# L'art comme metaxu. Origine et fécondité de l'œuvre d'art, de Platon à Simone Weil

*di Emmanuel Gabellieri*

*Plato has often been accused of condemning the world of images, art and artists. But as S. Weil sees it, from the Sophist to the Timaeus, Plato is always contrasting the self-referential art of the sophists with art and beauty understood as metaxu towards the divine. The analogy between the 'divine' art of the Timaeus and artistic creation is thus in line with the fundamental principle of the Trinitarian metaphysics of beauty, from Thomas Aquinas to Balthasar. Where Heidegger sees the origin of the work of art in the impersonal cosmic Being, here beauty and art are expressio of a Good that remains transcendent while revealing itself in a sensible way. The Logos "perfect image" of the Father "fulfils" the Platonic vision of beauty as the revelation of the Good in the world.*

*Keywords: Idol/Icon, Forms/Infinity, Metaxu, Divine Art, Perfect Image, Trinity*

L'esthétique et l'art sont certainement un des lieux où l'influence de Platon sur la pensée de S. Weil est la plus remarquable. Mais si le beau apparaît chez Platon comme une sorte de *metaxu*[1], de médiation par excellence entre le monde et le divin (le Beau « en soi » paraissant identifié au divin dans le *Banquet*), le paradoxe est que l'art y semble souvent dévalorisé et mis au rang d'une fabrication sophistique d'apparences. C'est pourquoi de Nietzsche à H. Arendt, pour ne citer que ces auteurs, Platon apparaît comme le type même du penseur « contemplatif » auquel doit être opposé l'artiste, l'homme d'action, « l'homme créateur ». Or, une des originalités les plus frappantes de S. Weil est certainement d'ignorer cette opposition entre contemplation et création, action et contemplation, qui est un fil rouge de bien des débats internes à la pensée occidentale. Ce qui suit va donc viser d'abord (I. « L'art, idole ou *metaxu* ? ») à considérer comment S. Weil accentue une lecture *iconique* de l'art qui, chez Platon, en s'opposant à la perspective sophistique et *idolâtrique*, ne semble pas être parvenue à articuler « travail » et « inspiration », pouvoir créateur du sujet et contemplation. Penser cette articulation en profondeur, voir l'art comme un *metaxu* prolongeant ce *metaxu* universel entre l'humain et le divin qu'est la « beauté du monde », semble alors conduire à définir une « triple origine de l'œuvre d'art » (II), anthropologique et cosmique, puis, ultimement, métaphysico-théologique. Dans cette dernière perspective, on va le voir, l'œuvre d'art apparaît alors comme une *expressio* de la beauté du monde mais aussi de la beauté du Verbe qui en est la source.

## I. L'art, idole ou *metaxu* ?

### *1) Une négation platonicienne de l'art ?*

Du néoplatonisme médiéval et renaissant à l'idéalisme allemand, la pensée de Platon a souvent été vue comme une célébration de la vérité métaphysique du beau aussi bien que de l'art. Mais à l'inverse, les critiques modernes et contemporaines de la métaphysique voient au contraire chez Platon une « négation » de l'art qui aurait sa racine dans la dévalorisation du sensible et du monde des images, autant que dans un primat de la contemplation sur la création rendant impossible d'honorer la figure de l'artiste. Cette seconde perspective qui, à partir de Nietzsche notamment se donne pour objet de « renverser le platonisme » selon la formule de G. Deleuze, se voit partagée par de nombreux philosophes contemporains [2]. Mais

*1* - S. Weil écrit toujours « metaxu », et non « metaxy ». Ce n'est pas l'usage habituel aujourd'hui, mais par respect pour les citations littérales de S. Weil, nous écrivons donc à sa suite *metaxu*.

*2* - Ne citons ici que J.M. Schaeffer dénonçant « la tradition spéculative de l'Art » dans son livre *L'Art de l'âge moderne*, Gallimard, Paris, 1992.

on la trouve aussi, d'une manière qui peut surprendre, chez un métaphysicien comme E. Gilson qui, dans son ouvrage peu connu, *Introduction aux arts du beau*, développe une vive critique du « monde de Platon », lequel est avant tout le monde de la science, « de l'être tel qu'il est », de sorte qu' « il n'y a pas de place pour l'art dans un univers de ce genre. Tout l'être est donné, que peut-on lui ajouter ? »[3]. C'est pourquoi Gilson considère que « la parole de Nietzsche dans *La volonté de puissance* (II, §437) reste littéralement vraie : 'L'artiste est absent de toute la philosophie jusqu'à ce jour' »[4] : « excédé de l'univers de Platon (…) Nietzsche veut s'affranchir de la suprématie de *l'anthrôpos theôretikos*, le contemplateur »[5].

Ces propos s'éclairent si on les rapporte au primat de l'être (*esse*) sur l'essence (*essentia*) qui est au fondement de la reprise par Gilson de la métaphysique thomasienne, et si on articule cet accent « existentiel » donné à la métaphysique de l'être à une autre insistance (venant davantage de Bergson), soulignant combien l'histoire de la métaphysique a eu du mal à penser les phénomènes de création et *la création* comme telle. Mais on peut se demander s'ils sont tout à fait justes par rapport aux plus profondes intuitions de Platon lui-même, car Nietzsche lui-même voyait l'intellectualisme d'un Spinoza ou de Schopenhauer contredit par « la nature » mais aussi par « le divin Platon (…) pour lequel toute beauté pousse à la reproduction (…) depuis la plus basse sensualité jusqu'à la plus haute spiritualité »[6]. Dans cette allusion aux passages du *Banquet* ou du *Phèdre* où surgit le thème de « l'enfantement » et de la « génération dans le beau »[7], apparaît ce qui fait contrepoids, chez Platon, aux accents plus idéalistes, et il semble alors nécessaire de faire justice à l'ensemble des dimensions de sa pensée, ce qui nous permettra de mieux mesurer ce que S. Weil en a privilégié.

Un premier point éclairant la dévalorisation apparente de l'artiste dans le platonisme est sans doute le contexte de la lutte contre la sophistique, dont la philosophie de l'image du *Sophiste* éclaire les enjeux essentiels. Contrairement aux lectures précipitées voulant rapporter le célèbre passage de la *République* (III, 398a-b) chassant les poètes de la cité idéale à une condamnation massive des images et de l'art fixée dans *le Sophiste*, ce dernier dialogue ne condamne nullement l'image de manière univoque mais a au contraire pour enjeu d'opposer *deux*

*3* - E. Gilson, *Introduction aux arts du beau*, Vrin, Paris, 1963, p. 164.

*4* - *Ibid*, p. 157.

*5* - *Ibid*, p. 168.

*6* - Nietzsche, « Flâneries inactuelles », *Crépuscule des idoles*, § 22.

*7* - Par analogie à la procréation, Platon distingue dans *le Banquet* trois types « d'enfantement » spirituels, les « œuvres artistiques immortelles » (Homère et Hésiode : 209d1), les actions mémorables (208d2-6), les lois de la cité (209d5).

*types* d'image. L'exemple paradigmatique de la peinture en « trompe-l'œil » *(skiagraphia*), si parfaite qu'elle ne permet plus de distinguer la réalité de son imitation, est ce qui donne le critère de distinction entre deux types de *mimesis* : celui de l'image « simulacre » (« *eidolon* ») qui rend indiscernable le rapport à la réalité dont elle est l'image, et celui de l'image véritable (« *eikon* ») qui, reconnue comme telle, renvoie à un modèle[8]. Mais on fait erreur si, se rapportant au fameux exemple des « trois lits » de la *République* (X, 596d-598d) l'on y voit une réduction de l'art (ici de la peinture) à l'imitation plate d'un modèle sensible, là où l'art authentique serait une sorte de création *ex nihilo*. Car ce qui était en jeu pour Platon était de savoir si l'art doit se prétendre auto-référent, comme si l'image ou l'œuvre d'art ne devait renvoyer qu'à elle-même, à son apparence et à la capacité de l'artiste de produire un *double parfait* de l'apparence, ou bien s'il n'est pas toujours référé à une réalité qui l'inspire et le transcende. L'enjeu était de voir en toute image ou œuvre d'art le symbole d'un plan de réalité plus profond, la vérité de l'image n'étant pas de se substituer à ce dont elle est l'image, mais d'être médiation, *metaxu* vers sa source.

Il faut alors se référer à d'autres dialogues de Platon pour approfondir un enjeu dont la problématique post-chrétienne de « l'idole » et de « l'icône » sera un prolongement et en un sens une radicalisation. C'est sans doute dans le *Ion* où apparaît le plus clairement l'idée que la production artistique ne saurait être référée seulement à la seule habileté technique de l'artiste, mais suppose une « inspiration divine » (*theîa moîra*), le seul pouvoir de la raison et de la technique ne pouvant rendre compte de la création du beau[9]. Mais le *Ion* montre bien la difficulté à laquelle se heurte Platon, lequel, voulant récuser toute auto-référence humaine, est conduit à opérer une coupure totale entre la subjectivité et une pure « possession divine », la subjectivité ne pouvant s'y articuler en mettant sa marque sur l'œuvre. Cette survalorisation de l'inspiration produit alors une seconde dévalorisation de la figure de l'artiste, car, bien qu'ouvert à une transcendance, il ne peut avoir *aucun rapport personnel* à celle-ci. J. Maritain par exemple a bien vu cela dans son grand livre *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie*, et ses remarques recoupent celles de Gilson et de l'antiplatonisme concernant la difficulté platonicienne à honorer la subjectivité[10]. Mais mieux que Gilson, Maritain a vu que la difficulté de Platon (voulant opposer inspiration métaphysique et sophistique), a été de ne pas parvenir assez à penser un *lien* vivant *entre* raison, inspiration, technique et travail créateur,

*8* - Voir *Sophiste*, 233d-237a, puis 264c-267a.

*9* - Voir *Ion*, 533d-536a.

*10* - Cf. J. Maritain, « Exit la Muse platonicienne », *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie*, Œuvres complètes, Ed. Universitaires - Fribourg / Ed. Saint Paul - Paris, 1985, chap. VII, pp. 392-407.

lesquels apparaissent comme autant d'instances séparées là où il faudrait sans doute les relier intimement.

## *2) « L'art divin » du* Timée

Or cette liaison, un dialogue de Platon a cherché à la penser avec une profondeur inégalée, mais d'une manière restant souvent invisible dans les commentaires sur l'esthétique et la philosophie de l'art platonicienne, car cette liaison ne se situe pas sur le plan de l'art humain, mais de « l'art divin » par lequel Platon, dans le *Timée*, cherche à penser la genèse du monde. Analogie néanmoins capitale car la manière dont le monde a été produit n'ayant pas été « révélée » par Dieu et ne pouvant être pensée que de manière « vraisemblable » (29c), le fait de choisir l'analogie de l'art n'est-il pas hautement significatif, et n'est-il pas pour Platon le signe d'une vérité de l'art dont il faut approfondir le sens, bien au-delà de la querelle avec les sophistes ?

Cette perspective a précisément été celle de S. Weil, dont la lecture du *Timée* est certainement unique dans la philosophie du XXème siècle[11]. Là où la tradition chrétienne *ex-nihiliste* s'est souvent moquée du « démiurge » platonicien, dieu-artisan ayant besoin d'une matière préalable pour créer le monde, S. Weil opère en effet à l'inverse un rapprochement saisissant entre les récits de la *Genèse* et du *Timée*. Car le *Timée*, cherchant à répondre au problème de la nature de l'art divin laissé en suspens dans le *Sophiste*, le fait en donnant à penser le monde comme une œuvre d'art créée par un Dieu artiste. Ainsi, « au lieu qu'aujourd'hui nous prenons comme point de départ une activité telle que celle d'un fabricant d'horloges, ce qui entraîne dans des absurdités dès qu'on transpose, Platon choisit une activité qui, quoique humaine, a déjà quelque chose de surnaturel »[12]. Pourquoi « surnaturel » ? Un premier rapprochement est que, dans la *Genèse* comme dans le *Timée*, Dieu crée « parce qu'il est bon » (30a), ceci impliquant une générosité et une gratuité ne pouvant être comprises par la raison seule[13]. Ensuite, de manière analogue au Dieu de la *Genèse* qui crée par sa « parole », le Dieu du *Timée* crée par le

---

***11*** - Le commentaire le plus continu est sans doute celui recueilli dans le texte « L'amour divin dans la création recueilli dans *Intuitions préchrétiennes* (S. Weil, Œuvres complètes, Gallimard, OC IV 2, pp. 162-80 ; *Intuitions pré-chrétiennes* – désormais IPC – Fayard, pp. 22-41), mais d'innombrables textes de *La Source grecque* et des *Cahiers* de Marseille seraient à citer.

***12*** - *Ibid*, OC IV 2, p. 163 ; IPC, p. 23.

***13*** - S. Weil traduit longuement ces passages : « Disons maintenant pour quelle cause le compositeur a composé un devenir et cet univers. Il était bon, et, en qui est bon (…) jamais il en se produit d'envie. Étant sans envie, il a voulu que toutes choses se produisent le plus possible proches de lui-même. Dieu a voulu que toutes choses soient bonnes (…) » (OC IV 2, p. 164 ; IPC, p. 24).

« regard », à partir de la contemplation d'un « Modèle vivant », lequel n'est en rien une « représentation » intellectuelle mais (S. Weil y insiste) le « Vivant spirituel absolument beau et à tous égards absolument parfait » (31b) à la ressemblance duquel est créé un monde unique, lui-même unifié de l'intérieur par cet autre principe divin en lequel tout est créé : « l'Âme du monde ».

Sans pouvoir entrer plus avant dans l'analyse de cette Trinité platonicienne qui fait dire à S. Weil « qu'il y a donc dans le Timée « trois personnes divines, le Père, le Fils unique et le Modèle »[14], le plus important est ce qui justifie pour elle le nom de « Modèle » (*Archétypos*) utilisé par Platon, à condition de le comprendre de manière *non représentative*. En effet, écrit-elle, « il n'y a vraiment beauté que si l'œuvre d'art procède d'une inspiration transcendante (Ce modèle transcendant signifie simplement la source de l'inspiration véritable) »[15] ; « l'artiste de tout premier ordre travaille d'après un modèle transcendant, qu'il *ne se représente pas*, qui est seulement pour lui la source surnaturelle de son inspiration »[16]. Dieu ne crée pas en calculant (même si Platon tente dans un second temps de savants calculs pour rendre compte de ce qu'il y a de mathématisable dans les harmonies constitutives du monde sensible), mais il crée, comme un artiste, par inspiration, par la contemplation d'un « Vivant éternel parfait » (37d) dans lequel sont mystérieusement contenus tous les types d'intelligibilité à partir desquels va être organisé le monde comme *cosmos*. Le « Modèle » du *Timée* révèle ainsi la nature du principe « Mesure de toutes choses » dont parlent par ailleurs le *Philèbe* ou les *Lois*, rendant compte de l'ordre du monde selon le maximum de diversité compatible avec son unité.

Tout se passe donc comme si Platon cherchait à approfondir dans le *Timée* une pensée du lien entre amour et raison constitutif de la *philia-sophia*, mais qu'il n'a pas transposé au plan de sa philosophie de l'art où les deux restent séparés. Or c'est précisément la recherche de ce lien que l'on trouve chez S. Weil dés les textes des années 30.

### *3) L'art, médiation entre « travail » et « amour »*

La manière qu'a S. Weil d'ignorer l'opposition entre contemplation et création, action et contemplation fréquente dans les débats internes à l'anthropologie et la métaphysique occidentale, est un des fils rouges les plus sûrs de sa pensée, des

---

***14*** - Pour un premier essai de synthèse, voir notre ouvrage *Être et Don. Simone Weil et la philosophie*, Peeters, Louvain, 2003, pp. 365-75.

***15*** - OC IV 2, p. 163 ; IPC, pp. 22-23.

***16*** - *Ibid*, p. 166 ; IPC, p. 26 : nous soulignons.

textes d'adolescence jusqu'aux textes ultimes. Elle se reflète particulièrement dans sa philosophie du travail, mais on a moins été attentif à ce qu'elle éclaire de sa conception de l'art. Un passage des « notes intimes » contenues dans le tout premier Cahier de 1934 où, à 25 ans, S. Weil prend des décisions éthiques décisives (dans le contexte du drame passionnel qui a alors lieu entre ses proches, G. Bataille, Colette Peignot et Boris Souvarine) y éclaire la manière avec laquelle, à l'occasion de méditations sur l'amour, elle voit la vérité de l'art. Ainsi, s'interroge-t-elle, « L'art (n'importe quel art) a rapport à deux choses : le travail et l'amour. Rapport des deux ? ». Une première réponse définit la nature de l'amour propre à la création et à la contemplation artistique, car « l'amour n'est présent dans l'art que surmonté et même nié. Enseignement de l'œuvre d'art : les choses belles, il est interdit d'y toucher. L'inspiration de l'artiste est toujours *platonique* »[17]. Est déjà présente ici l'idée selon laquelle « la distance est l'âme du beau », car si l'amour veut l'union, il la veut souvent d'une manière précipitée équivalant à une volonté destructrice de possession. Or l'amour véritable, comme le beau, implique le respect sacré de ce sur quoi on ne doit pas vouloir mettre la main. Mais comment alors, dans le cas de l'art, l'unir au travail qui est œuvre de la volonté sur la matière ? La réponse de S. Weil est que l'art est « le symbole des deux plus nobles efforts humains : construire (travail) et ne pas détruire (amour surmonté). Car tout amour est naturellement sadique, et la pudeur, le respect, la retenue constituent la marque humaine. Ne pas s'approprier ce qu'on aime… ne rien y changer… refuser la puissance…»[18]. Une fois répétée la crainte d'un amour possessif et destructeur, l'élément décisif est ici de définir le travail et l'amour comme deux pôles de l'équilibre entre action et contemplation, entre « construire » et « ne pas détruire ». L'art est « symbole » de cet équilibre, ce qui en fait une médiation parfaite entre le naturel et le surnaturel, entre ce qui vient d'en bas (par le travail) et ce qui vient d'en haut (par la grâce)[19]. L'amour véritable, « surmonté » interdit à la fois un amour-passion qui détruirait son objet, et une volonté-travail qui serait une volonté de « puissance ». Ainsi l'art a une origine à la fois transcendante et humaine. Mais comment l'approfondissement de ces dimensions a-t-il conduit S. Weil à une métaphysique de l'art et une ontologie trinitaire dépassant même celle de Platon ?

---

*17* - OC VI 1, pp. 142-143.

*18* - *Ibid.*, p. 143.

*19* - Cf « Vouloir – et ce qui n'est pas récompense du travail, ne pas l'attendre, le recevoir comme une grâce… Ambiguïté du mot grâce, aussi. (Le plus beau mot…) (L'amour ne peut être pur qu'autant qu'il est, précisément, une grâce.) Nous ne savons plus recevoir la grâce. » (OC VI 1, p. 89).

## II. Origine et fécondité de l'œuvre d'art

### *1) Formes, cosmos et infini*

Que s'agit-il d'aimer à travers les symboles de l'art ? Une double définition semble apparaître des années 30 au début des années 1940 à Marseille. Dans des textes parallèles du Cahier I de 1934, S. Weil écrit : « Le triomphe de l'art est de conduire à autre chose que soi ; à la vie en fonction de la pleine conscience du pacte qui lie l'esprit au monde (…) La grandeur de l'homme est toujours de recréer sa vie (…) Par le travail, il produit sa propre existence naturelle. Par la science, il recrée l'univers au moyen de symboles. Par l'art, il recrée l'alliance entre son corps et son âme », « l'union des trois » étant vue comme le fondement de « la culture »[20]. Puis dans le grand texte de 1942 sur les « Formes de l'amour implicite de Dieu », on trouve cette définition : « L'art est une tentative pour transporter dans une quantité finie de matière modelée par l'homme, une image de la beauté infinie de l'univers tout entier. Si la tentative est réussie, cette portion de matière ne doit pas cacher l'univers, mais au contraire en révéler la réalité tout autour »[21]. Dans les deux cas, l'art apparaît comme la recréation d'un « pacte », d'une « alliance », entre l'homme et lui-même (union de l'âme et du corps) et entre l'homme et le monde. Pacte qui fait que l'homme se sent à la fois chez lui et ouvert à plus grand que lui : « Objet de l'art : nous rendre le temps et l'espace sensibles. Nous fabriquer un espace, un temps humains, faits par l'homme, qui pourtant soient *le* temps, *l'*espace »[22].

Mais rendre ainsi sensible au temps et à l'espace à l'état « pur » ne doit pas conduire à désubstantialiser le monde, selon un principe que S. Weil enseignait ainsi à ses élèves de Roanne en 1933 : «Toutes choses sont faites d'un et de plusieurs, ayant innés en elles-mêmes la limite et l'illimité, étant tissées de fini et d'infini <*peras*/*apeiron*> (…) source de la joie des pythagoriciens appelant le monde: *cosmos*»[23]. Temps et espace créent le jeu de nécessité et de hasard permettant les relations entre les êtres, et ce mélange de détermination et d'indétermination est précisément ce que l'art cherche à reproduire et exprimer de mille manières. Si l'art est comme un microcosme du macrocosme, c'est parce qu'il y a analogie entre les multiples jeux de relations par lesquels le monde est un « cosmos », et l'art

**20** - *OC* VI 1, pp. 115-16.

**21** - OC IV 1, p. 306 ; *Attente de Dieu (désormais AD),* Fayard, Paris, 1974, p. 159.

**22** - OC VI I, p. 224.

**23** - *Leçons de philosophie* de Roanne *(LP),* Paris, Plon, 1989, p. 199.

comme « composition sur plusieurs plans », dont S. Weil écrit qu'elle « est peut-être la clef de tous les arts »[24].

De cette « composition sur plusieurs plans », la peinture est sans doute un exemple privilégié, comme on le voit dans les analyses que S. Weil fait de L. de Vinci, de Giotto ou de la peinture chinoise inspirée par le taoïsme.[25] Mais S. Weil applique aussi ce principe à la musique, où l'enchevêtrement des harmonies et la succession des mouvements joue le même rôle que la « composition sur plusieurs plans » en peinture. Ainsi, dans la musique de Monteverdi où « le centre de la musique » est « le silence qui sépare un mouvement montant d'un mouvement descendant »[26]. « Musique, du son monte, nous esquissons un mouvement de monter *indéfiniment*, puis *cela se brise*. *C'est cela que Monteverdi a appris dans Platon* »[27]. Même chose dans le chant grégorien - lequel « monte lentement, et au moment qu'on croit qu'il va prendre de l'assurance, le mouvement montant est *brisé et abaissé* »[28]. Ceci fait apparaître, après la brisure de l'élan et le silence qui y répond, un *troisième* temps : « *Après* le silence, le passage par le transcendant, le mouvement descendant est roi. - D'abord le mouvement montant l'emporte, et les descentes intercalées sont des descentes de pesanteur ; puis vient le moment où la descente est amour »[29]. Ainsi, « le mouvement montant est continuellement soumis au mouvement descendant. La grâce est la source de tout cet art »[30].

Dans cette analyse du « rythme » produit par l'alternance de mouvements montants et descendants dont le point d'unité reste transcendant, S. Weil s'inspire encore des analyses de Platon dans le *Timée*. Un rythme constitué par une « unité du rapide et du lent », s'il est tel que « pendant le mouvement lent on continue à suivre en même temps le mouvement rapide, dès lors qu'ils sont dans un rapport simple (…) cela permet la connaissance du troisième genre » : par une certaine combinaison temporelle des notes, se réalise en effet une image sensible de « l'union des contraires qui est l'essence de l'ascension », et d' « une descente » con-

**24** - OC VI 1, p. 232.

**25** - Cf. ici nos études : « Pesanteur, Grâce et Incarnation. De S. Weil à Giotto et retour » *Gregorianum*, Roma 2015, 96/3, pp. 595-614 ; « Taoïsme et peinture chinoise chez Simone Weil et François Cheng », *Epistémologie du dessin. Concepts, lectures et interprétations (XIX-XXI e siècles,* Agnès Callu dir., Jacques André Editeur, Lyon, 2020, pp. 163-71.

**26** - *OC* VI 3, p. 333.

**27** - *OC* VI 3, p. 138.

**28** - « En quoi consiste l'inspiration occitanienne ? », OC IV, 2, p. 421, souligné par nous.

**29** - *OC* VI, 3, p. 200.

**30** - S. Weil, *Ecrits historiques et politiques,* Gallimard, 1961, p. 81.

traire à la pesanteur, « amour et non pas chute »[31]. Comme dans la Cène de Leonard de Vinci, où un ordre caché relie l'ensemble des apparences et leur principe, permettant de saisir ces rapports d'une seule vue, la saisie dans une même durée de divers mouvements musicaux hiérarchisés, réalise la « composition sur plusieurs plans ». Or S. Weil ajoute aussitôt : « *Metaxu*. Il s'agit toujours de s'élever au-dessus des perspectives par la composition des perspectives, de se mettre dans la *troisième dimension* »[32].

Cette définition va bien au-delà de l'art. Il semble en effet y avoir *metaxu*, chez S. Weil, dès que deux niveaux de réalité, temporel et éternel, sensible et intelligible, charnel et spirituel, communiquent sans que l'inférieur soit supprimé ou absorbé par le supérieur. C'est pourquoi l'appel de l'infini ne conduit pas ici à céder au sublime *contre* le beau, à vouloir une ivresse « dionysiaque » destructrice du monde « apollinien » des formes comme chez Nietzsche. Dans l'esthétique weilienne, le principe d'individuation doit être mis en péril et, en même temps, doit être sauvé de la tentation de l'anéantir à cause de ses limites face à l'absolu.[33] C'est toujours, à partir de Philolaos et Platon, le principe de *l'union réelle* de l'illimité et du limité qui explique que S. Weil ne s'enferme pas dans un pur classicisme, et ne refuse pas ce que l'on pourrait appeler une esthétique de la vie.[34]

Y a-t-il alors un principe ultime éclairant *à la fois* le dynamisme des formes et des images et une ouverture à un « sans-forme » que S. Weil ne voit pas comme une négation des formes, mais comme leur origine transcendante ?

---

***31*** - *OC* VI 3, p. 332. Cf. nos analyses dans *Être et don…op.cit.* p. 246 sv., renvoyant au *Timée* (47d, 67a, 80a-b), qui éclaire ainsi « le plaisir pour les ignorants <et> la joie pour ceux qui savent, à cause de l'imitation de l'harmonie divine qui se produit dans les mouvements mortels » (*Timée*, 80 ab, trad. S. Weil, OC VI 1 345).

***32*** - *OC* VI 2, p. 339.

***33*** - Cf. « Un juste mélange de l'unité et de ce qui s'oppose à l'unité, c'est la condition du beau et le secret de l'art » (*S* 141). Par opposition, la lecture schopenhaurienne du fragment d'Anaximandre (souvent rapprochée de S. Weil) juge incompatibles, non symbolisables l'un par l'autre, l'essence de l'être et l'individuation, le fini et l'infini.

***34*** - Cf. l'élève de S. Weil à Roanne Anne Reynaud, découvrant en Italie « une S. Weil très différente de celle que j'avais connue rationaliste (…), extrêmement sensible, prête à recevoir toutes les impressions de beauté, de poésie, d'harmonie (…) ravie par l'imprévu, fantaisiste même (…) plus encore que les constructions de l'esprit, elle aimait la vie jaillissante, imprévisible, source de merveilleux étonnement, de joie profonde » (A. Reynaud, *S. Weil et l'Italie, Cahiers Simone Weil,* VI-2, juin 1983, p. 157). Assistant à la messe de Pentecôte à Saint-Pierre, S. Weil écrit : « Musique divine sous cette divine coupole, parmi la foule agenouillée où l'on voyait beaucoup de rudes visages d'hommes et de femmes du peuple. Etant donné que rien n'est plus beau que les textes de la liturgie catholique, c'est bien là *l'art complet* recherché par Wagner - *Mieux même car le public aussi participe* » (Lettres à J. Posternak *Cahiers Simone Weil*, X-2, juin 1987, p. 120: nous soulignons).

## *2) Le Beau et le Bien*

C'est ici où la lecture de Platon, à partir de 1941, s'articule explicitement à l'ontologie trinitaire du christianisme. Du *Banquet* de Platon au *Timée*, s'effectue en effet le passage des beautés particulières à « la contemplation de la beauté dans l'ordre du monde ». Mais, ajoute S. Weil « *ensuite* vient la beauté comme attribut de Dieu, et *ensuite* le Bien »[35]. La « beauté du monde » se voit donc dépassée, d'abord par la « beauté comme attribut de Dieu » et ensuite par «le Bien». Or comment comprendre ce dédoublement, comme si le Bien au-delà de l'être transcendait une beauté *déjà* au-dessus du monde, mais qui ne serait pourtant qu'un « attribut de Dieu »? Plus loin, dans les *Cahiers*, S. Weil écrit : « Il n'y a rien au-delà du beau. Le bien seul est plus que le beau, mais il n'est pas au-delà, il est au bout du beau comme le point qui termine un segment de droite »[36]. Mais à nouveau comment comprendre une telle situation où le beau apparaît comme le *rayonnement* même du Bien, sans pourtant jamais *s'égaler* à celui-ci dans sa plénitude ?

La clef de l'énigme, on la trouve dans une formule d'*Intuitions pré-chrétiennes* à la lumière de laquelle les phrases précédentes deviennent lumineuses, affirmant : «la beauté elle-même, c'est le Fils de Dieu. Car il est l'image du Père, et le beau est l'image de Dieu»[37]. C'est en effet dans la révélation trinitaire du christianisme que S. Weil voit la clef de l'énigme d'un rayonnement du beau qui à la fois, nous comble et nous laisse toujours dans le sentiment d'une «distance» dont S. Weil disait qu'elle était «l'âme du beau». La beauté du monde est un appel dont nous ne voyons pas l'origine absolue, elle est (au sens grec) l'*eikon* visible d'un *Archetypos* invisible, mais rendu visible par son expression et son Incarnation en ce monde.[38] Comme on l'a souligné ailleurs, S. Weil a redécouvert ainsi une vérité exprimée par quelqu'un qu'elle n'aimait pourtant pas beaucoup, à savoir Thomas d'Aquin, lequel écrivait dans la *Somme Théologique* : « le "Beau" est le Nom propre du Fils en tant qu'il est l'image parfaite du Père »[39]. Et ces deux formules de Thomas d'Aquin et de S. Weil se voient elles-mêmes recoupées par ce que l'on peut tenir comme « le principe des principes » de la grande esthétique théologique de H.-U. Von Balthasar lorsque celui-ci écrit à propos du Christ, au tout début de *La Gloire et la Croix* : « Il est *ce qu'il* exprime, à savoir Dieu, mais il n'est pas *celui qu'il*

---

***35*** - *OC* VI 3, p. 61.

***36*** - *OC* VI 3, p. 332.

***37*** - *IPC*, p. 37.

***38*** - Cf. « L'idée de médiation reçut la plénitude de la réalité, le pont parfait apparut, la Sagesse divine, comme Platon l'avait souhaité, devint visible aux yeux ». (« En quoi consiste l'inspiration occitanienne », OC IV 2, p. 417).

***39*** - *Somme Théologique*, Prima pars, Q. 39, a.8, resp.

exprime, à savoir le Père. Paradoxe incomparable, source première de l'esthétique chrétienne et donc de toute esthétique »[40].

Dans cette perspective, le Christ n'est pas seulement le principe du phénomène chrétien de la Révélation, il est le principe secret de *toute* esthétique. Mais on peut alors prolonger l'idée à *toute* création artistique dont la dimension métaphysique, aussi implicite soit-elle, peut s'éclairer ainsi. Une confrontation avec la méditation de « l'origine de l'œuvre d'art » par Heidegger peut être ici suggestive. Dans la perspective weilienne, la beauté divine médiatisée par le Christ-Logos devient en effet, au plan des phénomènes et de l'ordre du monde, une présence cosmique et impersonnelle. Par-là, l'être et le *logos* heideggerien peuvent être vus comme une ouverture anonyme au Dieu caché. Mais on voit aussi que, même en admettant chez Heidegger l'intuition d'un plan supérieur à l'ordre du monde comme tel, l'auteur d'*Acheminement vers la parole* ne reconnaît pas une distance comme celle qu'instaure S. Weil entre l'être cosmique et le Bien. L'immanence de l'être heideggerien exclut l'idée du Beau comme expression d'un Bien au-delà du monde, *aussi bien* que comme incarnation de Dieu. Car pour lui le *logos* grec, s'il est rapproché du *Tao* chinois et de l'*Ereignis*[41], n'a rien avoir avec le *Logos* en qui le christianisme voit le Verbe de Dieu, compris ici comme une «parole venant de la Croix» qui «transmet les commandements et les ordres […]. Un monde sépare cela d'Héraclite»[42]. Mais, pour S. Weil, le Christ, tout en étant la parole de la Croix, est aussi le Verbe cosmique en lequel tout a été fait, selon la parole de saint Jean : « La beauté du monde est la coopération de la Sagesse divine à la création […]. Dieu a créé l'univers, et son Fils, notre frère premier-né, en a créé la beauté pour nous. La beauté du monde c'est le sourire de tendresse du Christ pour nous à travers la matière »[43].

Ces paroles recoupent celles citées par le pape Benoît XVI dans son *Discours aux artistes*, donné à la Chapelle Sixtine le 22 novembre 2009, qui a fait lui-même le rapprochement entre les pensées de Simone Weil et Balthasar, en déclarant : « La voie de la beauté nous conduit donc à saisir le Tout dans le fragment, l'infini dans le fini, Dieu dans l'histoire de l'humanité. Simone Weil écrivait à ce propos : 'En tout ce qui suscite chez nous le sentiment pur et authentique du beau, il y a présence réelle de Dieu. Il y a une espèce d'incarnation de Dieu dans le monde (*Timée*) dont la beauté est la marque. […] Le beau est la preuve expérimentale que l'incarnation est possible. Dès lors *tout art de premier ordre est par essence* reli-

*40* - H.U. von Balthasar, *La Gloire et la Croix*, Aubier, Paris, 1965, Tome I, 1, « Apparition », p. 25.

*41* - Sur ce point, voir notamment «Identité et différence», dans *Questions*, I, Paris 1979, p. 270.

*42* - Heidegger, *Introduction à la Métaphysique*, Paris 1980, p. 142.

*43* - *AD*, p. 154.

gieux' »[44]. « L'essence de l'art » dépasse ici la triple origine anthropologique, cosmologique et transcendante, définie dans un premier temps. Elle renvoie à un lien nouveau entre transcendance et incarnation, où l'art apparaît alors comme faisant écho à l'incarnation par ce qu'il faudrait appeler un principe transcendental d'*inculturation*. Le monde des *œuvres* d'art authentiques était vu par Platon lié à un principe de fécondité, le désir « d'enfanter dans le beau » du *Banquet* allant de la procréation à la production de belles actions et de belles œuvres. Ainsi se crée le monde de la *culture* (dont on sait anthropologiquement combien il est lié à la dimension du *culte*), dont la caractéristique est que, se détachant de leur créateur comme les enfants se détachent de leurs parents, les œuvres d'art, tout en témoignant d'une origine qui les dépasse, transmettent surtout de nouveaux germes pour l'avenir. Le monde de la « culture » n'est donc pas un pur rapport au passé, mais tout autant à l'avenir. Il appartiendrait à une autre étude de montrer que l'ensemble des *metaxu* qui le constitue réalise ce que S. Weil a nommé « l'enracinement », lieu de croisement entre les dimensions historique et métaphysique de l'humain.

EMMANUEL GABELLIERI
Professeur Agrégé, Dr ès lettres HDR, Faculté de Philosophie de l'Université Catholique de Lyon
*egabellieri@univ-catholyon.fr*

*44* - Les lignes de S. Weil sont tirées des *Cahiers de Marseille* (1942), *OC* VI 3, pp. 126-127 (nous soulignons). Signalons qu'à la suite du pape Benoit XVI, le Pape François, lors de son propre Discours aux Artistes donné à la Chapelle Sixtine le Vendredi 23 juin 2023, s'est lui aussi référé à S.Weil : « L'art a toujours été lié à l'expérience de la beauté. Simone Weil écrivait: "La beauté séduit la chair pour obtenir la permission de passer jusqu'à l'âme" (La pesanteur et la grâce, Bologne 2021, p. 193)».