En divers lieux distants les uns des autres, il y aurait donc eu une coïncidence, dont l'émergence aurait pu se produire ici et là d'une manière indépendante. Cette homogénéité n'exclut pas cependant les différences.

Simone Weil et María Zambrano rejettent une série d'images exagérément contrastées, articulées autour de faciles oppositions binaires entre Orient et Occident qui, comme l'écrit l'auteur libanais Georges Corm, nous enchaînent au cliché et au préjugé. Ainsi : « L'Orient est barbare pour les Occidentaux. Les Orientaux leur rendent la politesse : pour eux l'Occident est la terre de barbarie par excellence, un continent sans âme et sans religion [30] ». Tant Simone Weil que María Zambrano ont rejeté ce genre d'approche binaire de la réalité. Au-delà des lieux communs, leur regret de l'oubli des traditions et des cultures émerge comme une proclamation du besoin de prêter attention à l'« autre ». Simone Weil réclamait une transposition moderne et occidentale de cette pensée identique exprimée dans plusieurs traditions.

Cette pensée pouvait-elle apporter un soulagement à ces « temps sombres [31] » sans que cela implique la recherche d'une solution « orientale » à la crise de l'Occident ? C'est ce que croyaient Simone Weil et María Zambrano et c'est pourquoi elles voulurent la prendre en considération et en nourrir leur pensée. Que fallait-il pour y parvenir ? D'entrée de jeu et fondamentalement, il fallait la redécouvrir. Après l'avoir redécouverte, surtout, il fallait la traduire, la lire, l'écouter attentivement. Ce n'est que comme cela qu'on évite des identifications triviales et les idéalisations stériles. Ce n'est que comme cela que l'on peut localiser des savoirs porteurs de vérité, ensevelis ou traités avec indifférence pendant des siècles. C'est la méthode par laquelle Simone Weil et María Zambrano se sont attachées à en tirer des « vérités essentielles ». Et c'est ce même « chemin » qu'elles proposent de parcourir dans leurs écrits à partir des grands textes de l'Orient.

30. G. Corm, *Orient-Occident, la fracture imaginaire*, Paris, La Découverte, 2005, p. 27.

31. *Men in dark times*, le titre de l'œuvre dans laquelle Hannah Arendt a rassemblé plusieurs personnages du xx^e siècle (Lessing, Rosa Luxemburg, Isak Dinesen, Walter Benjamin et Bertolt Brecht, parmi d'autres) qui ont partagé une période d'obscurité marquée par la guerre et les désastres politiques.

SIMONE WEIL : LA VOIX DU PEUPLE ESPAGNOL ENTRE FOLKLORE, MUSIQUE ET POÉSIE

par Stefania TARANTINO *

Si j'ai choisi d'aborder un thème aussi vaste et aussi difficile que celui de Simone Weil et de son rapport avec la voix de la tradition populaire espagnole, c'est que je me suis aperçue, après avoir longuement étudié la philosophie espagnole – celles notamment de María Zambrano, de Ortega y Gasset et de Unamuno – que la tradition culturelle espagnole, plutôt qu'elle n'est une tradition philosophique dans le sens idéaliste du terme, faite de grands systèmes à l'allemande, est une tradition *réaliste* qui dans les différentes formes où elle s'est exprimée, s'est avérée plus proche de la littérature et de la poésie. Comme l'a écrit María Zambrano dans son livre consacré à la pensée et à la poésie dans la vie espagnole [1], s'il est vrai que l'Espagne n'a pas développé de pensée philosophique qui ait trouvé sa forme dans un système, c'est que la tradition espagnole a d'autres racines que la tradition hellénique et chrétienne d'Europe. Pour elle le désir de connaissance des Espagnols n'est pas né, comme celui des Européens héritiers des Grecs, de l'intelligence que suscite l'étonnement (*to thaumazein*) et, en même temps, l'admiration et la violence : elle s'appuie plutôt sur un « fond religieux » différent qui représente un autre

* Communication donnée lors du colloque « Simone Weil et sa génération : courants de pensée et mouvements politiques », Saragosse, 1er - 3 novembre 2013.

1. M. Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, La Casa de España, Mexico 1939 ; dans *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid, 1971.

enracinement dans l'existence. Ce qu'elle appelle la « substance vive » de la pensée espagnole est irréductible à toute théorisation et conceptualisation ; cette « substance » traverse toute la littérature, écrit-elle, passant même par les endroits où on s'attendrait le moins à la trouver : la mystique et le lyrisme. Elle marque la peinture de son empreinte, imprime son rythme aux chansons et, chose encore plus importante, au parler et au silence du peuple espagnol dans sa merveilleuse culture analphabète. Très proche ici de María Zambrano, il y a son ami José Bergamín [2] pour lequel l'analphabétisme représente la partie plus pure et la plus vraie de la culture. Contre l'académisme moderne, c'est plutôt dans la culture orale, dans ses racines analphabètes que se trouve selon lui la substance vive de la culture de l'âme. Le triomphe de la lettre, de l'intellectualisme, a conduit à une sorte de mort de la pensée dont témoigne la décadence de la poésie [3].

À la construction d'un système qui par la volonté et l'étonnement nous a fourni des instruments pour exercer notre emprise intellectuelle sur la réalité, María Zambrano oppose la prédominance du spontané et de l'immédiat. Il ne s'agit donc absolument pas d'un déficit de pensée, mais tout au contraire d'une autre manière de penser qui, à mon avis, peut servir de préliminaire à ce renouvellement de la pensée que Simone Weil souhaitait pour l'avenir. J'ajouterai que si j'ai choisi de vous parler de la tradition populaire espagnole, ce n'est pas par une folie des grandeurs, ou pis encore, par une folle prétention de tout savoir en faisant mine de parler avec autorité de ce qui ne fait pas partie de ma propre culture – d'autant que je ne suis pas Espagnole et que mes études ne sont pas liées au folklore, à la littérature et à la poésie espagnols – mais parce qu'à travers la pensée de María Zambrano sur l'Espagne j'ai compris une chose qui me semble essentielle pour ma propre façon d'entendre la « culture ». Je veux dire par là que pour moi, qui travaille depuis longtemps sur la pensée des femmes philosophes du XX^e^ siècle, la pensée de ces femmes n'est pas simplement une matière d'étude : elle représente une véritable « forme de vie » qui doit circuler dans les veines même de nos sociétés européennes, surtout dans la sombre époque où nos sociétés se trouvent en ce moment, face à un abîme qui est culturel avant d'être

2. J. Bergamín, *Dolor y claridad de España: cartas à María Zambrano*, Renacimiento, Sevilla 2004.

3. J. Bergamín, *La decadencia del analfabetismo,* Cruz del Sur, Madrid 1961.

économique. C'est pour cela qu'aujourd'hui nous avons besoin avant tout d'une nouvelle conception de la vie humaine, de notre vie en société, et surtout d'une nouvelle façon de concevoir la politique. Si je me suis donc autorisée à parler de l'importance de la « voix » du peuple espagnol, c'est que, comme on le verra tout au long de cet exposé, elle est en profonde résonance avec celle du peuple de ma ville, Naples. L'influence énorme que l'Espagne a eue sur Naples est déterminante pour l'orientation de mon sujet. Comme vous savez, Naples a subi une domination espagnole de plus de deux siècles, de 1506 à 1713, et ses traditions, sa langue, ses coutumes, sa musique, sa poésie, et jusqu'au tissu même de la vie du peuple napolitain et de sa langue, en sont imprégnés. Naples fait mystérieusement exception en effet par rapport aux autres villes italiennes et par rapport à l'influence du Vatican. La ville a développé sa propre manière d'être au sein de la sphère religieuse, elle a toujours vécu dans un équilibre instable entre le sacré et le profane. L'historien et juriste Francisco Elías De Tejada dans son livre *Nàpoles Hispanico* [4], a mis en lumière l'inadaptabilité de Naples et du sud de l'Italie, dont les valeurs et les systèmes de vie sont absolument étrangers au modèle piémontais. Plus proches des Espagnols, les Napolitains partagent un même esprit d'extraversion par rapport aux autres Italiens : Florentins, Vénitiens, Piémontais, Génois, etc. Il s'agit d'une différence de réalité spirituelle (et non pas simplement géographique) produite par la coupure entre l'Occident chrétien du moyen âge et la civilisation moderne des Lumières (*Aufklärung*). Le fait d'être resté étranger aux valeurs des Lumières, à une raison qui avait fini par perdre la *pietas*, sa « vocation spirituelle » au sens weilien, a produit une énorme différence entre une liberté conçue abstraitement et construite sur un ensemble de lois et de droits, et une liberté concrète construite sur la nécessité et la dépendance. Ici liberté et nécessité ne sont pas séparables.

Je me sens en plein accord avec María Zambrano quand elle dit que de la « petitesse philosophique » de l'Espagne peut naître une énorme richesse pour tous les peuples et toutes les nations d'Europe. Si la réalité, comme elle écrit par ailleurs, est à la fois une mélange de poésie et d'histoire, il faut admettre que nous vivons aujourd'hui dans une histoire

4. F.E. De Tejada, *Nàpoles Hispanico*, Ediciones Montejurra, Madrid 1955.

qui a perdu sa poésie, qui – pour le dire avec José Luis Abellán, un des rénovateurs des études de l'histoire de la philosophie et de l'histoire des idées de la seconde moitié du XXe siècle – a laissé s'affaiblir le ferment de sa tradition, présent dans les mythes. Mythes qui, selon lui, ont dynamisé l'imaginaire de la culture espagnole (dans des œuvres telles que, par exemple, *Matamoros*, *el Cid*, la *Celestina*, *don Juan*, *don Quijote* [5]). Ainsi Abellán cherche-t-il à reconduire la fonction du mythe à son origine, à sa jonction avec le *logos* et non pas à confirmer leur séparation. Cet imaginaire véhiculé par le mythe, c'est cela aussi le sud de l'Italie. Sans lui il n'y aurait pas de Naples ! La fondation de la ville, en fait, s'origine dans le récit mythique de la sirène Parthénope qui, dans la version de l'*Odyssée*, a péri dans les eaux du golfe de ce que son chant ait échoué à séduire Ulysse. Abîmé dans la mer, son corps mi-oiseau mi-femme fut transporté par les courants pour toucher terre sur l'îlot de Megaride, ce petit lambeau de terre sur lequel se dresse le Château de l'Œuf. L'origine et le nom de cette ville sont liés à ce personnage de femme, à l'eau et au chant. Aujourd'hui, malgré la terrible défiguration de cette terre, due à un énorme et juteux *business* du traitement des ordures ménagères et à toute une série de désastres provoqués par une malgouvernance constante qui a préparé le terrain et parfois déroulé le tapis rouge aux malversations, il reste possible de percevoir le substrat poétique et musical de cette ville. On en ressent le mouvement dans sa substance, dans la langue très poétique et musicale, dans tant de quartiers qui résistent à l'agression quotidienne des voitures et des motos qui filent à toute allure, dans la voix de ceux qui continuent de faire confiance à l'inventivité de leur langue, à ses cadences et aux pauses de la mer qui en scandent le rythme. C'est ici qu'eut son antre la sibylle de Cumes, qui prononçait ses oracles en des lieux qui restent admirables ; ici, qu'au cœur du centre historique, le pythagorisme a trouvé un terrain fertile où se développer. Nous en retrouvons la trace, par exemple, dans le quartier de Forcella, qui doit sa configuration au symbolisme de l'Upsilon majuscule grec. Ce quartier est apparu dès sa naissance comme un style de vie, structuré tel qu'il est. Qui connaît Naples connaît aussi cet ordre du cœur. Il le retrouve dans le pouvoir thaumaturgique du chant monodique des nénies, dans les voix *a cappella* des *villanelle*, dans la

5. J.L. Abellán, *Historia del pensamiento español*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996.

polyphonie des *madrigali*, dans les phrases rythmiques des *tarantelle*. Cette ville a vu naître Giambattista Vico, le philosophe des *universaux fantastiques,* de l'imagination en tant que forme expressive naturelle et originelle de la *physis* et de l'âme poétique du langage.

Simone Weil savait très bien que la configuration du *cosmos* et de l'âme a une empreinte musicale, extatique, qui fait partie du mystère de l'univers et de la *poiesis* du monde. Elle disait aussi que l'« attention intuitive dans sa pureté est l'unique source de l'art parfaitement beau, des découvertes scientifiques vraiment lumineuses et neuves, de la philosophie qui va vraiment vers la sagesse, de l'amour du prochain vraiment secourable ; et c'est elle qui, tournée directement vers Dieu, constitue la vraie prière » (« Condition première d'un travail non servile », *OC* IV 1, p. 427) et, dans une page des *Cahiers*, on peut lire que le « fondement de la mythologie, c'est que l'univers est une métaphore des vérités divines » (*OC* VI 4, p. 97). Or deux choses me touchent beaucoup dans son enseignement et dans le style de vie qu'elle a incarné dans sa vie et dans sa pensée : d'un côté le fait qu'elle invoque avec prédilection Orphée, la civilisation méditerranéenne, la tradition orphique et pythagoricienne qui a fondé une civilisation étrangère à tout esprit de parti et de guerre et qui s'est cristallisée dans la tradition hellénique ; et de l'autre, le fait que dans la dernière note qu'elle ait écrite dans son carnet de Londres, elle affirme que la « part la plus importante de l'instruction [est d']enseigner ce que c'est que *connaître* (au sens scientifique) » (*op. cit.*, p. 394).

La notion de *transfert d'énergie* est très importante chez elle parce qu'elle représente la possibilité de développer une véritable culture vivante dont la société devrait se nourrir par une attention intuitive. Elle nous a donné tous les instruments pour forger un autre type de savoir et surtout elle nous a indiqué jusqu'au parcours pour changer notre attitude en l'orientant vers la connaissance en tant que telle. Dans son article, Jean-Paul Larthomas [6] met en lumière l'intrication intime de la poésie et de l'élément populaire. La poésie n'est pas un produit de l'esprit, mais répond à un besoin de l'âme humaine, elle surgit de la plénitude d'une culture qui naît intuitivement du rapport que tout être humain entretient

6. J.-P. Larthomas, « Le populaire comme source et authenticité », in *Simone Weil et le Poétique*, Paris, éd. Kimé, 2007.

avec la beauté. On a détruit à ce point la beauté du monde qu'il faut sérieusement s'interroger sur le risque de voir disparaître irrémédiablement la poésie et l'art. Larthomas reprend l'idée weilienne selon laquelle la « poésie est un luxe pour les autres conditions sociales. Le peuple a besoin de poésie comme de pain. Non pas la poésie enfermée dans les mots : celle-là, par elle-même, ne peut lui être d'aucun usage. Il a besoin que la substance quotidienne de sa vie soit elle-même poésie » (*CO*[3], p. 424). Et dans *L'Enracinement* elle écrit que « c'est le peuple qui a l'expérience la plus réelle, la plus directe de la condition humaine » (*OC* V 2, p. 167) et qu'il faudrait chercher de nouvelles façons d'« insuffler une inspiration à un peuple » (*op. cit.*, p. 260). Justement, l'auteur de cet article montre très bien la façon d'entendre le mot « populaire » chez Simone Weil : « Par populaire, entendons un concept positif, mais qui présente deux faces : signe d'abord d'une condition exposée au malheur, au risque de l'exploitation, de l'oppression, de l'esclavage. Une forme universelle de vulnérabilité, qui est l'envers douloureux de l'inspiration populaire. L'autre face désigne le génie du peuple qui cherche une spiritualité du travail. [...] Simone Weil pense toujours le populaire en articulation avec le poétique, qui le transforme et l'accomplit en l'universalisant (c'est là l'âme secrète de l'idéal républicain). Réelle participation physique, charnelle, affective, de l'intelligence [7] ».

Pour retourner à la question, ici cruciale, de ce que signifie *connaître*, j'ajouterai que l'intérêt de Simone Weil pour le folklore, la poésie, la musique, l'art en général, réside dans le double fait que d'un côté ils véhiculent une connaissance sans les mots, sans la logique discursive du *logos* proprement dit – ce sont les vérités qui se plantent directement dans l'âme – et que de l'autre il s'agit d'un langage symbolique propre à toucher en profondeur le cœur humain et permettant de *transférer* son propre « je » dans une autre. Folklore, poésie, musique, permettent un véritable transfert d'expériences spirituelles. C'est pour cela qu'elle avait recueilli une importante bibliographie sur le folklore dans les bibliothèques de New York [8] : elle-même aurait voulu écrire un ouvrage sur le folklore [9], projet qui n'a malheureusement jamais abouti.

7. J.-P. Larthomas, art. cit., pp. 109-110.

8. Voir *OC* VI 4, pp. 425-426 et pp. 88 *sq*.

9. « Étude du folklore à faire d'une manière toute nouvelle » (*OC* VI 2, p. 324) ; « Faire un ouvrage sur le folklore » (*op. cit.*, p. 388).

La princesse devenue servante : c'est la seule façon – dit Simone Weil – de montrer qu'une servante est un être humain. Il faut souligner les analogies qu'elle trouve entre le folklore, les pratiques tibétaines, le *koan* zen, les Évangiles et, pour en revenir à l'Espagne, le drame de Calderón de la Barca *La vida es sueño* [10].

L'analogie fonctionne parce que sa méthode pour « comprendre les images, les symboles, etc. consiste non pas [à] essayer de les interpréter, mais [à] les regarder jusqu'à ce que la lumière jaillisse » (*OC* VI 2, p. 458) ; ce regard fixe, contemplatif, représente le mystère suprême de la connaissance où dans ce procès son esprit subit en quelque sorte la loi de la matière et du sujet, et qu'elle-même est complètement absente de ses pensées et de ses œuvres. Poésie et musique, pour Simone Weil, sont antérieures et postérieures au savoir, hors de l'histoire. Elles concernent un type de connaissance qui a toujours précédé l'histoire et la pensée proprement dites et, surtout, elles contribuent à ce en quoi elle voit la « fin de la vie humaine [à savoir] construire une architecture de l'âme » (*OC* VI 4, p. 116).

Tout cela ce n'est pas un processus exclusivement, étroitement intellectuel et ne répond pas au *logos* de l'être qui pense l'essence, mais plutôt au *logos* mathématique fondé sur un principe d'altérité, sur une unité multiple : c'est plutôt alors du côté du non-savoir qu'il faut chercher, du non-savoir dont est née la sagesse, celle qui investit les modes de vie et qui utilise le cœur avant l'intellect. La sagesse connaît la limite infranchissable sur laquelle trébuche le savoir rationnel et la méthode de la composition musicale permet de transposer la vérité. C'est pour cela qu'elle devrait devenir le modèle même de la politique, comme Simone Weil l'écrit dans l'*Enracinement* [11]. Il n'y a aucun savoir sans l'humilité du cœur et de l'esprit. La sagesse de la poésie pousse vers les limites même du langage et de ce qu'on peut connaître ; elle nous apprend la familiarité avec l'exil, la séparation, le déchirement, l'affrontement d'une altérité jamais reconductible à soi-même. La métrique poétique fait partie de la métrique de la *physis*, de ce *logos* mathématique ; c'est une langue qui pour se dire n'a pas besoin de la

10. *Op. cit.*, pp. 437-444.

11. « La politique a une affinité très étroite avec l'art ; avec des arts tels que la poésie, la musique, l'architecture. La composition simultanée sur plusieurs plans est la loi de la création artistique et en fait la difficulté » (*OC* V 2, p. 284).

langue commune. Murmure du bois, voix de l'animal, son de la mer ou du vent [12]. Avant la communication, l'information, la langue poétique évoque un univers affectif qui concerne la structure du cœur humain, le tissu psycho-affectif de l'être humain, sa révélation en tant qu'être affectif [13].

L'intérêt de Simone Weil pour le pythagorisme tient à ce que la configuration organique du cosmos, de l'âme et du cœur ont une empreinte musicale. La musique est la traduction sonore de la perfection de la création et de l'ordre de la *physis*. Or, pour saisir cette alliance entre la matière (*physis*) et les sentiments, la raison ne suffit pas : c'est à la composante supra-discursive de l'esprit, aux actes intuitifs qu'il faut recourir. L'adhésion de l'âme à la perfection est un acte surnaturel qui se produit si l'on reste passif et vide de soi. Quand Simone Weil a passé quinze jours à Genève pour soigner une pleurésie, Simone Pétrement raconte qu'elle est allée tous les jours visiter l'exposition des chefs-d'œuvre du Prado et qu'elle a passé des heures à les contempler. Plus tard elle évoquera à plusieurs reprises les fous de Shakespeare et de Velázquez, si tragiques parce qu'eux seuls connaissent la vérité, mais que personne ne les écoute [14]. Dans une lettre envoyée à Antonio Atarés [15], anarchiste aragonais, datée du 27 mars 1941, Simone Weil dit que pour elle il n'y a pas d'autre pays où il existe dans le peuple une pareille poésie. C'est toujours dans un contexte où il est question

12. Voir A. Prete, *Meditazioni sul poetico*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2013.

13. Voir E. Ansermet, *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*, Les éditions de la Baconnière, Boudry (Suisse), 1987.

14. S. Weil, *EL*, p. 256.

15. La connaissance de ce personnage longtemps négligé en dépit de sa célébrité a notablement progressé depuis la sortie du film de David et Matthieu Yon, *Les Oiseaux d'Arabie.* Ont paru à peu près en même temps : Bernard Sicot, « L'anarchiste et la philosophe : Antonio Atarés et Simone Weil (1941-1951) », dans les *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine,* 2012/1, [http://ccec.revues.org/3928] ; Charles Jacquier, « Simone Weil, les réfugiés et les camps du Sud de la France », dans les *CSW,* XXXV-4, décembre 2012, pp. 467-485. L'article particulièrement bien documenté de Sicot donne en annexe une reproduction photographique de la « Lettre de Simone Weil à la CIMADE » (Archives CIMADE, BDIC, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, F delta 2149/5005, carton n° 5), lettre visant à faire libérer Antonio Atarés, et dont une transcription a paru dans les *Cahiers Simone Weil*, XXXV-4, décembre 2012, pp. 429-431, sous le titre « Une lettre de Simone Weil à Mlle X. », la situant dans son contexte. Daniel Boitier a rendu compte de l'article de Sicot dans les *CSW*, XXXVI-2, juin 2013 (pp. 181-182).

d'adhésion à la beauté du monde (ou en d'autres termes, d'*amor fati),* de compassion surnaturelle, de renoncement, d'abandon de tous les biens, de pauvreté au sens littéral du mot, d'acceptation d'être néant dans l'apparence qu'on présente à soi-même et aux autres, comme on est néant en réalité [16]. Antonio Atarés est un ancien combattant des colonnes anarchistes et de l'armée de la république espagnole interné dans des camps de concentrations français à l'époque où elle a fait amitié avec lui, sans qu'elle ait jamais eu l'occasion de le rencontrer. Comme – à l'effarement gêné des bonnes gens – Simone Weil voyait en Joë Bousquet, poète amoureux et souffrant grabataire, une métaphore réelle à l'image du Christ crucifié et de Prométhée enchaîné, l'anarchiste athée Antonio Atarés – outre qu'il était un de ces « petits gars » qu'elle avait fréquentés et aimés au temps de ses combats syndicalistes – répondait avec à peine moins de rigueur à ses yeux que saint François ne l'avait fait au conseil évangélique de pauvreté [17]. C'est qu'entre lui et ceux qui étaient ses compagnons de combat, et qu'à une époque où rien ne la distinguait en apparence de leur athéisme affiché, elle évoque individuellement, par petites touches, dans son *Journal d'Espagne* à peine ébauché [18] et que, fidèle mais critique, elle juge plus globalement dans sa « Lettre à Bernanos [19] », la foudre de novembre 1938 avait donné à son regard une dimension nouvelle, qui transcendait les faits d'une guerre, même perdue, et ses combattants épars, morts ou vivants, même aimés.

Simone Weil a, dans les *Cahiers*, écrit sur la musique, des choses belles et justes. Mais elle ne se contentait pas d'en bien écrire : comme on l'a vu la méthode de la musique permet, pour elle, de penser autrement la réalité. En plus, manifestement elle la goûtait : en témoignent en particulier ses lettres à Posternak [20], à l'occasion de son premier voyage en Italie, où Monteverdi l'enchanta. Et elle garda pour le reste de sa vie son attachement passionné à la musique de Bach qui lui vint vers cette époque, et plus tard pour le plain chant. Elle n'en chantait pas moins faux [21] et les leçons de piano [22], de danse rythmique et de

16. « Lettres à Antonio », *CSW*, VII-3, septembre 1984.

17. *Op. cit.*, pp. 201-217.

18. *Journal d'Espagne OC* II 2, pp. 374-382.

19. « Lettre à Bernanos », *Œ*, pp. 405-409.

20. « Lettres à Jean Posternak », *CSW*, X-2, juin 1987, pp. 112-120.

21. Voir *SP* I, p. 44 et p. 107.

22. *Op. cit.*, p. 41.

chant que sa mère lui a fait donner [23] dans son enfance n'ont pas directement porté les fruits que celle-ci en attendait pour sa fille. Elle-même se désolait tout à la fois de chanter et de danser très mal [24], mais elle aimait les chansons populaires françaises que lui chantait son amie Simone Pétrement [25], comme elle aima les « chants révolutionnaires [26] » les chansons « répandues dans les milieux ouvriers [27] », et on sait qu'elle recueillit des chants de marins et de soldats ainsi que des chants de disciplinaires [28] chantés e. a. par François Chapuis, dit « le Boul », qu'elle connut à Saint-Étienne [29]. À la veine populaire immémoriale, suscitée peut-être par les contes recueillis par les frères Grimm, et que sa mère n'a pas manqué de lui raconter lorsqu'elle était petite, Simone Weil a été fidèle sa vie durant, jusqu'à y nourrir la part mystique de sa pensée, après novembre 1938. Mais la veine elle aussi populaire, dans un autre sens, du petit peuple malheureux et travailleur, rebelle et révolutionnaire, parfois interlope ou pis encore, l'attirait également. Attirée, naïvement peut-être, par leur langue [30] et leur culture, elle aimait les « petits gars » du monde ouvrier tout en se défendant farouchement de leurs familiarités [31], et elle admirait ce « stoïcisme populaire [32] » qu'elle leur a vu et qu'elle évoque plus d'une fois : il lui paraissait à la

23. *Op. cit.*, p. 44.

24. J. Duperray, *Quand Simone Weil passa chez nous,* Mille et une nuits/Arthème Fayard, Paris, 2010, p. 68.

25. Voir *SP* I, p. 107.

26. J. Duperray, *op. cit.*, p. 57.

27. *Op. cit.*, pp. 62-65.

28. Recueillis dans *OC* VI, vol. 1, pp. 427-436.

29. J. Duperray, *op. cit.*, pp. 45-51.

30. *Op. cit.*, pp. 36 et 107.

31. *Op. cit.*, p. 58.

32. « "Ne pas s'écouter", " il faut bien", – le stoïcisme populaire contient le germe de cela » [la transformation par le travail du corps du travailleur en matière inerte, en quelque sorte eucharistique] (*OC* VI 4, p. 123, *Cahier* XIII. Voir *OC* VI 2, p. 201, et pour l'apprentissage du métier, modèle de tout contact avec l'univers et forcément accompagnée de souffrance, *OC* VI 1, p. 292 et p. 410 ; *OC* IV 2, pp. 176-177 et *OC* II 2, p. 127. Cette image du métier qui rentre dans le corps de l'apprenti ouvrier qui se blesse a fortement marqué Simone Weil (qui l'a transposée en remplaçant à l'occasion l'outil par l'épée, et qui eût pu le faire en passant de ce symbole aux balles réelles et aux bombes de la guerre en cours) : *OC* IV 1, pp. 356-357 et vol. 2, pp. 176-177 ; *OC* VI 1, p. 292 et p. 410 ; vol. 2, p. 123, p. 134 : « Souffrance – L'univers qui rentre dans le corps. Ne pas oublier cela », et p. 201 ; *OC* II 2, p. 127 et pp. 187-188.

fois exemplaire et riche d'enseignement pour les gens cultivés, les intellectuels, terme qu'elle détestait, elle qui se voulait un « travailleur comme les autres », syndiquée et en lutte [33]. De tout cela, il faut bien dire qu'on ne trouve pas grand-chose dans son *Journal d'Espagne* [34], où les personnages qu'elle décrit sont dans une certaine mesure aussi défigurés par la guerre que l'étaient par leurs conditions de travail ceux qu'elle avait décrits dans son *Journal d'usine* [35]. On a beaucoup chanté pourtant, dans les armées, les milices et les colonnes d'anarchistes, dont le chansonnier est demeuré célèbre jusqu'aujourd'hui. Simone Weil n'a sans doute pas eu le temps de s'en rendre compte ni avoir eu d'emblée la tête à ça, et l'esprit tourné vers ces chants de guerre, d'espoir et de désespoir. Tous n'étaient pas du reste, à proprement parler, des chants de guerre, et il en était beaucoup qui, datant d'avant le soulèvement militaire, qui n'avaient rien de martial ni de sectaire. La chanson restée fameuse, au point de prendre un caractère proprement identitaire, des mineurs des Asturies, par exemple, connue sous les titres de *Nel Pozu Maria Luisa* / *En el pozo María Luisa*, et de *Santa Bárbara Bendita* n'est sans doute pas moins déchirante (*Mirai, mirai Maruxina mira, mirai como vengo yo*) que celle des femmes de pêcheurs qui lui était apparue

33. J. Duperray, *op. cit.*, p. 68, p. 114 et p. 136.

34. Rien ne prédisposait semble-t-il Simone Weil à s'intéresser plus particulièrement à l'Espagne, ses parents étant en partie de culture allemande, et en dehors du sien propre, le pays latin qui l'attirait *a priori* le plus était l'Italie. C'est un voyage de vacances fait avec ses parents en août 1933 (Barcelone, Villanueva, Valence), en partie avec eux et en partie en compagnie d'Aimé Patri avec qui elle avait assisté au Congrès de la Fédération unitaire de l'Enseignement à Reims, les 5, 6 et 7 août (*SP* I, pp 350-352) qu'elle se rendit dans ce pays. Du 25 août au 22 septembre 1935, après son année d'usine, pressée par eux de se refaire une santé, elle retourna en Espagne et au Portugal avec ses parents (*SP* II, pp. 57-58) qui étaient déjà allés au Portugal pendant les vacances de 1934 (*SP* II, p. 58). Son frère André, lui (André Weil, *Souvenirs d'apprentissage*, Birkhäuser, Bâle-Boston-Berlin, 1991, pp. 102-103) y voyagea lui aussi, indépendamment de ses parents, en août-septembre 1934. Il y retourna en amoureux vers Pâques 1936, y compris pour préparer le congrès Bourbaki dit de l'Escorial, prévu pour septembre de cette année-là mais qui, empêché par la guerre civile, eut lieu en France à Chançay. Simone Weil de son côté est retournée en Espagne, mais cette fois dans un esprit de combat et non plus de villégiature, en août-septembre 1936. Le pays venait de basculer dans la Guerre civile (*SP* II, pp. 93-110 ; *OC* II 2, pp. 374-382 ; *Journal d'Espagne, op. cit.*, pp. 387-389 et pp. 403-404 ; *OC* VII 1, pp. 191-198, « Lettres à ses parents »).

peu de temps auparavant, au Portugal, comme une véritable révélation du malheur absolu. En fait, si la Guerre d'Espagne a eu pour Simone Weil dans le registre populaire, une pertinence en quelque sorte poétique et musicale – et plus cela que ceci [36] – ce fut pour ainsi dire avec retardement, et pendant une autre guerre, que comme celle d'Espagne elle fit et ne fit pas. Sans toutefois que la guerre elle-même y soit présente, mais seulement la misère humaine dans tous ses états y compris amoureux, et parfois aussi le malheur. En témoignent principalement ces *coplas* de la tradition castillane, aussi anciennes, ou davantage, que les *refranes* de Sancho Panza, et qu'elle a recopiées avec soin (au nombre de 74, près de la moitié en ayant été traduites aussi par elle en français) tout à la fin du *Cahier* II. Les éditeurs des *Œuvres Complètes* les ont publiées en annexe dans le premier volume des *Cahiers* [37]. Deux d'entre elles lui sont plus tard revenues à l'esprit, et ont fait, dans ses écrits de Marseille, l'objet d'un commentaire [38]. Ainsi :

« Un imposible adoro,
Que es de discretos,
Las posibilidades
Las ama un necio [39] *»*,

qu'elle a traduit elle-même dans le *Cahier* XVII :

« Les amours possibles
sont pour les sots.
Les sages ont
des amours impossibles [40]. »

35. *OC* II 2, pp. 171-282.

36. Remarquons toutefois que, commentant la *copla « Para hacerse invisible... »* Simone Weil la considère explicitement comme une « chanson populaire espagnole ». Voir *OC* IV 2, p. 270.

37. Annoncées dans *OC* VI, 1, p. 283 et reproduites pp. 437-445.

38. L'incipit de la *copla « Las aves de Arabia »* a été donné comme titre au film *Les Oiseaux d'Arabie* que David et Matthieu Yon ont consacré à l'amitié de Simone Weil et d'Antonio Atarés.

39. *OC* VI 1, p. 439.

Elle l'a citée une nouvelle fois, manifestement de mémoire, dans sa lettre du mardi 12 mai 1942 à Joë Bousquet [41] :

« Les amours possibles sont pour les imbéciles,
les sages choisissent les amours impossibles. »

Cette *copla*, notons-le, n'avait pas été traduite dans le *Cahier* II, mais seulement notée dans sa version castillane : aussi peut-on penser que c'est en castillan, langue qu'elle n'avait pas apprise, qu'elle avait laissé sa trace dans sa mémoire [42]. Une autre *copla* figure trois fois, elle aussi, dans les écrits de Marseille :

« Para hacerse invisible
Cualquiera hombre
No hay medio mas seguro
Que hacerse pobre »

« Pour se rendre invisible
N'importe quel homme
N'a pas de moyen plus sûr
Que de devenir pauvre [43] ».

Développer une culture capable de parler à l'âme, développer une méthode de connaissance intuitive basée sur le *transfert* d'énergie : c'est

40. *OC* VI, 4, pp. 322-323.

41. *CSW*, XIX-2, juin 1996, p. 139.

42. Initiée à l'allemand à la faveur des conversations privées de ses parents, qui l'élevèrent néanmoins en français, et tout à la française, Simone Weil ne savait pas le castillan, mais son flair linguistique certain et sa détermination habituelle lui permirent de se débrouiller sur le terrain lorsqu'elle séjourna à l'étranger, et d'en tirer profit dans sa réflexion : le catalan (très proche de l'occitan qui l'occupa plus tard avec les troubadours) et le castillan à Barcelone et en Espagne, l'italien lors de ses voyages dans la péninsule, l'anglais appris, mais sans doute assez pauvrement, à l'école – dès avant de se rendre aux États-Unis et en Angleterre. Cette propension à l'analogie, si caractéristique de son intelligence hautement sensitive, ne manqua pas, là comme ailleurs, de lui faciliter les choses, et on peut penser, en opérant les transpositions nécessaires, qu'il en était pour elle ce qui valait pour son frère André lorsque celui-ci écrit par exemple, à l'occasion précisément de son premier voyage en Espagne, en août et septembre 1934 : « Ma familiarité avec l'italien, acquise à Rome en 1925, rendait facile, superficiellement du moins, l'accès à l'espagnol ; mais la tonalité en est tout autre, et chacune des deux langues semble étrangement accordée à certains paysages et à certains états d'esprit. »

là la spécificité de la culture populaire espagnole que Simone Weil a ressentie. Une culture vivante où la perfection impersonnelle de l'être humain surgit d'une inspiration qui vient d'ailleurs, grâce à un contact sensible qui opère en nous au-delà de nous. Comme je l'ai déjà souligné, sa pensée invite à ne pas se contenter de solutions et de résultats objectivement rassurants pour le savoir, mais à rompre avec l'ordre du discours et à se lancer plutôt sur les traces d'une pensée qui s'expose au risque du non objectivable. Cela implique en premier lieu un net détachement de tout ce qu'on a compris et assimilé pour toujours dans les structures de savoirs déjà organisés, ce qui exige une plus grande responsabilité. Je ne sais pas si elle avait lu cette poésie du poète sévillan Manuel Machado, intitulée significativement *« La copla »*. Je crois qu'elle l'aurait bien aimée, dès lors qu'on y trouve le sens plus profond de ce qu'elle pense de l'œuvre d'art : « Une œuvre d'art a un auteur, et pourtant, quand elle est parfaite, elle a quelque chose d'essentiellement anonyme. Elle imite l'anonymat divin. » (*OC* VI 2, p. 341)

« Hasta que el pueblo las cantas,
Las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.

Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares :
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.

Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.

Que, al fundir el corazón,
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad [44] ».

43. *OC* VI 1, p. 441.

44. M. Machado, « *La copla* », link: *http://www.cancioneros.com/nc/12762/0/la-*

Quel milieu pour la circulation des idées ? Critique des partis politiques

par Daniel Boitier *

Notre colloque est intitulé : « Simone Weil et sa génération : courants de pensée et mouvements politiques ». On envisage assez évidemment les objets empiriques sur lesquels travailler, on reste interrogatif sur l'articulation pensée et politique : n'est-ce pas plutôt « ou » que « et » et le « ou » est-il inclusif ou exclusif ? D'un moment à l'autre de l'œuvre de Simone Weil, le questionnement trouve-t-il la même réponse ?

J'ai titré ma contribution : « Quelle atmosphère convient aux idées ? Quel milieu pour la circulation des idées ? Critique des partis politiques ». J'ai emprunté les deux questions au texte du numéro des *Cahiers du Sud*, *Le génie d'0c et l'homme méditerranéen*, « L'Agonie d'une civilisation ». Ajoutant « critique des partis politiques », j'ai indiqué la réponse weilienne telle que formulée en 1942. J'ai choisi de comprendre la question de la pensée et de la politique à partir de la *Note sur la suppression générale des partis politiques* : Alain voyait dans ce texte, en comparant, pour l'expérience politique, Simone Weil et Rosa Luxembourg, une « sorte de testament [1] ».

* Communication donnée lors du colloque « Simone Weil et sa génération : courants de pensée et mouvements politiques », Saragosse, 1er - 3 novembre 2013.

1. J'utiliserai l'édition de la *Note sur la suppression générale des partis politiques* (*Note* désormais) parue chez Climats. Cette édition, même si le prière d'insérer confond, à propos de l'engagement en Espagne de Simone Weil, « brigades internationales » et « colonne Durruti », a le mérite de proposer aux lecteurs les textes d'Alain et de Breton. On peut aussi utiliser la réédition par L'Herne (coll. « Carnets », 2014) et l'édition Gallimard de 1957.