



HAL
open science

Une idée du miracle : Approche et définition chez Simone Weil, continuité et expression artistique chez Godard

Vincent Delcorte

► **To cite this version:**

Vincent Delcorte. Une idée du miracle : Approche et définition chez Simone Weil, continuité et expression artistique chez Godard. *Labyrinth, an international Journal for philosophy*, 2024, Simone Weil (1909-1943) : Receptions and Actuality, 25 (2), pp.25-46. 10.25180/lj.v25i2.333 . hal-04400773

HAL Id: hal-04400773

<https://uphf.hal.science/hal-04400773>

Submitted on 17 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNE IDÉE DU MIRACLE : APPROCHE ET DÉFINITION CHEZ SIMONE WEIL ; CONTINUITÉ ET EXPRESSION ARTISTIQUE CHEZ GODARD

Vincent Delcorte (Valenciennes)

AN IDEA OF MIRACLE: APPROACH AND DEFINITION IN SIMONE WEIL; CONTINUITY AND ARTISTIC EXPRESSION IN GODARD

Abstract

There are words from the philosophy of Simone Weil which particularly illustrate the strong tension which could appear in her between materialism and idealism. Among these, the notion of miracle oscillates between the completely negligible, since completely fantasized, and one of the central points of Weilian thought, since testifying to the encounter between natural and supernatural. In this article we would like to argue that the notion of miracle represents in Weil a point of reversal. First reversal of attention span which is perpetuated in the restitution of its initial effort; then a reversal of the aesthetic practice which for Weil feeds on the notion of attention. Starting from there, we would like to argue that this second reversal feeds in return a renewal of artistic practices particularly visible in Jean-Luc Godard, who in the homage illuminates as much as he prolongs Weil's idea of a miracle.

Keywords: Simone Weil, Jean-Luc Godard, aesthetic, reception, comparative philosophy

"Notion de miracle, vide de sens" (Weil, 1950, 34), disait Simone Weil. "Espèce d'impiété" (Weil, 1947, XXII) précipitant le royaume du divin dans celui de l'irrationnel. Particularisme occidental (Weil, 1951, 56), le miracle concrétise la congestion d'une claire méfiance des sciences dont il se veut la dénégation, mais également d'une incompréhension du dogme religieux dont il trahit le commandement. "Dieu a confié tous les phénomènes sans exception au mécanisme du monde" (Weil, 1947, XXII), disait-elle encore ; le miracle fait jurer cet état de fait. Au-delà de son éventuelle véridicité, parce qu'il vient dans son principe court-circuiter l'exercice du réel, parce qu'il vient rompre une cohérence d'ensemble, le miracle ne se comprend pas, il ne s'explique pas. Il ne figure aux yeux du laïque qu'une probabilité, qu'un hasard disait Paul Guth ; pour le croyant, une opportunité, une aubaine, c'est-à-dire aussi la même chose, mais désirée. La

compréhension ordinaire du miracle impose un genre d'incohérence supplémentaire lorsqu'on la porte jusque dans l'exégèse : il y a entre l'Homme et Dieu une "distance immense qui sépare le nécessaire du bien" (Weil, 1947, XXII) ; cette distance est le prérequis du monde comme il nous est permis de l'appréhender ; la certitude d'une stabilité, d'une certaine continuité dans le déroulement du monde, mais également d'une certaine autonomie d'agir et de penser pour celui qui l'habite. Et là, le miracle. L'abolition de la distance ; du prérequis de création donc de la continuité du monde. Une fracture, un oblique tracé entre Dieu et l'Homme ; le divin dévié de sa course, venu chercher le croyant, s'imposer à sa vue, le sauver, mais par là aussi désobéir à ses propres commandements. Pour autant, "Dieu a créé cet univers comme un tissu de causes secondes ; il semble y avoir de l'impiété à supposer des trous dans ce tissu, comme si Dieu ne pouvait parvenir à ses fins sans attenter à sa propre œuvre." (Weil, 1951, 58). En ce sens, le divin n'oblique pas, il ne le voudrait pas ; il reste à l'écart, suivant une ligne parallèle à l'être humain, "Ce qu'un plan horizontal est à ses deux faces, la nécessité l'est à la domination et à l'obéissance" (Weil, 1950, 34), toujours un cran au-dessus. Simone Weil l'affirmait plus franchement encore dans ses *Lettre à un religieux*, "Les miracles ne sont pas des preuves de la foi [...], les miracles ne prouvent rien ; ils ont eux-mêmes besoin d'être prouvés" (Weil, 1951, 55-56).

Est-ce à dire que les miracles n'existent pas ? On comprend qu'en principe, deux faces parallèles ne devraient jamais se rencontrer, ne jamais se toucher en aucun point et ne jamais donner lieu à la reconnaissance de quelconques miracles. La distance reste, s'impose comme une nécessité naturelle : "La Création est la distance entre le Père et le Fils." (Weil, 1950, 196). Pour autant, Simone Weil n'en refuse pas la possibilité. Elle explique bien que les miracles "ont eux-mêmes besoin d'être prouvés" (Weil, 1951, 55-56), non pas qu'ils n'existent en aucune façon, mais bien que cette idée suppose un cheminement théorique à même de la justifier. De fait, il faut considérer que l'idée du miracle dans la pensée de Simone Weil ne doit pas être entendue dans sa définition candide, au travers du seul prisme de l'événement qu'il consacre, mais bien savoir qu'il est nécessaire de l'intégrer au sein d'une réflexion plus ample. Le miracle n'est pas la simple œuvre de la providence, il est le point de jonction où ses deux faces qui se suivent sans se toucher se livrent de manière équivalente jusqu'à se rejoindre. En ce sens, le miracle est avant tout le cas d'une rencontre : celle du naturel et du surnaturel. Suivant l'idée selon laquelle le Christ figure pour le croyant une singularité

inspirante (Janiaud, 2006), Simone Weil cherche à reproduire l'ambition chrétienne au travers de la réaffirmation de son projet éthique (Nguyen, 2014). Comme il est entendu que le miracle au sens du prodige n'est pas audible cela même dans les pré-supposés chrétiens, que Dieu est absent (Hof, 2016), Simone Weil suppose la nécessité d'une reproduction en miroir de l'exemple messianique. Le Dieu absent de Simone Weil s'accomplit alors dans un phénomène d'intériorité, "c'est Dieu en nous qui aime les malheureux" (Weil, 1966, 102), c'est cette part d'humanité qui élève jusqu'à la rencontre. Le miracle weilien, c'est avant tout la reconnaissance de l'autre. Il est ici, dans cet instant précieux de la notion d'attention où autrui découvre son importance. On comprend alors que cette question premièrement d'ordre sémantique et théologique en pose une autre. À ce moment où l'on considère le miracle en tant que rencontre, on le tire en quelque sorte un peu plus près du plan terrestre pour en faire avant tout autre chose un phénomène humain.

1. Miracle : phénomène humain

La définition ordinaire du miracle tend à le réduire à sa dimension événementielle, soit en tant qu'improbabilité – ce qui arrive en dehors des attentes –, soit en tant que phénomène surnaturel, lorsqu'il est envisagé dans son sens théologique comme l'intervention profitable du divin. Dans un cas on suppose qu'il représente la marge d'erreur nécessaire de l'inévitable, le centile de l'incertitude ; dans l'autre on admet l'action d'une puissance supérieure contrariant le déroulé supposé des choses pour l'amener à dessein différent. Dans un souci de rationalité, on est alors amené à considérer le miracle comme une voie d'impasse, le produit d'une méconnaissance du fonctionnement naturel des choses, ou dans l'idée de Wittgenstein, comme le caractère de ce qui est incroyable ou de ce que l'on n'a pas encore vu : "un miracle. De toute évidence, c'est simplement un événement tel que nous n'avons jamais rien vu encore de semblable." (Wittgenstein, 2000, 152-153). Ce faisant, on en vient cependant à appréhender le miracle en dehors de ces conditions d'apparition, en tant qu'objet émancipé de sa structure survenant par-ci par-là sans nécessaire cohérence de déroulement. Le miracle n'est à ce moment plus que le cas d'une vue de l'esprit, davantage le fait d'une représentation mentale qu'un phénomène à part entière. Pour cette raison-là, Derrida avait

préférée se poser la question du "miraculeux" plutôt que celle du "miracle" (de Rochechouart, 2021), parce qu'elle rétablit le sujet au centre de son environnement.

Le prérequis qu'impose Simone Weil n'est pas autre chose que celui-ci. Lorsqu'elle conteste au Père Couturier l'approche chrétienne de l'idée de miracle, c'est, il est vrai, pour rappeler qu'il est inséparable de la tête dans laquelle il prend place (Weil, 1951, 59-60). Dieu ne se manifeste pas lui-même à proprement parler lorsqu'il est fait mention d'un miracle, il est de toute manière absent. Il ne saisit pas l'être par volonté. Il ne s'impose pas, il se devine, il éclot, il pétille là non où on l'attend, mais là où on le suscite. En d'autres termes, il n'est pas envisageable de séparer pas le miracle de sa structure qui le conditionne, c'est-à-dire d'une part la nature, de l'autre l'être humain. Pour autant, on ne peut pas dire avec Simone Weil qu'il ne s'agisse que de ça. Si le miracle consiste pour moitié en un phénomène d'autoreprésentation, reste qu'il arrive effectivement dans l'exemple du Nouveau Testament. Par ailleurs, la reconnaissance de cette concordance nécessaire entre l'événement spirituel et ses conditions matérielles d'apparition n'éliminent pas la dimension spirituelle du miracle : "Les faits dits miraculeux sont compatibles avec la conception scientifique du monde si on admet comme postulat qu'une science suffisamment avancée pourrait en rendre compte. Ce postulat ne supprime pas la liaison de ces faits avec le surnaturel." (Weil 1951, 59). Le miracle ne doit en fait rien au hasard ni non plus à l'incrédulité, puisqu'il exige un allant positif en son sens. Dans sa définition statistique également, le miracle n'est pas l'abolition des règles de probabilité, il en représente une d'entre elles, et s'il est possible qu'il arrive c'est généralement que la probabilité du miracle est poussée par des conditions favorables. Une attitude par exemple, mais qu'il soit statistique ou théologique, le miracle reste "conséquence de".

Pour figurer, Simone Weil emploie à plusieurs reprises l'exemple des deux autres condamnés de la Crucifixion. Le Christ est jugé auprès de deux voleurs. L'un des deux, le Bon Larron, reconnaît son innocence. Celui-là, pour Simone Weil, accomplit un miracle auquel le Christ répond en lui promettant le royaume divin (Luc, 23, 39-43). Le Christ et les condamnés sont ces deux plans parallèles qui en principe ne devraient jamais se croiser. À ce moment l'un des deux se place dans une situation d'acceptation de la distance qui existe entre lui et son salut, "Jésus, souviens-toi de moi quand tu viendras inaugurer ton Règne"; à la différence de l'autre – le mauvais – qui lui exige l'intervention divine, "N'es-tu pas le Messie ? Sauve-toi toi-même et nous avec !". L'un accepte sa condamnation, jette

un pont pour couvrir la distance ; l'autre attend l'oblique. Sa dernière requête, "souviens-toi de moi", vaut pour une reconnaissance de la sainteté d'un semblable qui ne lui a pourtant encore rien prouvé ; la réponse du Christ figure quant à elle l'abaissement du divin, la jonction, un moment et un lieu. "Ce miracle, c'est l'amitié" (Weil, 1966, 142), s'opère dans la rencontre de l'autre, c'est-à-dire dans la capacité à le reconnaître. Aucune intervention supérieure, juste un phénomène humain, celui d'une extrême empathie désarmant jusqu'à la volonté de survie du condamné à mort. Le cœur du miracle weilien, l'être humain rendu au bout d'un cheminement spirituel en direction de Dieu, vers ce plan au-dessus. Dans la distance, la rencontre.

Dès lors, où situer la rencontre de l'Homme et de Dieu ? Probablement dans l'interpersonnel, le point de frontière entre une personne et une autre. Dans la compassion également, dans l'empathie permise dans le rapport à Dieu, qui d'une frontière fait un point d'ancrage. Au moment de la Crucifixion, le Christ est un homme parmi d'autres. La reconnaissance du bon Larron n'est que celle d'un être humain pour une autre. Ici encore, le miracle est rapport de quelque chose, la capacité à reconnaître soi en son prochain. En somme, la capacité d'attention que décrivait Miklos Vető, "être ouvert, être souple" (Vető 2006). À ce moment, au travers du contact entre un être humain et un autre, l'événement toujours singulier et exceptionnel de la reconnaissance de l'autre, le miracle s'opère et épouse la forme de leur rencontre : l'"Attention créatrice des connexions nécessaires." (Weil, 1950, 34). Pour cette raison, le bon Larron est un saint, parce qu'il reconnaît la sainteté dans la condition d'un prochain plus malheureux encore : "Les malheureux n'ont pas besoin d'autre chose en ce monde que d'hommes capables de faire attention à eux. La capacité de faire attention à un malheureux est chose très rare, très difficile ; c'est presque un miracle ; c'est un miracle." (Weil, 1966, 74), elle fait le lien de la rencontre. De fait, si le miracle est rencontre de Dieu et de l'Homme, il figure tout autant celle de l'être humain avec lui-même dans la capacité d'attention : "Le miracle du bon larron fut, non pas qu'il pensât à Dieu, mais qu'il reconnût Dieu dans son voisin." (Weil, 1947, 153).

2. Miracle : ouvrage d'art

Rendu devant l'impossibilité d'une rencontre matérielle entre Dieu et l'être humain, il est évident que l'image du miracle reste incomplète. C'est-à-dire que si

ces deux plans s'opposent, ils doivent pourtant savoir se rejoindre. Non pas en dans l'oblique, car ils sont contraints par l'impossibilité de dévier d'une droite, mais bien par un autre moyen. Dans l'addition d'autre chose, "1 et 1 ne font pas deux sans addition." (Weil, 1950, 34). Le miracle figure un point sur un plan cartésien, le produit d'une jonction, une rencontre. Pour qu'il y ait miracle, il y a la nécessité de croiser ces deux plans non pas par eux seuls, mais au moyen d'un troisième objet. Il faut ajouter entre eux un rapport pour les joindre, c'est-à-dire qu'il est impératif de trancher ces deux plans à la perpendiculaire dans l'idée weilienne que la séparation construit le lien : "Deux prisonniers, dans des cachots voisins, qui communiquent par des coups frappés contre le mur. Le mur est ce qui les sépare, mais aussi ce qui leur permet de communiquer." (Weil, 1947, XXXII). Là, le miracle dans la séparation. Le miracle, c'est à proprement parler le produit de cette rencontre. Le rapport est quant à lui l'ancrage : le miracle en dépend selon comment il va croiser. "Ainsi nous et Dieu" (Weil, 1947, XXXII), séparés, mais liés dans la distance. En ce sens, le miracle désigne l'événement comme le lieu. À la fois la signification de la rencontre, du moment où Dieu et l'être humain se croisent, mais également la cause et la représentation de l'événement au cœur d'un univers mental.

"Dieu est médiation, et en soi tout est médiation divine." (Weil, 1950, 34). Autrement dit si le miracle constitue bel et bien un phénomène humain, reste qu'il est consenti et inspiré par "la présence de Dieu en nous" (Weil, 1966, 102). L'amitié, l'amour, la beauté évoqués dans l'exemple du bon Larron pour le Christ en sont des manifestations tout à fait communes : la compassion figure un passage, prérequis et aboutissement du miracle. Il y en a d'autres, Simone Weil étend ce principe jusqu'au cœur de production tout à fait humaine. L'idée d'un rapport de médiation est amenée dans la philosophie de Simone Weil par le réemploi du concept grec de *metaxu*. Elle induit comme principe nécessaire de tout rapport de pensée une corrélation tripartite : "Toute pensée humaine implique trois termes, un sujet qui pense et qui est une personne, un objet pensé, et la pensée elle-même, qui est le contact des deux." (Weil, 1951, 128). Entre deux personnes, une troisième, "la dignité divine exige que ces trois termes soient chacun une Personne, quoiqu'il y ait un seul Dieu." (Weil, 1951, 128). Le miracle est à ce moment tout ce qui fait un lien : "Ne priver aucun être humain de ses *metaxu*, c'est-à-dire de ces biens relatifs et mélangés (foyer, patrie, traditions, culture, etc.)" (Weil, 1947, XXXII). En clair, le miracle est également l'éventualité que cette conciliation soit

possible dans l'exemple amené par Dieu : "Si on interprète la définition de l'amitié comme une égalité parfaite d'harmonie au moyen de la définition de l'harmonie comme la pensée, commune des pensants séparés, c'est la Trinité même qui est l'amitié par excellence." (Weil, 1951, 129). Dans la reproduction d'un modèle suprême au travers de nouvelles images dégradées, l'être humain perpétue sa capacité à créer du lien. La capacité d'attention figure de manière équivalente la capacité d'ouverture, l'éventualité du miracle creuse dans le rapport à Dieu un champ des possibles (Chrétien, 1987 ; Olcese, 2020). Comme l'avait mentionné Miklós Vető, "La connaissance scientifique et philosophique, la création artistique et l'amour du prochain ne sont qu'autant de manifestations de la même faculté humaine par laquelle nous nous mettons en présence de Dieu" (Vető, 2006).

En architecture, on qualifie d'ouvrage d'art les édifices de communications, de protections, de transition ; ce sont les ponts, les digues, les tunnels, les routes. De manière générale, tout ce qui connecte, fait le lien, suscite la rencontre. Dans l'esprit, le miracle weilien doit figurer quelque chose de comparable dans la notion de *metaxu*, "*Les ponts des Grecs*" (Weil, 1947, XXXII). En apparence, ces deux plans en opposition que constituent le naturel et le surnaturel creusent entre eux un gouffre incompressible ; il n'existerait pas de possibilité de croisement apparente. Si ce n'est celle du miracle qui précisément dans la définition de Simone Weil existe ainsi en tant que ce qui fait solution d'une contradiction, "Une contradiction ne peut se réaliser sans miracle" (Weil, 1950, 245). Ici résolution de la contradiction de distance entre naturel et surnaturel ; dans d'autres cas contradiction de la distance entre deux êtres humains. Au-delà de l'idée seule de la rencontre, le miracle chez Simone Weil en désigne les conditions d'apparition. La capacité d'attention qui constitue cette attitude nécessaire à la rencontre du prochain, mais également l'objet centre de l'attention qui porte entre la personne pensante et la personne pensée un lien. En d'autres termes, l'idée weilienne du miracle en tant que phénomène humain est conséquence d'un rapport de médiation. La rencontre ne s'opère que dans la résolution de cette impossibilité de croisement. Comme ouvrage d'art, il figure ce lieu à égale distance de deux rives opposées, ce point d'équilibre où la rencontre de deux courants opposés annule le mouvement. Le moment où ces deux contraires s'effacent, c'est ici précisément le lieu du miracle : "Seule une convention peut être ici-bas la perfection de la pureté [...] Qu'une convention puisse être réelle, c'est un miracle de la miséricorde divine." (Weil, 1966, 130).

De fait, il nous serait possible de voir un miracle dans tout ce qui serait de la conciliation. De "l'harmonie", des équivalences, des nuances, des dialectiques d'objets ; la forme d'une chapelle, d'une peinture, d'une poésie – d'autres miracles. D'autres navettes, d'autres rapports de médiation, même mobile, même phénomène d'attention faisant apparaître derrière l'objet au bout de l'accord, le sujet conscient. Et dans l'appréciation de ces produits, du beau, du bien, du bon ; même tension, même rapport dévorant, autophage, que l'être humain entretient avec lui-même :

Le beau est un attrait charnel qui tient à distance et implique une renonciation. Y compris la renonciation la plus intime, celle de l'imagination. On veut manger tous les autres objets de désir. Le beau est ce qu'on désire sans vouloir le manger. Nous désirons que cela soit. (Weil, 1947, XXXII)

À ce titre, les arts (beaux) figurent chez Simone Weil un miracle ; celui de la rencontre. Miklós Vető l'associe justement à la connaissance scientifique qui dans l'esprit pythagoricien transcrit les intuitions du beau : "Ainsi, les hypothèses scientifiques donnent au monde un caractère d'œuvre d'art. Les anciens voyaient très bien ce rapport entre la science et l'esthétique." (Weil, 1959, 144). "L'attrait charnel "reproduit dans l'art est le même que celui qui tire les trois crucifiés : un rapport d'acceptation ou d'abolition de la distance, "Le beau enferme, entre autres unités des contraires, celle de l'instantané et de l'éternel" (Weil, 1947, XXXIII). Il y a le choix d'accepter ou de refuser la distance. L'art n'est miracle que lorsqu'il tend à reproduire celui du bon Larron, à s'inscrire dans cette démarche requise d'expiation, lorsqu'il accepte l'attrait charnel dans le renoncement : "Pour ressembler au bon larron, il suffit de se rendre compte que, dans quelque degré de malheur qu'on soit plongé, on a mérité au moins cela." (Weil, 1962, 107-108). Là aussi est le beau dans l'art, dans la capacité à se sortir de soi, à se refuser de prendre pour ne juste ressentir : "Beauté : un fruit qu'on regarde sans tendre la main." (Weil, 1947, XXXIII). L'art véritable, c'est celui qui est beau, c'est-à-dire pour Simone Weil celui qui suscite Dieu dans le monde de sorte que l'on ne souhaiterait pas s'en saisir : "L'amitié est le miracle par lequel un être humain accepte de regarder à distance et sans s'approcher l'être même qui lui est nécessaire comme une nourriture" (Weil, 1966, 143). Dans la tradition kantienne, Simone Weil définit le rapport à la beauté au travers d'une impossibilité de dire. Le beau n'est que ce que l'on ne saisit pas, ce que l'on ne parcourt qu'à moitié,

comme un pont que l'on ne voudrait que traverser que jusqu'au centre, s'arrêter, repartir. Un autre miracle, un autre point de rencontre, mais le même phénomène d'attention, "Une mélodie grégorienne témoigne autant que la mort d'un martyr." (Weil, 1947, XXXII).

Même si Simone Weil ne prolonge pas dans ses écrits ses intuitions du miracle jugeant que ce dernier "n'a rigoureusement plus aucune signification." (Weil, 1951, 153) dans un monde parachevé par la science, reste qu'elle persiste à vouloir lui accorder cette valeur suprême de véritable manifestation de Dieu sur Terre. Le miracle, c'est ce moment où l'être humain et Dieu se rencontrent. Non pas dans un phénomène d'apparition, car le miracle de Simone Weil est quelque chose de tout à fait raisonnable, d'en fait banale ; plutôt dans le commun d'un acte de socialisation, l'événement quotidien mais pourtant toujours singulier et exceptionnel d'une rencontre, qui figure la persistance de la présence de Dieu en l'être humain. Le principe même de connexion, de lien, figure quelque chose de divin : "Chaque relation entre deux ou plusieurs choses créées — qu'il s'agisse d'êtres pensants ou de matière — est une pensée de Dieu." (Weil, 1950, 245). La véritable révolution amenée par le Christ : la reconnaissance de l'autre dans l'idée centrale d'attention. Vérité sûre, vérité antérieure, mais vérité jusqu'alors informelle, qui dans l'exemple amené par le Nouveau Testament se débarrasse de son intérêt pratique pour ne plus que désirer en elle que la capacité à se défaire de soi, à privilégier de son désavantage à son préjudice pour s'en assurer la capacité de conciliation. Vérité commune également, parce que partagée. Par Jean-Luc Godard entre autres, qui, dans la suite de l'inspiration de Simone Weil, prolongera l'intuition du miracle jusqu'à nourrir chez lui à un renouvellement des formes d'expression artistique. D'abord *Hélas pour moi* (1993), Dieu lui-même incarné sur Terre à la recherche de l'amour humain ; ensuite *Éloge de l'amour* (2001), hommage à la mémoire (Jabre, 2009), hommage à Simone Weil à la recherche de cet esprit d'amour ; enfin *Le Livre d'images* (2018), *remake* et rétrodiction du miracle de l'art porté dans l'image. Chaque fois des miracles, mais non pas considéré en tant que des apparitions, mais pris pour ce qu'ils sont, des rencontres. Cependant, chez Godard le miracle vit dans un après. Porté dans la pratique artistique, le miracle désigne désormais l'acte de création ; lequel induit nécessairement un retour, une réception du sentiment inspiré dans l'œuvre. Dans *Hélas pour moi*, l'incarnation de Dieu en un être humain ne figure que le début d'une histoire (d'amour). Au-delà de la rencontre persistent un vécu, puis son souvenir ; dans les deux cas du

miracle et de l'objet d'art, on désigne une expérience qui conditionne le rapport au miracle ; on s'aperçoit alors dans la continuité de Simone Weil à Jean-Luc Godard, que l'idée du miracle engage également un rapport à l'esthétique. Dans l'événement – le miracle –, la rencontre ; ensuite, dans le souvenir, le récit et l'histoire. Dans l'art, un lien, une relation ; un miracle donc.

3. Miracle : histoire d'amour

Étant donné que le miracle weilien doit être considéré comme phénomène de médiation, il englobe en lui tout ce qui relève de la capacité d'expression – qui est la formulation de la pensée –, de communication – qui est son partage –, et de réception – qui est sa reconnaissance. Les arts figurent chacune dans leur propre originalité des espaces de médiation à part entière articulant entre eux ces trois principes. Aussi bien dans le rapport à un spectateur inconnu, que dans son vécu égoïste, lorsque l'objet d'art est dirigé du moi vers le moi, et vécu du moi par le moi, il est espace de communication. L'énergie nécessaire à la production d'une œuvre est permise à l'artiste par un phénomène d'inspiration qui constitue, là encore, une rencontre avec Dieu du point de vue de Simone Weil. Mais cela est-il suffisant ou même simplement concret pour justifier que l'art constitue, comme le mentionnait Miklós Vető, un miracle au même titre que l'amour du prochain ? Dans *Hélas pour moi* (1993), Jean-Luc Godard introduit par une histoire racontant ce que les aïeux d'une voix inconnue faisaient lorsqu'ils avaient une tâche difficile à accomplir : "Quand le père du père de mon père avait une tâche difficile à accomplir, il se rendait à un certain endroit dans la forêt, allumer un feu, et se plongeait dans une prière silencieuse. Et ce qu'il avait à accomplir se réalisait. ". Godard décrit ici métaphoriquement le rituel d'un miracle, celui de la naissance du film. De la recherche d'un contact jusqu'à sa matérialisation, les actions du vieux tendent à organiser un épanouissement spirituel. Le miracle n'est cependant pas nommé en tant que tel, puisqu'il n'est pas représenté en tant qu'une intervention, mais qu'il constitue au lieu le courage de réaliser "une tâche difficile" : il est un lien équivalent entre appel et rétribution. Progressivement les générations suivantes délaissèrent les habitudes du plus vieux, on oublia jusqu'au rituel et les mots de la prière :

Quand plus tard le père de mon père se retrouva confronter à la même tâche, il se rendit à ce même endroit dans la forêt et dit : "nous ne savons plus allumer le feu, mais nous savons encore dire la prière ". Et ce qu'il avait à accomplir se réalisa. Plus tard, mon père se retrouva confronter à la même tâche, lui aussi alla dans la forêt et dit : "Nous ne savons plus allumer le feu, nous ne connaissons plus les mystères de la prière, mais nous connaissons encore l'endroit précis dans la forêt où cela se passait. Et cela doit suffire ". Et ce fut suffisant.

Là encore le miracle s'accomplit pourtant, cela même dans l'oubli de la tradition. De fait, on peut y comprendre que le miracle ne dépend pas vraiment du rituel qui l'appelle, mais qu'il est conséquence d'autre chose. Godard poursuit en posant une interrogation auquel il ne répondra pas autrement que par l'équivoque : jusqu'à quel point peut-on dépouiller l'œuvre tout en conservant sa capacité communicative. Au moment où l'on ne sait plus à quel endroit prend lieu le miracle, que l'on n'est plus certain même de ce qu'il est, peut-on tout de même l'espérer ? : "Mais quant à mon tour, j'eus affaire à la même tâche, je suis resté à la maison et j'ai dit : "Nous ne savons plus allumer le feu, nous ne savons plus dire les prières, nous ne connaissons même plus l'endroit dans la forêt. Mais nous savons encore raconter l'histoire. "" . Dans l'oubli de tout, de la pratique jusqu'à la tradition, suffit-il de raconter l'histoire – c'est-à-dire de faire œuvre d'art – pour susciter le miracle de la rencontre ?

Le premier rapport – le plus évident – qu'il nous est permis tisser entre Godard et Simone Weil est celui qui apparaît très sincèrement dans *Éloge de l'Amour* (2001). Edgar, le personnage principal, se questionne sur la nature de ce qui serait un amour "adulte ". Un amour jeune, il sait déjà ce que c'est, de la passion dévorante ; un amour vieux aussi, peut-être une forme de tendresse ou d'usure faite du temps passé. Pour autant, l'amour mature – l'entre-deux – lui paraît inaccessible : "Les jeunes, c'est évident. On les croise dans la rue et on dit d'abord : ce sont des jeunes. Les vieux, pareils. Avant quoi que ce soit, on se dit en pensée, voilà un vieux. Mais un adulte, c'est tout sauf évident. Ils ne sont jamais tous nus [...]. Il leur faut une histoire même dans les films X. ". Pour articuler sa recherche, Edgar définit quatre moments de l'amour : "la rencontre, la passion amoureuse, la séparation, les retrouvailles. ". Ces étapes constituent une sorte de gradation, d'ascension de l'amour comparable à celui qu'accomplit le mythe platonicien. Edgar cherche un couple pour figurer ces trois âges de l'amour ; il auditionne un couple de jeunes, mais s'interrompt ne sachant pas trouver un amour adulte. Le couple de vieux lui est représenté dans le passé, par les parents de Berthe, anciens

résistants vivant encore dans le souvenir de leurs exploits de ces quatre années de guerre. Ces deux couples, jeunes et vieux sont bloqués au stade de la passion amoureuse qui ne dépasse jamais la troisième étape de l'amour, la séparation (Jabre, 2009). Les difficultés d'Edgar lui rappellent un projet précédent. Dans le passé, il avait souhaité écrire une cantate à la mémoire de Simone Weil, dans la est à la recherche de l'esprit de résistance que les catholiques avaient pu défendre pendant la Seconde Guerre mondiale. Il rencontre alors Berthe qui incarne son avatar : décrite dans le rapprochement d'une citation du *Bleu du ciel* de Georges Bataille, elle dégage la même justesse, la même franchise, également une même maladie qui l'interrompt dans ses ambitions ; jusqu'à l'imiter en image, son visage dans le reflet d'un rétroviseur de voiture, le même profile, la même coupe de cheveux, les mêmes yeux (Godard, 2001, 91 min). Elle est alors la personne qu'il recherche sans encore le savoir, peut-être une personne capable de dépasser le stade de la passion et d'accepter la séparation. Dans son souvenir, Edgar penser décerner l'image d'un amour véritable : "Elle avait un vrai discours à propos de l'État et de l'impossibilité que l'État tombe amoureux. En fait, je rêve, je voudrais quelqu'un, vous voyez comme Simone Weil et Hannah Arendt." (Godard, 2001).

Les parents de Berthe auraient également pu représenter ce qu'aurait été cet amour "adulte", avant qu'ils ne se cloîtent dans le souvenir trop persistant de leurs années de résistance : "Pendant quatre ans, dans la résistance organisée, l'argent était tombé au rang de moyen. Il n'était plus une fin.". Mais les idéaux de la résistance auront duré trop longtemps jusqu'à finalement pourrir au bout de leur branche. La référence à Simone Weil est ici claire, elle qui disait "Toutes les choses créées refusent d'être pour moi des fins" (Weil, 1947, XXXII). Il est là l'amour adulte que recherche Edgar, dans la capacité de médiation, mais sans savoir le voir ou le formuler, il l'abandonne. Après l'échec du premier projet d'Edgar, Berthe dépérit : entre elle et lui, entre Weil et Godard, le même besoin de trouver ce que serait cet amour "adulte". Comme Simone Weil, elle en vient à se retirer, à chercher une forme d'exil dans son propre dépérissement. Pour cette raison, elle refuse de l'aider lorsque Edgar reviendra la voir pour son film. Son échec précédent la touche trop. Edgar prend la question à la légère, ne juge pas que Berthe puisse y tenir tant : "vous n'auriez pas dû abandonner votre projet [...] Elle y croyait, vous savez. – On ne se suicide pas pour ça.". Et pourtant. Edgar l'apprendra plus tard, son deuxième échec achève Berthe. Dans ses affaires Edgar retrouvera plusieurs livres ; également son cahier de notes affichant en haut de

page *Simone Weil*, en sous-titre *La pesanteur et la grâce*. Berthe souhaitait qu'Edgar choisisse l'un de ses livres pour le garder. Il en prendra un, on ne sait pas vraiment ni lequel ni si celui choisi est celui que Berte voulait lui transmettre. Le montage nous montrera *Le voyage d'Edgar* d'Édouard Peisson ; peut-être une manière de nous dire que dans la disparition de son amie, l'obsession d'Edgar persiste (Jabre, 2009) ; ou alors que laissant derrière lui les notes de Berthe, il n'a toujours pas saisi ce qu'elle portait en elle.

Edgar cherche à matérialiser dans l'inspiration artistique le véritable amour qu'il pense deviner en Berthe et en Simone Weil. Mais il n'y arrivera pas, chaque fois son ambition échoue dans la rencontre d'un obstacle immense : comment transmettre, comment rapporter l'intuition qu'il porte en lui ? Le double abandon d'Edgar interroge : nous est-il permis de transmettre cette vérité essentielle qu'est l'amour ? Une question laissée en suspend chez Simone Weil, elle-même regrettant dans ses derniers jours à Londres, son incapacité à donner entièrement la vérité qu'elle pense porter en elle : "j'ai moi aussi une espèce de certitude intérieure croissante qu'il se trouve en moi un dépôt d'or pur qui est à transmettre." (Weil, 1957). Legs trop lourd, trop volumineux pour être reçu, "C'est un bloc massif. Ce qui s'y ajoute fait bloc avec le reste. [...] Pour le recevoir, il faudrait un effort. Et un effort, c'est tellement fatigant !" (Weil, 1957). Déjà plus tôt dans *Hélas pour moi* (1993), Abraham Klimt suivait le même cheminement. Comme Edgar, il cherche à raconter une histoire d'amour, celle de Simon et de son épouse Rachel. Cependant, cette histoire d'amour est celle d'une possession. Dieu voulant connaître l'amour humain s'est incarné en Simon (est-il déjà Simone ?) pour séduire Rachel. Pour autant que l'on puisse le voir, cet amour ne peut espérer s'accomplir qu'au terme du film. L'amour que Dieu-Simon porte à son épouse n'est qu'un amour de désir, qui consomme et consume ; il ne figure qu'un faux miracle, sa version tronquée, car contrainte. Il ne peut en être autrement, c'est de cette manière que Rachel et Simon vivent leur amour. C'est la leçon que Dieu-Simon donne à Rachel dans *Hélas pour moi*, "Vous prétendez que lorsque j'aime Simon, je lui fais de l'ombre ? Et qu'il vous fait de l'ombre lorsqu'il vous aime ?". Rachel répond en synthétisant : "Lorsque je mets mes deux bras autour du cou de Simon, est-ce que c'est deux bras tendus qui se resserrent lentement dans une étreinte ; jusqu'à ce que les deux mains s'étant rapprochées, les doigts finissent par se rejoindre, est-ce que cet acte d'amour n'est pas l'acte de la prière ?".

L'idée de vérité tenue par Simone Weil ne pourrait donc pas se transmettre, n'étant pas une fin en elle-même, n'en ayant pas la vocation. Rachel fige cette intuition, "Peut-on se résigner à seulement être aimé ? ". L'amour se vit en acte, celui de se laisser aimer, c'est là qu'il se donne et se suscite. Pour Simone Weil comme pour Godard, l'amour suprême demeure le modèle de l'amour courtois, celui qui reste à distance, donc qui en un sens ne se réalise pas autrement que dans sa négation.

4. Miracle : histoire à (ne pas) raconter

Implicite, la réponse amenée par *Hélas pour moi* et *Éloge de l'amour* semble être négative. Le récit seul n'apparaît pas suffisant à l'atteinte de l'idéal de communion mis en avant par Simone Weil. Au contraire, le récit seul contraint l'acte et livre à la place d'un miracle sa version tronquée. Dans *Éloge de l'amour*, les parents de Berthe sont approchés par des producteurs de Hollywood voulant acheter leur histoire pour la tourner en film. Davantage intéressé par la "bonne histoire", les "Américains" incarnent ce dévoiement d'un peuple qui du point de vue de Berthe "n'en a pas vraiment", qui cherchent en l'histoire des autres une vérité qui parle d'eux-mêmes. Ils reproduisent en un sens l'exemple du mauvais larron, de l'art qui "n'est pas beau" né d'un amour encore prépubère et cannibale. De même, l'amour que Dieu lui-même recherche dans la possession de Simon n'est pas sincère, ne se transmet pas du moment que cet amour n'est qu'un amour de passion charnel. Il n'est encore qu'un amour jeune, celui de l'histoire comme récit, qui ne peut espérer que grandir dans son renoncement arrivé au terme du film où cette parenthèse se ferme et où la distance se rétablit. Pour cette raison, la quête d'Edgar échoue deux fois, parce que lui exprime un amour véritable, devenu incapable de dévorer l'objet de son attention, donc de le formaliser entièrement en l'enfermant dans une image. À deux reprises il n'est pas capable de finir de mener à bien ses projets, mais c'est parce qu'il aime sincèrement l'objet de sa recherche et que suivant la logique de cet amour véritable, il ne peut que vouloir y renoncer dans la mise à distance. Mais là, la distance ne se rétablit jamais ; du moins dans le film. Simon disparaît entièrement en Dieu dans la métaphore d'un baptême. L'éditeur de livre quant à lui ne parvient pas à réunir les pages, il rate l'histoire qui échoue à se raconter. L'espoir subsiste malgré tout. Dans la disparition de Simon, Dieu-Simon abandonne son manteau, en symbole sa fonction donc sa responsabilité en tant que Créateur. L'échec de l'éditeur laisse dans le hors-

champ, "au-delà des images et des histoires" (Godard, 1993) où l'histoire se poursuit, la possibilité du rétablissement de la distance ; "en deçà" corrige Godard, comme pour signifier que cette rectification ne sera possible que dans un retour au terrestre. À la question "où commence l'amour", Godard répond : "en dehors du film".

En deçà des images, des associations. Très tôt, avant même le passage derrière la caméra, Godard mettait l'emphase sur son "beau souci" de l'après-film, le montage (Godard, 1956). Entre les images, des rapports aussi, monter d'ailleurs "c'est mettre en rapport les choses" (Bertucci, 2017) : "Le montage, par conséquent, en même temps qu'il la nie annonce et prépare la mise en scène ; l'un et l'autre sont interdépendants." (Godard, 1956). Peut-être bien que "Nous savons toujours raconter l'histoire", mais quel intérêt si le sens de celle-ci se perd dans l'acte de la raconter. Quand les ficelles du cinéma deviennent suffisamment solides pour soutenir le regard du spectateur, elles l'emportent pour le contraindre à l'anomie du mouvement constant. Là le rôle classique du montage : emporter le spectateur dans le mouvement de l'histoire. Et là également la diminution de la valeur de l'image, qui rétrécit jusqu'au plus petit de ce qu'elle représente, c'est-à-dire le récit. Comme on le pense généralement, le montage figure la substance liante du métrage – son rythme. À contrario, Godard va vouloir s'en servir en sens inverse comme acte de fracturation de l'histoire. Des dialogues coupés, interrompus dans leur signification ; des sons étrangers, extérieurs à la diégèse, venus envahir les silences ; des pancartes de mots, des citations posées là en didascalies, en retournement de sens. Dans le renouvellement permis par le montage, Godard à la manière de Simone Weil "distingue le beau de l'agréable" (Weil, 1959, 237). Le plaisir disparaît dans l'abolition de l'histoire, lorsque le montage s'oppose au récit dans un processus d'involution de la pratique cinématographique rendant à l'image sa valeur fondatrice. Si l'histoire de *Hélas pour moi* nous raconte une histoire d'amour – le miracle de l'incarnation de Dieu en Simon – le montage lui, laisse le rappel amer de la dissipation de sa valeur. D'une certaine manière, le montage pousse en sens contraire de son récit pour en dédoubler le sens. Pour préciser son propos, Godard ajoute : "J'ai fait une équation une fois, un film, c'est $x + 3 = 1$, x est égale à moins 2. Quand on fait télescoper deux images pour en trouver une troisième, il faut en supprimer deux, c'est la clé du cinéma, mais il ne faut pas oublier la serrure" (Godard, 2018). Pour produire une image, il faudrait en supprimer deux d'abord. En quelque sorte, d'abord aller contre son œuvre – son

projet, ses inspirations – pour lui donner ensuite des significations nouvelles. Le "sens "de l'amour, du miracle de la rencontre, se dévoile dans l'espace scénique produit du processus de dé-crétion/crétion engagé dans le montage. Une façon pour Godard de sortir et d'en revenir au cinéma. Dans la neutralisation une révolution ; d'abord tuer l'amour, tuer le film pour le faire revivre ailleurs et autrement. La négation du sens premier de l'image en engage un nouveau qui le dépasse dans la régression (Rembert, 2021).

L'ambition d'ascension régressive – d'élévation dans un phénomène de pesanteur – aboutit dans la démarche du cinéaste jusqu'à la volonté de se faire disparaître lui-même de sa propre œuvre. Le montage chez Godard acte la négation de la mise en scène de l'auteur par lui-même. Mais ce n'est pas comme s'il s'agissait simplement de faire un film pour le défaire ensuite. Pour *Hélas pour moi*, Godard avait avoué que ce n'était que "très peu de moi dans les dialogues, ce sont des bouts de phrases empruntés ou reçus de droite et de gauche ". En réalité, Godard va avoir l'habitude de sélectionner et associer des citations extraites de leurs contextes pour les réemployer au profit d'un autre ; une manière de répondre à l'équation annoncer précédemment. Par là même, Godard va s'inscrire dans une tradition plus longue que celle du cinéma qui finalement ne figure, comme dans l'idée de Jean-Marie Straub, "qu'un instrument d'analyse ". En fait, c'est quelque d'assez régulier dans l'ensemble de son œuvre. En atteste l'exemple de *Je vous salue Sarajevo* (1993), en entier un collage-montage. Dans ce court-métrage, Godard superpose à une photographie montrant la répression de Bosniaques par des militaires serbes, des mots d'Aragon et de Bernanos sur la guerre ; lui-même s'inscrit par le titre à l'une de ses œuvres précédentes, *Je vous salue, Marie* ; tandis que le tout s'accompagne d'une composition religieuse, *Silouans Song* de Arvo Pärt, sous-titré *My soul yearns after the Lord*. Entre chacun de ces éléments une seule interaction, le montage, comme pour signifier qu'il est là le propre du cinéaste, dans la capacité d'association. La méthode de Godard va associer et confondre les inspirations et les significations pour produire à partir d'elles du sens nouveau, jusqu'à progressivement s'assimiler à un genre de cinéma-collage, de *patchwork* philosophique, dans lequel les idées ne sont pas figées, mais demeurent volatiles : "Je mets ces mots pour les garder, pour qu'ils amènent à autre chose. C'est un tableau sonore que je fais, c'est le tableau qui a un sens... J'émet des idées. À partir de là, on réfléchit et on en reparle un jour. C'est à chacun de voir. ". Les acteurs eux-mêmes sont laissés sans guide, de manière à ce que rien

du réalisateur ne transparaissent en eux (Bergala, 2006), qu'ils soient eux en tant qu'ils sont eux ; qu'ils contribuent à par égale avec le réalisateur à l'œuvre qu'ils ne jouent pas, mais qu'ils vivent. Ne pas les laisser interpréter, mais les faire être les personnages qu'ils incarnent, dans l'idée de Proust *Contre Sainte-Beuve*, un geste en dehors de toute forme d'intentionnalité. Godard rejoint là Simone Weil pour qui "Une œuvre d'art a un auteur, et pourtant, quand elle est parfaite, elle a quelque chose d'essentiellement anonyme." (Weil, 1947, XXXIII). Une église : Godard avait précisé qu'il aurait voulu tourner certaines scènes de *Hélas pour moi* dans une église ; lieu de l'anonyme, sans auteur, sans bruit, "Je leur ai dit que la seule façon pour que ce film soit... non pas réussi, mais tende vers ça, c'est d'aller dans une église, le seul endroit qui ne soit pas fermé à clé, où on peut entrer, s'asseoir et où il y a du silence. J'ai dit "Écoutez ce silence, pensez à vous ou n'y pensez pas "... "".

En quelque sorte, l'auteur devrait organiser dans l'œuvre sa propre disparition (Barthes, 1967 ; Rembert, 2021). Ne pas se saisir du spectateur, mais susciter en lui les conditions d'apparition de cette "mine d'or" dont parle Simone Weil. Pour Godard, cela ne pourra être possible que dans la négation du cinéma, dans le refus que l'objet d'art devienne une fin en soi. Comme le mentionnait le personnage de Klimt dans *Hélas pour moi*, "l'histoire n'existe que dans l'acte de la raconter ". Alors pourquoi ne pas la défaire ? Cette histoire qui n'est pas si importante, pourquoi ne pas la tordre, la hacher, l'interrompre, voire même lui couper la parole à certains moments où elle s'apprête à nous révéler ses ficelles et retournements ? Allez contre elle ; mais par là aussi aller contre la cohérence, contre le plaisir, contre le public que Godard perd également dans sa démarche de régression cinématographique. Abandonner l'histoire jusqu'à en abandonner sa qualité d'auteur, "Le sens exact de *Hélas pour moi*, c'est qu'il faut que j'apprenne à faire le deuil de l'œuvre ", parce que la disparition de l'auteur équivaut à la disparition de l'œuvre. Ce processus de restitution du fait cinématographique à l'image aboutit dans le *Livre d'images* (2018) à une suppression totale du récit comme continuité. Le film n'y est plus que montage, que références ordonnées en chaos ; un espace de suggestion laissant autant de place au spectateur qu'à l'auteur. Au premier ensuite de se laisser emporter dans l'idée d'attention de Simone Weil :

La mer, un mouvement dans l'immobilité. Équilibre ordre du monde. Image de la matière première. [Mots grecs]. Dans l'art. Cela a l'air d'être en mouvement, et c'est immobile. Musique, le mouvement s'empare de toute l'âme – et ce mouvement, ce n'est pas [29] autre chose que l'immobilité. Comme dans

le spectacle d'une vague, le moment où elle commence à crouler est le point même de concentration de la beauté. De même dans la musique. (Weil, 1950, 28-29).

Rester immobile, se laisser saisir par le "mouvement immobile" engagé par l'auteur ; donner en réponse suffisamment d'attention, saisir en réponse. Si cela fonctionne, c'est un dialogue qui s'engage entre les deux, une rencontre, un miracle. Dans le cas contraire, dommage. De ce point de vue, aller contre l'histoire et l'œuvre c'est aller en direction du spectateur :

J'ai toujours pensé que je faisais de la philosophie, que le cinéma est fait pour faire de la philosophie. Mais une philosophie plus intéressante que celle qui se fait dans les livres, puisqu'ici on n'a pas besoin de penser, on est pensé. L'écran pense. Et donc il faut recueillir (...) Voilà pourquoi l'histoire, s'il y en a une, seul le cinéma peut la montrer. Il n'y a plus qu'à regarder puisque c'est filmé. On n'a pas à écrire l'histoire puisqu'on est écrit par elle. (...) C'est l'écran qui pense, pas le scribe. Il y a une phrase de Saint Paul qui a autant d'importance pour moi que certaines phrases de Mao, où il est dit : "l'image viendra au temps de la résurrection. "Avant il n'y avait pas d'image, juste des essais avec les miracles. Le cinéma est en quelque sorte la résurrection du réel (Albera et Godard 1989, 14-16).

Au spectateur de rester souple, de faire preuve de la même capacité d'attention que l'auteur lui signifie dans l'acte de transmission. Cette dissimulation du sens, sa disparition dans la confusion de mots qui se répètent, de phrases qui se superposent à d'autres, n'est pas sans rappeler les "apocryphes" de Simone Weil. À la manière des films de Godard, *La pesanteur et la grâce* perd et (re)trouve son sens dans le montage du Gustave Thibon. Les cahiers de notes également, eux sans aucun montage, brut. Godard justifiait de la même manière une fascination pour Cioran dans le culte de l'aphorisme, de la "formule régressive" (Rembert, 2021). La dissipation de l'œuvre est ce qui lui donne son sa valeur. Dans l'impossibilité de transmission complète, la connaissance d'une vérité que l'on ne pourrait jamais capter entièrement. Cette volonté de Godard, de faire disparaître avec lui son œuvre, de ne plus laisser que la tentative – la *proposition de cinéma* –, c'est en un sens reproduire la fascination de Simone Weil. Ce qui apparaît ici au terme de ce cheminement cinématographique, c'est que, portée dans le domaine des arts au travers de la notion de miracle, la capacité d'attention de Simone Weil caractérise autant la capacité de don de soi que celle de réception de l'autre. À la remarque liminaire de Simone Weil, l'on pourrait répondre : notion de miracle, la capacité d'inspiration entendue dans son sens le plus large. Nous voulons dire, la capacité de concentration de l'entière de soi en direction d'un objet d'attention. C'est en quelque sorte la capacité

d'agir et de créer. Ensuite, l'inspiration exige expiration. Le moment où cette concentration s'évanouit, non pas par manque d'énergie, mais par envie d'être partagée, où l'acte de créer engage un refus de faire, où l'effort de création s'éteint et finalement se transmet. Le "faire attention" engage autant le donner que le recevoir. Entre les deux, un miracle.

Ce que l'on aura voulu dire ici, c'est que l'idée de miracle dans la philosophie de Simone Weil témoigne d'une tendance régulière de l'ensemble de son œuvre. Une chose que Lucien Goldmann avait très justement soulignée dans sa communication *La dialectique aujourd'hui* (Goldmann, 1970), c'est que Simone Weil avait fait partie de cette catégorie d'intellectuels s'agitant à la recherche d'un renouveau de la dialectique hégélienne ; pensant peut-être par-là trouver le moyen d'expliquer les tensions et les contradictions propres à une époque de trouble peut-être en certains points comparables à celle qui avait motivé les travaux de Hegel. À ce moment-là, l'idée de liberté et de justice que Simone Weil aimait, qu'elle voulait voir naître dans la révolution de 1917, s'était égarée dans la violence d'un système en toute apparence totalitaire ; jusqu'à aboutir dans le modèle stalinien à l'opposition complète de tout ce qui avait suscité le marxisme. Une contradiction que le rationalisme du début – du mémoire sur Descartes – et que l'analyse structurelle ne suffisaient plus d'expliquer. Et c'est quelque chose d'assez vrai de dire que Simone Weil s'est en quelque sorte confondue dans la recherche d'une réponse à cette contradiction (Goldmann, 1970). De ses années de syndicalisme acharnées jusqu'à la guerre d'Espagne, elle défend un discours et une action allant d'un antipode à l'autre, oscillant entre le profond et sincère engagement pacifiste et l'impératif de penser la guerre amenée par l'imminence des conflits. Il fallait pour elle subir un moment d'errance, piégée dans le remous de ses propres contradictions, avant de trouver pour sortie une voie de résolution de ses incohérences.

Plutôt que de repousser cette contradiction, pourquoi ne pas l'accepter comme ce qu'elle est. Qu'une chose et son contraire existent en même temps, ce n'est pas insensé ; que l'on puisse vouloir la paix en faisant et en pensant la guerre comme l'aura fait Simone Weil, ce n'est pas non plus nécessairement se contredire. Une discussion que Simone Pétrement avait rapporté avoir eue avec Simone Weil précise ce point de vue :

Nous avons parlé de philosophie. À propos de Hegel, je lui ai dit que la dialectique de Hegel était loin de m'inspirer confiance, mais que pourtant l'on est tenté de faire une dialectique, parce que, sur certaines questions, par exemple sur la liberté humaine, deux affirmations contradictoires peuvent

être vrais ensembles et doivent être maintenues l'une et l'autre. On est tenté alors de chercher si chacune n'est pas vraie ou fausse selon la place où on la met. Elle m'approuva énergiquement et me dit que c'était exactement ce qu'elle pensait. (Pétrement, 1973, 582)

Sans être nécessairement excluantes, les contradictions peuvent apparaître comme vraies simultanément. Ici, Simone Weil identifie l'une des voies de réactualisation de la dialectique hégélienne dont parlait Goldmann : une dialectique qui ne s'accomplirait non plus dans l'anéantissement de son pendant. Au contraire, la dialectique weilienne accomplit sa plénitude dans l'équilibre de son rapport, c'est-à-dire la reconnaissance de l'un par l'autre. C'est l'a priori sous-jacent l'idée de miracle : Dieu peut-être à la fois absent du monde comme nous l'appréhendons, comme présent en nous en un phénomène d'intériorité ; la capacité d'attention est à la fois abandon, un laissez-faire total de l'être porté en direction de son interlocuteur, comme la capacité de restituer cet effort d'immobilité et ce don de l'autre vers un ailleurs.

Ce dont on s'aperçoit dans le croisement de ces considérations avec l'œuvre de Jean-Luc Godard, c'est que ce renouvellement de la pensée éthique, celui amené par la notion d'attention, est concomitant d'un renouvellement équivalent de la pensée esthétique. Pour Simone Weil, les intuitions du miracle préfigurent – ou sont le produit, l'ordre n'est pas tant important – la matérialisation de cette image d'équilibre dialectique qui fait le cœur de sa philosophie. Les films de Jean-Luc Godard – du moins c'est le cas à partir de son retour au cinéma dans la décennie 1980 – traduisent cette aspiration dans l'image. Dans *Hélas pour moi* et *Éloge de l'amour*, Godard va reproduire le phénomène d'abaissement bien connu de la philosophie de Simone Weil au travers de l'échec de transmission de cet esprit d'amour, seulement aperçu et jamais réalisé. Une déperdition qui va alors se manifester chez Godard par une démarche de décomposition de l'art cinématographique, à la recherche – tout à fait consciente – de l'élimination de la cohérence du récit : faire un film sans faire un film. Simone Weil reproduit dans ses propres œuvres quelque chose d'analogue, si bien qu'au lieu du cinéma de Godard, nous aurions pu parler de *Venise sauvée*. Le *remake* de l'Illiade, dans lequel Jaffier – nouveau héros d'une nouvelle Troie – reproduit dans son auto-destruction cet idéal d'abaissement. Par compassion, donc par amour, il conduit la machination contre la cité, lui et ses amis, à la perte. De même, dans Godard survivent après Weil quelques fragments de cette idée, si bien que les deux s'éclairent réciproquement. D'abord, cette volonté d'incarner Dieu sur Terre, non pas dans l'exploit de

l'abolition de la nature, mais dans la continuité de celle-ci au travers du phénomène d'amour. Ensuite, la volonté ou le besoin de faire disparaître au profit du message, ici l'œuvre, son auteur. Dans des collages, des coupures, des superpositions – du montage – Godard évacue le sens et l'accomplit. L'auteur peut disparaître, ne pas s'emparer de son spectateur, laisser après lui la possibilité d'une rencontre. C'est ce qui définirait dans la philosophie weilienne la capacité d'inspiration. Caractérisant aussi bien le fait altruiste que le principe de démarche artistique – que l'engagement dans la recherche scientifique précisait Miklós Vető –, l'expression du miracle figure la concentration d'énergie mise à profit de la rencontre de l'autre. Pour cette raison peut-être, Simone Weil et Jean-Luc Godard attirent autant qu'ils repoussent ; le trop-plein d'énergie qu'ils accumulent apparaît indépassable, ensuite cet effort les isole. L'inspiration induit une nécessaire expiration. Dans l'ambition de s'éteindre, Weil et Godard en viennent à se caricaturer. Leur radicalité respective de démarche les pousse parfois jusqu'à l'inaudible. Pour Simone Weil, son extrême ascétisme confond son ambition éthique dans sa mystique. Godard y répond par autant de provocation, en écho par une forme d'ascétisme de l'art cinématographique décomposé dans le montage qui l'anonymise autant qu'il le signe. Si bien qu'un Godard c'est un Godard avant d'être un film. À ça aussi, on reconnaît une filiation ou du moins une concordance. Pour le philosophe comme pour l'artiste, l'âge adulte, aller en sens contraire de la "profession" : tuer sa personne pour qu'elle s'incarne en pensée, tuer le sens jusqu'à ce qu'il s'évapore, qu'il ne laisse que le malaise de sa disparation. Ce qu'il y a de plus beau après tout, pour l'artiste comme pour quiconque, c'est la capacité à aller contre soi-même ; comme l'on serait capable de dénier son intérêt dans celui de l'autre ; un amour mature, adulte, qui construirait des ponts.

*Vincent Delcorte, PhD. Cand.
Laboratoire de Recherche Sociétés & Humanités,
Université Polytechnique Hauts-de-France,
Vincent.Delcorte[at]uphf.fr*

Références

Albera, François et Jean-Luc Godard. "Cultivons notre jardin". Propos de Jean-Luc Godard recueillis par François Albera. *CinemAction*, No. 52, juillet 1989, 14-16.

Bergala, Alain. "La non-direction d'acteur selon Godard", *Études théâtrales*, 2006/1 (N° 35) 68-81.

Bertucci, Sonja. "'L'image dissensuelle' dans Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard", *Décadrages*, 34-36, 2017, mis en ligne le 19 août 2019, consulté le 14 juin 2023.

Castel-Bouchouchi, Anissa. "Le platonisme achevé de Simone Weil". *Les Études philosophiques*, No. 82, 2007/3, 169-182.

De Rochechouart, Alice. "Du miracle au miraculeux : une déconstruction derridienne du miracle". *ThéoRèmes*, 16/2021, mis en ligne le 15 mai 2021, consulté le 09 juin 2023.

Godard, Jean-Luc. "Montage, mon beau souci". *Cahiers du cinéma*, No. 65, décembre 1956, 39-41.

Godard, Jean-Luc. *Éloge de l'amour*, 2001, France, Les Films Alain Sarde, Studio Canal, Arte France Cinéma, 95 minutes.

Godard, Jean-Luc. *Hélas pour moi*, 1993, France, Suisse, Vega Film, Les Films Alain Sarde, Périphéria, TSR, 84 minutes.

Godard, Jean-Luc. *Je vous salue Sarajevo*, 1993, Peripheria, 2 minutes.

Godard, Jean-Luc. *Le livre d'image*, 2018, France, Suisse, Casa Azul Films, Écran Noir Productions, 85 minutes.

Hof, Christine. *Philosophie et kénose chez Simone Weil : De l'amour du monde à l'Imitatio Christi*, Paris : L'Harmattan, 2016.

Jabre, Élias. "Éloge de l'amour... de la mémoire : Éloge de l'amour de Jean-Luc Godard". *Chimères*, 2009/2 (N° 70) 99-132.

Janiaud, Joël. *Singularité et responsabilité : Kierkegaard, Simone Weil, Levinas*. Paris : Champion, 2006.

Nguyen Binh, Antoine. *Expérience vécue et pensée politique chez Simone Weil*. Strasbourg : Université de Strasbourg, 2014.

Olcèse, Rodolphe. "Contre toute attente. L'attention dans l'expérience de l'œuvre d'art". *Labyrinth*, Vol. 22, No. 1, Summer 2020, 117-131.

Poirier, Nicolas. "L'expérience esthétique chez Simone Weil". *Tumultes*, 2016/1 (n° 46), 131-142.

Vető, Miklós. "L'attention selon Simone Weil". In idem. *Philosophie et religion : essais et études*, Paris : L'Harmattan, 2006.

Weil, Simone. *Attente de Dieu*, édition numérique par Gemma Paquet, réalisée le 17 janvier 2005 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada, à partir de l'édition de Paris : Fayard, 1966.

Weil, Simone. *Écrits de Londres et dernières lettres*. Paris : Gallimard, 1957.

Weil, Simone. *Intuitions pré-chrétiennes*. Paris : La Colombe, 1951.

Weil, Simone. *La connaissance surnaturelle*, édition numérique par Jean-Marie Tremblay, réalisée le 9 juillet 2013 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada, à partir d'une édition de Gallimard, Paris, 1950.

Weil, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Compilé et arrangé par Gustave Thibon. Paris : Plon, 1947.

Weil, Simone. *Leçons de philosophie*. Paris : Plon, 1959.

Weil, Simone. *Lettre à un religieux*, Paris : Gallimard, 1951.

Weil, Simone. *Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu*. Paris : Gallimard, 1962.