à travers la matière, fixait son attention ou sur son propre mouvement, ou sur la matière qu'elle traversait. » (Henri Bergson, « Matière et mémoire », *in id., Œuvres*, éd. du centenaire, Paris, PUF, 1959, p. 649.) « Et il faut la [la vie] comparer à un élan parce qu'il n'y a pas d'image, empruntée au monde physique, qui puisse en donner plus approximativement l'idée. Mais ce n'est qu'une image. La vie est en réalité d'ordre psychologique, et il est de l'essence du physique d'envelopper une pluralité confuse de termes qui s'entrepénètrent. » (Henri Bergson, « L'évolution créatrice », *in ibid.*, p. 713.)

²⁶ Simone Weil, *Attente de Dieu*, Paris, La Colombe, 1950, p. 132.

²⁷ Alain, *Propos de littérature*, Paris, Gonthier, 1934, p. 17, 57-58.

²⁸ Simone Weil, *L'Enracinement*, Gallimard, 1949, p. 297.

chez Simone Weil, et qui se déploie au moyen de ce qui fut son « moi »²⁹. Il cède l'initiative aux mots (« Variations sur un sujet. Crise de vers »), conçus comme l'acte créateur du pur esprit (*logos*). Dans « Crise de vers », Mallarmé définit l'esprit du poète comme « un centre de suspens vibratoire », où par le *logos* négateur la chose entre dans « sa presque disparition vibratoire », ce glissement de la chose dans son absence étant appelé « abolition » : « À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant : si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un riche ou concret appel, la notion pure. » Mallarmé élève l'imagination au degré d'une puissance supérieure à la réalité, en la considérant comme le lieu indispensable pour que l'être en soi parvienne à son existence spirituelle.

Faire bon usage des mots pour Simone Weil « c'est avant tout ne leur faire correspondre aucune conception. Ce qu'ils expriment est inconcevable³⁰ ». Nous référant au commentaire que fait Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*³¹ sur la notion d'Idée chez Mallarmé, nous constatons que le terme y évoque moins l'essence immuable platonicienne que le mouvement de l'objectivisation du sujet à travers sa négativisation. En ce sens donc, cet emploi se rapprocherait de l'Idée hégélienne.

Or, Miklós Vető, grand érudit de la pensée de Simone Weil, suggère d'éviter de succomber à la tentation de trouver pour les *Cahiers* des parallèles hégélisants. « Si Dieu a besoin de la médiation de l'homme ce n'est pas parce que ce dernier est le moment nécessaire où l'Esprit revient à soi-même. Ce dont Dieu a "besoin" [cf. Maître Eckhart] c'est de l'amour de l'homme, et il en a

²⁹ Nous pensons à la lettre de Mallarmé écrite à Henri Cazalis le 14 mai 1867 : « Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais heureusement, je suis parfaitement mort [...]. [...] C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. » (Mallarmé, *Correspondance complète*, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1995, pp. 342-343.)

³⁰ Simone Weil, *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, 1957, p. 42.

³¹ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, Point/Essais, 1974, p. 536.

"besoin" car Il l'a voulu ainsi.³² » Simone Weil conçoit que le monde procède de Dieu par l'amour et non pas par la nécessité ; c'est ce qui la condamne à rester avec les Grecs. C'est cette tournure hellénique de son esprit qui refuse de saisir le caractère historique de l'incarnation et, du même coup, la rapproche de cette soif d'absolu, que l'on trouve déjà chez Mallarmé avec un penchant pour la mort et pour la souffrance.

János Pilinszky et Simone Weil

Un exemple tardif d'une réception littéraire de grande envergure de Simone Weil se trouve dans l'œuvre d'un poète hongrois, János Pilinszky. C'est dans une période de créativité tourmentée, aux alentours de juin 1964, que Pilinszky commence à lire Simone Weil à l'aide d'un petit dictionnaire français-hongrois. Il y trouve l'écho et le prolongement de ses propres thèmes de prédilection. L'esthétique accrue de l'obéissance, de l'engagement immobile, concrétisée par Simone Weil dans l'image du « porte-plume » se radicalise dans les écrits tardifs de Pilinszky, à partir du recueil *Éclats*, avec l'image du scribe.

Exhortation

Pas la respiration. Le halètement.
Pas la table de noce. Ce qui tombe,
les restes, le froid, les ombres.
Pas les gestes. L'effolement.
Le silence du croc, voilà ce que tu dois noter.

Sois attentif à ce que ta ville,
la ville éternelle jusqu'à ce jour observe :
de ses tours, de ses toits, de ses citoyens, vivants et
morts.

Alors peut-être de ton vivant
tu annonceras ce qui seul ici
vaut la peine d'être annoncé.

Scribe,

³² Vető, *op. cit.*, p. 43.

alors, peut-être, n'auras-tu pas passé ici en vain³³.

Lettres, lignes

Mériterait une mort paisible
tout scribe qui dans la nuit
prend plume et se penche sur le papier³⁴.

Dans cette image du scribe, ce n'est pas l'aspect de la soumission, ou le sens platonicien de *mania*³⁵ qui devient central, mais son immobilité, le centre immobile de la Passion où le scribe se tient. Or, l'acte d'écrire n'est pas une folie, un état dépourvu de responsabilité, mais bien plutôt un acte engagé dans l'espace – et non dans le temps. C'est en ce sens que l'artiste est un médium. Pilinszky considère toute œuvre, voire tout chef-d'œuvre comme une paraphrase. L'imagination créatrice n'est autre que l'abandon, création passive³⁶ ; c'est pour cette raison que traduire est devenu chez Weil une image de l'action créatrice et que, pour Mandelstam, Dante n'était lui aussi qu'un merveilleux scribe. On remarque à ce propos un parallélisme étonnant, et peut-être non fortuit, avec la notion bergsonienne « d'élan vital », contraire à la méfiance de Simone Weil envers l'acte gratuit du vitalisme. Dans un écrit de 1947 intitulé « La naissance de l'œuvre », Pilinszky fait référence au déploiement du mouvement de la vie face à l'élan vital³⁷, et parle de l'inspiration poétique comme allant à l'encontre de la matière de la langue.

³³ In János Pilinszky, *Poèmes choisis*. Présentés et traduits du hongrois par Lorand Gaspar avec la collaboration de Sarah Clair. Paris – Budapest, Gallimard – Corvina, Du monde entier, 1982, p. 55.

³⁴ *Ibid.*, p. 95, et repris dans : János Pilinszky, *Même dans l'obscurité, suivi d'extraits de Journal d'un lyrique*. Traduit du hongrois par Lorand Gaspar et Sarah Clair. Présenté par Lorand Gaspar. Paris, Orphée / La Différence, 1991, [éd. bilingue], pp. 74-75.

³⁵ Platon, *Phèdre*, 244A-245A ; 249D ; 265B.

³⁶ « Auprès d'elle la fantaisie [selon Baudelaire] serait le péché véniel, l'éternelle maladie infantile de l'imagination. » (János Pilinszky, « Le monde moderne et l'imagination créatrice », in *L'Imagination créatrice* (actes du colloque internationale organisé à Poigny-La-Forêt, 9-13 octobre, 1970), Neuchâtel, La Baconnière, 1971, pp. 247).

³⁷ « Bergson azt tanítja, hogy az alászálló anyag ellenében ható életlendület szervezője az organikus világnak. » [« Bergson nous apprend que l'élan vital allant à l'encontre de la matière descendante est l'organisateur du monde organique. »], János Pilinszky, *Publicisztikai írások*, Osiris, 1998, p. 37.

Simone Weil, parlant de la source de l'inspiration³⁸, affirme qu'on peut la concevoir comme étant au-dessus des cieux et aussi comme étant au-dessous. Si la source est conçue comme au-dessus, elle est obéissance, et dans cet état, on ne désire pas l'inspiration. Dans cet essai, Pilinszky parle du travail du poète comme d'un effort, le seul talent inné pouvant gêner et dérouter l'inspiration. Le poème doit se réaliser à l'encontre du caractère conventionnel de la langue et dire, d'une manière ou d'une autre, l'unique et l'instantané. Il préfère les poètes qui ont surmonté la résistance de la matière et qui sont, par conséquent, devenus des artistes de la forme : ils le sont bel et bien devenus, et ne sont donc pas nés tels. La teneur de la notion d'obéissance nous paraît plus radicale chez Simone Weil. Dans la communication de Pilinszky sur l'imagination créatrice prononcée lors d'un colloque de Poigny, on retrouve le développement de la pensée de Simone Weil sur la création artistique :

La Chute réduit la réalité de la création à l'irréalité de la simple existence. C'est depuis ce temps-là que l'art est devenu *la morale de l'imagination* : un labeur épuisant, une contribution au rétablissement, à l'accomplissement de la réalité et de l'incarnation de la création. *Et incarnatus est* : c'est ce qui *depuis*, pourrait être la phrase finale, le sceau d'authenticité de tout chef-d'œuvre. L'accomplissement de cette incarnation est de nature absolument spirituelle et, pareil à la prière ou à l'amour, traverse librement les étapes du temps les plus diverses. Il choisit avec prédilection le passé et, là encore, le tragique, l'irréparable, le scandaleux, l'*insoluble*. Prier pour les morts, dans l'art, c'est les incarner³⁹.

« Passion », poème-clé du recueil *Icônes de grande ville*, met en lumière ce processus d'incarnation artistique issue de la dépersonnalisation, et ses conséquences dans les relations spatio-temporelles du poème.

Rien que la chaleur de l'abattoir,
son odeur de géranium, son mol badigeon,
rien que le soleil. Dans un silence de serre
se lavent les garçons bouchers,
mais ce qui est arrivé, pour une raison obscure
n'arrive pas à son terme.⁴⁰

³⁸ Voir note 23.

³⁹ János Pilinszky, « Le Monde moderne et l'imagination créatrice », in *op. cit.*, pp. 247-248.

⁴⁰ *Id.*, *Même dans l'obscurité*, éd. cit., pp. 38-39 ; *Id.*, *Poèmes choisis*, éd. cit., p. 38.

Ici, rien ne bouge. Les expériences des camps évoquées dans le recueil précédent (*Le Troisième jour*) s'épurent jusqu'à l'abstraction dans les *Icônes de grande ville* et deviennent une Passion universelle : l'acte dénué de temporalité devient indépendant de celui qui l'a accompli, mais aussi de celui qui l'a subi. L'art est devenu prière, partie de la grand-messe, de la Passion qui, selon l'influence de la pensée de Simone Weil, a commencé avec la création, et incarne le passé irrémédiable – le « meurtre » selon le vocabulaire de Pilinszky – en l'emportant dans l'au-delà du temps de la Passion pour qu'il puisse enfin se produire et devenir réalité. L'acte, l'éventualité du passé devient alors image immobile, icône – d'où l'intitulé du recueil – et pur événement. Cet événement pur engendré dans la pure nécessité est le point central de la Passion où le poème s'écrit : « n'être qu'un intermédiaire [...] entre la page blanche et le poème⁴¹ » selon le vocabulaire de Simone Weil. Paraphrasant celle-ci, Pilinszky écrit : « Le temps qui passe se dirige de la relativité de l'histoire à la totalité de "l'événement pur", à l'axe immobile de tout acte véritable. » Dans un « silence de serre » les « garçons bouchers » se lavent, ils bougent, ils vivent, mais la vraie présence appartient à « ce qui est arrivé » et « n'arrive pas à son terme ». L'acte devenu image ne manifeste plus sa présence qu'au travers de ses accessoires et de son décor : « Rien que la chaleur de l'abattoir, / son odeur de géranium, / son mol badigeon, / rien que le soleil. »

En guise de conclusion, revenant au passage du *Timée*, cité au début de notre intervention, nous terminons cette communication par une anecdote que Gilbert Kahn nous livre dans son article paru dans les *Cahiers Simone Weil* :

J'avais montré à Simone Weil, en 1937, des reproductions d'œuvres d'un peintre hongrois, Imre Perely. Je préférais l'une d'elles, représentant avec un grand talent, une femme accoudée sur une table, le menton appuyé sur ses mains, les yeux fermés. Simone Weil jugea bien supérieur un portrait de cette femme, où le visage, un peu penché, occupait une plus grande place, avec des yeux grands ouverts et une expression un peu douloureuse. Elle me dit qu'il n'y avait dans le

⁴¹ « N'être qu'un intermédiaire entre la terre inculte et le champ labouré, entre les données du problème et la solution, entre la page blanche et le poème, entre le malheureux qui a faim et le malheureux rassasié. » (Simone Weil, « La nécessité et l'obéissance », in *id.*, *La pesanteur et la grâce*, éd. cit., p. 58.)

premier qu'une attitude passagère, tandis qu'il y avait quelque chose d'éternel dans celui-ci⁴².

ENIKŐ SEPSI

Collège Eötvös, Budapest

Courriel : sepsi@eotvoscollegium.hu

⁴² Gilbert Kahn, « Les critères d'appréciation de Simone Weil concernant la littérature et les arts plastiques », *Cahiers Simone Weil*, XVI-1 mars 1993, p. 33.