

*THEATRUM PHILOSOPHICUM*  
DU DÉPASSEMENT DU MOI

Enikő SEPSI

*THEATRUM PHILOSOPHICUM*

Le point de départ de mon exposé, qui, sous une certaine optique, retrace une partie de la lignée à part de la pensée française, et dans laquelle l'œuvre de Simone Weil s'inscrit tout de même, est un drame resté inachevé, intitulé *Vénise sauvée*. Et cet héritage que je traiterai du point de vue d'une notion principale de la pensée de Simone Weil, le dépassement du moi, ou décréation, est partiellement un héritage de l'éducation dans la vie de Simone Weil : celui de son maître, Alain, et du maître d'Alain, Jules Lagneau (sans parler ici de l'héritage philosophique classique, beaucoup plus explicite dans son œuvre, et plus souvent analysé par la critique).

*Vénise sauvée* est composée à la base de la lecture de *La Conjuración des Espagnols contre la République de Venise*, publiée en 1674 par Saint-Réal, de réminiscences de versets bibliques sur Job et Isaïe et des structures des tragédies de Sophocle. Le texte de Saint-Réal donna naissance, d'après l'adaptation théâtrale d'Otway en Angleterre, à d'autres adaptations, dont celle de 1986, en français, de la *Vénise sauvée* de Hugo von Hofmannsthal<sup>1</sup>.

1. Andrée Mansau, « L'écriture théâtrale de *Vénise sauvée* », *Cahiers Simone Weil* (CSW), juin 1988, p. 127-128. ; Gustaw Herling-Grudzinski, « Venise sauvée », CSW, mars 1990, p. 1-2.

Dans une note historique pour sa tragédie, Simone Weil expose le noyau dramatique. «Le marquis de Bedmar, ambassadeur d'Espagne à Venise, conçut en 1618 un plan pour Venise au pouvoir du roi d'Espagne (...) par conjuration. Voulant rester dans l'ombre, à cause de sa situation d'ambassadeur, il confia l'exécution du plan à Renaud, seigneur français d'un âge avancé, et à Pierre, pirate provençal, capitaine et marin réputé. (...) La nuit choisie était celle d'avant la Pentecôte. Jaffier fit échouer la conjuration, dont il était un des chefs, en la révélant au Conseil des Dix, par pitié pour la ville<sup>2</sup>», sous condition que les conjurés soient épargnés. Mais la raison d'État empêche le Conseil d'observer le serment accordé à Jaffier : les conjurés doivent être mis à mort. L'authenticité de la conjuration est mise en doute par les historiens, surtout espagnols.

Simone Weil écrivait *Vénise sauvée* dans les années 1940-42, peu avant sa mort. Ses principaux soucis et expériences y apparaissent : déraciner les peuples conquis a toujours été la politique des «rêves de puissance». Comme Renaud le dit dans la pièce : «Les hommes d'action et d'entreprise sont des rêveurs; ils préfèrent le rêve à la réalité. Mais par les armes, ils contraignent les autres à rêver leurs rêves<sup>3</sup>.»

D'autre part, même sous cette forme inachevée, *Vénise sauvée* est la mise en scène du processus décréateur dû à l'attention portée à la souffrance et aboutissant à un état immobile du personnage de Jaffier, un être pur, c'est-à-dire parfait dans le sens du héros grec, invariant, qui garde en soi le mal, à ne pas le répandre au-dehors par les actes ou l'imagination, combleuse de vide<sup>4</sup>. Tel un complot face à la réalité de Jaffier s'effaçant. Le monologue, considéré en général, en comparaison avec le dialogue, comme antidramatique, statique et

invraisemblable, condamné à des fonctions dramatiques bien délimitées<sup>5</sup>, devient tout de même la base de la théâtralité dans *Vénise sauvée* aussi bien que dans les pièces de théâtre de János Pilinszky conçues à Paris, et déjà très marquées par l'esthétique de Simone Weil. La théâtralité, selon les notes de Simone Weil, consiste à rendre sensible la nécessité extérieure et intérieure et s'exprime en ces monologues<sup>6</sup>.

Cette mise en scène du processus du dépassement du moi est un théâtre de la Pensée, dans le sens mallarméen, un théâtre de papier, pour reprendre les expressions de János Pilinszky. Le théâtre peut bien être pour Mallarmé, Simone Weil et János Pilinszky la mise en scène du penser, l'ordalie du penser, ce *theatrum philosophicum* dont Foucault écrit dans son essai sur deux ouvrages de Gilles Deleuze (*Différence et Répétition* et *Logique du sens*) : «Penser ne console ni ne rend heureux. Penser se traîne languissamment comme une perversion; penser se répète avec application sur un théâtre; penser se jette d'un coup hors du cornet à dés.»

L'œuvre intégrale est un drame de la pensée, ce qui a d'ailleurs incité Claude Darvy, par exemple, à mettre en scène l'œuvre et le personnage de Simone Weil, sous forme de rituel, de cérémonie en trois couleurs où les déplacements des comédiens se faisaient d'une manière triangulaire. Il rend compte de cette entreprise dans un numéro de 1991 des *Cahiers Simone Weil*<sup>7</sup>.

La pensée d'Alain enrichie par Lagneau sera la base d'un dépassement de l'horizon personnel et restreint du moi

2. Simone Weil, *Poèmes, suivis de Vénise sauvée*, Paris, Gallimard, 1968, p. 53.

3. *Ibid.*, p. 77.

4. *Ibid.*, p. 44.

5. Cf. par exemple l'article «Monologue», in Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

6. Simone Weil, *Poèmes, suivis de Vénise sauvée*, *op. cit.*, p. 52.

7. Claude Darvy, «Simone Weil et le théâtre», *CSIW*, juin 1991, p. 135-141.

dans la pensée de sa disciple, Simone Weil, par l'introduction de la notion de «décréation»<sup>8</sup>.

Voyons ces trois auteurs d'une manière chronologique.

#### JULES LAGNEAU

Dans le vocabulaire de Jules Lagneau, maître d'Alain, la pensée est le mot qui revient le plus souvent. Penser, c'est juger, c'est-à-dire agir par principe et par règle. «La pensée pense toute chose comme mesurée; la pensée est la mesureuse. L'audition de la musique nous donne conscience de ce pouvoir fondamental de la pensée. La musique, c'est de la pensée abstraite qui se réalise<sup>9</sup>.» Chez Alain, la politesse est la mesure même (elle est sans pensée). S'il y avait des substances chez Lagneau, assurément la pensée en serait une. Mais il n'y a pas de substance. Ce n'est qu'un mot des plus dépréciatifs de Lagneau, désignant la réification illusoire d'une abstraction. En ce refus de la substance, il est bien de son temps. Méditant sur Spinoza, il en vient à dire que l'idée sous la forme de laquelle la vérité s'énonce le mieux est la substance unique, l'être en soi et par soi. Quand nous atteignons la vérité, il nous semble que nous ne faisons que saisir le lien de nécessité qui unit une pensée particulière à la pensée qui unit toutes les autres, donc à la substance unique et infinie.

8. Sur ce sujet, voir plus en détail «Décréation et poétique immobile dans une optique comparative (Alain, Mallarmé, Simone Weil et János Pilinszky)», *Simone Weil et le poétique*, Actes du colloque international (sous la direction de Jérôme Thélot, Jean-Michel Le Lannou, Enikő Seps), Paris, Kimé, 2007, p. 167-188.

9. Cité dans André Canivez, *Jules Lagneau, professeur et philosophe. Essais sur la condition du professeur de philosophie jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* (thèse pour le doctorat d'État), Association des Publications de la Faculté des lettres de Strasbourg, 1965, p. 454. (Jules Lagneau, *Célèbres leçons et fragments*, Paris, P.U.F., 1950, p. 146; 2<sup>e</sup> éd. 1964, p. 203-204.)

Mais ce qu'éclaire par là Spinoza est seulement un aspect subordonné de la pensée, à savoir que toute connaissance est dépendante et que la nécessité est la forme de la vérité. La nécessité qui s'incarne en substance est «une véritable illusion d'optique interne<sup>10</sup>». Au lieu de substance, Lagneau préfère employer l'expression «sujet pensant», qui ne désigne pas un être substantiel, mais l'ensemble des principes qui relie à l'esprit les pensées empiriques et nécessaires. Plus précisément, le sujet pensant est le sentiment de cette liaison, la racine intérieure de la pensée<sup>11</sup>; la pensée-acte et non la pensée-chose<sup>12</sup>. Lorsque Lagneau désire indiquer ce qui, dans le sujet pensant, se raccorde à la volonté libre, il utilise le mot «âme», souvent synonyme du mot «esprit»: l'esprit n'est pas une propriété de Dieu ou de l'homme, il traverse l'homme ou rejoint Dieu. L'esprit est ce qu'il pense, ce qui est pensé. L'esprit est absolu parce qu'il est essentiellement acte<sup>13</sup>. L'acte désigne même le mouvement de la pensée. L'être est un, et c'est la pensée qui le morcelle, étant insuffisante à l'exprimer. La liberté est le sentiment de l'immanence de l'être à la pensée. C'est l'amour de l'être qui rend possible le sacrifice, le détachement de soi. Le moi n'est qu'un moment transitoire de la pensée, son centre provisoire, son unité momentanée, et si l'on n'y prend garde, son mirage<sup>14</sup>.

10. In André Canivez, *op. cit.*, p. 455 (Manuscrit Tisserand-Perrier, p. 101-102). Repris dans Jules Lagneau, *Écrits*, rassemblés et publiés par Alain, avec le concours de Paul Desjardin, Paris, Union pour la Vérité, 1924, p. 302.

11. Fragments 19, in Jules Lagneau, *Écrits*, réunis par les soins de ses disciples, Paris, Éditions du Sandre, 2006, p. 203-204 (dans l'édition d'Alain de 1924, p. 302).

12. André Canivez, *op. cit.*, p. 456 (*Cahier Psychologie A*, p. 1).

13. Jules Lagneau, *Écrits*, *op. cit.*, p. 199.

14. Euthyme Robef, *De l'analyse réflexive*, Paris, Éditions Jouve, 1925, p. 81. Fragments 2, 10 et 60 dans Jules Lagneau, *Écrits*, *op. cit.*, p. 198, 200, 220-223.

Si c'est bien l'esprit universel qui est saisi dans la pensée et qui lui donne valeur, c'est que le moi n'est distingué de l'acte réflexif que par une opération logique et abstraite. Lagneau déclare que quand le sentiment d'effort s'efface, il entraîne dans sa disparition le sentiment de volonté et il reste seulement la pensée rationnelle avec ses caractères d'objectivité. La valeur est pour l'esprit le genre de vie supérieur, la manifestation du divin dans l'univers, et pour l'homme appel au devoir-être. La philosophie de Lagneau est plus une axiologie (une philosophie des valeurs) qu'un spiritualisme.

Il n'y a pas eu qu'Alain pour accorder une grande importance à la pensée de Jules Lagneau. Il y a eu Jean Nabert, parmi d'autres<sup>15</sup>. On reconnaît dans la pensée de Lagneau la pensée grecque et les grands classiques (Descartes, Spinoza, Kant) mais les contemporains aussi, Jules Lachelier par exemple.

#### ALAIN

Alain n'a pas à proprement parler de système philosophique ou métaphysique. Certains mots clés de sa pensée nous permettent de saisir un quasi-système à l'intérieur de ses écrits épars qui reprennent souvent quelques termes et les élargissent petit à petit, comme la politesse, tout comme la volonté ou le corps. Alain repense la tradition philosophique, mais ne discute pas avec elle – puisque la tradition, pour lui, est chose non idée – et il tient à son maître Jules Lagneau, à Descartes, à Platon, à Kant, etc.<sup>16</sup> La politesse,

15. Roberto Nebuloni, *Certezza e azione. La filosofia riflessiva in Lagneau e Nabert*, Vita e pensiero, Milan, Pubblicazioni della Università Cattolica, 1984.

16. Cf. Robert Bourgne (éd.), *Alain, lecteur des philosophes de Platon à Marx*, Actes du colloque organisé par l'Institut Alain au Vésinet, avril 1986,

une idée commune de la civilisation néolatine et surtout française, est au centre de la pensée d'Alain, elle est sa base et son résultat même. Il la tient pour un grand mystère qu'il se propose de dévoiler, en y revenant sous forme de brefs *Propos*. Je souligne quatre d'entre eux : «De la Politesse» dans le chapitre II «Des Cérémonies» de *81 chapitres sur l'esprit et les passions* et «La politesse», recueilli de façon posthume dans *Propos sur le bonheur*. La troisième occurrence importante se trouve dans *Système des beaux-arts*<sup>17</sup>, la quatrième dans *Sentiments, passions et signes*<sup>18</sup>, et maintes autres dans «Les idées et les âges»<sup>19</sup> : le terme apparaît chez La Bruyère<sup>20</sup>. À l'intérieur de la politesse, il considère comme important qu'au vu de notre parole les gens soient contents non seulement de nous mais également d'eux-mêmes.

Paris, Bordas, 1987 ; André Sernin, *Un sage dans la cité (1868-1951)*, Paris, Laffont, 1985 ; André Maurois, «La rivière de la Flèche», in *Mémoires*, Paris, Flammarion, 1970, p. 42-53.

17. Alain, «Du cérémonial», in *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926, 241 ; «Chapitre IX. De la politesse», *Système des beaux-arts*, in *Les Arts et les dieux*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, p. 264-265.

18. *Idem*, «La politesse», in *idem*, *Sentiments, passions et signes*, Paris, Gallimard, 1935, p. 191-196.

19. *Idem*, *Les Passions et la Sagesse*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, p. 197 ; *Idem*, *Politique*, Paris, P.U.F., 1962, Chapitres XXI et XXXVII ; *Idem*, *Idées. Introduction à la philosophie*, Paris, Paul Hartmann, 1939, p. 361.

20. «La politesse n'inspire pas toujours la bonté, l'équité, la complaisance, la gratitude ; elle en donne du moins les apparences, et fait paraître l'homme au dehors comme il devrait être intérieurement. L'on peut définir l'esprit de politesse, l'on ne peut en fixer la pratique : elle suit l'usage et les coutumes reçues ; elle est attachée aux temps, aux lieux, aux personnes, et n'est point la même dans les deux sexes, ni dans les différentes conditions ; l'esprit tout seul ne la fait pas deviner, il fait qu'on la suit par imitation et que l'on s'y perfectionne [...]. Il me semble que l'esprit de politesse est une certaine attention à faire que par nos paroles et par nos manières les autres soient contents de nous et d'eux-mêmes.» (La Bruyère, *Caractères*, Paris, Nelson, s.d., p. 191-192.)

La politesse chez Alain, «une maîtrise de soi<sup>21</sup>» si on la prend dans un sens étroit, se conforme au lieu, au temps et aux coutumes. L'esprit ne suffit pas pour l'identifier, nous l'apprenons par imitation. La politesse s'apprend comme la danse, mais il faut arriver à danser sans raideur, et par conséquent sans peur. Trop de passions, trop de force, dans le moindre mouvement rend un acte poli impoli<sup>22</sup>. La mesure, la règle et la politesse sont étroitement liées. Dans «De la politesse», il souligne comme point commun entre la poésie et la musique : la règle, le caractère mesuré des deux, et le fait que les deux ont leur origine dans les cérémonies, «dont l'objet est plus étendu que de régler les plaisirs de la société<sup>23</sup>». Et il continue : «On peut en dire autant du théâtre, qui n'est, à bien regarder, que la cérémonie même, mais qui se plie toujours plus ou moins aux règles de la conversation élégante. Le mouvement des passions est alors deviné par les changements mesurés que permet le rythme, comme le corps par les plis du vêtement<sup>24</sup>.»

La comparaison la plus ample portant sur la politesse dans les textes d'Alain est «la messe en latin» où les fidèles accordent leurs mouvements à ceux des autres, sans comprendre le texte. «On ne comprend rien du tout à la messe tant qu'on espère y comprendre quelque chose; et c'est une grande leçon de politesse que ce latin, que nul ne comprend<sup>25</sup>.» La messe est «le moment de la concorde» et «toute conversation polie est donc une messe en latin».

21. Alain, «Chapitre IX. De la politesse», art. cité, p. 264.

22. *Idem*, «La politesse», in *idem*, *Propos sur le bonheur*, Paris, Gallimard, 1928, p. 205-207.

23. *Idem*, «De la politesse», in *idem*, *81 chapitres sur l'esprit et les passions*, Paris, Camille Bloch, 1921, p. 253.

24. *Ibid.*, p. 253.

25. Cité par Camille Pernot dans «Une messe en latin», in *La Politesse et sa philosophie*, Paris, P.U.F., 1996, p. 213.

Cette comparaison éclaire la fonction de la politesse, à savoir l'acte de «faire société», mais physiologiquement, comme une forme suprême de charité. Il va aller jusqu'à dire que la politesse est «un grand mystère», «c'est peut-être l'art des signes, sans pensée aucune<sup>26</sup>». (Tout comme la pure imagination qui est sans pensée.)

C'est à l'intérieur de la politesse qu'on peut concevoir toute pensée. (Le fanatisme est tout d'abord impolitesse.) Parmi les nombreuses définitions qu'Alain donne à ce terme, la plus ample est la suivante : la politesse est un système de la civilisation (la civilité, selon Érasme). Ajoutons que chez Alain la civilisation est un système de bornes contre les passions comprises dans le sens cartésien. La passion n'est autre que l'affect corporel devenu idée et ce sont les rêves et les rêveries qui la nourrissent. Le rêve aussi bien que l'imagination viennent d'une fausse perception. Le rêve n'est autre qu'un jugement précoce porté sur nos impressions corporelles, une évocation instantanée des choses sur la base d'une fausse perception. La vraie perception ramène son objet dans les correspondances qui existent entre nos expériences. En racontant un rêve, par exemple, on donne un objet réel à l'ouïe et la forme langagière fera désormais partie de nos expériences; c'est ce qu'il appelle une erreur passionnelle. L'erreur ne se trouve pas dans l'apparence, mais dans le jugement faux porté sur cette apparence. Le but d'Alain est de débarrasser l'âme de ses illusions en contemplant les choses dans l'ordre des bons jugements. C'est là, d'une manière bien abrégée, l'éthique d'Alain. Le cérémonial, dont le caractère ou trait suprême est la politesse, le caractère poli, a pour fin de «remédier aux improvisations déréglées qui caractérisent les passions», et, par là, «de fournir un objet en même temps qu'une règle aux jeux

26. Alain, *Sentiments, passions et signes*, op. cit., p. 191.

d'imagination solitaires, qui vont à l'égarement». «C'est par la pensée commune que chacun arrive à la pensée propre<sup>27</sup>.» L'art a pour origine le cérémonial, «l'imitation réglée», «la sympathie composée qui est politesse». Sans cela, il n'y a pas d'humanité à proprement parler, «mais bien l'animalité seule<sup>28</sup>». Les textes d'Alain, surtout ses *Propos*, nous paraissent être des textes relevant de ce cérémonial, un exercice artistique de deux pages<sup>29</sup>.

L'idée d'une communauté de politesse implique encore une fois dans la critique littéraire d'Alain une visée téléologique de l'humanité partageant une même vue sur le monde des choses, débarrassée des passions de l'homme. Dans *Histoire de mes pensées*, il écrit : «Et je ne crois pas avoir jamais fait autre chose, quand je décrivais, que nettoyer ce monde de toute la buée, et le voir comme il serait sans nous<sup>30</sup>.»

Alain nous préserve de l'erreur de voir dans les choses le reflet de notre âme et propose de les considérer en tant qu'un ensemble de faits étant en relation de cause à effet avec d'autres choses, le corps aussi étant une chose. Dans un propos intitulé «Le choix des mots<sup>31</sup>», il distingue le fou, le poète et le sage parmi les hommes. Le fou est «le plus sincère des hommes, et même le plus vrai; car, réduit à un état de passion pur, il traduit tout ce qui le traverse, et exprime

ingénument ce qu'il est». Le sage est tout autre; «il a juré de n'être que ce qu'il veut. Il choisit, ce qui est refuser. Il refuse d'être tout et de tout dire à la fois». Entre ces deux extrêmes se trouve le poète. «Il veut être récepteur universel, mais sans perdre raison. C'est pourquoi il se règle, tout comme le savant, et se donne une loi. Mais au rebours du savant, il se règle en son propre corps. Il se donne un rythme, de marche, de respiration, de cœur, en accord avec le moment total; mais un rythme juré. Il compte, et jure de bien compter.» Le travail poétique est aussi tout d'abord corporel pour Alain : le premier effet de l'imagination a lieu toujours dans le corps. La pure imagination est sans pensée. Alain prend l'exemple d'un rêve où le rêveur est en présence d'une exécution capitale, sans qu'il sache si c'est lui ou un autre, et sans même qu'il forme une opinion exprimable là-dessus; seulement il sent une douleur aux vertèbres crâniennes<sup>32</sup>. La métaphore est la part du corps humain, elle approche au plus près du malheur, mais la sonorité et le rythme ne lui permettent pas de s'y jeter et d'y revenir<sup>33</sup>. La bonne poésie l'emporte ainsi, par sa mesure, sur l'imagination. Et la mesure, le rythme, la sonorité ne sont autres qu'une forme de politesse.

SIMONE WEIL

Selon Alain, ce monde «ne vaut nullement aucun respect, mais seulement attention<sup>34</sup>». Cette attention est occupée : «seulement il faut oser, et savoir ne penser à rien [...].

27. Alain, «Du cérémonial», art. cité, p. 40.

28. *Ibid.*, p. 41.

29. André Maurois, préfacier des *Propos* publiés dans la Pléiade, va jusqu'à dire qu'il s'agit de poèmes en prose de deux pages. Alain tient à ce que la prose, différente des vers, rompe l'harmonie et nous réveille par chocs et dissonances. (In Alain, *Propos*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1956, p. VI.)

30. In Alain, *Les Arts et les dieux*, op. cit., p. 76.

31. *Idem*, *Propos de littérature*, Paris, Gonthier, 1934, p. 12-13.

32. Alain, «De l'imagination», in *Propos sur le bonheur*, op. cit., p. 27.

33. *Ibid.*, p. 27.

34. *Ibid.*, p. 77.

Oisiveté assurée; oisiveté occupée. Je ne dis pas que la pensée viendra toujours; mais, si elle vient, son nid est fait<sup>35</sup>.»

Ces idées seront reprises et développées par un disciple d'Alain, à savoir par Simone Weil (et, grâce à elle, par le poète hongrois Pilinszky).

Le propre de l'état décréé est une activité passive que Simone Weil appelle «l'action non-agissante» dont l'origine est à chercher, en dehors du passage d'Alain cité plus haut, dans la *Bhagavad Gita*, comme l'a si bien montré Miklos Vetö dans *La Métaphysique religieuse de Simone Weil*. 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. 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 une «décréation<sup>36</sup>». 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 aussi, 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

35. Alain, «Le penseur», in *Propos de littérature, op. cit.*, p. 93, 95.

36. «Décréation : faire passer du créé dans l'incrée», se distingue de la destruction qui «passe du créé dans le néant», Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 1988 (1947), p. 42. Nous ne pouvons pas tirer des fragments de Weil le sens exact de la continuité entre l'incrée 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*.

je suis» – note-t-elle dans l'un de ses premiers écrits<sup>37</sup>. Mais l'autonomie empêche une pareille coïncidence entre l'agir et le connaître. Il faut d'abord que la volonté personnelle apprenne tous les jours la leçon offerte par l'intelligence, qu'elle devienne, elle aussi, une chose qui s'efface par le fait même qu'elle s'exerce. C'est là la reprise des thèmes principaux d'Alain, à savoir la volonté et l'imagination, ainsi que leur rencontre dans l'acte humain.

Simone Weil, aussi bien que son maître de jeunesse, Alain, accorde un rôle important au cérémonial dans le processus de dépassement du moi : Alain le considère comme une réalisation de la politesse; selon la pensée de Simone Weil, le cérémonial relève de l'incrée par une décréation même du sens (il s'efface par le fait même qu'il s'exerce, tout comme la volonté et le moi). Dans *Attente de Dieu*, Simone Weil explique que «Dieu est présent dans les pratiques religieuses, quand elles sont pures», tout comme dans la beauté du monde. «Toute pratique religieuse, tout rite, toute liturgie est une forme de la récitation du nom de Seigneur, et doit en principe avoir réellement une vertu<sup>38</sup>.»

\*

\* \*

Revenons à Alain après ce détour concernant le développement de ses idées par Simone Weil dont il écrit dans son journal encore inédit : «Je ne crois pas qu'elle m'ait jamais appelé maître – mais bien plutôt, elle m'a toujours échappé; elle courait devant par des moyens à moi inconnus<sup>39</sup>.»

37. Simone Weil, *Sur la science*, Paris, Gallimard, 1966, p. 54-55.

38. *AD*, p. 138.

39. *OCVI*.1, p. 13.

LA RÉCEPTION HONGROISE D'ALAIN  
ET DE SIMONE WEIL

Je termine ma communication par l'évocation de la réception hongroise d'Alain et de Simone Weil, un peu liée à l'établissement où j'ai enseigné pendant quatorze ans. Cet éducateur caractéristique de *La N.R.F.* n'apparaît sur les pages de la revue hongroise *Nyugat* (fondée la même année que *La N.R.F.*) que grâce à une longue étude d'Aurélien Sauvageot, lecteur au Collegium Eötvös entre 1921 et 1931. Grâce au titre qu'Aurélien Sauvageot donne à son étude parue dans *Nyugat* en 1929 : « Un clerc fidèle : Alain », le nom d'Alain émerge dans le contexte de *La Trahison des clercs* de Julien Benda, qui inspira un écrit de Mihály Babits en 1928, portant le même titre. Le livre de Benda a été publié deux ans plus tôt que l'étude de Sauvageot, à savoir en 1927, un an après la publication des *Propos sur le bonheur* d'Alain. (Selon Babits, l'indifférence d'esprit régnant en Europe est due au fait que les hommes d'esprit s'inclinent devant les faits, la raison ne domine ni ne juge les actes humains.) L'ancien étudiant d'Alain devenu linguiste, Aurélien Sauvageot, a conçu par ailleurs l'un des meilleurs, sinon le meilleur, dictionnaire hongrois-français, français-hongrois. À l'époque où Sauvageot écrit cette étude sur Alain dans *Nyugat*, Alain est professeur de philosophie au lycée Henri-IV à Paris, succédant à Brunschwig. Sauvageot désigne la pensée d'Alain comme une leçon de choses, une leçon sur les choses. Après l'exposé de sa pensée tirée de *81 chapitres sur l'esprit et les passions*, ainsi que des *Idées et les âges*, Sauvageot conclut que la philosophie d'Alain est une politique au sens platonicien, une réflexion sur l'histoire de la société, sur les événements quotidiens, elle est une évaluation des actes communautaires et individuels relatifs à la vie de la *civitas*,

et qui ne résulte pas d'une pensée normative<sup>40</sup>. Or, à part l'étude d'Aurélien Sauvageot, la revue *Nyugat* ne reprend pas les textes de cet auteur caractéristique de la rubrique « Chroniques » de *La N.R.F.* pendant plus d'une décennie. Avec une étude de Katalin Kemény sur l'esthétique de ce moraliste, publiée en 1940<sup>41</sup>, ainsi qu'un article général de Nándor Szávai paru dans *Nagyvilág* en 1968<sup>42</sup>, la réception hongroise d'Alain reste très modeste jusqu'à nos jours. Quant à celle de Jules Lagneau, elle n'existe pas.

On trouve en revanche un exemple tardif de réception littéraire de grande envergure de Simone Weil dans l'œuvre de János Pilinszky. Le changement esthético-poétique qui se produit dans les années 1970 dans l'œuvre de Pilinszky croise indubitablement en plusieurs points la France, non seulement en raison des voyages qui se multiplient à cette époque, mais aussi de trois domaines découverts en France par Pilinszky : d'abord l'œuvre de Simone Weil, ensuite le renouveau liturgique, qui sera un modèle de sa conception du théâtre, et enfin la prise de connaissance avec le théâtre de Robert Wilson. C'est dans une période de créativité tourmentée 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. À l'occasion de sa première visite à Paris en 1963, il achète un ou deux livres de Simone Weil, dont probablement *La Pesanteur et la Grâce*<sup>43</sup>. Il ne maîtrise pas encore le français.

40. Aurélien Sauvageot, « Egy hű írástudó: Alain », in *Nyugat*, 1929, t. I, p. 780.

41. Tiré à part de la revue *Esztétikai Szemle*, n° 1-2, 1940.

42. N° 9, p. 1379-1380.

43. Tantôt il dit avoir acheté un ou deux livres sans rien savoir de cette œuvre, tantôt il dit avoir lu un article sur cette philosophe. Cet article a pu être celui de Camus, point de repère pour les intellectuels hongrois pendant des décennies



Nous pouvons soupçonner d'après son journal, dont il interrompt alors la rédaction<sup>44</sup>, que c'est aux alentours de juin 1964 qu'il commence à lire Simone Weil sous un angle d'esthétique poétique. Lorsqu'il reprend la rédaction de son journal<sup>45</sup>, un an après, nous trouvons des phrases dont la structure infinitive, inhabituelle au hongrois, évoque le style de Simone Weil. Après quelques lignes, le nom de Weil apparaît et ne cesse plus d'apparaître dans les œuvres ultérieures. Dans une interview<sup>46</sup>, il avoue ne pas avoir appris le français, mais le « Simone Weil ». Il prend des notes de vocabulaire et de grammaire. Cette rencontre est précédée d'une attente et se poursuit dans la formulation d'une esthétique de « l'engagement immobile » développée dans les deux

concernant la littérature française, ou l'article de Katalin Füzesséry intitulé « A kegyelem és a nehézkedési erő » [La pesanteur et la grâce] paru dans *Vigilia*, novembre 1950, p. 614-618, repris dans Simone Weil, *Ami személyes és ami szent*, Budapest, Vigilia, 1983, p. 308-317.

44. Faute de traduction des essais, des fragments de journal intime ou des notes de travail pour lesquels la référence de la traduction n'est pas notée, nous les traduisons nous-mêmes. « La nuit m'a trouvé en ruines. Je ne sais plus écrire. Au moins, pas de la manière dont je savais dans ma jeunesse. Avec cela ma vie solitaire a sombré, mais je pourrais aussi dire que rien ne barre plus le chemin qui va vers ma mort [...] La poésie est désormais pour moi une leçon pénible, un travail physique dur et rien d'autre. [...] Dès aujourd'hui je ne suis plus poète, mais une bête de trait qui peine, qui doit ainsi expier sous le joug de sa vanité et doit préparer sa mort et sa liberté. [...] Jancsi, des jours de désert arrivent. » « *A tegnap éjjel romokban talált. Nem tudok írni többé, legalábbis nem úgy, ahogy fiatalágomban tudtam. Ezzel magányos életem csődbe jutott, de azt is mondhatnám, hogy már semmi sem takarja el, állja el a halálomhoz vezető utat. [...] A költészet számomra ezentúl gyötrelmes leckét jelent, nehéz testi munkát és semmi egyebet. [...] Mától kezdve nem vagyok költő, csak kúszkódó igavonó, akinek így kell vezetnie hiúsága jármájában, s kell előkészítenie halálát és szabadságát. [...] Jancsi, sivatagos napok jönnek.* » János Pilinszky, *Naplók, töredékek* [Journaux et fragments], Budapest, Osiris, 1995, p. 60.

45. Semble-t-il en 1965, voir « *Magammak* » [À moi], *Életünk*, n° 2, 1985, p. 107-113; repris dans Pilinszky, *Naplók, töredékek*, op. cit., p. 71-78.

46. « *Megmentett hangszalagok* » [Bandes audio sauvées], 26 juillet 1969, interlocuteur : Áron Tóbiás, in *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések*, [Œuvres complètes de János Pilinszky. Entretiens], Budapest, Századvég, 1994, p. 44.

essais des *Icônes de grande ville*, « L'imagination créatrice » et « Au lieu d'art poétique », où les expressions françaises greffées dans le texte hongrois témoignent de l'entrelacement complet d'une œuvre poétique et d'une œuvre de la pensée théologico-religieuse<sup>47</sup>.

\*  
\* \*

La pensée d'Alain, héritier de Jules Lagneau, et celle de Simone Weil constituent une lignée moins visible de la pensée européenne. Elle le devient de plus en plus grâce à la réception de l'œuvre de Simone Weil. La pensée d'Alain et celle de Simone Weil engagent l'être entier dans sa responsabilité vis-à-vis de sa propre liberté (face à l'autonomie qui est une illusion) et vis-à-vis de la *civitas*. Cette responsabilité se comprend aussi à l'intérieur de la politesse : toujours dans le chapitre cité plus haut des « Cérémonies », Alain prend l'exemple de la coutume du duel comme une forme de politesse et de cérémonie, une forme qui règle les effets des passions, en retenant l'attention et ayant recours à un intermédiaire : il prend cet exemple pour modeler les états de guerre qu'il appelle ailleurs un frappant exemple des crimes de la politesse<sup>48</sup>. Je cite :

Les guerres qui n'ont jamais de causes plus solides que les duels, seraient moins à redouter si le rôle du témoin ou négociateur était mieux compris. Mais ici les témoins veulent faire les

47. Miklós Vető propose cette dénomination en faisant une distinction entre philosophe, penseur religieux, théologien et auteur mystique (Miklós Vető, « Bevezetés Simone Weil gondolatvilágába » [Introduction à la pensée de Simone Weil], *Magyar Műhely*, n° 10, 1964, p. 21-27).

48. Alain, *Politique*, Chapitre XXXVII, Paris, P.U.F., 1962, p. 144.

braves aussi. Le mal vient de ce que l'on croit que les nations n'en viendront plus à se battre parce qu'elles sont trop familières et rapprochées. Voilà une belle raison, quand on voit que la plus intime familiarité entre deux êtres ne peut guère conserver la paix sans quelque contrainte de politesse. Il le faut pourtant, car à dire tout ce qu'on pense on dit plus qu'on ne pense<sup>49</sup>.

*Mars ou la guerre jugée* (1921) annonce également un jugement convaincant sur la guerre, ce qui, parmi d'autres écrits d'Alain, aurait dû inciter Julien Benda à modifier son avis uniforme sur les intellectuels de l'époque.

*Venise sauvée* de Simone Weil transpose cette responsabilité à un niveau métaphysique : la fin du deuxième acte est le moment où Jaffier rencontre la réalité dans l'acte d'attention, en dépassant son horizon personnel. C'est à ce moment-là que les événements nécessaires se déroulent. Et c'est justement le manque de sens des réalités qui est le principe des totalitarismes et des rêves de puissance. L'existence humaine est crucifiée entre le rêve et la pure attention, seule capable de nous libérer.

49. Alain, *Politique*, op. cit., p. 254.