

Colloquium der Association pour l'étude de la pensée de Simone Weil* vom 5. bis 7. September 1992 in Chantilly, Frankreich, mit dem Thema „Simone Weil und die Schönheit“

Rohübersetzung eines Vortrags von Eva Zippel, der später in den Cahiers Simone Weil, Ausgabe März 1994, veröffentlicht wurde.

Eva Zippel – „An die Künstler unserer Zeit“

Nach meinem Studium der Bildhauerei erhielt ich die wichtigsten Denkanstöße aus den Büchern von Simone Weil. Dabei waren es nicht ihre Anmerkungen, die sie über die bildenden Künste oder die Musik machte, es war ihr gesamtes Denken das mich prägte.

„Die Ästhetik“, sagte sie, „ist kein gesondertes Studiengebiet, sie ist der Schlüssel zur Wahrheit.“ Simone Weil hat die Fresken Giottos betrachtet, die romanischen Kirchen, die griechischen Skulpturen, die ihr diese Wahrheiten offenbart haben.

Ich habe nicht die Absicht, hier alles aufzuzählen, was sie über die Kunstwerke der Vergangenheit geschrieben hat, noch darüber nachzudenken, was sie über die Kunst der Gegenwart hätte sagen können. In ihrem Gesamtwerk hat sie ganz klar ausgesprochen, was sie mit dem Begriff „Kunst erster Ordnung“ meint. Es ist heute an uns, den Maßstab anzulegen, den sie uns vorschlägt. Die Wichtigkeit, die die Schönheit im Denken von Simone Weil einnimmt, enthebt diesen Begriff seiner profanen Bedeutung. Für sie ist Schönheit nicht das, was gefällt, Schönheit ist die Wahrheit, die sich durch die Sinne erschließt.

Der Unterschied zwischen dem Zeitgenossen und dem Künstler der pharaonischen Epoche oder des Mittelalters besteht darin, daß wir nicht mehr von religiösen Konventionen geleitet werden. Der Künstler verfügt heute nicht mehr über den Schlüssel zu den alten, tradierten Zeichen, die jede persönliche Deutung ausschließen. Ein authentischer Künstler ist jener, der die Wirklichkeit sucht und die Wahrheit, die sich hinter ihr verbirgt. Aus welcher Epoche er auch stammen mag, er strebt nicht danach, mit seinem Werk zu gefallen.

* Simone Weil, Philosophin,
geb. 5.2.1909 in Paris, gest. 24.8.1943 in Ashford/Kent

Conseils à l'Artiste Contemporain par Eva Zippel**

Après mes études et mon apprentissage du métier de sculpteur, j'ai reçu les conseils les plus importants en lisant les œuvres de Simone Weil. Ce ne sont pas, en premier lieu, les remarques qu'elle a faites sur les beaux-arts ou la musique, c'est l'ensemble de sa pensée qui a soutenu mes efforts.

„L'esthétique, dit-elle, n'est pas une étude spéciale, elle est la clef des vérités surnaturelles“. Elle a contemplé les fresques de Giotto, les églises romanes, les sculptures grecques qui lui ont révélé ces vérités. Mon intention n'est pas de rassembler tout ce qu'elle a écrit sur les œuvres d'art du passé ni de réfléchir sur ce qu'elle aurait pu dire des arts contemporains. Au cours de toute son œuvre, elle a clairement défini ce qu'elle entendait sous „l'art de premier ordre“. A nous, aujourd'hui, d'appliquer l'échelle qu'elle nous propose. L'importance que prend la beauté dans la pensée de Simone Weil élimine le sens profane de ce mot. Pour elle la beauté n'est pas ce qui plaît. Elle est une vérité qui se transmet par les sens.

Un artiste authentique est celui qui cherche à comprendre la réalité et les vérités qu'elle dissimule – quelle que soit l'époque à laquelle il appartienne, il ne se souciera pas de plaire. La différence essentielle entre l'artiste contemporain et celui de l'époque des pharaons de l'ancienne Egypte ou de notre Moyen Age consiste dans le fait que nous ne sommes plus dirigés par des conventions religieuses. L'artiste ne dispose plus d'un code de signes de vieilles traditions qui exclut toute interprétation individuelle.

* Simone Weil, Philosophe,

né le 5.2.1909 à Paris, mort le 24.8.1943 à Ashford/Kent

** Communication présentée au colloque de Chantilly, „Simone Weil et le beau. Propos d'artistes“. 5-7 septembre 1992. Eva Zippel est sculpteur.

In der Bretagne entdecken wir hunderte von Bildwerken vollkommener Schönheit. Sie tragen keine Signatur. Kein Bildhauer dachte daran, sich vom anderen zu unterscheiden. Der moderne Künstler hingegen braucht einen Namen, um zu existieren. Er ist nicht von den Regeln alter Traditionen geleitet, er ist nicht mehr eine Zelle im Organismus einer menschlichen Gemeinschaft. Er ist frei – und er ist allein. Damit diese Freiheit nicht ins Willkürliche abgleitet, muß er sich eigene Grenzen setzen.

Jeder Künstler hofft, wirkliche Kunst zu machen, und er kennt die Zustände der Verzweiflung. Simone Weil spricht in ihrer „Geistigen Autobiographie“ von dieser Isolation und zeigt uns einen Weg hinaus: „Nach Monaten der inneren Finsternis hatte ich plötzlich und für alle Zeit die Gewißheit, daß jedermann – selbst wenn seine natürlichen Fähigkeiten völlig unzureichend sind – in das Reich der Wahrheit Einlaß findet, das dem Genie vorbehalten ist, wenn er nur die Wahrheit begehrt und nicht nachläßt, sich in andauernder Aufmerksamkeit um sie zu bemühen“.

Ich selbst zähle mich zu der überwiegenden Mehrheit jener Künstler, die keine Genies sind; und ich stehe auf der Seite jener, die nie aufhören, an ihrer Berufung zu zweifeln. Das Denken Simone Weils hat mir geholfen, trotz aller Zweifel durchzuhalten.

„Man kann Kunst nicht einfach herstellen wollen.“ Wir können malen, bildhauern, komponieren. Selbst wenn das Ergebnis unserer Bemühungen es verdient, als Kunst bezeichnet zu werden, verdanken wir dies nicht uns selbst – oder fast nicht. Aber das Werk entsteht nun mal nicht ohne unsere Mitwirkung; es bedarf der steten Bemühung, und das Feld will vorbereitet sein. Zwei Grundbegriffe, die ich aus dem Gedankengut von Simone Weil gewonnen habe, und die mir einen gangbaren Weg gewiesen haben, sind:
die Aufmerksamkeit und die Notwendigkeit.

Die Aufmerksamkeit, von der Simone Weil spricht, hat nichts mit jener Neugier zu tun, mit der sich der Betrachter auf Kosten des Betrachteten anregt. Es gibt große Begabungen, die ihr Objekt entkleiden, nicht um die Wirklichkeit zu finden, sondern um das zu finden, was sie sich vorstellen und was sie selbst begehren. Simone Weil warnt uns immer wieder vor der Imagination. Das hat mich zuerst befremdet, bis ich verstand, daß sie nicht das Bild ablehnte als Botschaft der Realität, sondern das Imaginäre, das nichts anderes ist als ein Spiegel der eigenen Wünsche des Schaffenden.

En Bretagne, nous découvrons des centaines de sculptures d'une beauté parfaite. Elles ne portent pas de signatures. Les sculpteurs ne pensaient pas à se distinguer les uns des autres. L'artiste moderne doit avoir un nom pour exister, il n'est plus une cellule dans l'organisme d'une communauté humaine, il est libre, il est seul. Pour que cette liberté ne s'égaré pas vers l'arbitraire, l'individu doit se créer ses propres limites.

Chaque artiste espère faire de l'art et connaît des crises de désespoir. Dans son autobiographie spirituelle Simone Weil parle de cette situation d'isolement et nous indique une porte:

„Après des mois de ténèbres intérieures j'ai eu soudain et pour toujours la certitude que n'importe quel être humain, même si ses facultés naturelles sont presque nulles, pénètre dans ce royaume de la vérité réservé au génie, si seulement il désire la vérité et fait perpétuellement un effort d'attention pour l'atteindre". (AD p. 34)

Je me range du côté de la grande majorité des artistes qui n'ont pas de génie et je me solidarise avec ceux qui ne cessent de douter de leur vocation.

La pensée de Simone Weil m'a aidée à persévérer, malgré ces périodes de doute qui n'ont jamais cessé.

„On ne peut pas vouloir faire de l'art".

Nous pouvons peindre, sculpter, composer etc., si le résultat de nos efforts mérite d'être qualifié d'art, notre personnage n'y est pour rien – ou presque. Mais l'œuvre ne se fait pas sans notre collaboration ; il faut un perpétuel effort et il faut préparer le terrain.

Les deux éléments que j'ai tirés de la pensée de Simone Weil et qui m'ont indiqué une voie praticable sont **l'attention** et **la nécessité**.

L'attention dont parle Simone Weil n'est pas cette sensation de curiosité qui stimule la personne aux dépens de l'objet. Il y a de grands talents qui, en observant leur sujet, le fouillent, non pour trouver la réalité mais ce qu'ils imaginent, ce qu'ils convoitent. Simone Weil nous met toujours en garde contre l'imagination, ce qui m'a d'abord étonnée jusqu'au jour où j'ai compris qu'elle ne refusait pas l'image comme message de la réalité mais l'imaginaire qui n'est qu'un miroir des désirs de l'auteur.

Wenn der Künstler in sein Thema verliebt ist, wird das Resultat nur mittelmäßig sein. Andererseits kann er seinem Gegenstand nicht näherkommen, wenn er ihm abgeneigt ist und sich ihm nicht verpflichtet fühlt.

Die Mehrzahl der Aufträge sind Vernunftfehen. Man kann sich sein Thema nicht immer selbst auswählen. Handelt es sich um das Portrait eines mehr oder weniger sympathischen Unbekannten oder um eine Wandmalerei in einer Bank, stellt sich die Gefühlsfalle nicht, was sogar besser ist.

Wir wissen nichts von dem Gefühl der antiken Bildhauer. Die Romane, die über große Maler oder Komponisten verfaßt worden sind, haben mit der Wirklichkeit meist wenig zu tun. Die großen Talente haben die Psychologen viel beschäftigt, vom authentischen Genie wissen wir fast nichts. Aus gutem Grund, denn der Künstler, der sich während des Schöpfungsvorganges der Aufmerksamkeit hingibt, vergißt sich selbst. Er entzieht sich seiner Biographie. Er stellt sich zurück, um „die Frucht zu betrachten, die er nicht ißt“. Wenn der Künstler sich zurückzieht, stellt sich die Frage nach Sympathie oder Antipathie nicht mehr.

Mit Aufmerksamkeit betrachten, das heißt den Abstand wahren, der dem Gegenstand erlaubt, das zu sein, was er ist, und nicht das, was der Künstler wünscht, das er sei. Der Künstler muß seine eigene Vorstellung auslöschen und jene Leere schaffen, durch die er die Botschaft empfangen kann, die der Gegenstand vermittelt. Denn der Künstler erfindet nichts, selbst wenn das, was er darstellt, nicht die mindeste Ähnlichkeit mit den Gegenständen der Natur hat.

Um etwas aufnehmen zu können, muß der Platz frei sein, man muß ausräumen, was sich dort befindet, an erster Stelle das, was man weiß. Denn jeder von uns sieht zuerst das, was er weiß und was er kennt. Da, wo wir eine Botschaft empfangen könnten, sind wir oft mit Wissen besetzt, mit Erfahrungen, Ansichten – gar nicht zu sprechen von Werturteilen und all jenen Ablagerungen, vor denen uns Simone Weil warnt.

Dieses „Ausräumen“ ist sicherlich die schwierigste Leistung, die ein Künstler der Gegenwart zu erbringen hat. Am Ende unseres Jahrhunderts, das von Informationen überflutet ist, sehen wir die Dinge fast nicht mehr in ihrer puren Ursprünglichkeit. Durch die Medien und durch die guten Reproduktionen haben wir Zugang zu allen zeitgenössischen und historischen Kunstwerken. Das Publikum nimmt an den Diskussionen teil, man ordnet ein und zu, man vergleicht, man

Quand un artiste est amoureux de son sujet, le résultat ne sera que médiocre. D'autre part, il ne peut aborder un sujet qu'il n'aime pas ou qui ne l'engage pas ; or, la plupart des commandes sont des mariages de raison. On ne choisit pas toujours son sujet. S'il s'agit de sculpter le portrait d'un inconnu plus ou moins sympathique ou de réaliser une peinture murale dans une banque, le piège sentimental ne se pose pas. Il en est même mieux ainsi. Je cite les „réflexions sur le bon usage des études scolaires“.

„N'avoir ni don ni goût naturel pour la géométrie n'empêche pas la recherche d'un problème ou l'étude d'une démonstration de développer l'attention. C'est presque le contraire. C'est presque une circonstance favorable...“ (AD p. 72).

Nous ne connaissons point les émotions des sculpteurs de l'antiquité. Les romans qui ont été élaborés autour des peintres et des compositeurs de génie sont pour la plupart loin de la réalité. Les grands talents ont beaucoup occupé les psychologues, mais du génie authentique nous ne savons presque rien; pour la bonne raison qu'en pratiquant l'attention aux moments de sa création, l'artiste fait abstraction de soi-même. Il s'absente de sa biographie. Il prend du recul pour „contempler le fruit qu'il ne mange pas“. Si l'artiste se retire, la question de sympathie ou d'antipathie ne se pose plus.

Contempler avec attention, c'est respecter la distance qui permet à l'objet d'être ce qu'il est et non ce que l'artiste désire qu'il soit. Il doit éliminer l'imaginaire et créer le vide à travers lequel il puisse recevoir le message qu'il transmet. Car l'artiste n'invente rien, même si ce qu'il représente n'a aucune ressemblance avec les objets de la nature.

Pour recevoir quelque chose il faut que la place soit vacante ; il doit expulser ce qui s'y trouve, en premier lieu ce qu'il sait. Car chacun de nous voit d'abord ce qu'il sait et ce qu'il connaît. Le lieu où nous pourrions recevoir un message est souvent comblé de science, d'expériences, d'opinions, sans parler des jugements de valeur et de tous les sédiments de l'imaginaire contre lesquels Simone Weil nous met en garde.

Ce déblayage est certainement le travail le plus difficile pour l'artiste contemporain. Dans notre fin de siècle qui est surchargée d'informations nous ne voyons presque plus les objets dans leur nudité. Par les médias et par de bonnes reproductions nous avons accès à toutes les œuvres contemporaines et à celles du passé. Le public prend part aux discussions sur les créations artistiques. On compare, on juge, on classifie, ce qui est peut-être un progrès pour la société

urteilt. Das ist sicherlich ein Fortschritt für die Gesellschaft, hindert den Künstler aber daran, Unbefangenheit und Aufmerksamkeit zu entwickeln.

Simone Weil kannte den Geschmack des Brotes, weil sie asketisch lebte. Und diese Askese, die sie in allen Bereichen des Lebens übte, führte sie zur Aufmerksamkeit.

Der Künstler, der sich mit visuellen Eindrücken überfrachtet, wenn er durch Museen oder Galerien geht, und derjenige, der nach Gefühlsreizen sucht oder gierig nach Abwechslung ist, wird seine Möglichkeiten zur Aufmerksamkeit ersticken. Er wird sich mehr als seine Vorgänger anstrengen müssen, die Stille zu schaffen, die es ihm erlaubt, dem Dialog der Formen und Farben nachzuspüren.

Das was Simone Weil in der zeitgenössischen Kunst ablehnt – sie erwähnt mehrere Male den Surrealismus und geht bis zur Renaissance zurück – ist u. a. die sogenannte Selbstverwirklichung. Das Bedürfnis, sich selbst zu bespiegeln, hat in den letzten Jahren sehr zugenommen. Der Wunsch vieler junger Menschen, sich selbst zu verwirklichen, läßt sie eine künstlerische Laufbahn wählen. Ich habe zahlreiche Kontakte zu Künstlern der verschiedenen Generationen und konnte feststellen, daß diejenigen, die sich selbst suchen, nicht weit kommen. Paradoxaerweise werden große Talente, die ihr Selbst in das Zentrum stellen, oft zu Ex-Zentrikern.

Der Künstler kann sehr wohl ein Selbstbildnis machen und gleichzeitig einen großen Abstand zu sich haben, wie es z. B. Rembrandt hatte. Und wir kennen eine Vielzahl von ungegenständlichen Bildern, die nur ein Psychogramm des Verfassers sind. Ein Maler vertraute mir an: „Seitdem meine Freundin mich verlassen hat, male ich nur noch schwarz.“ Viele bedienen sich der Kunst und der Dichtung, um persönliche Probleme zu bewältigen.

Wie kann man einem Künstler raten, sich selbst zu vergessen? Er kann nicht mit einem Willensakt seine Probleme auslöschen, seine Eigenart ersticken, sein Temperament, seinen mehr oder weniger schlechten Charakter und alles das, was ihn ausmacht.

Das was ihn von seiner Person wegführt – wenigstens für Augenblicke – das ist die Aufmerksamkeit, die er dem Gegenstand widmet. Aber kann man aufmerksam sein „wollen“? Ich zitiere Simone Weil: „Um wirklich aufmerksam zu sein, muß man es richtig anstellen ... Meistens verwechselt man Aufmerksamkeit mit einer Muskelanstrengung. Da diese ermüdet, hat man den Eindruck, etwas geleistet zu

démocratique mais qui n'est pas une méthode permettant à l'artiste d'exercer son attention.

Simone Weil connaissait le goût du pain parce qu'elle s'abstenait de trop manger. Son ascèse dans tous les domaines la menait vers l'attention. L'artiste qui se surcharge d'impressions visuelles en faisant le tour des musées et des galeries, ou celui qui cherche des sensations et qui est avide de divertissements étouffera ses capacités d'attention. Il devra, bien plus que ceux du passé, faire un effort pour créer le silence qui lui permet d'écouter le dialogue des formes et des couleurs.

Ce que Simone Weil refuse dans l'art contemporain – elle cite plusieurs fois le surréalisme et recule jusqu'à la Renaissance – ce qu'elle refuse, c'est l'épanouissement de la personne. Le besoin de se refléter soi-même a encore beaucoup progressé ces dernières années. C'est par son souci de se „réaliser soi-même“ que beaucoup de jeunes se dirigent vers les carrières artistiques. J'ai de multiples contacts avec des artistes de différentes générations et j'ai pu constater que tous ceux qui se cherchent eux-mêmes ne vont pas loin. De façon paradoxale, quand le moi est au centre des recherches, les grands talents s'égarer dans l'excentricité.

Un peintre peut très bien faire un autoportrait et prendre une grande distance avec soi-même comme l'a fait Rembrandt, et nous connaissons nombre de tableaux non figuratifs qui ne sont que des psychogrammes de l'auteur. Un peintre me confia: „depuis que mon amie m'a quitté, je ne peins plus que du noir“. Beaucoup se servent de l'art et de la poésie pour résoudre des problèmes particuliers.

Comment conseiller à un artiste de s'oublier ? Il ne peut pas, par un acte de volonté, éliminer ses problèmes particuliers, étouffer son individualité, son tempérament, son plus ou moins mauvais caractère et tout ce qui le distingue. Ce qui le rend impersonnel – au moins pour quelques instants – c'est l'attention qu'il prête à l'objet. Mais peut-on vouloir faire attention ? Je cite („Réflexions sur le bon usage des études scolaires“): „Pour faire vraiment attention, il faut savoir s'y prendre... Le plus souvent on confond l'attention avec un effort musculaire... Comme il finit par fatiguer, on a l'impression qu'on a travaillé. C'est une illusion. La fatigue n'a aucun rapport avec le travail. Le travail est l'effort utile, qu'il soit fatigant ou non.“

haben. Das ist eine Illusion. Die Anstrengung steht in keinem Verhältnis zur Arbeit. Die Arbeit ist ein nützliches Bemühen, sei es anstrengend oder nicht.“

Hier befinden wir uns im vollem Zwiespalt: Für die schöpferische Arbeit muß man sich anstrengen. Das erfordert Willen, aber dieser Wille allein führt nicht zur Aufmerksamkeit. Es ist aufschlußreich, dass im Französischen das Wort Aufmerksamkeit (attention) das Verb „attendre“ = „warten“ enthält.

Simone Weil sagt: „Die kostbaren Güter können nicht gesucht werden, jedoch erwartet, denn der Mensch kann sie nicht durch seine eigene Kraft finden. Macht er sich auf die Suche, wird er an ihrer Stelle falsche Güter finden, deren Falschheit er nicht erkennen kann.“ Ein Künstler, der sein Werk in Angriff nimmt, wird seinen ganzen Willen und sein Talent einsetzen, und wenn er siegt, wird er Erfolg haben. Aber der Erfolg ist eine Falle, ein „fragwürdiges Gut“, das die Aufmerksamkeit auf die Person des Künstlers lenkt.

An erster Stelle – ich wiederhole es – steht das Befreien, das Wegräumen, sich von seinen Erfahrungen lösen, von seinem Wissen und seinen Vorurteilen, die den Gegenstand überdecken und „die Scheibe trüben“. Man muß auch die Ungeduld bezähmen, die Ungeduld der Jugend, die vorausseilt und die Ungeduld des Alters, das zu wissen meint – denn Handeln ist leichter als Warten. Die frühen Werke eines Künstlers sind oft von einer überraschenden Genialität. Diese Genialität erschöpft sich mit der Erfahrung und wertet sich ab durch die Wiederholung. Davor bewahrt nur eine stets wache Aufmerksamkeit, und die gewinnt man weder durch Routine noch durch handwerkliche Erfahrung.

Mit Aufmerksamkeit sehen, heißt: jedes Mal zum ersten Mal sehen. Wir schenken die wenigste Aufmerksamkeit jenen Menschen und Dingen, die uns vertraut sind, weil wir sie zu kennen glauben. Der aufmerksame Künstler hat es nicht nötig zu reisen, er wird die Welt vor seiner eigenen Türe entdecken.

Doch wie soll ein Künstler den Weg finden, der von der Ich-Bezogenheit wegführt? Weder sein Wille, noch seine Intelligenz können ihm diesen Weg weisen. Unser Körper bietet uns eine Möglichkeit, die die Intelligenz nicht hat, denn der Körper ist zur Aufmerksamkeit fähiger als das Ich. Genialität ist die Aufmerksamkeit, die aus der Kreatur kommt, die wir sind. Der Körper, den Simone Weil mit einem Blindenstock vergleicht, ist ein unschuldiger und unpersönlicher Vermittler, der zum Universellen gehört.

Nous voici en pleine ambiguïté: il faut faire l'effort du travail, ce qui exige de la volonté, mais cette volonté ne mène pas à l'attention. En allemand on ne dit pas „faire“ attention, on dit „donner“ son attention à... Mais ici nous trouvons le verbe „attendre“.

„Les biens précieux ne peuvent pas être cherchés, mais attendus. Car l'homme ne peut pas les trouver par ses propres forces, et s'il se met à leur recherche, il trouvera à leur place des faux biens dont il ne saura pas discerner la fausseté“.

L'artiste qui attaque un sujet y mettra toute sa volonté et son talent, et s'il sort vainqueur, il aura du succès. Mais le succès est un piège, un „faux bien“ qui retourne l'attention sur la personne de l'auteur. Or,

„l'attention est un chemin vers l'impersonnel“,

donc un chemin à faire et non une attitude passive. C'est en premier lieu – je le répète – un travail d'élimination. Se défaire de ses expériences, de son savoir et de ses préjugés qui recouvrent l'objet et qui ternissent la vitre ; c'est aussi dompter son impatience, l'impatience de la jeunesse qui anticipe et l'impatience de l'âge qui croit connaître, car agir est plus facile qu'attendre. Les premières œuvres d'un artiste sont souvent d'une génialité surprenante. Cette génialité s'épuise avec l'expérience et se dégrade en répétitions si l'attention n'est pas constamment présente, et celle-ci ne se gagne pas avec la routine et l'expérience du métier.

Voir avec attention, c'est chaque fois voir pour la première fois. Nous manquons le plus souvent d'attention envers les êtres et les objets qui nous sont familiers parce que nous croyons les connaître. L'artiste attentif n'aura pas besoin de se dépayser, il découvrira le monde devant sa porte.

Mais comment l'artiste doit-il s'y prendre pour trouver le chemin vers l'impersonnel que ni sa volonté ni son intelligence ne peuvent lui indiquer? Notre corps nous offre une chance que l'intelligence n'a pas. Car il est bien plus capable d'attention que la personne. La génialité est l'attention qui provient de la créature que nous sommes. Le corps que Simone Weil compare au bâton aveugle est un médiateur innocent, impersonnel faisant partie de l'universel.

Ein Schüler, der zeichnen lernt, wird scheitern, wenn er sich bemüht, einen Baum oder ein Tier nur zu kopieren, selbst wenn er Botanik oder Anatomie studiert hat. Er muß die Pflanze oder das Tier aus dem eigenen Körpergefühl heraus erfassen, er muß mit den Augen „hören“. Beim Zeichnen wird er das Wachstum der Äste eines Baumes in all seinen Gliedern spüren: das energische Temperament des Apfelbaumes oder die melancholische Gebärde der Birke werden seine Hand führen. Der Bildhauer muß Gleichgewicht und Statik im eigenen Körper spüren, ohne diese ausrechnen zu müssen. Die ungegenständliche Kunst, die ihr Formenrepertoire nicht aus der Natur holt, ist besonders empfindlich für Proportionen, und es wäre ein großer Irrtum zu glauben, daß diese ihren Ursprung nicht im Körper haben.

Auch um ein Kunstwerk zu erfassen, kann man seinem Körper vertrauen, denn dieser wartet nicht auf das Bewußtsein, um zu reagieren. Der falsche Ton eines Sängers ist tatsächlich schmerzhaft, nicht nur in den Ohren, sondern im Kehlkopf des Zuhörers. Das Ungleichgewicht einer Statue löst Muskelreaktionen in den Beinen aus. Es gibt Architekturen, die aufatmen lassen, andere, die den Atem beklemmen und so fort.

Körperliche Arbeit ist ein Mittel, intellektuelle Verknotungen aufzulösen, die die Aufmerksamkeit verhindern. Arbeit der Hände und des Körpers bis zu den Grenzen der Leistungsfähigkeit, befreit, da sie den Willen absorbiert. Im Rhythmus der Arbeit spürt man die Müdigkeit nicht mehr. Dann kann sich das Denken für kurze Zeit in reine Aufmerksamkeit verwandeln. Es bedarf manchmal nur eines Augenblicks, um ein ganzes Werk zu konzipieren. Die künstlerische Inspiration ist das Ergebnis einer ständigen Arbeit und der Anwendung einer strengen Disziplin, die oft in keinem Verhältnis zum Resultat steht. Man kann wochenlang an einem Bild malen, das immer schlechter wird. Man kann es zur Seite legen, ein anderes beginnen, das nicht besser wird, und dann – wie durch Zufall – hat man in einer Minute die Lösung.

„Niemals, in keinem Fall, ist das Bemühen um wirkliche Aufmerksamkeit vergeblich.“ Ich möchte dieses Zitat gerne mit einer Erfahrung ergänzen, die ich beim Portraitieren machte: Es dürfte einfach sein, die Form nach dem Modell zu kopieren. Ich könnte auch einen Abguß machen, aber dieser Abguß hätte nicht die mindeste Ähnlichkeit mit dem menschlichen Wesen. Dieses ist wesentlich mehr. Es hat eine Stimme, eine gewisse Art zu sprechen, es hat einen Körper, Gesten, einen Gang. Sein Alter drückt sich nicht durch die Falten aus, sondern durch das, was es erlebt hat. Ich bin weder Psychologe,

Un élève apprenant à dessiner ne réussira pas s'il s'applique à copier un arbre ou un animal, même s'il a fait de la botanique et de l'anatomie. Il doit comprendre la plante ou la bête à travers son propre corps. Il doit écouter avec les yeux. En dessinant, il sentira la croissance des branches d'un arbre dans tous ses membres. L'expression d'un tempérament coléreux qu'exprime le pommier ou les gestes mélancoliques du bouleau lui guideront la main. Un sculpteur ne réussira pas s'il calcule l'équilibre ; il le ressentira dans son propre corps qui lui transmet les règles de la statique et des proportions. L'art non figuratif qui ne s'inspire pas des formes visibles dans la nature est particulièrement sensible aux proportions, et ce serait une grande erreur de croire que celles-ci n'ont pas leur origine dans le corps. Pour comprendre et sentir une œuvre d'art, on peut faire également confiance à son corps qui n'attend pas les réflexions de l'intelligence pour réagir. La fausse note d'un chanteur est réellement douloureuse, non seulement à l'oreille, mais au larynx de celui qui écoute. Le déséquilibre d'une statue déclenche des réactions musculaires dans les jambes. Il y a des architectures qui favorisent la respiration et d'autres qui l'oppressent, etc.

Le travail physique est un moyen de lever les inhibitions intellectuelles. L'activité des mains et du corps, jusqu'à la limite des forces, libère, car il absorbe la volonté. Au rythme du travail, pendant lequel on ne ressent plus la fatigue, la pensée peut se métamorphoser en attention durant un temps qui peut être très court. Il suffit parfois de quelques instants pour concevoir une œuvre. L'inspiration artistique résulte d'un travail constant et de l'application d'une méthode rigoureuse mais parfois sans proportion entre l'effort et le résultat. On peut peiner des semaines sur un tableau qui devient de plus en plus mauvais, le lâcher, en reprendre un autre qui ne réussit pas mieux et, comme par hasard, en une minute, on trouve.

„Jamais, en aucun cas, un effort d'attention véritable n'est perdu.“ Cette phrase de Simone Weil est un des conseils les plus précieux que j'ai reçus. J'aimerais concrétiser ce paragraphe en citant l'expérience que j'ai faite avec le portrait: ce serait simple de copier les formes d'après le modèle. On pourrait même prendre un moule du visage. Mais cette reproduction n'aurait aucune ressemblance avec l'être humain. Celui-ci est beaucoup plus. Il a un regard, une voix et une façon de parler, il a un corps, des gestes, une démarche ; son âge ne s'exprime pas par des rides mais par ce qu'il a vécu. Tous ces éléments invisibles mais réels doivent être traduits par des formes. Je ne suis pas psychologue et je ne connais pas les événements, les joies et les souffrances qui ont créé cette physionomie.

noch kenne ich die Ereignisse, die Freuden und die Leiden, die diesen Ausdruck geschaffen haben. Alle diese unsichtbaren, aber realen Tatsachen müssen in eine Form übersetzt werden.

Die Aufmerksamkeit, von der Simone Weil spricht, ist der einzige Mittler zwischen dem, was ich wahrnehme und der Wirklichkeit, die das Gesicht geformt hat. Diese Aufmerksamkeit analysiert nicht, die Analyse würde zu einer falschen Lesart führen. Es wäre eine Auslegung, die sich nur auf meinen eigenen Horizont beschränken würde. Denn ich muß einen Blick in Stein oder in ein anderes Material umsetzen. Dieser Blick ist nicht durch die Form der Augen gegeben, sowenig wie die Sprache durch die Form des Mundes zum Ausdruck kommt. Ich muß warten, bis die notwendige Form sich durchsetzt.

Die Notwendigkeit

„Die Schönheit der Welt ist der Notwendigkeit unterstellt.“ Dieser Satz ist ein Schlüssel für den Künstler, der eine Form sucht, um sich auszudrücken. Die Regeln der Notwendigkeit, die nach Simone Weil die Realität und die Schönheit der Welt beherrschen, sollen dem Künstler als Methode dienen, sich zum Übersetzer zu machen.

1. Die Notwendigkeit ist im Material enthalten (für den Bildhauer der Stein, das Holz, das Metall usw.)
2. Die Notwendigkeit diktiert die Form, das Gleichgewicht, die Oberfläche, die Komposition und
3. sie bestimmt das Thema.

I.

Das Handwerk, das Grundlage aller Kunst ist, muß sich der Natur des Materials unterwerfen. Ein Handwerk beherrschen heißt, den richtigen, den notwendigen Handgriff machen; das heißt dem Material gehorchen, denn das ist der einzige Weg, es zu beherrschen. Die Ägypter haben dem Stein gehorcht, wie die Afrikaner dem Holz. Diese Materialien wären nicht zu bewältigen, wenn die Menschen sich ihnen nicht unterordnen würden. Nicht die physische Kraft führt zum Ziel, sondern der Gehorsam, der sich aus dem sinnlichen Kontakt mit der Materie ergibt.

II.

Auch die Form bleibt der Notwendigkeit unterworfen. Es muß nicht betont werden, daß diese Regel für alle künstlerischen Ausdrucksmittel gültig ist. In der Dichtung baut ein Wort auf dem anderen auf, in der Malerei antwortet eine Farbe der anderen, das gleiche gilt für die Maße einer Skulptur. Um eine gute Zeichnung zu machen, muß man den kürzesten Weg von einem Punkt zum anderen finden. Das was

L'attention dont parle Simone Weil est le seul médiateur entre ce que je perçois et la réalité qui a formé ce visage. Cette attention n'analyse pas. L'analyse mènerait à une fausse lecture, une lecture qui se limiterait au niveau de ma propre intelligence. Or il s'agit de transposer dans de la pierre ou dans un autre matériau un regard qui n'est pas donné par la forme des yeux, la parole qui est plus que la bouche et tout ce qui caractérise la personne.
Je dois attendre que la forme nécessaire s'impose.

La nécessité.

„La beauté du monde est soumise à la nécessité“. Cette phrase est une clef pour l'artiste qui cherche une forme pour s'exprimer. Les règles de la nécessité qui, selon Simone Weil, dominent la réalité et la beauté du monde doivent servir de méthode à celui qui s'en fait le traducteur.

- I. La nécessité est présente dans la matière (pour le sculpteur: la pierre, le bois, le métal etc.).
- II. La nécessité dicte la forme, l'équilibre, la surface, la composition,
- III. La nécessité choisit le sujet.

I.

Le métier qui est à la base de tout art, doit se soumettre à la nature du matériau. Avoir du métier, c'est faire le geste nécessaire, c'est obéir à la matière qui est la seule façon de la maîtriser.

Les Egyptiens ont obéi à la pierre comme les sculpteurs africains au bois. Ces matériaux seraient indomptables si les hommes ne s'y soumettaient pas. Ce n'est pas la force physique qui vaincra mais l'obéissance qui résulte d'un contact sensuel avec la matière.

II.

La forme reste soumise à la nécessité. Inutile de souligner que cette règle est valable pour tous les moyens d'expression de l'art. Dans la poésie un mot suggère l'autre ; une couleur appelle l'autre dans la peinture, de même pour les volumes dans la sculpture. Pour faire un bon dessin, il faut choisir le chemin sans détour d'un point à l'autre. Ce qui nous paraît si naturel dans le grand art est toujours dû à l'obéissance.

Je prendrai l'exemple d'une amphore grecque: Pourquoi cet objet est-il d'une beauté parfaite ? La forme de ce vase qui a été conçu pour garder et transporter un liquide se réduit à la nécessité de cette fonction. Cette forme ovoïde a la plus petite surface pour un maximum de contenu. Les anses sont placées à l'endroit juste pour un transport facile. Elles sortent du corps du récipient comme des bras ou les branches d'un arbre qui doivent supporter un grand poids.

uns in der großen Kunst so natürlich erscheint, verdanken wir immer dem Gehorsam der Notwendigkeit. Ich nehme das Beispiel einer griechischen Amphore: Warum ist dieser Gegenstand von einer solch vollkommenen Schönheit? Die Form dieser Vase, die dazu geschaffen wurde, Flüssigkeit aufzunehmen und zu transportieren, reduziert sich auf die Notwendigkeit dieser Funktionen. Die ovale Form hat ein Minimales an Oberfläche für ein Maximum an Inhalt. Die Henkel sind genau an der richtigen Stelle, um das Gefäß anzuheben. Sie kommen aus dem Vasenkörper wie Arme oder wie die Äste eines Baumes, die große Gewichte zu tragen haben. Diese Vergleiche drängen sich auf, da sich die Gesetze der Statik in der ganzen Schöpfung entsprechen. Man findet diese Vollkommenheit in der gesamten bäuerlichen Töpferei – bis zu dem Tag, als die Keramiker vermeintlich Kunst machen wollten.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, daß die Formen, die der Notwendigkeit gehorchen, sich wiederholen könnten. Die Vielfältigkeit der Natur beweist das Gegenteil.

Ich kehre zur Bildhauerei zurück, eine Kunst, die sich der Notwendigkeit besonders offensichtlich unterwirft: Der Stein wird behauen. Die Beachtung seiner Oberfläche wird eher konvexe Formen verlangen, während das Holz, das geschnitten wird, die konkaven Formen begünstigt, wobei man die Richtung des Wachstums berücksichtigen muß. Bronze wird gegossen, und Eisen wird geschmiedet. Jedes Material bestimmt die Form, die ihm eigen ist. Wenn ich Kunststoff auswähle, kann ich ihn nicht wie Holz behandeln. Freilich, alles ist möglich, aber jede Nachahmung verkitscht, weil sie nicht mehr der Notwendigkeit gehorcht, die an den Werkstoff gebunden ist.

Wir verdanken die Schönheit der antiken Skulpturen unter anderem dem Widerstand des Materials und dem primitiven Handwerkszeug, das Zeit erforderte und den Gehorsam erzwang. Materialien mit weniger Widerstand und Maschinen, die die handwerkliche Arbeit erleichtern und damit Zeit sparen, erfordern eine andere Disziplin des Künstlers, vielleicht eine strengere, sicherlich aber eine intellektuellere. Um nicht ins Willkürliche abzugleiten, muß der Künstler immer wieder selbst jene Grenzen schaffen, von denen ihn die Technik befreit hat.

III.

Das Thema ist der Notwendigkeit ebenso unterworfen wie das Material und die Form. Doch hängt die Kunst nicht von dem dargestellten Gegenstand ab. Es wäre eine falsche Lesart, sich an den Gegenstän-

(Les comparaisons s'imposent puisque les lois de la statique sont communes à toute la création.) On retrouve cette beauté naturelle dans toute la poterie paysanne – jusqu'au jour où des céramistes ont voulu faire de l'art. Ce serait une erreur de craindre que les formes qui obéissent à la nécessité risquent de se répéter. La diversité dans la nature prouve le contraire.

Je repasse à la sculpture qui est un art qui se soumet à la nécessité de façon particulièrement apparente. La pierre se taille. Le respect de la surface suggérera des formes convexes tandis que le bois qui se creuse facilitera des formes concaves et il faudra tenir compte de la direction de croissance. Le bronze se coule, le fer se forge. Chaque matériau dicte la forme qui lui est propre. Toute imitation dégrade parce qu'elle n'obéit pas à la nécessité liée à la matière.

La beauté des sculptures anciennes est due, entre autres, à la résistance du matériau et à l'outillage primitif qui exigeait du temps et qui forçait à l'obéissance. Des matériaux de moindre résistance et les machines qui facilitent le travail manuel et font gagner du temps exigent une autre discipline de la part de l'artiste, peut-être plus sévère, certainement plus cérébrale. Pour ne pas s'égarer vers l'arbitraire, il doit se recréer lui-même les limites dont la technique l'a délivré.

III.

Le sujet est soumis à la nécessité comme le matériau et la forme. Mais l'art ne dépend pas du sujet que l'œuvre représente. Ce serait une fausse lecture que de s'arrêter aux objets qui figurent sur le tableau. Le sujet noble ne garantit pas la qualité d'une œuvre. Toutes les dictatures ont exigé des sujets nobles, héroïques et purs. Les œuvres qui en résultaient, et qui se ressemblent d'un pays à l'autre, sont des allégories plates, souvent empruntées de l'Antiquité. Or, les meilleures intentions ne mènent pas à l'art si l'auteur ne reçoit pas la blessure de la réalité.

„Autant le malheur est hideux autant l'expression vraie du malheur est souverainement belle“ (Table ronde 1950 Cabaud p. 350).

Si Michel-Ange sculptait des esclaves en marbre au XVIe siècle, César au XXe siècle nous présente des automobiles compressées et Armand a fait des assemblages d'objets comme ces masques à gaz entassés dans des vitrines où, de coutume, on range des choses précieuses.

L'expression vraie du malheur de notre temps se manifestera par d'autres signes et d'autres moyens que dans le passé. Elle devra être autre pour rester vraie.

den festzuhalten, die auf dem Bild dargestellt sind. Ein edler Gegenstand allein steht nicht für die Qualität eines Werkes. Alle Diktaturen haben die Darstellungen des Edlen, Heroischen und Reinen gefordert. Die Werke, die sich ergaben und die sich von einem Land zum anderen ähneln, sind flache Allegorien, meist der Antike abgekupfert. Jedoch, auch die besten Absichten führen nicht zur Kunst, wenn der Schöpfer nicht die Verletzung durch die Realität erfahren hat.

„So abscheulich das Leid auch ist, so unübertroffen schön ist die wahrhaftige Darstellung des Leides.“ Michelangelo hat im 16. Jahrhundert Sklaven aus Marmor geschaffen. Cesare stellt im 20. Jahrhundert zusammengepreßte Autos aus, und Armand präsentiert uns Sammlungen aus Objekten wie jene Gasmasken, die er in Vitrinen anhäuft, wo man üblicherweise Kostbarkeiten aufbewahrt.

Der wahre Ausdruck vom Leid unserer Zeit zeigt sich durch andere Zeichen und andere Mittel als in der Vergangenheit. Er muß ein anderer sein, um glaubwürdig zu bleiben. In den Tagebüchern von 1940 erwähnt Simone Weil einen deutschen Soldaten und die Ausweiskarte von Renault: „Es gibt Dinge, die an sich keinerlei Anlaß zum Leiden geben, sie machen leiden durch Zeichen. Zeichen von was? Von Umständen, die selten Leiden verursachen, weil sie in sich selbst zu abstrakt sind. Aber die Zeichen schaffen Leiden, wenn auch nicht unmittelbar durch sich selbst, sondern durch die Assoziationen, die sie auslösen.“

Die Gegenwartskunst bedient sich häufig der Zeichen. Das Ungegenständliche ist sicher eine Reaktion auf die verbrauchten Symbole, die wegen ihres zu leichten Zugangs kaum Aufmerksamkeit fordern. Das Nonfigurative verweigert die Illustration eines literarischen Themas, es bemüht sich um eine Ordnung von Farben und Formen, die die Anteilnahme des Betrachters herausfordert. Es gibt andere Tendenzen, die versuchen, eine etablierte Ordnung zu stören und Gewohnheiten entgegenzuwirken. Man will keine „schönen“ Dinge mehr schaffen, sondern eine vertraute und gewohnte Ordnung zerstören. Die Darstellung des Absurden hält der Gesellschaft einen Spiegel vor. Man lehnt sich auf, man provoziert oder zieht sich in die Leere zurück. Heute ist alles möglich, und alle Mittel sind erlaubt. Und wenn es keinen Widerstand mehr gibt, weder seitens des Materials, noch des Handwerks, noch des Themas, dann wird die Kunst indifferent – also langweilig. Der Künstler muß sich nun selbst als Star darstellen, um das Publikum zu interessieren.

Damit die Kunst ein echter emanzipatorischer Akt wird, muß sie der Notwendigkeit gehorchen und die Ichbezogenheit überwinden, was nach Simone Weil ein Kriterium der Kunst „erster Ordnung“ ist.

Dans ses cahiers de 1940 Simone Weil évoque la vue d'un soldat allemand et la carte d'identité chez Renault, objets qui, en soi, ne sont pas des instruments de torture; à leur sujet elle remarque:

„Il y a des choses qui ne sont cause d'aucune souffrance par elles-mêmes, mais qui font souffrir par signes. Signes de quoi ? D'un état de choses qui, par lui-même, ne fait souffrir que rarement, étant trop abstrait par lui-même pour constituer un malheur. Mais les signes en font souffrir, quoique non douloureux par eux-mêmes“ (CI, p. 9).

L'art contemporain se sert beaucoup de signes. Le non-figuratif est certainement une réaction contre les symboles usés par l'habitude qui voilent l'attention par une lecture trop facile. Il refuse l'illustration d'un sujet littéraire, il cherche à composer un ordre avec des couleurs et des formes. Il a des tendances qui, au contraire, essaient de brouiller un ordre établi. On ne cherche plus à créer de beaux objets mais à décréer l'objet familier. La démonstration de l'absurde présente un miroir à la société. On se révolte, on provoque ou on se retire en face du vide. Aujourd'hui tout est possible et tous les moyens sont permis. Et quand il n'y a plus de résistance ni du côté du matériau, ni du métier, ni du sujet, l'art devient indifférent (ennuyeux). L'artiste doit se présenter en vedette pour intéresser son public.

Mais pour que l'art devienne un mouvement d'émancipation authentique, il doit obéir à la nécessité et passer à l'impersonnel qui, selon Simone Weil, dénonce l'œuvre de „premier ordre“.

Ceci n'est pas un acte de volonté. Elle en revient toujours aux vertus négatives: „ne pas penser à...“. Elle ne dit pas ce qu'il faut faire. Elle pense que l'idée s'impose si on lui cède la place. Alors, il n'y aura plus qu'à faire le geste nécessaire, et le meilleur geste sera celui qu'on ne peut pas ne pas faire.

L'idée de l'artiste n'est pas une pensée discursive. Le peintre de génie placera la couleur qu'il ne peut pas ne pas mettre à la place qui le demande. Or, l'artiste voudra bien vous expliquer sa méthode car il a le désir de se faire comprendre et d'être l'auteur d'une œuvre réussie. Si cette explication n'était pas seulement une forme de politesse ou de bavardage, si elle était vraie, chacun pourrait produire des œuvres sans limitation, d'après des recettes conformes au système de production industrielle (ce qui est, hélas, bien répandu). Mais l'auteur médiateur ne peut pas renouveler ce qu'il a pourtant si bien expliqué. Il ne peut pas reproduire ni même copier un simple dessin, parce qu'il penserait à... Il aura le désir de reproduire l'effet et ne sera pas guidé par la nécessité qui ignorait encore le résultat.

Sie sagt nicht, wie man es machen soll. Sie denkt, die Idee setzt sich durch, wenn man ihr Platz macht. Also bedarf es nur noch der notwendigen Handgriffe, und die besten werden nicht die möglichen sein, sondern die, die wirklich unerlässlich sind.

Die Inspiration des Künstlers ist kein kausales Denken. Der geniale Maler wird die Farben an die Stelle setzen, an die er sie setzen muß. Natürlich wird der Künstler immer gerne seine Vorgehensweise erklären, denn er hat den Wunsch, verstanden zu werden und der Schöpfer eines gelungenen Werkes zu sein.

Wenn die Erklärung des vollendeten Werkes nicht nur eine Formel der Höflichkeit oder bloßes Geschwätz des Künstlers ist, wenn sie wahr wäre, dann könnte jeder grenzenlos Werke nach Rezept produzieren wie bei der industriellen Produktion. Und das ist leider weit verbreitet! Aber der Schöpfer und Vermittler kann nicht wiederholen, was er so gut erklärt hat. Er kann nicht einmal eine einfache Zeichnung wiederholen, noch kopieren, denn er würde „denken an ...“. Er würde von dem Wunsch nach der Wirkung geführt werden, nicht von der ersten Notwendigkeit, die das Resultat noch nicht kannte.

„Der Künstler – ein menschliches Wesen, begabt für eine Kunst, erlangt einen Grad an Vollkommenheit, der genau seiner Fähigkeit entspricht, „nicht an ... zu denken.“ So erscheint das gelungene Werk oft wie ein Ergebnis des Zufalls. Das ist es, was Picasso ausdrücken wollte, als er sagte: „Ich suche nicht, ich finde.“ Der notwendige Handgriff wird immer eine Bewegung zum Nicht-Ich-Bezogenen sein. Ein guter Schauspieler wird zu der Person, die er darstellt, ein schlechter Schauspieler wird sich selbst darstellen.

Im Laufe meiner Tätigkeit habe ich die Erfahrung gemacht, daß die wenigen Skulpturen, die mir gültig erscheinen, mich überraschten, als sie fertig waren; so als ob nicht ich der Urheber gewesen wäre, trotz aller Sorgfalt, die ich hineingegeben hatte – andererseits erkannte ich mich selbst in jedem Fehler. Der Wunsch zu gefallen ist eines der Hindernisse, die den Schritt zur Nicht-Ich-Bezogenheit verhindern, nicht die Ungeschicklichkeit oder die handwerklichen Mängel. „Nicht denken an ...“, das ist, sich der Notwendigkeit unterwerfen.

Ich fasse zusammen:

Simone Weil hat den Künstlern ihrer Zeit keine Ratschläge gegeben. Ich weiß nicht, ob sie sich über den Umschwung der Bildenden Künste, der sich in den zwanziger Jahren um sie herum abspielte, Gedanken gemacht hat. Wenn sie über die Künste und die Literatur ihrer Zeit einige negative Bemerkungen machte, so weil sie die Kunst in

„Artiste – un être humain doué pour un art y parvient à un degré d'excellence exactement proportionnel à sa capacité de ne pas penser à..." (CI, p. 175).

Ainsi la réussite d'une œuvre ressemble parfois à du hasard. C'est ce que Picasso voulait exprimer quand il dit: „Je ne cherche pas, je trouve". Le geste nécessaire serait toujours un mouvement vers l'impersonnel. Un bon acteur deviendra le personnage qu'il représente, un mauvais acteur restera lui-même.

Au cours de mon métier, j'ai fait l'expérience que les quelques sculptures de ma production qui me semblent valables m'ont surpris quand elles étaient terminées, comme si ce n'était pas moi qui les avais faites, malgré toute l'application que j'y avais mise, tandis que je me reconnais très bien moi-même dans chaque faute, comme celle du besoin de plaire qui est une des entraves qui empêchent le pas vers l'impersonnel et non les maladresses ou les imperfections du métier.

Ne pas penser à... est obéir à la nécessité.

Conclusion:

Simone Weil n'a pas donné de conseils aux artistes de son temps. Je ne sais pas si elle s'est attardée à la révolution des Beaux-Arts qui se manifestait autour d'elle, au début du siècle. Si elle a fait quelques remarques négatives sur les arts et la littérature de son temps, c'est qu'elle intégrait les arts dans tous les domaines de la vie sociale, scientifique et spirituelle. Pour Simone Weil „l'art pour l'art" n'a pas de sens. Dans ses cahiers (CI, p. 49) elle évoque la Grèce antique qui est presque toujours à la base de ses critères:

„Chez les Grecs, la science de la nature était elle-même un art, avec le monde pour matière et l'imagination pour instrument, consistant, comme les autres arts, en un mélange de limites avec l'illimité. De là l'accord entre la science et l'art. Chez nous, opposition, parce que notre science analyse.

Faire de l'univers l'œuvre de Dieu. Faire de l'univers une œuvre d'art."

Pour Simone Weil l'art est de la religion.

L'artiste contemporain qui partage cette conviction trouvera un soutien pour ses efforts dans tout ce qu'elle a écrit, même s'il n'adhère à aucune confession religieuse.

alle Bereiche des sozialen, wissenschaftlichen oder geistigen Lebens integrierte. Für Simone Weil hatte „l'art pour l'art“ keinen Sinn.

In ihren Tagebüchern zitiert sie das antike Griechenland, das die Grundlage aller ihrer Kriterien ist: „Bei den Griechen ist die Naturwissenschaft selbst eine Kunst, bestehend aus der Welt als Materie und der Vorstellungskraft als Instrument und wie bei den anderen Künsten aus einer Mischung von Grenzen und Grenzenlosigkeit, daher die Übereinstimmung von Wissenschaft und Kunst. Aus dem Universum das Werk Gottes machen. Im Gegensatz dazu ist die Wissenschaft bei uns analytisch. Aus dem Universum ein Kunstwerk schaffen.“

Der zeitgenössische Künstler, der diese Überzeugung teilt, wird in allem, was Simone Weil schrieb, einen Halt finden, auch wenn er keiner religiösen Konfession angehört.

Als ich in den fünfziger Jahren die Tagebücher von Simone Weil las, war ich beeindruckt von der Schönheit ihrer Sprache. Diese Schönheit wurde Vermittler zu den Gedanken, die ich erst im Laufe der gelebten Zeit begriffen habe. Denn der Dialog mit einem Kunstwerk hört nie auf, und Kunst bringt immer wieder eine neue Schicht Wahrheit zu Tage.

Wir wissen nicht, ob Simone Weil an alles gedacht hat, was wir im Laufe der Zeit und unserer Entwicklung aus ihrem Werk schöpfen. Dies ist das Geheimnis der Schönheit, das sie uns vermittelt hat.

En lisant ses cahiers, dans les années 50, j'ai d'abord été frappée par la beauté de son langage. La beauté fut l'intermédiaire vers les pensées que je n'ai comprises qu'au cours du temps vécu et que je n'ai pas cessé de comprendre, car le dialogue avec une œuvre d'art ne cesse jamais. Elle laisse paraître une nouvelle couche de vérité à chaque lecture. Nous ne savons pas si l'auteur a pensé à tout ce que nous puisons de son œuvre au cours du temps et de notre propre évolution, mais c'est là le mystère de la beauté que Simone Weil nous a transmise.