

## Entretien avec Raymond Abellio

Guy Gervais

Volume 26, Number 5 (155), October 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30829ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this document

Gervais, G. (1984). Entretien avec Raymond Abellio. *Liberté*, 26(5), 5–18.

GUY GERVAIS

**ENTRETIEN AVEC  
RAYMOND ABELLIO**

**GUY GERVAIS:** Je viens de terminer *Visages immobiles*. Je pensais avoir à la sortie de cette lecture plusieurs questions; mais je suis encore une fois sans voix. J'ai été frappé par les dernières pages surtout. Finalement, on sort de la lecture sans questions.

**RAYMOND ABELLIO:** Maître Eckhart a dit: «Vis sans pourquoi».

**G.G.:** Lorsque vous publiez un roman, vous publiez également un essai. Cette fois, vous publiez un roman sans avoir l'intention de publier d'essai, je crois?

**R.A.:** J'ai déjà publié les essais qui le préparent: *La Structure absolue* répond au fond à tous les problèmes théoriques que peut poser la philosophie de ce roman. Je considère toutefois le roman en lui-même comme une œuvre d'art et, par conséquent, comme quelque chose de fondamentalement différent des essais, qui sont surtout didactiques. Je l'expliquais d'ailleurs dans *La Fosse de Babel*: l'essai est de l'ordre du fruit et le roman de l'ordre du germe. Dans le roman vous saisissez la vie à l'état naissant, et cela pose un problème extrêmement complexe. La vie à l'état naissant reste en général à l'état brut, elle est constituée par des sensations plus que par des perceptions. Certains auteurs du «Nouveau Roman» en

ont même fait un procédé, ils en restaient à la sensation «pure», c'est-à-dire à quelque chose d'irrélié, de non encore intégré par le corps tout entier, ce qui donnait quelque chose d'assez incohérent; cependant, l'accumulation de ces sensations produisait un effet certain de fascination, de flou artistique qui a pu donner l'impression d'une originalité, d'un retour à la «vraie» vie. Pour moi, au contraire, il n'est de véritable romancier que philosophe, c'est-à-dire, en premier lieu, celui qui intègre les sensations en perceptions. Il faut passer des réactions proprement sensorielles ou épidermiques au Sens tout court. Autrement dit, être capable d'une spontanéité seconde et non pas seulement d'une spontanéité primaire. Il faut parler alors d'une capacité particulière de réalisation de soi, et celle-ci est absolument indispensable comme base préalable à l'écriture du seul roman qui, au fond, m'intéresse, celui où la conscience des principaux personnages est en état de montée. Et, c'est un fait, ces perceptions elles-mêmes ne sont en effet que le soubassement des concepts. La spontanéité seconde ne se définit pas autrement: elle est directement conceptuelle, elle donne un sens à chaque instant, elle est directement donatrice de sens. Mais nous sommes alors en présence d'une double difficulté. La première se pose devant l'écrivain lui-même, car il n'existe pas de limite à la conceptualisation, et le roman «philosophique» tend à devenir un roman *métaphysique*, avec tout ce que ce mot implique de présupposés idéologiques mal élucidés. La seconde difficulté concerne le lecteur, à qui l'on demande un effort de *conversion* considérable. C'est ce que je dis dans l'introduction de *Visages immobiles*: un tel roman fait appel à la conscience opérante du lecteur. Si le lecteur n'est pas capable de faire en lui-même cette conversion de la spontanéité primaire à la spontanéité seconde, il est forcément déboussolé et ne suit pas. C'est le roman tout entier qui pour lui est dépourvu de sens, ou plutôt tellement chargé d'implications philosophiques qu'il s'y perd.

- G.G.: C'est probablement ce qui se passe: si je me rappelle la lecture que je viens de faire, il y a eu deux sauts. Disons qu'au départ, je n'embarquais pas; j'ai lu les cent premières pages sans être séduit. J'étais surpris par la construction un peu pointilliste et on dirait qu'il me manquait cet élément de participation. A un moment donné, on entre dans le livre ou le livre entre en nous.
- R.A.: Notez, c'est vrai, que le début est très lent, on me l'a reproché, mais cette lenteur était fatale, elle résulte de la nécessité où je me trouvais de mettre en présence des personnages nouveaux et d'autres venus des deux romans précédents. Le lecteur qui n'était pas placé dans le climat de ces derniers ne pouvait qu'être surpris, car, d'emblée, il y avait, comment dire, un excès d'intensité qui pouvait passer pour un excès d'abstraction. En fait, le mélange ne se fait vraiment qu'à partir du troisième et du quatrième chapitres. Je le reconnais, les cinquante premières pages font barrage, mais il en est souvent ainsi dans les romans classiques, ce qui peut paraître démodé, à l'âge du style journalistique. Autrement dit, un roman qui n'est pas purement anecdotique, qui ne vous met pas d'emblée dans une situation dramatique qui, par elle-même, se suffit pour soutenir l'intérêt du lecteur, est un roman qui pose des problèmes considérables au lecteur non préparé. Mais alors de deux choses l'une: ou bien le lecteur s'arrête ou bien il franchit le barrage et, à ce moment-là, la germination commence, la participation s'étend jusqu'à une éventuelle identification. L'essai est démonstratif, le roman est allusif. L'essai est fermé sur soi, le roman reste ouvert, ambigu, toujours incomplet. Quand vous commencez à écrire un essai, il est tout bâti dans votre tête, vous savez ce que vous allez dire, le plan en est clair. Vous voulez développer un certain nombre d'idées, et même, au pire, un système, ce qui est pour moi un mot péjoratif. Dans *La Structure absolue*, je savais parfaitement où j'allais. Au sens strict, je proposais un *outil* complètement conçu, le lecteur ne participait

pas à sa construction, il devait seulement apprendre à s'en servir.

**G.G.:** Alors que dans votre roman, vous ne saviez pas où vous alliez?

**R.A.:** Je ne le savais pas. En cours de route, le caractère de Domenech s'est modifié considérablement, celui de Marie-Hélène aussi. Et il m'arrive même, en ce moment, alors que le roman est publié, de penser que je pourrais revenir sur le personnage de Domenech, l'ouvrir à d'autres horizons, ce que je ferai peut-être. Le volume du manuscrit de *La Structure absolue* est relativement mince, celui du roman fait plus de cinquante centimètres de hauteur. J'ai énormément coupé, j'ai énormément repris. Il y a eu au moins trois ou quatre conceptions successives, sans compter les retouches partielles. C'était comme un germe qui fructifiait, vous ne pouvez pas reconnaître le fruit dans le germe; le germe savait, lui, où il allait, mais le germe ce n'était pas moi, c'était lui. J'avais l'impression d'une opération alchimique à l'issue toujours incertaine, et où l'opérateur faisait partie de l'opération elle-même, avançant ou stagnant avec elle, dans la pleine incertitude des suites.

**G.G.:** C'est pour cela que vous donnez au roman un rôle ultime?

**R.A.:** Oui, le roman implique, comme l'alchimie, une ascèse personnelle que n'implique pas du tout l'essai. N'importe quel «penseur» peut se mettre à sa table de travail, comme faisait Sartre, et pondre comme lui à la cadence de vingt pages par jour, à condition bien entendu d'avoir une idée et de savoir où il va, avec le talent comme seul ingrédient, pour la développer. Mais le talent est au fond une chose très répandue. Dans ce que j'appelle un «vrai» roman, se pose en plus de la question du «faire» celle de la «façon de faire». On est à l'étage au-dessus. D'où d'ailleurs l'actuelle nostalgie des philosophes qui veulent presque tous être aussi romanciers. Au fond, on ne peut pas écrire de «vrai» roman sans avoir une expérience déjà

étendue de la vie. Ceux qui pensent le contraire sont de purs esthètes. Ils jouent avec les mots. C'est beau, on admire, mais cela ne germe pas. L'alternative: «Il faut choisir de vivre ou d'écrire» me paraît stupide. Quant aux philosophes, ou du moins aux professeurs que nous nommons ainsi, ils se proposent avant tout d'enseigner. Les vrais romanciers, pas du tout: ils veulent rendre compte d'une expérience vivante, et ils la vivent ou la revivent ou la subliment en l'écrivant. Ce qu'on sait faire, on le fait; ce qu'on ne sait pas faire, on l'enseigne.

- G.G.: Ce qui est curieux dans ce roman, finalement, c'est que tout disparaît; non seulement les personnages, mais on dirait que l'histoire, la trame, l'intrigue même s'évanouissent, que Dupastre lui-même absorbe toute l'intrigue et qu'à la fin, il n'y a plus d'intrigue.
- R.A.: C'est exact. Marie-Hélène disparaît, Dupastre n'en parle plus. Il n'exprime en tout cas pas de regrets. Marie-Hélène lui est devenue tout intérieure. Si l'intrigue disparaît, c'est que le roman débouche dans la seule intériorité de Dupastre.
- G.G.: C'est dans ce sens-là que vous parlez du roman du huitième jour, dans lequel il y a une disparition même du roman?
- R.A.: C'est cela. Le roman du huitième jour porte en lui une contradiction, c'est celle d'avoir à être écrit.
- G.G.: Oui, c'est ça, c'est ça qui est très curieux. Ce qui m'intriguait beaucoup à la fin, c'est cette phrase: «Je repris mes calculs bibliques».
- R.A.: C'est la vérité. Bientôt, vous allez recevoir le livre que j'ai écrit sur les nombres bibliques en collaboration avec mon ami Charles Hirsch. J'en attends les épreuves. C'est un gros travail de 500 pages intitulé «Introduction à une théorie des nombres bibliques», qui est une application de la «structure absolue» aux enseignements occultes de la Kabbale. S'agissant, pour ma part, de calculs arithmétiques, je n'en ai pas

été gêné pour l'écriture du roman.

G.G.: Ce n'est donc pas un essai complémentaire du roman?

R.A.: Non, absolument pas. Cela remonte à très loin, c'est la refonte complète, systématique, de mes essais de 1950 sur *La Bible, document chiffré*. Il s'agit ici d'une autre ascèse que celle de l'art. Et pourtant, ici encore, on peut parler de «création artistique» dans la mesure où ces calculs, qui sont sans fin, ou plutôt indéfiniment proliférants, contraignent à un perpétuel effort de réduction, d'organisation, analogue à celui de l'art. C'est un travail où la matière est pléthorique: des relations par milliers. J'ai rédigé la partie proprement formelle, arithmétique, Hirsch la partie philosophique. Si j'avais eu à rédiger cette dernière, j'aurais été forcément très gêné pour faire avancer mon roman. Notez que la prolifération simplement formelle des équations eût pu être gênante elle aussi, par son excès même, mais j'étais prémuni contre l'effet de vertige qu'elle provoque, car je l'avais déjà affrontée en 1949, quand j'écrivais *La Bible, document chiffré*. C'est un état de vertige qu'a bien connu le mystique juif Abulafia au XIII<sup>e</sup> siècle.

G.G.: Et vous pensez maintenant pouvoir vivre cette réduction-là?

R.A.: Oui, parce que cette prolifération s'organise selon les normes de la «structure absolue», qu'à l'époque je ne connaissais pas. Cette structure est d'ailleurs celle de l'alphabet hébraïque lui-même ainsi que des deux constructions séphirothiques que propose la Kabbale. Les clefs et les modes opératoires indiqués dans mes essais publiés en 1950 restent valables. Mais la «structure absolue» permet de systématiser les résultats obtenus. On passe ainsi de la mystique à la gnose. Je n'ai commencé à travailler sur la «structure absolue» qu'en 1951, en sorte que lorsque les deux volumes de *La Bible, document chiffré* se sont trouvés épuisés, j'ai demandé aux éditions Gallimard de ne pas rééditer ce premier essai sous cette forme.

- G.G.:** Cependant, ce retour aux calculs bibliques ne manque pas d'étonner.
- R.A.:** Ce n'est qu'une façon de rester dans l'ascèse intellectuelle. Tous les kabbalistes sérieux, je ne parle pas des amateurs qui pullulent, savent que l'étude de la Kabbale et l'étude des nombres constituent une épreuve qu'on peut dire initiatique. Même avec de fausses clefs, on ressent obligatoirement le vertige dont je viens de parler. Les filiations de nombres se développent dans une sorte de cône dont vos yeux occupent le sommet, et ce cône tourne, s'éloigne et s'élargit à l'infini. Le regard essaie de fixer ce tournoiement, de le saisir en synthèse, de le ramener à son point de départ, et n'y arrive pas. C'est une épreuve étonnante qui ressemble à celles qu'imposent les hypnotiseurs dans l'auto-hypnose, quand ils mettent les sujets en présence de dessins fascinants, très égarants. Mais là, c'est la fascination du vide. Celle des nombres est une fascination pleine qui s'offre à un effort d'organisation et de reprise de soi. C'est ce retour sur soi, cette présence à soi de la conscience qui permet de dire que l'application pertinente de la «structure absolue» constitue le yoga intellectuel par excellence.
- G.G.:** Retrouve-t-on la même ascèse dans l'écriture du roman?
- R.A.:** Dans le roman, les mots remplacent les nombres, c'est une autre ascèse, mais les mots et les nombres ont une parenté: chacun est une entité isolée. Or, cette entité ne vit que par les relations qu'elle établit avec ses voisines. Chaque mot a des connotations variées, chaque nombre a une multitude de valences et de liaisons, de corrélations avec d'autres nombres. Dans les deux cas, c'est un problème de réduction. C'est aussi celui de l'œuvre d'art. Le sculpteur est obligé d'enlever l'excès de son bloc de marbre pour avoir la statue. L'art, la création, c'est avant tout l'exclusion de l'excès.
- G.G.:** Vous ne trouvez pas la clef dans la matière mais en vous, inversement de ce qui se passe avec les nombres.



- R.A.: Le sculpteur vous répondra qu'il a une vision de la «statue», le peintre vous dira de même que c'est son corps qui tout entier agit en même temps qu'il crée l'œuvre. Est-ce la main de Van Gogh qui peint, ou bien lui tout entier? Le problème est insoluble. Je pense qu'on est toujours mû de l'extérieur. Quoi que nous en pensions, nous ne sommes jamais autonomes ou indépendants. Nous baignons dans un monde invisible auquel nous sommes reliés par de mystérieux canaux. L'ascèse est ce qui facilite la communication avec ce monde.
- G.G.: Lorsque vous dites que le roman arrête l'histoire, faites-vous allusion au pouvoir de réduction par la conversion de l'écrivain lui-même dans l'écriture?
- R.A.: Bien sûr. C'est le problème de l'événement. Les événements aussi, on les croit indépendants alors qu'ils ne le sont pas. J'ai souvent évoqué ce problème en rappelant l'étonnement de saint Paul arrivant en Grèce et voyant les gens rassemblés sur la place publique pour attendre et commenter les «nouvelles», au pluriel. Il était très étonné car, pour lui, il n'y avait plus de nouvelles, sauf une seule, celle du prochain retour du Christ. Cet événement expliquait et effaçait prospectivement tous les autres. Dans un roman proprement anecdotique, l'auteur et le lecteur vivent les événements, au pluriel, comme indépendants. Ils les jugent en fonction des relations qu'ils établissent entre eux, selon leur propre expérience, en fonction des idéologies, des systèmes d'idées ou de valeurs qu'on leur a appris. Mais les «événements» ainsi conçus prolifèrent aujourd'hui d'autant plus que les médias s'en alimentent avec une avidité insatiable. Dans ce désordre, ce brouillage croissant de l'information, on aboutit à ce combat de l'intellect contre lui-même, qui est l'aboutissement même de l'évolution de l'âge noir. Avec, en plus, cette circonstance encore aggravante que les mots dont on se sert pour décrire ces événements sont des mots «gelés». Les mots de «liberté», de «révolution», de «prolétariat», de «fascisme» appartiennent à ce qu'on peut appeler

une «langue de bois», d'emploi tout à fait général. Ces mots n'ont plus de sens ou ont trop de sens. Alors l'homme moyen est complètement déboussolé, les médias font de lui ce qu'ils veulent. Au contraire, l'homme qui réfléchit se rend compte qu'il n'y a pas d'événements indépendants. C'est là le fondement même de la crise de l'Occident. C'est Descartes, c'est la physique classique qui ont créé les notions d'indépendance des phénomènes et de système clos. On a isolé les phénomènes pour pouvoir les manipuler. Et, bien entendu, du point de vue de l'efficacité, on doit en passer par là. La notion de système clos a été extrêmement efficace en physique. Mais, désormais, on s'aperçoit qu'il n'y a pas de systèmes clos parce que l'on travaille de plus en plus dans l'infiniment petit et dans l'infiniment grand où toutes les frontières disparaissent. Que la crise des sciences occidentales vienne de là, c'est un fait indéniable. La mécanique quantique pose des problèmes considérables du point de vue philosophique. Mais c'est la même chose du point de vue historique. Les gens ne se rendent pas compte que le monde est en crise parce que l'homme est incapable de manier et de dominer l'interdépendance universelle. Comment en effet intégrer celle-ci par des moyens *techniques* limités — politiques ou économiques — qui, comme toute action, suscitent une réaction contraire? La planification absolue est impossible. Ou plutôt il existe des domaines proprement «personnels» — le sexe, l'art, l'attitude devant la mort — qui échappent à toute instrumentation sociale. La planification absolue est du ressort de Dieu, non de l'homme. En d'autres termes, on ne peut intégrer l'interdépendance universelle qu'en l'intériorisant, c'est-à-dire en se détachant des «événements», au pluriel, et, en même temps, en se détachant de soi en tant qu'individu soi-disant autonome. Quand vous relativisez votre propre Moi et les «événements» qui l'agressent, vous vivez vraiment cette interdépendance globale. C'est cela la vraie conversion, je dirai même que c'est cela le vrai retour du Christ. Le retour du Christ s'effectue alors symboliquement en nous à

chaque instant. Saint Paul le voyait dans l'Histoire. Si vous le sentez au contraire en vous à chaque instant, il est évident que vous avez intériorisé l'Histoire. C'est le paradoxe du roman du huitième jour, qui est aussi le roman de l'homme intérieur. Partant d'une histoire, vous aboutissez à une abolition de l'Histoire, à son intériorisation. C'est cette contradiction qui fait de ce roman un problème et probablement un problème ultime. Un roman doit raconter une histoire. Même une conversion procède d'un passé, d'une évolution. Mais, quand la conversion a eu lieu, elle efface les traces de ce passé. Ou en tout cas elle le relativise. Pour le roman qui *décrit* cette conversion, sa marche vers soi, chaque instant ne vaut qu'en fonction de cette fin perpétuellement *présente*. En fait, chaque instant doit *évoquer* cette fin. On ne peut plus se contenter de le décrire comme un moment, un épisode irrelé, c'est-à-dire de le faire revivre tel qu'il a été vécu, il faut à chaque instant le faire vivre tel qu'il sera vécu une fois la conversion accomplie. Il y a là, pour tout récit, une gageure impossible.

G.G.: Sauf lorsqu'un tel roman aboutit à Israël, c'est-à-dire à l'histoire sainte, ce qui relance la possibilité d'un éternel roman métropolitique.

R.A.: C'est exact, mais quelle difficulté! J'ai écrit, dans mon épilogue, qu'un homme ne connaissait son vrai nom qu'à la fin. Cela veut dire aussi qu'il ne le connaîtra jamais! Dans la mesure où Israël connaît l'un de ses noms, son nom provisoire, qui signifie «celui qui lutte avec Dieu», cela veut dire qu'il n'est pas encore Dieu puisqu'il est obligé de lutter contre lui. Sans doute peut-on penser à la fin que Dupastre veut être Dieu, se suffire à lui-même. En réalité, ses derniers mots sont un acte d'humilité! Son vrai nom, il ne le connaîtra jamais. Situation ambiguë, ce qui explique que cet épilogue ne soit pas très clair.

G.G. Ce n'est peut-être pas clair, mais cela relance très habilement la balle.

- R.A.: Dans la mesure où un roman doit rester ouvert, c'est bon. Tout roman doit laisser une ouverture pour le lecteur. Il n'empêche que j'ai, là encore, comme pour le destin de Domenech, envie de modifier, de préciser cette «fin».
- G.G.: Toute la difficulté de l'écriture de ce roman était de faire disparaître les événements au sein de l'immobilité du personnage central. Mais Dupastre était au départ quasi au faîte de son évolution.
- R.A.: D'accord, mais il lui restait à vivre l'expérience de Marie-Hélène; c'est un problème capital qui n'est jamais achevé. Qui est achevé par un échec apparent. J'ai, par mon corps, atteint l'âge de 76 ans, ce n'est pas pour autant que le problème de la communion sexuelle me paraît réglé. Intérioriser, pour un homme, sa propre féminité, ou plutôt la découvrir, l'intensifier, je dirais presque que c'est facile. Reste quand même à affronter, encore et toujours, la féminité extérieure.
- G.G.: Est-ce un échec du fils de l'homme?
- R.A.: C'est une fin perpétuellement repoussée à l'infini, comme disait Husserl. L'acte sexuel est assurément hypothéqué par sa répétition en sorte qu'à un certain moment on voudrait, comme Dupastre, l'épuiser dans un acte unique.
- G.G.: Ce qui est exposé assez clairement dans votre roman...
- R.A.: Pas assez, justement.
- G.G.: Le moment clé, pour moi, c'est la rencontre entre Marie Greenson et Aquileus. A partir de ces pages, il se produit une fusion de la structure du roman dans ce qu'il faut bien appeler la poésie.
- R.A.: Si vous le ressentez comme tel, tant mieux! Mais à quelle page se produit le phénomène?
- G.G.: Vers les pages 150, par là.

- R.A.: C'est déjà très loin dans le texte. Voilà bien une autre difficulté du roman du «huitième jour»: dans un roman purement anecdotique, j'aurais pu être plus elliptique, et obtenir ce même effet bien plus tôt.
- G.G.: C'est en effet la difficulté mais aussi l'intérêt de ce roman.
- R.A.: Oui, le lecteur marche ou ne marche pas. Il franchit le barrage ou ne le franchit pas. C'est pour cela que, dès le début, j'ai fait appel, je le répète, à la conscience opérante du lecteur.
- G.G.: En le faisant, vous écartiez la majorité des lecteurs...
- R.A.: C'est possible, mais nous vivons, dans ce domaine comme dans les autres, à une époque d'inflation. Les grands romans du XIX<sup>e</sup> siècle avaient à peine quelques milliers de lecteurs.
- G.G.: Vous misez sur la possibilité de conversion du lecteur et non sur la communication.
- R.A.: Il y a une différence énorme entre communication et communion.
- G.G.: Tous les événements de ce roman reposent sur une trame métapolitique qui sous-tend tout le texte. Est-ce que l'on peut dire que la métapolitique repose sur une structure qui serait applicable à l'individu?
- R.A.: Je n'ai pas abordé ce problème à fond. Je ne suis pas devin. Je suis incapable de vous dire quels seront les événements historiques qui marqueront la décennie, et si, par exemple, comme le croient les nostradamiens, la Russie viendra occuper l'Europe. Ce n'est pas exclu, c'est tout. Il ne faut pas baser un roman sur cela. Donc, j'ai fait l'impasse sur la Russie afin de ne pas écrire un roman sur des faits actuels qui pourraient être démentis dans quatre ou cinq ans. Je suis persuadé que la fin de la décennie va être agitée et extrêmement importante, mais, quant à spécifier les événements, au pluriel, personne ne peut le faire, même pas les astrologues. Les voyants, peut-être, les

voyants-astrologues! Nostradamus fut l'un d'eux. A-t-il vu juste ou non? Ses interprètes le traduisent-ils correctement? Je l'ignore. Tout ce qu'on peut dire, c'est que la catégorie des voyants-astrologues est en train de se construire actuellement. C'est pour cela que j'attache tellement d'importance à l'excitation artificielle de la voyance, ce qui, dans ce roman, relève de la science-fiction. En général, les voyants actuels ne sont pas assez détachés. Se distancier des événements est une notion capitale pour les voir. Ils manquent aussi d'esprit philosophique. Les voyants emploient des mots dont le sens est bloqué, figé, alors que les mots ont des connotations infinies. Combien d'astrologues ont commis des erreurs énormes en parlant d'une troisième «guerre» au sens ancien de ce mot! Cela dit, le roman a plusieurs lectures possibles. Une lecture sur le plan de l'anecdote: le terrorisme avec beaucoup de fiction, car la grotte de New York est une invention, tout au moins dans les dimensions que je dis. Ensuite, quant au terrorisme, on peut le voir sur un plan plus élevé, par l'évolution intellectuelle de Domenech vers un nihilisme intellectuel arrivant en quelque sorte à sa limite métaphysique. A ce double titre, le roman est donc ancré dans l'actualité sans faire trop de concessions à l'histoire immédiate. Reste la troisième lecture: les rapports de Dupastre et de la femme ultime.

- G.G.: En effet, vous vous intéressez plutôt à l'individu.
- R.A.: A Domenech et à Dupastre. La relation de Marie-Hélène et de Dupastre implique beaucoup plus qu'une relation physique. Il existe une conception de l'au-delà de l'amour qui est métaphysique et certainement capitale. Ce fut le plus difficile à traiter, car il s'agissait d'une relation entre un homme âgé et une jeune fille.
- G.G.: Le roman ne porte pourtant pas uniquement sur cela, ou tout au moins de façon moins apparente que dans *La Fosse de Babel* dont c'était l'intrigue majeure.
- R.A.: Oui, vous avez raison. Mais même si Dupastre, dans

*La Fosse*, a déjà connu cette épreuve, c'était les yeux fermés. Cette fois, il avance les yeux ouverts. Ce changement, dans mon esprit, place ce dernier roman à un niveau plus haut. Mais je me trompe peut-être... Toutefois, cette relation d'exclusive qui précède la relation sexuelle me paraît importante. Dès lors reste-t-il à écrire le roman de Marie-Hélène, un roman qu'elle écrirait elle-même? Suis-je capable de l'écrire pour elle? Je ne sais pas, je ne crois pas. Elle est, dans mon roman, une sorte de repère idéal ou d'archétype. Il faudrait l'incarner. Oui, c'est probable. Que vous dire de plus? Pour un homme, une femme n'existe que par l'idée qu'il s'en fait. Se fait-elle une idée d'elle-même? Une idée différente? A elle de le dire si elle le peut. Mais Marie-Hélène n'est-elle pas, pour elle-même et pour Dupastre, au-delà de toute idée?