

ENTRETIEN RENE GIRARD

Extraits

Benoît Chantre : Le Centre Georges Pompidou, à l'occasion de cette grande exposition qui va s'appeler « Traces du sacré », nous propose d'évoquer ensemble les XIX^e et XX^e siècles, puisque c'est le parcours adopté par l'exposition. Il est intéressant peut-être de nous proposer quelques rendez-vous sur cette longue période. Je pensais qu'on pouvait évoquer trois dates : la première, 1806, qui fait le cœur du livre que nous avons réalisé ensemble sur Clausewitz [René Girard, *Achever Clausewitz*, entretiens avec Benoît Chantre, Paris, Carnets Nord, 2007] ; la deuxième, 1913, qui précède d'une année l'apocalypse de la guerre de 1914 et qui est en même temps la date de la création du *Sacre du printemps* de Stravinsky ; et enfin, les années d'immédiat après-guerre, le moment où tu vas jouer un rôle important en Avignon, connaître Picasso et Matisse, mais aussi choisir de quitter l'Europe pour y bâtir, même si tu ne le sais pas à l'époque, une œuvre entièrement fondée sur le sacré. Il m'est donc apparu très intéressant effectivement de focaliser notre attention sur ces trois moments, qui s'inscrivent me semble-t-il assez bien dans l'horizon de cette exposition.

Insert : portrait de Nietzsche par Munch

BC : 1806, c'est la défaite de Iéna. C'est aussi l'année où Hölderlin, ce contemporain et ami de Hegel, mais aussi de bien d'autres, commence une retraite qui va durer presque quarante ans. Hölderlin renonce au monde, n'a plus rien à dire à ses contemporains. Et s'enferme dans la tour d'un menuisier à Tübingen dont il ne sortira pas, ou seulement pour quelques promenades journalières.

RG : C'est cela. Et Hölderlin est très évidemment désespéré à ce moment-là. Alors je pense que ce désespoir est beaucoup plus explicable qu'on ne la vu. Hölderlin espère qu'il va y avoir une synthèse entre le christianisme et la Grèce. Il voit, comme tous les grands romantiques de son époque, le retour de la Grèce. Mais ce retour de la Grèce n'est pas une victoire sur le christianisme, ce retour de la Grèce reste dominé par le christianisme. C'est un christianisme élargi, où le Christ continue à jouer le rôle essentiel : les grands poèmes le montrent. Je pense que c'est Heidegger qui a occulté tout cela. Heidegger a essayé de se confondre avec Hölderlin, mais il était aussi différent de lui que possible parce que son attitude vis-à-vis de cette période reste au fond combative, antichrétienne et beaucoup plus proche de ce qu'on appellerait aujourd'hui « l'attitude laïque », que Hölderlin lui-même. Il est facile de voir en Hölderlin un ennemi du christianisme, dans son attitude vis-à-vis de sa mère, vis-à-vis du piétisme étroit des ambitions de sa mère qui voulait faire de lui un pasteur. Il n'avait aucune envie de cela ! Mais si on regarde ses principaux poèmes, on s'aperçoit que Heidegger a occulté le principal, qui est la suprématie, la supériorité du Christ, le fait que les dieux grecs sont adoucis et orientés vers l'amour par la présence du dieu des chrétiens. Ceci est très net chez Hölderlin, et se retrouve dans un grand nombre de poèmes. Même si c'est illusoire, c'est la grandeur de la période qui cherche à faire cela, qui ne voit pas du tout une rupture avec le passé, mais un enrichissement qui ne supprime rien au christianisme et qui, au contraire, d'une certaine manière, le complète et le parfait.

BC : Hölderlin aurait donc eu, contrairement à Hegel, l'intuition de ce qu'est l'archaïque d'un côté, de ce qu'est la spécificité du chrétien de l'autre.

RG : Voilà.

BC : Et que le chrétien et l'archaïque sont dans un rapport... dialectique ?

RG : Un rapport... Alors le mot « dialectique » est dangereux évidemment parce que c'est Hegel tout de suite qu'il rappelle et je pense qu'il faudrait essayer de le définir un peu différemment. Le christianisme est évidemment supérieur, il couronne et on sent très bien qu'il s'agit de l'amour, qu'il s'agit de l'amour chrétien qui pour Hölderlin est quelque chose d'absolument indispensable et que cet amour finalement... À mon avis la plus grande raison de sa retraite c'est qu'il pressent, ou qu'il regrette, ou qu'il gémit d'une certaine manière sur son absence dans le groupe de ces grands poètes qu'il admire prodigieusement. Il a l'impression que non seulement le christianisme est nécessaire en lui-même, parce que c'est l'amour et l'amour est supérieur à tout, mais qu'il n'y a aussi d'équilibre pour le poète qu'il était, d'existence possible dans le monde avec les autres, que dans cette présence du christianisme qui équilibre l'individu. Pour comprendre cette notion d'équilibre, il faut lire les textes de prose, pas les poèmes, il faut lire en particulier *Hypérion*. Si on regarde *Hypérion*, on découvre que c'est un texte qui a une valeur extraordinaire sur le plan de la psychiatrie, même aujourd'hui. L'existence d'Hypérion est en effet rythmée par des changements radicaux, redoutables, terrifiants, entre une exaltation du moi, une certitude de supériorité sur tous les autres hommes et en particulier de supériorité poétique, de supériorité sur la culture allemande, de possession de la culture allemande, un peu comme chez Nietzsche plus tard ; et des moments où, tout à coup, cette expérience s'effondre pour faire place à l'expérience contraire, à la certitude de l'échec total, de la misère définitive.

Cette expérience qu'on appelle aujourd'hui « maniaque-dépressive » et qu'il décrit de façon si précise qu'on ne peut pas nier le contact avec la psychiatrie, Hölderlin l'explique lui-même lorsqu'il s'adresse à Suzette Gontard qui s'étonne de ce que l'on pourrait appeler vulgairement des « sautes d'humeur » extraordinaires chez son amant. Ce qui ne veut pas dire que son amant était insuffisant comme on l'a dit et que c'est la sexualité qui n'a pas marché chez lui, puisque Suzette Gontard a fait toutes sortes d'efforts pour le rattraper. Je vais d'ailleurs jusqu'à dire que la seule chose qui fonctionnait chez Hölderlin, mais qui ne lui suffisait pas, c'était la sexualité ! Et alors il a dit, au fond, que c'était cette « ambition inassouvie » qui le séparait de Suzette Gontard.

Pour comprendre la chose, il faut lire aussi ses lettres qui terrifiaient Goethe et Schiller, que Hölderlin leur envoyait, qui étaient des lettres littéralement adoratrices, des lettres très inquiétantes si on les lit aujourd'hui. D'ailleurs, c'est seulement dans les œuvres complètes de Hölderlin qu'on les trouve vraiment, ces lettres, parce qu'elles sont extrêmement choquantes. Le grand poète qu'est Hölderlin s'abaisse à l'extrême devant des formes poétiques qui ne sont pas vraiment les siennes. Et la réaction de Goethe et de Schiller est une espèce de terreur et d'évitement, d'inquiétude à son sujet. Quel est ce personnage étrange ? Il faut penser à tout ceci quand on pense à la pertinence prodigieuse de Hölderlin dans notre univers à mon avis. Parce que ce que Hölderlin exprime, au sujet de notre univers, non pas dans la satire, c'est-à-dire dans une espèce de supériorité, de certitude de lui, mais dans la faiblesse insigne d'être soumis à ses allées et venues, c'est la situation de l'homme moderne, à mon avis, où ce type de phénomène joue un rôle : une lutte entre les hommes pour la supériorité métaphysique, pour le gain total de cette supériorité sur les voisins, les rivaux.

Cette chose est absolument capitale chez Hölderlin et, à mon avis, doit être utilisée pour interpréter Nietzsche et en particulier pour interpréter les rapports de Nietzsche et de Wagner. Nietzsche proclame sans cesse sa supériorité sur Wagner, il la proclame d'une manière maladroite et il la proclame en particulier dans ce livre absolument dément qui s'appelle *Ecce Homo* et qui énonce seulement toutes les supériorités de Nietzsche sur Wagner. À quel moment ? Au moment où l'empereur d'Allemagne crée Bayreuth et s'y rend lui-même, où

Wagner à l'Allemagne à ses pieds. Autrement dit, la réalisation de cette infériorité métaphysique, Nietzsche l'a vécue dans ses rapports avec Wagner. La haine... Et on peut dire que les disciples de Wagner et de Nietzsche continuent cette lutte sans jamais la penser dans sa totalité. Parce qu'ils sont ou bien pour Wagner et disent : « Nietzsche a une interprétation de Wagner absolument fautive. Il insulte Wagner, il ne comprend pas la grandeur de Wagner, etc. » Et les nietzschéens jouent le jeu inverse, c'est-à-dire ils deviennent des pions dans cette balance extraordinaire que seuls des grands, grands génies comme Hölderlin et Nietzsche ont perçue.

Mais Hölderlin l'a perçue plus complètement, parce que Nietzsche ne parle jamais des moments négatifs de cette expérience. Et nous savons, si nous comprenons Nietzsche comme il faut et si nous suivons sa biographie de près, nous savons que Nietzsche connaissait ces moments et leur attachait une importance prodigieuse bien qu'il ne les ait jamais définis. Nous le savons comment ? Parce que nous savons que dans une librairie de Nice, de la ville de Nice, Nietzsche a découvert un jour le texte cocasse, à la fois comique et tragique, écrit par Dostoïevski au sujet de ces oscillations du monde moderne. Il s'appelle *Les Mémoires dans un souterrain* et Nietzsche écrit sur *Les Mémoires dans un souterrain* de façon obscure parce qu'il ne nous dit pas pourquoi. Mais nous devons le comprendre, si nous mettons tous ses personnages ensemble, quand il dit que là, Dostoïevski exprime des choses que jamais personne n'a exprimées sur la conscience moderne, qui sont absolument indispensables. Et Nietzsche marque nettement sa participation à la chose. Mais il n'a pas réussi à écrire le moment négatif de son expérience. À mon avis, sa folie, c'est cela.

Dostoïevski l'a écrit d'une façon grotesque, magnifique et splendide. Il a dominé la folie et d'une certaine manière je pense, Hölderlin l'a dominée aussi, mais de façon plus passive, dans la bonté, dans une espèce de passivité, dans un retrait du monde. Il n'a pas pu faire face, il n'avait pas cette espèce de force satirique, etc. Il avait sa poésie qui ne lui permettait pas peut-être d'aborder le sujet de cette manière. Je pense ainsi qu'il y a un trio Hölderlin, Dostoïevski, Nietzsche qui est terriblement important pour libérer notre époque de son illusion nietzschéenne. Parce que l'illusion nietzschéenne, qu'est-ce que c'est pour notre époque ? C'est reprendre le rêve de Nietzsche et où chacun se croit victorieux dans un univers où tout le monde est en pleine défaite et dérouté. Et il est évident que ça ne marche pas et que notre vision de Nietzsche est incomplète, ne voit pas que Nietzsche est mort fou. Que cette folie, près de laquelle et Hölderlin et Dostoïevski sont passés, mais dont ils sont sortis et à mon avis dont ils sont sortis l'un et l'autre par le religieux, Nietzsche s'y enfonce complètement et tombe dans une folie qui est la plus effrayante de toutes, qu'on ne décrit guère parce qu'elle est épouvantable vraiment, les descriptions cliniques que nous avons des médecins de Nietzsche sont atroces. Alors je pense qu'il faut dire ceci aujourd'hui parce que cela fait partie de l'histoire de l'intelligence de notre époque et de son rapport ou de son absence de rapport actuel au religieux.

Insert : Photo de Nijinski

BC : Abordons, si tu le veux bien, la seconde date que je te propose : 1913. Nous rentrons dans la période du cubisme, fondamentale dans l'évolution des formes au XX^e siècle. Il y a cet événement incroyable : Les Ballets russes à Paris, chorégraphie de Nijinski sur le *Sacre du Printemps* de Stravinsky, moment absolument inouï.

RG : Voilà. Ce *Sacre du printemps*, lorsque je l'ai découvert, m'a paru comme une œuvre absolument extraordinaire sur le plan de ce que j'appelle la révélation du meurtre fondateur dans la culture moderne. C'est-à-dire le véritable avènement du christianisme. La découverte du meurtre fondateur sous une forme telle qu'il rend sa reproduction impensable, impossible,

trop révélatrice ! Si on regarde *Le Sacre du printemps* de près, on s'aperçoit que c'est un sacrifice, le sacrifice de n'importe qui, d'une jeune femme qui est là, par une espèce de tribu païenne et sauvage de la Russie archaïque, qui se termine par la mort de cette femme.

BC : Rappelons-le, l'œuvre est en deux temps. Il y a deux moments : « L'adoration de la terre » d'un côté, « Le sacrifice », de l'autre, explicitement nommé. Cette deuxième partie s'achève par ce qu'on appelle « la danse sacrale de l'Elue », cette princesse qui finit par mourir d'avoir trop dansé.

RG : Ah ! Alors, est-ce qu'elle meurt d'avoir trop dansé ou est-ce que c'est un euphémisme pour nous dire la vérité sur ce qui se passe, et qui est son étouffement par la foule ? À mon avis, « mourir d'avoir trop dansé » est l'euphémisme esthétique qui explique la chose. Dans une reconstitution que j'ai vue récemment de la représentation initiale du *Sacre du printemps*, tout commence par une dame extrêmement respectable, de l'aristocratie américaine, qui a certainement donné de l'argent pour cette reconstitution, et qui dit : « Surtout, ne vous imaginez pas qu'il s'agit d'un sacrifice. Et qu'il s'agit d'une mort religieuse », etc. Alors je pense que cet avertissement doit être pris en sens contraire et fait partie de la révélation de la chose et la rend en quelque sorte aussi comique que tragique, ce qui me paraît parfaitement justifié.

BC : L'œuvre elle-même, parlons-en un peu plus précisément, est une révolution dans l'écriture musicale. On peut parler d'une espèce de mosaïque sonore, analogue au cubisme en peinture au même moment.

RG : Oui c'est cela, parce qu'à mon avis c'est la danse qui a le plus scandalisé le public parisien, danse très moderne en ceci qu'elle est faite de coups sourds, de piétinements : elle rythme les piétinements de la foule, qui au fond piétine la victime. Le spectacle n'est pas très exactement reproduit sous sa forme la plus tragique, bien entendu, mais il est là et ces piétinements sont là et en même temps, il y a quelque chose qui correspond dans les costumes de la représentation originale.

BC : Dans les motifs eux-mêmes.

RG : Dans les motifs. Ces bandes parallèles les unes aux autres, parfaitement parallèles, dont on peut dire qu'elles annoncent le cubisme ou qu'elles le rappellent. Donc un refus de la joliesse, du joli. Et une entrée dans une espèce de primitivisme dont on ne peut pas dire, chez Stravinsky, qu'il soit influencé par qui que ce soit, parce que si je comprends bien, *Le Sacre du printemps* c'est son arrivée de Russie. Il n'a pas été en contact avec toute l'agitation de l'art moderne. Mais il pénètre dedans avec une espèce de volupté narquoise, moqueuse et très consciente de ce qu'elle fait. Les photos de Stravinsky à l'époque me semblent faire partie du spectacle. Il a quelque chose de sardonique et de diabolique qui a l'air de dire : « Je leur fiche un truc dans la figure dont ils ne soupçonnent pas la puissance. » Mais cette puissance était quand même manifeste dans l'émeute qui a eu lieu. Tu me rappelais d'ailleurs que ce n'était pas à l'Opéra que cela c'était passé...

BC : Non, au théâtre des Champs-Élysées.

RG : La foule a tout cassé littéralement, les chaises, etc. Et je pense que cette émeute, parce qu'on peut parler d'une véritable émeute, c'est essentiel qu'elle soit là : à partir du moment où l'art moderne ne crée plus des réactions de ce genre, il est mort. Il est devenu beaucoup plus

académique que tout art académique, dans ce sens qu'il essaie de ritualiser la révolution. On peut dire que tout le monde moderne depuis très peu de temps après 1913 n'a été qu'un effort pour ritualiser la révolution.

BC : Il n'empêche que cette œuvre aura une fécondité incroyable, tant au niveau chorégraphique que musical.

RG : On a vu sa puissance, mais enfin on est déjà en plein art moderne et le refus du public d'une certaine manière a servi l'œuvre, a accompli son triomphe.

BC : Triomphe aussi d'un homme, le chorégraphe et danseur éblouissant Nijinski que Proust voit danser. Proust écrit même alors : « Je n'ai jamais rien vu de plus beau. »

RG : Nijinski, qui tout de suite après *Le Sacre du printemps*, si je comprends bien, devient fou ?

BC : Nous venons d'évoquer la retraite d'Hölderlin, et allons évoquer celle de Nijinski, en effet. Nous sommes en 1919, dans un hôtel de Saint-Moritz. Devenu une icône de la danse dans le monde entier, Nijinski est néanmoins très fragilisé. Dans cet hôtel où il se réfugie, il se livre devant quelques spectateurs à un étrange rituel qu'il appelle « mon mariage avec Dieu ». Il dessine une croix sur le sol et il accomplit sa dernière danse publique, se mimant effondré sous les balles de 1917. Donc la guerre, l'apocalypse de 14-18 est là très présente. Ce sera sa dernière danse et il s'effondre sur une croix dessinée sur le sol...

RG : Scène terrifiante. Il y a donc, tu as raison, un parallèle très net avec la retraite de Hölderlin, à partir du moment où il a vu que la synthèse qu'il espérait entre l'archaïque et le chrétien n'était pas possible.

BC : Et Nijinski va rester interné pendant trente ans, il meurt en 1950, après avoir fait cette dernière danse. Jean de Loisy m'a appris qu'il avait fait une ultime virevolte le jour de Nagasaki.

RG : Oui, ce qui est tout à fait impressionnant. Stravinsky était un chrétien, beaucoup plus calme que ne l'était Nijinski, mais c'était quand même un chrétien, donc il y a dans *Le Sacre du printemps* et c'est une chose essentielle pour moi, un aspect terreur ou tout au moins j'ai cru le percevoir dans cette scène qui démentit complètement l'idée que la jeune fille meurt par abus de la danse, donc que l'œuvre est essentiellement esthétique. C'est-à-dire qu'il voit l'idée du sacrifice, qui refait sur cette scène ce que font au fond tous les sacrifices fondateurs, c'est-à-dire la cacher, la dissimuler. Mais que d'une certaine manière Stravinsky amène une conscience qui me paraît exceptionnelle et qui fait partie de ce que j'appellerais la révélation moderne du meurtre fondateur qui est essentiellement une révélation chrétienne.

BC : Donc il y a des œuvres qui révèlent et des œuvres qui occultent ?

RG : Fondamental. Et les œuvres qui révèlent ne sont pas des parodies, ce sont des œuvres qui prennent le phénomène sérieusement et qui le regardent comme étant essentiellement la tragédie de l'humanité, la tragédie de l'archaïque, c'est-à-dire le rôle que joue la violence dans le religieux et qui est indispensable à l'homme pour écarter sa propre violence, c'est-à-dire le sacrifice, qui est de rejeter notre violence sur une victime innocente, mais qui est le geste principal par lequel l'humanité se distingue au départ de l'animalité, c'est-à-dire a

besoin d'évacuer sa violence. Étant trop mimétique pour vivre dans la paix et étant toujours en rivalité avec ses semblables, elle a besoin de ces expériences dont Aristote dit justement qu'elles sont cathartiques et qui sont la mise à mort d'une victime solennelle, religieuse. L'archaïque c'est cela.

BC : Donc seul le chrétien nous offre ce point de visibilité de l'archaïque ?

RG : C'est-à-dire que ce qu'il y a d'extraordinaire dans le chrétien, c'est qu'il peut apparaître à tous les gens qui se sont occupés de lui, à tous les ethnologues, comme ce qu'il est apparu à Celse au II^e siècle après J.-C. : « C'est la même chose que nos mythes et vous ne voyez pas que c'est exactement pareil. » C'est tellement vrai que c'est complètement faux, dans la mesure où la victime véritable, celle qui révèle tout, nous dit son innocence et le texte des Evangiles nous répète cette innocence sur tous les tons ; alors que la victime archaïque est essentiellement coupable aux yeux de ceux qui l'accusent, coupable du parricide et de l'inceste. C'est l'opposition entre Œdipe et le Christ.

BC : L'archaïque occulte, le chrétien révèle.

RG : L'archaïque occulte le mal de l'humanité en le rejetant sur la victime. Il n'y a qu'un héros parricide et inceste, c'est Œdipe.

BC : Le chrétien pourrait se définir comme ce qui révèle l'archaïque, ce qui est en fait un phénomène.

RG : Oui, et par conséquent révèle le péché de l'humanité.

BC : Le chrétien est ce qui fait de l'archaïque un spectacle.

RG : Un spectacle, oui, et un spectacle accusateur. Accusateur à juste titre.

Insert : Acéphale

BC : Nous nous approchons de l'époque où Bergson médite son dernier livre *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, où il va intégrer, avec le génie que l'on sait, tout un matériel anthropologique. Il va penser la différence entre la religion et la morale ouvertes, et la morale et la religion closes. Et seul le point de vue « ouvert » nous permet de constater la clôture.

RG : La formulation en termes d'« ouvert » et de « clos » me paraît très insuffisante. Mais en même temps, elle révèle déjà quelque chose de ce qui m'intéresse le plus, c'est-à-dire ce caractère révélateur du christianisme. Ce caractère révélateur pénètre, à mon avis, lentement dans la culture, mais il pénètre souvent mêlé au refus du christianisme qui dit la responsabilité des hommes, et donc qui les culpabilise.

BC : *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, paraissent en 1932. En 1937, Georges Bataille fonde la revue « Acéphale ». Représentant éminent, brillant, « souverain », de ce qu'on pourrait appeler le « franco-nietzschéisme », Bataille définit le projet intellectuel de cette revue en disant : « Notre démarche est furieusement religieuse, c'est-à-dire dionysiaque. »

RG : « Dionysiaque », c'est-à-dire antichrétienne. Mais on ne veut même pas dire antichrétienne dans la mesure où l'on veut supprimer radicalement le christianisme et expliquer qu'il ne compte pas au fond.

BC : D'où l'image terrible de l'acéphalie, c'est-à-dire l'absence de tête : il s'agit rien moins que de se priver de notre tête judéo-chrétienne en quelque sorte, pour revenir aux pulsions vitales et dionysiaques. Accomplir le sacre du printemps, mais en occultant totalement le judéo-christianisme.

RG : Oui et ce sont les mêmes gens qui voulaient faire un sacrifice humain. Enfin, c'est un projet un peu farfelu qui ne s'est jamais fait, bien entendu. Mais qu'on prenait malgré tout au sérieux ou qu'on faisait semblant de prendre au sérieux. Il y a vraiment une révolte, la révolte contre le christianisme, qui essaie de s'étoffer, de s'accomplir d'une façon qui aujourd'hui nous paraît absurde et insignifiante, mais dans un oubli peut-être actuel de tout ce qui est en jeu là et qui me paraît quand même vrai, essentiel. Il me paraît vraiment fondamental de la formuler parce que ce n'est pas une plaisanterie.

BC : Deux ans plus tard, en 1939, le même Georges Bataille va appeler à la guerre. « Je suis la joie devant la mort », écrit-il. Il appelle à la guerre contre la « barbarie germanique ». La guerre est à nouveau là et à nouveau, l'espoir étrange et archaïque qu'elle peut être une forme de régénération. Ce qui est assez impressionnant.

RG : Oui, ce qui est assez impressionnant et en même temps, qui est une mauvaise interprétation de la situation politique, de la situation psychologique de la France. J'ai l'impression que le Français moyen comprenait beaucoup mieux de quoi il retournait, de l'impasse terrible dans laquelle la France se trouvait et peut-être le monde avec elle, et que son attitude de désespoir, de désespoir pas complètement exprimé, mais malgré tout latent aux moments de Munich, de la guerre de 1939, est beaucoup plus profond que cette attitude de folie furieuse de Bataille. Je me suis exprimé là-dessus dans notre livre *Achever Clausewitz*.

BC : Georges Bataille apologiste de la dépense, croyant encore à une fécondité de la violence...

RG : Voilà, donc d'une certaine manière, c'est un pendant du nazisme.

BC : C'est excessif, mais...

RG : Est-ce excessif ? Est-ce qu'il n'est pas absolument pareil par certains côtés ? Il n'a pas la puissance pour lui, il n'a pas les masses, il ne peut pas convertir les masses. C'est typiquement français, intellectuel et aristocratique, au fond. Mais est-ce que ce n'est pas aussi redoutable finalement, pour ceux qui s'y livrent ? Mais Bataille s'est repenti d'une certaine manière. Est-ce trop dire ?

BC : Non, il n'était pas un homme de la repentance.

RG : Le mot lui aurait certainement déplu.

Insert : « Agitation de l'archaïque » de Rothko

BC : Je voudrais que nous abordions maintenant le troisième moment, qui est celui de l'immédiat après-guerre. Une figure essentielle traverse un roman de Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*, même s'il caricature son rationalisme : c'est Simone Weil. Georges Bataille lui reprochait son rationalisme, de vouloir affronter la barbarie germanique avec les seules forces de la raison. Cette femme d'exception qui fuit la France pétainiste, et qui va rejoindre New York via Marseille et Casablanca, noircit tous les jours les pages de ses carnets. Elle a alors cette intuition prodigieuse, qui va être centrale et je dirais presque séminale pour toute ton œuvre. Elle écrit : « Les Évangiles, avant d'être une théologie, c'est-à-dire une science de Dieu, sont une anthropologie, c'est-à-dire une science de l'homme. » Il y a là un saisissant passage de relais.

RG : Une science de l'homme, oui. Une science de l'homme en ceci que les Évangiles sont les textes qui nous révèlent la nature du religieux antérieur. En poussant les choses un peu plus loin peut-être qu'il ne faudrait le faire, tout au moins pour commencer, on peut dire que les Évangiles sont les textes qui discréditent le religieux archaïque et que le religieux archaïque c'est le religieux des dieux au pluriel qui ont des caractéristiques connaissables, qui existent dans notre monde, qui font certaines actions, c'est-à-dire la religion au sens le plus traditionnel, la religion au sens où la plupart des gens interprète le christianisme aussi. Donc on pourrait dire que Simone Weil est celle qui commence à voir cet aspect des Évangiles, de façon très puissante et que sa religion est tellement épurée qu'elle finit presque par supprimer le Christ d'ailleurs. Il me semble qu'elle va trop loin d'une certaine manière ou qu'elle devient trop abstraite. C'est une impression que j'ai eue et qui est purement littéraire peut-être.

BC : Son Christ est presque une déduction mathématique, en effet.

RG : Mathématique, c'est cela. Et puis il n'y a pas de côté vraiment esthétique, alors que les gens dont nous parlions tout à l'heure sont très liés à la peinture, très liés à l'art. Elle, c'est une érudite essentiellement, une helléniste, une femme qui étudie les textes et une femme qui a compris que dans le christianisme, une transformation du religieux était en train de s'effectuer, qu'elle était là depuis toujours, mais que c'était la disparition du religieux au sens où il retient les hommes, où il attire les hommes... C'est-à-dire ce religieux fondé sur le meurtre collectif.

BC : Simone Weil va donc rejoindre la France libre en passant par les États-Unis. Elle arrive à New York cinq ans avant toi, quand y sont présent Breton, Lévi-Strauss et bien d'autres. Deux des plus grands peintres de l'après-guerre, par exemple : Rothko et Pollock qui, radicalisant Stravinski, rejetant le Grec d'un côté, le judéo-chrétien de l'autre, toutes les vieilles valeurs de la culture...

RG : J'hésiterais sur le terme « radicaliser ». Parce que le rejet du christianisme n'est pas une radicalisation. Ce serait plutôt pour moi un retrait sur la radicalisation. Donc le geste de Rothko et de Pollock que tu évoques est très complexe, ...

BC : Mais Rothko intitule néanmoins en 1944 l'une de ses œuvres : « Agitation de l'archaïque ». C'est extraordinaire, on est au cœur de notre sujet.

RG : C'est extraordinaire, parce qu'on peut dire en effet que l'archaïque est alors menacé. Il est en pleine agitation, parce qu'il est en train d'être descellé, d'être désarçonné et d'être supprimé bientôt. Nous devons dire que la seule vérité, c'est qu'il l'est par le christianisme et

non pas par ce retour du paganisme auxquels croient beaucoup de gens à l'époque. Parce qu'au fond l'erreur de tous ces penseurs dont nous parlons, Bataille le premier, c'est qu'ils confondent le christianisme avec l'archaïque. Donc, ils s'imaginent qu'il faut se débarrasser du christianisme pour revenir à l'archaïque. Et moi je dirais qu'il faut faire l'inverse.

BC : Rothko et Pollock ont plutôt en tête la recherche du monde indien qui, en bons américains qu'ils sont, les hante. Ce sont les danses navajos auxquelles ils pensent.

RG : Je ne dirais pas que la présence de l'archaïque, dans le Stravinski du *Sacre du printemps* ou dans ces œuvres américaines, est inutile. Il est évident qu'il y a tout un travail de compréhension qui se fait, mais aussi énormément de malentendus, dans une confusion entre l'archaïque et le chrétien qui ne se débrouille pas. Chez Simone Weil, j'ai l'impression que le partage se fait d'une certaine manière ; que Simone Weil est fondamentalement attirée par le chrétien et qu'elle voit la différence entre le « poème de la force », la violence grecque, et la non-violence chrétienne. Mais en même temps, elle a toutes sortes d'hésitations, de rancunes ; lorsqu'elle se trouve devant un prêtre, par exemple, elle est reprise de réflexes qui font partie de toute son histoire d'intellectuelle juive anticatholique. Il y a cette lettre au Père Couturier où il y a toutes sortes d'arguments qui, si on les lit isolément, font méconnaître à mon avis l'inspiration profonde de Simone Weil.

BC : Cette remarque est très juste et très importante pour notre discussion, elle touche à l'allergie viscérale que Simone Weil a à l'égard de Rome et de tout ce qui regarde Rome. Cette allergie à l'égard du catholique est aussi une incapacité de s'inscrire dans l'art, ce que nous avons appelé « la mise en spectacle de l'archaïque », là où une certaine catholicité excelle !

RG : Et au fond de s'inscrire dans la stabilité. C'est son déséquilibre. Elle ne voit pas la positivité parce qu'elle ne veut pas tolérer le positif au fond. Elle est totalement révolutionnaire.

BC : L'idée même d'un baroque lui fait horreur ! Simone Weil rejoint la France libre en 1943, ne peut pas y accomplir l'action héroïque qu'elle voudrait accomplir, meurt d'anémie. Et 1945-1946, le jeune René Girard, nous arrivons enfin à lui, s'ennuie à mourir à l'École des Chartes et fait une escapade en Avignon avec des œuvres d'art prises - excuse-moi du peu -, chez Picasso d'un côté, Matisse de l'autre. Nous sommes en 1947.

RG : C'était grâce à des amis qui connaissaient Zervos, c'est-à-dire le cœur même de l'entreprise qu'était l'École de Paris à l'époque. Et Zervos avait envie d'organiser une exposition en Avignon. En fait, s'il a fait de mes camarades et de moi-même les directeurs de cette exposition, c'était une manœuvre pour plaire à nos pères qui occupaient un poste clef dans l'administration avignonnaise. Mon père au musée Calvet et au Palais des Papes, le père d'un de mes amis était à la mairie d'Avignon, adjoint aux beaux-arts. Donc ce n'était pas du tout à cause de notre talent ou de notre savoir qui étaient absolument nuls et insignifiants. Nous étions vraiment inutiles à cette exposition, mais nous nous sommes follement amusés à découvrir toutes ces choses. Mais j'ai découvert en même temps mon allergie, une certaine allergie à l'art moderne... Les choses sont si complexes parce que, qu'est-ce qui est individuel ? Qu'est-ce qui est vraiment objectif ? Qu'est-ce qu'on peut généraliser ? Je ne sais pas.

Pour moi la guerre avait été très pénible sur le plan matériel, sur le plan de la santé, sur tous les ennuis qui accompagnaient l'Occupation, sur le fait qu'étant de la zone dite « libre »

de Pétain, je ne pouvais pas communiquer vraiment comme je l'aurais voulu avec ma ville natale. Donc à Paris, je me suis senti terriblement dépaysé, diminué et incapable de me développer vraiment. Et dans mon départ pour les États-Unis, il y a tout cela. Et puis je suis tombé sur ce milieu qui au fond m'était très sympathique, parce que c'étaient des gens qui se conduisaient très bien à mon égard, qui étaient très fraternels, mais où je me sentais totalement étranger. Je m'intéressais à la psychologie, aux romans de Proust, au moment où ces choses-là étaient méprisées et remplacée par le surréalisme, c'est-à-dire par ces petites étincelles de jouissances esthétiques séparées par de grands espaces d'ennui et qui se produisent sans qu'on sache pourquoi, au fond. Et cela me paraissait faux sur le plan esthétique.

BC : Tu étais proche des milieux surréalistes, ou post-surréalistes en Avignon, proche de René Char.

RG : Post-surréalistes, oui. Et il y avait une mystique de Char parmi mes amis qui était très importante et qui m'impressionnait d'autant plus que je ne la comprenais pas.

BC : Tu critiquais au début de notre discussion la manière dont Heidegger avait reconstruit le poète Hölderlin, tu pourrais dire la même chose sur la façon dont il reconstruit le poète Char quelques années après au fameux séminaire du Thor !

RG : Oui, on est en plein dans le mythe et, au fond, en utilisant des moyens qui ne sont pas véridiques.

BC : Le mythe du poète ?

RG : Le mythe du poète, oui. Détaché de toutes contingences et au-delà de toutes les nécessités sociales, mais quand même guidant de très haut la société comme un mage romantique. C'est la vision de la philosophie qu'a Heidegger. Et c'est cela que je ne comprenais pas du tout. J'étais plus réaliste que ça. Char a désapprouvé mon départ aux États-Unis. Je n'ai jamais plu eu de rapports avec lui et je suis parti. Et c'est à partir de mon séjour aux États-Unis que j'ai pu prendre du recul et me retrouver en quelque sorte moi-même. J'étais séparé de moi-même, un peu possédé peut-être. Pas possédé au sens positif, mais au sens négatif d'être privé de moi-même ou de ne pas faire confiance à ma propre pensée, à ma propre réflexion. Donc il y a eu un développement qui s'est fait chez moi, pas précisément en solitaire parce que j'avais aussi des amis, des camarades aux États-Unis, qui étaient beaucoup moins « modernes » et au fait de ce qui se passait sur le plan esthétique à l'époque, que mes amis français, mais qui m'ont permis une évolution, un développement plus normal. Je me souviens que j'ai relu des poèmes qui sont devenus transparents pour moi d'un seul coup, alors qu'en France, ils étaient totalement opaques.

BC : De quels poètes ?

RG : Saint-John Perse en particulier. Le poète que je rencontre aux États-Unis et qui correspond un peu à mon humeur réaliste à la fois et une espèce de religion de l'Histoire. Peut-être « religion » est-ce trop dire, mais un intérêt pour l'Histoire qui est tout à fait contraire justement au surréalisme, où l'instant seul domine, coupé de tout passé, de tout avenir, de tout... Le seul présent. Perse est un poète de l'Histoire qui malgré tout était ma formation, qui m'intéressait et me paraissait... La dimension « temps » ne me paraissait pas « extirpable » de mon expérience. Mais je n'étais pas assez moi-même pour le dire, pour

exprimer, défendre cette position. Ce que mes amis auraient très bien accepté si j'avais été capable de le faire. J'étais un peu paralysé.

BC : Et quand tu lisais en France, en Avignon : « Inonde, ô brise, ma naissance ! Et ma faveur s'en aille au cirque de plus vastes pupilles ! », tu ne comprenais rien. A New York, en revanche, tu comprends tout...

RG : Dans l'Indiana, même pas à New York ! C'est-à-dire dans la cambrousse américaine la plus lointaine, dans une université d'ailleurs magnifique, où tout à coup des millions de livres m'étaient accessibles, toute la journée et la moitié de la nuit. Et où je me suis mis à lire comme je n'avais jamais lu, dans la liberté totale et surtout dans la solitude, mais une solitude qui n'était pas pénible parce qu'elle était quand même accompagnée.